ІСТОРІЯ

УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

XX

сголіття

Книга перша

(1910—1930-ті роки)

За редакцією чл.-кор. АН України В. Г. Дончика

Затверджено Міністерством освіти України як навчальний посібник для студентів філологічних факультетів пу.іи

КИЇВ

«ЛИБІДЬ»

ББК 83.34УКР6я73 1-90

Розповсюдження та тиражування без офіційного дозволу видавницт­ва заборонено

**Автори:** В. Г. Дончик, В. П. Агеєва, Ю. І. Ковалів, Л. С. Бойко,

В. С. Брюховецький, В. А. Бурбела, В. В. Громова, Т. І. Гундорова, І. М. Дзюба, М Г. Жулинськнй, Ю. А. Загоруйко, М. М. Ільницький,

1. Є. Кравченко, С. А. Крижанівський, В. О. Мельник, О. С. Мишанич,
2. П. Моренець, М. К. Наенко, В. В. Неборак, Л. М. Новиченко, Т. Г. Свербилова, Г. М. Сивокінь, Г. М. Черниш, Н. М. Шумило.

**Редколегія:** В. П. Агеєва, В. Г. Дончик **(науковий редактор**). Ю. І. Ковалів, А. Є. Кравченко **(секретар),** В. О. Мельник, В. П. Море­нець, Г. М. Штонь.

**Рецензенти:** доктори філол. наук П. ГІ. Кононенко, А. Г. Погрібний

Головна редакція літератури з українознавства та соціогуманітар- иих наук

**Головний редактор** М. С. Тимошик **Редактор** С. О. Герейло

4603020102-123

І БЗ-18-1-93

224-93

15ВЫ 5-325-00430-1 © В. Г. Дончик, В. П. Агеева,

Ю- І Ковалів та ін., 1993

ВСТУП

Доля української літератури — доля України. Важко знайти у світовій історії аналогію, щоб жива мова, мова великого народу систематично заборонялася й переслідува­лася спеціальними державними вердиктами й актами. Цей геноцид тривав століттями. Нагадаємо укази російських царів — Петра І (1720) про заборону українського книго­видання та Катерини II (1754) —про заборону викладан­ня українською мовою в Києво-Могилянській академії; сумнозвісні Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876), який посягнув і на саму душу народу — українсь­ку пісню; затим — закриття всіх українських театрів (1884), припинення видання дитячої книжки (1885), указ Миколи II про скасування української преси (1914); чис­ленні більшовицькі відкриті й таємні постанови, спрямова­ні на «викриття українського буржуазного націоналізму», а насправді проти української культури, мови і національ­ної самосвідомості; і, нарешті, «андроповську» постанову ЦК КПРС «О мерах по дальнейшему совершенствованию изучения и преподавания русского языка в союзных рес­публиках» (1978) та ін. I разом із штучним голодомором 1933 р. та масовим винищенням і «розкуркуленням» укра­їнського селянина, жорстокими репресіями 30-х, а потім 40-х та 60-х — 70-х років щодо української інтелігенції, передусім творчої (тільки у 30-ті роки розстріляно й зака­товано в канцтаборах понад 500 письменників, серед них — визначні особистості),— найбільші злочини, вчинені цар­ською та більшовицькою імперіями проти України та її народу.

Та ще — вперте й цілеспрямоване, впродовж віків, спо­творення історії України, викорінення історичної пам’яті народу (щоб «од козацтва, од гетьманства високі могили — більш нічого не осталось» — Т. Шевченко), фальсифікація історії української культури і літератури.

Промовистий факт: жодна з історій української літера­тури, написаних до 1917 р., не видавалася в «радянський

З

час», а такі, як «Історія літератури руської» (1882—1894)

1. Огоновського, «Історія української літератури» М. Гру- шевського (тт. 1—5, 1923—1927), «Начерк історії україн­ської літератури» (1909—1912) Б. Лепкого, «Історія ук­раїнського письменства» (1912) С. Єфремова та ін. були позначені найнищівнішими ярликами; відомий «Нарис іс­торії українсько-руської літератури...» І. Франка (1910) чи видана у Львові тритомна «Історія української літера­тури» (1920—1924) М. Возняка просто замовчувалися. Не­численні «капітальні» колективні праці історико-літера- турного характеру, що побачили світ в Україні після 1917 р., вирізнялися відверто необ’єктивним добором і ви­світленням самого матеріалу, вульгарно-соціологічним, спрощено заідеологізованим трактуванням художніх явищ
2. внаслідку, фальсифікацією української літератури. У 20—-30-ті роки з’явилися авторські праці — М. Зеров «Нове українське письменство». К.., 1924; А. Шамрай «Ук­раїнська література», 1927; М. Рудницький «Від Мирного до Хвильового». Львів, 1936,— які теж були заборонені. Ті з них, що бодай у чомусь відступали од приписних кано­нів, наражалися на суворе, критичне осмикування згори.

Певна річ, не доходили і здебільшого не були й знані в Україні (або вважалися «сумнозвісно відомими») дослі­дження, написані поза її межами,— зокрема й такі грун­товні, як «Історія української літератури» (1942) Д. Чи- жевського та «Історія української літератури» (1947) Л. Білецького, що неодноразово перевидавалися за кор­доном.

Слід, до того ж, наголосити, що всі названі праці, маю­чи свої позитивні й певні негативні риси, висвітлювали тільки «дожовтневий» період у розвитку письменства, а художня література останніх семи десятиріч та й, зреш­тою, всього двадцятого століття, на сьогодні, по суті, не має своєї повної фундаментальної «історії», хоча, звичай­но, окремі спеціальні розвідки, що відігравали роль таких «історій», поза Україною з’являлися.

Загалом стоїмо перед фактом неймовірним і сумним для нашої культури: маючи самобутню історію, що сягає в глибину століть, маючи багатющий фольклор, оригіналь­ну художню літературу, покоління українців не мали справжнього, неспотвореного уявлення про свою духовну генеалогію; історія, що поставала перед ними,— це пони­щене люстро, це історія вилучення і викреслення провід­них діячів, арештованих видань і розсипаних наборів, іс­торія заборонених численних тем, творів, імен.

«Білі плями», за усунення яких українські дослідники

4

активно йзялися наприкінці 80-х років,— явище, що скла­лося лише за обставин тоталітарного режиму, жахливий парадокс абсурдної доби. Це можливо було в нашому су­спільстві, це чинилося з реальними відомими біографіями й бібліографіями, з постатями, чиї сліди не загубилися в сивій давнині. «Білі плями» — це аж ніяк не загублені, забуті імена, це чорні сліди пожеж, свідомого винищення української культури.

За останні триста з гаком років українська література, перебуваючи в колоніальному становищі, не могла розви­ватися на всю силу генетично закладених у ній можли­востей; спираючись на невмирущі скарби народної твор­чості, постійно дбаючи про самозбереження й виживан­ня — своє і своєї підвалини — української мови, вона про­ходила через утиски й труднощі, невідомі літературам, які не зазнавали національного гніту. 1 насамперед у цьому слід шукати причини всіляких обмежень, властивих саме українській літературі, або, навпаки, певної гіпертрофії чи певного дисбалансу в ній, наприклад, між її охоронною, консервуючою функцією і новаторськими, модерними праг­неннями, чи «пропуску», дефіциту чи й браку тих або ін­ших жанрів, форм, стилів тощо. Ця історично зумовлена й останнім часом уважно осмислювана вченими-літерату- рознавцями естетична неповнота української літератури здатна тою або іншою мірою компенсуватися, і, як свід­чить досвід, живий художній організм в різні часи знахо­див для цього продуктивні шляхи й засоби. Кількісну неповноту, спричинену штучним вилученням з письменства цілих його масивів, сторінок, постатей і явищ, можна ви­правити тільки скасуванням умов, які до цього призводи­ли, утвердженням незалежної демократичної української держави й створенням нових об’єктивних кількісно (за за­лученням матеріалу) і якісно (аналітично, оціночно) іс­торій літератури \*.

«Історія української літератури. XX ст.» мусить мати за задумом авторів, своїми прикметними особливостями саме об’єктивність і повноту. Близько 200 імен українських письменників виокремлено розглядаються в цьому посібни ку, з них переважна більшість подається «портретно» і в історії літератури вперше; критерії такого добору — суто естетичні, тобто немає жодного з письменників, хто був би включений або не включений до цього розгляду чи кому було б відведено більшу або меншу роль з міркувань по- літики та ідеології (будь-якого кольору).

1 G. S. **N. Luckyj.** Ukrainian literature in the twentieth centure. University of Toronto Press. 1992.

Пропонована Тут періодизація літературного процесу, на перший погляд, тісно пов’язана саме з суспільними чин­никами, але є в неї цілком реальне підгрунтя. Вона відби­ває три етапи в розвитку української літератури у новітній період — і трагічна їх особливість у тому, що кожен з них при загальному прогресі художнього слова закінчувався не на висхідній точці, а, навпаки, спеціально влаштованим зруйнуванням досягнутого, запепадом. Так, започатковане в 20-х роках після революційних соціальних і національ­них катаклізмів Відродження української культури стало розстріляним Відродженням і па кінець 30-х років жан­рово-стильова, формальна різноманітність попереднього де­сятиліття була зведена до єдиної соцреалістичної «ноти», навзагал вимальовувалася похмура картина ідеологіч­ного диктату, схематизму, кон’юнктурності, коли навіть поодинокі непересічні особистості виступали блідими ті­нями самих себе.

Патріотична хвиля, спричинена боротьбою проти фа­шизму в 1941—1945 рр., і певною мірою навіть національ­но-патріотичне піднесення того часу зумовили літературне пожвавлення, що було закріплене цілим рядом художніх досягнень. Але вже відразу по війні почалися погромні кампанії, спрямовані проти найпомітніших творів і найві- доміших письменників (М. Рильського, Ю. Яновського, П. Панча, І. Сенченка; а ще 1943 — О. Довженка), з’явля­лися постанови ЦК КПРС, дубльовані ЦК К.ПУ, і вже на початок 50-х років, коли було завдано одного з найболючі­ших ударів по національно-патріотичній темі широко ор­ганізованим цькуванням і розносом вірша В. Сосюри «Лю­біть Україну» (1951), в українській «радянській» літера­турі спостерігаємо всі ознаки безчасся й запустіння.

Відомий бурхливий сплеск у літературному процесі кін­ця 50-х — 60-х років; безперечні художні здобутки, та й сам виклик описовості, лінощам думки, змиренню із не­правдою, догматизмові тощо належать шістдесятникам. Однак, і на цей раз одне з українських відроджень мало сумний, хоча вже й традиційний фінал: довгу серію жор­стоких і облудних привселюдних проробок митців (чи не найгучніша з них — кампанія проти «Собору» О. Гончара, 1968), і знов — репресії, арешти, концтабори ГУЛАГу.

Такі три етапи (чи підперіоди), визначені в пропонова­ній «Історії...»: перший — цілковито охоплює процес після

1. 1917 рр., але тою чи іншою мірою — і попереднього півторадесятиліття; другий—1940—1950 рр.; і третій — 1960—1980-ті рр. Певною даниною застарілим підходам у цій праці є початкова («жовтнева») точка відліку; поза

6

сумнівом, що надалі новітній період історії літератури (тер­мін «новітній» тільки-но зараз здобуває визнання) відкри­ватиметься по-іншому — безпосередньо на рубежі нашого віку, і історія української літератури XX століття поста­ватиме в єдиному потоці, не поділеному штучним хроноло­гічним кордЬном.

Крім досягнення повноти і об’єктивності, автори стави­ли собі за мету представити українську літературу в цій роботі цілісною, не покраєноіо на класові та всілякі інші «табори», на «дві культури» в одній культурі, разом із кра­щими набутками, які має українська діаспора різних країн

і континентів. Діаспорна ланка вперто відсікалася до остан­нього часу від єдиного національного організму нашої культури. В пропонованій «Історії української літератури» ще не вдалося грунтовно проаналізувати увесь великий ху­дожній і літературознавчий доробок, який надбала за сім десятиліть українська еміграція Австрії, Польщі, Чехії і Словакії, Німеччини, СІІІА, Канади, Франції, Бразилії та багатьох інших країн, часто-густо підтримуючи пломінь життя української літератури, коли в Україні воно става­ло вкрай нестерпним.

Автори посібника (редколегія та відділ української лі­тератури XX століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шев­ченка АН України, що становлять ядро авторського колек­тиву) створили його за два роки, і основною спонукою для них було прагнення дати студентам, учителям своєрідну історію української літератури без «білих плям».

Редколегія висловлює вдячність тим авторам, які не бу­дучи співробітниками Інституту літератури ім. Т. Г. Шев­ченка АН України, безкорисливо відгукнулися на наше прохання і підготували свої розділи, чим внесли свою лепту до загальної справи: С. Андрусів, К. Волинському, М. Го­ну, С. Гречанюку, М. Ільницькому, Т. Сализі, М. Слабо- шпицькому, М. Стрельбицькому.

У підготовці першої книги навчального посібника взяли участь: І. М. Дзюба, В. П. Агеєва (Микола Хвильовий; Мирослав Ірчан; Олесь Досвітній; Олекса Слісаренко; Аркадій Любченко), Л. С. Бойко (Дмитро Бузько; Бо­рис Антоненко-Давидович; Пилип Капельгородський), В. С. Брюховецький (Микола Зеров; Іван Сенченко; Іван Кочерга), В. А. Бурбсла (Іван Микитенко), В. В. Громова (Микола Філянський; Павло Филипович; Іван Крушель- ницький; Микола Терещенко), Т. І. Гундорова (Початок XX ст.: загальні тенденції художнього розвитку), І. М. Дзю-

7

ба (Літературно-мистецьке життя. 10—30-ті роки; Худож­ній процес. 20—30-ті роки; Поезія; Проза; Михайло Драй- Хмара; Володимир Свідзинський), В. Г. Дончик (Вступ), М. Г. Жулинський (Григорій Чупринка; Володимир Вин- ниченко), Ю. А. Загоруйко (Віктор Петров (Домонтович)), М. М. Ільницький (Стрілецька поезія; Богдан Лепкий; Пет­ро Карманський; Василь Пачовський; Михайло Яцків; Богдан—Ігор Антонич; Поети «празької школи»); Ю. І. Ко­валів (Валер’ян Поліщук; Майк Йогансен; Юрій Липа; Дмитро Фальківський; Олекса Близько; Кость Буре­вій), А. Є. Кравченко (Яків Мамонтов), С. А. Крижа- нівський (Василь Чумак), В. О. Мельник (Михайло Ів- ченко; Гнат Михайличенко; Валер’ян Підмогильний; Василь Вражливий; Юліан Шпол (Михайло Яловий); Борис Те­нета), О. С. Мишанич (Василь Гренджа-Донський; Олекса Стефанович; Катря Гриневичева; Спиридон Черкасенко), В. П. Моренець (Володимир Сосюра), М. К. Наенко (Гри­горій Косинка; Іван Дніпровський; Критика і літературо­знавство), В. В. Неборак (Василь Бобинський; Євген Ма- ланюк), Л. М. Новиченко (Павло Тичина; Євген Плужник; Микола Бажан; Василь Еллан-Блакитний; Максим Риль­ський), Т. Г. Свербилова (Драматургія та кінодраматур­гія: 20—30-ті роки; Микола Куліш), Г. М. Сивокінь (Сте­пан Тудор), Г. М. Черниш (Дмитро Загул; Володимир Кобилянський; Михайль Семенко; Гео Шкурупій),

Н. М. Шумило (Початок XX ст.: загальні тенденції худож­нього розвитку; Михайло Могилянський).

Від редколегії — *В. Г. Дончик*

ПОЧАТОК XX СТ.: ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ

Динамічні еволюційні та революційні зміни в естетич­ній свідомості напередодні нової історичної доби формують розмаїте, поліфонічне художнє полотно — літературу XX ст. Прикметною ознакою стає тут, з одного боку, усвідомлен­ня літератури як певного національного та історичного ти­пу художньої творчості, а отже, акцентування її зв’язку з традицією, з іншого — радикальна переоцінка, вибір самої традиції, змагання різних тенденцій, зумовлених новітнім художньо-естетичним контекстом.

Дедалі чіткіше окреслювалися дві орієнтації: перша на збереження національно-культурної ідентичності (т. зв. народницька теорія), друга на загальноєвропейський літе­ратурний процес та його універсалізм (т. зв. теорії «євро­пеїзації», «гкосмополітизму», «■модернізму» тощо). Умови для розмежування цих орієнтацій склалися ще в XIX ст., що стало періодом бурхливого піднесення національних літератур у Європі, а Україна переживала його насампе­ред на рівні колоніального (чи напівколоніального) «ма­лоросійського письменства». Внаслідок останнього літера­тура виявляла особливе тяжіння до автономних художніх структур (бароко, бурлеск), до активного «продукуван­ня» з метою самозбереження, романтично-народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етно­графічних форм творчості, використання елементів здебіль­шого усної, а не писемної літературної мови тощо.

Основні художні зміни цього періоду пов’язані перед­усім із зародженням українського модернізму, що почав активно розвиватися наприкінці XIX ст. На відміну од європейського ранній український модернізм був явищем не лише естетичним, але передусім культурно-історичним.

Формування неонародницької та модерністської течій в українській літературі початку XX ст. було пов’язане з питаннями про шляхи й напрями національно-культурного самовизначення. Це надавало особливого драматизму по-

9

ЛеМікам і Деклараціям, з’ясуванню їх відмінності та ідео­логічного спрямування, сприяло розгортанню двох основ­них типів ідеології (модернізм і народництво), формуючи цілий спектр нових культурологічних понять і концепцій, спонукало до розгортання дискусій, появи творчих угру­повань і партій. Можливо, не зовсім чітко окреслені й ви­значені такі поняття, як «народництво» і «неонародництво», «декадентство», «модернізм», «неоромантизм», «індивідуа­лізм» відбивали становлення нової критичної системи цін­ностей парадигми в українській культурній самосвідомості.,

Значущість і національно-культурна закоріненість на­родницької теорії, рівень її популярності й розробленості в минулому позначились на трансформації інтенцій та форм раннього українського модернізму, у свою чергу мо­дерністська критика спричинювала внутрішню переорієн­тацію та еволюцію народництва, яке значно модернізує­ться.

У самій літературі поєднуються риси, що визначають народницько-позитивістські уявлення, етнографічно та ди­дактично заокруглену стилістику об’єктивованої оповіді та розповіді від першої особи, притаманних традиційному ук­раїнському письменству, і такі форми й структури євро­пейського творчого досвіду, як інтелектуалізована індиві­дуальна і культурна рефлексія, міфологічні форми нео- фольклоризму і символізму, елементи психоаналізу («нова» школа української прози — М. Коцюбинський, В. Стефа- ник, О. Кобилянська, Марко Черемшина). На думку І. Франка, нова генерація прагнула «цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя ук­раїнського народу» «Нова» школа закріплювала пере­орієнтацію літератури на новітні форми й засоби зобра­ження, відбивала еволюцію основних типів художнього мислення (від описового натуралізму до імпресіонізму й психологічного неореалізму). Просвітительський і позити­вістський об’єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаю­ться прагненням до творчої суб’єктивності, художнього ін­туїтивізму, естетичного синтетизму, а тенденційність і мо­ралізаторство— увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних ха­рактерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової пси­хології тощо. Аналогічні процеси відбуваються в поезії та драматургії.

Видатним представником нової генерації українських митців стала Ольга Кобилянська (1863—1942). Розпочав-

1 **Франко** /. **Я.** Українська література **11** Зібр. творів: У 50 т. К-, 1982. Т. 33. С. 142.

10

ши писати ще в 90-ті роки XIX ст., вона започаткувала в українській літературі нову — неоромантично-символіст- п.ку— стилістику, яка своїм потужним романтичним ідеа­лізмом і психологізмом вирізнялася на тлі аналогічних спроб тогочасної хвилі (А. Кримський, О. Плющ, ранній Г. Хоткевич, С. Яричевський). Письменниця розробляла типи і моделі індивідуалізованого духовного характеру, переважно жіночого («Царівна»), відкривала символічні відповідники настроїв людської душі й природного середо­вища («Природа»), вдавалася до динамічного імпресіоніс­тичного нюансування людських почуттів і думок («Valse mélancolique»), сугестіювала, аналізуючи водночас, аж до полемічного переосмислення, естетично-моральну пробле­матику філософії Ф. Ніцше («Він і вона»). Пориваючи з народницької традицією побутовізму та описовості, О. Ко- билянська тяжіє до творення власної індивідуальної філо­софії, близької до романтичної німецької натурфілософії.

Актуальну в українській літературі тему землі О. Ко- билянська трансформувала в натуралістично-символістську драму духовності, яка протистоїть інстинктам (власності, заздрощів, «грубої» природи), хоча людина фатально за­лежна від них, починаючи з біблійного «первородного» гріха і до нового кола братовбивства («Земля»), Соціальні та родові конфлікти, зіткнення доль, характерів і темпера­ментів письменниця узагальнює часто за допомогою біб­лійної символіки й міфології, своєрідного духовно-містич­ного забарвлення («Ніоба», «За готар», «Думи старика»); в інших творах намагається розгорнути неофольклорну міфологізовану прозу («У неділю рано зілля копала»). У своїх великих прозових полотнах («Через кладку», «За ситуаціями», «Апостол черні») письменниця переосмислює традиційну для української літератури виховну проблема­тику. Через співвіднесення конфліктів і ситуацій буден­ного життя і життя духовного, ідеального вона простежує обмеження, які накладаються консервативною традицією національного, станового (приналежність до попівського середовища), родового (щодо жінки) виховання. Увага переміщується з характерів на ідеї, мотиви, які відбиваю­ться у дзеркалі саморефлексів, спогадів, поривань героя. Змодельовані таким чином характери були здатні до сві­домої культуро-творчої життєдіяльності, завдяки чому ук­раїнська література збагатилася новою формою психоло­гічної повісті, що не була схожою на традиційну раніше повість-хроніку. При цьому О. Кобилянська розгорнула різні жанрові модуси, такі як ліричний щоденник, діало- гізована оповідь («Ніоба»), побутова історія, збагачена

її

символікою («Через кладку»), Іноді помітна неспівмірність різних планів оповіді, різностильовість письменниці засвід­чували перехід її від старої сентиментально-романтичної традиції (не лише української, а й німецької, впливу якої зазнала в ранній період) до нової, символістської і неоро­мантичної прози XX ст.

Іншу тенденцію започаткував своєю експресивною ма­нерою Василь Стефаник (1871 —1936). Оригінальність її полягала у передачі максимальної смислової напруженості життя колективного підсвідомого, народної «душі», вияв­леної в образах, характерах, ситуаціях, в індивідуальній психології, історії та культурі «мужицтва» як цілісного соціокультурного типу. Гранична змістова місткість само­пізнання і боротьба з небуттям, з дематеріалізацією тра­диційного селянського світу поєднуються в новелістиці

В. Стефаника із словесним озвученням людських, духов­них голосів цього світу. Майже спонтанне словесне на­зивання виявляється в формах монологічних, молитвах, «психограмах» душі. Переплетеність фізичного й ідеаль­ного життя творить особливу символічну основу художньої спадщини В. Стефаника. Так руйнувалась описова, «за­округлена» традиція українського письменства, популярна ще навіть на початку XX ст. Водночас за всієї ідентично­сті з символістського стилістикою (особливо в поезіях у прозі) стефаникова манера закріплювала в українській літературі ескізність і фрагментарність, дискретність на­роднорозмовного стилю, вибудовуючи на цій основі модер­ну образність, яка розгортається завдяки зближенню ме­тафоричних ключів-символів (у Стефаника — «дорога», «камінь», «вікна», «хлопчик», «руки по лікті») та буденної мови. Експресіоністська образність і екзистенціальна проб­лематика новел В. Стефаника відлунюють у творах на­ступних поколінь українських письменників.

Критики пізнішого періоду вважали цінним надбанням «нової» школи її синтетизм, що поставав як наслідок ана­лізу людської «душі», сфери духовної, емоційної. Це про­тистояло «деструктивному» принципу образотворення, який намагалися виробити футуризм і конструктивізм. Однак навіть в межах «нової» школи вирізняються різні форми нового зображення, які обіцяли багатство підходів і ху­дожніх рішень, що й підтвердила практика 20-х років.

На зіставленні уявного і реального світу героя, що до­зволяє розглядати не лише можливі збіги, проекції духов­ного, естетичного чуття, пошуки гармонії, а й психічні збо­чення, втрату ідентичності особи («В дорозі», «Дебют»), будував чимало своїх творів Михайло Коцюбинський

12

(1864—1913). його творчість сприяла засвоєнню психо­аналітичного письма, самоаналізу, об’єктивації відчуження. Поряд з імпресіоністичною манерою і спробою творення новітнього соціального роману-міфа («Фата-моргана») письменник увів до української літератури теми естетиз­му, масової людини, міщанства, до яких активно зверта­тимуться митці XX ст.

Специфічною властивістю художньо! творчості М. Ко­цюбинського стало переключення уваги на процеси і яви­ща індивідуальної свідомості — пам’ять, враження, ідеали. При цьому письменник вдається до екзистенціального ана­лізу, що розглядає факти щоденного життя героїв з по­гляду переживання індивідом повноти людського існуван­ня, злитого з природою, враженнями краси і людського спілкування, спогадами і пам’яттю пережитого, зароджен­ням творчості тощо Відкриття нової, екзистенціальної проблематики, зануреність її в інстинкти, сферу підсвідо­мого, злиття з символікою сліпоти, тривоги, крику, опред- мечених «слідів» людського, які викликають нове прозрін­ня Лазаря,— все це спирається в творчості Коцюбинського на чуттєво багату, експресивну образність, на психологіч­но точну й виразну стилістику.

Започатковані «новою» школою форми художнього зо­браження поглиблюються і певною мірою навіть вичерпу­ються на хвилі модернізму, течії, яка теоретично І прак­тично заявляє своє право на естетичні, гедоністичні, пси­хологічні та філософські теми. З’являються нові жанрові різновиди — візії, студії, акварелі, ескізи та різноманітні стильові форми — від експресіонізму, імпресіонізму до символізму й неонатуралізму. Водночас спостерігається властива для більшості модерних літератур тенденція до схрещення різних творчих напрямів.

Яскравою ознакою раннього європейського модернізму стали пошуки універсального символістського стилю й син­тетичної образності. В українському письменстві, як і в ряді інших літератур, ці пошуки зумовлюють розгортання своєрідної неоромантичної стильової манери, що давала підстави вважатися явищем синтетичного порядку, що охоп­лює елементи різноступеневої стилістики (символізму, ім­пресіонізму, натуралізму, романтизму, неокласицизму) й тяжіє загалом до романтичного типу творчості. В цьому — одна із специфічних особливостей українського модерніз­му. в якому відроджуються й розвиваються форми роман­тичної образності, шо лише тією чи іншою мірою модер­нізуються (лірика О. Олеся, Г. Чупринки, М. Вороного, X. Алчевської; проза О. Кобилянської, С. Васильченка;

13

драматургія О. Олеся, О. Черкасенка). Не переборені ук­раїнським раннім модернізмом романтичні елементи стри­мували формування оригінальної модерної «школи». Віден­ський імпресіонізм, польський експресіонізм, російський і французький символізм, неоромантизм скандинавських лі­тератур здебільшого переломлювалися через українську національну традицію. Модернізм формувався у своїх най­характерніших виявах не на рівні загальної стильової ма­нери або «школи», а через творчу самобутність та еволю­цію окремих митців. Розгортаючись і поєднуючись із фор­мами реалістично-натуралістичними, власне романтичними, символічними, модернізм відкривав нові художні моделі та структури — неореалізм (В. Винниченко), неонатура- лізм (С. Черкасенко), неоромантизм (О. Кобилянська), імпресіоністичний символізм (М. Вороний), метафізичний символізм (М. Яцків). Водночас загальною стильовою ознакою ставала тенденція до панестетизму, символізації, ідеалізації й романтизації зображуваного. Це зумовлюва­лося сприйняттям реальності як естетичного феномена, тобто ідеально й естетично перетвореної, зорієнтованої не на правдоподібність, а на ймовірність своєї інтерпре­тації.

Переважно романтичні мотиви (туга за казковим і пре­красним світом, у якому особа, нація, народ були б не відчуженими, тонка чутливість до всіх життєвих дисонан­сів, активність творчого, навіть фантастичного перетворен­ня реальності, злиття символів і алегорій, натхненних до­вколишнім світом, з плином душевних настроїв, мрій тощо) поруч з особливою предметністю й конкретністю реалій оточення і символічних образів становлять особливу при­вабливість поезії Олександра Олеся (1878—1944). Модер­ністська основа світовідчування, з характерним апокаліп- тичним протиставленням тлінного, минущого і безкінечно­го, вічного, стає в його поезіях і драматичних творах («По дорозі в Казку», «Трагедія серця», «Танець життя», «Ху­дожники») джерелом для розгортання настроїв, що відби­вають драматизм переживання можливого розриву духов­них, сімейних, родових, космічних зв’язків та застерігають від цього. Передчуття Апокаліпсису XX віку, хворобливі й криваві примари народження нового світу відбилися в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці поезій («Щороку») О. Олеся, в пантеїстич­ному універсумі голосів природи, людини та історії. Лі­рика поета складалася як поезія контрастів, драм і вод­ночас туги та меланхолії.

Творча практика Миколи Вороного (1871—1942) роз-

14

мшріовала сферу естетично-філософської поезії. Вводячи до української літератури нові жанрові, ритміко-метричні форми, оновлюючи віршову техніку, М. Вороний тяжів до символістсько-імпресіоністичної образності, тематики нан- космічного, урбаністичного, гедоністичного плану. Його поетичні цикли («Разок намиста», «За брамою раю», «Гро­тески», «Фата-моргана» та ін.) вирізнялись емоційністю

іі драматизмом розвитку художньої дії, яка проривала конкретику буденного життя філософськими тонами, сен­тиментальною романсовістю, грайливістю імпровізацій. Патріотична лірика М. Вороного, а також його переклади вливалися в традицію маршової, пісенної, баладної поезії, яка інтенсивно розвиватиметься в XX ст.

Належачи до творчого об’єднання «Молода муза», Петро Карманський (1878—1956) у своїх збірках «Ой лю­лі, смутку», «Блудні вогні», «Пливем по морі тьми» досить повно виявив характерні риси української символістської поезії і водночас засвідчив її багатоплановість. Окрім значного масиву творів романтично-патріотичної тематики та характерних для «молодомузівців» декадентських моти­вів розчарування, туги, самотності, загубленої любові, мар­ноти життя, П. Карманський витворює й лірику метафі­зичного плану та класицистичної рефлексії. Це вказує на неокласицистичні ідеали (поряд із романтичними) в про­явах українського модернізму.

Як один з «молодомузівців», Михайло Яцків (1873— 1961) чи не найвиразніше відбив їх модерністські орієн­тації. Тема «маленької» людини, окреслена ще в ранніх творах, трактується в його символістських творах в кон­тексті метафізичного зла, розлитого в житті («Боротьба з головою»), а відтак саме людське життя стає тінню єдиної, сутнісної духовно-містичної праоснови всесвіту. Гра матеріальних, фізичних сил, людських бажань, роз­двоєння між людиною-актором і людиною-творцем, неспів­падання слова і значення, момент творчості як межева си­туація між реальним та ідеальним, матеріальним і фан­тастичним — все це утверджувало особливу сферу симво­лістської прози, сприяло формуванню символістської по­вісті («Огні горять», «Блискавиці»).

Так навіть у межах символістської течії взаємодіяли й диференціювалися різні творчі орієнтації та моделі. Проте загальна стилістична аморфність, до того ж невиразна формальна окресленість різних течій українського ранньо­го символізму (можливо, внаслідок тяжіння до художньої універсальності) закономірно спричиняли реакцію ради­кальніше проявлених течій авангардизму 20-х років — на­

13

ступного етапу модернізму, шо позначений рішучим запе­реченням літературної традиції.

Особливе місце в літературному процесі початку XX ст. належить Володимиру Винниченку (1880—1951). його ран­ній творчості (прозовій і драматичній) притаманна перед­усім різноплановість реальної проблематики (теми з сіль­ського і міського життя, особливо із сфер соціально мар­гінальних — заробітчан, злодіїв, сільської голоти, ув’язне­них, професійних революціонерів і емігрантів, артистичної богеми тощо). Модерністський смисловий контекст його творчості зумовлювався освоєнням амбівалентного мораль­ного та психологічного змісту життя окремої людської особистості в її стосунках з іншими. Складовою частиною нових життєвих ситуацій та характерів ставала наперед- заданість, раціоналізм, певного роду насилля над природ­ними обставинами буття, з одного боку, і особлива роль сфери підсвідомого, інстинктів, бажань, «людського, за­надто людського» (Ніцше), з другого боку. Художні колі­зії в творах В. Винниченка концентруються переважно навколо теми влади і рабства, контрастів, що забезпечу­ють чуттєву напругу життєвого потоку, який несе в собі людина, моральних, вольових рішень, що ними вона «під­правляє» життя.

Нова стилістика народжується із змішування мовно-сти­льових рядів, тонкої взаємодії буденного і фантастичного, із зведення моральної проблематики до процесів «перео­цінки цінностей» («Чесність з собою»), виявлення підсві­домих інфантильних бажань («Записки Кирпатого Мефіс- тофеля»), боротьби морального і фізіологічного, масової психології і окремого вольового вибору («Хочу»), Життє­ва конкретика, особливо в оповіданнях В. Винниченка, локальний колорит і модерний пейзаж зросталися з іроніч­ним модусом зображення («Кузь і Грицунь», «Зіна»), з екзистенціальним переживанням («Момент») і в цілому створювали тонку й мобільну словесно-образну тканину. Радикальні моральні і психологічні настрої, поєднання форм високої елітарної літератури і «масової» (форми детек­тивні, скандальні історії, кримінальні сюжети тощо), ніц- шеанські мотиви і мотиви, близькі до неонатуралізму, сприяли формуванню в ранній творчості В. Винниченка поруч з малими оповідними жанрами форми стилістично різнопланового, публіцистично забарвленого, інтелекту­ального роману —основної жанрової структури літератури наступного, XX ст.

Художні процеси першого двадцятиліття XX ст. мають певну цілісність. Увесь період від започаткування дискусій

1Є

навколо українського модернізму в журналі «Киевская старина» (1902) і до відомої дискусії другої половини 20-х років можна вважати етапом становлення та обгрунтуван­ня модернізму в українській літературі. Основна його про­блема полягала, насамперед, у з’ясуванні літературної тра­диції, тобто у розв’язанні питання, яке висунув ще ранній український модернізм, виступаючи проти народницько-по­зитивістської літературної теорії й практики.

Одна з тенденцій розвитку модернізму спиралась на розгортання неореалізму, який також тяжів не лише до стильової синтетичності, а й до оновлення самої гуманіс­тичної концепції, як це спостерігаємо у прозі та драматур­гії Б. Винниченка, у творах М. Чернявського, Г. Хоткевича,

С. Васильченка, Б. Лепкого. На думку пізніших дослідни­ків, саме неоромантизм і неореалізм як основні тенденції літературного поступу початку XX ст. дали поштовх для розвитку провідних течій у літературі 20-х років — сим­волізму, футуризму, неокласицизму.

Іншу тенденцію позначив неокласицизм, який увібрав ознаки символізму, неоромантизму і неореалізму з його тяжінням до універсалізації і навіть міфологізації конкрет­ного образного узагальнення (саме в цьому напрямі роз­горталась художня еволюція пізнього Івана Франка).

Прикметно, що нові авангардистські течії 20-х чи не найрішучіше відкидали з-поміж названих тенденцій неоро­мантичну естетичність і синтетичність.

На особливу увагу заслуговує питання про змінність художніх напрямів, стилів і форм у період модернізму. Так, пізніший літературний напрям, представлений публікація­ми «Літературно-критичного альманаху» і «Музагету» (П. Тичина, Д. Загул, М. Терещенко, В. Кобилянський, Я. Савченко, Ю. Іванів-Меженко) і названий критикою символістським — якісно інше явище, аніж той символізм, що складався в європейських літературах кінця XIX — по­чатку XX ст. «Новий» символізм був варіантом символізму, близьким до експресіонізму. Фактично не пориває з раннім модернізмом і український футуризм, перше літературне угруповання якого виникло в 1913 р. у Києві на чолі з М. Семенком. Футуризм переймає від раннього модернізму і радикалізує гасла європеїзації, водночас якнайрішучіше відмежовуючись од його ліричної образності, яка просто ототожнювалася з сентиментальністю.

В цілому ж саме в ранньому модернізмі були закладені ідеї оновлення гуманізму за допомогою естетики і мистецт­ва. Значну роль у цьому відігравав культуро- і духовно- гуманотворчий неоромантичний порив <rins Blau», що у на-

17

іній літературі виступав як Спроба гармонізації реальності й ідеалу, соціального та індивідуального буття, природи і культури. Потреба «вищого буття» і спроба синтезувати його через естетику, з одного боку, та відкриття універсаль­ної природи індивідуалізму, тотожного родовій, ідеальній людській сутності та національній культурній сутності, що їх можна осягнути в акті культурної творчості, з іншого, ви­значили ту утопічну програму, на яку був спрямований ранній український модернізм і яка становила його першо­рядну цінність. Ця образна структура відлунюватиме в «кверофутуризмі» М. Семенка і навіть в теорії «колектив­ної» та «індивідуальної» творчості Ю. Іваніва-Меженка.

На кінець першого десятиліття XX ст. всі основні художні течії раннього українського модернізму — неоро­мантична, неореалістична, символістська — значно видо­змінюються. Заявлені з кінця минулого віку, вони зарод­жувалися на хвилі різкого заперечення утилітарності літератури, її побутовізму та ідеологізму народницько-пози­тивістського типу. Символічність, ліричність розповіді, особлива сугестивна тональність, осягнення душевних по­рухів, неусвідомлених поривань і візій, сфери підсвідомості, різкої контрастності світу буденного й уявлюваного, бажа­ного стають відчутним імпульсом розбудови нової худож­ньої образності. За допомогою таких форм літератури від­бивала становлення нової гуманності й соціальності.

Відновлювалася власне естетична самоцінність і гуман­ність художнього акту як такого. Українська література переймалася культуротворчою місією, духом загального оновлення. Певна річ, творення розмаїтої національної культури цікавило і модерністів, і неонародників. Відмін­ність— у шляхах, методах реалізації мети. Народницька теорія спиралася на програмні засади, закладені ще в епоху Просвітництва раціоналізмом, емпіризмом, на ідеали при­родної й моральної цінності окремої (нехай і «малої») лю­дини, особливої місії освіченої професійної спілки людей. Модерністська ідея, відбиваючи кризу уявлень про можли­вість такого способу поступального осягнення цілей люд­ської еволюції, сприймала активно романтичну критику просвітительства, переосмислюючи водночас і сам роман­тизм. Як зазначав з цього приводу А. Товкачевський (іде­олог «хатян», однієї з трьох основних модерністських течій, що групувалися навколо видань «Молода муза» — 1906— 1909; «Дзвін» — 1913—1914; «Українська хата»—1909— 1914), «починається стремління до синтезу індивідуальнос­ті— людини — з великою індивідуальністю — людством». Нова «велика індивідуальність» розглядалася в контексті

13

«нової соціальності» (Леся Українка, М. Могнлянський, В. Винниченко). Згодом гасла «нової соціальності» перейме на себе теорія «пролетарської культури».

Артистична метафізика Ф. Ніцше, волюнтаризм А. Шо- пенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона, феноменологізм Є. Гус- серля та інших були тим філософським та естетичним грун­том, на якому поставала модерністська критика М. Євшана, М. Вороного, Д. Донцова, А. Товкачевського, М. Сріблян- ського, Б.-І. Антонича. Однією з провідних тут виступала ідея розгортання модерної культури й залучення в її сфе­ру української суспільності. Таким чином мали переборю­вати провінційність, народницьку утилітарність, відбувати перехід від етнографічно-побутової самоідентифікації до культурної самосвідомості. Певною спільністю національ­но-культурних цілей модерністів і народників пояснюється збереження в українській літературі початку XX ст. еле­ментів романтичної свідомості.

Романтична ідеологія, романтичний індивідуалізм, ро­мантична настроєність знайдуть своє продовження. І зго­дом саме ці елементи активно засвоюватимуться, тран- сформуватимуться, позбуваючись ідеалістичної символіки неоромантичного гатунку, новим або «пролетарським» мис­тецтвом 20-х років, де романтизація «маси», «класу» від­биватиме генералізацію романтичної ідеї індивідуальності, яку заступає тотальність. «Пролетарський індивідуалізм,— зауважував Г. Михайличенко,— від буржуазного різниться тим, що він стремить не від громади, як цей останній, а до громади» '. Власне неоромантичний індивідуалізм ранніх українських модерністів розв’язував в ідеальному, естетич­ному плані те ж питання — розширення індивідуальної свідомості й індивідуального характеру до рівня родового культуротворчого і гуманного потенціалу цілого роду. В цьому зв’язку він був позбавлений вульгаризації і спро­щення, які з’явилися у період «пролетарської» культури й сопреалізму.

Від модернізму бере початок також спроба витворити універсальний художній стиль, на який претендували і М. Хвильовий з його теорією «євразійського ренесансу», «вітаїзму», і М. Семенко з гаслами універсального стилю або «панфутуризму», і «неокласики» з голосною метаназ- вою універсалізованого стилю. Загалом тенденція обгрун­тувати новий класичний етап розвитку української літера-

1 Пролетарське мистецтво: Тези Гната Михайличенка на доповідь Всеукрліткому//Десять років української літератури X., 1928. Т. **2- С** 27.

19

тури на підвалинах модерної літератури започаткована ще І. Франком (у пізній період творчості) й розвинена Лесею Українкою та В. Самійленком. Тим самим укладалася в українській літературі традиція високої (не низької) і «но­вої» (не «старої») класики. «Неокласики» 20-х років мали тут своїх попередників.

Отож, протягом першого десятиліття XX ст. відбувалися як перехід до модерної художньої свідомості, так і зміна образних структур та моделей всередині самого явища. Його первісна естетична програма, запозичена від симво­лізму, розпадалася. Одним із свідчень цього процесу ста­вала невідповідність теоретичних вимог і художньої прак­тики, як, зокрема, у «молодомузівців» чи «хатян».

Непоборений і нетрансформований романтизм (зокрема в національно-патріотичній, інтимній, пейзажній ліриці) хоча і надавав особливого забарвлення новим структурам модерного мислення, але в цілому гальмував їх розвиток. Так, яскравим прикладом модерністського переосмислення романтичної і навіть еклектичної творчості Г. Чупринки стала критика «хатян». Загальна зміна ранніх модерних структур пов’язана з посиленням явищ експресивно-вира- жального характеру, неофольклоризму, спробами виходу за межі малих художніх форм, ліризованої та ескізної про­зи тощо. З’являються твори ширшого епічного діапазону — повісті, романи, розвивається драматургія.

Школа психологізму-імпресіонізму-експресіонізму-реа- лізму, яку розробляли представники «нової» течії, ставала вже класичною. Зрештою, творчість письменників-модерніс- тів втрачає свою «синтетичність» і еволюціонує до взірців більш однопланових (останні імпресіоністичні ескізи М. Коцюбинського, реально-побутові повісті О. Кобилян- ської) або й зовсім на певний час згасає (В. Стефаник). І лише перша світова війна, з її жорстокою реальністю спричиняє оновлення образної, експресивної стилістики старших майстрів (Марко Черемшина, О. Кобилянська,

Н. Кобринська, В. Стефаник, С. Васильченко). Початок другого десятиліття означений появою великої епічної про­зи, представленої О. Кобилянською, Г. Хоткевичем, М. Яц- ківом, В. Винниченком. Гострота й напруженість протисто­яння неонародництва й модернізму на цей час спадає. Літературний процес стає узвичаєнішим, стилістично рівні­шим. Попри різноманітність нової проблематики, зорієн­тованої на побут, щоденне життя, попри тяжіння до гро­тесково-експресивних форм зображення, спостерігаються спроби переходу від ліризованого до міфологізованого пла­ну оповіді {«Fata morgana»t «Земля», «У неділю рано зіл­

20

ля копала», «Тіні забутих предків», «Лісова пісня»). Для української літератури з її не досить виробленою традиці­єю романного епосу різнорідність таких тенденцій стала значним надбанням. Згодом, вже у 20-ті роки, пошуки ве­ликої прози, романного жанру будуть особливо значущими.

Прикметною для української драматургії ставала увага до літературності, умовності, поза сумнівом, і її зануреність у стихію реальних конфліктів та душевних драм, соціаль­ної дисгармонії. Драматичні твори, написані як для «чи­тання» (зокрема, драматичні поеми Лесі Українки), так і «для сцени» (більшість п’єс В. Винниченка), вирізняються жанровими формами індивідуального мовлення, масовими сценами, диспутами-діалогами, «очуднюванням» тощо. Від­повідно акцентуються тут філософська проблематика, по­глиблена саморефлексія, словесна гра тощо. Однак на цьому етапі активне засвоєння літературної умовності й вироб­лення «нової драми» супроводжується також і певним роз­щепленням художньої реальності та ідеології, авторської філософії, як це часто спостерігаємо в п’єсах В. Винни­ченка. В той же час Лесі Українці тогочасна суспільність дорікала за її виняткову «класичність».

Культурна рефлексія, «літературність», словесна деко­ративність, ескізність тощо були характерні для модерної драматургії. До літературності тяжіла символістська дра­матургія. Неоромантична й неореалістична драматургія

В. Винниченка та С. Черкасенка, соціальна й історична драматургія Г. Хоткевича та Л. Старицької-Черняхівської так само позначені пошуками нової сценічності. Драматур­гічна форма, яку вони витворювали й олітературнювали на українському грунті, мала прислужитися переборенню тра­диції народницького «живого», або етнографічно-побуто­вого театру.

Наприкінці першого — на початку другого десятиліття XX ст. в українській літературі відбувається зміна літера­турних поколінь. Відхід з життя М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, еміграція О. Олеся, С.Черкасенка, М. Шаповала, В. Винниченка, М. Вороного, В. Самійленка (незабаром останні повернулися), розстріл Г. Чупринки (1921) позначили кінець раннього етапу українського мо­дернізму з його потужним національно-культурним міфо- творенням, із програмою гуманізації та універсалізації світу, духовною утопією гармонійного індивідуального, на­ціонального і соціального життя.

Набутий досвід модерністських пошуків нової літератури в подальшому розвитку своєрідно модифікували й продов­жували у 20-х роках «ваплітяни» (РЛ. Хвильовий, М. Ку­

21

ліш), «неокласики» (М. Зеров, П. Филипович, М. Рильсь­кий, М. Драй-Хмара, О. Бургардт), «ланчани» (Б. Підмо- гильний, Є. Плужник, Т. Осьмачка, Гр. Косинка).

Ранній український модернізм початку XX ст. закріп­лював спробу оновлення національної літературної тради­ції, що функціонувала паралельно з етнокультурою та на­ціональною масовою культурою. До останньої приставало пізнє народництво або неонародництво, елементи якого так чи інакше репрезентовані у творчості Б. Грінченка, Олени Пчілки, Л. Старицької-Черняхівської, А. Тесленка, Л. Янов- ської, М. Чернявського, Д. Марковича, Грицька Григоренка, Ореста Левицького, С. Васильченка.

Літературознавці радянської доби протягом багатьох років припускалися помилки, ототожнюючи народництво 1 як ідеологічну тенденцію з народництвом літературним, з одного боку, а з іншого — протиставляючи «просвітянству» другої половини XIX ст. більш раннє явище — «просвітни­цтво». Проповідування просвітянських ідей у період рево­люційних перетворень, на їхнє переконання, було реакцій­ним анахронізмом, бо ж неонародники висували питання про непізнаванність природи людини, визнавали альтерна­тивність понять «просвіта» й «революційна боротьба», біль­ше того — піддавали сумніву доцільність революції як акту кровопролиття. Письменників цього напряму, а серед них, зокрема Б. Грінченка та Олену Пчілку, звинувачували у «каганцюванні», проповіді «малих діл», надто — в націо­налізмі. І це тоді, коли велике значення їхніх «малих діл» полягало саме в тому, що вони здатні були завдяки доступ­ності художньої інтерпретації ідей охопити ними різні і най- ширші верстви населення, вони прагнули підвищувати за­гальнокультурний рівень, не виключаючи й естетичної сві­домості, хоча й не надавали їй першорядного значення. Посилюючи пізнавально-виховну функцію художнього сло­ва, культурники дбали насамперед про моральне вдоскона­лення людини, стверджували невід’ємність прогресу від її духовного розвитку. Тематика та проблематика в цій про­грамі відігравала основну роль.

Вимога доступності форми обмежувала формальну мо­дернізацію та експериментування. Та все ж звична для сприйняття описова літературна традиція, трансформована народниками з огляду на вимоги нового часу, набувала стильової синтетичності, правда, такої, що найчастіше по­ставала на грунті посилення емоційного начала, а точні­ше— за рахунок активізації оцінного авторського слова.

1 Не слід ототожнювати з російським народництвом, яке йшло в розріз з українською національною ідеєю.

22

Реалізм XIX ст. був поєднаний з натуралізмом та неоро­мантизмом (Л. Яновська), або натуралізм з неоромантиз­мом (М. Чернявський), або з неоромантизмом та імпресіо­нізмом (С. Васильченко), або з неореалізмом, натураліз­мом та сентименталізмом (Н. Романович-Ткаченко), ро­мантичний етнографізм — з натуралізмом, символізмом та неореалізмом (Г. Хоткевич).

Сповідуючи принципи експресивної естетики, пізнє на­родництво виступало проміжною ланкою між «старою» та «новою» літературними школами, завдяки чого мало змогу готувати широкого читача до сприйняття європейського мис­тецтва. Спостерігаються дві паралельні тенденції — «нова» школа, сформувавшись у синтетичну систему, надалі роз­членовується на близькі стильові течії, а неонародники роз­виваються від описового етнографізму та натуралізму в напрямі до синтетичності, кращими зразками змикаючись із модерною літературою («Вітер», «Чайка» С. Василь- ченка).

Неминучість виникнення літературного народництва кри­тика пов’язує з демократичним спрямуванням української культури. Шлях, яким простуватиме художній прогрес, уявлявся, таким чином, через розв’язання комплексу взає­мовідношень естетика — мораль. «Звести до себе свого бра­та і не низводити до нього себе, пізнавшого свої обов’яз­ки...»— ці думки Л. Яновської можна розглядати як об­грунтування маніфесту неонародників, який відбиває одну з найбільших дискусій XIX ст. про шляхи розвитку укра­їнського мистецтва, що набула загострення напередодні нового віку завдяки діалогу між М. Драгомановим, який прагнув вивести українську літературу на європейський рі­вень, та Б. Грінченком, що готував народ до розуміння такої літератури.

З пізнавального погляду неонародництво залишило пе­реважно застережну літературу. Від раннього народництва, що абсолютизувало позитиви соціально-культурної антро­пології українців (Г. Квітка-Основ’япенко, П. Куліш, О. Сто- роженко, Ганна Барвінок), пізнє відрізнялося від першого відсутністю стосовно народу ілюзій, які ще мали поперед­ники, котрі любили народ як абстракцію, як об’єкт для втілення своїх ідеалів. Крім того, пізні народники перегля­нули проблему особи і народу в бік деромантизації як пер­шого, так і другого складника цієї історичної двоєдності. Позитивне і негативне в людині (її червоточину) вони роз­кривали незалежно від класової чи майнової диференціації («Доля», «Як вони її почепили?», «Таїна нашої Принцеси» Л. Яновської, «Мати» А. Тесленка), застерігали від агре-

23

СиВностІ темних сил людської натури, які найчастіше про- і являються у вседозволеності, обивательстві («В темряві», «Московський гедзь», «Обивательські жарти» С. Василь- ченка), не бачили можливості сягнути прогресу, «пересту- І пивши» через кров або насильство над волею ближнього («Брат на брата» Б. Грінченка; «Осліплення Паріса», «Кров» М. Чернявського; «Богиня революції», «Із днів бо- І ротьби» Н. Романович-Ткаченко), а перспективи суспіль­ства покладали на еволюційний шлях розвитку. Тому-то в їхній творчості центральною поставала соціальна проблема духовної зрілості особи і загалу. Якщо Л. Яновська зупи­нялася переважно на викритті не завжди привабливої сут­ності людини, то М. Чернявський художньо осягає цю проб­лему, зображуючи натовп як темну стихійну силу. Саме людська жорстокість, так він вважав, могла перепинити вихід людства із замкненого кола насильства. Неприйнят­тя будь-якого диктату звучить у вірші «Червоний прапор» (1917), де чуємо відверте застереження щодо переродження влади більшовиків. Дій темі у 20-ті роки присвятила пое­тичні твори Олена Пчілка («Червоні корогви», «Епілог», «Виринай, наш Боже»).

Виходячи з просвітницької програми, неонародники особливого значення надавали релігійним постулатам мо­ральності, духовному очищенню і прозрінню. Саме релігія, на думку багатьох,— єднальна ланка між народом та ін­телігенцією, гарантуючи, зокрема, дієвість закликів до лю­бові, правди, братерства та «єдиномислія» (Т. Шевченко) як найщирішої форми об’єднання людей. А відтак — і на­станова на пробудження національної свідомості кожної окремої одиниці, з яких складається спільнота, поєднува­лася з необхідністю осягнення моральних імперативів на шляху духовного зростання. Неонародникам була близькою вже не тільки й не так філософія «серця» Г. Сковороди, як ідея Кіркегора про внутрішнє переродження кожної лю­дини завдяки можливості вибору власної життєвої позиції.

Письменників старшого покоління, що сповідували по­дібні погляди, не визнавали тогочасні критики, і не тільки вульгарно-соціологічного спрямування, а й інших напрямів. Зокрема М. Могилянський, прихильник «неокласиків», ре­цензуючи повість С. Васильченка «Талант» (1924), вва­жав, що автор «не може визволитися від «чарів сільської літньої ночі», одне слово, «проспав революцію» \*. Звину­вачення С. Васильченка в неактуальності стало приводом до дратівливої розмови про пізній народницький напрям в

1 Більшовик. 1924. 17 квіт.

24

українській літературі. Давня полеміка про вибір орієнта­ції української літератури на європейську культуру чи на сталі національні фольклорні традиції не стихала. Вона дістала подальше продовження на сторінках газети «Ра­да» навколо статті того ж таки М. Могилянського «Про культурну творчість» (1912), досягши свого апогею у вже згадуваній полеміці 1925—1928 рр. Думка «європеїстів» про пізнє народництво як малоплідне популяризаторство, про зниження ним престижності української культури у сві­ті — правомірна, хоча категоричність у її обстоюванні при­водила до «плужанства». Найкращим доказом на користь його розмежування з неонародництвом можуть бути пояс­нення С. Пилипенка, керівника літорганізації «Плуг», сто­совно ідейно-естетичної платформи їхнього угруповання: «...щоб було ясно, якою групою революційно-селянських письменників є «Плуг» і що таке плужанство, як літератур- по-громадська течія, посилаємо читачів до першої нашої літературної сторінки в газеті «Селянська правда» (1923, 7 січ.), що вийшла під девізом:

Ми йдемо від плуга до машини,

Од села в майбутнє місто.

йди до нас, поете-селянине,

Підемо вперед із робітництвом!»1

Література, яка створювалася під таким гаслом, звичай­но, не могла становити естетичної альтернативи «європеїс- там» 20-х років на чолі з М. Хвильовим, тоді як неонарод- ництво становило таку альтернативу, увібравши в себе дав­ню художню традицію, закорінену в народну творчість і послідовно збагачувану впродовж усього XIX ст. професій­ним мистецтвом, домінантна ознака якого виявлялася в культивуванні «народного духу», а відтак—мистецтвом, зорієнтованим передусім на менталітет українця, емоційно­го за своїм сприйняттям, схильного до ідеалізму та демокра­тизму (І. Котляревський, П. Куліш, Марко Вовчок, О. Сто­роженко, І. Нечуй-Левицький).

Степан Васильченко (1879—1932), як й інші письменни­ки неонародницького спрямування, не мав з цим явищем нічого спільного. Він був майстром художнього слова і послідовно здійснював власну мистецьку програму: з ме­тою пробудження самосвідомості українського народу водночас і стверджував засобом поетизації позитивну са­мобутність національного характеру («Роман», «Волошки», «Вечеря», «У панів», «На хуторі», «Циганка», «На перші

1 Плужанин. 1927. № 3. С. ЗО.

25

гулі», «Широкий шлях»), викривав рабську психологію йо­го пристосуванців («В темряві», «Московський гедзь», «Оби­вательські жарти», «Туге слово», «Куди вітер віє»), А від­повідно володів двомірністю художнього, почасти дидак­тичного, слова: в першому випадку виявляв неоромантичну тенденційність, що зводилася до поєднання естетики на­родної творчості з посиленням суб’єктивно-оцінного начала його прози, а також до типових ознак «нової» психологіч­ної школи.

А в другому митець ставав уїдливим сатириком. У «ви­кривальних» оповіданнях відповідно змінюється стиль пись­менника — жодного вияву власної авторської суб’єктивно- оцінної позиції, акцентації на таких атрибутах духовності, як пісня, казка, поетична природа. Залишаючи своїх героїв сам на сам, автор зображував їхні характери, як правило, через словесний «двобій».

Не беручи безпосередньої участі в літературній дискусії 1925—1928 рр., С. Васильченко, однак, мав свою думку стосовно проблем, які обговорювали її учасники. Як свід­чать його архівні записи з приводу диспуту про українсь­кий театр (Київ, 1925), письменника непокоїли заклики «На нас дивиться Європа!», «Пора кінчать з хуторянством» через запобігання перед Заходом. «І чому це,— занотував він якось,— виходячи на широкий шлях, ми мусимо поки­нути все своє?., що ми принесемо в загальну світову скарб­ницю?..» 1 Українська література, на його думку, мала про­стувати в напрямі, означеному Т. Шевченком, найбільшим виразником національної духовності, який дав зразок ге­ніального поєднання наївної стихії народної творчості з мо­гутніми індивідуальними мистецькими імпульсами. Тут

С. Васильченко явно солідаризувався з ідейно-естетичною позицією І. Нечуя-Левицького в його орієнтації на етно­культурну самобутність українського мистецтва. В свою чергу, європеїсти, зокрема неокласики, пропагували не від­мову од «свого», чого так боявся С. Васильченко, а розрив із канонізованою традиційністю форми, зрештою, із зміс­товою обмеженістю, обстоюючи необхідність експеримен­тування, модерністичних шукань, те, без чого не може роз­виватися жодна культура.

Проблема традицій і новаторства не була такою бо­лісною для С. Васильченка (А. Шамрай вважав його одним з тих прозаїків кінця XIX — початку XX ст., що найорга- нічніше «перетворював у своїй творчості, як впливи вітчиз-

1 Відділ рукописів Інституту літератури АН України. Ф. 39- Од. зб. 340. Арк. 2 зв.

2«

НяНого фольклору, так і західноєвропейських «вчителів»), як на той час для старійшини української літератури І. Не- чуя-Левицького. Він пов’язував це питання не стільки з естетикою, скільки з політикою. У статті «Українська де- каденщина» (1911), ототожнюючи (як і С. Єфремов на по­чатку свого становлення) модернізм і декадентство, І. Не- чуй-Левицький не визнавав, зокрема, творів «Винниченка- еротиста», бо той не визначав, якого роду і племені його герої, не виводив образів типу Гонти в «Гайдамаках» Т. Шевченка, людей великих і високих. Видатний прозаїк твердо обстоював думку про шкідливість декадентства для української літератури. А точніше — він виступав не так проти цього явища загалом, як проти нього в «малих лі­тературах», бо вони ще мають виборювати своє право на існування. Його опонентство молодій генерації українських письменників початку XX ст. було зумовлене прагненням застерегти їх від втрати соціальності, підміни естетикою моралі, втрати зв’язку зі сталою національною традицією.

Наталя Романович-Ткаченко (1884—1933), хоча й на­лежала формально до «Плугу», але посутньо, як С. Васи­льченко, відмежовувалася від учнівства «плужан». Цікаво, що імена С. Васильченка й Н. Романович-Ткаченко стали поруч в свідомості критиків 20-х років. М. Доленго, зокре­ма, за всієї упередженості до С. Васильченка як оспівува­ча «вчорашнього дня», все ж писав, що при нагоді варто зупинитися саме на цих двох представниках «літературно- чесної старої реалістичної школи письменників» А точ­ніше, то вже була не так «стара реалістична школа», як її модифікація у вияві лірико-психологічної течії і настільки потужної, що навіть Панас Мирний, автор романів «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» та «Повія» пише оповідання «Серед степів» (1903), задумане як поезія в прозі. Мета його, як засвідчує сам відомий прозаїк, «малювати подо­рожні картини від ранку до ночі» і виявити, «який має вплив на душу людську краса світова, які почуття розво­рушує та або друга картина». Але якщо наприкінці XIX ст. ця течія передувала новому рівневі епічності, посилювала філософічність української літератури («поезії» в прозі

В. Стефаника, О. Кобилянської, Г. Хоткевича, М. Чернявсь- кого, Дніпрової-Чайки, Н. Романович-Ткаченко), то у 20-ті роки, на думку деяких тогочасних критиків, зокрема Ф. Яку- бовського, вона спричинилася ледь не до кризового стану в прозі2. Причину цього, без зайвої драматизації, О. Білець-

1 **Доленго М.** Критичні етюди. X., 1925. С. 56.

2 **Якубовський Ф.** До кризи в українській художній прозі//Життя й революція. 1926. № 1.

27

кий вбачав І в тоМу, Що в літературу приходили автори, свідомо або несвідомо несучи з собою традиції української дожовтневої прози, прагнучи наповнити старі форми но­вим змістом \*.

Порівнюючи за творчим імпульсом, що вів од дійсного факту до оповіді, оповідання Н. Романович-Ткаченко з пое­зіями в прозі Дніпрової Чайки, М. Могилянський у рецен­зії на її збірку «Життя людське» (1918) зазначав, що

Н. Романович-Ткаченко нервовістю свого художнього тем­пераменту сучасніша за старшу товаришку і «захоплює життя ширше». Найдосконаліше, на його думку, в збірці розроблений мотив «розвіяних мрій», і розвіяних не так драматичним конфліктом життя, як невблаганною прозою буднів. Філософське осмислення людського буття посилю­ється в тих оповіданнях Н. Романович-Ткаченко, де пору­шуються вічні питання: життя і смерті («Туга», «В безмеж­ну далечінь», «Мандрівник скінчив свою путь», «Леся не­має», «Життя людське»), батьків і дітей («Розвіяні мрії», «Сашко», «Карпатські етюди»).

Визнання «літописця» революційного руху прийшло до

Н. Романович-Ткаченко згодом. А своєрідність її «літо­писання» полягала в розкритті кризової психологічної си­туації людини, причетної до суспільно-політичної бороть­би. її герої постійно випробовуються «на міцність»: то опи­няються віч-на-віч із смертю («Похорон», «Лілія»), то — у двобої з несвідомим натовпом, який не розумів своїх ва­тажків («Із днів боротьби»), то — без шматка хліба для багатодітної сім’ї люди, у минулому причетні до револю­ційної боротьби («Петрусь, Нінусь, Юрусь»); то обговорю­ють гостру на той час проблему моральності революціоне­рів («Будинок над кручею»), наслідуючи в даному разі

В. Винниченка.

Якщо модерністи переймалися здебільшого проблемою сильної особистості, то неонародники — розкріпаченням людської індивідуальності та її прагненням до гармоній­ної єдності колективного й індивідуального, по суті, те са­ме питання, тільки на нижчих, попередніх регістрах свого оформлення.

Любов Яновська (1861—1933) згідно з типовою народ­ницькою концепцією особистості висувала центральну в своїй творчості проблему щастя, «цілого чоловіка» (І. Фран- ко) у залежність від людських взаємин (адже саме вони найчастіше стають джерелом душевних мук і вбивають у

1 **Білецький О.** Проза взагалі й наша проза. 1925 р. // Червоний шлях. 1926. №2. С. 129.

28

людині гідність, доводять до здичавіння, знецінюють правду життя, розмінюючи її на дріб’язок матеріальних інтересів). Наприкінці XIX — на початку XX ст. Л. Яновська репрезен­тувала натуралізм як стильовий напрям, щоправда, не обмежуючись ним, еволюціонувала до поглиблення пси­хологічності неореалізму («Труна»), Вона йшла не так за творами і досвідом І. Нечуя-Левицького, як Панаса Мир­ного і водночас Б. Грінченка, а в пізній прозі й особливо драматургії — В. Винниченка.

Серед багатьох оповідань, повістей, п’єс найхарактер­ніша для пізнього народництва повість Л. Яновської «Го­родянка» (1901). Видана того ж року, що й «Для загаль­ного добра» М. Коцюбинського, «Городянка» написана в традиціях реалістично-побутового відображення дійсності. В ній порушена проблема «виродження» народної душі, «відчуження» од селянської праці, відступництва од мо­ральних заповітів батьків, способу життя, «малої» бать­ківщини.

Здатність людини прижитися де легше, її лінощі, егоїзм, жмикрутство — ось те, що хвилювало письменницю і особ­ливо з погляду перспектив розвитку самої людської інди­відуальності.

Близько до Л. Яновської у такому осмисленні селянина стояла і Грицько Григоренко (1867—1924). Сповідуючи мистецьке кредо «Од серця до серця», письменниця еволю­ціонувала в бік поглиблення психологізму («Силует»), що­правда, часом сягаючи крайньої межі художності, за якою починається публіцистичність.

Микола Чернявський (1868—1938; репресій зазнав у 1938) із стильового боку—еклектик, понад те — свідомий еклектик: вважав, що кожен артистичний твір потребує своєї форми. Відповідаючи у листі до О. Коваленка, упо­рядника антології «Українська муза», на запитання, до якої літературної школи він належить, зізнався, що помічає на своїх творах сліди різних напрямів — романтичного й ре­алістичного, модернізму й пленеризму, а далі імпресіоніз­му й символізму. «І всі ці напрямки,— стверджував письменник,— мені однаково любі й дорогі, й я користую­ся їми всіма, але ні одному з них не можу й не хочу від­датися цілком. Бо це значило б свідомо обмежити себе» ’.

Критика досить високо відзначала М. Чернявського як поета, що розвивався в річищі неоромантичних тенден­

1 Цит. за: **Плевако М.** Микола Чернявський//Червоний шлях. 1925. № 11—12. С. 240.

29

цій, аніж прозаїка. Виняток становить оповідання «Богові невідомому» та повість «Уае УісНв» (1905). Провідна проб­лема всього художнього доробку письменника — дисгар­монія між двома світами — духовним і матеріальним, роз- куто-розлогим, окриленим та мізерно-дріб’язковим, нік­чемним, земним, між злетом і падінням, пам’яттю і непа­м’яттю, світлом і тьмою, добром і злом. Людину М. Чер­нявский осмислює не так на рівні її біографії і навіть не так в історичному контексті, як на сутнісних регістрах уні- версуму. Його цікавлять передусім питання плинності бут­тя людини, її роду, нації і Космосу (поезії в прозі «Коме­та», «Зорі»), життя і смерті, світла і тьми, страждання і щастя («Сон життя», «На крилах смерті», «Хай буде світ!»), моральної доцільності існування матеріального як всюди­сущого начала на землі та творчого духа як гармонізую­чої сутності («Зорі»), Але важливо те, що серед всесвітніх розмірковувань ліричного героя не заступається земна людина як носій моральних категорій добра, всепрощення, альтруїзму, свободи волевиявлення («Комета»), Міркуючи про Космос і Бога, М. Чернявський ставить перед собою питання, на яке суголосну йому відповідь дали дещо піз­ніше філософ і богослов П. Флоренський (про живий Кос­мос) та академік В. Вернадський (ідея ноосфери). Зага­лом тема інтелігенції як народного проводу — виокремле­на сторінка творчості письменника, вона представлена по­вістями «Весняна повідь» (1906), «Варвари» (1908), «Під чорною корогвою», де створено образ інтелігента-песиміс- та, зневіреного не лише в «темному народові від верху до низу», айв ідеї соціальної справедливості.

Сутнісні параметри людини М. Чернявський означував у широкому діапазоні — від найвищого злету духовності, через пізнання Бога в собі, самогармонію з Природою та Космосом до моральної обмеженості, зла, жорстокості, не- керованої вседозволеності, рис, у які закорінювався май­бутній тоталітаризм.

Христю Алчевську (1882—1931) до неонародників мож­на зарахувати досить умовно. Вона працювала в обох про­шарках літератури — народницькому та модерністському, змикаючись із «молодомузівцями». У рецензії на першу збірку поетки «Туга за сонцем» (1907) І. Франко сконста- тував трагедію молодої інтелігентної душі в українській літературі, яка за органічним спрямуванням таланту по­ривалася до краси, а жила за владними альтруїстичними душевними спонуками писати бойові гасла («Гей на бій, за нами встануть!»), закликаючи свій національно й со­ціально скривджений народ до опору. Це був саме той ви­

30

падок, коли фактор масового читача формував шлях роз­витку творчої індивідуальності.

Майстер пейзажних та інтимних замальовок X. Алчев- ська залишила ряд поетичних послань («До дітей мого краю», «До жіноцтва», «Співайте пісні голосніш»), які, зав­дяки умовній метафориці, стали помітним явищем в укра­їнській літературі. Та все ж кращими у творчості письмен­ниці є ті поезії, в яких вона, позбавляючись рефлексійнос- ті, дає зразки чистого ліризму («О розправ білосніжнії крила», «Хмари-думи», «Калина й Тополя», «Крик чай­ки», «Я — лілія біла»). Роздвоєність світовідчуття — між прагненням гармонії та неприйняттям життєвих потворнос- тей, зумовлювала, крім реалістичних, показові для початку XX ст. неоромантичні тенденції творчості, на грунті яких з’являлися елементи символізму. Типовим для X. Алчев- ської був символічний образ сонця як джерела духовної енергії. Не випадкові назви збірок, що завершують майже десятирічний період мистецького шляху поетеси,— «Туга за сонцем» (1907) і «Встань, сонце!» (1916). А поміж ними з’являлися й інші, теж не позбавлені мажорності,— «Сон­це з-за хмар» (1910), «Пісні життя» (1910), «Вишневий цвіт» (1912), «Пісні серця і просторів», «Моєму краю» (1914) та ін.

Нетрадиційний для пізнього народництва приклад ево­люційного розвитку дав Гнат Хоткевич (1877—1938),— від розповідної манери та раннього модернізму через роман­тичний етнографізм і ліричну прозу до оновленого реалізму. Розпочавши з побутових оповідань («Сердечна опіка», «Різдвяний вечір», «Дід Андрій»), письменник видав 1902 р. модерністську збірку «Поезії у прозі», де «досліджував» людину як самодостатню особистість, випробовуючи її пе­реважно любов’ю або еротикою. Це вже пізніше — в істо­ричній прозі — він «спокушатиме» владою, осмислюючи особистість у зв’язку з минулим та майбутнім народу. У ранній період своєї творчості, полемізуючи з С. Єфре- мовим щодо молодої прози та захищаючи передусім О. Ко- билянську від звинувачень у декадентстві, Г. Хоткевич ви­явив глибоке розуміння ролі символізму й загалом нере­алістичних течій у пошуках шляхів розвитку літератури кінця XIX — початку XX ст. Але той самий Г. Хоткевич, прихильник модернізму, опинившись на Гуцульщині, так захоплюється цим краєм, що пише повість «Камінна душа» (1911) Відтоді він стає співцем легендарного краю та йо­го людей: створює п’єсу про Довбуша, а згодом великий роман про нього, етюди «Гірські акварелі» (1914), «Гуцу­льські образки» (1923). «Все, що прийшло до нас зовні,—

ЗІ

стверджував Г. Хоткевич,— все, що не виросло на нашій землі, з нашим народом — те у нас не родить... ми ще за­надто зв’язані з народом, ще не утворили верстви, одірва­ної від народу, верстви, що уміла б жити своїм власним життям і тому все йЬег-народне — мусить бути у нас штуч­ним, безсилим, плеканим в механістичному курнику, де гарячою водою виводять живих курчат» Саме тому, вра­ховуючи конкретно-історичні умови розвитку національ­ного письменства, яке не мало достатнього естетичного до­свіду засвоєння книжної світової традиції, письменник свідомо звернувся до історичного жанру, вважаючи його найорганічнїшим для української літератури,— порушував проблему становлення народу, яку прагнув висвітлити че­рез долі історичних постатей («Довбуш»), духовних вождів («З сім’ї геніїв»), Із таких же засад виходив Орест Левиць- кий (1848—1922), звертаючись до історичної тематики. Йо­го збірка «Волинські оповідання» багато в чому визначала напрям розвитку і стиль майбутнього історичного роману.

Людмила Старицька-Черняхівська (1868—1941) зали­шилась у літературі передусім завдяки драматичним тво­рам на історичну тему («Гетьман Дорошенко», «Іван Ма­зепа», «Милость Божа»), Молоде літературне покоління пореволюційного періоду, відштовхуючись од зужитого, за­своювало (найчастіше через пізніх народників) класичні традиції, модифікуючи їх у своїй творчості. Зокрема, С. Ва­сильченко мав творчих послідовників і найталановитішого з них — М. Івченка; В. Підмогильний в осмисленні особис­тості багато в чому продовжував М. Чернявського, не ка­жучи вже про таких метрів, як М. Коцюбинський, з опіки якого розквітли такі таланти, як П. Тичина, М. Жук, В Вин­ниченко, М. Могилянський, А. Головко. А якщо провести лінію «живих» контактів, то не оминути поетеси X. О. Ал- чевської, її творчих взаємин із літпочатківиями Г Михай­личенком, А. Заливчим та братами Миколою й Петром Плеваками. Варто згадати і той факт, що М. Хвильовий на­писав своїх «Вальдшнепів» під Херсоном, куди був запро­шений М. Чернявським.

Обидві схарактеризовані тенденції художнього розвит­ку — народницька і модерністська — подали загальну орга­нічну картину літературного життя в Україні на межі двох століть. Вони й мали визначати подальше функціонування набутого мистецького досвіду. В творчій лабораторії мо­дерного письменства і в органічності народницького світо­

**1 Літературно-науковий вісник.** 1908. Т. 42. Кн. 4. С. 132. **(Далі** дає­**мо—**ЛЛНВ).

32

відчування формувалися нові формозмістові параметри ук­раїнської літератури, яка входила в період інтенсивного культурного творення XX ст.

Богдан Лепкий **(**1872**—**1941**)**

Богдан Сильвестрович Лепкий — не епізодичне ім’я в українській літературі, це постать першорядна: таланови­тий поет, прозаїк, перекладач, літературознавець і вида­вець. Творчість письменника протягом десятиліть багато в чому визначала рівень української літератури на західно­українських землях, поряд із доробком Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Михайла Яиківа, Петра Карманського, Василя Пачовського, Осипа Турянського, Катрі Гриневи- чевої...

Батьківщина Богдана Лепкого — Поділля, край благо­словенний, щедрий і мальовничий, овіяний легендами його рідне село Крегулець розташоване між містечками Гусяти- ном та Копичинцями. Тут письменник народився 9 листопа­да 1872 р. в родині сільського священика Сильвестра Леп­кого. Батько був людиною освіченою й прогресивною, закін­чив Львівський університет, студіюючи класичну філологію й теологію, писав літературні твори під псевдонімом Марко Мурава, брав участь у виданні часопису «Правда», підго­товці шкільних підручників, знав польську і німецьку (ні­мецькою навіть опублікував поезії); видавав популярні кни­жечки, був головою «Селянської ради». Згодом Богдан назве свого батька найсуворішим критиком.

Дитячі роки Богдана були безхмарними, але рання смерть його двох молодших сестер і брата глибоко вразили п’ятирічного хлопчика. Перші уроки освіти та виховання майбутній письменник набував удома: швидко навчився читати, писати й рахувати. Батько розповідав цікаві історії, старенька нянька співала чумацьких пісень, а дід по матері Михайло Глібовицький, який замолоду був знайомий з Мар- кіяном Шашкевичем, переповідав легенди і бувальщини про давні часи на Україні. Домашній учитель Дмитро Бахта- ловський, крім навчання, знайомив хлопчика з літературни­ми творами, здібний учень знав напам’ять багато віршів Тараса Шевченка, читав «Марусю» Г. Квітки-Основ’яненка.

Коли Богдана віддали до Бережанської школи з поль­ською мовою навчання (відразу до другого класу), батьки перебралися з «цивілізованого» Крегульця до глухого По-

2 іоі

33

ручина. І Бережани і Поручни — місто й село — формували характер і світогляд Богдаиа-гімназиста. Від селян він чув багато легенд та переказів, пісень, які згодом знайшли відо­браження у віршах «На святий вечір», «У великодний тиж­день» та оповіданнях «Іван Медвідь», «Нездала п’ятка» та ін. Після «нормальної» школи Б. Лепкий вступив до Бережанської класичної польської гімназії. Михайло Яи- ків, який навчався тут трохи пізніше, писав, що сюди від­правляли втихомирювати неблагонадійних учнів, атмосферу цього закладу вважав настільки затхлою, що «коли тут чи там з’являлася якась здібніша одиниця, то швидко зачаха- ла в тій пустелі, в заскорузлості дилетантизму».

Враження Б. Лепкого не такі гнітючі. Принаймні, і гім­назія, і Бережани як осередок культурного життя дали йому чимало. Тут були український та польський хори (першим диригував відомий композитор Денис Сочинський). Щороку влаштовувалися міцкевичівський, а згодом і шевченківський концерти. Час від часу наїздив сюди мандрівний театр «Руської бесіди», артистів якого Михайло Глібовицький за­прошував додому, то Богдан мав змогу познайомитися з Владиславом Плошевським, Іваном Біберовичем, Степаном Яновичем (батьком Леся Курбаса), Марійкою Романови- чівною. Не проминав юний Богдан популярні вистави «На- стасю Чагрівну» В. Ільницького, «Розбійників» Ф. Шіллера, «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького, які своєрідно впливали на світогляд май­бутнього митця. До того ж родина Глібовицьких мала вели­ку домашню бібліотеку, гімназисти обмінювалися книжка­ми, читали газети «Діло», «Батьківщина», часописи «Мета», «Вечерниці», «Зоря», польську літературу...

Українська мова та література в гімназії спершу не ви­кладалися, потім вивчали їх принагідно, та поступово зро­стає національна самосвідомість українців, які домагаються права на проведення щорічного шевченківського свята. Се­ред друзів Богдана Лепкого тих літ треба насамперед назва­ти Сильвестра Яричевського, українського поета, прозаїка й драматурга (на жаль, в Україні за радянського часу не вийшло жодного видання відомого письменника).

Писати Богдан Лепкий почав дуже рано. Ще в другому класі гімназії під впливом бабусиних оповідей скомпонував поему про русалок, але вона не збереглася. Згодом у хви­лини натхнення занотовував принагідно на клаптиках па­перу, на берегах книжок та зошитів, серйозно ж готувався стати художником, з цією метою брав уроки у славетного Юліана Панкевича...

34

Після гімназії Б. Леїткий вступив до Віденської Акаде­мії мистецтв, але навчання морального задоволення не при­несло, він відчув, що розминувся зі своїм справжнім покли­канням. Випадок вирішив майбутню долю, допоміг йому знайти себе. Якось йому довелося їхати в одному купе з Кирилом Студинським, студентом філософського факульте­ту Віденського університету. Це знайомство не тільки збли­зило двох майбутніх видатних діячів української культури, а й визначило творчі інтереси майбутнього письменника. Він почав відвідувати лекції професорів Віденського університе­ту, зокрема відомого славіста В. Ягіча, став членом студент­ського товариства «Січ», брав участь у дискусіях на літера­турні та суспільно-політичні теми, близько зійшовся з май­бутнім відомим фольклористом Філаретом Колессою, Ми­хайлом Новицьким та іншими студентами-українцями.

Згодом Б. Лепкий вступає до Львівського університету. Близькими друзями стають О. Маковей, І. Копач, О. Ма- карушка. Приятелював також з молодим математиком Климом Глібовіцьким, техніком Юрком Тобілевичем, поетом Миколою Вороним, відомими співаками Соломією Крушель- ницькою та Олександром Мишугою, композитором Остапом Нижанківським та багатьма іншими тогочасними діячами літератури та мистецтва, і На ті роки припадає активна літературна діяльність

Б. Лепкого: він пише поезії, оповідання, перекладає, робить доповіді на засіданнях студентського товариства «Ватра». З 1895 р. його твори починають усе частіше з’являтися на шпальтах «Діла», «Буковини» та інших періодичних видань.

Щороку Богдан приїздить на «вакації» (канікули) до села Жукова, де в той час мешкали його батьки; в цей пе­ріод створює цілу низку віршів (цикл «Село») та оповідань («Мати», «Кара», «Небіжчик»), саме тоді відбулася його зустріч з Іваном Франком, пізніше — Андрієм Чайковським.

Після закінчення Львівського університету(1895) —зно­ву Бережани, гімназія, де Богдан Лепкий викладає україн­ську та німецьку мови та літератури. Швидко здобуває ав- • торитет серед колег-викладачів, повагу серед гімназистів. Рідне освітньо-мистецьке середовище, близькість батьківсь­кої оселі — все це створювало сприятливий клімат для твор­чості. Низка віршів, оповідань («Стріча», «Для брата», «В світ за очі», «Дивак»), перекладів, літературно-критич­них студій (дослідження творчості М. Конопніцької) нале­жить до бережанського періоду життя. Експериментував і у жанрі драматургії, написавши п’єсу «За хлібом», яку по­ставив театр «Руська бесіда».

І все ж провінційне містечко, віддалене й відірване від

2\*

35

Центрів культурного життя Галичини, було замалим Для таланту Б. Лепкого. Коли на початку 1899 р. у Ягеллон- ському університеті (Краків) відкрили лекторат укра­їнської мови та літератури, письменник переїздить сюди з молодою дружиною Олесею (його запрошено як викла­дача).

Б. Лепкий активно поринає у громадське й культурне життя Кракова, сходиться з польськими письменниками

С. Виспянським, В. Орканом, К. Тетмайєром, цікавиться ді­яльністю учасників літературної організації «Молода Поль­ща», очолюваної вождями польського модерну С. Пшиби- шевським і С. Виспянським, хоча не у всьому поділяє їхні естетичні погляди.

На той час і українська громада була тут доволі чисель­ною. Незабаром помешкання Лепких на Зеленій, 28 стчє своєрідною «українською амбасадою» у Кракові. Сюди ча­сто приходять Василь Стефаник, Остап Луцький, Кирило Студинський, Михайло Бойчук, Кирило Трильовський, Ми­хайло Жук, Вячеслав Липинський. Дорогою до Італії го­стював V Легіких Михайло Коцюбинський, бували тут Ольга Кобилянська, фольклорист Федір Вовк.

У середовищі учасників львівської літературної групи «Молода муза», до якої Б. Лепкий теж належав, його на­зивали професором, хоча не набагато старший віком од Петра Карманського чи Василя Пачовського, а від Михайла Яиківа — всього на рік. Але шматок хліба давався йому нелегко: крім університету, доводилося викладати в при­ватних гімназіях, виступати з лекціями і доповідями. А тут несподівано 1901 р. помер батько, що вимагало перегляду звичайного ритму життя, треба було допомагати матері й чотирьом молодшим братам і сестрам. Для літературної роботи залишалися тільки ночі.

Одна за одною виходять збірки оповідань «З села» (1898), «Щаслива година» (1901), «В глухім куті» (1903), «По дорозі життя» (1905), «Кидаю слова» (1911), збірки віршів «Стрічки» (1901), «Листки падуть», «Осінь» (1902), «На чужині» (1904), «Для ідеї» (1911), «З-над моря» (1913), літературознавчі дослідження «Василь Стефаник» (1903), «Начерк історії української літератури» (1904), «Маркіян Шашкевич» (1910), «Про життя великого поета Тараса Шевченка...» (1911), переклади польською мовою «Слова о полку Ігоревім» (1905, його високо оцінив І. Франко) та книжечка оповідань М. Коцюбинського «В путах шайтана»

(1906).

Цей далеко не повний перелік засвідчує, передусім, ши­роту інтересів пісьменника, його виняткову працездатність.

36

Твори Б. Лепкого починають перекладати польською, ро­сійською, чеською, німецькою, угорською та сербською мо­вами.

В цей час Б. Лепкий складає екзамени на здобуття про­фесора гімназії і, крім цього, стає доцентом «виділових курсів» для вдосконалення кваліфікації вчителів.

Почалася перша світова війна, яка застала родину в Яремчі на Гуцульщині. Залишатися тут було небезпечно. Б. Лепкий спочатку через Карпати пробирається до Угор­щини (містечко Шатмар), а далі — через ГІешт — до Відня. Зустрічає тут приятелів—молодомузівців Петра Карман- ського та Василя Пачовського, а також Ф. Колессу, В. Щу- рата, О. Кульчицьку, К- Студинського та інших давніх зна­йомих. Почало заводитись культурне життя, виходять бро­шури, календар, народний буквар, збірник пісень...

Восени 1915 р. Лепкого мобілізують. Але на фронт не потрапив, а одержав призначення для культурно-освітньої роботи серед військовополонених. Незабаром Лепкий опи­нився в Німеччині, спочатку у Раштатті, а потім (1916) Вецларі. Перша світова війна закінчувалася, і бранці по­чали повертатися на батьківщину. Та на цьому одіссея Б. Лепкого не завершилася. У 1917 р. поет навідує рідні краї, де після бойні застав лише руїни, злидні, людське горе. Знову повертається до Вецлара, а згодом (1920) їде до Берліна, де стає співробітником видавництва «Українське слово», випускає бібліотеку творів української класики та сучасної літератури.

Події війни знайшли відображення у багатьох поетичних і прозових творах Б. Лепкого. Передусім це поема «Буря», з якої, на жаль, збереглися тільки фрагменти, цикли Inter­mezzo», оповідання і нариси «Вечір», «Дзвони», «Душа», «Свої» та інші. У 1925 р. повертається до Кракова (сприяв тому давній приятель, відомий письменник Владислав Ор- кан), де стає професором Ягеллонського університету.

У 30-ті роки письменник щоліта приїздить до с. Черче, що недалеко від м. Рогатина (нині Івано-Франківщина), де можна було не тільки відпочити, а й підлікуватися цілю­щими грязями. І тут навколо письменника гуртується мо­лодь, влаштовуються літературні вечори, на яких звучать поезії Т. Шевченка, І. Франка, самого Б. Лепкого, лунають пісні. Після окупації Польщі фашистською Німеччиною ста­новище письменника стає особливо важким, він втрачає посаду викладача Краківського університету, матеріально бідує.

Помер Богдан Лепкий 21 липня 1941 p., похований у Кра­кові на Раковецькому цвинтарі. У 1972 р. на його могилі

37

встановлено барельєф, а його ім’ям названо одну з вулиць міста. (На жаль, тепер вулиця перейменована.)

У великій і різножанровій творчій спадщині Б. Лепкого одне з провідних місць посідає поезія. Вона якнайповніше розкриває особливості вдачі митця, що допомагає глибше збагнути весь його доробок. І. Франко на основі вже перших оповідань молодого письменника відзначив, що «індивіду­альність Лепкого менш діяльна і політична, ніж в останніх українських новелістів» (В. Стефаника, Л. Мартовича, Мар­ка Черемшини, М. Яцківа.— М. /.); «він має м’який, враз­ливий і поетичний характер; однак у його новелах є і щас­ливі моменти, красиві описи і добре висловлений тихий меланхолійний настрій» '. Згодом І. Франко відзначив, що «м’якістю колориту й ніжністю почуття виблискують новели й вірші Богдана Лепкого»2.

Обидві оцінки стосуються раннього періоду, але ті прик­мети, які підкреслив Франко, залишилися характерними для нього й згодом, хоча збагатилася тематика й проблематика творів, зазнав змін і стиль.

Богдана Лепкого безпосередньо не віднести ні до поетів гострого соціального бачення, ні до митців концептуального філософського мислення, натура його радше споглядально- рефлективна. Ліричне «я» тут превалює над персонажем, внутрішній світ — над зовнішнім середовищем. Туга —це домінанта поета, яка визначає романтичний тип його почу­вання й мислення, та «перебендівська» основа, що «Заспі­ває, засміється. А на сльози зверне».

У його поезії не віднайдемо патетичних гасел, але як ху­дожник чесний він вважає своїм громадянським обов’язком бути

...там, де людське горе,

Де вічний біль, і плач

гіркий, і стопи,

І та розпука чорна,

ніби море,

Лишаючи на плесі шум

гірський — прокльони!

(«Коли обгорнуть безталанну дорогу...»)

То ж чи можна рішуче стверджувати, що соціальні теми взагалі чужі для Б. Лепкого (таку думку висловлювали Є. Ю. Пеленський, В. Симович). Тематичний принцип, зда­ється, взагалі малоплідний для такого поета. Ранні твори з селянського життя насичені тим обсягом вражень і спо­стережень, які пропонували конкретні обставини. А крім

1 **Франко І.** Зібр. творів: У 50 т. К-, 1982. Т. 33. С. 16.

2 **Там само.** Т. 41. С. 158.

38

того, давалася взнаки традиція української літератури.

Б. Лепкий передчуває наближення бурі, яка має зламати старі кордони й старі порядки. В ньому постійно ведуть між собою діалог «голос зневіри» і «голос надії», сформульова­ні в однойменних віршах 1911 р. Перший голос застерігає, що всюди однаково, бо скрізь «пани в гору, біднота в діл», а ламання кордонів і порядків держав призведе до руїн і пролиття крові, другий — закликає прислухатися до духу волі, голосу сурм...

Звичайно, на настрої пейзажної лірики поета не могли не впливати ідеї естетики модернізму та «Молодої Польщі» і «Молодої музи»; з представниками першої він перебував у тісних взаєминах, до другої належав. Він поривається в гори, щоб «заховатися перед людським горем», прагне ба­чити тільки скелі та соколів над ними. А десь із підсвідомо­сті постають образи Довбушевих легінів, що мстили панам за людські кривди («Покину я доли...»); він прагне розу­мом полетіти «на сонце, на зорі», але, як ті морські хвилі, знову повертаються «на землю дрібними дощами» («Дарем­но»). Скільки таких мотивів у «Блудних огнях» П. Карман- ського, «Розсипаних перлах» В. Пачовського, «Сумні ідем»

С. Чарнецького...

Поезія Б. Лепкого належить до перших проявів модер­нізму в українській літературі, але вони виступають не як протистояння традиції, а виростають з неї. Які ж риси модернізму відбилися в творах поета? Передусім, зміщен­ня площин, переакцентування пар-опозицій: туга — есте­тична домінанта настрою, культ осені — як щасливої пори тощо. Той самий принцип спостерігаємо і в трактуванні часово-просторових співвідношень (хронотопу). У Б. Леп­кого міняються місцями «тепер—давно», «близько — да­леко»: «давно» стає «тепер», а «далеко» — «близько». Ці зміщення психологічно вмотивовані.

Б. Лепкого, котрий волею обставин опинився поза рідним Поділлям, нехай навіть серед найосвіченіших культурних діячів, постійно кликали рідні місця. Раз по раз оживали милі серцю картини дитинства, святкування Різдва та Ве­ликодня (цикл «На свято»)... У критиці можна було зустрі­ти іронію з приводу таких ностальгічних нотаток та сіль­ських сентиментів, однак подібні закиди спричинені ігнору­ванням самої суті лірики поета, який в спогаді черпає свою живильну силу, матеріал для творчого настрою.

Останні мелодії Б. Лепкого увінчують його знамениті «Журавлі», вірш, який народ узяв до своєї безсмертної пі­сенної спадщини. Як багато увібрали кілька строф про осінній відліт птахів, яка гама переживань, настроїв!

39

Щодо його інтимної лірики, спроби деяких критиків зіставляти цикл віршів Б. Лепкого про кохання (об’єдна­ний автором у розділ «Весною») з ліричною драмою Івана Франка «Зів’яле листя» навряд чи можна вважати право­мірними. Споріднює їх лише те, що в обох поетів це любов нещаслива. Та коли у І. Франка розлука з коханою була силуваною, її обумовили соціальні, національні чинники, викликавши великі страждання духовно значної натури, то в Б. Лепкого неможливість єднання веде не до внутрішньо­го потрясіння, а до тихого смутку, який навіює відхід весни. Туга веде до умиротвореного спомину, просвітлення, недо­сяжного ідеалу.

Таким колом ідей, настроїв окреслюється лірика Б. Леп­кого до 1914 р. Події першої світової війни дали нові моти­ви, наклали нові кольори на його поетичну палітру — черво­ний (колір крові) і чорний (колір згарищ).

Рефлексійна. споглядальність і самозаглибленість змі­нюються експресією, публіцистичними інтонаціями («Удар­те в дзвін...»), тонкий ліризм поступається місцем епічному розмаху панорамній картині (поеми «Буря», цикли «Лист­ки Катрусі», «В лазареті»); в образну тканину вплітається фольклорна, біблійна символіка, що визначає кардинальні питання буття і смерті, в образах червоного коня, ворона, хреста, Голгофи («Вороне чорний...», «Батько і син», «Вес­на 1915», «В церкві») з’являються історичні асоціації, зокре­ма ремінісценції «Слова о полку Ігоревім» («Слідами Іго­ря»),

Усі ці якості поезії Б. Лепкого періоду воєнного лихо­ліття появилися в «Ноктюрні» — своєрідній скорботній поемі-плачі, побудованій на цифрі дванадцять. Це число пройняте євангелічно-трагічною ідеєю жертовності всього народу: дванадцять старців, дванадцять жінок, дванадцять сиріт, дванадцять їздців, дванадцять борців. До цього часу талант Б. Лепкого, здається, не підносився ще до такої висоти у вираженні трагізму народної долі, поєднанні кон­кретних сцен, ситуацій з їх смисловою насиченістю, до фі­лософського узагальнення. Автора хвилюють не високі сфе­ри політики, а трагедія його народу — пожежі, руїни, смерть, а найбільше — крах надій. У 20—30-ті роки письменник ви­ступає переважно в жанрі історичної прози. До поезії звер­тається лише вряди-годи, продовжуючи, передусім, мотиви довоєнної лірики. Прозу Б. Лепкого недарма називали лі­ричною. Це виявляється не лише в настроєвості. Тут наскріз­ним є ліричний сюжет оповіді, її провідний мотив. Пере­важна більшість оповідань — на теми селянського життя та добре знаного письменникові попівського середовища. Нові

40

погляди та ідеї, які проникають у провінційне ЖйтТй, Зу­стрічають переважно опір з боку старшого покоління, а якщо й старші усвідомлюють необхідність змін, то вступа­ють у конфлікт зі своїм середовищем («Медвідь»). Персо­нажі Б. Лепкого приречені навіть тоді, коли вони перед смертю спромагаються здійснити важливий для себе вчи­нок, чи то проголосувати за селянського кандидата, як Ми­кола Миколишин (оповідання «Дочекався»). До смерті такі герої письменника ставляться з усвідомленням чесно про­житого життя й сповненого обов’язку: «нікою не бив, нікому віку не вкоротив, пережив своє і треба забиратися».

Щоправда, є в оповіданнях Б. Лепкого і сильні натури: одні вибирають самогубство як вияв протесту проти зну­щань над людською гідністю (Настя з однойменного опо­відання, подоляк Василь з «ГІачкаря»). Але вища міра са­мозречення — жертва заради іншого.

Мала проза письменника — своєрідне явище в україн­ській літературі перших десятиліть XX ст. З новелістикою В. Стефаника її споріднює сільська тематика й драматизм оповіді, але різнить сумовитий ліричний серпанок там, де у Стефаника — глибока психологічна криза, яку пережи­вають його герої.

Повісті «Веселка над пустирем», «Зірка», «Під тихий вечір» не здобули популярності серед читачів. Ліризм тут перетворюється то в ідилію, то в нарисовість. Позначився і брак соціального та психологічного конфлікту, неокрес- леність характерів.

Зате слави зажили і популярності набули історичні по­вісті «Вадим» (1930), «Крутіж» (1941) та трилогія «Ма­зепа».

Чи не найкраща з історичних повістей Б. Лепкого (а є в нього ще «Сотниківна», «Орли») — «Крутіж», яка відобра­жає історичний період, що здобув назву Руїни, найменш вис­вітленої наукою, майже не відтвореної художньою літера­турою. Події відбуваються далеко від основних центрів по­літичного життя, персонажі не належать до тих, хто вирішує долі держав і народів.

Окремо слід згадати цикл повістей, пов’язаний з образом гетьмана Мазепи. Вони викликали неоднозначну оцінку кри­тики. Одні закидали фрагментарність «прозової поезії» (М. Рудницький), інші, попри «підсолодженість» головного персонажа, вважали трилогію твором високої художньої культури (С. Радзевич)... Фатальні наслідки щодо наступ­ної долі трилогії «Мазепа» мала стаття критика В. Держа­вша на сторінках журналу «Критика». Автор закінчував її такими словами: «Трилогія Б. Лепкого — це суцільний істо-

41

рйчний фальш, добірна колекція ундо-фашистських концей- цій і ідейок, невдало замаскованих поробок об’єктивного історизму. З-за цього «історизму» визирає обличчя класово­го ворога — західноукраїнського фашиста, який на втіху собі, хоч уявно, в історичній давнині конструює, що безсиль­ний створити реально» '. Висновок звучить безапеляційно, як вироки сталінсько-беріївських часів.

В. Державін під час війни опинився на Заході й оціню­вав роман з інших позицій, але його несправедливий висно­вок залишався в силі буквально донедавна, доки сучасні літературознавці М. Жулинський та М. Сивіцький не взяли його під сумнів, а історики не зреклися своїх усталених і суб’єктивних трафаретів щодо постаті самого гетьмана, по­ки не стали доступними праці на цю тему М. Грушевського, Д. Яворницького, І. Борщака.

Богдан Лепкий належав до кола прогресивних діячів української культури, його особисті й творчі зв’язки з

І. Франком, М. Лисенком, І. Трушем, М. Коцюбинським,

1. Кобилянською, його багаторічна дружба з В. Стефани- ком, польським поетом В. Орканом, його самовіддана пра­ця над виданням творів І. Котляревського, Марка Вовчка, Ю. Федьковича, Т. Шевченка, грунтовні дослідження твор­чості цих письменників висувають Б. Лепкого на одне з чільних місць в українському літературному процесі, його працям з історії літератури, творчим портретам письменни­ків притаманні ті ж риси, що й поетичним та прозовим тво­рам,— любов до предмета, що надає викладу особистісних інтонацій, теплоти, ліричності.

Багато зробив Б. Лепкий для ознайомлення зарубіжного читача з українською літературою. Він видавав книги укра­їнських письменників (Т. Шевченка, Ю. Федьковича,

1. Франка, М. Коцюбинського) польською та німецькою мовами, виступав з численними доповідями, писав огляди, його переклад «Слова о полку Ігоревім» польською мовою помітили й оцінили. Прагнення Б. Лепкого донести до іншомовного читача кращі зразки рідної культури йшло поруч із перекладанням творів класиків світової літерату­ри— Г. Гейне, М. Лєрмонтова, М. Конопніцької, Шеллі,

В. Короленка — українською.

Ознайомлення з доробком Богдана Лепкого в повному його обсязі ще попереду, як і осмислення його багатогран­ної творчості, яка припала на епоху, сповнену складних істо­ричних процесів і важких випробувань. Починав він напри­кінці XIX ст. під опікою І. Франка, а в надвечірню годину

1 **Державін В.** Історична белетристика Б. Лепкого//Критика, 1936. № 5. С. 48.

41

його привітав молодий Б.-І. Антонич віршем, що закінчував­ся рядками:

Похилився поет над минулим, доторкнувся до споминів струн.

Аж раптово над ним промайнуло старосвітське: «Не весь я умру».

(«Поет»)

Ці рядки актуальні й сьогодні, коли письменнику повер­нуто його чесне ім’я.

Петро Карманський **(**1878**—**1956**)**

Час, у який випало жити й творити поетові, сповнений складних і драматичних подій та соціальних процесів: дві світові війни, розпад Австро-Угорської імперії і трагедія Західноукраїнської Народної Республіки, що закарбувала­ся у стрілецьких піснях, окупація Галичини Польщею й пацифікація українського населення, апокаліптичні жахи доби сталінізму, перші проблиски хрущовської відлиги... А при цьому участь — не завжди зважена і не завжди з власного бажання — в різних політичних справах при різ­них ситуаціях і попадання у триби різних політичних машин, його муза змушена була видавати й фальшивий звук, але він усе ж залишався співцем.

Народився Петро Сильвестрович Карманський 29 травня 1878 р. в містечку Чесанові Любешівського повіту (тоді Австро-Угорщина, тепер — Польща) у родині ремісника. Власне, це була напівселянська родина, бо хоч батько-тес- ля часто подавався на заробітки далеко від дому, на гроші, які він приносив, прогодувати сім’ю (а Карманські мали шестеро дітей — чотирьох синів і двох дочок) було скрутно, бо значна частина коштів осідала в шинках. Підмогою був клаптик землі, який обробляла переважно мати.

Та батьки докладали зусиль, аби дати синові освіту, во­ни віддають Петра до української гімназії в Перемишлі. Незабаром помирають батьки, хлопець мужньо зносить усі негоди й закінчує гімназію. Опорою в житті стає для нього поезія. У 1899 р. вірші П. Карманського з’являються на сторінках журналу «Руслан», цього ж року виходить перша збірка «З теки самовбивці».

У цей же час записується у Львівський університет на філософський факультет, а оскільки коштів на навчання не було, йде працювати до кредитно-страхового товариства «Дністер», яке матеріально підтримувало бідних студентів.

43

Там він знайомиться з Михайлом Ядківим, який теж пра­цював у «Дністрі» і пізніше зобразив цю інституцію в ро­мані «Танець тіней» під назвою «Народна сила»; дружба обох письменників тривала довгі роки. Тоді ж молодий поет зустрівся з Іваном Франком, Михайлом Павликом, Василем Стефаником, Лесем Мартовичем.

Незабаром П. Норманський залишає Львів і в 1900 р. їде до Рима, де вступає у Ватикані в «Колегіум рутеніум». ІЦо спонукало поета на такий крок? Сам він згодом поясню­вав це матеріальною скрутою та прагненням ближче позна­йомитися з античною й італійською культурами.

У колегії Г1. Карманський пробув майже чотири роки, але не завершив навчання. Що було причиною? Радше всьо­го волелюбна й незалежна вдача, яка не могла миритися з суворою, майже монастирською регламентацією життя, що не допускала товариських контактів та спілкування. Кон­флікт стався через вірші, які були написані у колегії і неба­вом з’являлися друком на сторінках «Літературно-науково­го вісника», літературну частину якого вів І. Франко. Кілька творів молодого поета він увів до антології української пое­зії «Акорди», 1903 р. видання.

У 1904 р. молодий поет знову повертається до Львівсько­го університету і опиняється в атмосфері активного літера­турного й громадського життя. В університеті він слухає лекції О. Колесси, К. Студипського, М. Грушевського, читає статті І. Франка, В. Шурата, О. Маковея, виступає в журналі «Літературно-науковий вісник», газеті «Діло», а в 1906 р. очолює редакційну колегію часопису «Світ», з якої бере свій початок літературне угруповання «Молода муза».

Але навчання й літературна праця раптом були перер­вані. У 1907 р. поет потрапляє до тюрми за підтримку бо­ротьби студентської молоді за український університет у Львові. Після виходу з в’язниці й закінчення університету якийсь час працює у редакціях часописів, домашнім учите­лем, потім в гімназіях Золочева, а відтак Львова. Нарешті здобувається на посаду вчителя у Тернопільській україн­ській гімназії.

У липні 1913 р. їде до Канади читати лекції з україн­ської історії та літератури. Крім читання лекцій, він засно­вує у Вінніпегу українську читальню, веде курси вивчення української мови для дітей, які навчалися в англійських школах, виступає з доповідями на різних зібраннях тощо. Але незабаром повертається: померла дитина (вже друга).

Такі обставини життя поета до першої світової війни. Літературна ж творчість цього періоду пов’язана з «Моло­дою музою». Ця літературна течія виникла у Львові в 1907

44

році під впливом нових літературних течій у Європі — «Мо­лодої Бельгії», «Молодої Франції», «Молодої Австрії», «Мо­лодої Польщі». Вплив ішов переважно через краківське літературне оточення, де в цей час навчалися й жили Ва­силь Стефаник, Богдан Лепкий, Остап Луцький. Ідеї захід­ноєвропейського символізму проникали в Галичину й ра­ніше: у середині 80-х років минулого століття приїздить до Львова польський поет і критик Міріам (Зенон Пшесмиць- кий), виступаючи з доповідями про нові художні та мистець­кі явиша в західноєвропейській літературі.

Отже, «Молода муза» виникла як ланка загальноєвро­пейського руху за оновлення літератури, як взірець пошу­ків нових художніх форм. Власне, вона була радше клубом, гуртком митців, що, як пізніше іронічно висловився Михай­ло Рудницький, нагадувало подружжя, що постійно спере­чається, але жити одне без одного не може.

Молоді українські модерністи (вони ще називали себе й символістами: тоді не було чіткого розмежування цих понять) прагнули поєднати національну традицію з новою манерою поетичного письма, шукали в цій традиції, зокрема фольклорній, символіки, суголосної космічним візіям, міс­тичним мотивам, які розуміли як зв’язок особистості з ці­лим світом, із всесвітом, як прагнення подолати межі часу й простору, відведені кожній окремій людині в її біологіч­ному існуванні.

В критиці про ранніх модерністів часто посилалися на авторитет І. Франка, який виступав проти їхніх естетичних засад, сформульованих в статті О. Луцького «Молода му­за». Він не сприймав їх «містичного неба», де людина має відпочити од дисонансів реальної дійсності, бо трактував «сучасну пісню», художню творчість, як «огонь в одежі слова».

Так, Франко не сприймав «маніфесту «Молодої музи» та він же у статтях «З останніх десятиліть XIX віку», «Старе й нове в сучасній українськії літературі» та інших першим помітив і теоретично обгрунтував риси нової прози, що ви­никла на зламі століть. Як зіркий дослідник Франко об­грунтував перехід від зображення зовнішніх обставин до їх розкриття через призму людської душі; чи не йому нале­жать найточніші й найглибші поцінування й характеристи­ки перших публікацій та книжок Михайла Яцківа, Богдана Лепкого, Василя Пачовського, Петра Карманського.

Перша збірка П. Карманського «З теки самовбивці» була блідим наслідуванням роману И. Гете «Страждання молодого Вертера» та Франкового «Зів’ялого листя». До­мінуючим настроєм молодомузівського періоду, як засвід­

45

чують назви «Ой люлі, смутку!» (1906), «Блудні огні»

1. , «Пливем по морі тьми» (1909), е смуток, меланхо­лія, безнадія. Та плачі, що звернені до всього світу, впису­ються в загальну атмосферу декадансу того часу і зумов­лені його естетичною платформою, що оголосила зло кос­мічним явищем.

Уже в поезіях перших збірок Карманський постав ори­гінальним поетом, з власними творчими інтонаціями. Основ­ну рису його таланту І. Франко в рецензії на збірку «Ой люлі, смутку!» дуже точно окреслив як «високий тон і па­фос, що нагадує церковні гімни, релігійний запал — релігій­ний не в значенні якої-небудь вузької конфесійності, але тим, що автор поневолі кожде явище, кожду життєву за­гадку підносить на той високий рівень, де щезають буденні дрібниці і відкриваються основні проблеми людського духу й людської етики, контрасти і конфлікти добра і зла, права й обов’язку»

Наведемо повністю один з віршів «В годину сумерку», типовий для цієї збірки:

Заснуло все, лишень часами Озветься плач трембіти з лугу,

І чорний сумсрк йде полями,

Веде за руку скорбну тугу.

Ідуть бліді, німі, спокійні,

Калічать на кременшо ноги І розпучливо, безнадійно Підходять під сільські пороги.

Як діти, що шукають мами,

Ідуть з плачем все далі й далі І розсівають між хатами Пекучі сльози і печалі!

І жаль мені, і я прохаю,

Щоби в моїм спочили домі.

Ввійшли. Дивлюся... Я їх знаю!

Та се ж мої старі знайомі!

Вміння поета опластичнити абстрактне поняття, психо­логізувати, зігріти його — одна з характерних ознак збірки поета «Ой люлі, смутку!» і водночас одна з прикмет нової образності, ніби віконце в поетику XX ст. Образність збірки «Ой люлі, смутку!» була дещо незвичною для галицького читача, цю оригінальність створювали елементи екзотичного пейзажу: замість шуму верб та смерек тут лопотіли мірти й кипариси, замість хвиль Дністра й Черемоша котилися води Тібру. Та в цей незвичний антураж впліталися україн­ське фольклорне «тройзілля», традиційне «зілля-рута», «чорні хмари», вороння... Поетове серце прагнуло «храму

1 **Франко І.** Зібр. творів: У 50 т. Т. 37. К-, 1982. С. 133.

46

СПОкоЮ», шукало «оазу мрій», але в образи, настрої, ритми вривалися інтонації «бурлацької пісні» та франківських творів. Деякі з них настільки виразні, що лежать на межі прямих перегуків; наприклад, вірш «Як побачиш сліпця, що край шляху пристав...» дає аналогію до «Як побачиш вночі край свойого вікна...» І. Франка, а образи цього самого твору П. Карманського («Глянь, це я, Морщина поорала чоло...») є ремінісценціями з Франкового «Наймита».

Поезію II Карманського «молодомузівського» періоду не слід розглядати як щось однорідне, тим паче одноманіт­не. Вона збагачувалася новими мотивами, образами, інто­націями. Передусім, від книжки до книжки міцніла нота громадянськості, а це в свою чергу накладало свій відбиток на палітру. Так, поетика творів збірки «Блудні огні» ущіль­нюється, посилені публіцистичні інтонації поєднуються з іро­нією та сарказмом. Голос поета міцніє й набирає потуги особливо тоді, коли він бачить перед собою адресата, до якого звертається,— це переважно філістер, позбавлений духовних інтересів. У таких зверненнях (своєрідних «пос­ланнях») особливо яскраво проявляється гротескність обра­зів, розрахованих на епатацію. Зате скільки теплоти й не­підробного болю у віршах про емігрантів, яких вигнала з рідного краю «гірка недоля» і вслід за якими дзвонили як на похорон і ридали дзвони, «вило горе та сяв нещасний блиск багнетів»; яка болюча задума про народ, який, «мов сонний велет», «будиться — двигнеться Та й розпучливо глядає дороги» («Кривавий плач України несеться»); яка «велич терпінь» і незламність духу у віршах циклу «З тюр­ми», які були, мабуть, першими творами подібної тематики після франкових «Тюремних сонетів»!

Збірка «Пливем по морі тьми» чи не найбільш поліфо­нічна й образно багатошарова з усіх книжок П. Карман- ськогс. В ній особливо виділяється культурний пласт, апе­лювання — то назване, то проведене підтекстом — до творів світової літератури й мистецтва, мотивам і образам з яких поет пропонує своє трактування. Характерний зразок, наз­ваний половиною першого рядка вірша Гете «Міньйона» («Ти знаєш край...»). Під пером Карманського «край, де цвіте цитрина», перетворюється у країну, «де вічна тьма неволі», де «сміх ураз з журбою», де «все каляють брудом» і відчай, «мов страшна лавина, товче в народну грудь». На відміну від уявної країни Гете в Карманського край сплюн­дрований: «Ох, се моя, моя спотворена країна...»

Український вчений із США Богдан Рубчак називає ці­лу низку спорідненостей П. Карманського з європейською поетичною традицією: «Тематикою до Бодлера найбільше

47

зближався Карманськлй, хоч у його поезії бачимо також сліди німецького романтизму, резигнацію типу Ленау і жовч­ну іронію типу Гейне. його мотиви розпачливої самоаналізи, трагічного світогляду, час від часу гротескні образи, такі зацікавлення, як проблеми самогубства, вуличні будні, гріх і погорда до життя,— могли великою мірою епатувати то­дішнього галицького читача» \*.

За стильовою тональністю вірші збірки «Пливем по морі тьми» чи не найбільше споріднені з бодлерівським симбіо­зом «квітів зла», ідеалу і спліну. Тон, інтонація іноді разюче бодлерівські. У віршах Карманського «волочать хорі крила» не тільки альбатрос чи поет, а «наш дух», цілий народ:

Мов невід в океан, спускаєм наші очі В безодню вічних тайн, щоби про біль забути,

Над нами чорний сфінкс простер кирею ночі І б’є нас батогом іронії і смути.

Заглиблення в таємниці буття йшло від прагнення за­глушити біль як власного серця, так і народу. Та зректися його неможливо, і зболене серце постійно повертається з берегів Тібету чи Адрії, «облаків містичного неба» на га­лицькі поля, проводжає емігрантів, які, мов журавлині клю­чі, покидають рідний край, і серед сплеску іронії тужить, хто йому поверне «те щире чуття», з яким воно народилося на світ. Збірка «Пливем по морі тьми» завершує найінтен- сивніший і найплідніший період у творчості П. Карман­ського.

Перша світова війна застала поета в Тернополі. А не­забаром вона кинула його у вир бурхливих подій та нових мандрів, що тривали майже двадцять років. У 1915 р. П. Карманський опиняється у Відні, потім разом з Б. Леп- ким та В. Пачовським працює у таборах українських вій­ськовополонених в Німеччині (Раштатт, Вецлар, Зальцве- дель). Він стає одним із діячів Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР), згодом переїздить на Східну Україну, виконує дипломатичні місії Української Народної Респуб­ліки (УНР) за кордоном, зокрема їде до Бразилії збирати кошти для ЗУНР; з 1922 до 1931 р. живе за океаном, пере­важно в Бразилії, де займається громадською роботою, ор­ганізовує шкільництво, українську пресу, редагує газету «Український хлібороб».

Про життя поета періоду першої світової війни, його мандри з країни в країну, настрої та переживання мало відомо. Найбільше свідчень про це в двох поетичних збір

1 **Рубчак Б.** Пробний лет // Остап Луцький — молодомузець. Нью-

**Йорк, 1063 С.** 37—38.

48

ках тих років — «At fresco» (1917) та «За честь і волк)^ (1923). Перша починається недвозначною й категоричною заявою, що з ідеями «молодомузівської» доби докінчено, їх викинено як зужитий театральний реквізит.

Гей плаксо, смутку мій, ти паяце банальний!

Зійди вже раз з дощок народного театру!

Відсунься в тінь куліс і розпали там ватру,

Нагрій води, обмий твій пудер анормальний.

(«Інтродукція» )

Така зміна орієнтації не була чимось винятковим у того­часній літературній ситуації. Від «позасвітніх гомонів», «левад забуття» повертали своїх героїв на грішну землю, у вир реальних подій Богдан Лепкий, Наталя Кобринська, Михайло Яцків. Реальність війни виявилася страшнішою від бутафорських містичних візій, розпачливих проклять всесвітові. «Ми плетемо вінок новому ідеалу, Ми здерли чорний стрій з України-Ніоби» — це визнання поета най­повніше характеризує його настрої, як і настрої передової частини тогочасного галицького суспільства, яке після роз­паду Австро-Угорщини пов’язувало надії на відродження народу, на створення української державності.

Мав такі надії і Карманський. Та вже на початку війни він бачив, що немало з тих, які вважали себе провідниками народу, перед вступом російських військ до Львова виїхали до Відня, дбаючи про власні інтереси. Настрої поета відби­лися у збірці «АІ fresco».

Ніколи — ні до того, ні після — у творчості П. Норман­ського не виявляв себе рельєфно сатиричний голос, не набу­вали такого звучання іронія та гротеск. Тут і гострий психо­логічний конфлікт «Української балади» на взірець «Віль­шаного короля» Гете, перекладений на політичну ситуацію (син гине від байдужості «батьків» до народного горя), і алегорія («Статуя Венери», «До моїх черевиків», «Жаби»), Та найбільш дошкульна двоплановість ситуації, де позірна урочистість тону приховує нещадний глум, який посилюєть­ся тим, що мова часто ведеться від першої особи:

З жестом гордих батьків під музику пушок Ми вас слали на смерть задля справи,

А самі підняли на валах подушок Гордий стяг Бойової управи...

Тому кождий із нас по-геройськи приніс Важку жертву гіркої розлуки.

А могили борців зросять перлами сліз Як не ми, то, напевно, вже внуки...

**(«**Героям**»)**

49

У такому Ж викривальному тоні написані «Да свйтитьСЯ війна!», «Ідилія», «Політична школа» та інші. У творах подібного настрою виразно помітні інтонації Володимира Самійленка («Ельдорадо», «Як нам весело жить на Вкраї­ні»), французького поета П’єра БеранЖе. Подібність ця і в «подвійності» змісту, і в дошкульних рефренах.

Збірка «За честь і волю» була наче антитезою до «ЛІ fresco», замість іронії та гротеску тут з’являється піднесе­ність, викликана збуренням народу, що виступив за своє природне право бути «свобідним» на своїй землі, за право будувати власну державу. Сили народу, «скам’янілі в сні», прокинулися, народ-лицар, «меч двосічний взявши до рук», показав свою стихійність і волю до боротьби.

Із бразильського періоду життя поета збереглася не тільки поема «Плач бразильської пущі», а й низка віршів, що були опубліковані переважно в журналі «Світ». Б.-І. Ан- тонич, доволі стримано оцінюючи нові твори колишніх «мо- лодомузівців», відзначив у статті про українську поезію, що Карманськнй «опублікував у періодиці низку чудових віршів на бразильські теми» ‘. Вони нові для української поезії передусім тематикою. Після орієнтальної лірики Ага- тангела Кримського у нас не було такої повнокровної, со­ковитої поезії про далекі невідомі краї.

Петро Карманський повернувся додому у 1931 p., пра­цював учителем гімназії в Дрогобичі. У пресі його ім’я з’яв­ляється рідко: нових поетів хвилювала нова проблематика. Твори, які Карманський привіз з собою, не друкувалися, крім книжки спогадів про молодомузівців «Українська боге­ма», що вийшла у Львові 1936 р.

У 1940 р. Карманського прийняли до Спілки письменни­ків України, незабаром у Києві вийшла збірка його поезій «До сонця» (1941), яку зредагував і вступне слово до якої написав Максим Рильський, у тому ж році з’явилися дру­ком «Поеми».

Повоєнні роки були нелегкими в житті поета. У газетах і журналах іноді з’являлися його вірші, а в 1952 р. вийшла збірка «На ясній дорозі», але кожен, хто читав ці твори, розумів, що це не поезія П. Карманського. Силуваний оп­тимізм, декларативність, вимучений пафос, відгук на дати революційного календаря — прикмети, характерні, зрештою, не тільки для нього, а й майже для всіх поетів періоду ста­лінського беззаконня та масових репресій..

Зате Карманський наполегливо перекладає «Божествен­ну комедію» Данте. Він встиг завершити цю титанічну пра­

1 **Sygnaiy.** 1934. №4—5. С. 3.

БО

цю. І невдовзі перед смертю (помер поет 16 квітня 1956 р.) побачив надрукованою лише першу частину — «Пекло», що вийшла в співавторстві з Максимом Рильським. (Було не співавторство, а редагування — про це свідчить зіставлення авторського тексту перекладу й друкованого варіанта.) Наступні частини чекають на видання.

Та П. Карманський завжди залишався талановитим пое­том — в розділах поеми про Франка, над якою працював протягом багатьох літ (у 1944—1946 рр. обіймав посаду директора меморіального музею Івана Франка у Львові), й у віршах про кохання, з яких його друг літературознавець Я. Ярема уклав збірку, назвавши її «Осінні зорі». Це справ­ді пізня любов, її поетичні ремінісценції, але хіба осіння пора не всміхається людині цвітінням айстр! Почуття лі­ричного героя має конкретну адресу — молоду жінку, та водночас у ньому звучить ширший, символічний зміст — торжество життя, всемогутній Ерос, «визов смерті», праг­нення виспівати «пісню лебедину». Той давній смуток, який поет виколисував у молодечі роки, смуток, що втілює ідею вічного страждання, поступається просвітленості заходу життя, що оспівує вічні, нетлінні духовні істини. Прекрасно висловлено це у вірші «Дух поета»:

Бо дух поета — це живий вулкан,

Вогонь його ніколи не згасає,

Дарма, що кратер в нього мов дрімає,

Окутаний у спокій і туман.

Василь Пачовський **(**1878**—**1942**)**

Протягом свого творчого життя Василь Пачовський не втратив віри у дві речі: в Україну і в свій талант. Зберегти їх було нелегко, бо Україна на той час переживала важкі потрясіння, невдачею закінчилися її відчайдушні спроби здобути державну незалежність. Щодо віри у свій талант, то поетові весь час доводилося обстоювати право на творчий вибір не тільки у тематиці, у жанрах, стилі, мові. Почавши свою поетичну діяльність настроєвою любовною лірикою, яка декларувала соціальну незаангажованість, В. Пачов­ський все більше й більше тяжіє до широкого драматичного полотна з підкресленою національною ідеєю, найповнішим виразом чого є драматична поема «Золоті Ворота», над якою письменник працював протягом кількох десятиріч і котра залишилася незавершеною.

51

Народився Пачовський Василь Миколайович 12 січня 1878 р. в с. Жуличах на Львівщині в сім’ї священика. За родинними переказами, походив по матері з боярського (дівоче прізвище її Боярська), а з боку батька чи й не з князівського роду. Та, одначе, з дитинства довелося йому зазнати поневірянь: батько замолоду помер, а священики переважно власного майна не мали, вони посідали парафію, до якої належала ділянка землі.

Навчався Василь Пачовський у Золочівській гімназії, але не закінчив її. Уже тоді проявився Характер, який да­вався взнаки усе життя, хоч і був причиною багатьох непри­ємностей для нього. Це його вроджений — «боярський» — гонор. Із Золочівської гімназії В. Пачовського відрахували за те, що в сьомому класі виголосив палку промову над могилою товариша, якого загнали у гріб «професори». Гім­назію закінчив екстерном у Львові, заробляючи на прожит­тя приватними лекціями. Подібна ситуація виникла згодом, коли письменник вступив на медичний факультет Львівсько­го університету. Знову був палкий виступ на студентському вічі, сповнений протесту проти гнобителів українського на­роду, і знову мусив попрощатися з цим навчальним за­кладом.

Продовжував освіту у Віденському університеті, який закінчив 1909 р. Повернувшись до Львова, одружився з Неонілою Горницькою і обійняв посаду учителя української академічної гімназії у Львові. В. Пачовський брав участь у створенні й діяльності літературного угруповання «Моло­да муза». Одна за одною виходять його книжки «Розсипані перли» (1901), «На стоці гір» (1907), «Ладі й Марені — терновий огонь мій...» (1913), драматичні твори «Сон укра­їнської ночі» (1902), «Сонце Руїни» (1909).

Перша світова війна круто змінила той, хоч недосконалий й сповнений суперечностей, але якоюсь мірою усталений ритм життя, вона розметала по всіх усюдах самих молодо- музівців. Втім, кільком з них — Василеві Пачовському, Во­лодимирові Бирчаку, Петрові Карманському та Богданові Лепкому довелося незабаром зустрітися у Відні. В. Пачов­ський із сім’єю переїхав сюди як емігрант перед наступом російських військ. Він працював у таборах військовополо­нених українців в Австрії та Німеччині, викладав на кур­сах українську мову та історію. У 1919 р. якийсь час пе­ребував у Кам’янці-Подільському, захоплений ідеями

С. Петлюри, М. Шаповала, А. Крушельницького та В. Тем- ницького, але розійшовся з ними в питанні про шляхи по­будови й характер української державності. З 1920 р. В. Па­човський в Ужгороді разом із В. Бирчаком редагує часопис

52

«Народ». Перебуваючи протягом десятиліття на посаді вчи­теля гімназії в м. Ужгороді, а потім у Берегові, письменник пильно вивчав історію цього краю, написав кілька циклів поетичних творів, поему «Князь Лаборець» та казку «Зо­лота Гвіздка». Його серце кликало в Галичину, але зміг повернутися до рідного краю лише на початку 30-х років, оселившись у Перемишлі, де працював заступником вчителя української гімназії. Заробітку на цій посаді для утримання родини не вистачало і ще, приробляючи настоятелем бурси святого Миколая, якось зводить кінці з кінцями. Але й це тривало недовго. У 1933 р. Пачовський виступив на Шев­ченківському святі з різким осудом тих «безхребетних» громадян, які власні інтереси ставили вище інтересів на­роду. За це довелося платити. І Пачовський, незважаючи на свій письменницький авторитет, змушений був покинути Перемишль і поїхати з родиною до Львова в тяжких пошу­ках шматка хліба.

Після вересня 1939 р. починає працювати викладачем Львівського університету. За фашистської окупації мате­ріальне становище родини було дуже важким: на співпрацю з ворогом письменник не згодився, маленької щомісячної допомоги українського комітету не вистачало на прожиток, а тут ще важка хвороба. 5 квітня 1942 р. В. Пачовський помер. Похований на Личаківському кладовищі.

Дружина залишилася з дітьми, а за рік по смерті чоло­віка виїхала за кордон. Заходами родини Пачовських — синів Романа та Бориса, дочки Звенислави та її чоловіка Олександра Воропяка — було видано в Нью-Йорку 1984 р. з .передмовою О. Тарнавського двотомник, до якого вві­йшла майже вся його лірична поезія, багато творів з архіву письменника з’явилося друком уперше.

Неласкавою була доля до письменника, такою ж вона виявилася і до його творчості. А початок був такий обна­дійливий. Василь Пачовський випустив першу збірку «Роз­сипані перли», коли йому було тільки двадцять три роки. Вона стала подією у літературному житті того часу. І. Фран­ко присвятив їй розділ у своїй статті «Наша поезія у 1901 році». Він стверджував, що в «Пачовськім нам виявляється неабиякий майстер нашого слова, правдивий, талановитий поет, що незвичайно глибоко вслухався у мелодію нашої народної пісні і нашої мови, що володіє технікою вірша, як мало хто з нас, і вміє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, щоб збудити пожаданий настрій і ви­держати його до кінця»

1 **Франко І.** Зібр. творів: У 50 т. К-, 1982. Т. 33. С. 176,

53

Збірки «На стоці гір» (1907) та «Ладі й Марені — тер­новий огонь мій» (1913) поглиблюють мотиви першої. Тут немає уже тієї удаваної безжурності, альбомних присвят, натомість міцніє філософське начало, мистецька тематика вічної боротьби світлого й темного, космічний мотив. У книжці «На стоці гір» немає й такого хвилевого перебігу настроїв, як у попередній. Тут відчувається вже погамова- ність почуттів, що спричиняє послідовність у розгортанні основних мотивів. Вірші цієї збірки звільняються від пря­молінійного фольклоризму «Розсипаних перлів». Образність стає складнішою, музична оркестровка вірша вишуканішою, символіка творів значно ближче стоїть до модерністичної школи.

Ця збірка не дочекалася такого глибокого й компетент­ного аналітика як попередня в особі І. Франка. Вона ніби з’явилася передчасно, ставши предтечею — завдяки своїй витонченій ритмомелодиці — тичининського музичного сим­фонізму.

Третій поетичній книжці «Ладі й Марені — терновий огонь мій...» не пощастило зовсім. Як потім згадуватиме поет, до шкільної ради надіслали донос, що твори поета деморалізують молодь. Нічого аморального у творах В. Па- човського насправді не було. В ній поєднані безпосередність і щирість почувань «Розсипаних перлів» із витонченою ін- струментовкою «На стоці гір».

Новим у третій збірці є мотиви слов’янського язичницт­ва, які чи не вперше в українській поезії осмислені на філо­софському рівні. Один із таких мотивів, власне, і є ероти­кою, за яку автора ганили. Критикам, надто ревнителям моралі, не було коли перейматися авторською символікою, винесеною у назву книжки: «Ладі й Марені — терновий огонь мій...». Лада — богиня шлюбу й родючості, Марена — богиня смерті. Таким чином, поет ототожнив календарний цикл язичницької міфології з циклом людського життя від його зародження і до кінця. У такому контексті еротизм сприймається як філософський мотив, що спирається на єдність людини й природи, мотив, який згодом, через кілька десятиліть, набуде утвердження в українськії поезії, зокре­ма у творчості Олекси Стефановича та Богдана-Ігора Анто- нича. Ось один із зразків еротизму:

Та сміх твій позволяв всі шовки розпинать.

Яка ж ти красна, леле! — уста мої дрожать,

Уста мої цілують сніжну огненну грудь,

Волосся оксамитом рамена білі в’ють.

А русалка сміється в кущах...

54

Поезія В. Начовського, окреслена трьома його збірка­ми,— не лише помітне явище літературного життя на захід­ноукраїнських землях. Вона стала ланкою зв’язку між ран­нім українським модернізмом і пізнішою течією — символіз­мом, представленою найяскравіше ім’ям П. Тичини. Лірика В. Пачовського згодом була визнана найближчою українсь­кою попередницею кларнетизму автора «Золотого гомону».

Чи є підстави для такої аналогії? Безперечно. Вони пе­редусім у вишуканих ритмічних повторах, які або посилю­ють, або заперечують розвиток ліричного сюжету. Так, чи­таючи рядки

Засміялася до мене Просто в очі так миленько,

Чорні очі загорілись,

Як два вуглі у серденько!..

Але ж ми не знаємося...—

виринають із пам’яті подібні поетичні образи із «Сонячних кларнетів» та «Замість сонетів і октав». Вірші В. Пачов­ського «Самотність», «Серебристий сміх» не тільки повто­рами, а й вклиненням італійських слів та імен нагадують вірш «Ьа Ьеііа Ротагіпа» П. Тичини. У обох поетів відна­ходимо навіть образні збіги: знамените «Мов золото — по­колото, Горить — тремтить ріка, як музика» («Гаї шум­лять...») чи не мало своїм попередником: «Ціле море, як мережка Злота, розливається» («Над морем світла») та «Море плеще: се небіжчик — і горить як золото!» («Ніч на морю»), а «іїігіпа — панна, М'ппа — панна» В. Пачовського попереджувало Тичинине «О панно Інно, панно Інно...»

Але найважливішим є принцип побудови образів, у яко­му використані фольклорні елементи. Так, рядок «Ой на­висли чорні хмари...» в пісні є паралеллю до чорних думок героя. Його можна б ввести у вірш «живцем» (у прямому цитуванні знайдемо його в Б. Лепкого). В. Пачовський ро­бить навпаки. В нього, наче хмари, «нависли чорні мисли» — вихідні елементи образу міняються місцями, метафора ус­кладнюється. Саме цей художній принцип розвинув П. Ти­чина.

Однак маємо ще одну спорідненість між обома поетами, яка охоплює сферу не тільки ритмомелодики та образотво- рення. Видатний український письменник із США В. Барка відзначає, зокрема, що «ліричними інтонаціями з частим повтором, а також разючим сарказмом у малюнках-алего- ріях, при значущій лаконічності... «Український сміх» В. Па­човського і «Замість сонетів і октав» П. Тичини найбільш підходять одна до одної серед усіх інвектив на тему нашого

83

Історичного підупаду до стану довгочасної недержавности» \*.

Ця тема центральна у творчості В. Пачовського і розви­вається паралельними шляхами: як ліричний мотив у пое­зіях і як послідовна концепція у драматичних творах.

У подальших збірках «Огні месті» (вірші 1923— 1927 рр.), «Розгублені звізди» (1927), «Дзвін слави князям» (1930—1933), що так і не були видані, образ України стає провідним, причому викристалізовуються різні його аспекти від героїчного до трагічного. Якщо в його ліриці тема тра­гедії бездержавності української нації розвивалася по­ступово, то у драматичних творах вона посіла провідне міс­це, починаючи вже з п’єси «Сон української ночі» (1903), в якій народна фантастика вигадливо переплітається з іс­торичними натяками та алюзіями без будь-якої хроноло­гічної послідовності, але за логікою розвитку авторської ідеї.

Автор драми визнає «недосконалість форми» свого тво­ру, але ідейне спрямування започатковане «Сном україн­ської ночі», послідовно й цілеспрямовано розвивається у по­дальших п’єсах, серед яких найважливішими є драма «Сон­це руїни», написана в 1908—1909 рр., та «містичний епос» «Золоті Ворота...»

У першій з них висвітлюється період історії України, який охоплює 1663—1687 рр., коли Україна була розорена довголітніми війнами і, за свідченням літописця Самійла Величка, упала, «як той давній Вавілон, город великий». Серед гетьманів того часу—П. Тетері, І. Брюховецького, Ю. Хмельницького, 1. Самойловича — вирізнюється постать Петра Дорошенка, який на час свого гетьманування (1665— 1676) ставив собі за мету об’єднання українського народу. Цим намірам не довелося здійснитись, а сам Петро Доро­шенко виступає як жертва бездержавної нації, у якій навіть сильні характери не можуть реалізувати високі ідеали.

Драма була сповнена тривожними видіннями, вона наче віщувала наближення вселенської катастрофи. Це перед­чуття ще більше посилюється у п’єсі «Сфінкс Європи», на­писання якої збігається з початком першої світової війни. Потім були ще п’єси «Роман Великий» (1918) та «Гетьман Мазепа» (1933).

Жодному з драматичних творів В. Пачовського, на жаль, не судилася щаслива сценічна доля, що викликало нарікан­ня автора на упередженість критики. Та ідеї, які письменник утверджував як у поезії, так і в драматичних творах, знай­

1 **Барка В.** Лірик-мислитель **Ц Пановеький В.** Зібр. твори. Філадель­фія; Нью-Йорк; Торонто, 1985. Т. II. С. 14.

шли свій найповніший вияв у його драматичній поемі, яку він назвав «містичним епосом»,— «Золоті Ворота».

Над цим твором В. Пачовський працював протягом двох останніх десятиліть свого життя. За задумом автора поема мала складатися з трьох частин: «Пекло України», «Чисти­лище України» та «Небо України». Ці назви свідчать, що В. Пачовський узяв за зразок «Божественну комедію» Дай­те. Спільність не тільки у заголовках, а й у формі вірша, бо твір написаний терцинами, хоча система римування від­мінна од дантівської і загалом від традиційної схеми, де середня рима римується з крайніми рядками подальшої строфи; В. Пачовський пов’язав римами кожні шість рядків. Автор завершив перші дві частини, третя збереглася тільки в нотатках.

«Історичне тло «Золотих Воріт» — події в Україні

1. 1922 pp., в яких мовби повторилася шістсотрічна наша трагічна історія. Тим-то образи кількох персонажів зазнають кілька перевтілень.

Марко Проклятий — центральний персонаж поеми (у першому варіанті твір мав назву за іменем цього героя). В українській літературі ця постать зустрічається не впер­ше. Багато років збирав уламки переказів про Марка Про­клятого Олекса Стороженко і створив у 50—60-х роках XIX ст. повість «Марко Проклятий».

Філософське ядро створеного В. Пачовським образу Мар­ка Проклятого — у дворушності його натури: одна пос­тать — з обличчям Митуси, співця татарських руїнників, друга — з обличчям Святослава Хороброго, що уособлює дер­жавотворче начало, перемагає однак у внутрішньому зма­ганні Митусина суть, начало ж Святослава відсувається у тінь, як alter ego і спричиняє докори сумління за марні вбив­ства. Кожний злочин обернувся лихом для його батьківщи­ни (розгортається якийсь конкретний епізод 1917—1922 pp.).

Міфологічний пласт драматичної поеми В. Пачовського химерно переплетений з історичним: тут діють такі постаті, як Роксолана, Мазепа, Шевченко, Гоголь, Драгоманов, Мах- . но, Юрій Коцюбинський, Хвильовий, Шептицький та інші. З великою силою мовби вихоплено з широкої панорами ук­раїнської дійсності конкретні фрагменти життя України піс­ля того, як «звалився руський цар»: битви із звитягою й поразками, голодом на селі, що наче віщував голодомор 1932—1933 pp. тощо.

За життя письменника його монументальний твір не зна­ходив розуміння й схвалення серед української критики. Чи не єдиною людиною, яка оцінила грандіозність його за­думу, був український філософ Вячеслав Липинський,

57

Серед інших поетичних творів Василя Пачовського вар­то відзначити його поему «Князь Лаборець» та казку «Золо­та Гвіздка». Поема написана на початку 20-х років, коли письменник жив і працював на Закарпатті та вивчав істо­рію і фольклор цього краю. Хоча деякі історики вважають Лаборця легендарною постаттю, В. Пачовський дотримував­ся погляду, що це історична особа, і в книжці «Срібна Зем­ля» (1938) змалював панораму подій IX ст., на тлі яких зо­бразив князя Лаборця.

Для поета головним було не відтворити епізод далекого минулого. Кожного, хто читатиме «Князя Лаборця», вра­зить передусім насичена духовна атмосфера: описи народних обрядів, вірування, отже, той дух язичництва, яким було пройнято світосприймання наших далеких предків. Поразка і смерть Лаборця від угрів зумовлена не тільки різними по­літичними підступами, а й тим, що він зрадив віру предків, а отже, втратив золотий перстень, який дав йому Дажбог і з котрим він був непереможний...

Образ чарівного перстня Карпат — це варіант того ж «золотого вінця» чи Граля (викраденої і десь захованої коштовної чаші) із «Золотих Воріт», символу нескореності народного духу, національної єдності.

Та ж ідея пронизує і казку «Золота Гвіздка». Як за­значав сам поет, основою її став текст, записаний українсь­ким філософом В. Лесевичем у 1894 р. від козака із. с. Де- нисівка на Лубенщині Родіона Чмихала. Сюжет її — варіант поширеного мотиву про дванадцать братів і сестру, що їх урятувала, відомого з популярної казки братів Грімм. Але у творі Пачовського власне казковою є лише сюжетна кан­ва. Пафос твору — в уславленні стійкості й самопожертви заради великої ідеї, вірності рідному краєві, що ріднить його з героїчною легендою.

В. Пачовський не обмежувався художньою творчістю, він автор праць «Українці як нація» (1907), «Історія Під­карпатської Русі» (1921), йому належить перший переклад сучасною українською літературною мовою «Повісті вре- менних літ».

Як стверджують сучасники та й сам автор в автобіогра­фічних нотатках, ядром своєї літературної діяльності він вважав свої національно-патріотичні твори, виходячи з не­похитного переконання, що для поневоленого народу храм держави заміняє мистецтво. Критики ж, починаючи від

І. Франка, силу його таланту вбачали в ліриці, сповненій мінливості настроїв, витонченості поетичної форми, глибо­кої музичності, грунтованій на фольклорній традиції.

58

Михайло Яцків **(**1873**—**1961**)**

Твори Михайла Яцківа упродовж кількох десятиріч цьо­го століття були в центрі літературного життя, навколо них спалахувала полеміка, яка вихлюпувалася за межі укра­їнської преси, його новели широко перекладалися російсь­кою, польською, чеською, німецькою, французькою і на­віть японською мовами, входили до антологій новелісти­ки світу.

У творах М. Яцківа крізь призму людської душі, людсь­ких трагедій віддзеркалилися суспільно-історичні, естетич­ні процеси на зламі XIX і XX ст. Хоч сам він із почуттям скромності й самокритичності признавав, що не було йому «суджено досі змалювати хлопського горя кров’ю серця так, як се потрафив Стефаник, не зміг я ще представити гіркого усміху крізь спечені голодом губи і не показав такої сили в оповіданню хлопської долі, як се удав Лесь Мартович, не У сотворив я також мистецьких картин, як Марко Черемши­на в своїх прегарних гуцульських оповіданнях»1, проте у нього немало спільного з «покутською трійцею», передусім у зображенні гіркої долі селянина «під обухом» соціальної дійсності в умовах Австро-Угорської імперії, у вираженні розпуки зболеного людського серця. М. Яцків ні в чому не повторював своїх побратимів по перу, його художня палітра наскрізь оригінальна. Твори письменника високо оцінювали

І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник.

Народився Михайло Юрійович Яцків 5 жовтня 1873 р. в селі Лесівці біля Станіслава (нині — Івано-Франківськ) у селянській родині, його батько був людиною, як на того­часного селянина, освіченою. Він читав твори Г. Квітки-Ос- нов’яненка, Т. Шевченка, І. Франка, знав безліч пісень, ка­зок, народних оповідань і притч, які й передав у спадок своєму первісткові. Після Михайла народилося ще одинад­цятеро дітей. Родина жила в нестатках, і майбутньому пись­менникові довелося зазнати їх повною мірою.

Здобувши початкові знання в сусідньому містечку Лис­ці, М. Яцків переходить до однієї із шкіл Станіслава, а 1886 р. стає гімназистом.

У гімназії він одразу примкнув до таємного гуртка, який очолював його ровесник, згодом український письменник Денис Лукіянович. На зібраннях гуртка читалися й обгово­рювалися книжки революційного змісту. Гімназійне началь-

1 **Яцків М.** Лист до редакції «Громадського голосу»//Громадський голос. 1913. № 5. С. 5.

59

Ствб вчинило розправу над організаторами гуртка. Згодом М. Яцків писав про цей факт в автобіографії: «Дня 6 червня 1890 р. видалили мене з ІУкл(асу) гімназії враз з 6-ма то­варишами з прибоду наук Маркса, Енгельса, Дарвіна, по­даваних І. Франком. На свідоцтві зазначено: «Видалений з тутешнього закладу з приводу проголошування теорій і засад, існуючому порядкові суспільному ворожих, які свід­чать про релігійне і моральне зіпсуття учня» ’.

Опинився юнак поза школою. Майже два роки довелося йому клопотати, доки прийняли до гімназії в Бережанах — глухому провінційному містечку, куди посилали переважно пеблагонадійних учнів. Повернули хлопця знов до четверто­го класу, який він уже закінчив, і встановили за ним пиль­ний нагляд. Але й тут до нього горнулася молодь, був знову створений таємний гурток, учасники якого читали допо­віді на соціальні й природничі теми. У відділі рукописів Ін­ституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України збері­гається фотографія, датована 1893 р. На звороті рукою письменника зазначено «тайньїй кружок», а нижче подано прізвища сфотографованих. Фотографія послужила обвину- вачувальним матеріалом. У 1896 р. М. Яцківа виключають з останнього класу гімназії без права вступу до інших на­вчальних закладів.

Відтоді майбутній письменник пройшов суворі «універ­ситети» життя: був актором мандрівного провінційного те­атру, якийсь час провів навіть у монастирі, що, зрештою, дало йому багатий матеріал для майбутніх художніх творів.

1897 р. прибуває до Львова й стає службовцем страхово- кредитного товариства «Дністер». У цей час розпочинається і його письменницький шлях. 1899 р. в «Літературно- науковому віснику» з’являється шість оповідань молодого автора, наступного року виходить збірка «В царстві сата­ни», 1902 — повість «Огні горять», ще через три роки — збірка новел «Душі кланяються» (1905).

Молодого письменника з прихильністю привітав Іван Франко, його перші твори високо оцінили Леся Українка та Василь Стефаник. «Читав Ваше «У наймах»,— пише він у листі до автора.— Річ дуже гарна, найліпша зі всего, що молоді понаписували»2. А Леся Українка ділиться своїми враженнями в листі до рідних: «Яцків тепер наймодніший з молодих белетристів в Галичині... Він пише досить нерів-

1 **Яцків М.** Автобіографія [Публікація М. Гуменюка] //Жовтень. 1966. № 10. С. 147.

2 **Стефаник В.** До М. ІО. Яцківа//Твори: В 3 т. К-, 1954. Т. 3.

С. 245,

60

но, часом дуже гарно, часом тільки чудно, алё таки Частіше гарно» \*.

У перших книжках письменника вражає сувора правда життя, заглиблення в соціальні процеси, своєрідний худож­ній розріз дійсності. Автор прагне розкрити різні суспільні шари: і військо, церква, богемні кола — скрізь панують фальш, підступність, фарисейство, на кожному кроці тра­гедія нещасних і покривджених.

Драматизм зображення часто посилюється тим, що дій­сність брутально топче сподівання і мрії персонажів. Вог­ник надії блимає попереду, здається, мрія ось-ось здійснить­ся, але в останню мить вона зникає. Ця дивна фата морга- на супроводжуватиме не одного героя творів М. Яцківа. Вона наче символізує марність зусиль знайти своє щастя в умовах, які тоді існували.

Пастушка Олена («У наймах») понад усе прагнула спра­вити собі чобітки, щоб, як і дочки заможних батьків, вийти на вулицю гарно вбраною. Чимало кошиків ягід переноси­ла вона до міста, поки зібрала гроші й замовила в шевця чобітки. Дівчина спромоглася придбати взуття, але тішити­ся ним не довелося — простудилася і вмерла.

В оповіданні «Красуня» юнак пішов у світ «шукати ро­боти і щастя». Ішов од села до села, і в тих мандрах одного разу сталася дивна пригода: хлопець зустрів у газди, до якого попросився на нічліг, красуню. Вони сиділи, обняв­шись із дівчиною, всю ніч, і хлопець гадав що скінчаться нарешті його мандри, він знайде притулок, його пригріє цей кут. Та на свою пропозицію одружитися з дочкою господаря почув: «Чекай, парубче, ми з радої душі... не проти цього, але чи знаєш ти, що наша дівчина — німа?...»

Ці трагічні сцени — фрагменти загальної картини жит­тя галицького села: без землі, без тягла, а то й без свого кутка, сини вчорашніх газдів ставали батраками, за безцінь продавали силу своїх рук. Вони так і осідали наймитами по селах, бо промисловості в Галичині — цьому колоніальному закутку Австро-Угорщини — майже не було.

Селянин у Яцківа, як і В. Стефаника, Марка Черемши­ни, Л. Мартовича, С. Коваліва,— це вже не ті горді і романтизовані герої, зображені Ю. Федьковичем, певні себе, охочі похизуватися силою і молодецьким буйством десь на святі, а прибиті, нужденні бідаки, залякані і затур­кані, у яких десь глибоко всередині киплять затамовані гнів та ненависть. При цьому варто підкреслити, що героями

**1 Українка Леся. До О. Г1. Косач//Твори: В 5 т. К., 1956. Т. 4.**

**С, 391—392.**

61

новел М. Яцківа виступають не тільки нещасні, пересічні люди, а й натури обдаровані, неординарні, тому крах їх сподівань сприймається не як невдача чи випадковість, а як невідворотна життєва драма.

Чи не найтрагічніші картини постають перед читачем у творах М. Яцківа з військового побуту, в яких письменник, на думку О. Білецького, розкрив «справжні жахи австро- німецької казарми» '. Армія відривала сільських парубків від їх звичного життя і кидала у прірву муштри та глузу­вань з боку військової старшини, приниження людської і національної гідності, розкладала солдатську масу духовно.

Зображує молодий письменник і механізм системи осві­ти (повість «Огні горять»). Хлопець Остап із селянської родини їде навчатися до гімназії в провінційне містечко. Там він стикається з явищами, які глибоко ранять його вразливу натуру. Сюжетну основу повісті становлять вза­ємини Остапа з Ніною Куликовою, а тлом виступає гімна­зійне середовище, а також будні провінційного театру, зага­лом — задушлива атмосфера містечкового життя.

Повість викликала широкий резонанс серед громадсь­кості, особливо молоді. Вона ставила болючі, нагальні пи­тання' і хай як художня цілість не в усьому вдалася авто­рові, цілий ряд епізодів у ній вражає своїм реалізмом.

У творчості М. Яцківа втілено процес загального онов­лення української прози кінця XIX — початку XX ст. Поява нових тем, нових героїв, нових конфліктів, вплив загально­європейського літературного життя — все це позначилося на творчих пошуках письменника, спричинилося до появи в його стилі нових рис. Молодь літературна засвоює гуманіс­тичний пафос, любов і повагу до простої людини, трудівни­ка, традиції своїх попередників. Водночас вона шукає і но­вих засобів художньої типізації, місткішої психологічної характеристики своїх персонажів. Однією з характерних ознак реалізму новелістики М. Яцківа є глибокий психоло­гізм. Проникнення в людську душу, крізь призму якої роз­кривається суспільне середовище, пов’язане у письменника з посиленням ліричного начала та інтенсивними пошуками нових засобів художньої мови: концентрацією образності, мелодійністю фрази, пластичністю малюнка, трансформа­цією фольклорної символіки тощо («За горою», «Благосло­вення», «Серп», «Поема долин» та ін.).

Позначився на творчості М. Яцківа і вплив естетики мо­дернізму. Проникнення нових літературно-мистецьких течій у галицьке художнє середовище спричинилося до появи

**1 Білецький О. Зібр. творів: У 5 т. К-, 1965. Т. 2. С. 190.**

62

літературної групи «Молода муза», яка стала, либонь, край­ньою ланкою у кільці аналогічних літературних утворень в Європі — «Молодої Франції», «Молодої Бельгії», «Моло­дої Німеччини», «Молодої Польщі». У галицькій періодиці з’являються статті про творчість представників новітніх лі­тературних течій та переклади їхніх творів українською мо­вою. Оформлення на західноукраїнських землях угрупован­ня, базованого на засадах модернізму, пов’язане з виданням у 1906 р. журналу «Світ». Сама ж група була створена 1907 р., увійшли до неї П. Карманський, В. Пачовський, С. Чарнецький, Б. Лепкий, С. Твердохліб, О. Луцький, В Бирчак та трохи старший від них М. Яцків. Щодо назви гуртка, то пішла вона, ймовірно, від новели М. Яцківа «До­ля молоденької музи», хоча приписують її авторство часом то О. Луцькому, то Б. Лепкому.

Якою ж була теоретична платформа «Молодої музи»? Журнал «Світ», що виражав її погляди, наголошував, що ця організація є не що інше, як відомий в інших народів напрям декадентський символістичний, сецесійний, модер- ністичний, естетичний і як там ще всіляко його називають. Мета цього напряму — служити красі. Наші «молоді му- заки», почавши видавати «Світ», означили сю мету (в 1-м числі) так: «Від злиднів і турботних дисонансів най веде нас на сонячні левади, запашні ниви, в світ ясних, злотих зір» \*. Ще не було диференціації понять, у вживанні термі­нів зустрічався різнобій, але загальна тенденція вже окрес­лювалася: відкинути, за словами О. Луцького, «все царство сучасних сумнівів і перехресних кличів» і шукати притулку «там, де — хоч би в облаках нового містичного неба — мог­ло б воно (серце) найти своє тепло і спокій серед бурхли­вих днів» 2.

У творах М. Яцківа помітне прагнення поєднати натура­лізм і символізм, ліризм і сарказм, що в одному випадку призводило до цікавого сплаву, а в інших — до еклектики. Художні пошуки письменника, його манера, незвична для сприйняття читачем, вихованим на традиціях української соціально-побутової прози й часто незрозуміла йому, викли­кали неоднозначні оцінки тогочасної критики. Зокрема, захоплено відгукнулися М. Євшан, М. Сріблянський, М. Данько, різко негативно—І. Труш, Д. Лукіянович, С. Єфремов та інші. Зокрема, С. Єфремов, який спершу критикував М Янківа та О. Кобилянську, згодом відзначав стосовно Яцківа, що письменник цей «навіть серед оргій

**1 Світ. 1906. № 1. С. 1.**

г Там само.

намислу, диких фантазій та неможливих ситуацій вміє іноді блиснути оригінальним образом, дотепним порівнянням, гли­боким справді символом або психологічним спостережен­ням. Сильний талант, але викривлений до тієї останньої міри, що вже, здається, сторінки цілої не може написати по щирості і в цьому натужному напруженні ховаючи те, що в йому живе позитивного» !. Такий суворий присуд навряд чи можна визнати справедливим сьогодні, коли література пройшла випробування не тільки символізмом, а й експре­сіонізмом, сюрреалізмом, взяла на озброєння засоби ху­дожньої умовності, часові та просторові зміщення тощо.

М. Яцків, надзвичайно чутливий до нових віянь у захід­ноєвропейських літературах, наполегливо шукав — з біль­шим чи меншим успіхом — способів оновлення художньої мови. Низка його творів пройнята настроями скороминущо- сті життя, страхом перед смертю. На думку Б. Рубчака талант М. Яцківа «поєднав у собі брутальний натуралізм, впливи Пшибишевського, густосимволістичний стиль і за­гадкову, подекуди майже сюрреалістичну ліричність» (Роз­сипані перли. К., 1991. С. 36).

Читаючи новели М. Яцківа, не раз натрапляєш на явний або опосередкований перегук з творами Ш. Бодлера (його твори український письменник високо цінував, а деякі пое­зії в прозі перекладав рідною мовою), Е. По, М. Метерлін- ка, Л. Андреева, С. Пшибишевського... З Бодлером спорід­нює Яцківа мотив фатуму, «перегук сердець у лабіринті людської долі» («Архітвір»); новела «Білі вівці» переклика­ється з драмою Метерлінка «Сліпці». В Е. По М. Яцків перейняв майстерність будувати фантастичний сюжет, де людина, поставлена в ситуацію крайньої небезпеки, долає страх і знаходить вихід («Мальований стрілець»).

Особливо багата символіка письменника. Так, у прозовій мініатюрі, чи скоріше поезії в прозі, «Дитяча грудь у скрип­ці» змальовано сцену сільської забави. Коли грає скрипка, жінці здається, що плаче її дитя, воно «кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і сміється, як би плакала, аж дітвака по серці ріже. Він не може на це довше дивитися і плаче, зойкає на ціле горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці». Цей тонкий візерунок прихованого душев­ного щему мимоволі передається читачеві, хоч маємо тут не реальну картину, а настрій, переданий у сюжеті. Можна підкреслити й інші символічні твори письменника, зокрема

**1 Ефремов С. Історія українського письменства. Київ, Лейпциг. 1919. Т. 2. С. 266.**

64

такі, як «Журавлі», «Мрія вїрла», в яких прозаїк досяг ви­сокого рівня майстерності в пластичному змалюванні наст­рою, охопленні драматичних моментів стану людської душі.

Наскрізний символ у М. Яиківа може лягти в основу ці­лого сюжету. Взяти хоча б «Поему долин» чи «Лісовий дзвін» з феєрверком натяків, алегорій, гри уяви, В них чути відгомін народної демонології, чарів купальської ночі, шукання цвіту папороті й власної долі, що надибуємо в на­родних легендах та переказах. Герої його творів замислю­ються над проблемами буття. Ця задума часто постає на філософсько-естетичному грунті, в дусі фольклорної сим­воліки («Поема долин», «Лісовий дзвін», «Де правда?»).

Письменники відкривали в фольклорі нові, незнані досі можливості збагачення художньої літератури. В думах, ба.= ладах, казках вони помічали драматичні глибини в окрес­ленні людської психології, за трагічних ситуацій виявляли оптимістичний погляд на життя. Так, у «Лісовому дзвоні» Яиківа оживають образи гуцульської демонології, але вони переосмислені, трансформовані в системі оригінальної пое­тики автора. Величезний дзвін, що ввижається героям п’ян­кої весняної ночі,— це потреба ідеалу, порив до щастя. Він невловимий, як цвіт папороті, але він «гуде, дзвонить та йде все ближче та ближче».

Ще виразніший символ у «Поемі долин» — новелі зде­більшого алегоричного, ніж казкового чи символічного пла­ну. При блідому сяйві місяця в уяві старого селянина, його синів та онука, котрі тихої літньої ночі виїхали в гори, оживають легенди, пов’язані з цими місцями. Та дід пояс­нює їх справжній зміст. Для нього, наприклад, Дідьчий яр — то ніби пластичне втілення суті людського життя, його турбот і нещасть, хіба тим «ліпше, що його не видно, що не дотулишся його пальцем і не привидиться тоді як леда ма­ра». Але тій злій стихії протистоїть єдність поколінь, спад­коємність основ народної етики. Ось остання наука старого, його заповіт: «Пересуятив я тут цілий свій вік і все в мар­ноті та задумі чув, як з онтих могил і долин дивляться на мене очі мого неня, і мами, й дідів... Ті очі пильнували мене, як очі добрих богів, промовляли до мене і вели на ясну до­рогу... Чи по моїй смерті і ви вчуєте, як буду дивитися на вас — стеречи...»

В оповіданнях, що порушують проблеми життя та смер­ті, цінності людські, прямого апелювання до фольклору не­має, але при уважному погляді елементи його можна знай­ди й тут. Особливо характерне щодо цього оповідання «Де правда?». Герой твору під старість раптом став замислюва­тися над таємницею буття — в ньому пробудився філософ.

З юі

***65***

Інтерес Мартина до того, що «там, поза границею земного світа дієся», зображений на тлі його щоденних клопотів. Письменник фіксує увагу на деталях, здавалося б, випадко­вих, але насправді ретельно підібраних: заіржавілий голос старого годинника, підпис поштаря, однакові протягом три­дцяти літ, міркування старої відвідувачки біля портрета ці­саря про те, що й він мусить старітися...

Уява героя з кожного факту, з кожної деталі мимоволі вичитує ідею про плинність часу. Яка ж розв’язка цього конфлікту? Мартин якось вийшов за місто, ліг спочити і за­снув. А коли вертав додому, не впізнавав вулиці: все було як багато літ тому. Звідки йде це зміщення часу? Подібний прийом знаходимо в багатьох казках. Але в письменника це творчий хід, який втілює ідею невдоволення героя жит­тям, ідею духовного розладу.

У своїх новелах М. Яцків часто вдається до засобів су­міжних мистецтв, особливо музики та живопису Це було характерним для тогочасної української літератури, зокре­ма прози. І. Франко у статті «З останніх десятиліть XIX в.» (1901) писав, що молода українська проза «під пером Ко- билянської, Стефаника, Черемшини, Яцківа набрала пое­тичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різноріднос­ті...» !.

Живописно-музична стихія проявляється у творах пись­менника по-різному: то світ подається через сприйняття вразливого митця, то автор запозичує в живопису принцип композиційної структури, зокрема при створенні групового портрета, та, нарешті, вдається до тропів, особливо в пей­зажних картинах, щедро послуговуючись музичними та жи­вописними асоціаціями. Музичні й живописні враження ста ють джерелом метафорики М. Яцківа — багатої і розмаї­тої, в якій помітна виразна тенденція до схоплення різно­планових зв’язків між предметами і явищами. Поетика письменника має пряме відношення до загальної концепції твору. Не випадково автор часто персоніфікує смуток і роз­гортає його в суцільну картину: «На цілій широчезній, са­мітній низині стелився смуток долин, могили і кургани — ті груди долин — віддихали проміннями могучо, аж сталеві блиски іскрилися та грали, як збруя на сплячих лицарях» («Поема долин»), 3 часом метафора ускладнюється. Так, у ранніх його творах тропи будувалися на матеріалі приказок і прислів’їв: «Людські гріхи розбіглись, як коники перед косою»; «Слова посипались, як вода з лотоків; одні втікали, як зайці, другі пустились за ними навздогін, як хорти» («У

**1 Франко І. Зібр. творів: У 50 т К., 1984. Т. 41. С. 523.**

66

наймах»). Пізніше проміжна ланка між образом і значен­ням у метафорі опускається. У новелі «Серп» дівчина наче не колос, а «важкий жаль збирала з землі»; «серпи усміха­ми мигають та сиплють срібло у смутку співанку». Срібляс­ті блиски — усміхи серпів — ніби вплітаються у мелодію сумовитої пісні. Митець знається на таємницях зорових та слухових відчуттів людини, вони взаємно пов'язані — тим-то «серпи сиплять срібло у співанку». Цей образ підводить чи­тача до відомого тичинівського: «Ген неба край, мов золото, мов золото-поколото, горить-тремтить ріка, як музика».

У 1914 р. немолодому вже письменникові довелося одяг­нути мундир солдата австрійської армії і піти воювати. 1 хо­ча він незабаром потрапив у російський полон і повернувся додому, та ж повною мірою зазнав злигоднів і жахів фрон­тового життя. Яскравим художнім документом воєнних буд­нів є оповідання та новели, що увійшли до збірки «Далекі шляхи» (Львів, 1917) та повість «Горлиця», що з’явилася у журналі «Шляхи» (1915—1916).

Воєнна тематика лежить в основі більшості оповідань збірки. Автор бере ситуації наче й звичайні, але такі, що дають йому можливість за окремим фактом побачити широ­ку картину, підкреслити певну ідею. Бо й справді, чи є щось незвичайного в тім, що під час війни знімають церковні дзвони і переплавляють їх на зброю? В оповіданні «Гомін будуччини» теж здійснюють цю акцію. Власне, познімали вже всі ті дзвони, по звуку яких можна було визначити, з чого який відлитий. Залишився лиш один, який був загад­кою. Коли ж скинули і його, то переконалися, що він «від­мовив... послугу». У чому ж секрет дзвона? В тому, що він не піддається «зі символів любові до ближнього перетвори­тися... в оруддя смерті і заглади», отже, виражає душу на­роду, є запорукою кращого майбутнього.

У повісті «Горлиця» війна постає в образі символічного ока горлиці — таємниці, якої герой твору ніяк не міг роз­гадати. Спершу це деталь картини, що висить у замку: гор­да жіноча голова із закритим долонею лицем; видно було лиш одне око, кругле, без вій, трохи більше за людське. Таємниця розкривається під кінець твору. У вечірньому присмерку перед героєм твору «висувалася на овид вели- канська голова. Підіймалася гордо вгору, врешті станула на місці, як єгипетський Сфінкс. Одне око мертве, повіка звисла і той бік запався. Друге око криваве, бистре око гор­лиці тої величини, що планета Венера».

На цей час припадає і публікація повісті «Танець тіней», яку автор після переробки уже в радянський час назвав «В лабетах». Повість постала як наслідок багаторічних спо­

8\*

67

стережень над життям «Товариства взаїмних обезпечень «Дністер», в якому письменник тривалий час працював ра­хівником. М. Яцків, за власним визнанням, спирався на за­сади французького романіста Е. Золя, зокрема, взяв для себе за зразок його відомий роман «Жерміналь».

Повість «Танець тіней» мала широкий громадський ре­зонанс. Великою статтею на неї відгукнувся М. Грушевсь- кий, який назвав цей твір дуже цікавим людським докумен­том, у якому крізь призму фінансової інституції, боротьби службовців проти експлуатації відбилося «не тільки львів­ське чи галицьке, а й взагалі українське життя» і де «автор узявся за перо, щоб представити у відповіднім світлі всю сю історію, і, читаючи, відчувається, що се не тільки історія, але й апеляція до найвищого трибуналу — громадської опі- нії»

Після книг «Далекі шляхи» і «Танець тіней» у творчості письменника настала довга перерва. М. Яцків зробив непо­правну помилку— 1920 р. він став редактором газети «Рід­ний край», яка визнавала окупацію панською Польщею Галичини де факто, закликав до співробітництва з окупан­тами. Митець тяжко спокутував свою провину перед наро­дом. Він був приречений на творчу мовчанку: українська преса в Галичині бойкотувала його. Дуже швидко довелося поховати «фантастичну мрію» про «спільну творчу працю обох народів» в умовах окупаційного режиму.

У повоєнні роки М. Яцків працював у Львівській нау­ковій бібліотеці (тепер Львівська наукова бібліотека ім.

В. Стефаника АН України). Написав кілька оповідань, ви­дав кілька збірок творів. Помер письменник 9 грудня 1961 р.

Написані в ці роки оповідання нічим уже не нагадували витончені психологічні новели, якими письменник так трі­умфально входив в українську літературу. Вони схематичні, з наперед заданою розв’язкою, як, зрештою, твори більшос­ті прозаїків радянського часу.

При підготовці до видання раніше написаних творів письменник, очевидно, на вимогу редакторів вносив у них зміни, які явно не пом’якшували тексту. «Песимістичні» кінцівки замінювалися оптимістичними, а іноді просто до­давалися висновки на зразок: «Батько мій давно помер. Воєнна завірюха змела мачуху, ненька і капіталістичну мо­року. Я заспокоївся, повернувся на відновлену Батьківщи­ну і створив кращий образ матері, ніж за давніх літ» («Бо­ротьба з головою»).

**1 Грушевський М. Світотіні галицького життя // ЛНВ. 1919. Т. XXIII. С. 298.**

68

Сьогодні настала пора повернути творам письменника їх первинний зміст, щоб він знову постав перед читачем як один з найцікавіших представників блискучої плеяди укра­їнських новелісіів кінця XIX — початку XX ст.

**СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

**Молода Муза: Антологія західноукраїнської поезії початку XX ст.**

**К, 1989.**

**Українська хата- Поезії 1909—1914 К-, 1990.**

**Пачовський В. Зібр. твори: У 2 т. Філадельфія, Нью-Йорк, Торон­то, 1984.**

**Яцків М. Муза на чорному коні. К-> 1988.**

**Єфремов С. Літературно-критичні статті. К.,1993.**

**Богдан Лепкий — видатний український письменник: 36. статей і матеріалів Тернопіль, 1993.**

**ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ: 10—30-ті РОКИ**

Друге десятиліття XX ст. для української літератури — найплідніша пора. В ній тоді водночас працювали І. Фран­ко, Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, О. Маковей, В. Стефаник, М. Черемшина, Л. Мартович, С. Васильченко, В. Самійленко, А. Тесленко, М. Вороний, О. Олесь, В. Винниченко, ще живі були І. Нечуй-Левицький та П. Мирний... Подумаймо: ціле суцвіття зірок першої ве,; ичини, яких історія, коли приходить на те час, називає іменням класиків. А поруч з ними вже торували свої шля­хи А. Кримський, М. Яцків, С. Черкасенко, Г. Чупринка, М. Філянський, П. Карманський, Т. Бордуляк, Г. Хотке- вич, М. Чернявський, Б. Лепкий, Н. Романович-Ткаченко, Л. Старицька-Черняхівська; розпочали свою творчість М. Рильський, П. Тичина, М. Семенко. Поважні здобутки мало наукове літературознавство — насамперед завдяки працям М Драгоманова, І. Франка, С. Ефремова, М. Гру- шевського, М. Возняка, В. Щурата. Розвивалася літера­турна й мистецька критика (В. Горленко, М. Вороний, М. Євшан та ін.).

Одне за одним з’являлися літературні видання. Незміц­ніла ще українська преса великого значення надавала лі­тературно-художнім публікаціям.

Відбувався активний процес формування української національної інтелігенції — і мистецької, і наукової.

Наукове товариство ім. Тараса Шевченка у Львові, яке у 1898 р. очолив М. Грушевський (його енергійно підтри­мував І. Франко), піднеслося на такий професійний рівень,

70

що сприймалося по суті як своєрідна неофіційна національ­на Академія наук. Тут видавались «Наукові записки» (з

1. по 1917 р. вийшло понад 120 томів); а крім того — «Етнографічний збірник» (за той же період — 35 томів); «Матеріали до української етнології» (14 томів), збірни­ки історико-філософської секції (15 томів); філологічної (15 томів), збірники з питань соціально-економічних, юри­дичних, природничо-математичних наук, медицини тощо.
2. р. в Києві засновується окреме від львівського «Ук­раїнське Наукове Товариство», що мало філологічне, істо­ричне, природничо-технічне, медичне відділення та статис­тичну комісію. Видавалися «Записки» та «Збірники», а з
3. р.—- і тримісячник з українознавства «Україна».

Подією загальнонаціонального значення був вихід «Сло-

варя української мови» Б. Грінченка (1907—1909). Високий рівень національного самоусвідомлення засвідчило всена­родне святкування, всупереч урядовим заборонам, 100-річ- чя від дня народження Тараса Шевченка.

Активізується культурне життя; створюються громадсь­кі організації, що якоюсь мірою компенсують слабкість ін­фраструктури національної культури; піднесення охоплює всі сфери мистецтва. 1904 р. М. Лисенко започатковує в Києві музично-драматичну школу; з 1907 — в Києві ж діє перший стаціонарний український театр М. Садовського,

1. — І. Мар’яненко організовує Товариство укпаїнських акторів. Українські театри і трупи на Наддніпрянській Україні і в Галичині виставляли п’єси Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкасенка; намагалися вони опановувати світову драматургічну класику, зверталися до п’єс європейських авангардистських авторів. Тенденцію до оновлення українського сценічного мистецтва блискуче реп­резентував Лесь Курбас, який 1916 р. заснував у Києві «Молодий Театр». Український театр передреволюційної доби виплекав такі славетні імена, як М. Садовський, П. Са- ксаганський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, К. Рубчакова, Л. Ліницька та інші.

Початок XX ст. дав новий поштовх до розвитку україн­ської музичної культури. Формується зрілий національний стиль, що поєднує динамізацію фольклорної виразності з ускладненням ладо-тональних відносин, збагаченням гар­монії. У цьому річищі розгорталася творчість М. Леонто- вича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, які по-нова- торському продовжували традиції М. Лисенка.

Рясне гроно визначних майстрів з’явилося в царині малярства й графіки — О. Мурашко, О. Новаківський, П. Холодний (батько), І. Трупі, М. Бурачек, П. Ковжун,

71

С. Левицька, О. Кульчицька, Ю. Михайлів, М. Сосенко, Василь і Федір Кричевські, Г Нарбут, М. Бойчук. Біль­шість з них мали європейську освіту і зазнали впливу но­вітніх малярських тенденцій Світове визнання здобув різь­бяр Олександр Архипенко. творець нової мистецької мови. Товариство прихильників української науки, літератури й штуки організовувало в містах України виставки, най­більшими з яких були експозиції 1911 і 1913 рр. у Києві.

1893 р. механік Одеського університету Йосип Тимчен- ко сконструював перший недосконалий знімально-проек­ційний апарат, а вже 1896—1902 рр. А. Федецький у Хар­кові знімає перші українські хронікальні фільми. Там же, починаючи з 1909 р„ актор О. Олексієнко ставить фільми за творами І. Котляревського, М. Гоголя, М. Старицького, Г. Квітки-Основ’яненка. 1911—1914 рр. перший українсь­кий професійний постановник і оператор Д. Сахненко зро­бив художні фільми «Наймичка», «Наталка Полтавка», «Богдан Хмельницький», «Запорозька Січ» за участю ко­рифеїв українського театру М. Заньковецької, М. Садов- ськпго, Л Ліницької.

Плідний розвиток літератури і мистецтва, розширення й активізація культурної діяльності всупереч заборонним заходам царату засвідчували невичерпність творчих сил народу і були складником могутнього піднесення націона­льно-визвольного руху на початку XX ст. Цей рух набував дедалі гострішої політичної спрямованості, спершу авто­номістської, а згодом і самостійницької в деяких своїх лан­ках У свою чергу, він був однією з тих демократичних сил, які розхитували деспотичний режим Російської імперії і саму цю тюрму народів. Національно-визвольний рух в Ро­сії знаходить на цьому етапі спільника в робітничому й соціал-демократичному русі. Особливо слід підкресли­ти й досі ще недооцінюване значення демократичних заво­ювань революції 1905—1907 рр. Саме вона дала вирішаль­ний поштовх до національного та культурного відродження багатьох народів Російської імперії, саме з нею пов’язаний вихід на арену історичного життя нових національних лі­тератур.

Для України великим здобутком буржуазно-демокра­тичної революції було скасування заборони на український друк, що зробило можливим інтенсивний розвиток україн­ської преси. Досі вона могла функціонувати лише в Гали­чині й Буковині, де виходили десятки газет і часописів, у тому числі й літературних («Молода Україна», «Артистич­ний вісник», «Світ», «Будучність», «Неділя», «Ілюстрована Україна» та інші — здебільше вони виходили нетривалий

72

Час і припиняли своє існування через матеріальні труД-^ нощі).

Починаючи з 1905 р., і в Наддніпрянській Україні одна за одною народжуються газети, а також місячники, аль­манахи. Багато з них велику увагу приділяли питанням культури, радо друкували літературні твори (особливо — щоденна «Рада», яку видавав Є. Чикаленко). Великої по­пулярності зажив сатиричний журнал «Шершень», у яко­му співробітничали видатні українські письменники. Лише рік— 1906 — виходив журнал «Нова громада», але встиі донести до читачів ряд творів Лесі Українки, М. Коцюбин­ського, Б. Грінченка, А. Тесленка, А. Кримського, В. Самій- ленка, М. Вороного, Л. Яновської, X. Алчевської, П. Капель- городського, М. Чернявського, С. Черкасенка, С. Єфремова. У журналі «Рідний край», редагованому Дмитриєвим,

О. Пчілкою (1905—1907, Полтава; 1908—1914, Київ; 1915— 1916, Гадяч), друкувалися П. Мирний, О. Олесь, Грицько Григоренко, Н. Кибальчич, Л. Пахаревський, Д. Яворський та ін. Тут 1912 р. з’явилася одна з перших публікацій П. Ти чини. Місячник «Сяйво» (1913—1914) багато уваги приділяв різним галузям українського мистецтва. На сторінках «Ук­раїнської Хати», часопису, кваліфікованого в радянському літературознавстві минулих десятиліть як «декадентський» і «войовничо-націоналістичний», виступали О. Кобилянська,

О. Олесь, М. Рильський, М. Чернявський, Галина Журба, П. Тичина, М. Семенко, Я. Мамонтов, X. Алчевська, Г. Хот- кевич, А. Хомик, критики і публіцисти М. Євшан та М. Сріблянський, а також Б. Лепкий, О. Грицай, М. Моги- лянський. Журнал мав на меті «пробудження національної свідомості серед нашого суспільства і розвиток рідного пись­менства, культури і штуки». Він виразно підтримував мо- дерністичні течії в літературі й мистецтві.

Сумнівну репутацію мав у радянському літературознав­стві і соціал-демократичний журнал «Дзвін» (1913—1914), який обстоював політичну й організаційну самостійність ук­раїнського робітничого руху, що зумовило відомий грубий критичний випад В Леніна. Крім В Винниченка, Д Дон- цова, Л. Юркевича, на його сторінках виступали також

А. Луначарський, Д. Мануїльський, а з художніми твора­ми — Леся Українка, С. Васильченко, М. Вороний, С. Чер- касенко.

Українська преса зазнавала цензурних утисків, пережи вала великі клопоти матеріально-фінансового характеру Тому переважна більшість видань проіснували недовго, їх просто забороняли. Щоб легше було обходити цензурні ро­гатки, а також задля пропаганди української справи серед

73

російської і європейської громадськості передова українська інтелігенція багато зусиль докладала для видання часописів у Росії та за кордоном. Так, 1906 р. українські депутати Думи видавали в Петербурзі тижневик «Украинский вест- ник»; редагував його М. Славинський, а серед співробітни­ків були М. Грушевський, Д. Багалій, Д. Овсянико-Кули- ковський, М. Туган-Барановський, Д. Дорошенко, М. Моги- лянський, С. Русова, О. Русов. У 1912—1917 рр. у Москві виходить місячник «Украинская жизнь» під редакцією

О. Саліковського (непостійний редактор) та С. Петлюри, за участю багатьох визначних українських і російських полі­тиків, учених, письменників (серед яких М. Грушевський, В. Винниченко, С. Єфремов, М. Сумцов, В. Липинський, Ф. Корш, С. Русов та ін.). Українські видання німецькою мовою виходили у Відні й Будапешті, французькою — в Ло­занні. Понад двадцять українських газет видавали в США, Канаді, Бразилії, Аргентині українські емігрантські гро­мади.

Всього в 1912 р., за підрахунками катеринославського часопису «Дніпрові хвилі», у світі функціонувало понад 80 українських газет і журналів (проти 13 у 1892 р.), зокрема у Галичині — понад 50, в Східній Україні— 12. Напередодні першої світової війни кількість їх зросла.

З цього огляду вимальовується картина великого під­несення національно-культурного життя. Наголосити на цьому слід, оскільки впродовж багатьох десятиліть нав’я­зувалося спрощене уявлення, нібито розквіт української культури почався тільки після встановлення радянської вла­ди в Україні..

Насправді ж потенції української культури, багатої на глибокі традиції і невичерпну енергію самооновлення, роз­крилися на хвилі національного пробудження кінця XIX — початку XX ст., особливо ж під впливом революції 1905—

1. рр., а далі відбувалося бурхливе розгортання її сил, драматична втрата одних можливостей і здобуття інших — у контексті небачених ще в історії революційних зрушень і катастроф, що охопили Російську імперію та спричинили сильний і тривалий резонанс у всьому світі, обумовили мо­гутні соціальні, політичні, духовні збурення.

З поваленням царського режиму пробудилися надії на вільний демократичний розвиток народів імперії, на побудо­ву суспільства соціальної і національної справедливості Протягом 1917 й пізніше переважна частина української демократичної інтелігенції пов’язувала свої сподівання на національне відродження України з діяльністю Централь­ної Ради. Вони не були безпідставні. Принаймні, в перший

74

період своєї діяльності вона концентрувала в собі волю ук­раїнського народу до історичного буття. Після проголошення Української Народної Республіки (20 листопада 1917 р.) її уряди, попри зміни в партійному складі і в своїй загаль­нополітичній орієнтації, попри суперечливість своєї соці­альної політики дбали про розвиток національної культури й робили для неї все можливе, за крайньої обмеженості матеріальних коштів і загрозливої ситуації фактичної гро­мадянської війни. Зрештою і режим П. Скоропадського, який прийшов до влади після підтриманого німцями геть­манського перевороту (29 квітня 1918 р.), також, бажаючи виступати від імені Української держави, робив чимало кро ків задля національної культури.

Наведемо деякі факти, що засвідчують небувале доти піднесення українського культурного життя в 1917— 1919 рр., навіть за умов жорстокої громадянської війни та інтервенцій.

Уже в березні 1917 р. в Києві відкрито Українську гім­назію ім. Т. Шевченка та 2-гу Кирило-Мефодіївську гім назію. У березні — квітні з’явилися щоденні газети «Нова Рада» (за ред. А. Ніковського), «Робітнича газета» (за ред. В. Винниченка), «Народна воля», далі дістала назву «Бо ротьба» (за ред. М. Шрага) та ін Створено Українську пе­дагогічну академію, відкрито Український народний уні верситет у Києві (17 вересня 1918 р перетворений на Київ­ський державний український університет), Історико-філо- логічний факультет у Полтаві; влітку 1918 р. був заснова­ний, а 22 жовтня офіційно відкритий Український універси­тет у Кам’янці-Подільському. Генеральний секретаріат осві­ти, яким керував І. Стешенко, вживав енергійних заходів для переведення шкіл на українську мову навчання; в різних містах України було створено понад 80 українських гім­назій.

За гетьманату 14 листопада 1918 р. засновано Українсь­ку Академію наук у Києві, яку очолив В. Вернадський; серед її фундаторів були М. Василенко, С. Єфремов, А. Крим­ський, В. Науменко — видатні діячі української науки. Ще раніше, 2 серпня, були створені Національна бібліотека української держави, а 5 листопада — Українська держав­на академія мистецтв; Державна археологічна комісія, Дер­жавний архів. Власне, заходи до закладання цих інституцій були зроблені ще за часів Центральної Ради, зокрема, ба­гато зусиль доклало Головне Управління в Справі Мистецтв і Національної Культури.

Особливо разючими були успіхи української преси та книгодрукування. Протягом 1917 р. виникло 78 видавництв;

75

у 1918 — їх налічувалося вже 104; приватні, кооперативні,

при «Просвітах» та громадських організаціях. Серед них: «Час», «Вік», «Дзвін», «Криниця», «Вернигора», «Сяйво», «Друкар», «Союз» (Харків), «Сіяч» (Черкаси), «Промінь» (Сміла). «Рух» (м Вовча), «Народний стяг» (Одеса), «Се­лянська самоосвіта» (Одеса). Характерно, що видавничі осередки виникали по всій Україні (1918 р. їх було в Києві 40, Катеринославі — 6, Одесі — 5 і т. д.); діяло навіть укра­їнське видавництво при Кубанському центрі в Катеринодарі.

1. р. створено «Український видавничий кооперативний союз» (Книгоспілка), «Дніпросоюз», «Українську школу». Одним із найпродуктивніших було видавництво «Дністер» у Кам’янці-Подільському; (це місто на Поділлі стало знач­ним видавничим центром, оскільки в 1919—1920 рр. там було розташовано урядові установи УНР). Динаміка випус­ку українських книжок за назвами досить промовиста: 1917 рік — 747; 1918—1084; 1919 — 665. Хоча того ж 1919 р. створюється Державне Видавництво України у Харкові.

Прикметною особливістю цих років стала активізація ук­раїнської преси: газети видавалися не тільки в губернських центрах, а й у повітових осередках. Новим для України яви­щем був вихід (переважно на Поділлі) офіційних урядових видань: «Вісті з Української Центральної Ради», потім «Віс­ник Генерального Секретаріату Української Народної Рес­публіки», вісники міністерств тощо, а також педагогічних, школярських, дитячих, студентських часописів. З культуро­логічних і літературно-мистецьких видань слід відзначити квартальних історії, літератури, культури і мистецтва «На­те минуле» (Київ, 1918—1919 рр.) за редакцією В Коро- лева-Старого. пізніше М. Зерова; «Літературно-критичний альманах» (1918), в якому брали участь переважно симво­лісти П. Савченко, Я. Савченко, Д. Загул, О. Слісаренко; «Шлях» (1917—1918) за редакцією М. ІІІаповала й О. Ми- цюка.

Всього в Україні 1917 р. діяло 106 друкованих видань,

1. - 212.

Всі названі вище факти і явища українського національ­ного відродження припадають переважно на період УНР та гетьманської держави. Цю обставину за радянської доби замовчували. Натомість в емігрантській науковій літера­турі інколи всі здобутки в культурі періоду «визвольних змагань» (1917—1920 рр.) постають як заслуга уряду УНР чи сил, на неї зорієнтованих,— тоді як, починаючи з 1919 р., дещо робили і радянська влада та революційні кола про- радянської орієнтації. Об’єктивнішою була б така оцінка: головним рушієм національно-культурної творчості, голов­

76

ною силою у створенні інфраструктури національної куль­тури виступала сама українська громадськість, яка шукала й за всіх обставин використовувала можливості для втілен­ня своїх, зумовлених об’єктивною національною потребою задумів. Інша річ, що ступінь порозуміння і співробітницт­ва різних груп цієї громадськості з різними режимами в Україні був неоднаковий. Для більшості з них влада УНР була своєю, а більшовицька радянська влада — чужою. Тим паче, що більшовики в перше (лютий — березень 1918 р.) і друге (лютий — серпень 1919 р.) свої завоювання Києва

і, отже, в часи відносного утвердження себе в Україні вия­вили нерозуміння національних почуттів і потреб україн­ського народу і навіть вороже ставлення до них.

Хибна національна політика більшовиків — одна з при­чин їхньої поразки в Україні в 1918 і 1919 рр. Про це йшло­ся на VIII, X і XII з’їздах РКП(б), в листопадовій (1919) резолюції ЦК РКП(б).

Все це трагічним чином позначилося на становищі ук­раїнської літератури та особистих долях письменників, зо­крема й тих, хто пов’язав своє життя з революцією: адже й сам цей катаклізм виявився багатоликим і обернувся тра­гічними несподіванками навіть для її учасників.

Жовтневий переворот 1917 р. в Петрограді, який тоді ще не був канонізований під назвою Великої Жовтневої со­ціалістичної революції, а потім збройне силуване встанов­лення радянської влади в Україні за вирішальної участі Червоної Армії розкололи українське суспільство, й насам­перед національну інтелігенцію. Для України це було болю­чіше, ніж для російського суспільства,— оскільки головна суперечність між демократією і диктатурою ускладнювалася суперечністю між органічним розвитком українського сус­пільства в національних межах і нав’язуваною йому функ­ціональною роллю у «світовій пролетарській революції»; а почасти цей розкол усвідомлювався і як вибір між соці­альним та національним пріоритетами революційного руху. Конфлікт радянської Росії з Українською Народною Рес­публікою і поразка УНР у цій братовбивчій війні були сприйняті як узурпація демократичних завоювань націо­нально-визвольного руху і як крах українського національ­ного відродження. Трагічний настрій поглиблювався кри­вавим характером громадянської війни. Революція, що уяв­лялася інтелігентам-гуманістам святом справедливості, краси й братолюбства, весною відродження, обернулася ор­гією ненависті й руйнації, сіяла смерть і жах, перед якими не здригалися тільки найфанатичніші з її речників.

Не прийнявши більшовицької влади, значна частина ста-

77

рої демократичної української інтелігенції опинилася в по­літичній еміграції за кордоном. Це О. Олесь, М. Вороний, М. Садовський, В. Самійленко, В. ІДербаківський, Ф Щер­бина, С. Русова, П. Ковжун, С. Черкасенко та багато інших визначних діячів науки, культури, літератури, не називаючи вже тих, хто більшою чи меншою мірою був пов’язаний з Центральною Радою, як-от: М. Грушевський, В. Винничен­ко, М. Славінський, Д. Чижевський, П. Чижевський, В. Зінь- ківський, Є. Чикаленко, Микита й Микола ІІІаповали,

О. Шульгин, Д. Антонович, П. Холодний-батько і П Холод- ний-син та ін. Вагомість цих втрат визнавали тоді й офіційні чинники. Так, у доповіді «Сьогочасна українська літерату­ра» в Комуністичному університеті ім. Артема в Москві

В. Коряк не без суму констатував: «Виїхав провідник ук­раїнської лірики — Олесь, батько українського модерніз­му— Микола Вороний, виїхав соціал-демокпатичний поет та драмороб Черкасенко, виїхали Шаповал, Богацький і на­решті— виїхав найкращий письменник-марксист—Воло­димир Вииниченко».

Якщо не врахувати, що в роки громадянської війни тра­гічно загинули від рук різномасних бандитів І. Стешенко (1918), О. Єфименко (1918), О Мурашко (1919), Л Сими- ренко (1920), М. Леонтович (1921), Г. Чупринка (192П; померли 1. Нечуй-Левицький (1918). В Науменко (1919), Ф Вовк (1918). І. Джиджора (1919), В Молзалевський

1. , Б Кистяковський (1920), Г. Нарбут (1920), К. Сте- ценко (1921), М. Сумцов (1922),— то можна уявити масш­таби втрат української культури Не кажучи вже про те. що ще раніше, якраз напередодні великого історичного зляму в долі народу, не стяло Лесі Українки (1913), М. Коцюбин­ського (1913), І Франка (1916)

А проте, попри всі втрати, українська культура й літера­тура вийшли з цієї тяжкої кризи сповненими нових сил і надій. На це склалися різні потужні чинники, і насамперед та велика творча енергія народу, яку пробудила доба націо­нально-визвольного руху і революції, породжуючи нові й нові таланти й починання та певною мірою навіть компен­суючи частину завданих ран Серед них чинників був і по­ворот у національній політиці більшовиків, здійснюваний у 1919—1920 рр. та наступних і зумовлений рішучим спроти- вом в Україні окупаційній політиці, необхідністю рахуватися з реальністю, щоб «переграти» національну демократію, а також потребою завоювати довіру в антиколоніальних рухах Азії та інших частин світу Цей злам вплинув на настрій та орієнтацію частини української демократичної інтелігенції. З’явилися ознаки еволюції в бік коли не посутнього, то фор-

78

кального прийняття ідеї соціалістичної революції, з якою пов’язувалася і перспектива національного відродження та розвитку України. А тій невеликій, але впливовій частині української революційної інтелігенції соціалістичного та комуністичного спрямування, яка тяжіла до більшовиків або шукала згоди з ними, нова національна політика РКП(б) давала можливість зміцнити свої позиції та свій вплив на суспільство.

Важливим чинником було й те, що можна кваліфікувати як виникнення (чи, швидше, розквіт) альтернативних форм- українського культурного й літературного життя на емігра­ції. Через колоніальне становище України її інтелектуальні та мистецькі сили завжди розтікалися поза її межами; на чужині — в Петербурзі, Москві, Варшаві, Відні, Будапешті, Празі, Берліні, Парижі — в різні часи виникали вогнища української культурної діяльності. Тепер же на Захід ру­шила маса політичних емігрантів. Певна річ, це послаблю­вало культурний потенціал Радянської України, позбавляло його багатьох цінностей, але ті скарби входили в історичні масштаби української культури як цілісності, колись мали стати надбанням усього суспільства. Крім того, принаймні стосовно 20-х років не варто говорити про цілковиту ізольо­ваність двох відламів української культури, «материкової» та «еміграційної».

Нині ми можемо ширше побачити весь спектр ідейно- естетичних тенденцій, письменницьких позицій та доль, ти­пів творчих особистостей, політичних і мистецьких плат­форм, з якими українська література входила в пожовтневу добу.

У цьому спектрі яскраво вирізнялася і та частина старої демократичної інтелігенції, що не влилася в еміграцію, а обрала позицію формальної лояльності щодо радянської влади, хоч і з неоднаковою — для кожного — мірою внутріш­нього її прийняття. Виразником більшовицьких ідей вона бути не могла, однак, не ігноруючи реальності, прагнула на грунті нових історичних обставин служити справі україн­ської культури, використовувати найменшу можливість для органічної праці на користь свого народу. Саме така творча активність і не дозволяє назвати їх (С. Васильченка, Г. Хот- кевича, С. Єфремова, М. Чернявського, М. Філянського,

О Пчілку, Л. Старицьку-Черняхівську, М. Могилянського та ін.) «внутрішньою еміграцією», хоча й інший модний у 20-ті роки, сприятливіший термін «попутники» навряд чи їм пасував би. Цим літераторам (хоч і не лише їм) прита­манна не тільки певна політична розважливість і моральна незалежність, а й глибока стурбованість долею нації та на-

79

/ціональної культури за умов соціальної революції Та ра- дянізації, пов’язана з фактичним запереченням самовизна­чення українського народу. Тут варто згадати, що таку ж стурбованість непевністю національної долі виявили в пер­ші роки радянської влади і Ямка Купала та Якуб Колас у Білорусії, і Ованес Туманян та Аветік Іссаакян у Вірменії, і багато визначних представників грузинської, азербайджап ської, казахської, якутської, інших національних літератур.

Чимало схожого було і в ситуації молодшого покоління національної демократичної інтелігенції. Не солідаризую­чись із більшовицькою владою ідеологічно або морально, ба­гато хто мусив, однак, прийняти її як доконаний історичний факт. Зберігаючи певну внутрішню незалежність, вони, про­те, з усією самовідданістю працювали на ниві української літератури, скільки можна було обстоюючи її гідність та збагачуючи важливими естетичними ініціативами (тут і «неокласики», які орієнтувалися на засвоєння античної і європейської культур, на високі естетичні критерії та пошук «вічної краси і правди» — М. Зеров, М. Рильський, П. Фи- липович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт; тут і близький до них В. Свідзинський; тут і В. Підмогильний, М. Івченко, Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидович та ін.).

Серед молодшого покоління національно-демократичної інтелігенції було й чимало тих, хто, шукаючи активної гро­мадянської позиції, з більшим або меншим драматизмом проходив дистанцію «радянізації», щоб через деякий час інтегруватися в нову історичну реальність, не зраджуючи, проте, ідеалу творення повноцінної національної літератури (П. Тичина, М. Семенко, М. Иогансен, Д. Фальківський, М. Терещенко, В. Поліщук, О. Вишня, Ю. Смолич, М. Ба­жан, О. Довженко, Ю. Яновський та ін.).

Помітна, а часом і провідна роль у літературному жит­ті, надто в його організації, належала старій революційній інтелігенції радикального, боротьбистського або більшовиць­кого гатунку, яка взяла активну участь у революції та гро­мадянській війні, у встановленні радянської влади і цілком ототожнила себе з нею, з соціалізмом (В. Еллан-Блакитний,

В. Коряк, І. Кулик, М. Ірчан, С. Пилипенко, П. Капельго- родський; окремо в цьому ряду стоять рано загиблі В. Чу­мак, Г. Михайличенко, А. Заливчий).

А на тдході була або й уже включалася в літературну діяльність молода робітничо-селянська інтелігенція, яка бра­ла участь у громадянській війні чи прилучалася до перших заходів радянської влади (М. Хвильовий, Г. Епік, В. Мин- ко, І. Микитенко, І. Ле, Г. Косинка, І. Кириленко, А. Голов­ко, П. Панч та ін.).

80

V ті роки бурхливих змін відбувалася швидка політична й світоглядна еволюція не лише молодих з неоформленим ше світоглядом (В. Сосюра, який починав свій шлях воя­ком армії УНР; М. Куліш, що співчував есерам), а й ак­тивних партійних діячів (К Буревій, в роки революції ліво­есерівський функціонер).

Значні літературні сили сформувалися в Західній Украї­ні. Там творилися цінності, які виходили далеко за межі регіонального культурного життя. Не кажучи вже про три­ваючий вплив Франкової спадщини, першорядне значення для всієї української літератури мала активна творчість

1. Кобилянської і В. Стефаника. Своє місце на літературній арені посідали Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський та інші «молодомузівці». У складному спектрі західно­українського літературного життя з його гострою ідеологіч­ною боротьбою за умов відносної політичної свободи й куль­турного плюралізму невдовзі окреслилися дві полярні орі­єнтації — на Радянську Україну (А. Крушельницький,
2. Крушельницький, В. Бобинський, М. Ірчан, який підтри­мував зв’язки з Галичиною; згодом прийшли молодші — П. Козланюк, С. Тудор, Я. Галан) і на традиції національ­но-визвольної боротьби, січового стрілецтва, УНР і ЗУНР (Р. Купчинський, О. Бабій). Активним було й католицьке письменство. Поза межами України поряд із старшими, ві­домими письменниками-емігрантами в літературне життя входили молоді, переважно недавні учасники визвольних змагань, оборонці УНР, Є. Маланюк, Ю. Дараган.

Звичайно, будь-яка «класифікація» літературних сил, що виявили себе під час революції та в перші роки по ній, може бути лише досить умовною і орієнтовною, йдеться натомість про те, щоб побачити складність і суперечливість процесу, різнорідність його компонентів і різноспрямова- ність тенденцій, що дістали бурхливий розвиток у найближ­че десятиліття. Йдучи часом на розрив, а то й на взаємо­знищення, ці сили й тенденції, одначе, творили об’єктивно єдине (навіть коли суб’єктивно воно не було знане й усві­домлене) духовне поле життя і діяльності українців, україн­ського народу в його сукупності.

Певний історичний парадокс у тому, що доба революції і громадянської війни та перших повоєнних літ — доба кри­вавих трагедій, пароксизмів нищення, господарської руїни, матеріального і, здавалося б, духовного зубожіння — була і добою бурхливого, часом яскравого літературно-мистець­кого вияву. Пояснити цей парадокс можна, принаймні, трьо­ма взаємопов’язаними причинами. Перша: піднесення на­ціональних сил на початку століття нагромадило великий

81

ІЧзйрчий потенціал, мистецький розвиток набув енергії, що шукала виявлення і за нових обставин, кожна з ліній роз­витку прагнула свого органічного вивершення. Друга: сама революційна доба мала й свій ентузіастично-оптимістичний аспект, вносила розмах у мистецьке думання, провокувала масштабні експерименти і — виступаючи багато в чому су­перечливою, туманно-багатообіцяючою, з привабливими гас­лами соціального й національного визволення — надавала певну свободу, розкутість естетичної уяви, простір для най­різноманітніших надій та ініціатив. Третя: пробудження соціальної активності мас, з одного боку, індукувало актив­ність мистецтва, з другого — долучало до мистецької твор­чості нові сили (згадаймо Тичинине: «Хлюпни нам, море, свіжі лави...»).

Отже, літературне й мистецьке життя цих років відзнача­ється спонтанністю, строкатістю і часом галасливою зма­гальністю різних груп, багато з яких гадали, що настав саме їхній зоряний час. Спочатку нова доба посилала найрізно­манітніші імпульси найрізноманітнішим тенденціям, хоча дуже швидко її орієнтації почали звужуватися завдяки стабілізації більшовицького режиму.

Картина літературного життя й культурних настроїв швидко змінюється, виникають і зникають, наражаючись на матеріальні труднощі або несприйняття суспільства чи цен­зурні перепони, поодинокі видання. Так, 1920 р. заборонено «Літературно-науковий вісник», відновлений 1917 р. (після репресій проти українського друку, до яких вдавався цар­ський уряд з початком першої світової війни). Недовго про­існував і часопис «Шлях» (від середини 1917 до січня

1. р.), «орган незалежної думки». Першим спеціалізова­ним виданням української критики й бібліографії став ча­сопис «Книгар» (1917—1919) за редакцією В. Королева- Старого й М. Зерова. В ньому активно співробітничали

С. Єфремов, Д. Дорошенко, С. Черкасенко, М. Шаповал,

С. Русова, О. Левицький, П. Филипович, Ф. Якубовський, П. Зайцев, В. Дурдуківський, Є. Тимченко, П. Богацький, Ол. Скоропис-йолтуховський та інші визначні вчені й літе­ратурознавці; друкувалися у цьому виданні Л. Старицька- Черняхівська, С. Петлюра, А. Ніковський, К. Широць- кий. Виправдовуючи свою самохарактеристику — «літопис українського письменства», — журнал оперативно подавав широкий і кваліфікований огляд книжкової продукції (ці каво, що 1917 року до редакції було надіслано 358 україн­ських видань, а за дев’ять місяців 1918 р. їх кількість сягну­ла 883 назв).

1. р. група «молодих письменників і поетів» підго-

тувала у світ «Літературно критичний альманах», що ре­презентував твори переважно символістів (за винятком М. Семенка). Вони принципово відсторонювалися од рево­люційної стихії, сповідували вищість особистості над зага­лом, плекали ідеал загальнолюдської краси й солідаризува­лися з гаслом «мистецтво для мистецтва» — принаймні на цьому наполягав їхній теоретик І. Майдан (Д. Загул). Згур­тувавши значні літературні сили, це угруповання заходилося коло видання місячника «Музагет», але вийшов 1919 р. тільки один збірник, до якого увійшли твори Д. Загула, В Кобилянського, О. Слісаренка, П. Тичини, П. Филипови- ча, М. Терещенка, В. Ярошенка. Місячник став важливим явищем в історії української літератури і засвідчив, що український символізм, який сягнув вершини свого розвит­ку, не уникнув реакції на бурхливі події, це позначилося й на позиції його теоретиків, хоча водночас і І. Майдан, і Ю Меженко відстоювали перш за все значення індивідуаль­ності всупереч «юрбі» і національне мистецтво всупереч «класовому».

Більшості літераторів важко було зорієнтуватися в роз- вированій і сум’ятній дійсності, серед запеклої боротьби різних політичних сил, за калейдоскопічної зміни урядів і влад. Особливо несприятливими були обставини для тих, хто хотів зберегти громадянську незалежність або принци­пову аполітичність, як і для тих, хто тяжів до політичного чи естетичного консерватизму. Багатьом доводилося коре­гувати свою позицію під тиском «вимог дня», еволюція ін­ших була попереду.

Набагато впевненіше почувалися літератори лівої пар­тійної опієнтації. 1918 р. в Харкові невелика група ре­волюційної інтелігенції утворила «Цех каменярів» (пізніше частина її ввійшла до Літературного комітету при Відділен­ні мистецтв Радянського уряду). Велику активність розвину­ли літератори-боротьбисти. При київській газеті «Боротьба» (орган ПК Української партії соціал-революціонерів) Ва­силь Блакитний і Гнат Михайличенко організовують першу в Україні пролетарську літературну групу «Боротьба».

1. р вони видають альманах «Зшитки боротьби», збірник «Червоний вінок», покликані засвідчити народження укра­їнської пролетарської літератури. За активною участю бо­ротьбистів виходить у 1919—1920 рр. і журнал «Мистецтво», орган Української секції Всеукрліткому, який редагували Гнат Михайличенко (одне число) і футурист Михайль Се- менко В ньому співробітничали В Блакитний, В Чумак, В Коряк, П Тичина, нещодавні символісти Д. Загул. М Те- рещенко, В. Ярошенко, художники Ю. Нарбут, А- Петриць-

83

кий, О. Мурашко. Прагнучи об’єднати навколо себе найкра­щі літературні й мистецькі сили, дбаючи про добрий естетич­ний рівень, журнал водночас у дусі часу декларував розрив з минулим і закликав до формування нового мистецтва. «Зложіть нові епопеї нової боротьби, нові казки й легенди. Виходьте геть з кімнат під небо блакитне, під сонце золоте. Червоні заграви на небі! Дерева вибруньковуються! — Вес­на!» — таким патетичним закликом В. Коряка відкривалося перше число «Мистецтва». Цей тон історичного оптимізму (а може, й революційної риторики) характерний для усіх видань такого роду, що мобілізували літераторів під пра­пори радянськості.

У своїх теоретичних позиціях часопис був близький до пролеткультівства — лівацького руху, що заперечував кла­сичну спадщину, проповідував створення «лабораторним шляхом» такої собі «чистої пролетарської культури», що відповідала б такій же лабораторно чистій «пролетарській психіці». Пролеткульти виникли в Росії (теоретичне обгрун­тування їм дали О. Богданов, В. Плетньов, О. Гастєв) і розвинули бурхливу діяльність, створюючи мережу осеред­ків, самодіяльних гуртків та студій з різних галузей ми­стецтва.

В Україні практика пролеткультів не набула великого поширення (їх адептами були здебільшого російські літера­тори; і пролеткультівський журнал «Зори грядущего», шо виходив російською мовою; спроба видавати його україн­ською не вдалася; не змогло через опозицію українських письменників розгорнути і свою діяльність оргбюро Всеук­раїнського Пролеткульту, створене 1922 р. в Харкові). Але теорії «пролетарського мистецтва» досить активно розроб­лялися (В. Блакитний, Г. Михайличенко, В. Коряк, М. Се- менко, М. Хвильовий та ін.). Так, В. Блакитний, наголошую­чи потребу організованої пролетарської творчості, інтерпре­тував її не як антитезу загальнолюдській, а, навпаки, як вирішальний етап до справді загальнолюдської.

Запальну й розгорнуту аргументацію на користь «про­летарського мистецтва» розвивав у своїх статтях у «Мис­тецтві» Г. Михайличенко, часом перегукуючись із пролет- культівцями. «Нове пролетарське мистецтво — це мистецтво праці»,— стверджував він; воно «стремить стати масовим». Г. Михайличенко висував гасло: «мистецтво — на вулицю», яке підтримували також і футуристи та інші «ліві» деструк­тори мистецтва. Але в питанні про національну сутність мистецтва він принципово розійшовся з ними, і особливо з російським Пролеткультом, що не визнавав за творчістю жодної національної визначеності.

84

Взагалі для більшості українських літераторів, хоч би до яких груп вони належали і якої естетичної програми дотримувалися, був украй актуальним пошук узгодження свого національного єства та національних стимулів з істо­ричного реальністю, в якій тоді домінуючою й переможною видавалася тенденція до пролетарсько-інтернаціоналістич­ного перетворення світу. Тому в більшості з численних мані­фестів та декларацій різних літературно-мистецьких угру­повань висувалися наріжно дві проблеми: якою має бути нова революційна література і яке її ставлення до минулих періодів та надбань світового й національного мистецтва; як поєднати пролетарський інтернаціоналізм, комуністичний дух нової літератури з її національного сутністю. Тут було багато плутанини, поспішних і наївних Нророцтв. Попереду відкривався «радісний шлях помилок», якщо вжити вираз, що став популярним через кілька років. На жаль, через деякий час виявилося, що він не осяйний, а трагічний.

У згаданому вже харківському альманасі «Жовтень» М. Хвильовий, В. Сосюра і М. Иогансен проголошували: «Ми тут, на Україні, почуваємо себе тільки часткою всесвіт­ньої душі робітничої поза межами держав і націй». Однак зразу ж: «Мову українську беремо, яко певний і багатий матеріал, даний нам у спадщину тисячолітніми поколіннями батьків наших — селянства українського. Перетворимо, пе­реплавимо, перекуємо ті скарби селянські на нашій фабри­ці, в огні нашої творчості, під молотами наших зусиль од­ностайних»

Ще виразніше окреслюється ця суперечність у Деклара­ції Всеукраїнської Федерації пролетарських письменників і митців (1922). Спочатку в ній категорично заявлено: «Ми розуміємо Федерацію... як заперечення національного ми­стецтва». Але далі — істотне уточнення: «Пора стати проле­тарському мистецтву на нові рейки». І: «Розвиток індустрі­ального пролетаріату йде на Україні на кошти раз у раз підходячих селянських резервів. Отже, виховувати цей про­летаріат виключно на російській мові це значить затриму­вати його культурний розвій, це значить робити з нього так званих «перевертнів-хахлів» з низьким культурним світог­лядом. В умовах робітничо-селянської державності, в умо­вах диктатури пролетаріату ми позбавляємось примусової' русифікації, що дає можливість пролетаризованому селя­нинові зробитись свідомим членом, творцем комуністичного суспільства» 2.

**1 Хвильовий М., Сосюра В., Йогансен М. Наш універсал (До робіт­ництва і пролетарських митців українських) // Жовтень. 1922. С. 1—2.**

**2 Арена. 1922. № 1. С. 3—4.**

85

Характерне для багатьох літературних маніфестів від- хрещування од національної культури пояснюється тим, що офіційна ідеологія ототожнювала її з культурою буржуаз­ною. Отже, доводилося вдаватися до «діалектичної» логіки (як це робив, приміром, В. Блакитний у передсмертному листі до гартованців, протиставляючи гаслу «національної культури», яке, мовляв, використовує буржуазія проти про­летаріату, гасло «практичного революційного культуробу- дівництва у національних формах»1). Приймаючи і гаряче стверджуючи постулат інтернаціоналізму (який тоді озня чав і заперечення російського колоніалізму та великодер­жавного шовінізму), українські революційні письменники водночас здебільше обстоювали національний характер творчості, рідну мову як її основу: об’єктом своєї тупботи проголошували історичне буття українського народу. В цьо­му неважко помітити певне полемічне спрямування, а в «різнопрочитанні» інтернаціоналізму — зародок того полі­тичного конфлікту між «суверенницьким» і великодержав­ницьким розумінням інтернаціоналізму, що склався в ході відомої літературної дискусії 1925—1927 рр. та пізніше, в ідеологічних баталіях навколо О. Шумського, М. Хвильо­вого. а згодом і М. Скрипника.

Певно, ця позиція революційного укпаїнського письмен­ства, відбиваючи відповідні суспільні настрої та об’єктивні обставини, якоюсь мірою вплинула і на формувяння політи­ки українізації. її початок можня бачити в змінях тяктики більшовиків, які наштовхнулися на опір значної чястини українського селянства як під час обох походів Чепвоної Армії в Україну (1918 і 1919 рр.). так і під час здійснення продрозкладки, а також були ступбовані настроями недо­віри серед національної інтелігенції.

Українізація зумовлена багатьма об’єктивними чинника­ми. По-перше, глибокий слід у свідомості українського сус­пільства залишили роки національної революції 1917—

1. рр: та утворення УНР, і з цим не можна було не раху­ватися. По-друге, треба було завоювати довіру селянства та україномовної інтелігенції, а цього можна було досягти, подолавши мовнокультурну дистанцію між селом і містом, селянством та робітничим класом. Важливе значення мали міжнародні обставини: загроза з боку сусідніх європейських держав, ладних розіграти «українську карту», використати невдоволення українського населення; ще більше — необ­хідність для РКП(б), а потім ВКП(б) спиратися на спілку із національно-визвольними рухами у капіталістичному сві-

**1 Блакитний В. (Еллан). Твори: Повн. зібр. X., 1929. С. 375.**

86

1-і, насамперед в Азії, і відповідно зберігати престиж борцй за соціальну і національну справедливість. Нарешті, це був крок назустріч нечисленним, але впливовим українським партіям — боротьбистів та укапістів, соціалістична програ­ма яких була орієнтована на захист національного буття українського народу; і вони могли скласти конкуренцію більшовикам.

Першими офіційними документами української влади у справі українізації були декрет Раднаркому «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ» (27.УІІ. 1923) та декрет ВУЦВК і Раднаркому УРСР «Про заходи рівноправності мов і про допомогу роз­виткові української мови» (1 .VIII. 1923). Далі протягом кількох років одна за одною з’являлися постанови ЦК КП(б)У, ВУЦВК., Раднаркому УРСР щодо тих чи інших аспектів українізації, її проведення тримали під пильною увагою. Були розроблені й, незважаючи на опір шовіністич­ного апарату й російського та зрусифікованого міщанства, почасти здійснені заходи щодо переведення урядових та ад­міністративних органів на українську мову спілкування, розвитку українського шкільництва, української культури — звісно, «соціалістичної формою, національної змістом», щодо підготовки національних кадрів, насамперед партій­них. У найзагальнішому політика українізації зводилася до того, щоб історнчно неминуче задоволення елементарних національних потреб українського народу відбувалося під контролем партії і в бажаних їй межах та формах.

Головну роль у обгрунтуванні й практичному переведен­ні українізації відігравали В. Блакитний, нарком освіти, також колишній боротьбіст О. Шумський, а після його усу­нення — М. Скрипник. Хоча переважно її пов’язують з іме­нем саме Миколи Скрипника. І не випадково. Адже йому належить обгрунтована теоретична концепція українізації і практичне її здійснення.

Слабкою ланкою у концепції українізації був її класово- прагматичний характер, суто інструменталістський підхід до питань духовного порядку. Лінія на підтримку україн­ської мови та розвиток української культури аргументувала­ся необхідністю пролетарського впливу на селянство, змич­ки міста й села. Абсолютна духовна цінність рідної мови та національної культури не бралася до уваги, принаймні в офіційній аргументації (хоча не виключено, що наголос на класово-утилітарних моментах для декого був тактичним ходом, даниною панівним ідеологічним уподобанням). Це послаблювало моральний авторитет українізації (даючи підстави сприймати її як тимчасову політичну акцію) і яко-

87

кісь мірою полегшувало Її ліквідацію, коли партія від «змйЧ-

ки» із селянством перейшла до тотальної війни проти нього. І сама українізація проводилася непослідовно, зі зволікан­нями й застереженнями, супроводжувалася гострими незго­дами в керівництві КП(б)У та постійним балансуванням між боротьбою з «великоруським шовінізмом» і «українсь­ким буржуазним націоналізмом» (М. Скрипник називав це «подвійною бухгалтерією», хоч і сам змушений був віддавати їй данину, як почасти й В. Блакитний).

І все-таки десять років українізації (з яких лише кілька були періодом повного її розгортання у взаємодії з соціаль­но-економічними процесами) дуже багато дали для націо­нально-культурного розвитку. Змінилася національна струк­тура міського населення (внаслідок допливу з села та осві- домлення частини русифікованих), робітництва, партійних і адміністративних кадрів, зростала мережа наукових інсти­туцій та їхня переорієнтація на комплексне дослідження проблем України; до 1933 р. початкове й семирічне шкіль­ництво було українізоване на 88,5 відсотка (вища освіта до 1929 — на 69), преса — на 89, книгодрукування — на 83. Незважаючи на суворий ідеологічний нагляд, зберігався певний світоглядний і естетичний плюралізм у сфері літера­тури та мистецтва, і вони переживали бурхливе піднесення, що дало підстави називати цей час добою культурного від­родження України. У цей час розвивалося багато тенденцій та явищ, що/окреслилися на початку 20-х років. Існував соціально-культурний простір для активної художньої ді­яльності, мистецьких ініціатив, самоврядувальних структур.

Увесь характер суспільно-політичного життя з його ре­волюційними збуреннями, масовістю публічних акцій, ек­зальтованістю цілих соціальних груп, пропагандистською галасливістю, шумовинням скороминущих гасел накладав свій карб і на культурну атмосферу та способи функціону­вання мистецьких сил. Природне бажання літераторів і митців об’єднуватися в цехові організації для творчого спілкування та захисту своїх професійних інтересів у цей небуденний час проявлялося особливо гостро і це посилю­валося жагою самоутвердження серед напруженої мінливо­сті життя, пошуком однодумців у прагненні збагнути пер­спективи історії і місце творця, дати адекватну відповідь на запити дня, а почасти й спокусою перемоги в ідеологічній і естетичній конкуренції.

В роки революції та перші пореволюційні літератори групувалися й перегруповувалися переважно навколо «сво­їх» (недовготривалих) часописів та альманахів. Потім по­чали виникати організаційні осередки та більш-менш сталі

88

об’єднання. Цей процес розширювався в міру нормалізації побуту й стабілізації радянського режиму.

Одним із перших осередків була символістська «Біла сту­дія», створена 1918 р. в Києві за участю поетів Я. Савченка, П. Савченка, К Поліщука, П. Тичини, О. Слісаренка, В Ко- билянського, М. Семенка, театральних митців Л. Курбаса й М. Терещенка, художника А. Петрицького. Невдовзі, на початку 1919 p., група реформувалася в нову—«Музагет».

Український футуризм визрівав у надрах символізму і не зразу виокремився організаційно, його лідер М. Семенко, вже видавши збірки «Prélude» (1913) і «Дерзання», «Кве- рофутуризм» (1914), ще пов’язував себе із символістами. Організаційне оформлення футуризму відбулося вже після революції. У 1919 М. Семенко в Києві створює осередок «Фламінго», потім — «Ударну групу поетів-футуристів»

1. р. заявляє про себе київська науково-мистецька група «Комкос» («Комуністичний космос»),; на початку 1922 вона під впливом М. Семенка перетворюється в «Аспанфут» («Асоціацію панфутуристів»). У Харкові діяв «Ком-Космос»
2. , в Одесі — «Юголіф» (за участю російських футури­стів). Футуристи войовничо нападали на прихильників тра­диційних мистецьких форм, пропагували урбанізацію куль­тури й експериментаторство аж до деструкції, їхніми орга­нами у 20-ті роки були «Семафор у майбутнє», «Гольфшт- ром» («Катафалк искусства», російською мовою видання). Під впливом цієї течії перебував створений 1925 р. у Москві Союз українських пролетарських і селянських пись­менників у РРФСР «Сім» («Село і місто»), який у своєму маніфесті наголошував потребу європеїзації, модернізації змісту і форм українського мистецтва: «...для України таке велетенське завдання дігнати, що нам забрали століття неволі, століття одсталості, гетьманства, отаманства, хуто­рянської анархії і провінціалізму» \*.

У лавах футуристів перебувало багато колишніх симво­лістів— О. Слісаренко, Я. Савченко. В Ярошенко, М. Те- реіценко; з’явилися й неофіти — Гео Шкурупій, Гео Коляда, М. ІДербак.

Ще в роки революції склалася навколо М. Зерова група поетів і літературознавців, зорієнтованих на створення ви­сокого гармонійного мистецтва на основі засвоєння класич­них здобутків світової літератури (М. Рильський, П. Фили- пович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт). їх опоненти пізніше назвали це угруповання «неокласиками». На відміну од ін­ших груп «неокласики» не дбали про своє організаційне

1 Нео-Ліф. 1925. № 1. С. 8.

89

оформлення і не виступали з ідейно-естетичними маніфеста­ми. Проте їхня присутність у літературному житті була до­сить вагомою, що позначилося не лише на творчому рівні, а й під час літературних дискусій 1925—1927 рр.

Справді масовими літературними організаціями стали Спілка селянських письменників «Плуг» (1922) та Спілка пролетарських письменників «Гарт» (1923).

Ініціатором створення і головою «Плугу» був С. Пили- пенко, його активними членами — А. Головко, А. Панів,

І. Сенченко, Г. Епік, І. Кириленко, О. Копиленко, Д. Гумен- на, П. Панч, І. Шевченко, В. Гжицький, П. Усенко тощо. В ухваленій плужанами 3 квітня 1922 р. «Платформі ідео­логічній і художній» наголошувалося, що «революційно-се­лянська творчість плужан має бути скерована насамперед на організацію психіки й свідомості широких селянських мас і сільської інтелігенції в дусі пролетарської революції». Конкретизувалися й шляхи досягнення цієї соціально-ути­літарної мети: «...революційно-селянські митці, йдучи в ногу із пролетарськими, братимуть матеріал для своєї творчості із сучасної дійсності і побуту часів революції, а також революційну романтику життя й боротьби трудящих мас, пе­реважно селянських, у минулому і його долю в майбутньо­му, освітлюючи все в дусі матеріалістичного світогляду, ви­ходячи з прогнозів, що він нам їх дає...» Окремі пункти платформи стосувалися регламентації художніх засобів плужанської продукції: «...основним завданням «Плуг» ста­вить собі створити широкі картини, твори із всебічно розробленим сюжетом, головним чином, із життя револю­ційного селянства. Згідно цього завдання «Плуг» прагну­тиме, поруч із революційною лірикою, що досі панувала в післяжовтневін українській літературі, продукувати твори з епічною і драматичною розробкою матеріалу, причому форма творів має наближатися до найбільшої широти, про­стоти й економії художніх засобів»

Заслугою «Плугу» було те, що він орієнтував письмен­ників на глибинний і драматичний матеріал життя україн­ського села, суттєво доповнюючи таким чином однобічно- «індустріальну» і часом наївно-«пролетарську» орієнтацію інших літорганізацій. Широко розчиняв він двері перед об­дарованою селянською молоддю. Але «Плугові» дуже за­шкодило доктринерство, намагання обмежити й регламен­тувати підхід письменника до тлумачення та обробки мате­ріалу,— як і абсолютизація простоти й доступності форми, курс на масовість будь-що. Отже, пересічний плужанин до-

1 Плуг. 1924. № 1. С. 24.

80

сить вузько брав сільське життя, не цікавився широким історіософським та філософським осмисленням його явищ. Натомість схилявся до натуралістичної описовості й побу- товізму, часто-густо підсолоджених рожевими «революцій­ними» ідиліями і нашпигованих газетними агітками, з епі­гонським використанням традиційних форм «селянської» оповіді. Отож, плужанство не без підстав стало синонімом провінціалізму й сірості.

Спілку пролетарських письменників «Гарт» засновано на початку 1923 р. з ініціативи В. Еллана-Блакитного, а та­кож В. Коряка, 1. Кулика, В. Сосюри, М. Хвильового та ін. Спілка мала центральне бюро в Харкові на чолі з В. Бла­китним, а також філії в Києві та Одесі. Найсильнішим був харківський осередок, до якого входили М. Хвильовий, П. Ти­чина, М. Иогансен, В. Поліщук, 1. Дніпровський, О. Досвіт­ній, А. Любченко, Г. Коцюба, П. Лісовий (П. Свашенко), М. Майський, П. Іванів, А1. Христовий, ІО. Смолич, а пізні­ше О. Слісаренко, М. Яловий, М. Бажан, Г. Шкурупій та ін.

У статуті «Гарту» в пункті другому мовилося: «В ос­нову своєї праці спілка «Гарт» кладе марксівську ідеологію й програмові постулати комуністичної партії». З волі В. Бла­китного «Гарт» претендував на роль найадекватнішого ін­терпретатора партійної лінії в культурному житті й відпо­відно на провідну роль в літературному й мистецькому про­цесі. Через рік після заснування Спілки В. Блакитний ви­ступив із великою теоретичною статтею «Без маніфесту» \*, в якій обгрунтував гегемонійні протензії «Гарту», визна­чаючи його як громадську організацію, завдання якої — допомагати комуністичній партії у творенні «комуністич­ної культури, культури вселюдської, інтернаціональної й безкласової»2. Оскільки культура цілісна, то «Гарт» має бути не лише літературний, а й музичний, театральний, малярський тощо. Справді, В. Блакитний докладав ве­ликих зусиль, щоб під «гартовським» дахом об’єднати всі мистецькі загони й культурні кола. Це, звичайно, зустрі­чало спротив навіть у самому «Гарті», попри величезну особисту симпатію більшості письменників до фундатора Спілки.

За всієї концептуальної стрункості й категоричності програмової статті В. Блакитного в ній помітна неузгодже­ність наявних суперечностей. Так, абсолют інтернаціональ­ної культури уточнено тезою про «українську мову як зна­ряддя творчості», а останню знов-таки скориговано слуш­ним зауваженням про «потребу розвинення широкої роботи

**1 Див.: Гарт. 1924. № 1.**

2 Там само.

»1

На мовах Нацменшостей України». Очевидною також була суперечність між закликом до високого професіоналізму, удосконалення майстерності і орієнтацію на «аматорів» не лише в театрі та інших мистецтвах, а й у літературі («пись- менники-пролетарі» «здебільшого зовсім не є письменники- професіонали»; «для «Гарту» ознака професійна не є ос­новна»),

І все ж «Гарт» об’єднав чи не найбільше число талано­витих українських письменників, хоча чимдалі багатьох з них не могло не насторожувати надмірний догматизм і докт­ринерство шанованого ними лідера, як і перспектива роз­чинення професійного письменницького ядра в масі аматорів та функціонерів з літературними претензіями.

Внутрішні незгоди призвели до того, що в листопаді

1. р., незадовго до смерті В. Блакитного, більшість пись: менників вийшла із складу спілки під тим компромісним приводом, що «Гарт» мав перетворитись у масову літера- турно-культурницьку організацію, вони аж прагнуть ство­рити письменницьку спілку. «Гарт» після цього фактично самоліквідувався.

Друга половина 20-х р. відзначається ускладненням про­цесів літературного й мистецького життя і загостренням ідеологічної боротьби. Пояснюється це як диференціацією літературно-мистецьких сил, їхньою конкуренцією, що за умов надмірної політизованості та ідеологізованості набу­вала спотворених форм, так і насамперед тим, що намаган­ня багатьох письменників І митців, цілих угруповань макси­мально використати усі можливості для повноти, самовияв­лення, досягти жаданої творчої свободи, подати втілення волі українського народу до національного буття,— прихо­дило в суперечність з лінією партії на цілковитий контроль над усіма сферами життя, на забезпечення потрібної їй ін­терпретації дійсності та виховання зручної для неї «нової» людини. Партійна пропаганда постійно прокручувала тезу про те, що класовий ворог, зазнавши поразки в збройній і політичній боротьбі, тепер сподівається взяти реванш на фронті культурному й літературно-мистецькому. Ця зло­вісна теза (не позбавлена підстав у тому, що духовна сво­бода і житейський глузд, вигнані з політики й ідеології, все-таки пробивалися у літературі й мистецтві) падала гні­тючою тінню на діяльність творчих організацій та на літе­ратурні й мистецькі дискусії другої половини 20-х р.

У квітні 1925 р. М. Хвильовий виступив у додатку до газети «Вісті» — тижневику «Культура і побут» (число 17) з великою статтею «Про «сатану в бочці» або про графоманів, спекулянтів та інших просвітян», спрявованою проти плу-

92

жанського масовізму та «червоної» халтури. Критик висунув дилему: «Європа чи просвіта?» — і закликав дати відсіч при­мітивізму, опановувати європейську культуру, поважно зай­нятися професійною роботою.

Стаття справила величезне враження не лише на літе­ратурну громадськість, а й на всю національну інтелігенцію. Невдовзі, 24 травня, з приводу неї у великому залі Всена­родної бібліотеки України в Києві відбувся диспут «Шляхи розвитку сучасної літератури», на якому були присутні по­над 800 осіб. У диспуті взяли участь представники всіх лі­тературних організацій Києва — «Гарту», «Плуга» (ство­рена 1924 р., об’єднала письменників різних напрямів, які намагалися протистояти ідеологічному тиску, зберегти твор­чу незалежність; до неї входили: В. Підмогильний, Є. Плуж­ник, Б. Антоненко-Давидович, Т. Осьмачка, Б. Тенета, В. Ів- ченко, Г. Косинка, Я. Качура, Я. Савченко та ін. 1926 р. «Ланка» реорганізувалася в МАРС — «Майстерню револю­ційного слова»), «Жовтень» (заснований на початку 1925 р. письменницьке угруповання, що вийшло з «Аспанфуту»\ виступало з критикою «Плуга» й «Гарту»; до нього входили В. Десняк, Іван Ле, Ю. Яновський, М. Терещенко, Ф. Яку- бовський, В. Ярошенко та ін.).

У диспуті взяли участь О. Дорошкевич (головуючий), Ю. Меженко (доповідач), Б. Коваленко, М. Зеров, В. Дес­няк, В. Підмогильний, С. Щупак, М. Могилянський, П. Фи- липович, Б. Антоненко-Давидович, Іван Ле, М. Івченко, В. Нечаївська, І. Жигалка, М. Рильський '. Дискусія засвід­чила, що киян не менше, ніж харків’ян хвилювали окреслені М. Хвильовим наболілі проблеми розвитку української лі­тератури і що ставлення до них неоднозначне. Якщо біль­шість промовців підтримала пафос дражливої статті (навіть обережний О. Дорошкевич у своєму слові визнав, що вона «має величезне культурне й громадянське значення»), роз­вивала багато в чому суголосні думки (непересічно висту­пив М. Зеров, який згодом ще відгулнувся низкою статей у пресі), то Б. Коваленко, Іван Ле, С. Щупак, а почасти й В. Десняк вбачали в ній небезпечний ідеологічний ухил, недозволену атаку на той невибагливий загал в літературі, що був підпорою партійної лінії; саму ж дискусію вони ви­користали для звичних «класових» звинувачень на адресу «попутників».

Тим часом у Харкові події розвивалися ще бурхливіше. Навздогін своєї першої статті М. Хвильовий опублікував ще

**1 Див.: Шлчхи розвитку сучасної літератури / Диспут 24 травня 1925 року//Культкомісія місцевкому УАН. К-, 1925.**

93

Цілу серію матеріалів, полемізуючи зі своїми опонентами, серед яких найактивнішим був С. Пилипенко. Багато ущип­ливих закидів М. Хвильового він узяв на свою адресу та «Плугу». Г. Яковенко, С. Пилипенко, Б. Коваленко та інші прихильники масовізму закидали критику та його однодум­цям «олімпійство», зарозумілість, ревізію партійної лінії в літературі. Коли ж М. Хвильовий у гострій формі висловив думку про те, що задля подолання культурницького епігон­ства і окреслення власного шляху українській літературі треба орієнтуватися не на Москву («центр всесоюзного мі­щанства»), а навчатися у «психологічної Європи», диску­сія з літературної площини перекинулася в Політичну, в неї втрутилися партійні функціонери, а потім і безпосередньо Політбюро ЦК КП(6)У.

З літературною дискусією 1925—1927 рр. пов’язані ви­никнення, існування і доля видатнішої літературної орга­нізації 20-х років — ВАПЛІТЕ (Вільної Академії Пролетар­ської Літератури). Створена за ініціативою М. Хвильового як альтернатива масовим і надто підпорядкованим офіціо­зу організаціям, як лабораторія професійного удосконален­ня та вільної творчості задля комуністичного ідеалу в широ­кому гуманістичному розумінні, вона об’єднала багатьох кращих українських літераторів і справді могла пишатися яскравими талантами: М. Куліш, А. Любченко, Ю. Шпол, М. Бажан, І. Сенченко, М. Йогансен, П. Тичина, П. Панч, Ю. Смолич, О. Досвітній, І. Дніпровський, О. Слісаренко, Г. Епік та ін.

Від самого заснування ВАПЛІТЕ і однойменний журнал (1927, вийшло п’ять чисел; перед тим, 1926-го, збірник «Вапліте» з матеріалами дискусії) опинилися під пильним наглядом і постійним обстрілом войовничих догматиків і речників офіціозу. Особливо посилилась і скоординованого характеру набрала ідеологічна критика на адресу «Вапліте» і самого М. Хвильового після утворення «Молодняка» та ВУСППу. «Молодняк» (1926—1932) виник як організація комсомольських письменників (у Харкові — П. Усенко, Л. Первомайський, І. Момот, В. Кузьмич, О. Кундзіч, Я. Гри- майло, Д. Гордієнко та ін.; у Києві — Б. Коваленко, О. Кор­нійчук, М. Шеремет, А. Шиян, П. Колесник, А. Клоччя; були філії в Дніпропетровську, Запоріжжі, Миколаєві, Кре­менчуці та інших містах), видавав однойменний журнал. І організація, і журнал немало зробили для активізації лі­тературної творчості молоді, виявлення талантів, але вод­ночас і деморалізації українського письменства своєю аг­ресивною ортодоксальністю та брутальними наскоками на інакодумців.

94

ВУСПП (Всеукраїнська Спілка Пролетарських Письмен­ників) була організована в січні 1927 р. з наміром об’єднати всіх лояльних режимові митців у протидії тим, кого партія вважала носіями буржуазно-націоналістичної чи буржуаз­но-естетської небезпеки (ВАПЛІТЕ, «неокласики», МАРС, а також і футуристи та конструктивісти — В. Поліщук та ного прихильники з організованого ним 1925 р. «Авангар­ду») ВУСПП був українською аналогією до сумнозвісного російського РАППу, який домінував у ВОАПП (Всесоюз­ному об’єднанні асоціацій пролетарських письменників), йс го членом був і ВУСПП. Подібно до РАППу, ВУСПП прагнув узяти під свій контроль усе літературне життя і пе­ребирав на себе роль прямого речника партії в літератур­них справах. Поступово ВУСПП), залучив до своїх лав ба­гатьох письменників, зокрема й з інших, ідеологічно обстрі­люваних угруповань, але його політику фактично визначали керівники організації—І. Кулик, В. Коряк, І. Микитенко,

1. Кириленко.

Створення й активізація ВУСППу, його претензії на гегемонію (по суті підтримувані негласно партією, хоч вона й демонструвала деякий час позірний нейтралітет), посилен­ня нагінок на ВАПЛІТЕ, М. Хвильового, «неокласиків», на будь-які відхилення від більшовицької однозначності вза­галі, висування на перший план боротьби з «українським буржуазним націоналізмом» — усе це зловісно провіщало наближення нової, трагічної епохи в літературному, куль­турному й громадському житті.

Але ще тривало національно-культурне піднесення. Від­бувалося зростання і примноження української преси, пе­ріодики, книгодрукування Ось деякі дані, що характеризу­ють динаміку книгодрукування в тогочасній Україні. У 1921 р., першому році після утвердження радянської вла­ди, було видано 214 назв книжок українською мовою, тобто 32 відсотки од загальної кількості (в 1918— 1084, або 71 відсоток). В 1923— 385 (16 відсотків), а в 1928 — вже 3220 (57 відсотків). Пік зростання дав 1931 рік: 6455 книжок українською мовою (80 відсотків од загальної кількості). Після цього процес пішов у зворотному напрямку. Однак треба зауважити, що серед українськомовної книжкової продукції значну частину становила політико-пропагандист- ська література і набагато меншу — наукова.

У 20-ті роки переживала піднесення українська літера­турно-художня періодика, та й преса, партійна й урядова, відводила чимало місця на своїх шпальтах літературним матеріалам та критиці. Насамперед, це стосується «Вістей ВУЦВК» (редагував В Блакитний, а після його смерті —

95

Є. Кас’яненко). В. Блакитний створив при цій газеті до- даток-тижневик «Література, Наука й Мистецтво» (пізні­ше— «Культура і побут»). Тоді ж з’явилися обсягові літе­ратурні часописи: у Харкові «Червоний шлях» (1923—1936, який у 20-ті роки редагували спочатку Г. Гринько, згодом

О. Шумський); у Києві «Життя й революція» (1925—1933, під редакцією О. Дорошенка та І. Лакизи). Обидва журнали відзначалися добрим професійним рівнем, різнобічною те­матикою і, принаймні в перші роки, неупередженістю, в до­борі автури.

Згодом виникають «Плужанин» (1925—1927); далі «Плуг» (1928—1932); місячник футуристів «Нова генерація» (1927—1931) під редакцією М. Семенка, альманах конст­руктивістів «Авангард» (1928—1929) під редакцією В. По­ліщука. Письменники-емігранти із Західної України видава­ли збірники «Західна Україна» за редакцією В. Атаманюка і Д. Загула. Для «Червоного шляху» й «Життя й ре­волюції», для «Вапліте», «Літературного ярмарку», для мо­дерністських «Нової генерації» та «Авангарду», а також для популярно-літературних «Нової громади» (1923—1929, за ред. О. Варавви) та «Універсального журналу» («УЖ», 1928—1929, за ред. Ю. Смолича, О. Ковальова, О. Мар’я- мова, з участю М. Йогансена, Ю. Яновського, О Досвітньо­го, О. Близька, В. Вражливого, О Вишні, М. Кулика, А. Пет- рицького, І. Падалки, В. Кричевського) характерним було постійне звернення до мистецьких проблем — театру, му­зики, живопису, кіно, що відбивало тогочасні прагнення син­кретичності і взаємодії різних кіл митців (особливо аван­гардного штибу), часом і організаційно підтверджені.

20-ті роки були часом піднесення театрального життя й формування нового українського театру, який спирався на національну літературу (хоч водночас опановував сві­товий репертуар) і в свою чергу впливав на неї в естетич­ному плані.

Уже 1918 р. в Києві діяло три театри: Державний дра­матичний театр, Державний народний театр і «Молодий театр». Перші два в 1919 р. злилися. У Народному театрі з успіхом виступали М. Заньковецька і П. Саксаганський (був його художнім керівником). «Молодий театр» очолю­вав Лесь Курбас, який, поряд із світовою класикою, сміли­во інтерпретував на сцені твори української літератури («Чорну пантеру» В. Винниченка, етюди О. Олеся, «У пу­щі» Лесі Українки). Визначною подією в культурному і гро­мадському житті стала постановка Л. Курбасом поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» 1922 р. в Києві виникає Театр ім. Заньковецької. Того ж року Л. Курбас на базі свого

9в

«Молодого театру» створює мистецьке об’єднання «Бере­зіль», яке, за його задумом, мало -бути синкретичним, за­проваджуючи різні мистецькі студії не лише театрального, а й живописного, музичного, літературного характеру, йшлося про підготовку молодих, на модерному європей­ському рівні, кадрів для всіх родів мистецтв. І хоча ней грандіозний план Л. Курбасові не вдалося здійснити з об’єк­тивних причин, але його реформаторська діяльність у теат­рі (спершу в Києві, а з 1926 р. в Харкові, куди переїхав «Березіль»), його орієнтація на «всесвітню естетику», ро­зуміння «мистецтва як науки», теорія мистецького перетво­рення життя, заперечення ілюзорності гіа користь інтелек­туальному конструюванню й монтажу, розумінню театру як «акцентованого вияву, акцентованого впливу», поєднання українського бароко і новоєвропейського експресіонізму, все це, а головне — постійний експеримент та пошук.— спра­вило великий вплив не лише на драматургію, а й на все мистецьке й літературне життя, тим паче що з багатьма иайталановитішнми митцями й письменниками Л. Курбаса пов’язувала тісна творча співпраця. У театрі Леся Курбаса зросли блискучі майстри сцени: А. Бучма, Й. Гірняк, В. Чи- стякова, Н. Ужвій, М. Крушельницький, В. Гаккебуш, О. До- бровольська, І. Мар’яненко, Л. Сердюк та ін„ які змогли почасти підтримувати рівень українського театру і в пізні­ші часи його руйнування.

На консервативніших мистецьких засадах залишався то­ді Театр ім. І. Франка, схильний до натуралізму. Він був створений у 1920 р. у Вінниці під опікою УГА, 1923 р. пе­реїхав до Києва, а 1926 — до Харкова: його очолював ко­лишній актор «Молодого театру» Г. Юра.

Знаменною — свідомою і успішною спробою довести можливість діяльності українського театру в «інтернаціо­нальному» місті — була сценічна творчість у 1925—1930 рр. Одеської держдрами (М. Терещенко, В. Василько, Б. Тягно,

В. Скляренко, В. Норд, В. Гаккебуш, Лупогаров, Ердман, Кауфман та ін.).

Роки відновлення української державності — 1917—

1. — стали періодом рішучих заходів щодо організації українського музичного життя. Були створені Республікан­ська капела під орудою О. Кошиця, яка уславилася гаст­рольною поїздкою по світу, покликаною привернути увагу світової громадськості до України; капела «Думка» (під орудою К. Стеценка, а потім Н. Городовенка). Розпочав ді­яльність Музично-театральний інститут ім. М. Лисенка у Києві, з’явилися перші оперні трупи в Києві й Харкові. Становище погіршилося і тим, що влада з її пропагандист­

4 101

97

ським ставленням до мистецтва почала впроваджувати бю­рократичну регламентацію, утилітаризм і недовіру до «бур­жуазних естетів». До того ж, загинув трагічно М. Леонто- вич, емігрував О. Кошиць, передчасно померли К. Стеценко і Я. Степовий, що послабило потенції музичного життя. За­шкодила йому і гіпертрофія групівщини, почасти — як і в інших галузях мистецтва — заохочувана з політичних мір­кувань. Виникає безліч музичних товариств і об’єднань, шо часто ворогували між собою без достатніх підстав, на ко­н’юнктурній основі. І якщо створене 1923 р. Товариство ім. М. Леонтовича (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Ко- сенко, В. Костенко, М. Вериківський, П. Козицький) мало тільки мистецькі інтереси, то в діяльності інших (ВУТОРМ — Всеукраїнське товариство революційних му­зик, АСМ — Асоціація сучасних музик, АПМУ — Асоціація пролетарських музик України, АРКУ — Асоціація револю­ційних композиторів України) було занадто багато ідеоло­гічних настанов та групових пристрастей. Проте загалом це був період активного музичного творення і напружених ми­стецьких пошуків.

Українська музика збагачується жанрово. Крім вокаль­них творів, з’являються великі інструментальні хорові та оперні; музика прагне до масштабності форм і змісту. Зраз­ками симфонічної, вокально-симфонічної та інструменталь­ної музики великих форм стали Перша симфонія (1918), кантата-поема «Хустина» (1923) та Друга симфонія («Сим­фонія Ес-дур») Л. Ревуцького; дві симфонії Б. Лятошин- ського та його «Увертюра на чотири українські народні теми»; концерти для фортепіано з оркестром і для скрипки

з оркестром В. Косенка; Ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку». Тоді ж були створені опери «Дума чорноморська» Б. Яновського, «Золотий обруч» Б. Лято- шинського, «Кармелюк» В. Косенка, «Хвесько Анджи- бер» В. Золотарьова, «Яблуневий полон» О. Чишка: балети «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Ференджі» Б. Янов- вського, «Карманьйола» В. Феміліді, «Дніпрельстан» Л. Рудницького.

Опанування, найскладніших музичних жанрів засвідчу­вало професійне зростання українського музичного мистецт­ва. У своїх кращих зразках воно прагне досягти повноти жанрів і форлі, модернізувати способи вираження, орієн­туючись на новочасні європейські тенденції, а водночас ви­користовуючи можливості національної системи звуковідчу- вання та народні традиції, звертаючись до національного матеріалу в тематиці й ритмомелодійному фонді.

Українське образотворче мистецтво також переживало

98

в 20-ті роки період інтенсивного розвитку. Великий імпульс йому дала творча і педагогічна діяльність трагічно загиб­лого в 1919 р. О. Мурашка. У малярстві виявляється різ­номанітність ідейно-тематичних і стильових пошуків. Тен­денцію до відображення історичних подій та особливостей побуту українського народу найвиразніше репрезентував М. Самокиш. Традиції імпресіонізму продовжували Г. Світ- лицький, П. Волокідін, С. Кишеневський. До конструкти­візму й футуризму тяжіли В. Єрмілов, В. Пальмов, А. Та­ран, А. Петрицький і В. Меллер (останні два багато працювали в жанрі театральної декорації, як і О. Хвостов- Хвостенко, О. Тишлер, створюючи її модерну національно- українську модифікацію); К.. Малевич еволюціонував від ку- бофутуризму до абстракціонізму. Ф. Кричевський шукав синтезу українського національного стилю, поєднуючи ім­пресіонізм з декоративністю та стильовими засобами народ­ного мистецтва. Найпотужніше спроба створення синтетич­ного національного стилю виявилася у творчості угрупо­вання «бойчукістів» (М. Бойчук, Т. Бойчук, І. Падалка,

1. Седляр, О. Павленко, М. Рокицький, О. Довгаль та ін.). «Бойчукізм» протистояв натуралізмові й ілюзіонізмові, ім­пресіонізмові й кубізмові, спрямовуючи свої зусилля на створення нового національного монументального стилю, з високим ступенем узагальнення й стилізації,— не в останню чергу спираючись на ті традиції українського народного ма­лярства й іконописання, що були пов’язані із впливом ві­зантійського мистецтва. Свою систему прийомів монумен­тального живописання «бойчукісти» намагалися пристосу­вати до сучасної тематики. Вони, як й інші малярські та різь­бярські школи й напрями, були втягнені в орбіту здійснення так званого «ленінського плану монументальної пропаган­ди, який, попри свою прагматичну тенденцію, давав можли­вість вирішувати проблему донесення мистецтва до народу і водночас випробувати різні професіональні підходи та реа­лізувати творчі експерименти найрізноманітнішого характе­ру. (Набуває у цю добу розквіту політичний плакат, у цьому жанрі працювали видатні майстри, що вирішували в його межах виражальні проблеми загальноестетичного порядку).

Поряд із малярством успішно розвивається станкова гра­фіка й книжкова ілюстрація (Ю. Нарбут, Л. Лозовський,

1. Налепинська, О. Сахновська, В. Касіян, І. Падалка, А. Се­реда та ін.), різьбярство (тут визначилися митці різних естетичних спрямувань: в традиціях реалізму працював Є. Гаврилко, впливу західноєвропейських модерністів за­знали Л. Блох та І. Севера, яскравим конструктивістом був на початку свого творчого шляху І. Кавалерідзе).

4\*

99

Із плюралізмом складно співвідносилася велика кіль­кість цехових організацій, які покликані були гарантувати певний мистецький простір для тієї чи іншої художньої гру­пи, але фактично, через надмірну політизованість і претен­зії на домінування, вносили деструкцію й сум’яття в творче життя. До найбільших належали АХЧУ (1925) — Асоціація художників Червоної України, що об’єднувала митців, схиль­них до натуралізму і беззастережного сприйняття офіційної ідеології та смаків; АРА1У (1925)—Асоціація революцій­них митців України, в якій тон задавали «бойчукісти»; ОСМУ (1927) —Об’єднання сучасних митців України, яке створили вихідці з АРМУ, невдоволені гегемонією «бойчу- кістів»,— В. Пальмов, А. ІІетрицький, Д. Шавикін та інші, що прагнули забезпечити свободу творчих пошуків; ОММУ (1927) — Об’єднання молодих митців України. Взаємні зви­нувачення спотворювали творчу змагальність і невдовзі при­служилися — як і в інших галузях мистецтва — адміністра­тивному «наведенню порядку»; офіціоз зводив рахунки з кожною групою руками іншої.

20-ті роки стали добою становлення українського кіне­матографа. Тоді ж розгортає свою діяльність ВУФК. (Все­українське фотокіноуправління) з осідком в Одесі. Кіно- ательє виникають у Ялті, Харкові, Києві. Перші фільми, створені в ці роки на Україні, і тематикою, і характером не були українські. Українська тематика починає панувати з 1923—1924 рр. У фільмі «Остап Бандура» В. Гардіна грала М. Заньковецька. В українському кіно працюють режисери Л. Курбас, Ф. Лопатинський, ГІ. Чардинін, Г. Стабовий,

І. Кавалерідзе, М. Терещенко, А. Кордюм, Й. Перегуда, Б. Тягно, В. І'ардін та ін.; видатний оператор Д. Демуцький; актори М. Садовський, А. Бучма, І. Мар’яненко, Н. Ужвій, трохи пізніше — С. Шкурат, П. Масоха; художники В. Кри- чевський, В. Меллер, М. Симашкевич. Сценаристами й ре­дакторами виступають письменники Д. Бузько (за його сце­наріями створені фільми «Отаман Хмель» і «Лісовий звір»);

О. Досвітній (автор сценарію фільму «У павутинні»); М. Ба­жай, Д. Фальківський, І ео Шкурупій, М. Яловий, Ю. Янов- ський, М. Иогансен та ін.

Поряд із створенням фільмів про громадянську війну («Укразія» П. Чардиніна — дві серії) та соціалістичне бу­дівництво («Два дні» Г. Стабового) особливу увагу україн­ських митців привертала праця над національно-історични­ми фільмами (двосерійна стрічка П. Чардиніна «Тарас Шев­ченко» з Амвросієм Бучмою у головній ролі, 1926; «Тарас Трясило» того ж П. Чардиніна, за мотивами однойменного віршованого роману В. Сосюри, також з А. Бучмою в го-

100

ЛоВнІй ролі, 192?); фільми і. Кавалерідзе тощо. Знімаються стрічки за творами класиків української літератури («Ми­кола Джеря» М. Терещенка, «Навздогін за долею» його ж за М. Коцюбинським, «Бурлачка» Ф. Лопатинського, «Фата Моргана» Б. Тягна» та ін.).

У ці роки в Україні працює славетний Дзига Вертов, котрий справив великий вплив на розвиток світового доку­ментального кіно. 1930 р. він створив перший український звуковий документальний фільм «Симфонія Донбасу». Досі зберігають своє значення не оцінені належно формальні шукання талановитого модерного скульптора й кінорежисе­ра Івана Кавалерідзе, автора неперевершених пам’ятників Т. Шевченку (в Ромнах і в Полтаві), Г. Сковороді (в Лох- виці), Артемові (в Бахмуті й Святогорську) та ряду фільмів, таких, як «Злива» і «Коліївщина», де він пробував, зокре­ма, збагатити мову кінематографа скульптурною об’ємністю, скульптурними засобами зображення, досягав своєрідного вирішення просторових і динамічних завдань (хоча на змі­стові фільмів, особливо «Коліївщини», негативно позна­чилася вульгарно-соціологічна концепція у висвітленні історії).

Широке світове визнання й славу українському кіно при­несла творчість О. Довженка, чиї фільми «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), а почасти й пер­ший український звуковий фільм «Іван» (1932) стали но­вим словом у розвитку кінематографічного мистецтва вза­галі і ввійшли до його золотого фонду.

Поважним складником загальної картини духовного й інтелектуального піднесення українського суспільства було зростання наукового потенціалу. Центром наукової праці стала Українська Академія Наук, перейменована 1921 р. у ВУАН (Всеукраїнську Академію Наук), з місцевими філія­ми (пізніше перетвореними в окремі інститути). Науково- видавнича діяльність зосередилась у видавництві Академії Наук (1922). Над розбудовою української науки працювала блискуча плеяда видатних учених, таких як великий приро­дознавець В. Вернадський, мікробіолог і епідеміолог Д. За­болотний, математики Д. Граве, М. Кравчук, М. Крилов, економісти М. Туган-Барановський, К. Воблий, М. Птуха, історики Д. Баталій, Д. Яворницький, М. Слабченко, геолог П. Тутківський, гігієніст і епідеміолог О. Корчак-Чепурків- ський, археолог і етнограф М. Біляшівський, філологи й лі­тературознавці С. Єфремов, М. Сумцов, В. Перетц, А. Крим­ський та інші. Авторитет у світовій науці здобули наукові школи М. Кравчука (математика), Д. Граве (алгебра), М. Крилова (математична фізика), Л. Писаржевського (хі-

101

мія), О. богомольця (експериментальна патологія), Є. ГІа- тона (електрозварювання), і. Шмальгаузена (зоологія), М. Грушевського (історія).

Особливого розмаху діяльність Академії наук, надто її гуманітарних підрозділів, набула після повернення в 1924 р.

1. еміграції в Україну академіка М. Грушевського, який з великою енергією включився в науково-організаційну робо- ту. Він реорганізував історичну секцію, очолив Археогра­фічну комісію, створив Науково-дослідну кафедру історії України, редагував журнал «Україна» (1924—1930), «Нау­кові збірники» історичної секції та низку інших видань, водночас продовжуючи писати фундаментальні дослідження «Історію України-Руси» та «Історію української літера­тури».

Українська наука в цей час зажила світового авторите­ту. У ній успішно розвиваються як фундаментальні дослід­ження, так і прикладні. Наукова робота набуває державно­го масштабу, стає важливою ланкою української культури, засвідчуючи, яку глибинну інтелектуальну енергію здатна виявити українська суспільність за хоч скільки-небудь спри­ятливих умов. А, втім, умови й обставини почали зловісно змінюватися, ідеологічний тиск дедалі відчутніше поширю­вався й на науку.

Особливістю національної історії України та відповід­но особливістю розвитку її культури була державно-тери­торіальна розсепарованість. Хоч більша частина українсько­го народу проживала у межах УРСР, яка формально вва­жалася державою цього народу, вагомий відсоток україн­ців залишався поза її кордонами. Так, станом на 1 січня

1. р., якщо виходити із статистичних таблиць В. Кубійо- вича ', на території УРСР жило 25 млн 470 тис. українців, Західної України — 4 млн 540 тис., Буковини й Бесара­бії — 770 тис., Карпатської України — 460 тис.; в РРФСР —
2. млн 480 тис., в Білорусії — 740 тис., у Польщі (поза ме­жами Західної України) — 650 тис., в Чехо-Словаччині — 90 тис., в Румунії (поза Північною Буковиною й Бесара­бією)— 80 тис., на інших територіях у Європі — 74 тис.; у США — 800 тис., Канаді — 400 тис., Бразилії — 50— 60 тис., Аргентині — 50 тис., інших країнах Америки — 10— 20 тис. Отже, майже 12 мільйонів українців, близько тре­тини, на той час перебувала поза УРСР (у тому числі 20,6 відсотка — поза СРСР). Це значна частина духовного потен­ціалу нації. Майже скрізь там розвивалося більш або менш

**1 Див.: Енциклопедія українознавства. Мюнхен; Нью-Йорк; 1959. Т. І. С. 166, 174.**

102

інтенсивне національно-культурне життя. Насамперед це стосується «українського П’ємонту»—Галичини та інших українських земель, що опинилися під владою Польщі, Ру­мунії, Чехословаччини. Хоча уряди Польщі й Румунії прово­дили жорстоку політику полонізації та відповідно думуні- зації, проте відносна політична слабкість цих режимів та деякі елементи відносної ж свободи слова залишали трохи простору для політичної й культурної діяльності українців.

Вплив Наддніпрянської України на Західну в цей час, як, і їхні взаємовпливи, пов’язується насамперед з небува­лим раніше посиленнням відчуття соборності, прагненням до творення не лише єдиної держави, а й єдиної національ­ної культури. З цього погляду можна говорити про взаємо­дію в культурних процесах Західної України (почасти й Буковини, Закарпаття) і України радянської, хоч польська, румунська й радянська влади — кожна по-своєму — пере­шкоджали нормальним культурним взаєминам або ж нама­галися використати їх у власних політичних інтересах. Мож­на говорити і про певну взаємодоповнюваність літературних і мистецьких явиш та процесів у цих частинах України — як у значенні об’єктивному (бо тільки спільно вони утворюва­ли повнішу картину), так і в значенні суб’єктивному (часом більш або менш усвідомлене прагнення розвинути ті ми­стецькі якості, яких бракувало в іншій частині України, або висловити те, чого не можна було сказати за умов іншого режиму).

Для перших років після поразки ЗУНР характерна для Галичини певна депресивність. Проте літературне життя поволі відроджувалося й організовувалося. Творчо активни­ми залишилися чимало з колишніх «молодомузівців». Сим­волісти молодшого покоління об’єднуються навколо жур­налу «Митуса» (1922). Тут виступають В. Бобинський, Ба­бій, О. Туринський, Ю. Шкрумеляк, М. Підгірянка, Р. Куп- чинський, М. Голубець. Невдовзі шляхи їхні розійшлися. Лі­тературно-мистецькі об’єднання не були тривкими. Відбува­лася ідейно-політична й естетична диференціація, приспі- шувана потребою самоозиачення в ситуації міжнародної бо­ротьби навколо України. Під впливом радянської політики українізації й афішування «незалежності» УРСР, під вра­женням успіхів української літератури й мистецтва в УРСР дужчають радянофільські настрої в Галичині (А. Крушель- ницький, І. Крушельницький, А. Павлюк, Р. Сказинський,

С. Масляк, Я. Галан, пізніше С. Тудор, П. Козланюк). Ра- дянофіли гуртувалися навколо організації «Горно» та своїх видань «Вікна», «Нові шляхи», «Культура» і прагнули при­єднати до себе всю ліву інтелігенцію, підтримуючи, зокре­

103

ма, й новаторські естетичні тенденції. Антагоністом радяно- фільства виступав очолений Дм. Донцовим «Літературно- науковий вісник» (1922—1932, згодом «Вісник»— 1933— 1939). «ЛНВ» намагався стати репрезентантом усіх «здо­рових» сил української літератури, рупором національного активізму, і задля цього, сповідуючи волюнтаристський на­ціоналізм, не цурався і яскравих зразків української радян­ської літератури, коли їх можна було інтерпретувати в націоналістично-романтичному дусі. Завдяки гострій, стиліс­тично досконалій публіцистиці самого Дм. Донцова, учас­ті поетів «празької школи» і «варшавської школи» (на та­лановиту прозу націоналісти так і не здобулися), публіка­ціям творів письменників-емігрантів та вміло дібраним передрукам з радянських видань, як і перекладам світової літератури, часопис став непересічним виданням, помітним чинником у формуванні суспільно-політичної думки в Гали­чині. Його публіцистика мала відгомін і в Східній Україні, де невдовзі журнал перетворився на головну мішень проти- націоналістичної пропаганди. Втім, досить гостро полемізу­вали з Дм. Донцовим не лише комуністи, а й націонал-де­мократи та клерикали в самій Галичині, як і він з ними.

Релігійне спрямування переважало в творчості поета й публіциста О. Петрійчука-Моха, поета, критика, драматурга Меріяма (Г. Лужницького), автора фантастичної повісті «Країна блакитних орхідей» М. Капія, поетів С. Семчука,

В. Лімниченка, які згуртувалися в об’єднанні «Логос» при видавництві «Добра книжка», виступали у католицькому львівському журналі «Поступ» (1921—1931). Чимало лі­тераторів, які прагнули зберегти нейтралітет у дедалі гострі­шій ідеологічній та політичній боротьбі, дбаючи про осо­бисту світоглядну незалежність і професійні естетичні кри­терії, тяжіли до літературного журналу «Назустріч», який редагував визначний критик і есеїст М. Рудницький. Тут активно співпрацювали О. Боднарович, В. Сімович (які та­кож у різний час були його очолювали); поет, маляр, графік і критик Св. Гординський, поет і прозаїк Ю. Косач, поет Б.-І. Антонич. Але це був початок 30-х рр.

Вагомим чинником літературного процесу в Західній Україні була творчість представників старшого покоління — серед них У. Кравченко, Наталена Королева, Катря Грине- вичева, Т. Бордуляк, О. Маковей, Б. Лепкий (який дуже плідно виступав і в критиці та літературознавстві), Л. Мар- тович, М. Черемшина, В. Стефаник. Хоча вони не брали ак­тивної участі в літературному житті, а молодше покоління начебто не дуже прислухалося до них, саме їм належать твори неперехідної вартості.

104

Значного розвитку досягла в Галичині українська пре­са, зокрема й літературна, мистецька й наукова. Крім чис­ленних широкого політичного спектра партійних видань, ви­ходили часописи від прокомуністичних до радикально-на­ціоналістичних, кожне з яких намагалося здійснювати свою літературну програму. (Крім Львова, періодичні видання виходили в Коломиї, Перемишлі, Станіславові, Тернополі, Сокалі, Яворові та інших містах). Часописи загальнонаціо­нального спрямування, як-от ілюстрований двотижневик «Світ», жіночі та молодіжні журнали, літературно-мистець­кі — «Поступ» — «Вісник літератури й життя», «Українське мистецтво» (за редакцією М. Голубця), журнали з проблем театру й музики, представляли культурологічну палітру видань. Книговидавничу справу характеризують такі циф­ри: 1924 р. вийшло 195 назв книжок; 1925 р.— 181 назва; 1926 р.—207; 1927 р.—321; 1928 р.— 450; 1929 р.—391; 1930 р.— 410 назв.

Багатобарвним було мистецьке, життя Галичини. Форму­ється ряд українських театральних колективів — «Новий Львівський Театр», Театр ЗУНР, Національний театр у Львові (режисери О. Загоров, И. Стадник). Із «Березоля» повертається В. Блавацький і створює Театр ім. Тобілеви- ча, а потім «Заграву», де ставить «На полі крові» Лесі Ук­раїнки, «Слово о полку Ігоревім» Г. Лужницького, «Землю» (інсценізація В. Блавацького за оповіданнями В. Стефани- ка). Естетичне оновлення західноукраїнського театру від­бувається під значним впливом ідей Л. Курбаса, хоча збе­рігають свою силу й традиції побутового театру та мело­драми.

У малярстві працюють такі талановиті майстри, що зро­били високовартісний внесок до українського мистецтва, як

І. Труш, О. Новаківський, О. Курилас, Л. Гец, М. Бутович, Р. Лісовський, М. Осінчук, Я. Музика, П. Холодний. Рівень книжкової графіки визначався насамперед творчістю П. Ков- жуна. Мистецькі організації, такі як ГДУМ (Гурток Діячів українського мистецтва) на чолі з П. Холодним та М. Го­лубцем, АНУМ (Асоціація незалежних українських митців), де чільне місце належало П. Ковжуну, влаштовували ма­лярські виставки у Львові та інших містах.

Західна Україна і в 20-ті роки була плідним тереном для розвитку національної музики. З’являються твори великої ідейної наснаги, масштабної форми, зрілого професіоналіз­му («Стрілецька рапсодія» і симфонічна поема «Каменярі», опера «Бар Кохба» Ст. Людкевича, автора класичної сим­фонічно-хорової оди «Кавказ»; «Українська рапсодія» і фор­тепіанні концерти В. Барвінського; фортепіанні твори Н. Ни-

105

Жанківського; модерністичні квартети, балет «ВурІ на За­ході», дві симфонії, твори для фортепіано А. Рудницького), засвідчивши прагнення до універсальності змісту й музич­ної мови, оновлення засобів виразовості, засвоєння досяг­нень новітньої західноєвропейської музики в синтезі з на­ціональною музичною традицією.

Картину культурного піднесення Західної України до­повнює різнобічна наукова діяльність, головним осередком якої залишалося засноване ще 1873 р. і реорганізоване

1. р. Наукове Товариство ім. Т. Шевченка (НТШ). З 1921 р. при ньому діяли окремі науково-дослідні установи (Інститут нормальної і патологічної психології та бакте- ріологічно-хімічний інститут).

Заходами НТШ були створені три музеї: Культурно-іс­торичний, Природописний та Українського війська — і не­легальні українські вищі школи — Львівський український університет і Львівська українська політехнічна школа; виходили друком «Записки...» НТШ, «Праці комісії шев­ченкознавства», «Збірнич правничої комісії» та інші видання, українознавчий журнал «Стара Україна», щоправ­да, недовго (1923—1924). Очолювали НТШ у цей період

С. Томашівський (1913—1915), В. Щурат (1921—1923), У 20-ті роки НТШ діяльно співпрацювало з Українською Академією наук у Києві.

Слід узяти до уваги, що всі українські здобутки в Гали­чині у сфері освіти, науки, літератури й мистецтва досяг­нуті не тільки без допомоги держави (Польської), а й усу­переч її антиукраїнській політиці,— отже, грунтувалися ли­ше на зусиллях і жертовності самого українського грома­дянства.

Певне пожвавлення українського культурного й літера­турного життя спостерігалося в Закарпатті. В Ужгороді дія­ло товариство «Просвіта», яке видало в 1920—1924 рр. 38 книжок «Наукового зборника товариства «Просвіта». Для дітей виходила газета «Віночок». Діяв «Руський театр» під проводом М. Садовського, а потім О. Загарова, «Руський національний хор». Крім цих просвітницьких і культурних організацій, існувало москвофільське «Общество ім. Дух- новича». В літературі найпомітніші постаті в цей період

В. Гренджа-Донський, чия творчість набула загальноукра­їнської ваги, та Зореслав (Сабол Степан Севастіян) — ав­тор релігійно-патріотичних медитацій. Чимало підручників та інших книжок для шкіл видали «Учительське товариство Підкарпатської Русі» в Ужгороді (1921—1938), «Учитель­ська Громада» в Мукачеві, «Педагогічне товариство Під­карпатської Русі» (1924—1936). Виходили книжки для ро­

106

бітництва і селянства, пластової молоді; театральна серія та ін., поширювалася релігійна література. Крім місцевих українських видавничих осередків, частину продукції по­стачали чеські видавництва з Праги. За редакцією чеха Ф. Тльоге виходила серія «Книжки русина». Демократична конституція Чехословаччини забезпечувала сприятливіші, ніж в інших сусідніх з Україною державах, умови для роз­витку української культури, хоча сили українства тут не були такими значними, як у Польщі.

У набагато гірших обставинах на окупованих Румунією землях розвивався український національно-культурний рух. А проте і там існували українські політичні партії та громадські організації, провадилася певна культурна й видавнича діяльність. У Чернівцях виходив «літературно- науковий журнал» «Промінь» (1922—1923), за редакцією

І. Пігуляка, опікуваний «Комітетом молоді»; в ньому дру­кувалися О. Кобилянська, Д. Макогон. У Чернівцях діяла українська громадська друкарня, яка за 1921 —1928 рр. видала 39 назв книжок. В українському літературному жит­ті Північна Буковина залишила глибокий слід завдяки на­самперед творчості видатної письменниці О. Кобилянської та Осипа Федьковича; з Буковиною, Чернівцями пов’язана і яскрава творчість Ірини Вільде, чий талант почав розкри­ватися у 30-ті роки.

Поза Україною осередки культурного й літературного життя українців були у Москві, Ленінграді, на Кубані, на Далекому Сході. У Петербурзі (згодом Ленінграді) й Моск­ві традиційно існували чималі українські культурні колонії, видавалися українські книжки, здійснювалися українські вистави. В деякі історичні періоди цензурні умови для укра­їнців були тут кращі, ніж у суворо пильнованій їхній бать­ківщині, і саме там у XIX ст. та на початку XX ст. виходили українські часописи й книжки, було видано чимало першо­рядних пам’яток української культури. З початком націо­нальної революції більшість творчої інтелігенції повернула­ся на батьківщину, щоб узяти найактивнішу участь у її відродженні, так що українська культурна присутність змен­шилася. Але все-таки залишалася помітною величиною аж до 30-х років—років рішучого розгрому українства. Ще під час громадянської війни, 1920 р., було утворено Петро­градський український драматичний театр ім. Т. Шевченка; тут же у 1930—1932 рр. діяв Український драматичний те­атр «Жовтень». До 1933 р. існувало Товариство дослідження української історії, письменства і мовн. У Москві в 20-ті роки існувало видавництво «Село і місто»— при одноймен­ній українській літературній організації, про яку вже зга­

>07

дувалося. 1932 р. тут засновано Державний український театр РРФСР. 1929 р. у Москві проведено Тиждень укра­їнської літератури; починаючи з того ж року, постійно вла­штовувалися виставки образотворчого мистецтва, гастролі українських театрів тощо. Все це мало створювати атмосфе­ру інтернаціоналізму, сприяти дружбі радянських народів. Не можна заперечувати певного значення цих заходів для взаємопізнання і культурних обмінів, але влада надавала цим заходам пропагандистського значення, а обміни й зв’яз­ки дедалі більше використовувала для нав’язування єдиної моделі культурного розвитку та уніфікації духовного жит­тя. У парі з цим ішли претензії російських та ортодоксаль- но-більшовицьких офіціозних мистецьких організацій на домінуючу роль у створюваному державою «єдиному куль­турному просторі». Особливу енергію тут виявляли РАПП (Російська асоціація пролетарських письменників) та її всесоюзна іпостась ВОАПП (Всесоюзне об’єднання асоці­ацій пролетарських письменників).

У 20-ті роки відбувалося нове відродження українського культурного життя на Кубані. Воно було пов’язане з полі­тикою українізації (М. Скрипник домігся поширення її на Кубань та почасти Вороніжчину). У станиці Полтавській діяв Український педагогічний технікум, у Краснодарському педагогічному інституті відкрито українське відділення. Ви­ходила крайова газета «Червоний прапор» (пізніше «Чер­вона газета») і близько 20 районних та колгоспних газет українською мовою. Діяли літературні об’єднання. Укра­їнська газета виходила і в Ростові.

Складні перипетії випали на долю українського руху на Далекому Сході, в Зеленому Клині. Українці відіграли значну роль у створенні далекосхідної Республіки (1920— 1922), мали в ній своє міністерство. Український Далеко­східний секретаріат готував проголошення Української дер­жави— Зелена Україна, але до цього не дійшло через пе­ремогу більшовиків. 1923 р. у Читі відбувся суд над 26 діячами українського руху — представниками «Ради», «Гро­мади», кооперативу «Чумак», газети «Щире слово». Укра­їнські осередки на Далекому Сході були погромлені. Тільки в Маньчжурії деякий час діяла ще Маньчжурська Україн­ська Крайова Рада, а в Харбіні існували українська гімна­зія та Український дім ім. Т. Шевченка. Але в 20-ті роки українізація сягає і Зеленого Клину. Відновлюються укра­їнські школи, створюється 17 українських національних ра­йонів. У Благовіщенську існував у 1926—1932 рр. україн­ський педагогічний інститут. В Хабаровську виходила укра­їнською мовою щоденна газета «Соціалістична перебудо-

108

на». Культурну автономію українців було ліквідовано 1935 р.

Сьогодні важко навіть уявити, як була б збагачена па­літра українського культурного життя, якби процес його відродження у всіх місцевостях поселення українців не був силоміць обірваний; яким би міг стати той єдиний потік, у який би злилися всі оті більші, менші й зовсім малі до­пливи.

У зарубіжжі найбільшим осередком українського громад­сько-політичного й культурного розвою в 20-ті роки були Чехія та Словаччина, власне, Прага. Цьому сприяли як давні традиції української науково-культурної присутності тут, постійні українсько-чесько-словацькі літературні та ін­ші зв’язки, так і привабливість для української еміграції демократичних обставин суспільного життя Чехословаччи- ни за Масарика (українськими політичними симпатіями перейняті наукові праці та мемуари видатного чеського дер­жавного діяча). У Празі діяв «Український громадський комітет» (1921 —1925), численні політичні організації, нау­кові інституції, музеї, архіви. Назвемо з-поміж них найпо­мітніші: Український академічний комітет, Українська нау­кова асоціація, Українське історико-філологічне товарист­во, Українська господарська академія (в Подєбрадах Ук­раїнський вільний університет, перенесений 1921 р. з Від­ня), Педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, Українська реальна гімназія, Студія пластичного мистецтва, Музей визвольної боротьби України. Серед численних часописів найцікавіші студентські «Спудей» та «Студентський віс­ник», орган української соціалістичної молоді «Життя», націоналістичний «Розбудова нації» і найбільш представ­ницький «безпартійний» (а фактично соціалістичного спря­мування) двотижневик, потім місячник «Нова Україна», який редагували М. Шаповал та В. Винниченко (в різний час також інші їхні прихильники). Тут друкувалися П. Бо- гацький, К Коберський, Л. Білецький, В. Сімович, М. Воз- няк, В. Дорошенко, Д. Антонович, Г. Журба, С. Русова,

О. Кобилянська, М. Черемшина та ін.

Українська еміграція в тогочасній Чехословаччині роз­горнула широку видавничу діяльність, центрами якої стали Прага й Подєбради. Протягом 1920—1930-х рр. діяло 143 видавничі осередки, видано 734 назви книжок з усіх галу­зей знань, враховуючи збірники праць українських наукових інституцій.

У Празі жили й працювали видатні українські вчені: фі­лософ і літературознавець Д. Чижевський, правник С. Дні­стрянський, географ С. Рудницький, історики Д. Антонович

109

і Д. Дорошенко, мовознавець С. Смаль-Стоцький, літерату­рознавець О. Колесса, хімік І. Горбачевський, статистик і економіст Ф. Щербина, агрономи В. Доманицький і В. Чере- діїв, економіст В. Тимошенко, гідротехнік і меліоратор

І. Шовгенів тощо. їхній внесок в українську науку ще чекає свого освоєння й належної оцінки.

Українське мистецьке життя в Празі репрезентоване іменами М. Бутовича, Р. Лісовського, Г. Мазепи, В. Сочин­ського, М. Бринського. Злата Прага стала притулком і міс­цем плідної творчості одного з найвизначніших українських поетів — О. Олеся; тут більш чи менш тривалий час жили й працювали М. Ірчан, У. Самчук, О. Теліга, Є. Маланюк, О. Бабій, В. Хмелюк, А. Павлюк; а Ю. Дараган, О. Ольжич, О. Стефанович, О. Лятуринська, І. Ірлявський, М. Чирський створили художню «празьку школу» — одну з найяскраві­ших в українській поезії,— про неї йтиметься згодом.

Не менш цікавою була і творчість «варшавської групи» поетів — Ю. Липи, Н. Лівицької-Холодної, Є. Маланюка, О. Теліги (останні двоє переїхали до Варшави з Праги). Тут треба зауважити, що Є. Маланюк був також видатним публіцистом і літературним критиком та культурологом, а ІО. Липа — відомим вченим-медиком, писав прозу, відда­вався культурології та історіософії, хоча в цю галузь його внесок проблематичний.

Варшава відома як один із центрів політичного життя української еміграції. Тут деякий час перебували керівники УНР М. Грушевський, С. Петлюра, А. Лівицький та частина «екзильного» уряду, діяли українські політичні партії та громадські організації. Визначними науковими й мистець­кими осередками були Український Науковий Інститут, Ук­раїнське Економічне Бюро, Православний Митрополичий Архів-Музей тощо. У Варшаві жили й працювали визначні українські вчені І. Огієнко, П. Зайцев, Р. Смаль-Стоцький, Л. Чикаленко, В. Біднов, П. Андрієвський, М. Кордуба,

С. Балей, О. Лотоцький, Д. Дорошенко; митці П. Андрусів, П. Холодний-молодший, П. Мегик. Різні українські това­риства видавали газети й журнали, серед яких особливе загальнокультурне значення мали ті, що їх трохи пізніше, в 30-ті вже роки, видавав І. Огієнко (місячники «Наша куль­тура», «Рідна мова», літературно-мистецький двомісячник «Ми», виразник опозиційної частини української еміграції, прихильної до курсу УНР, опозиційної до «Вісника», в якому друкувалися, зокрема, П. Зайцев, Б.-І. Антонич, Г. Ла­заревський, Н. Лівицька-Холодна).

Ще в XIX ст. українство мало свої, історично зумовлені позиції — політичні, культурні, наукові — у Відні. Став він

110

і одним із притулків пореволюційної еміграції. Сюди в кінці

1. р. переїхав уряд ЗУНР на чолі з президентом Є. Пет- рушевичем. Тут 1920 р. були засновані Український Вільний Університет і Український Соціологічний інститут, котрі не­вдовзі перебазувалися до Праги. Тут діяли видавництва «Дзвін», «Вернигора», Дніпросоюз, «Земля», «Чайка» то­що, виходили газети й журнали різних партій, зокрема ча­сописи «Нова Доба» (за ред. В. Винниченка), «На перело­мі» (за ред. О. Олеся), збірник «Хліборобська Україна» В. Липинського. Із відновленням організованих форм укра­їнського життя в окупованій Польщею Галичині значна ча­стина емігрантів перебралася туди.

Чимала українська колонія осіла у Берліні. В 1918—

1. рр. існували посольство та різні місії й установи УНР. З 1919 р. тут починає діяти Українська громада, різні полі­тичні об’єднання, студентські спілки тощо. 1926 р. заходами колишнього гетьмана ГІ. Скоропадського засновано Україн­ський Науковий інститут. З численних видавництв слід від­значити «Українське слово» (1921—1925), яке за редакцією 3. Кузелі тут видало понад 50 назв книжок, серед яких словник Грінченка-Уманця, «Слов’янський світ» Д. Доро­шенка, монографію про О. Архипенка чотирма мовами, ан­тологію української поезії «Золоті струни» та ін.; «Україн­ська накладня» Я. Оренштайна, що перебазувалася сюди ще 1916 р. з Коломиї, де діяла з 1903 р.,— випустила до 1932 р. 230 томів універсальної «Загальної бібліотеки» ук­раїнської класики та сучасного письменства. В Берліні ви­ходила низка українських газет і тижневиків, а також укра­їнські видання німецькою мовою. Поза Берліном осередки української еміграції діяли в Гемелінгені та Дельменгорсті. В Мюнстерському університеті викладав українську й ро­сійську мови О. Бургард (видатний український поет-нео- класик, що виступав під псевдонімом Юрій Клен). Цікавим явищем українського інтелектуального життя став універ­сальний тижневик «Літопис політики, письменства і ми­стецтва», який 1923—1924 рр. видавав у Берліні С. Тома- шівський.

Українська еміграція 20-х років у Франції найбільше прикметна щодо політичної, а також мистецької діяльності. Політична активність зумовлена перебуванням у Парижі дипломатичних місій УНР і ЗУНР, а також поселенням ря­ду діячів УНР — С. Петлюри, В. Прокоповича, Миколи 111а- повала та інших. Найбільшим громадським об’єднанням був Союз українських еміграційних організацій у Франції. Ті, хто не втратив радянського громадянства, створили ра- дянофільську СУГУФ — Спілку українських громадян у

111

Франції. Виходило вісім українських періодичних видань, з них два — французькою мовою. Громадсько-політичний і літературно-мистецький тижневик «Тризуб» (1925—1940), орган УНР був заснований ще С. Петлюрою і виходив аж до початку другої світової війни. В ньому співпрацювали В. Прокопович (головний редактор), О. Шульгин, М. Єремі- їв, О. Лотоцький, М. Славінський, Глазаневський, Д. До­рошенко, Ю. Горліс-Горський та інші. З Парижем здебіль­шого пов’язана історія українського малярства. У 20-ті ро­ки тут існувала «Група українських митців», до якої увій­шли В. Перебийніс, О. Грищенко, М. Глущенко, В. Полі- садов, І. Бабій, В. Хмелюк (він також поет-експресіоніст). Велику популярність здобула С. Левицька, про яку відгу­кувалися Аиполінер та Луначарський. Після смерті худож­ниці у Франції була створена «Асоціація друзів Софії Ле- вицької» на чолі з Жаном Маршаном. З Парижем пов’я­зана творчість С. Гординського, М. Андрієнка-Нечитайла, М. Паращука, тут навчався М. Бойчук. У Парижі зійшла зоря світової слави О. Архипенка. При групі українських митців існувала секція кінематографістів, яку очолював Деслав (Є. Слабченко), що залишив помітний слід у фран­цузькому кіно. З 1928 р. в Парижі й Ніцці жив видатний український композитор, педагог і музикознавець Ф. Яки- менко. З науковців найбільше відомий історик 1. Борщак. У Франції тривалий час жив і творив В. Винниченко.

Культурною діяльністю займалися українці у Болгарії, Югославії, Італії (Є. Онацький, М. Липовецька та ін.), Швейцарії (Є. Бачинський, М. Єреміїв), Великобританії та в інших країнах Європи.

Багате політичне й громадське життя характерне для численної української діаспори в Канаді й США. Досить впливовими були робітничі українські організації; точила­ся гостра боротьба між радянофільськими і самостійниць­кими політичними партіями; енергійну діяльність провади­ли українська католицька, православна і євангельська церк­ви. Великого розмаху набув рух за рідну школу. 1916 р. створено Інститут ім. Петра Могили в Саскатуні, а в 20-ті роки — Інститут ім. митр. А. Шептицького в Саскатуні та Інститут св. Василія Великого в Едмонтоні. Ці релігійно- виховні заклади здійснювали водночас і українознавчі до­слідження. Розвивалася музична культура, самодіяльна та професійна, насамперед під впливом О. Кошиця, який з 1926 р. поселився у Нью-Йорку, але диригентську й педаго­гічну роботу провадив більше в Канаді, куди згодом і пере­їхав. Аматорські драматичні театри існували у Вінніпезі, Торонто, Едмонтоні. З драматичними творами виступали

112

О. Івах, Д. і унькевич, О. Луговий; помітну роль у драма­тургічному поступі, як і літературному взагалі, відіграв пролетарський письменник з Галичини М. Ірчан.

Література в 20-ті роки була репрезентована піснями іммігрантів та фольклоризованими віршами поетів, які вис­ловлювали тугу за рідним краєм і враження від нового життя. Популярність здобув Т. Федик, автор збірки «Пісні про Канаду і Австрію», вперше видану ще 1908 р., а потім неодноразово перевидавану. З відомих на той час поетів можна назвати С. Семчука, М. Мандрику, колишнього чле­на Центральної Ради; М. Кумку, В. Кудрика; з літератур­ними працями виступав Т. Павличенко, вчений-еколог і ві­домий політичний діяч, член Центральної Ради. З українсь­ких періодичних видань у Канаді найпомітніші тижневик «Наш поступ» (Едмонтон, 1923—1927), католицький часо­пис «Українські вісті» (виходив у Едмонтоні з 1928), газета «Український робітник» (Торонто). Всього в Канаді на се­редину 30-х років налічувалося 18 українських періодичних видань; у США — 24, в Аргентині — 4, в Бразилії — 4.

Цікаво, що в Канаді з’явилася одна з нечисленних на той час в українській белетристиці соціальних фантазій — «Практична утопія. (Теорія в оповіданнях)», яку 1926 р. видав Іван О. Зелез у Монреалі. Це був опис ідеального суспільного устрою, побаченого на умовному континенті очима умовного мандрівника-чужинця, проект побудови су­спільства достатку на основі здобутків науки і техніки.

В культурному житті української громади у США най­цікавіші сторінки пов’язані з музикою і театром. Перебу­вання тут О. Кошиця, прибуття після революції компози­торів М. Гайворонського, Р. Придаткевича, П. Печеніги-Уг- лицького сприяло розвиткові хорового виконавства. Україн­ські хори існували в Нью-Йорку, Чікаго, Детройті, Клів­ленді, Скрентоні. В 1930-ті роки була спроба створення української оперної трупи в Нью-Йорку, при «Українській бесіді». В театральній справі першим успіхом було створен­ня 1922 р. трупи І. Іваницького. 1923—1928 рр. у Нью-Йорку діє професійний український театр, під орудою І. Базека, потім І. Кедровського, М. Карлаша. В Голлівуді працював режисер українець за походженням І. Годяк. Початки емі­грантської літератури являли собою наслідування народної творчості (поети Г. Грушка, С. Чернецький та ін.). Під впли­вом української національної революції з’являється патріо­тична поезія. Оповідання про тяжкі умови життя на чужині, про адаптацію до нових умов писали Г. Грушка, Ю. Чупка, 3. Бичинський, М. Бєля та ін.; драматичні твори залишили М. Струтинський (йому належить і повість «При битій до­

113

розі») о. І. Луцик та С. Мусійчук. Чимало місця на своїх сторінках надавали літературним спробам робітничі й ко­муністичні видання. Так, у «Робітникому віснику» — попу­лярно-науковому місячнику Української Федерації Кому­ністичної партії Америки, друкувалися М. іарновськии, В. Шротенко. (До речі, і в канадській «Робітниці» виступа­ли М. Тарновський, М. Ірчан, І. Кулик, Н. Суровцева). Тре­ба ще згадати таких поетів, як М. Герасимчук, М. Рій, Ха- рюк (поезії в прозі). У напівфольклорній, досить поши­реній поезії основна тематика — спогади про Україну, на­стрій яких сповнений то гіркотою поневірянь на батьківщині (М. Вайнер Камінер. Доля галицького сироти. 1917. Накла­дом української книгарні ім. Шевченка в Нью-Йорку), то ностальгічним оспівуванням краси і слави України (Дмит­ро Захарчук. Рідний край. Поезії. Нортгемитон, без року). По революції в США опинилися вчені-украінці, з яких виз­начне місце в американській науці посіли хімік і дослідник атомної енергії Ю. Кістяківський, історик Ю. Вернадський, технолог С. Тимошенко, економіст В. Тимошенко, геолог О. Грановський.

У Латинській Америці — в Аргентині та Бразилії — культурне життя української еміграції зосереджувалося навколо «Просвіт» та сокільських організацій. Виходили українські часописи (в Бразилії — з 1907 р., в Аргентині — з 1928 р.). В Буенос-Айресі існували «Український націо­нальний клуб» та «Спілка інженерів».

Культурне й мистецьке життя української еміграції в Новому Світі в перші десятиліття XX в. не створило виз­начних зразків і не було таким насиченим і яскравим, як у Європі, куди емігрувала значна частина наукової й творчої інтелігенції («політична» еміграція). У країнах Америки «економічна» еміграція, переважно селянська, лише поволі вписувалася в життя суспільства й таким же чином вироб­ляла інтелігентний прошарок, який зміг себе інтенсивніше проявити вже у наступних поколіннях.

Принципова відмінність була і в тому, що політична еміграція в Європі й далі відчувала себе частиною житгя й культури вітчизни; її творчість (попри політичний остра­кізм) суб’єктивно усвідомлювалася і об'єктивно залишалася складником загальних процесів розвитку української літера­тури й мистецтва в 20-ті рр.,— тоді як творчість вихідців з України у Канаді, США й Латинській Америці ставала переважно суто еміграційною; за окремими винятками (О. Кошиць, О. Архипенко, М. Ірчан та ін.), це було вже становлення особливої, діаспорноі моделі української куль­тури, яка лише згодом стала давати більш-менш професійну

1)4

продукцію. До того ж українські емігрантські колонії за океаном практично не мали■ контактів з своєю Україною (за винятком деяких, переважно політичних, зв’язків укра­їнського робітничого руху в Канаді й США з радянськими емісарами та інформації, теж переважно політичної, у пре­сі). Культурні контакти підтримувалися завдяки перебу­ванню за океаном І. Кулика, який у 1924—1927 рр. працю­вав радником радянського посольства в Канаді, та М. Ір- чана, чиї п’єси — особливо «Родина щіткарів» — залюбки виставляли робітничі театри.

Що ж до еміграції в Європі, то до неї надходило більше стимулів від політичного й культурного життя на Батьків­щині. В 20-ті роки ще не був зовсім припинений інформацій­ний і науково-культурний обмін. Письменники й митці з Ук­раїни були не такими вже й рідкісними гістьми в країнах Європи. Скажімо, аж до 1930 р. українські митці брали участь у бієнале в Венеції, в інших міжнародних виставках. За кордон виїздили як окремі письменники (О. Довженко, М. Хвильовий), так і спеціальні делегації. В 1924—1925 рр. у Чехословаччині, Німеччині, Франції побували П. Тичина, ІЗ. Поліщук, О. Досвітній; 1928 р. в Німеччині, Польщі, Австрії, Чехословаччині — Іван Ле, О. Копиленко, О. Виш­ня, І. Микитенко, М. Терещенко, І. Фефер, Д. Бузько, а Ту­реччину навідали — П. Тичина та Л. Первомайський, 1929 р. в Німеччину виїздили М. Семенко та О. Близько, в Чехо- словаччину — С. Пилипенко. Не можна сказати, що це були дуже інтенсивні й безпосередні контакти та обміни (якщо зважити на їхню політичну вибірковість: так, у складі іно­земних письменницьких делегацій, що приїздили в Україну, були майже виключно «пролетарські письменники» Заходу); не доводиться сумніватися в пропагандистському характері цих місій (принаймні такого значення надавала їм офіційна влада),—а проте об’єктивно вони засвідчували зростання можливостей української літератури виступати на світовій арені.

Поза сумнівом, що режим прагнув використати успіхи української літератури й мистецтва для пропагандистсько­го впливу на еміграцію. Для цього ж використовувалася й сама політика українізації. На цьому етапі йшлося не лише про розклад політичної еміграції як небезпечного — з ог­ляду на міжнародні обставини — ворога, але також і про використання її інтелектуального потенціалу для будівницт­ва соціалізму та соціалістичної культури в Україні. Певно, в О. Шумського і М. Скрипника це було щире бажання. Величезний розмах національно-культурного будівництва, за всіх його суперечностей, справляв враження на емігра­

115

цію. Частина її завагалася, почали ширитися настрої при­мирення з радянською владою і повернення в Україну. Од­ним із перших на це зважився М. Грушевський. Його рі­шення спричинило гостру дискусію в емігрантській пресі, більшість якої висунула проти нього політичні й моральні обвинувачення. А проте багато хто наслідував його приклад, зокрема й такі видатні діячі, як С. Рудницький чи М. Воро­ний, О. Шумський та М. Скрипник запросили для роботи у сфері освіти й культури багатьох галичан (що потім дало ще один «аргумент» для звинувачення їх у націонал-ухиль- ництві). Згодом вони всі опинилися в сталінських катівнях.

Як політична, так і культурна ситуація в СРСР, а відпо­відно (і особливо) в Україні вже з другої половини 20-х років починає змінюватися на гірше. Економічні поступки періоду НЕПу, викликавши пожвавлення господарського життя, вивели значні його ділянки з-під контролю партійно- державної бюрократії, що не відповідало її інтересам і пла­нам централізованого інтенсивного соціалістичного будів­ництва. Певний плюралізм у сфері науки, літератури й мис­тецтва був бар’єром на шляху досягнення партією абсолют­ного ідеологічного монополізму, тим паче, що будь-які від­хилення од ідеологічних догм вона розглядала як прояви буржуазної ідеології, пряме вираження класових інтересів непманства й «куркульства». Ще більшу тривогу викликали наслідки українізації. Задумана як засіб посилення впли­ву партії на українське суспільство і комунізації українства, вона виходила за визначені їй межі, сприявши величезному розмахові національно-культурного відродження. Тривалий час партія балансувала в національному питанні, врівнова­жуючи українізацію запеклою ідеологічною боротьбою з «українським буржуазним націоналізмом», але чимраз біль­ше пересвідчувалася, що ситуація не підлягає контролю, що розвиток в Україні йде в напрямі утвердження ідеї радян­ської України як самостійної політично-державної величи­ни, хоча і в складі СРСР.

Найвиразніше ідея суверенності України була виражена в публіцистиці М. Хвильового, в його статтях під час літе­ратурної дискусії 1925—1927 рр. М. Хвильовий повернув партійний постулат комуністичного інтернаціоналізму проти самої ж партії, точніше, проти тих, хто під гаслом інтерна­ціоналізму насаджував великодержавну політику. Опоную­чи їм, він писав: «Ми під впливом своєї економіки прикла­даємо до нашої літератури не слов’янофільську теорію са­мобутності, а теорію комуністичної самостійності... Росія ж — самостійна держава? Самостійна. Так і ми самостій­ні...» Посилання на економіку не випадкове. Трохи пізніше

116

М. Волобуєв опублікував у журналі «Більшовик України» працю «До проблеми української економіки», в якій розгля­дав Україну як «історично оформлений народно-господар­ський організм» і обстоював необхідність забезпечення «українським економічним центрам права і можливості дійсного керівництва всім народним господарством». Ідея суверенності діставала солідне економічне й теоретичне об­грунтування, знаходила опертя і в політичній лінії частини керівництва КП(б)У — тих, кого невдовзі назвали націо- нал-ухильниками: спершу О. Шумського, а потім М. Скрип­ника.

В громадських і культурних колах, а особливо в літера­турі утверджувався ідеал соціалістичної України як могут­ньої сучасної індустріальної держави — з виразно націо­нальним наповненням цього ідеалу і як рівної серед рівних в інтернаціональній гармонії. Все це дуже тривожило ор­тодоксальні й великодержавницько-русотяпські сили партії в Україні і в Москві, як і більшовицьке керівництво. Пер­шим прямим сигналом був відомий лист І. Сталіна (від 26 квітня 1926 р.) Л. Кагановичу та членам Політбюро ЦК КП(б)У про «помилки» комуніста М. Хвильового. На розвиток вказівок І. Сталіна пленум ЦК КП(б)У у червні

1. р. у тезах «Про підсумки українізації» гостро нападав на М. Хвильового, ше не називаючи його по імені. Цей до­кумент дуже показовий щодо «діалектичного» балансування партії — поки що воно тривало — в національному питанні. Спершу йшли запевнення в тому, що «партія стоїть за са­мостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу». Це, звичайно ж, була данина настроям, що панували серед української громад­ськості. Навіть перехоплювано деякі позиції самого М. Хви­льового та його прибічників: «Партія стоїть за широке ви­користання розвиваючуюся українською соціалістичною культурою всіх досягнень світової культури, за цілковитий її розрив з традиціями провінційної обмеженості і рабсько­го наслідування, за створення нових культурних досягнень, гідних творення великої класи». Але, «вибивши» таким чи­ном аргументи з рук поки що неназваних опонентів, пле­нум від імені партії закидав «протиставлення української культури культурам других народів», більше того, вбачав у цьому політичне суперництво. «Кинуті в пресі гасла орієн­тації на Європу, «геть від Москви» й т. ін. в значній мірі показані, хоча поки що стосуються питань культури й літе­ратури. Такі гасла можуть бути тільки прапором для укра­їнської дрібної буржуазії, що зростає на грунті НЕПу, бо вона розуміє відродження нації як буржуазну реставрацію,

117

а під орієнтацією на Європу безперечно розуміє орієнтацію на Європу капіталістичну — відмежування від фортеці між­народної революції, столиці СРСР — Москви» \*.

Це було не тільки грубе втручання у хід літературної дискусії, а й офіційне надання їй статусу політичної. Після цього партійні керівники й функціонери намагалися спря­мувати її в потрібне їм річище, брутально «підправляли» збоченців. З партійного Олімпу озивалися Л. Каганович, Г. Петровський. Активно втручався у дискусію завагітпроп ЦК КП(б)У А. Хвиля, який також виступив з низкою ста- тейі і книжками «Ясною дорогою. Рік на літ. фронті» (1927) та «Від ухилу в прірву» (1928).

Під політичним і моральним тиском М. Хвильовий зму­шений був визнати свої помилки. Тиск тривав. Після публі­кації в журналі «Вапліте» першої частини роману М. Хви­льового «Вальдшнепи» журнал було заборонено. Невдовзі й організація мусила заявити про саморозпуск. Але М. Хви­льовий та його друзі не здавалися. У грудні 1928 р. вони розпочали видання літературно-мистецького альманаху (фактично журналу) «Літературний ярмарок», який проіс­нував до лютого 1930 р. Це було чи не найяскравіше явище в українській періодиці. Журнал об’єднав письменників і митців, які протистояли нівеляційній лінії офіційних кіл та вузькому догматизмові ВУСППу; на противагу сірятині й казенщині вони підносили вигадливість, дотепність навіть у оформленні журналу та поданні матеріалів, творчу думку в теоретичних і публіцистичних виступах, орієнтацію на ви­соку художню якість у доборі взірців поезії й прози. Тут були надруковані «Іван Іванович», «Ревізор», «Із Варіної біографії» М. Хвильового, «Гофманова ніч» М. Бажана, «Вертеп» А. Любченка, «Козак Швачка» Ю. Яновського, «Червоноградські портрети» І. Сенченка, уривки з поеми В. Сосюри «Мазепа», роман В. Гжицького «Чорне озеро», п’єси М. Куліша, поезія і проза М. Иогансена, В. Мисика, О. Близька; інтермедії О. Вишні, М. Иогансена, В. Юринця. Цікавим жанром постає «листування» ярмарчан з читачами. Після припинення «Літературного ярмарку» М. Хвильовий та його однодумці зробили останню спробу хоч якось утри­мати свої творчі рубежі — створили групу «Пролітфронт» і почали видавати однойменний часопис. Він мусив стати на більш ортодоксальну і войовничішу «класову» позицію, од­нак і це його не врятувало—встигло вийти лише вісім чи­сел (квітень — грудень 1930), в яких друкувалися М. Хви-

**1 Шляхи розвитку української пролетарської літератури С. 71; а та' пж; Ле'ітег А., Яиіек М. Десять років української літератури (1917—1927) Ч, І92Я С 300.**

118

льовий, П. Тичина, Ю. Яновський, О. Вишня, І. Сенчегікб, В. Мисик та ін.

Поряд із М. Хвильовим та В АПЛІТЕ мішенню партій­ної критики стали інші групи, насамперед неокласики. І тут вогонь скеровувало партійне керівництво. У постанові По- літбюро ЦК КП(б)У від травня 1927 р. зазначалося: «...ан- типролетарські течії відбилися в роботі українських бур­жуазних літераторів типу «неокласиків», не зустрівши опо­ру, й навіть були підтримані деякими попутниками і ВАПЛІТЕ на чолі з Хвильовим та його групою» ’. Це була реакція на солідарність неокласиків і ваплітян у літератур­ній дискусії. Звичайно ж, критика неокласиків з боку не­прихильних до них груп дістала новий імпульс. Треба ска­зати, що партія вміло використовувала (а може, й інспіру­вала) міжгрупову боротьбу в літературі й мистецтві, хоча офіційно закликала до консолідації на принциповій проле­тарській основі.

Чим же пояснити зростаючу запеклість міжгрупової бо­ротьби, що наприкінці 20-х, а особливо на початку 30-х рр., почала набирати форми взаємних політичних доносів? (Особливо «Авангард» та «Нова генерація» були неперебір­ливими в наскоках на неокласиків і ваплітян та їхніх по­слідовників, але й ці давали добру відсіч. Так, ярмарчани у колективному листі не тільки висловлювали «обурення про­ти неприпустимих і об’єктивно контрреволюційних вибриків

В. Поліщука», а й вимагали від «контролюючих радянських органів» ужити заходів, «щоб такої літератури взагалі не з’являлося на радянському ринкові» 2. (А незабаром вищим аргументом у полеміці літераторів стане звинувачення одними других у «фашизмі».)

Мабуть, головною причиною такого затруєння літера­турної атмосфери було перенесення в неї методів жорсто­кої політичної боротьби — це по-перше. По-друге, абсолю­тизація ідеологічного критерію. По-третє, гегемонія кому­ністичної партії в усіх сферах життя; за цих умов ложна літературна і мистецька група повинна була довести, що саме вона і тільки вона може здійснювати політику партії в культурному будівництві. По-четверте, месіанська психо­логія, месіанський пафос «пролетарської» партії передава­лися і «партійним» літераторам, а месіанізм завжди має своїм зворотним боком сектантство і шизофренічне переслі­дування «нечистих». По-п’яте, сама партія уміло маніпулю­вала настроями в літературно-мистецьких групах, залишаю-

**1 Вапліте. 1927. № 3. С. 201.**

**2 Літературний ярмарок. 1929. Кн. 10. С. 303—304.**

119

Чй надію кожній з них і не даючи карт-бланш жодній; це допомагало партії контролювати літературно-мистецьке життя, але водночас розпалювало амбіції окремих угрупо­вань, що вбачали в інтересі до них партії можливість влас­ної гегемонії в цій сфері. Нарешті, свою роль відіграли і особисті амбіції окремих діячів, саме тих, хто підсвідомо відчував недостатність свого творчого потенціалу й нама­гався компенсувати її політичним самоутвердженням та творенням догм і платформ.

Все це спотворило хід і наслідки «літературної» диску­сії. Сама вона мала велике позитивне значення, стимулю­вавши висловлення багатьох плідних ідей, розгорнувши широкий діапазон публіцистичної й естетичної думки, по­глибивши самоусвідомлення українського письменства та засвідчивши силу поривання до творення повноцінної націо­нальної культури. Але партія через своїх функціонерів і душоприказників спрямовувала дискусію в річище ідеоло­гічної репресивності. Об’єктивно ж підсумки дискусії — як їх інтерпретував офіпіоз — стали важливим етапом в ідео­логічній і моральній підготовці масових політичних репре­сій проти української інтелігенції. Якоюсь мірою дискусія була навіть одним із чинників, що зумовили неминучість репресій: відкрилась глибина шумування української сус­пільності, сила інтелектуального спротиву і, звичайно, для регламентації самої лиш ідеологічної принуки тут вже вия­вилось замало.

Масштабні цілеспрямовані репресії розпочалися 1929 р. арештами в так званій справі СВУ (Спілки визволення Ук­раїни), яку обіграли на судовому трагіфарсі в березні-кьітні 1930 р. у Харкові. Нищівного удару було завдано по Всеук­раїнській Академії Наук, УАПЦ, освітньому й кооператив­ному рухах. Серед підсудних були академіки С. Єфремов і М. Слабченко, видатний діяч УАПЦ В. Чехівський, істо­рик Й. Гермайзе, правник 3. Моргуліс, мовознавець Г. Го- лоскевич, філолог В. Ганцов, педагогічний діяч В. Дурду- ківський, письменники Л. Старицька-Черняхівська, А. Ні- ковський — всього 45 нібито керівників СВУ (основну ма­су заарештованих на публічний процес не виводили).

Процес у справі СВУ — це глибоко продумана й ефек­тивно здійснена стратегічна державна операція. Звернімо увагу на хронологію подій. «Викрито» було СВУ й заареш­товано велику групу її «діячів» 1929 р. Це був «рік великого перелому», коли розгорнуто «вирішальний наступ» на «ка­піталістичні елементи», розпочато «ліквідацію куркульства як класу» і масову примусову колективізацію. Передбачаю­чи зростання опору народу, насамперед селянства й інте­

120

лігенції, режим мусив удатися до превентивного, випере­джального удару (усі політичні репресії 20—30-х років мали саме такий характер: передбачити вогнища можливого спро- тиву, несподіваною акцією паралізувати їх, арештувати «во­рогів», а решту залякати,— хоча в 30-ті роки до цього долу­чився й «економічний» розрахунок: ДПУ-НК.ВС стали по­стачальниками дешевої робочої сили для «будов соціалізму» за відомчими рознарядками). І тут усе було точно й тонко розраховане, аж до визначення дати початку процесу: 9 бе­резня 1930 року, день пам’яті Т. Шевченка. Цей прийом також неодноразово використовувано й надалі, щоб під­креслити відщепенство «ворогів», їхню нікчемність перед усенародним піднесенням.

Репресії проти української інтелігенції мали не лише ідеологічну мотивацію, вони були пов’язані з усією полі­тичною й соціально-економічною ситуацією в країні. Тому не випадково неоголошена війна проти українського селян­ства та зумовлений нею голод 1932—1933 рр. одним із своїх аспектів мали вже не просто репресії, а терор проти укра­їнської інтелігенції — з очевидною метою: не дати їй мож­ливості стати в обороні села. І справді, таких виступів, при­наймні публічних, не було,— якщо не брати до уваги актів відчаю з боку М. Хвильового та М. Скрипника.

Ідеологічні кампанії в літературі й мистецтві сягають у цей час критичної температури. Періодичні видання ряс­ніють політичними вироками, «читанням у серцях» й пря­мими доносами. їх жертвами стають як «праві попутники», так і «ліві» — футуристи, конструктивісти. Але під особли­во щільним обстрілом, як і раніше,— колишні ваплітяни та неокласики. Виявилося, що не тільки М. Драй-Хмара про­вадив «уперту боротьбу з пролетарською літературою» а й М. Рильському «властиво через пропаганду пасивності боротися з радянською дійсністю», «пропагувати ідеї ак­тивного націоналізму, навіть імперіалізму»2; всі ж вони разом — «Зеров, Филипович, Рильський та ін.» — «штурму­ють українську радянську літературу... хочуть зробити її зброєю реставрації» 3.

У грудні 1932 і в січні 1933 рр. відбулися пленуми ЦК ВКП(б), що мали фатальне значення для України; 14 груд­ня 1932 р. і 24 січня 1933 р. були прийняті постанови ЦК

1. **Підгайний Л. Поетика маскування // Життя й революція. 1934. № 4. С. 84.**
2. **Щупак С. Літературний фронт на Україні//Життя й революція 1931. № 5—6 С. 114.**
3. **Хвиля А. Куди ведуть дороги шведських могил //Життя й рево­люція. 1933. № 8—9. С. 72.**

***т***

ВКП(б), в яких гострій критиці піддано «помилки» КП(б)У в проведенні колективізації та в національній політиці. Для зміцнення керівництва і проведення «виправленої» політики в Україну приїхали П. Постишев, М. Хатаєвич, Є. Вегер, шеф ДГІУ В. Балицький, а з ними велика кількість інших ке­рівників різних рангів. Так почався другий період масового терору й спровокованого голоду. Протягом 1933—1935 рр. були здійснені справді геноцидні опустошення і в україн­ській культурі та науці. Розгромлено Всеукраїнську акаде­мію наук і Всеукраїнську асоціацію марксистсько-ленін­ських інститутів, ліквідовано низку науково-дослідних за­кладів. «Чистка» охопила усі рівні та ланки культурної структури, народної освіти, літератури й мистецтва. Зразу ж після провокаційного вбивства С. Кірова схоплено й роз­стріляно 26 грудня 1934 р. Г. Косинку, Д. Фальківського,

О. Близька, К, Буревія. Жертвами репресій стали також режисер Л. Курбас, М. Бойчук і вся школа «бойчукістів», письменники О. Вишня, М. Куліш, О. Досвітній, трохи піз­ніше В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидо- вич, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Семенко, Г. Шкурупій, В. Поліщук, О. Слісаренко та багато інших; не обминула ця участь тих, хто був довіреним партії.

Сталінський посланець П. Постишев з гордістю похва­лявся своєю роботою протягом 1933—1934 років — у про­мові на II обласному з’їзді Рад Київщини: «1933 рік був роком розгрому націоналістів, петлюрівців та інших класо- во-ворожих елементів, які засіли на різних ділянках соціа­лістичного будівництва. В 1933 році ми, висловлюючись образно, наступили важкою ногою пролетарської диктатури на осине гніздо націоналістичної контрреволюції. І зрозу­міло, що в момент розтрощення основної маси ворогів їх частина встигла розповзтися в темні кутки.

1. рік був роком викриття більш тонко законспіро­ваних і замаскованих націоналістів і троиькістів, роком до­бивання решток розгромленого класового ворога».

І далі: «Більшовицький наступ на фронті будівництва радянської української культури відбувався в 1934 році по лінії: а) добивання решток розгромленого в 1933 році блоку українських націоналістів і троцькістів; б) висування на всі дільниці будівництва української радянської куль­тури більшовицьких українських кадрів; в) перебудування системи і роботи науково-дослідних і учбових закладів; г) дальшого зміцнення позицій пролетарського інтернаціо­налізму на Україні».

Як настанови П. Постишева конкретизувалися в літе­ратурному житті, яскраво засвідчує опублікована 10 люто-

т

го ІУЗо року в газеті «Комуніст» стаття С. ІДупака «Вороже спотворення історії літератури». Вона є своєрідним реєст­ром «викритих» на той час «диверсій класового ворога» в галузі українського літературознавства. Диверсії ці, вияв­ляється, йшли широким фронтом і охоплювали практично весь обсяг української літератури. Добре попрацювали ди­версанти над українською класикою. «Лицарі дворушниць­кої контрреволюції», серед яких С. Щупак називає Хри- стюка, В. Десняка, А. Річицького та ін., оголошували

І. Франка «першим українським пролетарським письменни­ком», тоді як він був реформістом; «Драгоманова оголошу­вали проводирем «українського марксизму», тоді як В. Ле­нін називав його «українським міщанином». «Відомо,— на­гадує С. Щупак,— що Куліш був не демократ, а ідеолог прусської реакції в Росії, що Щоголев був реакційним пред­ставником феодалізму, що Нечуй-Левицький — буржуазний шовініст, що Винниченко — ідеолог буржуазної контррево­люції в період пролетарської революції та її підготування, що група модерністів відбивала період розкладу і занепаду буржуазної літератури. Замазування всіх цих класових про­цесів — тільки в інтересах буржуазії і буржуазної рестав­рації». Серед ворожої агентури або підспівувачів виявилися і вчорашні ортодокси: І. Лакиза, В. Коряк, В. Десняк та ін. Літературознавцеві М. Степняку дісталося за те, що оголо­сив новаторами в українській літературі «молодомузів- ців» — «виразників фашистської ідеології» — Б. Лепкого (автора фашистської трилогії «Мазепа») і В. Пачовського («буржуазного самостійника, який ідеалізує в своїх творах гетьманщину» ').

Але навіть такий деспотичний і терористичний режим мусив застосовувати хитру механіку політичного й психоло­гічного маніпулювання, дезорієнтації народу. Отже, 22 лю­того 1935 р. П. Постишев виступає на пленумі Київ­ського міськкому партії з промовою «Про деякі завдання марксо-ленінської освіти», в якій обстоює... українізацію і запевняє, що певні групи української інтелігенції були «розгромлені» зокрема й тому, цо вони свідомо намагалися загальмувати будівництво радянської української культури, чинили найзапекліший опір справі більшовицької україні­зації. Ця теза не випадкова — вона глибоко продумана, ін­терпретована в багатьох виступах і самого Постишева та інших керівників лейтмотивом у тодішній пресі.

У промові на II з’їзді Рад Київщини П. Постишев кон­статував: «Висування українських кадрів інтенсивно від­

1 Комуніст. 1935. 15 лют.

123

бувалося в 1934 році по лінії науки, художньої літератури, кіно, театру, музики, живопису, архітектури і інших вищих ступенів будівництва української радянської культури.

Коли на цих ділянках сиділи націоналісти, вони, зрозу­міло, не давали ходу й всіляко затискували зростання на­ших радянських українських кадрів. Хіба міг би, приміром, Курбас стерпіти на сцені «Березоля» Корнійчука, Кочергу або Микитенка? Ти йому подай Куліша, Остапа Вишню і їм подібних націоналістів, контрреволюціонерів, яких він міг використати щонайменше як драматургів і щонай­більше як ворогів Радянської України. Тепер, коли ми вигнали й розгромили націоналістів, просунулися вперед і швидко ростуть у нас дійсно радянські кадри на всіх ді­лянках».

Тут бачимо, як вправно використовувано принцип: «поді­ляй і володарюй», як послідовно проваджувано політику протиставлення різних груп інтелігенції та нацьковування їх одна на одну. Якої трагічної метаморфози зазнало пра­вильне саме собою і високо гуманістичне гасло висування талантів з робітників і селян: замість орієнтувати їх на навчання у майстрів, замість виховувати з них спадкоємців культурної традиції, їх використовували для уривання цієї традиції, для підміни майстрів.

Нищення української культури політичні гіпнотизери на­зивали боротьбою за українську культуру, і це пропаган­дистське навіювання багатьох позбавляло розуму й волі. Тим паче, що водночас із цим нищенням справді висувалися нові кадри, друкувалися книжки, зводилися нові театри й палаци культури, святкувалися ювілеї визначних діячів культури тощо. Зрештою, в реальності відбувалися супе­речливі процеси, влада і пропаганда мали певний простір для маневрів і сповна його використали. Народ виживав, виживала культура, і певні її здобутки прислужилися для створення ілюзії небувалого розквіту, і чимало чесних лю­дей щиро обманювалося.

Аналогічний обман, підміну понять, маніпулювання сві­домістю людей, демагогічне перекручування звичних цін­ностей побачимо і в багатьох інших «акціях» на культур­ному «фронті». Взяти хоча б створення єдиної Спілки ра­дянських письменників СРСР. І, мабуть, не всі тоді здогаду­валися, що єдина Спілка письменників стане могутнім зна­ряддям у руках влади для наведення казарменного ладу в літературі, спростить механізм контролю над духовним життям, механізм його уніфікації та й просто процедуру складання списків для каральних органів...

**ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС: 20—30-ті РОКИ**

Мистецькі явища і процеси варто розглядати, по-перше, в конкретному історико-культурному контексті; по-друге, в діахронній та синхронній порівняльиості і враховуючи те, що певні риси, прийоми, якості, доречні й ефективні у ме­жах відповідної художньої системи, стають малорезульта- тивними поза нею, а отже, і погляд на них «збоку» не зав­жди виправданий. Тобто, треба враховувати естетичне са­моусвідомлення доби, а не посилатися власне на неї.

Культура і мистецтво першого десятиліття радянської влади в Україні мали ознаки як спадковості щодо поперед­нього, дореволюційного етапу, так і протистояння йому, йо­го заперечення. Спадкоємність була зумовлена об’єктив­но — безперервністю основних завдань національно-куль­турного розвитку, незавершеністю більшості його ліній, що окреслилися в надзвичайно розмаїтій літературній і мис­тецькій творчості початку XX ст.; суб’єктивно — тим, що значна частина художніх сил пожовтневого часу більшою або меншою мірою була вкорінена у консервативні або мо­дерні традиції класичної та посткласичної доби. Та їх про­тистояння зумовлене історичними обставинами, потребами й вимогами нової соціально-політичної реальності, створю­ваної нею духовної атмосфери, з одного боку, з іншого — приходом нового покоління митців, яке утверджувало себе часом у складних стосунках з попередниками. Певна річ, обидва ці виміри — і зв’язок з тенденціями дореволюційної доби, і конфронтація з ними — існували і виявлялися не безпосередньо, не в чіткій розмежованості, а в складній ді­алектичній взаємодії. Хоча в українській історії неспри­ятливі й трагічні обставини не раз уривали безперервність національного життя, але це ніколи не було таким абсо­лютним, як здається на перший погляд,— внутрішня робо­та тривала і під руїнами чергової катастрофи, щоб у слуш­ний час знову і знову нагадати про себе.

Отже, після трагічних спустошень 1919—1921 рр., з по­

125

чатком відносної стабілізації життя й деяких прагматич­них змін в економічній і національній політиці, нагрома­джений до того потенціал вибухає, детонуючи нові творчі сили; культурна діяльність спалахує з багатьох притопта­них вогнищ і розпросторюється в раніше небачених мас­штабах. Культурний процес 20-х років мав тенденцію до високої цілісності — в значенні широти охоплення сфер культури і видів мистецтва та їхньої взаємодії.

Не тільки авангардистські (з гегемоністськими претен­зіями), а й інші течії притягували до себе представників різних мистецтв, тяжіли до організаційного об’єднання та естетичного універсалізму — згадаймо хоча б студії Леся Курбаса та Михайла Бойчука з їхнім виходом далеко за межі власного ремесла в сусідні й в загальноестетичну сфе­ри; гехномистецьку групу «А» (Ю. Смолич, О. Слісаренко,

О. Мар’ямов, М. Йогансен, В. Меллер); спробу створення Всеукраїнського революційно-мистецького центру та інші. І хоч організаційні зусилля не були вельми продуктивними, тенденція до розширення естетичного світогляду й естетич­не взаємостимулювання була відчутним чинником мистець­кого життя.

Можна відзначити ряд рис, так чи інакше характерис­тичних для широкого спектра культурних явищ початку ра­дянської доби.

У перші революційні та пореволюційні роки якщо не найвиразнішою, то найгучніше заявленою була тенденція до колективістичності — і то не лише щодо вибору об’єкта та ціннісного принципу зображення, а й навіть у способі художньої творчості — її аперсональності, групової анонім­ності, масовості. В індивідуальній творчості вбачали гріх буржуазного індивідуалізму й егоїзму, марнославства. Бу­ли спроби впровадження групового авторства навіть у ху­дожній літературі (на кшталт виробничого бригадного ме­тоду); групова творчість практикувалася у майстернях живописців, зокрема бойчукістів (втім, у малярстві вона має певні традиції); в театрі спостерігалися елементи ко­лективної режисури, а сам театр перетворювався на «ма­сове революційне дійство».

Характернішою стороною цієї орієнтації на колективіс- гичність художньої культури були антиіндивідуалізм і ан- типсихологізм у самому змісті й формах мистецтва, обран­ня маси об’єктом зображення й вироблення прийомів для відтворення анонімної масової або майже безособової дії (найвиразніше це виявилося в кінематографі, специфіка якого давала тут досить широкий простір для творчих шу­кань: згадаймо «Броненосець Потьомкін» С. Ейзенштейна,

126

«Арсенал» та «Іван» О. Довженка, твори В. Пудовкіна,

І. Кавалерідзе та ін.).

Гіпертрофія колективістичності була здебільшого ре­зультатом теоретичних і практичних зусиль Пролеткульту. В Україні відповідні пролеткультівські ідеї найяскравіше проявилися в статтях Г. Михайличенка та В. Блакитного в часописі «Мистецтво» 1919 р.

«Демократична» зарозумілість нашого часу схильна роз­глядати все це як безгрунтовні дивацтва чи прості заблуки розуму. Але це не так. То була спроба —хоч і невдала че­рез свої догматичні крайнощі — віднайти нові мистецькі форми, що відповідали б епосі масової революційної дії, організованих класових виступів пролетаріату й свідомого, як уявлялося тоді багатьом, творення історії, що вивільни­ли б творчу енергію мас, колективний талант класу. Все це було реальністю тогочасного світопочування лівацьки по- літизованої інтелігенції, відчутним складником суспільної атмосфери — і не лише на терені колишньої Російської ім­перії, а й на Заході. З іншого ж боку, це мала бути свого роду аналогія колективній творчості архаїчних часів. Де­які мотиви цього естетичного настрою перегукувалися з давно усвідомлюваними потребами демократизації мисте­цтва та з мріями великих митців про його безпосередню дієвість. Скажімо, ідея театру як масового революційного дійства сягає своїми коренями в просвітницькі ідеї Д. Ді- дро, а згодом Ромена Роллана про масовий народний те­атр (порівняймо також ідеї Вагнера і Скрябіна). Давні корені мають і різного роду спроби подолання бар’єру між мистецтвом і життям, впровадження мистецтва в побут, залучення до активної співучасті в його творенні глядача й слухача; уявлення про мистецтво як практичне житте- творення й свіготворення. Інша річ — що тут, у пролеткуль- тівстві й своєрідному «пролетарському романтизмі» 10— 20-х років, данину яким віддало широке коло талановитих поетів, прозаїків, теоретиків (в Україні Г. Михайличенко, В. Блакитний, В. Коряк, С. Пилипенко, В. Сосюра, М. Май- ський, В. Гадзінський, ранній М. Хвильовий та ін.),— ті ідеї діставали соціально-утилітарну модифікацію.

Те, що називають пролеткультівським космізмом, кос- мізмом революційної поезії перших десятиліть XX ст., на­справді не було власне космізмом, принаймні в сучасному розумінні (виняток — таке явище, як філософсько-музич- ний космізм Павла Тичини). Це не було проникнення в таємничу й глибинну взаємопов’язаність імпульсів мікро- і макросвіту, не було прилучення до невідомих енергій Все­світу,— а швидше еманація на Всесвіт пролетарської блд-

127

годаті, риторичне й механічне прилучення небесних світил та фізичної карти Всесвіту до практичних потреб револю­ції та класової боротьби. їх мобілізували на допомогу дик­татурі пролетаріату як «молотобойців Диктатури» (вираз

А. Лейтеса), в гіршому варіанті — як попутників пролета­ріату. Не було урочої задуми перед незбагненністю Всесві­ту, а лише поблажливе дарування йому, розпросторення до нього пролетарської честі, і Михайло Семенко чи не рані­ше за В. Маяковського рекрутує до пролетарських лав но­вого побратима в класовій боротьбі: «Товариш Сонце!»

В основі гіпертрофії уніфікаторського колективізму ле­жали уявлення не лише про есхатологічну місію пролета­ріату, а й про його особливу природу, відмінну від приро­ди будь-якої іншої суспільної верстви. Цій особливій при­роді мали відповідати і особлива пролетарська психологія та пролетарська естетика. Відповідні схоластичні теорії не­вдячно позначилися на долі насамперед естетичної і кри­тичної думки, а також — хоча й трохи меншою мірою — на літературній та мистецькій практиці. Своєрідну «соціоме- ханіку» пролетаріату конструював талановитий російський поет і вчений О. Гастєв, ідеї й твори якого мали великий вплив і в Україні. Він, зокрема, пов’язував психологію про­летаріату з машинним виробництвом: «І ось ця саме риса і надає пролетарській психології вражаючої анонімності, що дозволяє кваліфікувати окрему пролетарську одиницю як А, В, С або як 325, 0,75 та 0 і т. п. У подальшому ця тенденція непомітно створить неможливість індивідуаль­ного мислення, ставши об’єктивною психологією ціло­го класу... Ця психологія розкриває новий робітничий колектив, який можна назвати механізованим колективіз­мом... Рух цих колективів-комплексів наближається до руху речей, де вже наче немає індивідуального людського обличчя...»1

Хай сьогодні це й здається неймовірним, але така пате­тика безликості й бездуховності тоді багатьма сприймалася як новий соціальний гуманізм, нова етична й естетична програма. У поезії, прозі, в естетичних маніфестах владно- урочисте «МИ» переможно заступає нікчемне і зганьблене «Я». Але були й ті, хто зберіг тверезість думки і зразу роз­пізнав усю зловісність перспективи такого «механізованого колективізму». І чи не як відповідь О. Гастєву та К° з’яви­лася блискуча антиутопія Є. Замятіна «Ми».

Звичайно, поза цими крайнощами колективістська ети­ка й естетика мала своє раціональне обгрунтування і при­

**1 Пролетарская культура. 1919. № 9—10. С. 44—45.**

128

вабливе втілення в творах революційних поетів та проза­їків. Однак практика вносила свої корективи, закони ху­дожності чинили спротив сваволі догматичних теорій. По­ступово і «пролетарське мистецтво» мусило відчинити две­рі людській особистості, хоч не припинялися схоластичні суперечки про класовий зміст цієї особистості та відповід­не дозування «належних» їй рис.

Одним із наслідків вульгаризації колективістського принципу була орієнтація на «масовізм» у художній твор­чості, що призводило до унеможливлення естетичного цен­зу, а отже — і до заперечення самої творчості як естетич­ного акту, зведення її до ідеологізованої самодіяльності.

Для всіх мистецтв і для сфери культури загалом була характерною колізія між масовізмом і професіоналізмом у творчості. Вона була зумовлена не лише згаданими ідео­логічними настановами, а й об’єктивною суперечністю між стихійною творчою активністю маси людей із «соціальних низів», чию енергію розкувала революція, і низьким про­фесійним та загальнокультурним рівнем більшості з них; між потребою революційної доби у творенні нового мис­тецтва— і потребою в естетичній високості й духовній по­тузі такого мистецтва доби. Тому гострі дискусії між хви- льовістами і неокласиками, з одного боку, та плужанами, молодняківцями й іншими опонентами, з другого — не можна зводити лише до протистояння естетичних платформ .чи рівнів майстерності або освіченості, тим паче до особис­тих конфліктів. Це об’єктивна історична проблема акуму­ляції культурного потенціалу, форсованого створення кад­рів національної культури у нації, внаслідок свого колоні­ального становища позбавленої культурної еліти, сформо­ваної інтелігентної верстви — шляхом залучення, відбору й шліфування талантів з робітничо-селянської маси, «з наро­ду». Розв’язання цієї проблеми шукалося по-різному; по суті і плужансько-молодняківський лікнеп, і ваплітянське академство, хоч і з різних кінців та на різних рівнях куль­турності, шукали здійснення одного й того самого завдання: підвищення професійної компетенції. Ту ж саму проблему М. Бойчук розв’язував, залучаючи селянську молодь у свої малярські класи, а Лесь Курбас — у театральні студії. Мо­же, вони обидва знайшли найефективніше розв’язання про­блеми.

Сказане вище стосується, звичайно, проблеми в її «чис­тому» варіанті. Але вона мала і свою негативну сторону. А^аєгься на увазі імітаторство, пристосуванство й ідеоло­гічно освячена халтура — постійні супутники радянської літератури й мистецтва, а часом і їхнє alter ego. Вважало­

5 юі

129

ся, що саме ці явища спричинилися до славетних памфлетів Миколи Хвильового. Насправді вони тільки дали привід М. Хвильовому для розмови набагато поважнішої. Червону ж халтуру не він перший зауважив і заатакував. Загроза спрощеного ставлення до літератури виникла одночасно з червоною владою. Ще 1920 р. Кость Котко у нотатках «З блокноту фейлетоніста» стурбовано «сигналізував»: «Не­обхідно вже, кому слід, звернути увагу на писак, що під вивіскою «пролетпоетів» пробираються до редакцій газет з бездарними віршиками» '. Пізніше Юрій Вухналь у гумо­ресці «Погиб талант» вивів образ поета Сашка Індика, який обрав собі промовистий псевдонім Червоносмичкозаграв- ний: «бо натхнення у мене червоне, сам я селянин і стою за смичку города з селом, а поезія моя загравна»2. Поет- червонохалтурник протягом 20-х років був улюбленою мі­шенню сатири. А проте це не зарадило і не могло зарадити справі. Як одверта брутальна халтура, так і респектабельне пристосуванство та витончене імітаторство були зумовлені самою суспільною атмосферою; самі засади «пролетарсь­кого мистецтва», «радянського мистецтва» залишали їм чи­мало оперативного простору. Ще В. Плеханов стверджу­вав, що для мистецтва головне — передові ідеї, отже, про­летарська доба неминуче дасть вище мистецтво, ніж буржуазна.

Від цієї тези неважко було перейти до підміни худож­нього критерію ідеологічною «правильністю». Небезпеку такої підміни містив і принцип ідеологічного цензу, на яко­му наполягав В. Блакитний, власне, виправдовуючи постій­ну практику більшовицького контролю над художньою творчістю: «Доцільним і корисним є поширення творів з витриманою комуністичною ідеологією. Шкідливим є про­дукування речей, заплутаних щодо ідеології або просто ре­акційних; і тому поширенню художніх творів, що виклика­ють у масах настрій бадьорості, організують думку й почуття трудящого люду до активності, до боротьби й робо­ти,— поширенню й з’явленню таких творів треба всіма за­собами сприяти; і, навпаки, творів, які в пролетаріату вби­вають потяг до активної участі в суспільному житті, роз­м’якшують його революційну волю, розпорошують його силу,— таких творів не треба допускати до поширення всі­ма засобами, починаючи від гострої критики внутрігромад- сько-мистецького колективу і кінчаючи гострою забороною з боку радянських органів» 3.

**1 Вісті. 1920. 25 серп.**

**2 Молодий більшовик. 1926. № 9. С. 8.**

**3 Гарт. 1924.**

130

Багато українських письменників розуміли небезпеч­ність такої позиції, її згубність для мистецтва. Характерне з цього погляду свідчення про те, що «Ланка», яка об’єдну­вала групу талановитих незалежних майстрів (Б. Антонен- ко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка, В. Підмогильний, Є. Плужник), «боїться переважання ортодоксальної ідео­логії над художньою правдою» '. На схожих позиціях стоя­ли в Росії «Серапіонові брати», ідеолог яких Лев Лунц стверджував: головне «щоб голос був не фальшивий», «щоб ми вірили в реальність твору, хоч би якого кольору він був» 2. Незалежні письменники як могли обстоювали своє право на правду, свободу творчості, протистоячи зловжи­ванню ідеологією. У свою чергу влада, не мавши ще до­статньої опори у сфері культури й мистецтва, мусила з пев­ного обережністю та розрахованою поступовістю йти до встановлення цілковитого контролю над нею. Завдяки цим обставинам протягом першого порєволюційного десятиліт­тя в літературі (як і в інших галузях художньої творчості) зберігався певний простір якщо не для вільної думки, то принаймні для енергійних формальних пошуків і стильово­го самовираження.

Триває — хоч і в трансформованій формі з переструкту- ризацією й переакцентуванням — розвиток стильових на­прямів, які набрали сили на початку XX ст., їх збагачення обертонами, поява альтернатив...

В українській літературі початку XX ст. як противага по-народницькому ідеологізованому реалізмові й натураліз­мові заявила про себе потужна й широка стильова течія, що її дослідники не без підстав окреслювали як неороман­тизм. Власне її пов’язували з творчістю насамперед Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Олександра Олеся. (Мож­на згадати і ряд творів Франка — «Мойсей», «Похорон» та ін.). У спектрі цього стильового потоку чи швидше неоромантичного настрою з’являються і імпресіоністські (М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Яцків), символістські (Г. Чупринка, М. Філянський), «протоекспресіоністські» (В. Стефаник) барви. Спільною рисою так широко узятого неоромантизму — в його відштовхуванні від народницької літератури — був гостро виявлений суб’єктивізм і активізм, який виливався, з одного боку, в актуалізацію формальних моментів, а з іншого — в більшу енергію особистісної ін­терпретації дійсності та в орієнтацію на вольове діяльне начало в «національній» людині. Український неороман­

**1 Життя й революція. 1925. № 3. С. 66.**

**2 Лунц Л. Почему мы Серапионовы братья?**

6\*

131

тизм поставав як синтез національних і європейських тен­денцій та стимулів, поетики фольклору (не орнаментально, а світоглядно сприйнятої) і модерну.

Можливо, неоромантизм мав таким чином тенденцію до перетворення у синтетичний національний стиль (у та­кому разі цей процес не дістав закінчення). Можна зроби­ти і протилежне припущення: те, що дістало назву неоро­мантизму, було несформованим, неоднорідним явищем, з якого і відбруньковувались окремі більш естетично само- визначені течії. Та бурхливий розвиток української літера­тури в 20-ті роки зумовив як еволюцію самого неороман­тизму, так і його розгортання через споріднені модерніс- тичні течії.

В одній із своїх модифікацій неоромантизм набуває ха­рактеру яскраво революційного романтизму, або пролетар­ського романтизму (обидва терміни вживано в літератур­ній критиці 20-х років), світоглядну основу якому давали ідея визволення людства з-під влади капіталу і віра в усе­світню місію пролетаріату, а емоційний і етичний тонус — пафос роздмухування світової революції й міражі «черво­них заграв загірньої комуни». Специфічно українським було тут поєднання ідеї соціального визволення з націо­нальним та розуміння світової революції як шляху виходу України в рівноправне світове життя, як форми самореалі- зації народів, зокрема й українського. Це була та особли­вість українського революційного, або пролетарського, ро­мантизму, яка робила його «проблематичним» з погляду ортодоксальної ідеології та реального режиму і згодом призводила до більш або менш одвертої конфронтації з ними. Його адекватними виразниками можна вважати В. Чумака, В. Блакитного, Г. Михайличенка, В. Сосюру, В. Коряка (з певними застереженнями, як і І. Кулика), раннього М. Хвильового,— хоча гони його можна почути і в О. Досвітнього, і в Ю. Яновського, і в Д. Фальківського, і в М. Куліша, і в раннього А. Головка.

Революційний романтизм варто розглядати не як літе­ратурний стиль, а як певне світопочування, навіть як пев­ний ідеологічний і душевний «настрій», що при художній самореалізанії включав у себе — подібно до неоромантиз­му, з яким був генетично пов’язаний,— також барви і при­йоми імпресіонізму (В. Чумак, ранній М. Ірчан), <гчерво­ного» символізму (Г. Михайличенко, ранній А. Головко), імажинізму (В. Сосюра), експресіонізму (Л. Курбас., зго­дом О. Довженко) та ін. Певний резонанс знаходив він і в таких індивідуальних стилях, як філософський символізм і музичний «кларнетизм» (термін Ю. Лавріненка) П. Ти­

132

чини; як стиль М. Бажана, що поєднував інтелектуальну енергію і барокову вигадливість; як «духовний» романтизм Ю. Яновського; як «вітаїзм» М. Хвильового; як фантазій­ний експресіонізм Т. Осьмачки.

Зрештою, й «ліві» та експериментаторські течії, що по­чинали із заперечення мистецтва взагалі, а потім «пом’як­шили» свої наміри й проголосили його деструкцію та транс­формацію в соціально утилітарне життєтворення,— вони також у своїх максималістськи-негаторських претензіях і чудернацьких прожектах парадоксально відбивали дух ре­волюційного романтизму доби — доби великого виклику історії, зарозуміло-свавільної — хоч і з благородними на­мірами — перебудови світу.

Масштабність історичного зламу наклала свій відбиток і на духовний світ українського письменства в Галичині та на еміграції (в цьому останньому випадку визначальним було особисте переживання тріумфу і поразки національ­ної революції). Звідси і в емігрантській літературі зустрі­немо риси романтичного світопочування та ознаки неоро­мантичної поетики,— хоч і з протилежною (щодо літера­тури «радянського табору») політичною та ідеологічною спрямованістю, під іншим емоційним знаком — не оптиміс­тичного пафосу, а стоїчного трагізму та впертої надії. Нео­романтиками можна вважати і О. Бабія та Ю. Дарагана, і О. Телігу та О. Ольжича, О. Лятуринську, О. Стефановича, і Ю. Липу; яскравим неоромантиком у світопочуванні (хоч і з рисами неокласицизму в поетиці) був Євген Маланюк. їм, як і радянським «революційним» романтикам, властиві динамізм, драматизм, рельєфно виражене вольове начало, апеляція до вічних духовних і моральних вартостей (пізні­ше в радянській літературі втрачена або сфальшована), туга за героїзмом і його вславляння, ідеал суспільно ак­тивної людини і «великого чину». Тільки цей чин бачився не в боротьбі за світову соціалістичну революцію, а в бо­ротьбі за визволення України від більшовизму. Уславлю­вано не соціалістичний, а національний ідеал. Як і радян­ські революційні романтики, ці поети-емігранти шукали опертя і санкцій в героїчних сторінках української історії, але знаходили їх не в гайдамаччині чи козаччині, а пере­важно в княжій державотворчій чи гетьманській добі. Іде­алові модерної індустріальної, пролетарсько-інтернаціона­льної України радянських революційних романтиків вони протиставляли ідеал України як національної держави з глибокою історичною мотивацією.

Ця дзеркальність взаємозаперечення була одним із ви­явів глибинної єдності роздвоєного українського духу. Ад­

133

же і за міфотворенням більшовицької України, України радянської, і за міфотворенням України націоналістичної стояла, зрештою, не розтрачена історичними обставинами енергія національного самоутвердження.

Але й поза цим деякі інші стильові тенденції мали за­гальноукраїнський характер. Яскравий вітаїзм (який зов­сім не був вигадкою М. Хвильового: пригадаймо «Тіні за­бутих предків» М. Коцюбинського, «Кам’яну душу» Г. Хот- кевича, оповідання і п’єси В. Винниченка, ранні твори Ю. Яновського, І. Сенченка та ін.) виявимо пізніше у Б.-І. Антонича з його потребою бути «людиною життя», вільно жити «за своїми гонами». В картину українського символізму (його «пізньої» хвилі) вписувалася творчість

О. Турянського, Ю. Шкрумеляка, М. Підгірянки, Р. Куп- чинського. Рисами експресіоністської поетики позначена рання творчість Авеніра Коломійця; «зазбручанський» фу­туризм і конструктивізм знайшли відгук у творчості «лі­вих» поетів, що групувалися навколо «Нових шляхів». Вза­галі «зазбручанська» література, українська радянська лі­тература в період свого піднесення в 20-ті роки справляє великий вплив, особливо М. Хвильовий, на еміграційну та західноукраїнську. У свою чергу, літературні кола радян­ської України дістають певні імпульси від літературного й мистецького життя в Західній Україні та в еміграції, особ­ливо від творчості таких визначних письменників старшого покоління, як В. Стефаник, Л. Мартович, Б. Лепкий, О. Ко- билянська, Т. Бордуляк, В. Винниченко, С. Черкасенко, К. Гриневичева, О. Олесь, М. Вороний, П. Карманський, В. Пачовський. Саме в 20-ті роки багато хто з них створив визначні художні цінності, а В. Стефаник переживає но­вий злет своєї творчості, що характеризується, зокрема, посиленням трагедійно-патріотичного мотиву («Дід Гриць» та ін.).

У 20-ті роки гостро постала й бурхливо дебатувалася як у літературних, так і в мистецьких колах проблема оцін­ки класичної спадщини, ставлення до національних тради­цій та до модерних західних течій. «Ліваки» заперечували класичну спадщину і взагалі національну культуру. Однак більшість літературних угруповань в Україні — навіть най- революційніших — мусила рахуватися з національним мо­ментом, з невирішеністю завдань національного визволен­ня, а тому усвідомлювала необхідність національної визна­ченості культури свого народу, важливість творчості рідною мовою. Значна частина українських письменників — при­тому найталановитіших — усвідомлювала роль літератури і свою власну в утвердженні національного буття народу,

134

звідки й черпала свою творчу наснагу. Ось як мовлено про це у декларації «Ланки»: «Асоціація визнає за українським письменством величезне історичне значення в справі зма­гання до соціальної національної волі, тим-то асоціація не розриває з найкращими визвольними традиціями україн­ської літератури й не відкидає літературної спадщини ста­рої літератури української, вважаючи, що Жовтнева рево­люція й її література становить собою органічний етап у історичному розвитку України» \*.

Треба сказати, що питання про класичну спадщину в Україні стояло трохи інакше, ніж у Росії. По-перше, сама ця спадщина і обсягом, і характером відрізнялася од ро­сійської, в ній переважали елементи селянські й демокра­тичні. Це дещо звужувало можливості класової хірургії за допомогою теорії про «дві культури в кожній національній культурі», хоча й не рятувало від такого втручання, особ­ливо пізніше, в 30-ті роки. У всякому разі, Т. Шевченка,

І. Франка, М. Коцюбинського, Лесю Українку не тільки не ставили під підозру, а й намагалися «привласнити», подати як попередників пролетарської літератури,— тоді як у ро­сійській літературі з класиків на таку роль пропоновано лише справді пролетарського письменника Максима Горь- кого. (Зате, правда, в Україні величезний простір для сва­волі давала демагогічна теза про буржуазний націоналізм.) По-друге, в Україні не такими сильними були позиції Про- леткульту. Певний авторитет серед ініціаторів української пролетарської літератури він мав хіба в перші революційні роки. Невдовзі його прихильники від нього одійшли. Про- леткульт швидко скомпрометував себе ще й своїм антина­ціональним настановленням, як згодом і напостівство, що з ним почасти асоціювалося. Втім, залишки і того, й іншого» давалися взнаки протягом 20-х років.

Важливою складовою частиною боротьби навколо кла­сичної спадщини були ідеологічні маніпуляції навколо Т. Шевченка. Заперечити його ніхто не міг (спроби футу­ристів виглядали досить жалюгідно), але всі хотіли припи­сати його до свого табору. Успішно скористалися з револю­ційних мотивів Шевченкової поезії більшовики, інтерпрету­вавши його поезію щодо свого розуміння класової боротьби й народної революції. І народницько-хуторянському, і во­йовничо-націоналістичному культам Т. Шевченка вони про­тиставили свій більшовицький культ. У цьому химерно поєдналися і щире розуміння всіх протестних і революцій­них ідеологій минулого як складників чи спільників більшо-

**' Життя й революція. 1925. № 1—2. С. 104.**

135

визму,— і водночас досить цинічний політичний розрахунок. Наявність цього останнього засвідчується хоча б і тим, що, скажімо, 1920 р. день народження Т. Шевченка був оголо­шений державним святом, але після стабілізації становища в Україні про це ніби забули. Проте політичні та ідеологічні маневри навколо спадщини Кобзаря ніколи не стихали. Ці­каво, що й футуристи, знехтувавши вихватками М. Семенка, поспішили натомість зарахувати Т. Шевченка у свої право­флангові: Шевченко — «перший український футурист» \*. Втім, футуристам, як і іншим сектантам, потрібен був не власне Т. Шевченко, а сам поет в їхній інтерпретації. Слушно виступаючи проти хуторянської профанації образу Т. Шевченка, вони вдавалися до профанації вульгарно-со­ціологічної, революційно-фразерської: «Ей, ви, не хапайте за манжети тов. ШевченкаІ Геть Тараса і живе хай тов. Шев­ченко!»2 Власне, це була самодіяльна варіація на мотив офіційної пропаганди, яка заходилася ідеологічно «регулю­вати» всенародні почуття до Шевченка.

Водночас — треба підкреслити — в 20-ті роки було чи­мало зроблено для поважного наукового вивчення спадщини Кобзаря, як і інших класиків української літератури. В гост­рих ідеологічних і естетичних суперечках утверджувалося розуміння значущості надбань української демократичної літератури минулого для її подальшого розвитку.

Українська художня культура в періоди свого піднесен­ня функціонувала в загальноєвропейському контексті, була відкритою до світових духовних процесів. І її занепад зав­жди був пов’язаний із штучною герметизацією, блокадою (через підпорядкування політиці зовнішнього імперського центру і, відповідно, провінціалізацію), а відродження — із зусиллями прорвати цю блокаду, відновити різноспрямовані зв’язки та здатність одержувати і трансформувати світові імпульси. Свідомий і цілеспрямований характер таких зу­силь бачимо особливо в українській літературі кінця XIX— початку XX ст. (М. Драгоманов, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Вороний, В. Винниченко, О. Олесь та ін.).

Український неоромантизм (символізм та імпресіо­нізм), крім національних стимулів, живився й стимулами західноєвропейських літератур та російської. Досить на­звати Метерлінка («Синя птащка»), Гауптмана («Затопле­ний дзвін»), лірику Е.-М. Рільке і Верфеля, драми Г. Ібсена,

**1 Стріха Е. Футуррозкопки//Нова генерація. 1928. № 7.**

**2 Коляда Г. Реабілітація Т. Г. Шевченка // Нова генерація. 1929. № 1. С. 36.**

136

драми і романи Б. Бйорнсона, романи К. Гамсуна («Місте­рії», «Пан», «Вікторія»), ранні твори М. Горького.

Після жовтневого перевороту проблема взаємодії з євро­пейською культурою ускладнилася. Виникла небезпека но­вої ізоляції, вже ідеологічно мотивованої в атмосфері про­тистояння більшовицького режиму «світовому імперіаліз­мові» та заперечення «буржуазної культури», під політич­ним обстрілом опинилася орієнтація на європейську духовну спадщину частини української інтелігенції (як от неокла­сики). Але, з іншого боку, курс на «світову революцію», а потім його інерція, концепція «пролетарського інтернаціона­лізму» зумовили як спеціальний інтерес до пролетарської літератури Заходу, так і тісні зв’язки з європейськими «лі­вими» в літературі й мистецтві, що створювало принципово новий і ефективний канал підключення до європейського естетичного потенціалу.

Отже, не випадково активними в налагодженні міжна­родних контактів, популяризації світової літератури і в за­своєнні естетичних уроків європейського експресіонізму, футуризму, дадаїзму та інших тогочасних течій стали україн­ські футуристи, конструктивісти, прихильники «Нової Гене­рації» та ін. (це стосувалося не лише літератури, а й живо­пису, театру, почасти музики). Вони справді багато зробили, хоч було в цьому і певне хизування, і спекуляція на своїй новочасності, «європейськості», якою докоряли естетичним ретроградом, і хуторянам (Гео Коляда: «Ми — екстренні футуристи на болоті літератури України»).

Український поетичний авангард зазнав впливу Уїтмена1 та Верхарна, Рембо і Бехера, був знайомий з доробком Волькера і С. К. Неймана, Сейферта і Бронєвського. Зна­менним був вихід 1929 р. «Антології американської поезії» та «Антології сучасної французької поезії». Німецьким і австрійським експресіонізмом професійно цікавилися Л. Курбас, О. Довженко, М. Бажан; до експресіонізму тя­жіли Т. Осьмачка і почасти О. Близько. Проза О. Досвіт­нього, Ю. Шпола, О. Слісаренка, Гео Шкурупія, М. Йоган- сена, А. Чужого стилістично формувалася не без впливів нової французької (Блез Сандрар, Жюль Ромен), амери­канської (Дж. Дос Пассос), російської (І. Еренбург) про­зи — з її гострою «телеграфною» мовою, «інтернаціональ­ною» стилістикою, динамізмом і ліричною пристрасністю.

В українському авангарді, від перших футуристичних декларацій М. Семенка до експериментальних романів М. Йогансена, був той здоровий епатаж, яким відзначалося все європейське модерне антибуржуазне мистецтво і про який влучно сказав Ортега-Гассет, що молоде мистецтво

137

самим своїм існуванням змушує доброго буржуа відчувати себе таким, який він є насправді: добрим буржуа, істотою, нездатною до художницької самопожертви, глухою й слі­пою до чистої краси.

Але епатажність і антибуржуазний виклик в українсь­кому авангарді поєднувалися з історичним оптимізмом та вірою в свою соціальну й естетичну місію, більше або мен­ше пов’язану з долею України. Втім, уявлення про місію України найбільше відбилося не в авангардистському екс­периментаторстві, а в ідеї М. Хвильового про «азіатський ренесанс» (але згадаймо також і «Вітер з України» П. Ти­чини, і «Чотири шаблі» Ю. Яновського, і ранні поеми М. Ба­жана, які «локалізують» найбільші епохальні конфлікти людського духу).

Контакти з європейським пролетарським і «лівим» мис­тецьким рухом мали велике значення для української літе­ратури, але не могли цілком задовольнити зростаючий ін­терес до світової культури та реальне входження в її інте­лектуальні й естетичні виміри. Тому робилися спроби взаємодії з ширшим спектром європейської духовності. Та­кими були зусилля «ВАПЛІТЕ», хвильовистського- «Про- літфронту», неокласиків, «академістів» та «інтелектуалів» (Ю. Меженко, А. Ніковський, Б. Якубський, О. Білецький тощо), В. Підмогильного (переклади з французької філо­софії) .

Досить ефективною сполучною ланкою тоді між україн­ською літературою і літературами європейськими виступа­ли пролетарські й революційні письменницькі осередки в Західній Україні, а також західноукраїнські революційні емігранти. Натомість політичні перешкоди не дозволяли ефективно використати ті величезні можливості, які нада­вала наявність на Заході значних груп української літера­турної і мистецької еміграції,— цю еміграцію зусиллями режиму не тільки бойкотовано, а й усіляко компромето­вано, коли з будь-яким «заграванням» було покінчено.

З кінця 20-х років, з посиленням політичного терору, слабнуть контакти українських письменників із зарубіж­жям. їх підпорядковують державно та політично спрямо­ваним міжнародним акціям (таким, як Міжнародна кон­ференція революційних письменників у Харкові 6—15 лис­топада 1930 р.; Антифашистський конгрес у Львові 1935 р.; Конгрес на захист культури у Парижі 1935 р.; і, звичайно, І Всесоюзний з’їзд радянських письменників у Москві 1934 р.). З другої половини 30-х рр. міжнародні зв’язки ук­раїнської літератури зводяться до мінімуму й набувають переважно декоративного та пропагандистського характе­

138

ру. Водночас із декретивним упровадженням методу соці­алістичного реалізму фактично перекривають шляхи для будь-якого використання творчих досягнень, естетичних від­криттів світової літератури.

Звуження й блокування міжнародних контактів було частиною загального плану «згортання» того багатства змісту, жанрових шукань і стильової палітри, розмаїття напрямів розвитку, якими українська література відзнача­лася в 20-ті роки. Згортання здійснювалося в атмосфері не лише догматичної уніфікації літературно-мистецького жит­тя (засобами організаційними та пропагандистсько-критич­ними), а й репресивного тиску, з фізичним вилученням най- талановитіших представників.

У своїй культурній політиці компартія розраховано і вміло використовувала суперництво різних мистецьких угру­повань. За умов цивілізованості й політичної свободи таке змагання було б не лише природним, а й плідним. Однак за умов тоталітаризму, диктатури і одержавлення усіх сфер життя, догматизації духовності, претензій на прямий вплив на мистецький процес це суперництво набрало форм полі­тичної боротьби, змагання за довіру влади, а потім і публіч­ного політичного сексотства, яке активно заохочувалося. Особливу роль у розпалюванні міжгрупової ворожнечі ві­діграла офіціозна літературно-мистецька критика. її взага­лі намагалися перетворити на своєрідний каральний орган,, політичну прокуратуру й політичний розшук водночас. Що­до цього не бракувало офіційних вказівок та вимог. Ось що писав, зокрема, начальник Головліту С. Л. Інгулов: «Кри­тика повинна мати наслідки: арешти, судові процеси, судо- ві вироки, фізичні та моральні розправи [...]. В радянській пресі критика — не зубоскальство, не звичайне обивательсь­ке хихикання, а тяжка, шкарубка рука, рука класу, яка, опускаючись на спину ворога, дробить хребет і кришить ло­патки. «Добий його!» — ось заклик, що звучить у всіх про­мовах керівників радянської держави» '.

Українські часописи, літературні видання кінця 20-х та особливо початку 30-х років переповнені статтями, які пря­мо сигналізували про політичний кримінал (здебільшого вигаданий), запопадливо «розшифровували» підтекст тих чи інших творів або висловлювань. Об’єктом такої полі­тичної експертизи ставали, крім, звичайно, М. Хвильово­го,— і М. Івченко, і В. Підмогильний, і М. Драй-Хмара, і М. Рильський, і В. Сосюра, і В. Свідзинський, і І. Сенченко,

**1 Ингулов С. Критика не отрицающая, а утверждающая//Красная газета. 1928. 6** мая.

139

і А. Головко, і багато інших. Крім «всесоюзних» звинува­чень «класового» характеру, в Україні найширший простір для фіскальних ініціатив давала невичерпна тема «укра­їнського буржуазного націоналізму». В цю підступну кам­панію втягнено було й письменників. Особливо старалися тут футуристи із Вал. Поліщуком, які не жаліли політич­ного дьогтю не тільки для М. Хвильового, а й усіх найта- лановитіших письменників, включаючи П. Тичину, М. Ку- ліша, Остапа Вишню, неокласиків. «Нова Генерація» майже кожного числа ганьбить їх і скрізь вишукує «укра­їнський фашизм». Але треба визнати, що й деякі опоненти не залишалися в боргу: «Пролітфронт» М. Хвильового і він сам особисто так само інкримінують «фашизм» своїм крив­дникам.

Як пояснити цю жорстоку «боротьбу» на взаємне зни­щення? Очевидно, головна причина полягала в ідеологіч­ній, психологічній і моральній атмосфері самого суспіль­ства, яке культивувало «класову» ненависть, моральний релятивізм, підозру і страх. Не останню роль відігравало й пряме інспірування з боку партійних органів та ДПУ. Але не можна скидати з рахунку і ще один чинник — ска­зати б, суб’єктивний: місіонерські й гегемоністські претен­зії багатьох літературно-мистецьких груп, які вважали са­ме свою програму рятівною і тому обов’язковою для ново­го суспільства, для майбутнього «золотого віку» людства, і в цьому функціонерсько-есхатологічному запамороченні добивалися своєї гегемонії будь-якими — відповідно до офіційної моралі — засобами, намагалися дістати від вла­ди особливі повноваження в мистецькій сфері.

Певна річ, усі вони прорахувалися й програли. Вико­риставши їх, від них позбавлялися, бо для цілковитого під­порядкування й уніфікації духовної сфери жодна владі не була потрібна. Наприклад, гірке розчарування чекало футуристів. Здавалося б, вони були найбільше послужливі в атаках на «націоналізм» (часом слушно і дошкульно кри­тикуючи патріотичну халтуру та непрофесіоналізм). Але, приймаючи їхні послуги, влада не пішла їм назустріч, а невдовзі покінчила і з ними. Потрібне було «популярне» мистецтво, ерзац, здатний емоційно впливати на маси. Авангардне мистецтво для цього не було придатне ні в яких своїх модифікаціях.

Ефективним засобом остаточної уніфікації літератур­ного життя й постійного контролю над ним стало створен­ня Спілки радянських письменників. Роль її в «упорядку­ванні» літератури соціалістичного реалізму відома. Але тут маємо один із найбільших парадоксів в історії радянських

140

літератур. На час створення Спілки міжгрупова боротьба

набула таких потворних форм і так стероризувала пись­менників, що багато з них сприйняли розпуск численних лі­тературних угруповань і створення єдиної організації з полегкістю, повіривши в те, що вона зможе нормалізувати літературне життя. І треба сказати, що Спілка радянських письменників, аби виправдати своє призначення, таки му­сила дещо робити Для заспокоєння літературної громадсь­кості та консолідації творчих сил. Звичайно, на офіційній платформі. І, звичайно, в ролі консолідатора виступила влада, яка потай маніпулювала міжгруповою боротьбою, а офіційно її засудила.

Одним із важливих наслідків реорганізації літератур­них структур стало пряме підпорядкування української письменницької Спілки—Всесоюзній, тобто Центру. Ор-’ ганізаційний рівень уніфікації був підкріплений «методо­логічним»: формулюванням і директивним впровадженням (хоч і з імітацією органічного самонародження з практики пролетарського мистецтва) єдиного для всіх митців «мето- ду соці я л і стадно го реалізму», який сформульовано то як «правдиве зображення дійсності в її революційному роз­витку», то як «відбиття сучасного історичного процесу в світлі ідеалів соціалізму». Цей принцип фактично, попри всі декларування свободи творчості й заклики писати прав­ду (які, треба сказати, за умов терору звучали досить ци­нічно), означав певну ідеологізовану схематизацію життя й «колонізацію» художнього бачення.

Сама собою нормативність — не нове явище в історії художнього розвитку людства; ця історія знає немало нор­мативних естетичних систем. Але нормативність соціаліс­тичного реалізму не має аналогій з погляду своєї тоталь­ності та ідеологічної агресивності, а її «примусовість» грун­тується не на авторитеті естетичної теорії, а на пануванні політичної догми. Власне, естетична нормативність пере­творилася на державну директивність і регламентацію, яка поширювалася і на тематику (оспівування «соціалістично­го будівництва», «радісного життя», «щасливого дитинст­ва», «дружби народів», «трудових подвигів», маяка люд­ства — Кремля, серця землі — червоної Москви, а найго­ловніше — «батька всіх народів», «корифея всіх наук», «вождя світового пролетаріату» — «людини у сірій солдат­ській шинелі»), і на інтерпретацію (історичний оптимізм, трудовий ентузіазм, неодмінне зображення труднощів і їх подолання, критика окремих недоліків, гостре декларатив­не викриття бюрократизму, істеричне вигадування шкід­ництва, оспівування високих моральних якостей, героїзму

141

і колективізму радянських людей та ін.), і на художні за­соби (вимога «простоти» і «зрозумілості», заперечення «формалізму», заохочення псевдомонументалізму, орієнта­ція на описовість у прозі та на «мелодійність» у поезії, табу на умовність і «психологічне самокопання» тощо).

Звичайно, на рівні естетичного теоретизування все це діставало респектабельне оформлення, на рівні пропаган­дистському — привабливо (хоч і не завжди) закамуфльо- вувалося, але на рівні літературної практики оберталося бузувірською регламентацією.

Проте і за таких умов українська література залишала­ся хоч і покаліченим та скутим, але живим організмом, творчі сили якого раз у раз виявляли себе найнесподіва­нішим чином. При цьому література інстинктивно викорис­товує «слабкі місця», суперечності й «щілини» в офіційних настановленнях та системі директив і контролю, намага­ється наповнити своїм змістом офіційні гасла та кампанії.

Так у зв’язку із загостренням міжнародної обстановки і загрозою другої світової війни (після приходу до влади Гітлера) з другої половини 30-х рр. відбувається переос­мислення історії Російської імперії, партія закликає по­силити патріотичне виховання і посилити увагу до вивчен­ня, популяризації «героїчних сторінок» історії — все це, звичайно, мало відповідати настановам новоімперської більшовицько-великодержавницької ідеології. Але україн­ські письменники почасти скористалися цією обставиною для розробки тематики з української історії — жанр істо­ричного роману та повісті переживає піднесення,— хоч, водночас, нав’язується тенденційне витлумачення багатьох історичних явищ у дусі сервілізму щодо Москви.

30-ті роки можна вважати і часом (якщо не народжен­ня) розвитку української дитячої та юнацької літератури — певну «санкцію» на це було дано в партійних директивах щодо посилення уваги до виховання дітей та юнацтва. Офі­ційні ідеї та гасла на тему дружби народів, політика збли­ження республік, демонстративна, хоч і політиканськи розрахована, повага до найбільш визначних їхніх культур­них здобутків, видима підтримка «соціалістичних змістом, національних формою» культур, зокрема, широкі пропаган­дистські заходи для «всенародного» відзначення «інтер­національних» літературних і культурних ювілеїв (100-річ- чя від дня смерті Пушкіна, 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, 750-річчя написання «Витязя в тигровій шку­рі», 1000-річчя вірменського народного епосу «Давид Са- сунський», 500-річчя калмицького героїчного епосу «Джан- гар», 100-річні ювілеї Іллі Чавчавадзе та Акакія Церетелі,

142

90-річчя від дня народження Коста Хетагурова) — все це об’єктивно сприяло розширенню та зміцненню зв’язків з літературами народів СРСР, пожвавленню перекладацької роботи, збагаченню духовного життя України; водночас українські творчі сили використовували відповідні можли­вості для популяризації української культури серед інших народів. Тут було зроблено багато такого, що не можна скидати з рахунку.

Перегляд ставлення до класичних традицій (сам термін «соціалістичний реалізм» усе-таки нав’язував увагу до тра­дицій класичного реалізму) дозволяв письменникам апе­лювати до досвіду своїх великих попередників, а літера­турознавцям— зайнятися вивченням історії української літератури, у багатьох випадках долаючи вульгарно-соціо­логічну недооцінку спадщини.

Нарешті, ті засади методу соціалістичного реалізму, які мали надати йому привабливості і які декларували свобо­ду творчості й багатоманітність художніх форм, залиша­ли певний простір для творчої індивідуальності, вияви якої можна спостерегти в окремих творах Ю. Яновського, І. Ко­черги, О. Довженка, М. Рильського, М. Бажана, П. Тичини, К. Гордієнка, Л. Первомайського, А. Малишка — тобто і у представників порівняно старшого покоління («осново­положників» української радянської літератури), і комсо­мольців 20-х рр., та наймолодших.

Не можна погодитися зі спрощеним розумінням приро­ди більшовицького тоталітаризму як геть безгрунтовного і геть бездуховного. Насправді він мав свою соціальну базу (пауперизована частина робітництва, селянства, ремісни­цтва й міщанства, інтелігенції; інтериаціонал-революціоне- ри з національних меншостей — плюс альтруїстичні, често­любні або авантюрні особистості з «благополучних» класів тощо), свою могутню ідеологію і свою енергію духовності, хай, може, і не надто витонченої, але досить напруженої духовності,— без цього він ніколи не переміг би.

Мав більшовизм і свою культурну програму для люд­ства. Неправда, що він принципово заперечував культуру. Він її такою не приймав, але не тому, що хотів заперечити, а тому, що його природа перекреслила його наміри, які ма­ли на меті створити нову культуру, гідну нового суспільст­ва,— яка, мовляв, буде настільки ж вищою за всю поперед­ню культуру людства, наскільки нове суспільство буде досконаліше й справедливіше за всі попередні. Але мета ви­явилася утопічною, а засоби були злочинними (тим більше, що для «нової» культури доводилося вишукувати місце, усуваючи ті культурні елементи і явища, які «заважали»

143

будівництву нової суспільної формації). Проте це вияви­лося не зразу і не для всіх (лише прозірливі одиниці все зрозуміли з самого початку, хоча усіх масштабів і всієї конкретики наслідків і вони, звичайно, не могли передба­чити) — певний час велика мета (хай й ілюзорна) спри­чиняла велику енергію, і це можна побачити, об’єктивно поцінувавши революційне мистецтво 10—20-х років XX сто­ліття.

І гасло «пролетарського мистецтва» не було таким без­глуздим, безгрунтовним і антикультурним, як це багатьом видається тепер. Воно виникло не на порожньому місці, а було певним узагальненням немалої вже на той час прак­тики: творчості (різної за художнім рівнем, але спонтан­ної) пролетарських — походженням і самопочуттям — мит­ців. Мало не все ліве мистецтво світу першої третини XX ст. оголошувало себе «пролетарським». І воно мало симпатії до більшовизму. Одним із мотивів цієї прихильності — крім антибуржуазное», ідеалу соціальної справедливості та все- світянського бунтарства—був технократизм та техноесте- тизм, функціонально-інструментальне розуміння мистецтва. Пролетарське мистецтво створювало свої естетичні крите­рії, жанри, форми, які, зрештою, залишили свій карб у ху­дожній палітрі людської культури, не кажучи вже про те, що виразили якісь моменти духовного світу, надій, тривог, мрій, психології, смаків молодого тоді класу, що «вгору йшов», коли перефразувати І. Франка.

Ніяке суспільство — хай хоч яку «антикультурну» полі­тику воно проводить — не може існувати без «своєї» куль­тури, так чи інакше співвіднесеної з культурною спадщи­ною людства. Бо саме тільки в культурі воно знаходить своє вище оформлення і вищу санкцію буття, уславлення й увічнення. Отже, ні одне суспільство не зацікавлене в то­му, щоб мати «гіршу» культуру; будь-яка спільність хоче мати «найкращу» культуру,— питання лише в тому, чи здатне воно її створити, чи воно «культурогенне» за своєю природою. Усі тоталітарні суспільства були вищою мірою заклопотані витворенням власної (здебільше — «нової») культури, шо мала перевищувати усі. раніше відомі люд­ству. Але гандж прихований вже й у самій меті, за «велич­чю» якої прозирав утилітаризм: культура не мала бути ре­гулятивною щодо суспільства інстанцією, а, навпаки, мала «служити» політичним планам моделювання цього «ново­го» суспільства та «нової» людини. Поступово її роль ре­дукувалася до ролі одного з ідеологічних знарядь партії та влади. Але не все і не зразу ставало таким окресленням.

Культурна політика в СРСР глобальністю завдань і

144

масштабів, претензією на успадкування кращих традицій світової культури, закликом до використання національних джерел творчості тощо створювала ілюзію великого куль­турного простору, яка багатьох митців до певної міри «при- мирювала» з суворою регламентацією їхньої творчості — «затушковувала» реальну культурну ситуацію. Тобто, культурна політика партії вміло поєднувала «негативні» стимули (примус, кнут, терор) з «позитивними» (пряник, матеріальна підтримка певних культурних інституцій, ілю­зія творення для народу тощо).

Крім того, ця культурна політика під тиском потреб життя і логіки розвитку самого суспільства набувала ком­промісного характеру; вона взагалі — зразок високого мис­тецтва стратегічних компромісів, які, не змінюючи суті більшовизму, допомагали йому виживати, утверджуватися й перемагати. Одним із прикладів такого переможного ком­промісу може бути «соціалістичний реалізм», точніше, впровадження цього «методу». Всупереч сучасній загальній' думці, метод не був довільною вигадкою Сталіна, Ждано- ва чи Максима Горького. Досить простежити за пошуками, борсаннями і «муками» напруженої (хоч і підневільної) естетичної думки 20 — початку 30-х років, щоб побачити, як він «виплавлявся» в тиглі тогочасної культури. Він по­ставав, по-перше, як закономірний наслідок розвитку пев­ної галузки лівацької світової естетичної думки, «марксист­ської» теорії і культурології. Порівняно з крайньо лівими мистецькими платформами, вітчизняними й західними, порівняно з савонаролівсько-непримиренними теоріями «пролетарського мистецтва», «пролетарської літератури», «пролетарського стилю», «пролетарської психіки» тощо «соціалістичний реалізм» був навіть певним кроком до «лі­бералізації», певним компромісом між вимогами літера­турного комісарства, крайнього доктринерства — і потре­бами літературного життя, письменницького фаху. В ньому була поступка літературі щодо стильової (а почасти й сві­тоглядної) еклектики, принаймні формальне визнання від­носної самоцінності літературно-мистецької сфери.

Кожна система, зокрема й суспільна, хоч би якою не­досконалою чи злочинною вона була, виробляє свій меха­нізм саморегуляції, завдяки чому тільки й може утримати своє існування; без нього вона не протрималася б і дня. Цей механізм включає в себе компроміси, поступки, від­ступи, зміни курсу й швидкості руху (своєрідна «коробка швидкостей») тощо. Радянська система борсалася, силку­валася зберегти рівновагу, втриматися — і раз у раз вда­валася до взаємозаперечних заходів. А ще частіше ці ні­

145

бито взаємозаперечні заходи були великою й тонко розра­хованою політичною грою, покликаною «змазати» реальну картину дій держави, дезорієнтувати суспільну свідомість, зменшити негативне враження від непопулярних чи й стра­хітливих акцій.

Те ж саме було і в культурі, тільки в складнішому ком­плексі одночасних і різноспрямованих процесів. Адже ку­льтура не живе одним днем, вона тримається на тих кон­стантах, про які говорив Макс Вебер і які вона неминуче перебирає зі свого минулого стану, який можна скільки завгодно «долати» й «скасовувати», але він ози-затиметься в стані новому. Сфера культури, насамперед літератури та мистецтва, була тим простором, де найшвидше захлинувся героїчний більшовицький «штурм неба»: довелося послі­довно відмовлятися од ілюзій про створення особливої «пролетарської» культури та від кваліфікації минулої ве­ликої культури людства як «феодальної», «торговельно- буржуазної», «промислово-буржуазної»; реабілітувати кла­сику, терпіти «міщанські» цінності (від капелюшків і кра­ваток до опереток Кальмана) тощо... І що парадоксально: цей поворот у культурній політиці здійснювався в трагічні 30-ті роки.

Політика компартії щодо української національної ку­льтури, української літератури, за всієї видимої послідов­ності, також була «зигзагоподібною», і її витки та повороти зумовлені, по-перше, впертим спротивом самого «матері­алу», по-друге, внутрішньою суперечністю самого націо­нально-культурного настановлення партії, яка мала поєд­нати теоретичний інтернаціоналізм з практикою русифіка­ції і водночас не скомпрометувати себе в оцінках світової громадськості надто відвертим проведенням русифікації, надто цинічною відмовою од власних теоретичних принци­пів. Крім того, в партії та її керівництві були розбіжності, часом досить принципові, в розумінні завдань та способів проведення національної й національно-культурної полі­тики, навколо цих питань точилася гостра боротьба. І в Ук­раїні, і в інших республіках на всіх рівнях партійного ке­рівництва були досить авторитетні групи (затавровані пізніше як «націонал-ухильники»), що стояли на позиціях повноцінного національного розвитку своїх народів та їх­ніх культур; до початку 30-х років вони справили значний вплив на теорію й практику національної політики, і здо­бутки цього часу давалися взнаки й згодом. Та й навіть сталіністи не могли собі дозволити виступати в ролі чесних асиміляторів; і мотивація, і «малюнок» їхньої політики бу­ли складнішими. їм теж потрібна була «національна» ку­

146

льтура, але «зручна», приборкана й водночас інструмен­тально ефективна «національна» культура, яка була б про­відником їхнього впливу на народ, мобілізувала його на виконання завдань партії, брала активну участь у вибудо­вуванні казарменного соціалізму; українською мовою, в українських національних формах провадила роботу деук- раїнізації, денаціоналізації, поступової духовної самолікві­дації української суспільності. Таку «культуру» сталінізм заохочував і плекав. Але «невдячна» культура, література раз у раз виривалися з цих визначених їм меж, з цих опі­кунських лабет, і сталінізм «змушений» був вдаватися до кривавих репресій.

Кожну шпарину, кожне тимчасове попущення чи кон’­юнктурний жест заохочення культура і література вико­ристовували для назбирування, нарощування сил, які так чи інакше працювали на утвердження національного бут­тя народу. Не доводиться, звісно, дякувати «непослідовно­сті», звивистості більшовицької «лінії» щодо української культури й літератури — йдеться про їх вперту живучість і життєздатність, резерви регенерації.

Ніякий режим не може вбити народ, а отже, і його культуру, хоча ран може завдати страшних. Історія укра­їнської літератури, надто в лихі 30-ті роки, це підтверджує і красномовно засвідчує.

**СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

**Білецький Л. Історія української літератури. 1947.**

**Білецький О. Літературно-критичні статті. К-, 1990.**

**Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?// Наука і культура. 1983.**

**Двадцяті роки: літературні дискусії, полеміки. К-, 1991.**

**Діалектика художнього пошуку. К,, 1989.**

**Доповіді на І Міжнародному конгресі україністів // Вісник МАУ / Квартальний. 1991. № 1, 2, 3.**

**Єфремов С. Історія українського пиоьменства. 1924. (Фототипічне видання). Мюнхен, 1989.**

**Зеров М. Твори: У 2 т. К-, 1990. Т. 2.**

**Історія української літератури: У 8 т. К., 1967—1971.**

**Історія української літератури: У 2 т. К., 1987—1988.**

**Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. К., 1965.**

**Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Париж, 1954.**

**Лейтес О., Яшек М. Десять років української літератури: У 2 т. X.,**

**1928.**

**Макаров Л. Підсвідомість і мистецтво. К-, 1990.**

**Ольжич О. Цитадель духа. Пряшів, 1992.**

**Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX—XX ст. К., 1989.**

**Сивокінь Г. Одвічний діалог. К., 1984.**

**Сверстюк Є. Блудні сини України. К-, 1993.**

**Чижевський Д. Історія української літератури. Прага, 1956.**

**Шамрай А. Українська література. К-, 1928.**

ПОЕЗІЯ

На рубежі XIX—XX ст. очевидною стає криза реаліз­му, насамперед його натуралістичних модифікацій, в євро­пейському мистецтві, обгрунтовуваних естетичними теорі­ями, суть яких знайшла оптимальне вираження у формулі «відображення життя у формах самого життя», і пов’яза­них із статичним раціоналізмом у філософії. їх дедалі ус­пішніше витісняють активніші способи оформлення, зумов­лені переважанням динамічного волюнтаризму в світопо- чуванні й філософуванні. Це позначилося на європейській поезії кінця XIX — початку XX ст. не менше, ніж на жи­вописі й музиці.

Ситуація в українській поезії цієї доби складалася ду­же своєрідно. Очевидним було її відставання од європей­ської у формальних пошуках та й за ступенем суб’єктива- ції світу. Потім була затримка розвитку, викликана війною, а далі — вибухове піднесення в революційні роки. Все це зумовило дивне й неповторне явище: співіснування цілого «віяла» поетичних напрямів та естетичних теорій, які в ро­сійській та європейській поезіях розвивалися триваліше, послідовніше, виростаючи один з одного, або одне одного заперечуючи. Більше того, відбувалася контамінація еле­ментів різних напрямів і концепцій. Окремі ж поети або поєднували риси цих напрямів, або набували нової суб­станції. Часом це була органічна еволюція, і тоді поет у своєму філогенезі повторював онтогенез, переходив скоро­чений курс кількох етапів історії поезії. Інколи ж маємо принциповий (чи безпринципний?) еклектизм або ж умо­глядну чи й кон’юнктурну переорієнтацію.

Елементи такого розвитку зароджувалися раніше. Дру­га половина XIX ст. в українській поезії не була добою са­мих лиш епігонів Т. Шевченка, попри їхню очевидну пере­вагу. Естетична опозиція цьому епігонству формувалася в різних напрямах. Якщо М. Старицький намагався вдих­нути нову енергію в соціальну та патріотичну лірику, то

148

козакофільська в своїй основі поезія Я- Щоголіва набула рис, що дали підставу пізнішим історикам літератури роз­глядати його як предтечу українських «парнасців» — нео­класиків. Рутинну естетичну свідомість (хоч і не лише ес­тетичну) розхитував В. Самійленко — причому не тільки своєю сатирою, а й високою культурою поетичного пере­кладу. В пізній поезії Лесі Українки поряд з неоромантич­ним пафосом з’являються елементи сюрреалізму, усклад­нюється асоціативність; поетеса вдається не лише до білого вірша, а й до верлібру. Уважно відгукується на ес­тетичні новації у світі літератури «синтезувальний» І. Фра- нко.

Початок нового століття ознаменований в українській поезії появою модернізму або, принаймні, модерністських маніфестів. Український модернізм був доволі аморфним явищем, переходовим між раннім неоромантизмом і симво­лізмом, можна сказати, що це був свого роду протосим- волізм.

М. Вороний 1901 р. звертається до українських письмен­ників з відкритим листом, що набув значення своєрідного маніфесту українського модернізму. В ньому він закликав до «європеїзму», пошуків нових шляхів у поезії, до написан­ня творів, «де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків ма­нить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною та­ємничістю» 1. 1903 р. він видав альманах «З-над хмар і з долин», покликаний «хоч почасти» наблизити українське літературне видання «до новітніх течій у напрямі європей­ської літератури». Модернізм М. Вороного був відносним, сказати б, поміркованим. Йшлося про відмову од народ­ницького шаблону, грубої тенденційності, про подолання естетичної глухоти. І несправедливими були звинувачення в «декадентстві», хворобливому індивідуалізмі, втечі у світ ілюзій, які переслідували М. Вороного від самого початку. Насправді ж він, приділяючи велику увагу естетичному оновленню поезії та її тематичному «розкріпаченню», аж ніяк не був позбавлений громадянськості й навіть публі­цистичного темпераменту. Загалом його творчість, що три­вала понад три десятиліття (до арешту в 1934 р.), різнома­нітна, змістом і стилістикою неоднорідна, вона збагатила українську літературу і свого часу дала немалий імпульс новаторській енергії молоді,— хоча ця молодь дуже швид­ко переросла помірковані «дерзання» М. Вороного і по­части зробила його мішенню своїх (футуристи і конструк-

1 ЛНВ. 1901. Кн. 9. С. 14.

149

тивісти) поглумок як немовбито символу рутинного тра­диціоналізму та претендуючої на «європеїзм» провінцій­ності.

У картину становлення українського символізму (його ранніх стадій) вписувалася поезія М. Філянського (збірки «Лірика», 1906; «Ca.lendariu.rm>, 1911), який, принципово ухиляючись від декларування громадянських почуттів та взагалі усталених душевних станів, шукав семантичних «знаків» для вираження невловних індивідуальних пере­живань. Як зауважив ще 1924 року О. Дорошкевич, лірика М. Філянського «ховається в недосяжній глибині інтимних переживаннів». І ще: «...Філянський, надзвичайно тонкий лірик, використав поетичний символ на службу містицизму й пантеїзму» Хоча про містицизм можна тут говорити швидше в значенні непідвладності буття раціоналістичним побудовам.

1903 розпочався творчий шлях О. Олеся, з чиїм іменем пов’язана ціла доба української поезії. Завдяки творам першого періоду поет увійшов в українську літературу як витончений лірик, поет любові й «пораненого серця». Ака­демік С. Єфремов писав, що в цій своїй улюбленій сфері інтимної лірики Олесь «дає зразки справжньої високої по­езії» — то лагідної, почасти — гейнівської, то впалої в роз­пач, як у Леопарді, то олімпійськи-величної, як у Гете2. Революція 1905—1907 рр. стала переламним етапом у твор­чому розвитку О. Олеся: громадянські й патріотичні моти­ви опановують його поезію. Однак він не став тенденційним чи декларативним — і процеси історичні, суспільно-політич­ні, народний- рух він сприймав не як «утилітарист», а як «естет»: «Яка краса — відродження країни!» Власне, кате­горія «краси» — одна з головних у творчості Олеся (як, до речі, і М. Вороного) — набуває в нього соціального та етичного наповнення, співвідноситься з народними ідеала­ми правди й справедливості, із законним правом народу на самостійне буття. Ось чому співець «краси» стає і співцем національного визволення. В Українській Народній Рес­публіці він бачить здійснення споконвічних надій свого на­роду — і своїх власних — на вільне життя у власній дер­жаві. Цій своїй мрії він залишається вірним і в еміграції в Празі, хоча часом вона вже уявляється йому ілюзорною і вбирається у барви трагічної безнадії.

О. Олесь реформував українську поезію, він не тільки

**1 Життя і революція. 1925. Кн. 10. С. 73.**

**2 Єфремов С. Муза гніву та зневір’я. К., 1910 [Відбиток з «Ради»]. С. 15.**

150

розвинув її неоромантичні та символістичні тенденції, не тільки знайшов «споріднення» модерністичному художньо­му мисленню — в народно-поетичному, не лише збагатив мелос українського вірша та його тропіку,— він, головне, вдихнув в українську поезію дух невичерпної індивідуалі­зації внутрішнього життя, вніс до неї щонайтонший лірич­ний психологізм і спонтанну задушевність,— і за допомо­гою цієї граничної інтимізації (що емоціоналізувала і йо­го національно-політичний ідеал) парадоксальним чином причастився до загальнолюдської духовної проблематики, спрямував українську поезію в річище сучасної йому євро­пейської або, принаймні, дав новий стимул рухові в цьому напрямі. І хоча молодші його сподвижники, сприйнявши цей стимул, пішли далі (найталановитіші з них), часом йо­го і заперечуючи, естетично долаючи (втім, чимало було й наслідувальників-профанаторів),— все ж «олесівський» по- сил, імпульс був одним із найпомітніших і найплідніших в українській поезії першої чверті XX ст. Об’єктивне ж ху­дожнє значення його творчості, певна річ, виходить далеко за ці часові межі й зберігатиметься тривалий час.

Ще однією значною постаттю раннього українського символізму (чи «протосимволізму») був Г. Чупринка. У пе­редреволюційні та перші революційні роки він здобув велику популярність, вважався одним із найяскравіших по­етів національного відродження, його вірш вражав верси­фікаційною винахідливістю, дивовижною мінливістю рит­міки, багатством звукового інструментування й водночас спонтанною емоційністю. Його формальні досягнення не­довго зберігали значення новаторських відкриттів, і вже наступне покоління поетів не завжди зберігало шанобливе ставлення до нього. З-поміж ранніх символістів Г. Чуприн­ка, мабуть, найбільш політично ангажований поет, співець «народу Храму» та «великих мук борців народних» (він — учасник революції 1905 р., причетний і до подій громадян­ської війни в Україні).

Вже мовилося про характерну для нашої поезії обста­вину: швидку зміну поетичних репутацій. Це — частина ширшої картини активності поезії, динаміки суспільно-по­літичних настроїв і естетичних шукань, та й читацьких за­питів. Згодом — під дією потужного каталізатора — рево­люції — модернізм і символізм як його відгалуження якіс­но змінювалися, а молодше покоління символістів та по­етів, які зазнали його впливу, засвоїли окремі елементи його поетики (а таких була більшість), швидко еволюціо­нували в бік «лівого» й експериментального мистецтва (за­галом кажучи — червоно-революційного авангардизму).

151

А от в Західній Україні умов для такого розвитку не було, запліднення «планетарними» революційними ідеями не відбулося. Зате тут діяли інші імпульси, зумовлені близь­кістю до європейських мистецьких центрів, традиційною орієнтацією на європейське культурне життя і безпосеред­нім зв’язком з ним, що почасти компенсувало провінцій­ність суспільно-політичного життя в Галичині. Чимало га­лицької молоді навчалося в університетах Західної Європи. Серед літераторів багато хто з перших рук знав європей­ські літератури, оскільки володіння мовами було в цих ко­лах річчю звичайною. Особливо безпосереднім був зв’язок з центральноєвропейськими осередками — Віднем, Прагою, Варшавою, Краковом. Власне, під впливом краківської «Молодої Польщі», яка протиставилася соціально-побуто­вому реалізмові в його зрутинілих формах і демонстратив­но орієнтувалася на західноєвропейських модерністів (пор. також «Молоду Бельгію», раніше «Молоду Німеччину»), хоча фактично серед її джерел були і традиції національ­ного романтизму початку XIX ст.,— і виникла на Галичині «Молода муза».

У першому числі молодомузівського двотижневика «Світ» від 24 лютого 1906 р. був уміщений своєрідний мані­фест «Наше слово», де так визначалася місія нової групи: «У відрадних днях широкого суспільного та політичного життя приходимо до вас — і вказуємо в хвилях борби при­забуту, може, а предсі все так тужно вижидану стежину: Добра і Краси. [...] Від злиднів і турботних дисонансів най веде нас на соняшні левади, запашні ниви — в світ ясних, злотих зірі» 1

На перший погляд, маємо нібито відмову од громадян­ських аспірацій,— декларацію, дивну в добу піднесення су­спільно-політичних рухів (під впливом революції 1905 р. в Російській імперії). Але насправді тут більше було епа­туючого виклику (в бажанні ствердити свою незалежність), ніж реальної продуманої й принципової позиції. Більшості молодомузівців так і не вдалося «звільнитися» од соціаль­них та національних тем, мотивів, болю, і вони так чи інак­ше озивалися в їхній творчості. Загалом кажучи, «Молода муза» мала значні заслуги пеоед українською літерату­рою: насамперед у розробці «вічних» мотивів, спробі вихо­ду на загальнолюдську духовну проблематику (здебільшо­го в здрібненому масштабі), увазі до отого світу «Добра і Краси», збагаченні формальних прийомів, шліфуванні ев­фоніки та ін. Але повністю розкрити свої творчі потенції

1 Світ. 1906. № 1. С. 3.

152

«Молода муза» не змогла. Через фінансові, матеріально- організаційні труднощі, за умов байдужості значної час­тини громадянства до національної культури вона проіс­нувала недовго. Власне, видавництво припинило своє існу­вання вже в 1909 р. Звичайно, творчість молодомузівців на цьому не урвалася. Дехто з них активно працював у лі­тературі й далі, творчо зростав, здобув авторитет і визнання поважної величини в національній культурі. Насамперед це стосується Б. Лепкого, П. Карманського, М. Яцківа, В. Пачовського.

У поезії Богдана Лепкого виразно простежується фольклорний струмінь, який він прагнув поєднати з ду­ховними тривогами інтелігента початку XX ст. та з інди­відуалістськими мотивами (медитації про життя і смерть, минущість усього сущого, самоту; почасти й мотиви світо­вого болю). Та, мабуть, найуспішніше витримали випро­бування часом соціально-гуманістичні та національно-па­тріотичні поезії Б. Лепкого. Модерністичні тенденції біль­ше виражені в поезії Василя Пачовського. Його можна вважати одним із перших символістів в українській поезії, вплинув він і на розвій символізму в творчості по­етів Наддніпрянської України. Василь Пачовський досяг­нув великої витонченості у звукописі (бувши тут свого роду одним із попередників П. Тичини, що зауважила ще кри­тика 20-х років) та винахідливості у ритмомелодиці. Мож­на сказати, що він підніс на вищий рівень техніку україн­ського вірша. Почасти оновив він і тематику української поезії. Зокрема, широко ввів у неї еротичні мотиви, мотиви великоміської богеми тощо (пор. трохи інакший урбанізм М. Вороного). У любовній ліриці він розігрує роль такого собі українського Дон-Жуана, водночас долучаючи «гей- нівську» іронію та самоіронію.

Помітний внесок в українську поезію початку століття зробив Петро Карманський — яскравий і самобутній поет, есеїст, культурний діяч Галичини. Людина широкої європейської культури й освіченості, він конфронту­вав із провінційним міщанством, з утилітарним розумін­ням місії (зокрема, національної місії) митця. У молоді літа трохи, може, й навмисне епатував «патріотичного» обивателя своєю європейськи-інтелектуальною екзотичніс­тю. Об’єктивно ж його італійські мотиви були таким же збагаченням української поезії, як і арабські (взагалі схід­ні) А. Кримського. Але помилково розглядати П. Карман­ського поетом екзотичним, одірваним од українського на­ціонального грунту. Навіть його індивідуалістичні мотиви відбивали світопочування певного кола молодої «європеї­

153

зованої» галицької інтелігенції, чиї «декадентські» рефлек­сії накладалися на традиційний національний психоемоцій­ний склад. А поза тим, громадянське почуття часто й бра­ло гору над індивідуалізмом, і народжувалися поезії со­ціальні, поезії пристрасно-патріотичні, з роздумами про історичну, національну долю України.

Симпатиками «Молодої музи» в Наддніпрянській Ук­раїні були літератори, що гуртувалися навколо київської «Української хати» (1909—1914), яку редагували П. Бо- гацький і М. Шаповал і на сторінках якої критики М. Сріб- лянський (псевдонім М. Шаповала), М. Євшан, О. Грицай боронили й пропагували те, що їм здавалося модерністсь­кими тенденціями української літератури — в них вони вбачали її майбутнє. «Чиста краса» у хатян трохи неспо­діваним чином поєднувалася з національною ідеєю. Поезія в журналі була репрезентована творами О. Олеся, Г. Чу­принки, М. Вороного, Г. Журби, а також М. Рильського, П. Тичини, М. Семенка та інших тогочасних початківців. (З прозаїків і драматургів у ній друкувалися О. Кобилян- ська, В. Винниченко, С. Черкасенко та ін.)

Стильовою течією, яка переважала в тодішній поезії, а почасти виявилася і в прозі, був символізм. Критика 20-х років визнавала за ним панівне місце в поезії передрево­люційних і революційних літ, а відомий російський дослід­ник Л. Тимофєєв писав навіть, що «...символізм постає на Україні раніше, ніж у Росії, в особі, наприклад, «батька українського модернізму» М. Вороного та Ольги Коби- лянської...» 1 На його думку, українська поезія «випереди­ла» російську, що пояснюється її, української літератури, молодістю та відсутністю великої літературної традиції. Думка, звичайно, небезсумнівна, але й не випадкова.

Символісти вбачали своє естетичне завдання у подо­ланні натуралізму й побутовізму, у заглибленні в таємні першооснови буття, недоступні логіці,— звідси потяг до асоціативних значень слова-образу, постійно повторюваних символів і містифікації змісту. Якщо до цього додати те, що сприймалося тоді як певна ущербність світогляду, брак глибоко усвідомленої суспільної позиції, відірваність од пекучих потреб народного життя (хоч це далеко не завжди було так),— то, здавалося б, символізм якнайменше міг дати тій новій літературі, яка прагнула виразити револю­ційний дух доби. Але насправді він дуже широко відгукнув­ся в ній. І творчість перших революційних прозаїків, яких

**1 Тимофеев Л. Современная украинская литература//Новый мир,**

1. **№ 3. С. 171-172.**

154

вважали у 20-ті роки зачинателями української пролетар­ської літератури, Андрія Заливчого та Гната Михайличен­ка — символістична своєю поетикою, а елементи символіз­му є й у раннього М. Хвильового, і в раннього А. Головка, і в багатьох інших (у широких межах неоромантичного та революційно-романтичного настрою). І майже всі талано­виті поети тієї доби — Д. Загул, В. Бобинський, В. Чумак, В. Блакитний, М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, М. Те- рещенко, Я- Савченко, В. Ярошенко та ін.— так чи інакше зазнали впливу символізму, більше або менше причетні до нього, принаймні у своїй ранній творчості. «З українського символізму почали свою літературну працю і Павло Тичи­на, і навіть офіційний ієресіярх нашого лівого фронту Ми- хайль Семенко» \*. Символізм немало дав українській літе­ратурі, збагативши насамперед зображальний арсенал і стилістику поезії. Та справа, певно, не тільки в цьому. Є під­стави говорити про деяку відмінність українського симво­лізму від європейського й російського. Він у цілому посту­пався їм філософською концептуальністю та естетичною визначеністю; водночас у ньому менше езотеризму, окульт- ності й містицизму, більше відгуків на життя; він небай­дужий до ідеї національного визволення, що набирала ча­сом форми «національного містицизму», або «містики національної ідеї» 2, за кваліфікацією соціологізуючої кри­тики 20-х років (свого роду компенсація за послабленість філософського містицизму). Не можна недобачити зв’язку українського символізму з неоромантизмом (яскраво ви­ражені елементи якого були вже у Лесі Українки) та з но­вими (зокрема, імпресіоністськими) пошуками в прозі (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Яц- ків).

Певно, і в самій неозначеності, безмежності, трансце- дентності символістського настрою і образності, зокрема, вбачалося щось здатне відтворити «космічний» розмах ре­волюції, її «фатальне» і часом навіть для її ентузіастів незбагненне обличчя.

Та невдовзі стало очевидним, що для осмислення велич­них суспільно-історичних зрушень, які принесла доба ре волюції, потрібна цілісна світоглядна концепція (на її роль претендував тоді і в цій ролі насаджувався тільки марк- сизм-ленінізм), а для естетичної інтерпретації цієї доби потрібна інша психо-емоційна та образно-лексична струк­

**1 Доленго М. Післяжовтнева українська література//Червоний шлях. 1927. № 11. С. 160.**

**2 Коряк В. Сьогочасна українська література // Молодняк. 1927. № 3. С. 88.**

155

тура, ніж та, з якої виростав символізм. На зміну спогля­дальності, індивідуалізмові, містиці, витонченій химерійно- сті як панівне світопочування і панівний тонус виступали цілеспрямований (або інспірований) соціальний активізм, колективістичний ентузіазм, динаміка масових почувань і мова мітингуючої вулиці. Таким тоді уявлялося нове, ре­волюційне мистецтво, його головні постулати першими проголосили ті, хто й раніше відчував його необхідність, ішов від символізму до революційної романтики — В. Чу­мак, В. Блакитний, Г. Михайличенко — ! в своїх маніфес­тах, і в своїй творчості.

Засвоївши елементи поетичної культури символізму, ак­меїзму та інших модерністських течій, В. Чумак поєднав їх з традиціями Шевченка, Франка, Лесі Українки і поста­вив на службу поезії соціально-революційній. Разом з Г. Михайличенком, В. Блакитним, М. Семенком, В. Коря­ком він організує перше українське радянське художнє ви­дання—журнал «Мистецтво» (воно об’єднало навколо се­бе кверофутуристів (Семенко, Слісаренко) і неосимволіс- тів (Я- Савченко, Д. Загул, В. Ярошенко, М. Терещенко) і Павла Тичину 1 (бере участь в альманасі «Червоний ві­нок» (Одеса), готує збірник революційної поезії, до якого увійшли твори В. Блакитного, К. Поліщука, М. Семенка, П. Тичини і самого В. Чумака.

Його власний поетичний збірник з’явився уже після за­гибелі автора. Ця невеличка книжечка під назвою «Заспів» справила глибоке враження, особливо на літературну мо­лодь. Вона була і залишається однією з дорогоцінних пер­лин української революційної поезії. І хоча сам В. Чумак розвивав пролеткультівську теорію поезії як оформлення «колективних» соціальних емоцій (у статтях «Євангеля Новітнього Заповіту» і «Революція як джерело»), однак, усупереч власній теорії, зате у згоді з природою мистецтва й природою власного таланту, він зміг ті «колективні» со­ціальні емоції повсталого люду відтворити через глибоко суб’єктивні емоції романтичного піднесення і жертовності, через свою неповторну особистість, у якій поєдналися бен­тежність і ніжність, рішучість і мрійливість.

Ще одна невеличка поетична книжка, яка вийшла на початку 1921 р., відіграла тоді величезну роль. Це — «Уда­ри молота і серця» В. Еллана-Блакитного. Як і В. Чумак, він починав — ще в семінарії — з лірики, позначеної впли­вами символізму. Але темперамент борця, мотиви револю-

**1 Див.: Долгнго М. Післяжовтнева українська література // Черво­ний шлях. 1927. № 11. С. 158.**

156

дійного поривання й соціальної життєдіяльності дедалі го­стріше прохоплюються в його поезії, починаючи вже з пе­ріоду першої світової війни. Змінюється стилістика і вся поетика його віршів. Поступово зникає умовна символіка книжного походження. Він засвоює тонку техніку безпосе­реднього відтворення мінливих вражень та їхньої взаємо­дії в душі; ритмомелодику, яка завдяки паузам, перебив- кам, зламам темпу немовби прямо відбиває психічний про­цес; оперує ефектами зіткнення барв, звуків... Усе це дало привід критиці 20-х років кваліфікувати зрілого Еллана як імпресіоніста. Справді, прийоми імпресіонізму та іма­жинізму (може, й експресіонізму) знайшли своє місце в поетичному стилі Еллана; але панує в цьому своєрідному стилі цілеспрямоване вольове начало, тематична зосере­дженість, динаміка прямої мови, рвучкий і вибуховий ритм, що немовби уловлював нові соціальні ритми життя й бо­ротьби робітничих мас, епіграматична економність вира­ження, точна й кована образність; це був стиль, який органічно виражав дух українського інтелігента-революціо- нера, суворого романтика дії, самодисциплінованого орга­нізатора революційної енергії мас і її конденсатора, гла­шатая. І якщо сьогодні це сприймається інакше, то зміст історичного явища від того не змінюється,— хіба якщо мо­дернізувати історію на потребу минущого дня.

І В. Чумак, і В. Еллан-Блакитний як поети дуже швид­ко й «форсовано» пройшли шлях від символізму до рево­люційного романтизму пролетарського штибу. Тут далися взнаки їхні політичні переконання і практична діяльність, що вплинули на весь духовний і емоційний склад. У бага­тьох інших поетів еволюція відбувалася важче й складні­ше, не завжди органічно, а часом під сильним ідеологічним тиском,— але все-таки відбувалася. Тому зрозуміло, що за умов загострення політичної боротьби в перші роки Радян­ської влади та громадянської війни символізм як поетична течія переживає гостру кризу, яку поглиблювала й ідеоло­гічна дискредитація з боку офіціозу, й цензурні утиски. Самоліквідуються символістська група «Біла Студія» і її наступниця — «Музагет» (1919), припиняється випуск од­нойменного журналу, в якому співпрацювали Д. Загул, П. Тичина, В. Ярошенко, М. Терещенко, П. Филипович, М. Жук, К. Поліщук, О. Слісаренко, В. Кобилянський та інші 1 коли ще 1919 р. в одному з символістських мані­фестів декларовано незалежність індивідуму від колективу, то вже 1920 р. багато символістів беруть участь в альмана­сі «Гроно», який проголосив постулат гармонійного поєд­нання індивідуму і колективу. (Далі відбулося цілковите

157

підпорядкування індивідуму, особистості — «волі колекти­ву», яка, в свою чергу, була зведена до волі можновладців). Згодом, аналізуючи еволюцію українських символістів, сам активний символіст, а потім футурист, напише в статті про Д. Загула: «Письменники-символісти, а серед них Дмитро Загул,— всі прийшли в Жовтневу добу, щоб своєю новою, визволеною від символістських форм, творчістю, своєю ку­льтурно-громадською роботою стати щиро на слугування великим соціальним завданням пролетарської епохи, на слугування пожовтневому письменству. І ніхто не сміє за­підозрювати цих письменників в ідеологічно-громадянській нещирості» ’. І все-таки не можна скидати з рахунку того, що світоглядна й естетична еволюція символістів (як і представників ряду інших мистецьких груп) відбувалася не як вільний творчий вибір, а під потужним ідеологічним пресингом та державно організованою дією «об’єктивних обставин», «логіки історії» тощо,— отже, самозахисні за­певнення в щирості не знімають питання про вимушеність.

Поетична спадщина багатьох символістів досі ще не зібрана (В. Ярошенко, Я. Савченко, М. Жук, К- Поліщук, О. Слісаренко) або подана недостатньо (Д. Загул, В. Ко- билянський та ін.). Творчі декларації символістів (як і ін­ших груп), критико-теоретичні виступи, розкидані по мало- приступних або втрачених виданнях, мало вивчені. Харак­терно, що символістська школа дала ряд кваліфікованих критиків — як Ю. Меженко або, почасти, ті ж Я. Савченко та Д. Загул. Цьому сприяла їхня добра літературна осві­ченість, зумовлена властивим символізмові інтересом до європейських літератур. Як поети і Д. Загул, і Я- Савченко зазнавали чималих труднощів в ідеологічній та естетичній «перебудові». Першому доводилося приглушувати певний філософський ірраціоналізм та потяг до «незбагненної кра­си» в ім’я програмового оптимізму, другому нелегко дава­лося пристосування символістської поетики, від якої він так і не зміг визволитися,— до соціально активної, а то й агресивної самонастроєності, в яку він себе заганяв. Мож­ливо, це і стало причиною його цілковитого переходу від поезії до критики. До речі, критики-символісги, зокрема той же Д. Загул, а особливо Я. Савченко, були вельми ор­тодоксальними і досить дивним чином надто заповзятливо нападалися на «неокласиків» та «ваплітян», по суті близь­ких їм у протистоянні провінціалізмові, за освоєння євро­пейської поетичної культури.

Місце символізму в історії української літератури, зо­

**1 Савченко Я. Дмитро Загул//Життя й революція. 1926. № 11.**

158

крема поезії, трансформація його принципів та прийомів і «співучасть» їх у формуванні інших творчих напрямів та естетичних платформ — усе це не можна ще вважати достат­ньо вивченим і об’єктивно оціненим. Те ж саме можна ска­зати і про український футуризм. (Хоча на цю тему вже є грунтовні праці — зокрема, зарубіжних україністів: М. Не- врлі, О. Ільницького.). Цікаво, що найдошкульніших уда­рів символізмові у період його розкладу завдав не хтс> інший, як М. Семенко, який очолив невелику, але дуже ді­яльну групу панфутуристів і перетягнув на свій бік не од­ного з колишніх символістів. Свій кверофутуристичний гур­ток М. Семенко вперше організував у Києві 1913 р. та особливо активізувався він, починаючи з 1918 р., а 1919 р. створює він групу лівого мистецтва «Фламінго», бере участь у виданні пайреспектабельнішого на той час журналу «Ми­стецтво». «Коли в 19 р. був утворений журнал «Мистецтво», перший український радянський мистецький журнал, Се­менко грав ролю командарма поезії...— свідчив згодом В. Коряк.— Наступ Семенка на символістів був побідний, і вони перейшли в стан футуристів» '. Свій панфутуризм М. Семенко проголошував «ленінізмом у мистецтві», за­кликав до «комуністичної деструкції» всіх минулих мисте­цьких форм і запевняв, що комунізм замість «мистецтва як емоціонального культу» поставить «конструктивні і мате­матичні» «методи організації», зрештою просто «наукову організацію праці й побуту», що і є «програмою-максимум мистецтва». У «Аспанфуті» (Асоціації панфутуристів), а потім «Комункульті» (Асоціації комуністичної культури) брали участь поети Я. Савченко, О. Слісаренко, Г. Шку- рупій, В. Ярошенко, М. Терещенко та ін.

Треба зважити на те, що творча практика багатьох пан­футуристів і комункультівців, як і членів інших літератур­них угруповань, особливо «лівих», фактично не завжди уз­годжувалася з їхніми деклараціями. Уже в ті роки уважні критики вказували і на парадоксальність, очевидну супе­речливість навіть програмових положень «Аспанфуту» й «Комункульту», які пропонували подолання або знищення мистецтва... засобами самого мистецтва. Так, Ю. Меженко писав: «Цілком природним і зрозумілим при такому під­ході (відсутності традицій і потреби в них) буде поява Київських ліквідаторів мистецтва (у примітці конкретизо­вано: «Семенко, Мик. Терещенко, Слісаренко, Шкурупій та інші юнаки».— 1. Д), котрі правицею своєю ліквідують,

**1 Коряк В.** Сьогочасна **українська література//Молодняк. 1927.** № 3. С. 88.

159

а лівицею пишуть вірші, хоч і незграбні, хоч часто і невда­лі, але повні екстазу життя і творчої емоції» О. Дорош- кевич же, рецензуючи комункультівський збірник «Гольф- штром», де виступали М. Семенко, О. Слісаренко, В. Яро­шенко, Г. Шкурупій, Н. Щербина, Гр. Петников, М. Бажан, Г. Коляда та ін., зазначив: «...Саме ті кращі речі, що їх дали за цей час М. Терещенко, В. Ярошенко, Ол. Сліса­ренко, нічого спільного з панфутуристською теорією не мають» 2.

Але й цілком заперечувати зв’язок між теорією і прак­тикою «лівих» немає підстав, як і ігнорувати вплив цих теорій та декларацій на загальний перебіг літературного процесу. Тим-то доводиться жалкувати про те, що естетич­на самосвідомість цього та інших літературних напрямів, виражена в деклараціях і платформах, теоретичних роз­робках, критичних публікаціях тощо, перестала існувати для наступних літературних і читацьких поколінь — досі не видано жодного репрезентативного збірника відповідних матеріалів. А тим часом цілий ряд талановитих поетів 20-х років (Д. Загул, М. Семенко, В. Поліщук, М. Доленго, Я- Савченко та й В. Блакитний, а раніше В. Чумак) були водночас і дуже активними теоретиками, критиками чи ес­тетичними «маніфестантами» — характерна риса доби!

Не дуже пощастило футуристам і з перевиданням їхніх поетичних текстів. Власне, перевидано лиш М. Семенка («Поезії», К-, 1985). Але й у це видання не увійшло багато найвинахідливіших, гострих, експериментальних, епатуючих його творів. Звичайно, саме М. Семенко — найяскравіший, найдіяльніший і найневгомонніший з футуристів; саме зав­дяки його енергії та організаційним та ідеологічним хитро­мудрощам ця течія під різними назвами та в різних формах змогла проіснувати аж до 1930 р. (останній семенківський журнал — «Нова генерація» — був ліквідований 1930 р.) — за умов жорстокої внутрішньолігературної і політичної бо­ротьби. (Можливо, на цьому етапі футуристам ше сприяло те, що вони виступали як войовничі проповідники соціаліс­тичного мистецтва і люто нападали на «неокласиків» і «ваплітян», проти яких і був спрямований головний удар офіціозу).

Але не слід ігнорувати й інших футуристів або тих, хто віддав більшу або меншу данину футуризмові. Помітною постаттю в 20-ті рр. був яскравий і зухвалий Г. Шкурупій,

**1 Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 199.**

**2 Життя й революція. 1925. № 6—7. С. 127.**

160

який проголосив себе «королем футуропрерій», такий собі умисний задерика, в поезії якого за підкресленим епата­жем і хвацькістю дедалі виразніше проступав романтичний ліризм і невипадкове для тієї доби поєднання іронії з при­звуками тамованого трагізму. Свій слід залишив Г. Шку- рупій і в українській прозі — зусиллями модернізувати її, культивувати динаміку сюжету.

З футуристами активно співпрацював К. Буревій, який під псевдонімом Едвард Стріха публікував у «Новій гене­рації» (1929, № 7) сатиричні та пародійні вірші, а також віршовані політичні декларації та полеміки з літератур­ними супротивниками:

**Ми йдемо по ваших спинах**

**І налигачами Тягнем вас вперед:**

**«Наша бере! Наша бере!!!»**

**Неокласик Безштанькович — учорашній, сьогоднішній, завтрашній — в полум’ї нових пожеж вмре'.**

Треба сказати, що під кінець 20-х рр. футуристи та їх­ній орган «Нова генерація» у гарячкових зусиллях забез­печити собі літературне існування в атмосфері нагнітання політичних пристрастей і «класової» ненависті вдаються до неприродно (навіть для них) форсованої політичної тріскотні й натужної бомбастики, якою не гребували й та­кі порівняно вправні автори, як Віктор Вер, Євген Яворов- ський, Г. Коляда (і навіть той же Едвард Стріха). Ось один із її зразків:

**...міліони пожеж шляхи устелять Леніну!**

**Рачки поповзе на ешафот англійський лорд, японський (! — І. Д.) лорд, американський лорд.**

**Нехай риють могилу самі собі.**

**Буржуйському рилові смерть у боротьбі!2**

Отже, знамените Тичинине «всіх панів до д’ної ями» і «будем, будем бить» — не оригінальне.

І все-таки необ’єктивним було б сьогодні наполягати на традиційній переважно негативній оцінці українського футуризму та на уявленні про його суто руйнівну функцію.

**1 Коляда Г. Смерть капіталістичній шпані, що провокує війну! // Нова генерація. 1928. № 11. С. 293.**

**2 Там само**

6 >01

161

Якщо відхилитися од галасливих лозунгів і словесного епа­тажу футуристів, якщо не зводити все до їхніх глумливих наскоків на традиційні форми мистецтва та брутальних при­йомів полеміки з опонентами (в цьому не самі вони були мастаками!), то треба визнати, що вони не лише завдавали прикрощів українській літературі, але й були колотливими стимуляторами її розвитку, пошуку нових форм, європеїза­ції (хоча, на відміну від «неокласиків», вони орієнтували­ся не на багатовікову класичну європейську культуру, а на революційну «ліву» Європу,— і в цьому одна з причин запеклої й невиправданої боротьби з «неокласиками»). Не можна також забувати, що футуристи були коли не найак­тивнішими співучасниками, то, принаймні, невід’ємною частиною того більш масштабного явища в поезії, прозі, живопису, театрі, кіно 20-х рр., яке дістало назву «україн­ського авангарду» і набуло європейського визнання (до речі, в періодичних виданнях футуристів багато уваги при­ділялося всім мистецтвам; у них співпрацювали видатні художники-авангардисти, від К.. Малевича до А. Петриць- кого, кінорежисер Фавст Лопатинський та інші митці).

До українського авангарду як загальномистецького ру­ху належала й літературна організація «Авангард» (1928— 1929), що складалася із послідовників В. Поліщука — не менш діяльного, ніж М. Семенко, і не менш плідного щодо теорій, маніфестів, ідей групування й перегруповування сил тощо. Свій напрям В. Поліщук називав «конструктивним динамізмом, або спіралізмом» (маючи на увазі розвиток мистецтва нібито по спіралі, тобто механічно накладаючи на мистецтво відому соціоісторіософську тезу) і, подібно до футуристів, проголошував «лінію боротьби проти від­сталості... всілякої неокласики, академізму, декадентщини, українізованої пільняківщини (тут мався на увазі насам­перед М. Хвильовий, якого В. Поліщук постійно і злостиво атакував.— І. Д.), імпресіонізму...». У виданнях «Авангар­ду», зокрема, в однойменному журналі, брали участь І. Се- львінський, К- Зелінський, Й. Бехер (солідарність з росій­ськими конструктивістами була принциповою), адже аван- гардівці обіцяли не більше й не менше, як «зібрати навколо себе кращі сили українського і європейського пролетарсь­кого мистецтва»! З українських письменників до «Авангар­ду» також належали Л. Чернов, Р. Троянкер, М. Майський, О. Сорока та багато інших (навіть далекий І. Сенченко). Але з власне авангардівців найобдарованішим і найпро­дуктивнішим був В. Поліщук, який друкувався і під влас­ним іменем, і під псевдонімами — і як поет, і як романіст,

і як «теоретик», публіцист, есеїст. Його різноманітна, якіс­

162

но нерівноцінна, але все-таки часто яскрава творчість три­палий час не була доступна новим поколінням читачів, але

іі збірка вибраного, що вийшла 1988 р., містить лише час­тішу його поетичної спадщини (книжка вийшла мізерним тиражем і зразу ж стала бібліографічною рідкістю).

Деякого впливу футуризму і почасти конструктивізму зазнав один з найталановитіших представників молодшого покоління українських поетів 20-х років — О. Близько (по­чинав він у «Молодняку», який очолював П. Усенко). А втім, у нього можна знайти відгомони і П. Тичини, і В. Еллана- Блакитного, і В. Маяковського, і «гейнівські» інтонації, і поєднання бадьоро-«земного» комсомольського ентузіазму з пролеткультівсько-ліфівським космізмом, широкомовним оспівуванням «планетоер», але за всього цього він диво­вижно органічний і самобутній поет, оскільки всі ці впливи, відлуння, ремінісценції «розплавлялися», перетоплювалися у вогненному потоці його емоційності й спонтанної образ­ності, в пластичності його уяви й думки, а його духовний діапазон охоплював широку «площу розкиду» — від зосе­редженості на конкретному й локальному, від потягу до тепла рідного вогнища до потужного романтичного пори­вання в універсум. Наприкінці 20-х та на початку 30-х рр. у міру лютішання ідеологічного режиму в літературі О. Бли­зько, як і багато інших поетів, переживає творчу кризу, яку намагається приховати за реанімацією «ростинських» традицій В. Маяковського та різного роду поетичних «удар­них вахт» па уславлених будовах соціалізму або, навпаки, їм місцях «ганебних проривів» у соцбудівництві... У такі дні народилося трагічне зізнання:

**...І я тоді ставав на перехресті —**

**Безсилий рвати злі кодоли пут —**

**В літературі, в інституті, в тресті Тікав з кута я в ще глухіший кут.**

**Мого термометра чимраз дрібніла скаля,**

**Мене з’їдав мовчання чортів гріх;**

**Вперед мене рогатки не пускали,**

**Назад мені вже не було доріг...**

Ще одним дуже своєрідним поетом (також і прозаїком, і теоретиком, і перекладачем) був М. Йогансен. Це він ра­зом з М. Хвильовим та В. Сосюрою 1921 р. опублікував «Наш універсал» — звернення до «робітництва і пролетар­ських митців українських», яким відкривався збірник «Жо­втень» (Харків, 1921), одне із перших радянських українсь­ких видань. Автори «Нашого універсалу», відмежовуючись від «існуючих шкіл і напрямів літературних», декла­рували нові шляхи й проголошували «еру творчої проле-

6\*

163

тарської поезії справжнього майбуття». Певно, за зразки пролетарської поезії укладачі «Жовтня» вважали вірші В. Сосюри «Роздули ми горно...», «1917 рік» та М. Йоган- сена «Жовтень» і «Комуна»:

**Ти думаєш — що то Комуна:**

**Був ринок, а буде казарма?**

**Ні, друже: Комуна —це місто, як море, як гори,**

**Таке біле і таке широке.**

**Боїшся, що буде в Комуні сумно,**

**В суботу не буде церковного дзвону?**

**Ні, брате. Під дзвонів червоні пеани додому**

**З роботи підуть комунари.**

У світлі пізнішого досвіду — і життєвого, і поетичного — це виглядає трагічно-наївним. Але тоді це було не лише протестом проти «казарменого» образу комунізму, а й спро­бою естетизації нових соціальних емоцій, розширення ідей­них і духовних обріїв поезії, підключення її до революцій­ної енергії трудових мас — так, принаймні, це уявлялося самим учасникам грандіозного історичного експерименту.

У груповій боротьбі 20-х років М. Иогансен зберігав пев­ну незалежність, хоч і був близький до М. Хвильового, співпрацював у виданнях «Вапліте» і в «Літературному яр­марку».

Поезія М. Иогансена відбивала драматизм світопочу- вання українського інтелігента, який не відгороджувався од тривог, болів і надій свого часу і свого народу. Серед літературної громадськості і в літературній критиці він мав репутацію поета з грунтовною філологічною підготовкою й теоретичною базою, уважного до форми, музикально чут­ливого, «ювеліра словосполучень», «копача словесних надр». Свій тонкий «імпресіоністський» інструментарій, своє артистично-романтичне світопочування він дедалі біль­ше намагався підпорядкувати суспільнозначущій концеп­ції, освоєнню нових пластів соціального досвіду, прокла- мованого як історична творчість трудових мас. Спонукува­ний тодішньою офіціозною критикою до тенденційності і «реалізму» у партійно-сфальшованому розумінні цього тер­міну, він, звертаючись до тем індустріалізації, соціалістич­ного будівництва, вводить елементи описовості й прозаїза- ції, безпосередньої предметності, втрачаючи на витончено­сті; «випрямляє» складні музикальні мережива свого вір­ша, але намагається компенсувати втрати здобутками у сфері мовної палітри, спектра життєвих реакцій, напруже­ності соціальних емоцій. Він хотів, щоб це була творча ево­люція, а не регрес. Але таке в ті роки вже не дуже вдава­лося...

Осібно стояла в українській літературі 20-х і початку

164

30-х рр. група письменників — «неокласиків». Ця назва за­кріпилася в термінологічному інструментарії критиків та істориків української літератури, хоч і неоднаково акцен­тувалася й тлумачилася в різні часи та різними людьми. Чи привід для такої назви дала широка гуманітарна осві­ченість, насамперед М. Зерова та М. Рильського; чи анто­логічні інтереси М. Зерова; чи розуміння термінодавцями орієнтації цієї творчої групи на високу естетичну міру віч­них зразків; чи, навпаки, нерозуміння — зведення цієї орі­єнтації до протиставлення завданням та інтересам доби? У всякому разі, термін цей не був самоназвою, як, примі­ром, терміни: гартованці, плужани, ваплітяни, футуристи та багато інших, що відбивали розмаїття творчих орієнтацій початкової пори становлення української радянської літе­ратури. Самі учасники угруповання не дуже радо сприйня­ли це означення як неадекватне, але мусили з ним прими­ритися. Як свідчив О. Дорошкевич, «термін неокласики... викликав деякий протест з боку учасників цієї групи» \*. Уже згодом про це виразніше й категоричніше написав М. Рильський: «Треба прямо сказати, що досить невираз­ний термін «неокласики» прикладено було випадково і ду­же умовно до невеличкої групи поетів і літературознавців, які гуртувалися спершу навколо журналу «Книгар» (1918— 1920), а пізніше — навколо видавництва «Слово»2. Нео­класики — чи не єдині в тогочасному літературному про­цесі, хто обійшовся без маніфестів, універсалів і програм; не створили вони і своєї організації; певно, їх об’єднували не честолюбна енергія єдності, не войовничий догматизм і не обов’язкові формальні принципи, а якийсь глибший і тон­ший культурний настрій, хай і соціально та історично зу­мовлений, але не жорстко конкретизований у суспільних проявах. І персональний склад групи визначався не орга­нізаційним членством, а естетичними симпатіями й куль­турними тяжіннями, тому й не був аж надто чітко окресле­ний. Інколи під неокласиками розуміли тільки трьох: М. Зерова, М. Рильського та П. Филиповича. Інколи ж, навпаки, відносили до них ширше коло літераторів, що відчували потребу «великого стилю» (формула ця побуту­вала серед неокласиків), орієнтувалися на неминущі тра­диції, високий мистецький рівень та зосереджену профе­сійну роботу; або й просто тих, хто визнавав авторитет неокласиків, щось у них переймав чи не приставав до більш войовничих громад. Отже, у різних джерелах близькими

**1 Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 році//Жит­тя й революція. 1925. № 1—2. С. 74.**

**2 Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. К., 1986. Т. 13. С. 475.**

165

до неокласиків називано і публіциста, прозаїка й критика М. Могилянського, і літературознавця та прозаїка В. Пет­рова (В. Домонтовича) і поета Т. Осьмачку, а то й Є. Плу- жника, М. йогансена, В. Підмогильного, навіть львів’янина М. Рудницького. Тобто хоч сфера аутентичного «неокласи­цизму» досить вузька (і вичерпується славетним «гроном п’ятірним» — М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара. О. Бургардт),— він так чи інакше резо­нував із набагато ширшим колом культурних явищ і тен­денцій. Це засвідчує й літературна та ідеологічна боротьба навколо них.

В атмосфері тієї доби ставлення до неокласиків гостро політизувалося. Особливо непримиренною до них була та критика, яка вважала себе ортодоксально марксистською й претендувала на роль офіціозної. Так, В. Коряк оголошу­вав неокласику «літературою епігонів», створюваною для безжурного мережання речей, якомога дальших від ре­волюційної дійсності; «мертвою стилізацією без віри й надії, з мертвою любов’ю до неживої блакитної порожне­чі» \*. Але тут ще не було звинувачень у прямій політичній ворожості до радянської влади, які посипалися невдовзі і були підготовкою до широких репресій. Ще можна було боронитися, полемізувати. І М. Зеров, скажімо, блискуче спростовував некоректні закиди Д. Загула, Я- Савченка, О. Дорошкевича та багатьох інших. І змушував рахувати­ся зі своїми контраргументами. Наприклад, В. Блакитний відгукнувся статтею на «широкий лист» М. Зерова до віс- тянського додатка «Література. Наука. Мистецтво» (1924. 7 верес.), в якому той, відповідаючи на «лайливі рецензії в «Більшовику» — Демчука й Я. Савченка, «дає — і ціл­ком справедливо — нещадної трьопки своїм рецензентам за: 1) безграмотність, 2) неуважність і примітивізування думок супротивника й 3) за брехню з підливою лайки» 2. І хоча В. Блакитний кваліфікує книжку М. Зерова «Нове українське письменство» та його курс лекцій про нову ук­раїнську літературу (саме про це йшлося) як «немарксів- ський виклад історії літератури», однак він водночас за­кликає об’єктивно проаналізувати «ідейну еволюцію епі­гонів української буржуазної демократичної інтелігенції», «відокремити елементи справжньої зміни поглядів від змі­ни фразеології на «защитну марксівську»,— а не підміню­вати цей аналіз вульгаризаторськими проробками: «...край­ня пора настала повести боротьбу і з літературним хулі­

**1 Коряк В. Організація жовтневої літератури. X., 1925. С. 116, 139.**

**2 Блакитний (Еллан) В. Твори: Повн. зібр. X., 1929. С. 352.**

166

ганством, махновщиною, що тільки дискредитує те, в ім’я чого безграмотний і, що найгірше, нездатний до думання «критик» б’є собі лоба на сторінках нашої преси» ‘.

Тоді ще можливим було «примирливе» ставлення до неокласиків; звичні закиди у відірваності од радянської дійсності та асоціальності почасти врівноважувалися ви­знанням їхніх мистецьких здобутків та спробами об’єктив­ної оцінки їхнього місця в літературі й повчальності їхньої професійної культури — таке знаходимо, скажімо, в О. До- рошкевича (який загалом спершу відчутно симпатизував неокласикам, але потім мусив панічно відмежовуватися від них): «Та група поетів, яку інколи звуть неокласикою (хоча цим терміном і не можна охопити усіх характерних рис цієї групи), безперечно дуже багато дала українській поезії»; і хоч, мовляв, у поетів-неокласиків культ словесної форми на ділі здебільшого йде всупереч з суспільними запитами дня, все ж таки «не можна не погодитись, що ця група поетів внесла багато естетично цінного в українську моло­ду поезію, особливо в галузі поетичного стилю» 2. Або: «Во­ни видатні митці, відомі поети, люде з цілком визначеним поетичним і громадянським світоглядом. Вони люде стати­ки, спокою, поетично-філософської споглядальності й від­далення від скороминущої поетичної хвилі» 3. Це була слу­шна, хоч і далеко не повна характеристика.

Простір для розмаїття оцінок загрозливо звузився піс­ля того, як виступи М. Хвильового поклали початок відо­мій літературній дискусії 1925—1928 рр., що переросла в політичну. 15 її перебігу виявилися моменти порозуміння й симпатизування між «буржуазною» неокласикою і «проле­тарським» «Вапліте», а М. Хвильовий в особі М. Зерова знайшов собі начебто несподіваного, а по суті закономір­ного й інтелектуально потужного спільника в боротьбі про­ти просвітянства, кон’юнктурщини, «червоної» халтури, за високу культуру письменства. На жаль, це зле прислужи­лося і М. Хвильовому, і М. Зерову—противники викорис­тали їхнє зближення для компрометації обох: мовляв, зі­йшлися на грунті ворожості до політики партії. До того ж за бурхливою самодіяльністю добровільних політичних яр- ликувальників дедалі виразніше вимальовувалася й недво­значна політична підтримка високих офіційних достойників, які нерідко й самі забирали голос публічно. Так, коли

**1 Блакитний (Еллан) В. Твори. Повн. зібр. X., 1929. С. 351, 352.**

**2 Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. X.; К., 1924. С. 321.**

**3 Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 році // Жит­тя й революція. 1925. № 3. С. 67.**

167

О. Досвітній виступив у часописі «Вапліте» із статтею «До розвитку письменницьких сил», в якій говорив, що неокла­сики «є частиною творців у галузі нової літератури, крити­ки, матеріалістичного розуміння історії культури»; що «справа лише в тім, що вони ще не цілком пройнялися ро­зумінням тої взаємної боротьби класів, що точиться в тепе­рішнім суспільстві» ', П. Любченко із повчальницьким сар­казмом пояснив: «Неокласики пройнялися розумінням вза­ємин боротьби класів, але, пройнявшися, вони рішуче стали на бік буржуазії» 2. Мине ще кілька років — і «полеміку» завершать чекісти...

Але спробуймо бодай у найзагальніших рисах схарак­теризувати справжній ідейно-художній сенс «неокласики» та її реальне місце в історії української літератури. На яс­кравому, а подекуди й барвистому тлі літературного жит­тя перших пореволюційних літ позиція неокласиків (як і інших «попутників») поставала скромною й оборонною. Вони нікому нічого не накидали, а тільки прагнули збе­регти право на власний моральний і естетичний кодекс, ви­ходячи зі свого уявлення про загальнолюдські мистецькі цінності, про деяку незалежність вічного мистецтва від ско- роминуїцих виявів поверхні життя, про класичну норму в найзагальнішому (а не тільки суто античному чи суто «пар­наському») розумінні: строга досконалість форми, пошук гармонії духу, повага до «вічних» начал людської душі і відповідний абсолют художньої правди.

За такою позицією неокласиків проглядали не тільки їхні індивідуальні уподобання та смаки, а й ширші об’єк­тивні обставини. Це, по-перше, наявність у творчих сферах українського суспільства певної «маси» старого культур­ного самоусвідомлення, яке не вважало себе вичерпаним і шукало пристосування до зміненої дійсності та певного самоутвердження. По-друге, за умов торжества революцій­ного нігілізму та пролеткультівщини дедалі глибшою ста­вала об’єктивна потреба в реабілітації й освоєнні культур­ної спадщини, усвідомленні й розвитку загальнолюдських та національних мистецьких традицій. По-третє, внаслідок колоніального становища України структура національної культури була збідненою й спотвореною. Кадрів національ­ної інтелігенції було мало, «запас» традицій — недостатній. Через несприятливі історичні обставини, через прямі забо­рони та постійні уривання лінії розвитку українське пись­

**1 Досвітній О. До розвитку письменницьких сил // Вапліте. 1926. Зошит перший. С. 15.**

**2 Любченко П. Старі й нові помилки // Життя й революція. 1926. № 12. С. 97.**

168

менство не зазнало усіх етапів стильових пошуків та при­родної еволюції, зміни художніх методів, що й європейсь­кі й російська літератури. Зокрема, мало були розвинені форми й стилі, пов’язані з культивуванням античності, з «антологічними» й «класицистичними» (в широкому зна­ченні — як тяжіння до унормованості й цілісності, дисцип­ліни духу) традиціями. Українська література недостатньо зверталася до багатств світової культури, зокрема до її професійно рафінованих зразків. Усе це давало неокласи­кам історичний «шанс» та відчуття своєї невичерпаності. Головне ж — вони пропонували свій варіант поєднання ім­пульсів світової культури з національною традицією і сти­хією, з національними можливостями. Отже, фальшивою була часто вживана раніше формула про неокласиків як представників і носіїв старої культурної традиції. «Старою» вона була переважно для «революційних» ліваків та ще за ознакою дореволюційного походження. Фактично ж, стосов­но реального стану української літератури, неокласики за­ходжувалися коло тієї роботи, яку в ній ще ніхто не проро­бив, але яка була необхідною; отже, з цього погляду вони були швидше новаторами, ніж консерваторами. І можна по­годитися з думкою відомого україніста з Чехо-Словаччини Мікулаша Неврлі про те, що «свободою духа й прагненням до світовості київських неокласиків можемо вважати «мо­дерними» поетами, без огляду на їх замилування до класич­них форм». Як почасти і з тим, що «все найкраще, що було створене в дальших роках в українській поезії, розвивалось під прямим або посереднім впливом київських неокласиків»1.

За иешюї спільності естетичних симпатій і уявлень про завдання поезії, шляхи розвитку української літератури, неокласики як творчі індивідуальності були дуже різними. Найбільший поетичний талант мав серед них М. Рильсь­кий — чи, може, він більше за інших міг своє обдаровання реалізувати. В його творчості українська традиційна пое­тика досягла найвищого розвитку, поєднуючи простоту і глибину. У духовності М. Рильського сковородинське «сла- док мир» відтінене тривожним, перейнятим відповідальністю почуттям любові до вітчизни-України, а повнота сприйман­ня буття знаходить умиротворено-гармонійне вираження.

Поезія М. Зерова надзвичайно насичена культурологічно й історіософськи, суворо дисциплінована думкою, май­стерною сонетною формою; його емоції «окультурені», скон-

**1 Неврлі М. Художні напрямки й літературні угруповання в ран­ній українській пореволюційній літературі [Відбиток з ж. «Дукля»]. Пряшів, 1968. № 3, 6. С. 7.**

169

трольовані тонким розумом і вишуканим смаком. П. Фили- пович ліричніший і розкутіший, відкритіший для різнома­нітних стильових «спокус», від народнопоетичних до модер­ністських, безпосередніший у вираженні громадянських проблем; в його творчості відчувається романтично забарв­лене вольове начало, а в метафориці — сліди впливу сим­волізму. У М. Драй-Хмари ще більше помітний і вплив символізму, і «невпорядкована» чуттєва стихія, вторгнення емоційно «випадкового»; у нього більше таємничості — яко­гось позараціонального залишку, якогось прихованого жит­тя душі, невловного й нез’ясовного. Можна констатувати, що в поезії М. Драй-Хмари були елементи близькості до сюрреалізму, «позараціоналістичної» поетичної мови, мови уяви, підсвідомості та інтуїції, які нині утверджуються в творчості деяких молодих поетів.

Ще один із «п’ятірного грона» — О. Бургардт — уче­ний, естетик, поет, перекладач. Німець за національністю, він 1931 р., рятуючись од репресій, емігрував до Німеччи­ни. Вже там написав свої найвизначніші твори — поеми «Прокляті роки» та «Попіл імперій», історіософський па­фос яких спрямований проти деспотизму, політичного, на­ціонального й морального пригніченая людини і людства.

У чомусь співмірний з неокласиками духовною культу­рою Є. Плужник. У 20-ті роки, коли до кожного письмен­ника підшукувано неодмінно «соціологічний еквівалент» «поет селянства», «поет робітничого класу», Є. Плужни- ка не без підстав вважали «поетом інтелігенції». Певна річ, на роль виразника колективних, групових почувань він не претендував, був у цьому сенсі безнадійним «індивідуаліс­том». Але він справді один з найінтелігентніших поетів в історії української літератури не тільки завдяки своїй внут­рішній культурі, а й обсягу й характеру рефлексій. Є. Плу­жник — поет світового болю і болю українського, який умів філософствувати вищою мірою поетично й особистісно; еле­гійний і іронічний не тільки щодо самого себе, а й щодо своєї доби; внутрішньо надзвичайно делікатний, далекий від риторики, чутливий до фальші, навіть найобов’язкові- ший.

Ще один талановитий поет, якому вдалося зберігати духовну незалежність і непіддатливість,— В. Свідзинський. В українській поезії він стоїть трохи осібно. Його пов’язу­вали з неокласиками. Це слушно тільки почасти. Вплив античної духовності (як наслідок перекладацької роботи) та культура вірша, дисципліна вислову, певний раціоналі­стичний контроль над чуттєвою сферою — це, мабуть, і все, що в нього з ними спільного (їхній вплив безперечний).

170

Проте В. Свідзинський далеко не такий книжник, раціона­ліст та «ідеократ», як, скажімо, М. Зеров. З неокласиків найближчий до нього М. Рильський — спочутливістю до предметного багатства буття, врівноваженого конкретикою, естетизацією буденності й пафосом уречевлення. Але й від нього, не кажучи вже про інших неокласиків, він відрізняв­ся більшою органічністю народнопоетичного світогляду і більшою безпосередністю інтуїції та підсвідомості, більшою розкутістю вірша й слова, своєрідністю спектра настроїв та думок (тут не говоримо про літературну масштабність обох постатей). Щось є у нього трохи спорідненого з ран­нім П. Тичиною — в характері імагінації, в музиці думки, в персоніфікаціях природи. Деякі мотиви його близькі до Плужникових; інколи ці поети близькі в способах збага­чення й «прозаїзації» ритміки, у виході за канонічні роз­міри, у «перебиванні» їх тощо. Поза тим сліди його поетич­ної школи не так у сучасній літературі, як у народній по­езії; книжні ж впливи були переважно наслідком багато­річної й подвижницької перекладацької діяльності.

Яскравою зіркою на поетичному небосхилі 20-х рр. спа­лахнув В. Мисик. Юнак з Дніпропетровщини, за плечима якого була лише сільська семирічка (згодом він закінчив технікум сходознавства), завдяки жадобі знань, працьови­тості й рідкісному природному обдарованню прилучився до висот духовної культури, виявив щонайтоншу майстерність перекладача світової класичної літератури та оригінально­го поета, який немовби взяв від неокласиків ясність думки і лаконізм енергійного вислову, а від «романтиків вітаїз- му» — потугу емоційної стихії, космізм почувань, буйність уяви, героїчність самоствердження — і все це змонтував у неповторну єдність, гармонізовану душевною доброзичли­вістю до світу, м’якістю й цнотливістю погляду на життя. Але дивному й рідкісному талантові В. Мисика не судило­ся сповна розкритися. У грудні 1934 р. його заарештували і разом з 28-ма іншими письменниками та діячами україн­ської культури засудили до розстрілу. Потім кару смерті замінили десятьма роками каторги. Після війни В. Мисик повертається до творчості, але вже не завжди сягає колиш­нього рівня художності й оригінальності; зате й далі зба­гачує українську поезію шедеврами перекладацького мис­тецтва (Берне, Кітс, Рудакі, Хайям та ін.).

Серед заарештованих у грудні 1934 р. був і Д. Фальків- ський — його тоді ж таки і стратили, як і О. Близька, К. Бу- ревія, Г. Косинку. Д. Фальківський — романтик револю­ції, який часто поринає у спогади про своє чекістське ми­нуле, але з роками в них дедалі більше гіркого розчарувед-

171

ня, внутрішнього драматизму й почуття провини. Гостро відгукнулося в його поезії і неприйняття непу (що харак­терне для всіх українських поетів — революційних роман­тиків — від В. Блакитного до В. Сосюри) як повернення старих соціальних бід:

**...Тільки іноді знов у Чека Послужить заманеться мені:**

**Не тому, що там добре служить (Я люблю заколисаний стен),**

**А тому, що радий від душі Розстрілять ненажерливий неп.**

А втім, у ліриці Д. Фальківського знайдемо і чимало віршів із спокійнішим настроєм, перейнятих любов’ю до ук­раїнського села і природи Полісся...

Як відомо, жертвами сталінського терору ставали не тільки «неблагонадійні» (через соціальне походження, не­залежність думки або творчу оригінальність), але й цілком безкомпромісні революціонери, і зразкові догматики, і під­креслено ортодоксальні функціонери. З цього погляду по­казова доля 1. Кулика. Біографія його насичена подіями: юнаком 1914 р. виїхав до США, мріючи одержати там мис­тецьку освіту; у 1917 р. повернувся на батьківщину, взяв активну участь у революційних подіях та громадянській війні; в 1919—1920 рр.— на підпільній роботі в Західній Україні, за завданням партії; в 1924—1927 рр.— як дип­ломат перебуває у Канаді. Поетична його творчість розпо­чалася ще до революції, але розквітла в 20-ті рр. Вона бу­ла пройнята революційним пафосом, часом надто прямолі­нійного характеру. Він то наслідував В. Маяковського, то використовував — і небезуспішно — фольклорні прийоми га «народний примітив» для агітпропівського віршування. Ба­гатий життєвий і політичний досвід зумовив звертання

І. Кулика до теми міжнародної солідарності трудящих. На­прикінці 20-х рр., під впливом ознайомлення з модерніст­ською поезією Заходу, намагається оновити, ускладнити свою художню мову, і тут йому не завжди щастило уникну­ти штучності.

Залишила свій слід в українській літературі активна праця І. Кулика в галузі перекладу (переважно американ­ських авторів). Як один з керівників офіціозного ВУСППу, а потім СРПУ, І. Кулик войовничо переслідував усіх, хто здавався недостатньо ортодоксальним; був якщо не на­тхненником, то ретельним виконавцем багатьох ідеологіч­них кампаній у літературі та «проробок». Але це не вря­тувало його від трагічного вироку в 1937-му...

Не минула лиха доля і Я. Савченка, який у другій по­

172

ловині 20-х рр. стає одним із провідних вусппівських кри­тиків, запекло атакує неокласиків і ваплітян (хоча і в цей час були у нього напади, приміром на М. Бажана), усіляко демонструє свою ортодоксальність і в поезії, галасливо «викриваючи» буржуазну Європу і накликаючи на неї про­летарський «страшний суд». А починав він перед револю­цією та після неї як типовий символіст (зокрема, редагу­вав виданий 1918 р. в Києві «Літературно-критичний аль­манах» символістів), видав дві збірки — «Поезії» (Житомир, 1918) та «Земля» (Житомир, 1921), позначені містични­ми й фаталістичними мотивами, в яких відбилося і суб’єк­тивне переживання трагізму війни та революції.

Долю свого батька М. Вороного, який через деякий час після повернення в Радянську Україну був висланий у пів­нічні табори, розділив його син Марко, який друкувався то під власним іменем, то під псевдонімом Антіох. Його ба- гатообіцяючий талант не встиг розквітнути. Поезія Марка Вороного позначена експресією і багатою уявою, трагізмом світопочування, що виявляється то в апокаліптичних візіях, то в непозбутньо-предметних спогадах лихоліття революції та громадянської війни:

**В заснуле місто, де імла і ранок,**

**Де кожен од дощів присів фасад,**

**Ввійшла в церкви, у двері і на ганок Епоха віри, смерті, мрій і зрад.**

**Гляділи лиця з жахом з-за фіранок,**

**Як йшли кочевники під гук гармат,**

**Як дерев’яний запалав півстанок Й прикладом вікна вибивав солдат.**

Мав М. Вороний і потяг до біблійних та екзотичних мотивів.

А втім, екзотика вабила багатьох українських поетів 20-х, перегукуючись із «морською» романтикою (що має глибоку традицію в українській поезії, насамперед в на­родній пісні та думі) та набираючи часом форми мандрів­ничого й світоблукальницького пригодництва (за яким сто­яла ностальгія за повноцінним національним буттям, туга національного самоутвердження): «Матроси», «Рейс», «Рейд» О. Близька, «Конкістадори» В. Мисика, «Присвя­та» Ю. Яновського, «Пісня зарізаного капітана» Г. Шку- рупія, «Це було на острові Цейлоні» В. Сосюри, «Шляхи під сонцем», поема «Сонце й серце» та інші твори Л. Чер- нсва-Малошийченка (з його жагою всюдиприєутності і сві­тового престижу модерної України).

Одним із варіантів цієї теми було звертання до образів революційної Європи, характерне для більшості поетів 20-х рр. і досить швидко збаналізоване; а також до образів

173

літератури Сходу та Китаю (живіше й ліричніше завдяки екзотичному переживанню),— тут відзначилися В. Сосюра, М. Терещенко. Екзотика й революційна романтика поєдна­лися також у темі радянської Середньої Азії, якій віддали щедру данину багато поетів, а найбільше Л. Первомай- ський.

Не у лірично- чи риторично-екзотичному аспектах, а в історіософському поставала далека азіатська країна з пое­ми «Монголія» (1927) І. Багряного. Поетові, членові літе­ратурного об’єднання МАРС, було лише 25 років, коли його заарештували (1932). Але він устиг уже засвідчити свій небуденний талант. Про це свідчить названа поема, в якій контраст величного минулого й жалюгідного сьогодення містив для українського читача прозорі алюзії; і збірка вір­шів «До меж заказаних» (1927); і поема «Аве Марія» (1929) з її уславленням бунтарства і запереченням духов­ного рабства; й історичний роман у віршах «Скелька» (1929), в якому йшлося про експансію російської православ­ної церкви, її колонізаторсько-експлуататорську й руси­фікаторську роль в Україні. Відбувши заслання, І. Багря­ний під час війни дістався до Львова (брав участь у ство­ренні Української Головної Визвольної Ради), а потім опинився у Німеччині. В еміграції написав головні свої про­зові та публіцистичні твори.

Схожим чином складалася доля і в Т. Осьмачки та В. Барки, який у радянський час опублікував дві поетичні збірки «Шляхи» (1930) та «Цехи» (1932), але саме в емі­грації став одним із найвизначніших українських письмен­ників та мислителів XX ст.

Особливим і досить широким «сектором» української поезії був плужанський. Плужани, приносячи в поезію роз­маїті й часто безпосередні, живі враження сільського жит­тя, здебільшого підпорядковували їх — згідно з ідеологією своєї організації — апології класової боротьби, викриттю куркульства, оспівуванню соціалістичної перебудови села та радості колективної праці. Але талановиті з-поміж них і в цьому організовано-патетичному хорі змогли здобутися на власний голос. Особливо це стосується С. Бена (Бен- дюженка), якого помітив і підтримав ще 1923 р. М. Зеров. Він устиг видати лише одну збірку поезій («Солодкий світ», 1929), але засвідчив непересічний талант, пластичність по­етичного мислення й психологічну чутливість, а образ ху­тірського буття розмикається в нього у відчуття великого світу «за обріями наших орбіт». Степан Бен — один із ра­зючих прикладів того, як багато талантів народжувала ук­раїнська сільська глибинка, тих яскравих особистостей,

174

що самотужки здобували шлях до грунтовної освіти й ви­сокої духовності. Він став також жертвою репресій.

Трагічно закінчилося і життя А. Паніва, одного з керів­ників «Плугу», автора поетичних збірок «Вечірні тіні» (1927) та «Без меж» (1933), непересічного лірика села, хоч і надто захопленого офіційною риторикою. З-поміж інших плужан слід відзначити В. Алеіика, автора збірок «Поезії, кн. І» (1920), «Громодар» (1920), «Степи цвітуть» (1928) та М. Сайка, автора книжки «Жайворон в степу» (1930).

Своєрідною «кузнею» комсомольської поезії був «Мо­лодняк», в якому починали М. Шеремет, І. Гончаренко, М. Дубовик, О. Сорока, Я. Гримайло, Т. Масенко, І. Бойко, Ф. Малицький, Є. Фомін, П. Голота, М. Шпак та інші. З мо- лодняківців найбільше художньо виявили себе П. Усенко та Л. Первомайський. Згодом комсомольська поезія з її, може, й щирою, але поверховою життєрадісністю й «бойо- витістю» поступово виходить на перший план.

Зовсім інакше розвивалася літературна ситуація в 20-ті — 30-ті роки в Західній Україні, хоча на неї відчутно впливали події та зміни в Україні Наддніпрянській. Мис­тецьке життя тут відзначалося плюралізмом завдяки пев­ній політичній та інтелектуальній свободі. Але й на ньому лежала печать гострої класової, політичної та ідеологічної боротьби, значною мірою інспірованої, а ще більше спотво­реної тим, що йшло з Радянської України й що там відбу­валося. Політика нищення українського народу, а потім і голодомор 1933 р. створили парадоксальну ситуацію, коли прорадянськи настроєні літератори, намагаючись виправ­дати те, що діялося в СРСР (на який покладали свої со­ціальні, політичні й національні надії), змушені були ігно­рувати очевидні факти або просто обдурювати себе і інших. А тих, хто говорив сумну правду, «прогресисти» й прора- дянці називали, слідом за офіційною радянською пропаган­дою, підлими наклепниками, платними підспівувачами імперіалізму. І вийшло ось що: писання «лівої» і «прогресист- ської» преси та літератури про Радянський Союз і Радянсь­ку Україну 30-х років багато в чому сприймаються сьогодні як тяжкий фальш, що кидає прикру тінь на весь «прогре­сивний» літературний рух у Західній Україні тих років,— тим паче, що «прогресисти» були надто вже нетерпимі до інакодумців, не тільки до політичних опонентів з таборів ОУН чи УНДО, а й навіть до всіх, хто не погоджувався брати на віру їхній просталінський ентузіазм або просто тримався осторонь політичних пристрастей, як-от Богдан- Ігор Антонич. У подальшому майже всі письменники-кому- ністи, які емігрували з Галичини до Радянської України,

175

були розстріляні або загинули в концтаборах, а їхня твор­чість надовго потрапила під заборону. Нелегко довелося й тим, хто залишався в Західній Україні,— вони опинили­ся в політичній ізоляції та були дезорієнтовані, особливо після того, як Комінтерн під тиском Сталіна розпустив Компартію Польщі та КПЗУ.

Одним із найталановитіших західноукраїнських поетів був В. Бобинський. Європейськи освічений інтелектуал, що починав як символіст, а потім був орієнтований на західну ліво-модерністську поезію, він намагався надати своїй не- офітській комуністичній переконаності якість універсаль­ного гуманістичного світогляду; немалою мірою саме зав­дяки йому комуністичний літературний рух і комуністична літературно-художня преса в Західній Україні 20-х відзна­чалися високим духовним тонусом (попри сектантську во­йовничість,— поки не почався розклад, пов’язаний з кризою Компартії Західної України за умов сталінської антиукра­їнської політики. Але суть цієї політики не для всіх тоді була очевидною). В. Бобинський зберігав свою віру і 1930 р. приїхав на Радянську Україну сповнений рішучості віддати свої сили справі національно-культурного відро­дження, творення української соціалістичної культури. Тут він ще встиг видати кілька книжок віршів, присвячених переважно осмисленню тієї гострої соціальної та національ­но-політичної боротьби, що точилася в Західній Україні, й хоч В. Бобинський інтерпретував її в дусі ортодоксаль­ного марксистського «класового» підходу, однак відкритість і глибина національно-патріотичного почування поета, як і незалежність його художнього мислення взагалі, його складне філософське сприйняття світу вже виразно кон­трастували з насаджуваною в літературі ідейною схолас­тикою та догматичною пропагандивністю. 1934 р. В. Бобин- ського репресовано, і він загинув у засланні.

Ще раніше, 1933 р., був репресований інший революцій­ний поет з Галичини, В. Атаманюк, автор збірок поезій «Чари кохання» (1921), «Хвилі життя» (1922), «Жовтень» (1924), «Галичина» (1925), «За Збручем грози» (1930), водночас прозаїк, критик, упорядник низки антологій, зо­крема разом з Ф. Якубовським та Є. Плужником — трито- мової антології української поезії (1930—1931), що невдов­зі була затаврована як ворожа «фашистська контрабан­да» оскільки досить повно репрезентувала представників

**1 Іванова Т. Фашистська контрабанда за димовою заслоною «марк­систської» критики//Життя й революція. 1932. № 1. (Тут же Ф. Яку- бовського звинувачено в тому, що недостатньо розкритикував М. Риль­ського — автора «фашистських віршів»)**

■**7**«

різних шкіл української поезії. Незабаром були репресовані й майже всі інші письменники — члени організації «Захід­на Україна», зокрема поети М. Кічура, автор поетичних збірок «Без керми» (1910), «Tempi passati» (1913), «На старті» (1928), «Відблиски криці» (1930) та in.; М. Гаско, автор збірок віршів «Обабіч кордону» (1930), «Шлю вам свій привіт» (1930), один із небагатьох, хто вижив і був реабілітований за життя; І. Крушельницький, мистець і ав­тор поетичних збірок «Юний спокій» (1929), «Бурі й вікна» (1931), драматичних поем «Спір за мадонну Сільвію» (1931) і «На скелях» (1931); прозаїки А. Крушельницький,

В. Гжицький, драматург і прозаїк М. Ірчан та інші. Раніше дуже сильна, творчо та інтелектуально, група революцій­них письменників Галичини фактично перестала існувати (хоча ще залишалися молодші — О. Гаврилюк, С. Тудор, Я. Кондра).

Антиподи прорадянської групи — літератори політичної еміграції, насамперед поети «празької» та «варшавської» шкіл (усі вони були тісно пов’язані з літературним життям у Галичині, зокрема, більшість співпрацювала з донцовсь- ким «Вісником»).

Найбільша колонія українських інтелігентів-емігрантів, зокрема літераторів, перебувала у Празі. Тут працював видатний український поет 0. Олесь. З молодшого поколін­ня «пражан» слід відзначити насамперед Ю. Дарагана (1894—1926), автора єдиної збірки «Сагайдак» (1925). Як учень Г. Чупринки та О. Олеся, Ю. Дараган, одначе, виро­бив власний стиль історіософської лірики, позначений екс­пресією, артистичним лаконізмом, природністю настрою, немовби перейнятого з «Слова о полку Ігоревім» та укра­їнських історичних пісень і дум.

Чималу й різноманітну спадщину залишив Л. Мосендз (1897—1948). Учений-хімік, був і вельми продуктивним лі­тератором. Своєю орієнтацією на «культурну» поезію він близький до київської школи неокласиків, але часом йому бракувало пластичності й емоційності. Чи не успішніше ви­ступав у прозі (історичний роман «Останній пророк» та ін.). Крім того, багато зробив як перекладач, літературний кри­тик, публіцист.

О. Стефанович (1900—1970), як і багато інших поетів його покоління, спершу перебував під впливом символізму, потім еволюціонував у напрямі неокласики. У зрілу пору самобутня його творчість, стилістично багатобарвна й емо­ційно поліфонічна, увібрала «рецидиви поганського» сві­тогляду і сплески містичних настроїв, і християнськи релі­гійний стан луху, і осяяне ним переживання історичної долі

177

України, апокаліптичні мотиви і споглядання природи, що переходить у космічні рефлексії, і тонку інтимно-еротичну лірику. Йому ж належать і своєрідні культурологічні поеми про Г. Сковороду, М. Гоголя, Т. Шевченка.

Говорячи про «празьку групу», не можна обійти мов­чанням дивовижно талановиту жінку — О. Лятуринську (1904), художницю, скульпторку, поетесу, прозаїка, фоль­клористку, есеїстку, перекладача. В поезії вона — пластич­на й музикальна; її чутлива вдача схильна до стилізації (то в дусі суворої величавості староукраїнської літератури, то сердечності та імпульсивності народної поезії). Значне місце в її творчості посідають характерні для «празької школи» княжі мотиви, тобто поетична інтерпретація Київ­ської та особливо Галицької Русі як золотого віку україн­ської державності — і пізніших княжих традицій. Поетичне розкриття і уславлення громадянських і моральних гід- ностей княжого періоду — лицарства, честі, воїнської зви­тяги, стійкості, готовності до подвигу й самопожертви — певна річ, ідеалізоване; ці мотиви вписувалися в трохи ілюзорне уявлення про національно-історичну перспективу.

Ще характерніше це для О. Ольжича (1908—1944), сина О. Олеся. Він навчався у Києві, Відні, Берліні, Празі. Став ученим-археологом, і перша його поетична збірка «Рінь» (1935) присвячена давнім цивілізаціям, але це не спогля­дання їхньої «зовнішності», а вчування в їхню духовну сут­ність, інтелектуальне осмислення історії людської культу­ри, становлення роду людського та людської особистості. У подальшому історіософський і етичний пафос поезії О. Ольжича наповнюється матеріалом української історії та національно-визвольної боротьби, актуалізується обста­винами, пов’язаними з акціями польської держави по «па­цифікації» українців через зростаючий спротив українсько­го націоналістичного підпілля. Звідси в поезії О. Ольжича мотиви протистояння окупантові та ворожим українській нації історичним силам взагалі, мотиви героїчного пориван­ня до свободи, національного самоутвердження народу в подвигах його мужніх синів,— мотиви, які звучать з вели­кою емоційною силою у віршах чітких, кутих, суворих. О. Ольжич загинув 9 червня 1944 р. в концтаборі Заксен- гаузен, куди гестапо кинуло його як учасника підпілля.

Від рук гестапо загинула й О. Теліга (1907—1942), став­ши, як і О. Ольжич, легендою в колах української емігра­ції. Народилася вона в С.-Петербурзі, в роки революції опинилася в Києві — її батько став міністром Центральної Ради, 1923 р. емігрувала з матір’ю до Праги, 1929-го — пе­реїхала з сім’єю до Варшави, а загинула в Києві, куди

178

прибула, як і деякі інші літератори з еміграції та з Захід­ної України, в надії відроджувати українське життя й ку­льтуру, що, звичайно, не входило в плани фашистських оку­пантів... В поезії О. Теліга (всупереч тому, що можна було б припустити, виходячи з її біографії) не була надто полі- тизована. Хоча і їй були властиві більш або менш спільні для «празької групи» мотиви національно-політичного ро­мантизму, утвердження лицарства та піднесеного стану духу, часом деякої національної войовничості,— вони до­повнювалися й коригувалися екзальтованістю «романтич­ної» жіночої натури, емоційним і етичним протестом проти ординарного міщанського існування, почасти екзистенцій- ними роздумами.

Серед літераторів «празької групи» були також поети М. Грива (1893—1931), М. Чирський (1903—1942), поет і літературознавець, перекладач С. Масляк (1895—1960), який 1945 року повернувся в Україну.

У варшавській літературній групі вирізняються три най- талановитіші поети: Н. Лівицька-Холодна (1902), автор ка­мерної, інтимної лірики, Є. Маланюк (1897—1968), який починав ще в Каліші та Подєбрадах, і Ю. Липа (1900— 1944).

Є. Маланюк — один із найвизначніших українських по­етів XX ст. З трагічною силою висловив любов до «степової Еллади», біль вигнанства. Він — із тих поетів, творча енер­гія яких сконцентрована в імперативній ідеї. Це — викову­вання героїчного національного духу в передчутті нових битв за історичне майбуття України з деяким домішком «донцовської» агресивності й нетерпимості, з образами «за­ліза» й «крові», з лексикою ненависті, що часом створює враження «дзеркальної» антитетичності жорстокій «класо­вій» риториці П. Тичини чи М. Бажана 30-х років. Водночас з великою силою звучать у Є. Маланюка загальнолюдські історіософські, філософські та екзистенціальні мотиви. Він — майстер строгої і врівноваженої форми, але за цим свідомим самообмеженням (що почасти йде і від культури форми неокласичної школи) відчувається сильний темпера­мент; метафорика його водночас разюча й проста; думка в нього стає емоцією і народжує образ. Маланюк активно ви­ступав як глибокий, хоч нерідко і тенденційний витлумач літератури, особливо сучасної йому; він гостро і дошкульно полемізував із своїми сучасниками — радянськими україн­ськими письменниками, як і вони з ним.

Ю. Липа, син відомого одеського лікаря й літератора, освітою також медик, відзначався різнобічністю захоплень: у полі його зору були історія, археологія, етнографія й ет­

179

нологія, антропологія, психологія, філософія, соціологія, економіка, політика. Йому належить ряд книжок і багато статей з різних питань, так чи інакше пов’язаних з українсь­кою тематикою. Писав він ще прозу, есе, критичні статті, займався перекладами. Його творчість не позбавлена патріо­тичної дидактики, однак тексти настільки емоційні, стиль їх настільки індивідуальний, що, звичайно ж, це художня література, а не політична публіцистика. Не чужі йому були й інтимна лірика, і лірика релігійна. Бурхливе й невгомон­не життя Ю. Липи урвалося восени 1944 р. в Яворові, де він служив лікарем у загонах УПА.

Трохи осібно в літературному житті Західної України та еміграції (обидві ці ланки були пов’язані, зокрема, і рядом спільних видань, не кажучи вже про циркуляцію ідей та особисті контакти) стояла творчість поета з Лемківщини Богдана-Ігоря Антонича (1909—1937). Проживши коротке життя, він залишив невитравний слід в українській поезії1. Бувши на рівні сучасних йому європейських естетичних уяв­лень і водночас дістаючи наснажливі імпульси від бурхливо зростаючої української радянської літератури (насамперед від поезії раннього П. Тичини), він створив власний само­бутній і широкий художній світ. Його панівний пафос — бла­гоговійне осягання вселенського буття, включеності в нього людської долі та людської індивідуальності. У ранній твор­чості Б.-І. Антонич ішов до цього через розкриття — в неви­черпній і спонтанній імажиністській образності — глибин­них зв’язків людини й природи. Потім він еволюціонував до потужно одухотвореного урбанізму, а структура його поетичної мови збагачувалася стихійною асоціативністю й сюрреалістичними виплесками підсвідомості. Складний світ інтелігентської самосвідомості в нього, з одного боку, «підключений» до якогось вселенського пантеїстичного дій­ства, метаморфоз самоодухотворливої матерії, а з іншого — має на собі печать конкретних національно-історичних тра­гедій і болів. Б.-І. Антонич об’єктивно виявився предтечею багатьох пошуків сучасної української поезії.

У 30-ті розквітла творчість С. Гординського (1906— 1993) багатогранно обдарованої людини: він — і маляр, і мистецтвознавець, і літературознавець, і перекладач, і літе­ратурно-мистецький критик та рецензент, і поет. І в кожній галузі виявив надзвичайну продуктивність та професійну майстерність. Як поет він дуже різноликий та мінливий, хо­ча можна визначити й такі константи його поетики, як близь­ка до неокласичної строгість форми, пошук гармонії, карб ерудиції та книжності, елегантність і відшліфованість вис­лову; але водночас він сприйняв і імпульси неоромантизму,

180

а вірші історіософські й на українську тематику часом ся­гають політичної патетики й «вулканної» емоційності, за­кутої в тяжкі строфи.

Ще один визначний інтелектуал Західної України і ба­гатогранний культурний діяч М. Рудницький, більше зна­ний як літературний критик та есеїст, був також цікавим поетом, автором інтимної та еротичної лірики й імпресіоні­стично-психологічних віршів у прозі, з елементами орнамен- тальності.

У 30-ті роки, особливо в другій половині, українське літе­ратурне й мистецьке життя остаточно втратило навіть ті ознаки відносної єдності, які були йому притаманні в 20-ті роки, і розвивалося немовби в двох цілковито ізольованих одне від одного середовищах: у Західній Україні та в емі­грантських вогнищах — та в Україні. Як і раніше, «кількіс­но» воно зосереджене переважно в радянській Україні, але якість його катастрофічно впала. Втім, література, як уже мовилося, знаходить свої резерви для виживання. Після всіх погромів спостерігається наприкінці 30-х деяке пожвав­лення, прихід нових творчих сил. У поезії це, насамперед, такі молоді таланти, як К. Герасименко та А. Малишко. Активно виступають поети Л. Первомайський, С. Голова- нівський, М. Упеник, І. Вирган, Т. Масенко, С. Воскрека- сенко та інші.

Нині змінюється картина цінностей і координат у нашій літературі, але це не ставить під сумнів видатного місця в українській поезії таких її визнаних класиків, як П. Ти­чина, М. Рильський, М. Бажан, В. Сосюра. Більше того, саме у відновлюваному адекватному історико-літературному контексті стає очевиднішою їхня роль і відбувається глибше осмислення їхньої творчості. Адже й вона зазнала і бру­тальних цензурних спотворень, і тенденційних або спроще­них витлумачень. Ці поети стали жертвами доби також і в тому сенсі, що під жорстоким ідеологічним тиском (та й перед прямими погрозами) їхня творча еволюція набувала багато в чому неприродного для них характеру. І, відгукую­чись на ультимативні вимоги, які їм пред’являлися начебто від імені епохи, вони часом то відмовлялися від себе, то просто втрачали в творчості більше, ніж здобували.

У «генеральному наступі» на всіх фронтах «будівництва соціалізму», в тому числі й на фронті ідеологічному, важ­ливе місце відводилося викоріненню, по-перше, загально­людських моральних цінностей; по-друге, цінностей націо­нальної культури та духовності, національної самосвідомо­сті взагалі,— оскільки й ті, й ті були перешкодою на шляху до дегуманізації й уніфікації, загального духовного рабст­

ві

ва, що звалося цілковитою ідеино-політичною єдністю сус­пільства. Наступ вівся під прапорами класової боротьби, класового світогляду, класової політики, класової моралі, класової культури тощо. Поняття класовості містифікува­лося й знелюднювалося. Літературу змушували брати най­активнішу участь у перекроюванні людської свідомості ні­бито на класовий лад і в шельмуванні загальнолюдських та національних цінностей,— і вона це робила. Найбільше запопадливості доводилося виявляти в цьому багатьом із тих, хто відчував за собою «вину». Вони воювали з влас­ними гуманістичними ідеалами і з самими собою — нерід­ко у формі викриття нібито ненависного класового во­рога.

З трьох великих українських поетів радянської доби — П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан — мабуть, найбільше був зламаний перший. Саме тому, що він був емоційно най- витонченішим і психологічно найтендітнішим, найбеззахис- нішим у своїй душевній делікатності: генієм був... М. Риль­ського почасти рятувала класична урівноваженість натури, самовладання, деяка «олімпійська» відстороненість од що­денності, і його переорієнтація не супроводжувалася такими лютими самокартаннями, виведеними назовні, на адресу карикатурного ворога... М. Бажан — поет волі й раціо, поет щонайглибше керованої думки, і йому легше було засвоїти державний тон...

Певна річ, не йдеться про те, що з якогось моменту П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан чи хтось інший пере­стали бути поетами, розгубили свій талант. Ні, звичайно. Але талант був затиснений, пригнічений і деформований внутрішньою боротьбою. Хоча й вона могла стати й ставала своєрідним творчим імпульсом.

Відбувалася капітуляція творчої особистості перед то­талітарною державою та її всепотужною догмою. Хоча вод­ночас ми повинні розуміти, що не завжди капітуляція була повною і що не завжди малися на увазі лише втрати. Інко­ли можна говорити не про власне капітуляцію, а швидше про адаптацію. А всяка адаптація, навіть до деспотизму, може залишити трохи простору для збереження певного творчого елемента. У цьому ж випадку ідеологічна й духовна ситуа­ція була складнішою — деспотизм наступав під прикриттям ідей вищої соціальної і національної справедливості, і лі­тература намагалася культивувати ці ідеї немовби трохи відособлено від озброєного ними деспотизму, з власного переконання...

Великими були здобутки української поезії в першій половині XX ст., великими — і втрати. Сьогодні ми не все

182

ще знаємо про неї. Але й те, що знаємо,— лише частина того, що могло б «відбутися», якби лінії її розвитку могли розкритися сповна, а не були обірвані силоміць — нерідко в самому початку...

**Павло Тичина (**1891**—**1967**)**

Павло Тичина — один з найвидатніших українських по­етів XX ст., давно визнаний класик новітньої української літератури. Навколо його імені і досі не вщухають супереч­ки. Дехто схильний навіть обвинувачувати П. Тичину мало не в оспівуванні «сталінізму», не бажаючи бачити ні винят­кової складності історичних обставин, ні особистісної духов­ної трагедії великого поета. Тим часом у цьому випадку особливо потрібний неупереджений об’єктивний аналіз, який дозволив би проникнути в глибокі суперечності епохи і зу­мовлені ними «розколини» у світогляді та творчості митця. А завдяки цьому — відокремити в його спадщині ваговиті й коштовні зерна од куколю й полови.

Народився П. Тичина 27 січня 1891 р. в с. Піски на Чер­нігівщині. Родина сільського дяка Григорія Тичини була багатодітна й убога, учитися малий Павло міг лише за казенний кошт — спочатку в чернігівській бурсі, згодом у духовній семінарії. Він виявився на диво музично обдаро­ваною дитиною і вже з першого класу бурси співав у семі­нарському, а за тим у міському самодіяльному хорі. Моло­дим поетом і його друзями, серед яких був і майбутній поет В. Елланський (В. Еллан-Блакитний), тепло опікувалася чернігівська інтелігенція — М. Коцюбинський, В. Самійлен- ко, поет і живописець М. Жук,— семінарист із старших кла­сів і репетитор бурси з загальноосвітніх дисциплін М. Под- войський. Після закінчення семінарії вступив до Київського комерційного інституту, а також підробляв помічником хор­мейстера в театрі М. Садовського, в конторі газети «Рада». У 1918 р. став членом її редколегії, газета набула нового продовження в «Новій раді» (тут зустрічався з А. Ніков- ським та С. Єфремовим). У 1923 р. П. Тичина переїздить до Харкова, стає членом редколегії щойно організованого мі­сячника «для широких кіл інтелігенції» — «Червоний шлях», бере активну участь у різних сферах громадсько-культурно- го життя (працює в щойно заснованій тоді Українській асо­ціації сходознавства).

Перша книжка віршів «Сонячні кларнети» вийшла на­

183

весні 1918 р. і була з ентузіазмом зустрінута критикою, не тільки українською (схвальний відгук І. Еренбурга в ін­терв’ю журналові «Книгар» та ін.). Наступні збірки П. Ти­чини— «Замість сонетів і октав», «Плуг» (обидві— 1920), «Вітер з України» (1924) висунули поета в перші лави співців нової України разом з В. Елланом та М. Хвильовим, В. Сосюрою і Лесем Курбасом, М. Рильським та А. Пет- рицьким, багатьма іншими діячами українського національ­но-культурного «ренесансу» 20-х років.

У добу тоталітаризму щирий революційно-патріотичний пафос у творчості багатьох митців заступає складна суміш напівщирості й напіввимушеності, настороженості й страху (не кажучи вже про явища пристосовництва й одвертого прислужництва режимові). У творчості Тичини, митця гли­боко самобутнього, це двоїстість призвела до особливо жорстоких психологічних зламів і криз.

Місія громадянської поезії в практичній естетиці сталі­нізму, на жаль, у значній мірі сприйнятій і П. Тичиною, зво­дилась до трьох голих, як бубон, понять — «оспівувати», «закликати» І «боротись». У цьому ключі було витримано чи не більшість віршів у передвоєнних збірках поета — «Черні­гів» (1931), «Партія веде» (1934), «Чуття єдиної родини» (1938), «Сталь і ніжність» (1941). Написані на підтверджен­ня скороминучих гасел, вони й померли разом із своїм ча­сом. Повчальним прикладом може бути «Партія веде», ство­рений наприкінці страшного для України 1933 року. Вірш був аж геть далекий від життєвої правди, але він прозву­чав як політичний девіз, тому й був піднятий на щит пар­тійними інстанціями, а за ними й критикою.

Тут немає потреби докладно розглядати книжки поета 30-х років. Пропустимо, численні «пісні, пеани, гімни», юві­лейні здравиці, вірші-декларації — їх було багато. Але не забудьмо, що навіть у вкрай нещасливу пору 30-х років у Тичини все ж пробивалися струмені справжньої, часом по- новаторському оригінальної й глибокої поезії. Це слід ска­зати, зокрема, про вірш «Чуття єдиної родини» — цікавий, незважаючи на «офіційну» кінцівку, роздум на культуро­логічну тему, медитація про загальнолюдські семасіологічні (значеннєві) основи будь-якої національної мови, і шир­ше— про об’єктивний базис дружнього спілкування мов, культур, народів, адже їх всіх єднають «труд, і піт, і муки — чуття єдиної родини». Відзначимо й кращі мемуарні та портретні вірші, присвячені визначним діячам літератури, мистецтва, науки: триптих про Коцюбинського («Перша зу­стріч» та ін.), «Максиму Рильському», «Амвросій Бучма», «Федькович і повстання Кобилиці», «А. Ю. Кримський».

184

У роки війни з фашизмом П. Тичина під час евакуації перебував в Уфі, багато писав, його художні і публіцистичні твори засвідчують певне духовне відродження поетичного таланту митця.

Найбільшим здобутком Тичининої поезії воєнних часів стала поема «Похорон друга», написана пізньої осені 1942 року, в найбільш напружені тижні історичної битви на Вол­зі. Найтрагічніші буттєві реалії, то зведені до мінімальної конкретики, то піднесені на всесвітню, планетарну площину, пульсують у всій її образній тканині: життя і смерть, скор­бота і воля до діяння, гуманістична сила народу — і анти- людяна сутність фашизму, нестерпно важке «сьогодні» — і строгий лад історичних закономірностей... У складному бо­рінні думок та емоцій, поданих як музичні теми, народжу­ється, насичується багатим змістом — і в ході розгортання фабули, і в позасюжетних масивах могутній «Реквієм», де звучить ідея безсмертя народу, віри в його перемогу.

Численні збірки поета виходили і в повоєнні роки, хоча жодна з них уже не набула такого широкого звучання.

Серед поем П. Тичини найфундаментальнішою можна вважати симфонію «Сковорода», видану посмертно книгою досить значного обсягу. Писалась вона протягом мало не всього творчого життя поета. (Перші розділи її опубліко­вані 1923 р. в журналі «Шляхи мистецтва», № 5, потім праця над поемою продовжувалась у 1923—1934 і 1939—1940 роках, а збирання матеріалів тривало до 50-х років). Істот­но змінювалась протягом цих часів і авторська концепція поеми, трактування головного образу, стрімко розширюва­лось коло персонажів і сама географія твору — аж до пере­несення, скажімо, дії в Лейпціг, де зустрічаються Гете\* і молодий Радіщев...

«Сковорода» — поема духовних пошуків і драм, розпо­відь про те, як чесна гуманістична думка прагне вибороти шляхи до з’єднання з суспільною дією, в даному разі — з визвольною боротьбою народної маси. Разом з тим — це велика поетико-драматична панорама, на широчезній пло­щині якої автор прагнув показати цілу епоху, зображену в різноманітних художніх ключах: реалістичному, симво­лічному, гостро гротескному, фантастичному. Психологічний реалізм і мальовнича зображувальність перших розділів дедалі частіше змінюються буянням умовних форм — алего­рії, гротеску, прийомів театру масок, пародіюванням форм бароко і рококо, причому все це подано в примхливих пере­плетіннях з найвищим ступенем стилістичної напруженості.

Поема створювалася в часи панування вульгарного со­ціологізму в історичній науці та літературознавстві, і це

185

справило немалий вплив на концептуальну «партитуру» сим­фонії (переважно тих частин, що писалися після публікації 1923 року). Не кажучи вже про включення в загальну будо­ву поеми таких розділів, як «Кінець феодала» або памфле­ту «Диспут», де основним об’єктом викриття виступає... фашизм XX віку та його «прислужники» в галузі науки, філософії, мистецтва. В цьому можна бачити одну з при­чин, чому поет, зайшовши в глухий кут, не зміг вивершити поему. І все ж симфонія «Сковорода» в кращих своїх роз­ділах — і ранніх і, частково, пізніших — твір, що перекон­ливо засвідчив величезні можливості П. Тичини не тільки як лірика, а і як поета-епіка та філософа, можливості, роз­горнутись яким на повну силу не дав його безмірно склад­ний час.

З 1929 р. поет — дійсний член Академії наук України. В галузі історії літератури і критики залишив по собі значну есеїстичну спадщину. Особливо багато зробив П. Тичина для розширення й зміцнення інтернаціональних взаємозв’яз­ків української літератури. Знаючи французьку й старо­грецьку мови, опанувавши вірменську, не раз практично звертаючись до тюркських і грузинської мов, багато пра­цював на терені перекладацтва, збагативши українське письменство набутками інших літератур.

Помер П. Г. Тичина 16 вересня 1967 р. По його смерті засновано республіканську літературну премію імені Павла Тичини — «Чуття єдиної родини».

Попередню характеристику художньої індивідуальності П. Тичини можна почати психологічним штрихом з його «Автобіографії»: «Пам’ятаю себе в дитинстві дуже рано: мене ще на руках носили. День. Теплінь. Світло-зелене віт­тя звідкись нависає наді мною. Блищить вода... Підсвідомо відчуваю: щось навколо мене діється, але що саме і як — ще не міг я своїм розумінням охопити... Тільки одне вловлю­вав: рух і звук, радісні обличчя і колір гілок, блиск і воду, що пахла свіжістю...» '.

У цьому зблиску споминів привертає увагу передусім глибина перших вражень — в такому ранньому віці мало хто пам’ятає себе. Головне — в яскравості й силі чуттєвої, сенсорної (точніше — сенсомоторної) інформації, яку вже в такому віці міг сприймати малюк від оточення. Світло, блиск, звук, рух, перші кольорові й нюхові відчуття — все це «записувалось» у його підсвідомості. Це — та індивіду­альна психофізична риса особистості П. Тичини, яка в есте-

**1 Тичина П. Автобіографія // Тичина П. З минулого — в майбутнє: Статті, спогади, нотатки, інтерв’ю. К., 1973. С. 6.**

186

тичній площині зумовила яскравий, інтенсивний сенсуалізм його поетичного світосприймання.

Звідси загальновідома музикальність його поезії, що стала її справжньою естетико-психологічною домінантою. Індивідуальні особливості винятково чутливої натури поета певного мірою знаходили й своє «теоретичне» обгрунтуван­ня — в естетиці й поетиці такого впливового на початку XX ст. напряму, як символізм з його прагненням до найтіс­нішого зв’язку поезії з музикою, так само як і в стихії народної пісні, особливо в її новочасному трактуванні таки­ми композиторами й диригентами, як М. Леонтович і Я. Сте­повий. Напевне, були сприйняті молодим Тичиною — через різне посередництво — й відгомони новітніх естетичних кон­цепцій Р. Вагнера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, в яких інтуїтив­ному моментові відводилась першорядна роль. Музикаль­ність вірша Тичини-—це не лише властива йому витончена фонічна культура і не лише образ світу, сприйнятий через «дух музики» (характерна, скажімо, синестезія тропів «де згучала рана», «метеликів дуети», «колихалося флейтами там, де сонце зайшло»), а й пронизана згаданим «духом» сама філософія світу природи й суспільства, в якій вирі­шальну роль відіграють категорії гармонії і дисонансу. Як не раз зазначалося в критиці, ритм для Тичини — здоров’я, аритмія — хворість (Л. Озеров), і саму соціальну неправду він сприймає передусім через своєрідну «філософську» емо­цію— як музикальну фальш (М. Доленго).

Але поряд з музичними образами у поета такі ж яскраві й самобутні зорові, живописні образи (він і починав у юно­сті як художник, а диригувати самодіяльною хоровою капе­лою в Києві буде, вже ставши знаменитим поетом). Виз­начальний для його поезії символічний образ Сонячних Кларнетів — цього першоначала світобудови, яке має стати світлим і радісним правонаступником Бога всіх релігій,— зливає звук і світло в нерозщепну єдність, таку, сказати б, основну молекулу цілого Всесвіту — світлозвук або світло- ритм. З цього постають, пише польський літературознавець Фл. Неуважний, рівні громадянські права музики і образу в його ліриці. Але панівна роль, якщо мати на увазі молодо­го Тичину, все ж за музикою. Тут — і майже екстатичне жадання просвітленої гармонії, і правдивий, чесний, інколи до відчаю трагічний відзвін на епохальні дисонанси й ката- клізми, що руйнують її. Це — Тичина в кращі часи його творчості.

Проблема співвідношення раціонального та інтуїтивно­го — першорядна для його поезії. Виняткова роль у бага­тьох його віршах раптового осяяння, прозріння («Я був не

187

я — лиш мрія, сон», «Прокинувсь я — і я вже Ти»), складної багатозначної символіки («Але ж два чорних гроби, один світлий. І навкруг каліки...»), важко вловимих асоціацій («Випив доброго вина залізний день»), подекуди — сильно­го, навального потоку свідомості («Огонь. Буран, Тяжіння. Рух. Свідомість. Матерія... Біжить життя моє спіралями. В спіралях тих я гину...»), своєрідних, тільки могутньою підсвідомістю підказаних зв’язків між окремими смислови­ми «сегментами» його поем («Золотий гомін», «Фуга», по­части «Похорон друга») — все це підтверджує наявність неабиякої творчої ефективності у поезії Тичини позараціо- нального, інтуїтивного елемента. І навпаки, багато його пізніших поезій були знебарвлені і знекровлені саме тією «офіціальною» розсудковістю задуму й виконання, на по­талу якій він приносив свій неповторний талант.

Перші відомі нам вірші початкуючого поета датуються 1906 р. З 1912 він починає друкуватися — в журналах «Лі­тературно-науковий вісник», «Рідний край», «Українська ха­та», «Основа» та ін. Пише — і з творчим успіхом — кілька оповідань, теж опублікованих у 1913—1914 рр. («Вавилон­ський полон», «Богословіє» тощо). Перед виходом «Соняч­них кларнетів» він мав уже чималий поетичний доробок, що міг би скласти першу, «передкларнетну» збірку, і на пер­ших її сторінках, можливо, могла бути видрукувана ось ця двокатренна мініатюра, яка так виразно характеризує Ти- чинин пролог:

**Блакить мою душу обвіяла,**

**Душа моя сонця намріяла,**

**Душа причастилася кротості трав —**

**Добридень я світу сказав.**

***(«Блакить мою душу обвіяла...»)***

В художньому порівнянні ранні вірші поета нерівноцін­ні, але під такими поезіями, як «Розкажи, розкажи мені, поле...», «Ви знаєте, як липа шелестить...», «Огонь життя лелійте...», «Дух народів горить» та деякі інші, підписалися б, мабуть, і шановані молодим автором О. Олесь та М. Во­роний, вплив яких на його творчість можна вважати без­сумнівним.

Була у раннього Тичини і незакінчена (точніше, необроб- лена) поема-феєрія «Дзвінкоблакитне» — явне наслідування «Лісової пісні» Лесі Українки, але із своєю темою — споді­вання на оновлення природного й людського світу, оновлен­ня жадане і водночас досить моторошне психологічно...

Ще з юності властиве поетові глибоке відчуття природи почало набувати своєрідних космічних вимірів — можливо, під впливом популярних книжок французького астронома

188

Е. Фламмаріона, якими зачитувався хлопець. (Згодом у ма­ленькій віршовій нотатці він запише: «Люблю астрономію, музику і жінку».— «Астрономія» навіть на першому плані!) Вічна в світовій поезії тема космосу помітно актуалізується в літературі початку століття у зв’язку із новітніми досяг­неннями вчених, філософськими і мистецькими пошуками. Підставу говорити про це стосовно української поезії дають хоча б такі явища, як відомий цикл М. Вороного «Ай авіга», або насичені філософськими медитаціями В. Самійленка «Думи Буття» з їхньою ідеєю «богокосмічної» єдності світу та ін.

Мальовничою, сповненою ніжної й чуйної душі постає в віршах П. Тичини українська природа — така рідна і близь­ка (луки, ниви, гаї, верби, тополі, озера й струмки, соняш­ники і смолки, жита і рожі, бджоли й метелики, голуби й ластівки) і водночас наче побачена з іншої висоти. А крім того, майже скрізь ніби оточена незримим космічним орео­лом, продовжена в нескінченність, що особливо відчутно в циклах «Пастелі» та «Енгармонійне», цих на диво самобут­ніх витворах Тичининої музи, або ж у вірші «Квітчастий луг»: «Отак роки, отак без краю на струнах Вічності пере­бираю я, одинокая верба». Природа як повірниця настроїв поета, співучасниця його найінтимнішого життя — опредме- чене, за всієї своєї реальності, «інобуття» його психічних станіз. Вона така близька й рідна П. Тичині у всіх своїх відмінах, що іноді виникає думка про якесь переливання, «перетікання» Суб’єкта в об’єкт і навпаки — подібне до то­го, що ми відчуваємо в полотнах художників-імпресіоністів чи в багатьох зразках поезії Р. Тагора, зокрема в поемах «Садівник», «Гітанджалі» тощо. Це була справді українська поезія XX в., поезія новаторська й провісницька.

У «Сонячних кларнетах», як і в наступній поезії П. Ти­чини, було органічно й високомистецьки синтезовано досвід новітніх європейських поетичних шкіл, насамперед симво­лізму та імпресіонізму, з оригінально перетвореними цін­ностями українського фольклору, з традиціями й стилями національного художнього мислення. Помітна і своєрідність Тичининого символізму, тобто постійного тяжіння до різно­манітних видів «променистої», особливо згущеної в смисло­вому розумінні символіки.

П. Тичина в ранній поезії своїй дав геніальний вираз цим новим і значущим художнім тенденціям. Ідеться про вступ­ний вірш до його першої книжки, з центрального символу якої і постала її назва. Тут — ключ до самих основ його світобачення, як і до загальної картини Всесвіту, якою вона уявлялась поетові. Перед нами — новітній поетичний міф

189

про Космос, точніше, про його верховне начало — всезагаль- ний, всепроникаючий світлоритм, що творить музику Соняч­них Кларнетів — цього пантеїстичного символу світлої суб­станції світу. «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух — лиш Соняч­ні Кларнети», а якщо і є в безмежних далях та глибинах Всесвіту якесь божество, то, в кожному разі, несумісне з авторитарним гнівом, насильством і несвободою. «Навік я взнав, що Ти не гнів, лиш — Сонячні Кларнети!»

Навряд чи можна віднайти у світовій поезії перших деся­тиріч XX ст. філософський символ такої яскравості й міст­кості, а разом з тим і знадливої «таємничості», завжди вла­стивої поетичним образам такого виміру. Наче сам лик вічно недосяжної краси і гармонії промайнув перед нашими очима...

Глибоко людяний світлий настрій, жадання гармонії, найперш із природою, зворушлива відкритість світові душі молодого ідеаліста, повної то неясних передчуттів, то світ­лих, то тривожних,— основні тони, якими забарвлена емо­ційна, духовна атмосфера першої книжки Тичини (власне, тієї частини, яка створювалась у передреволюційні роки й місяці). Але це не ідилія: «в душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум»,— зазначає поет, а ще глибше ця думка висловлена в вірші «Гаптує дівчина...»:

**Гаптує дівчина й ридає —**

**Чи то ж шиттяі Червоним, чорним вишиває Мені життя.**

Мистецтвознавець Г. Недошивін окреслив одну з течій міжнародного мистецького авангардизму, визначальною ри­сою якого він вважав «естетичний гуманізм»: «Тема «про­віщення, «передчуття», тривожного й схвильованого чекання прийдешніх подій, мрія про щасливий і світлий поетичний світ, пекуча жага «краси» і трагічно гостре відчуття конф­ліктів життя...— такі лише деякі грані до краю насиченого шуканнями й блуканнями художнього руху, який виникає перед нашим поглядом у перші десятиріччя нового віку» \*.

Ці думки ніби про Тичинині «Сонячні кларнети». Але треба додати: книжка, по яку йдеться, за всім своїм духов­но-образним ладом являла світлу вість про грядуще націо­нальне відродження народу — і тому з таким ентузіазмом була сприйнята суспільством історично переламної доби.

Але шлях до відродження виявився нелегким і драма-

**1 Недошивин Г. Теоретические проблемы современного изобрази­тельного искусства. М., 1972. С. 122.**

190

тичним. «Чорнобривий день» умер «під спів крові». На спаді світової війни, яку поет, не вагаючись, осудив і прокляв як «людське божевілля» (вірші «По блакитному степу», «Вій­на», а поза збіркою — «З далекого походу...»), ударили громи революції. Ніхто з читачів ГІ. Тичини, певно, не забу­де того трагічного вірша-вигуку, який вирвався з вуст поета, коли він пересвідчився, що в реальній історичній дійсності, а не в голубливих мріях прекраснодушного ідеалізму, стояло за словами «революція» і «свобода»:

**Одчинились двері —**

**Горобина ніч!**

**Одчинились двері —**

**Всі шляхи в крові!**

**Незриданними сльозами.**

**Тьмами.**

**Дощ.**

***(<Одчиняйте двері...»)***

Надії на майже миттєве й осяйне сходження на землю ясної Нареченої, Діви-Свободи не справдились, та навряд чи й могли здійснитись.

Входження поезії П. Тичини в бурхливе море револю­ційних подій ознаменували три більших за обсягом твори, які, по суті, склали другу й завершальну частину «Сонячних кларнетів». Сповнену пафосу національного відродження (більше того — другого народження нації!) поему «Золотий гомін» автор написав незабаром після того, як Центральна рада й Всеукраїнський військовий з’їзд проголосили в черв­ні 1917 р. відновлення (поки що в формі автономії щодо Росії) державності України. За жанром це своєрідна ора­торія рідкісної ліричної сили (з фрагментами окремих ма­люнків і сцен у головній частині, що створюють драматич­но-конфліктний вузол твору). В українській поезії, здається, ще ніколи не було такого натхненно-оригінального поєднан­ня різнорідної образності, в якій нечисленні сучасні реалії виявляються цілком суголосними історичній міфології, сим­волічній фантастиці й навіть проривам у космічну просто­рінь. Тільки П. Тичина міг створити таку барвисту «націо­нальну амальгаму», де з однаковою силою звучать згадки і про «човни золотії», що «з сивої-сивої давнини причалю­ють», і про Андрія Первозваного, і про Час, який проходить небесними ланами й засіває Україну «зернами кришталевої музики», і про акорди, «натхненні, як очі предків», і про щось неозначене, що всюди — на землі, під землею і в по­вітрі — «леліє, віє, ласковіє, тремтить, неначе сон»...

Але суцільного торжества тут немає. П. Тичина відчував неминучість наростання влітку 1917 р. грізних соціальних

191

конфліктів — звідси символічні образи гугнявих калік («їс­ти їм дайте, хай звіра в собі не плекають»), чорного птаха з гнилих закутків душі і трьох гробів та одного світлого — тривожні, зловісні передчуття! Та надія все ж перемагає, і поема завершується могутнім бадьорим акордом: «Я — ду­жий народ, я молодий!».

Вперше надрукована восени 1917 р. («Шлях», число 7—8) «Дума про трьох вітрів» мовою фольклорних образів відкривала три основні соціально-політичні сили (точніше, три моральні й політичні начала), які бачились поетові в тодішньому наскрізь розколотому, доведеному до стану киплячої магми суспільстві. їх досить легко пізнати за іме- нами-епітетами: перший вітер Лукавий Сніговій Морозище (який і «говорить по-чужому») — він персоніфікує сили од- вертого гноблення й реакції, другий — Безжурний Буро­вій — анархічну сваволю, розбій і погром і тільки третій з них, Ласкавий Легіт-Теплокрил дає селянам землю, стукаю­чи в кожне бідне віконечко: «Виходьте люди, вашого плуга земля дожидається». Демократичні симпатії й сподівання поета цілком очевидні. Характерно, що і в значно пізніше написаному вірші «Три сини» П. Тичина дотримується та­кої ж «потрійної» суспільної стратифікації... «один за бідних, другий за багатих, третьому силу свою нігде діть — просто бандит». Ця остання, моральна, категорія особливо турбувала його тоді в різних сферах суспільного життя.

Третій твір з Тичининої «національної трилогії» 1917—

1. рр.— цикл «Скорбна мати». Мати Божа, вона ж Ук­раїна, і вона ж, можливо, покійна мати поетова, воскрешена силою його уяви, проходить полями країни наодинці зі своєю незмірною скорботою: «Не буть ніколи раю у цім кривавім краю». Вона не шукає ні правих, ні винних, їй болить на­ціональна руїна, руїна матеріальна й духовна, заподіяна братовбивчою війною. «Як страшно!., людське серце до краю обідніло». Ще недавно був «золотий гомін», а тепер: «Поглянула — скрізь тихо. Буяє дике жито.— За що тебе розп’ято? За що тебе убито?»

Серед найголосніших тренів (плачів) світової поезії це — один із найтрагічніших. І цьому слугує оголена простота засобів, аж до умисних тавтологій, що закорінені у давню народну поезію: «заплакала сльозами», «проходила по по­лю — зелене зеленіє». На весь цикл — всього чотири — п’ять метафор та епітетів, але найконденсованіших у своїй метафоричності: «Біль серце опромінив блискучими ножа­ми», «руки, безкровні, як лілеї», «буяє дике жито»! У плачі не повинно бути прикрас, хоча може бути гірка, трагічна іро­

192

нія — і вона тут присутня («Ідіть на Україну. Заходьте в кожну хату. Ачей вам там покажуть хоч тінь його розп’яту»).

Сумніви й вагання поета в ставленні до жовтневого пе­ревороту, а нерідко й суперечка з ним, суперечка при світлі гуманістичних і народолюбних ідеалів, відбились і в неве­ликій збірці віршів у прозі «Замість сонетів і октав». Ви­йшла вона 1920 р., незабаром після книжки «Плуг», але є підстави гадати, що більшість її «строф» і «антистроф» створювалися 1918 р. і тільки деякі — в 1919, коли вже скла­дався основний масив віршів «Плугу». «Проза» (насправ­ді — поезія високого гатунку) тут ритмізована, афористич­на, гранично конденсована у вислові, з великими смислови­ми «еліпсисами», що створюють джерело додаткової енергії і напруги вірша.

Стрижнева тема збірки — палкий протест проти насиль­ства, жорстокості й терору, проти морального спустошення й здичавіння, які неминуче породжує громадянська війна. Як зазначено у вступному вірші (без антистрофи) — «Про­кляття всім, прокляття всім, хто звіром став».

Жорстокій і взаємознищувальній боротьбі партій, кла­сів П. Тичина протиставляє вічне світло вселюдських цін­ностей, гуманності й культури. «Приставайте до партії, де на людину дивляться, як на скарб світовий і де всі, як один, проти кари на смерть» («ЕЬое!», антистрофа). Можна наз­вати ці заклики сентиментальними, абстрагованими від ре­альної дійсності (поет це передбачав),— але хто ж, крім поета, повинен крикнути «Опам’ятайтеся!» всім, хто забув про людяність і благо людини, саме її життя!

«Ізнову беремо євангеліє, філософів, поетів. Людина, що казала: убивати гріх! — на ранок з простреленою голо­вою. Й собаки за тіло па смітнику гризуться.

**Лежи, не прокидайся, моя мати!**

**Велика ідея потребує жертв.**

**Але хіба то е жертва,**

**Коли звір звіра їсть?**

**— не прокидайся, мати...»**

***(«Терор»)***

Ці рядки увібрали ріки крові, пролитої у Києві біля му­рів Арсеналу, і дику, люту «червону» муравйовщину, і «невтомну» діяльність трохи пізнішої Чека...

Гіркі інвективи поета адресовані обом протилежним (чи, точніше, всім протиставним) сторонам, що боролися, і рево­люції, і контрреволюції, і, безумовно, всій анархістсько-люм- пенсько-бандитській піняві, що спливла на хвилях подій. Але слід визнати, що головну дискусію поет веде саме з революцією: надто розходяться, на його погляд, її засоби

7 101

193

з її «великою ідеєю». Звідси спопеляюча іронія: «Хто скаже, що єсть контрреволюція?» при згадці про поголовні мобілі­зації і голодну дитину; звідси пройняте таким же сарказмом «Шовіністичне» — про масовий вивіз з України «хліба, вуг­лю, цукру» — під інтернаціоналістськими, очевидно, гас­лами...

У розпал тотального проливання крові поет нагадував про основи справжньої, гуманістичної «революції духу» — свободу, труд, творчість, культуру («Евое!»).

Можна стверджувати, що між рядками цієї болючої і протестуючої поезії все ж просвічує віра й надія, надія на перемогу людяних, добрих сил, на духовне оновлення сус­пільства. І хоча які трагічні контрасти проймають цю пое­зію («Одягайся на розстріл! — крикнув хтось і постукав у двері. Я прокинувсь. Вітер розчинив вікно. Зеленіло й доб­рішало небо. А над усім містом величезний рояль грав. І зрозумів я — настав Великдень») — вона в своїх промо­вистих деталях уся озвучена життєлюбними відгомонами «Сонячних кларнетів». Відчуття цінності й принад життя тут — надзвичайне. Може, тому поет і має силу філософ­ськи піднестись над драматичними дисонансами, «бо всі трагедії й драми врешті є консонанси» '. «— Вставайте, у місто вступила нова влада! Розплющую очі («консо­нанси») ».

Враженість і розгубленість перед трагічним лицем рево­люції все ж не завадили поетові присвятити значну частину своїх роздумів долі культури в часи історичних зламів і її майбутньому. Мотив гордості за свою, поки що збиту копи­тами й розорену землю звучить у мініатюрі «Іспит»: «Якісь цибаті чужоземці покурювали крізь пенсне» і цікавились — чи єсть у цій країні культура?..

«А навколо злидні — як гудина, як гіч! А навколо земля столочена, руда...

Тут ходив Сковорода...»

Тому не треба сприймати як несподіванку знамениту фінальну фразу книжки «Замість сонетів і октав», якій пе­редують рядки: «Орел, Тризубець, Серп і Молот, і кожне виступає як своє. Своє ж рушниця в нас убила, своє на дні душі лежить». А ця фраза в устах П. Тичини звучала так: «Хіба й собі поцілувать пантофлю папи?..»

Пантофлю папи, як відомо, цілував у Каноссі імператор Священної Римської імперії Генріх IV на знак своєї капіту­ляції перед папою Григорієм VII. Але в поета йшлося не

**1 Консонанс — узгоджене, злитне, приємне для слуху одночасне звучання різних звуків; один із важливих елементів гармонії.**

194

стільки про капітуляцію, скільки про остаточний вибір між різними політичними символами, а отже, й силами. І до цьо­го вибору, за всіх болючих суперечностей, він був готовий.

1918 і на початку 1919 р. були написані вірші та цикли «Плуг», «Сійте», «На майдані», «І Бєлий, і Блок...», «На мо­гилі Шевченка», «Сотворіння світу», в яких П: Тичина ска­зав рішуче «так» революції, її соціальним й національно- визвольним ідеалам («Плуг», 1920). У ранніх творах він знаходить для неї символи в національній і світовій соціо- культурній традиції: «Кого ж нам на Вкраїну ждать? — Кармелюк, Сковорода»; «Воздвигне Вкраїна свойого Мой- сея — не може ж так буть!» У віршах пізнішого часу він у дусі «червоних» гасел пов’язує перемогу революції з ро­бітничим класом, із спілкою трудівників міста й села («Пса­лом залізу», «Ронделі»), Але між образами-мотивами пер­шого й другого ряду немає, по суті, ніяких «перетинок»: вся поезія «Плугу» об’єднана думкою про народність соціальної революції і про домінуюче значення її творчих, культурно- будівничих завдань. Тільки повіривши в це, поет прийняв і саму революцію, прийняв у нерозривній єдності її соціаль­них і національних завдань, як це було й з багатьма іншими українськими інтелігентами — його сучасниками й співто- паришами у цьому вирішальному виборові (згадати хоча б В. Чумака, М. Семенка, Л. Курбаса, М. Терещенка, А. Пет- рицького, В. Косенка, ряд інших письменників та митців).

Настав час, коли П. Тичина відчув: спраглої історичної творчості, життя по-новому, самовідданої праці, а не швид- коминучих гасел вимагала сама земля. «Робіте — проки­нувся вулик. Тверезить земля: од вас я, од вас тільки волі — жодних кривлянь!» («Сійте»), По-новому вирішується й на­боліло в віках національне питання, сама ідея патріотизму. П. Тичина знайшов для неї поетичну формулу, яка для

1. р., коли «лівими» патріотизм заперечувався як «пере­житок», а «правими» визнавався тільки «для своїх»,— теж була поетичним відкриттям:

**Поете, любити свій край не є злочин,**

**Коли це для всіх!**

Сприйняття революції в нього, як і в багатьох того­часних митців, було романтичним, хоча ми знаємо з попе­редніх творів його драматичну передісторію. «Красу ново­го дня» він сприйняв як провіщення того далекого, але мож­ливого й жаданого дня, коли «стане світ новий і люди, як боги. І скрізь, де буде поле,— плуги, плуги». Образ Плуга, наймирнішого і найжиттєдайнішого знаряддя в історії люд­ства — наскрізна метафора в книжці. У цьому романтизмі

7\*

195

були, поза сумнівом, певні елементи утопічності, особливо виразно вони виявляються в невеликій поемі 1920 р. «Живем комуною», де є згадки про фур’єристські «фаланги» — фа- ланстери, і відповідна, сказати б, червоноапостольська лек­сика — «то ж кожен з нас будує людськості престол і ко­жен, як апостол», проте зміст поеми загалом ширший за ці мотиви. Але ця утопічність не набувала у віршах П. Ти­чини рис машинізованої й «масовізованої» пролеткультів- щини — в усьому істотному вона була суголосною народ­ній мрії про вільне, мирне, творче, гармонізоване в людських взаєминах життя.

Цікаве й те, що романтизм поета, якщо мати на увазі естетичні аспекти, нерідко знаходив для себе стильовий ви­раз у чисто реалістичних, «неметафоричних» барвах і тонах. Щодо цього прикметна художня метаморфоза, що сталась у «Плузі» порівняно з «Сонячними кларнетами», зміна, яку можна назвати потужним стрибком від поетики негучних мелодій «хмар, озер та вітру» до «залізних і мідяних тонів» (епітети тогочасної критики), від «сню волосожарно» до та­ких, скажімо, рядків з їхніми «інтелектуалізованими» про- заїзмами: «Минув як сон блаженний час і готики й барокко. Іде чугунний ренесанс, байдуже мружить око». А втім, П. Тичина умів владною рукою сполучати, синтезувати ма­ло не всі можливі стилістичні складники новітньої поезії.

І знов-таки, незвичайна сила таланту, поєднана з праг­ненням митця охопити всю «оркестровку світу», виявляєть­ся в різноманітності, навіть полярності художніх масштабів, в яких поет-лірик чує і бачить свою сучасність.

Свідомо обраний планетарний і космічний масштаб світо­бачення приходить до Тичини саме в книжці «Плуг». Вступ­ний вірш збірки, що починається славнозвісними рядками «Вітер. Не вітер — буря!», насичений символікою небаче­ного досі виміру, яка й дає філософський ключ до всієї збір­ки: революція, сприйнята в її «всезагальному» розумінні (тут і Лютий, і Жовтень 1918 року, і наступний, творчий її роз­виток) — як зламний момент всесвітньої (не менш) історії, як очисний катаклізм, як вимогливий «перегляд» всього ми­нулого, як необхідність, від якої нікуди й нікому не втекти. Явний перегук з О. Блоком, В. Брюсовим, а подекуди й з Е. Верхарном і навіть з В. Маяковським робить вірш «Плуг», який виступає своєрідним (і разом з тим полеміч­ним) підсумком різного роду «прозрінь» і «провіщень» на майбутнє в поезії вітчизняного й світового символізму.

А в написаній трохи згодом поемі «В космічному оркест­рі» поет подав свій, глибоко індивідуальний варіант поши­реної тоді романтики революційного «космізму». Варіант

196

був, на відміну од інших, мистецьки вагомий: тут і грандіоз­ні картини космосу, що викликають у пам’яті гетевський пролог до «Фауста», і одвічні питання типу: «Дух, що прой­няв єси все, що ти єсть», і пристрасні роздуми, то патетичні, то болючі, над земними драмами революції... За певної дис- кусійності філософських та соціологічних аспектів твору, позначених тим же нестримним комуністичним утопізмом, поема залишається в українській поезії значним і самобут­нім твором, овіяним подихом грандіози.

Коли йдеться про інший, конкретний план поетичного осмислення історичного часу в творах П. Тичини, наводять хрестоматійні «На майдані» та «Як упав...», які О. Білець- кий називав «згустками народної епічної пісні». До них не­одмінно слід додати менш популярний, але емоційно най- сильніший з творів такого ж характеру, вірш «Зразу ж за селом», в якому передана незглибима трагедія українського села,— це за нього на поета в роки громадянської війни сипалися безперервні удари буквально з усіх воюючих та­борів: «Випала ж зима! — Що тепер всім воля, врізали вам поля, в головах тополя, а голів нема».

До цього ж ліричного ряду, сповненого безпосередньої соціальної конкретики (тут — у «міських» варіаціях), тре­ба віднести цикли «Ронделі» і «Псалом залізу». З кованих строф останнього циклу (тетраптих) постає картина хаосу і руїни, що їх переживало місто в роки революції, а водно­час— і певні етапи духовної історії поетового сучасника (міського інтелігента), еволюція його складних переживань: від нерозуміння того, що діється навколо, від страху, болю, відчаю до зародження нової віри й надії:

**Туркоче сонце в деревах, голубка по карнизу.**

**Червоно в небо устає новий псалом залізу.**

Та в ліриці, згідно з природою жанру, все ж «найдосте- меннішою» буває здебільшого конкретність суб’єктивного, духовно-психологічного плану, пов’язана із сповіддю, з са­мовираженням чи самооцінкою поета або його «представ­ника»— ліричного героя. З цього погляду особливо цікаві в «Плузі» цикли «Листи до поета», «Мадонно моя...», «На могилі Шевченка», а також полемічні вірші на літературно- естетичні теми — «Я знаю...», «Один в любов...», «Плюсклим пророкам».

На прикладі «Листів до поета» можна збагнути одну з характерних особливостей ліричного мислення П. Тичини в період його творчого повносилля (на жаль, згодом, ця риса була втрачена). Легко визначити представницький

197

статус трьох кореспонденток поета в зовнішньому, об’єктив­ному розумінні: перед нами голоси жінок — інтелігентки, селянки, робітниці. Але разом з тим це і його власні голоси, що уособлюють три заповітні джерела його творчості — Лю­бов, Правду, Обов’язок (тут — перед народом).

Зіставлення різних граней предмета, про який ідеться, а іноді й різних альтернатив,— все це ми не раз спостеріга­тимемо в поезії П. Тичини кращих його часів, що й нада­вало його художній думці живої багатогранності, діалектич­ної напруженості.

У циклі «Мадонно моя...», скажімо, перед читачем по­стає кілька сучасних втілень-інобуттів Мадонни — ідеалу жіночності, людяності, вищої духовної краси. Тут — і «жона відважна, діва гріховна», що віддалено асоціюється з кла­сичними образами революції в творах Ф. В. Е. Делакруа («Свобода на барикадах»), А. О. Барб’є («Собачий бен­кет»), і весела, життєлюбна, по-сучасному «вільна» проста дівчина («Іде і сміється: життя! квіток!»), і принадні «мадон­ни» якоїсь майбутньої колективної спільноти («До ночі пра­цюватимем у полі, як у храмі»). Але й вони не можуть заступити перед поетом образ тієї Мадонни, яку він нази­ває «Мати Пречиста, мій цвіте Голубий»: тільки з нею, в чиєму образі релігійний міф зливається з літературним мі­фом давніх європейських романтиків, він може помолитися «за моє кохання, за людину»:

**Дзвенить залізо. Мовчать бетони.**

**За літами літа.**

**Брени ж у серці, Мріє Золота,**

**На різні тони.**

Цикл свідчить про триваюче звучання все тієї ж незгоди у серці поета між жорстокістю революційної дійсності і «старими» гуманістичними ідеалами. Незгоди, голос якої тепер проривається частково і спорадично, але все ж про­ривається. Про своє неприйняття тих чи тих проявів нової дійсності Тичина говорив чесно і щиро. Він міг, наприклад, вибухнути гнівом проти насильства і беззаконня (як біль­шовицького, так і петлюрівського та білогвардійського), стаючи на захист найприродніших прав трудівника-селяни- на: «Паліть універсали, топчіть декрети: знов порють животи прокляті багнети! Проклинайте закони й канцелярський сказ. Воля — єдиний хай буде наказ» («Паліть універса­ли...»). Бунтівничі мотиви прорвались у другій частині дип­тиху «26-П—11.III» (мовиться про Шевченків день, коли в Києві на Михайлівській площі представники радянської влади заклали пам’ятник поетові). Гнів на нових «диктато­рів», на терор і насильство поєднується тут з почуттям наці-

198

опальної образи: адже запобігливі прислужники «Перво- нрестольної» (Москва) в своєму «класовому» фанатизмі могли, на думку поета, й Тараса «пошити в шовіністи» (тоб­то націоналісти).

Правда, у «Плузі» це вже були окремі сплески політико- ідеологічних незгод поета з новою владою. Критичні моти­ви, спрямовані проти декадентського індивідуалізму, естет­ства, з одного боку, і псевдочервоного пристосовництва та прислужництва — з другого, часто бринять у його віршах па мистецько-естетичні теми. «Так годі спать! виходьте на дорогу! Людині гімн, Людині, а не богу» («Я знаю...»),— звертався митець до одних і водночас зневажливо таврував інших — «казенних поетів, офіціантиків»: «Революції від вас, як од нерівного гнотика, тільки чадить» («Плюсклим пророкам»).

У збірці «Плуг» П. Тичина виступив як великий націо­нальний поет, митець глибинного «раціо» та «емоціо» на­ції— недарма на початку 1920 р. він записував у щоденни­ку: «Весь 1919 рік у мене пройшов з Шевченком. Почуваю, що й зараз я його по-новому бачу...» Тоді ж написана майже половина віршів, що увійшли до збірки».

«Я дійшов свого зросту і сили, я побачив ясне в дали­ні»,— ці авторські визнання можна було б поставити епі­графом до наступної книжки — «Вітер з України» (1924). Цс була доба непу, коли, як сподівався поет, починалось державне й національно-культурне відродження України. В особистому розумінні П. Тичина теж був готовий до но­вих звершень, чому сприяв високий його авторитет, мораль- пиіі та поетичний, н иапширших колах інтелігенції.

Варто іазиачпіи, що, сходячи на вершини свого нового піднесення духу, промовивши горді слова — «Ніколи так душа ще не мужала», проте, П. Тичина не став бардом су­цільного оптимізму й тотального звеличення. Глибока три­нога поета за людське майбутнє, якщо воно буде побудоване за догматами, як ми тепер знаємо, казарменого комунізму, підбилась у незакінченій поемі-феєрії «Прометей» (десь 1921—1923 рр.). Для такої перестороги були підстави — оскільки тогочасних «ліваків» кликали в машинний, мате­матизований «рай»—царство знеособленої й «відрегульо­ваної» маси, в якій буде переслідуватись найменший натяк па індивідуальність, на особисту думку! Виконана в формах глибокої, «есхілівської», античності (на кшталт елліністич­них драм західних та російських символістів), поема сприй­малась як одна з найбільш ранніх пожовтневих антиуто- иій — твір-попередження, спроектований на філософські, ідеологічні проблеми сучасності. Прометея, прикутого, як і

199

раніш, до скелі, вражає й жахає «нова раса» обмежених, жорстоких, тупих, самозадоволених, хоч і глибоко, по суті, нещасних людей: «Жорстокосердий люд!.. Ви самов’язні, ви раби й тирани». Ці «самов’язні» (яке влучне й глибоке сло­во!), ці раби й деспоти водночас є членами «нового» і «най- справедливішого» суспільства, побудованого за тими ліваць­кими технократичними й нівеляторськими щодо людської особистості «моделями», які були досить популярні в певних течіях «пролєтарсько»-більшовицької ідеології. Суспільство знеособлене, засліплене химерами, без казок, без емоцій, без жалю до слабших та хворих — таким, на думку поета, має стати той машинізований «рай», до якого кликали псевдо- ідеологи, а їх тоді не бракувало. Хоча «нова раса» переко­нана, що «люди вже пережили героїв»,— героїзм ще збе­рігся: німфа Етео, спалюючи себе, визволяє Прометея, і люди, які не втратили душу, згуртовуються навколо нього. Поема залишилась незакінченою, але її ідея спроектована у грядуще.

Можна гадати, що подібні сумніви навідували поета і в наступні роки, але він не завжди зважувався дати їм худож­нє втілення.

Пафос національного відродження України, яке, гада­лось йому, почало здійснюватись на нових, радянських шля­хах, пафос гордий, але не «бляшаний», зовсім не абстраго­ваний від пам’яті про труднощі й перепони («Над твоєю весною такий іще вітер да тьма») — проймає найвизначніші твори, що увійшли до книжки «Вітер з України». Найяскра­віший вияв знайшов він у вірші, що дав назву збірці,— і ме­тафоричний переклик поета з Заходом та Сходом ніби має на меті підтвердити відому концепцію М. Хвильового (йому присвячений вірш) про «азіатський ренесанс», тобто націо­нально-культурне відродження країн і народів, раніш при­гноблених різними імперіями.

Цикли «Харків», «Вулиця Кузнечна», вірші «Надходить літо» і «Голод» (два полярні за змістом малюнки з життя тогочасного села — ідилія і трагедія..), «Перше травня на Великдень», «Ненависті моєї сило» — це все «соціологічна», а подекуди й філософська лірика про непрохололу від не­давніх потрясінь українську дійсність. Лірика здебільшого двобарвна, світлі пасмуги переплітаються з темними, але в основі це все ж лірика надії, утвердження віри у завтраш­ній день. Особливо багатий на різноманітні тони цикл «Ву­лиця Кузнечна». Характерний в цьому розумінні вже перший вірш (диптих) «Захід»: з одного боку — сірі будні голод­ного й холодного Києва 1921 р. з прокляттями на адресу імперіалістичного Заходу, а з іншого — радість нового ба-

200

чеиня світу, зміцніле в цих життєвих випробуваннях чуття інтернаціональної єдності з передовими умами того ж Заходу: «Це того, що там Барбюс, це того, що там Рол- лан!»

У своїх поетичних роздумах П. Тичина тепер особливо часто звертається до постатей і явищ вітчизняної та світової історії й культури. В його поезії вони здебільшого перетво­рюються на символи чи навіть міфи, через які осмислюють­ся гарячі проблеми — в цьому розумінні історик і культу­ролог з нього майже завжди суб’єктивний і тенденційний (як це згодом засвідчить найбільший його твір — симфонія «Сковорода»), Постаті історичних осіб, героїв легенд чи лі­тературних творів у поета, здебільшого, травестуються, пе­реосмислюються, до того ж переважно в соціологічному ду­сі. Саме такими в збірці «Вітер з України» постають київ­ський ремісник Микита Кожум’яка, афінські громадяни Клеон і Діодот, Фауст і Прометей (у вірші «Ходить Фа- уст»), В такій модернізації, прямому чи уявному співвідне­сенні героїв історико-культурної традиції з сучасністю завжди є певний ризик, і П. Тичина його не уникнув, скажі­мо, в диптиху «Ярославна». Найпоетичніший жіночий об­раз тут виступає болісним символом старої, зв’язаної, мов­ляв, з владущими класами, але тепер історично приреченої краси, протиставленням якій мають стати герої переможної пролетарської «літани». У цьому вже були симптоми того безоглядного соціологізування поезії, яке так шкодитиме П. Тичині в 30-ті роки.

Книжка «Вітер з України» позначена неабиякою тема­тичною строкатістю, але власне особистої, інтимно-психо­логічної лірики тут майже не було. Тим-то цікавим знаком «відсвіження» його поетичної душі (М. Коцюбинський це називав — «пустити душу під чорний пар») став ліричний Кримський цикл 1925 р. Сенсуалістичний смак до безпосе­редніх вражень життя, які під його пером можуть набувати філософської значущості, втішаючи водночас зір і слух грою кольорів і тонів, промовляє тут за себе на кожному кроці. У віршах циклу тонко передані й психологічні стани на межі сну і дійсності, думки й відчуття («Сниться й далі...», «Над хмарами обвали»), і тичининська життєлюбна, але цнотли­во стримана або «онаївлена» еротика («Пляж», «На сві­танні»), і задушевна розмова з одним із найменших «братів наших менших» («Курінь»), і екстатичний філософський дифірамб «вічному, вічному нерозгаданому» Прометеєві, швидше, вічній ідеї свободи, людяності, творчого діяння: «Хай ти розум, хай зустріння матер’яльних сил — слався, вічне випроміння людської краси! («Слався!»).

201

Це був один з найвищих — але чи не останній — сплеск Тичининої лірики.

Багато обіцялося і в його поетичному епосі та драматур­гії. Про незакінчену поему «Прометей» уже мовилося. Але була ще оригінальна й розлога в задумі поема про україн­ське село (на межі від громадянської війни до мирного життя). Збереглися дуже цікаві уривки — «Чистила мати картоплю» і ще два невеликі фрагменти. Але прозвучала різ­ка, безпідставна й некомпетентна критика партійних верхів (виступ В. Чубаря на харківській партконференції, стаття В. Затонського «Думки про те, як слід чистити картоплю» — «Комуніст» від 3 лютого 1927 р.), і вразливий поет припинив працю над поемою, «виучивши» згодом перероблені сцени в таку ж виболену поему-епопею «Шабля Котовського», яка теж залишилася незавершеною. Це майже фатально: всі великі за обсягом поеми Тичини — не закінчені! Може тому, що первісні задуми виявлялись «небезпечними», або ж, змі­нювані й перероблювані, приводили думку поета в безви­хідь, у глухий кут.

Від «Сонячних кларнетів» до «Вітру з України», перших глав симфонії «Сковорода» і Кримського циклу — шлях, пройдений П. Тичиною справді по верхів’ях. Майже з кож­ною новою книжкою, навіть циклом він умів змінювати й доповнювати себе, розширювати діапазон своїх «артистич­них» можливостей і форм. Після кларнетної музикальності першої збірки — афористичні вірші в прозі з їх інтелекту­альними сюжетами, вкладеними в максимально лаконічні словесні обсяги, де «строфою» служить, по суті, фраза, або, зрідка, абзац. Після цього (або одночасно з цим) —здійс­нене в «Плузі» повернення до чітких класичних форм, зде­більшого з ясною розмовною і ораторською інтонацією. (Ці­каво, що із 36 віршів книжки 19 складаються, наче зазда­легідь було «відміряно», з 16 рядків кожен, вкутих у не­змінні чотири катрени; окрім них у збірці — два сонети, дві ронделі й три вірші, писані досить своєрідними терцинами). Ще більшу щедрість форм, розмаїття поетичних жанрів де­монструє четверта книжка П. Тичини: від найтонших візе­рунків народнопісенної ритміки («Ярославна») —до гекза­метра; від слова, «покладеного на музику» — в таких вір­шах, як «іа Ьеііа Ротагіпа» або «Перше травня на Велик­день» — до витончених іносказань у формі казки, легенди, по-своєму перетлумачених класичних сюжетів. На віршах, створених у ці роки, лежить карб сміливого новаторства, невтомного художнього винахідництва, метою якого було злиття нового змісту з новою — або оновленою, або по-своє­му нюансованою — художньою формою.

202

У 30-х роках починається трагічний художній спад Ти- чининої поезії, основна причина якого полягала в тяжкій духовній скутості поета, у вимушеній конформності його суспільної позиції. (Аналогічні явища, хоча і не в такій різкій формі, спостерігаються у деяких книжках тогочас­них поетів старшого покоління — М. Рильського, В. Сосюри, М. Терещенка та ін.) Причини цього треба шукати пере­дусім у політичній атмосфері, створеній після «року велико­го перелому» (1929). Але треба враховувати, що насильниць­ка колективізація, голодомор 1933 року, репресійний те­рор — все це пригноблювало творчу думку, сковувало душі людей почуттям непевності, страху, робило натягнуто-ка- зенним вияв навіть щирих почуттів.

На поезії П. Тичини з її делікатним музичним осереддям, глибинним інтуїтивізмом (їх часто заступає ілюстративність і жорсткий «відображальницький» раціоналізм) це позна­чилося особливо болісно, зумовивши значні художні дефор­мації. Найбільш виразним прикладом може бути тут збірка «Чернігів» (1931). Ці деструктивні явища проявлялися в тому, що творчість поета втратила особистісність і суб’єк­тивність, природну достеменність ліричного переживання. Після певного злету у воєнний період висока художність не часто навідувала поезію П. Тичини.

Григорій Чупринка **(**1879**—**1921**)**

Давно побутують припущення, що Г. Чупринку розстрі­ляно випадково, під час більшовицької облави, коли поет повертався до Києва від батьків з села Гоголеве колишнього Остерського повіту Чернігівської губернії, де він народився 9 грудня 1879 р. Дата смерті— 1921, мабуть, з’явилася піз­ніше, бо А. Лейтес і М. Яшек у своєму бібліографічному довіднику «Десять років української літератури (1917— 1927)» вказують на 1919. Цю ж дату зазначають і А. Ле­бідь та М. Рильський у літературній хрестоматії «За 25 літ». Чому ж так довго стверджувалося, що Г. Чупринка був розстріляний у 1919 р., коли в ці перші пореволюційні роки легко було документально уточнити? Мабуть, тому, що в 1919 Г. Чупринка був заарештований чекістами за підготовку як стверджується у виданні «Вибраних поезій» (X., 1930), «протирадянського повстання на Чернігівщині з метою дезорганізації більшовицького запілля». Було його заарештовано начебто в Києві й вивезено до Кожухівського

203

концентраційного табору під Москвою, але згодом, через два роки, його звільняють і він повертається до столиці.

Відомий поет і прозаїк К. Поліщук згадував, що в 1919 р. Г. Чупринка був у Києві, редагував разом із М. Семенком журнал «Мистецтво». К- Поліщук улітку того ж року про­читав у газеті «Киевский коммунист», яка почала виходити у вересні 1918 р., повідомлення про ліквідацію «банди Чуп­ринки», а на другий же день із цього негаданого для нього оголошення дізнався, що сам Г. Чупринка перебуває в Ки­ївському губернському ЧК і незабаром його долю вирішу­ватиме Ревтрибунал. Письменники, переважно «музагетів- ці», які добре знали самого Чупринку і його творчість, звер­нулися з клопотанням до голови Всеукраїнської ЧК Марти­на Лаціса. На суді від київської художньої інтелігенції ви­ступив тоді нарком освіти О. Шумський, який просив зва­жити на «величезні заслуги як поета» Чупринки, а також урахувати клопотання селян його рідного села. В ньому згадувалась участь Г. Чупринки в діяльності Гоголівського комітету РСДРП (б) в революційні 1905—1907 році. У ве­ресні 1905 р. жандарми зробили обшук у Г. Чупринки і виявили 16 примірників прокламацій РСДРП. І хоча в протоколі Чернігівського губернського жандармського уп­равління він засвідчив: «Я не визнаю себе винним», його за «поширення прокламацій злочинного змісту» все одно було «передано під особливий нагляд за місцем проживання в с. Гоголів» '.

Революційна діяльність Г. Чупринки в 1905—1909 рр. поки що чекає на свого дослідника. Відомо, що його кілька разів заарештовували жандарми, ув’язнювали — то в Лу- к’янівській тюрмі, то відправляли аж до Смоленська... Він часто пробирався до рідного Гоголева, але нелегально, бо його позбавляли права з’являтися на Чернігівщині. Тому Г. Чупринка перебував у Києві, де в нього було чимало друзів, знайомих, де він, врешті-решт, після кількох пое­тичних вправ російською мовою друкує 13 травня 1907 р. у газеті «Рада» свій перший вірш українською мовою «Моя кобза».

Стимулювала його творчу енергію дружба з українським поетом і видавцем О. Коваленком, який згуртував навколо себе молодих українських письменників, знайомив їх з мо­дерною світовою поезією. Г. Чупринка відвідував дім О. Ко­валенка, де зачитувалися К- Бальмонтом, І. Аненським, О. Блоком, Е. По, Ш. Бодлером, П. Верленом, дискутували про шляхи розвитку української поезії, обговорювали

1 ЦДІАУ. Ф. 1439. Оп. 1. Спр. 238.

204

перспективи українського авангарду, а згодом — і симво­лізму. О. Коваленко залучив Г. Чупринку до роботи в но­вому, організованому 1909 р. друкованому органі — журналі «Українська хата». Захоплений новими ідеями відродження української літератури, відродження на національній основі, але з творчим використанням новітніх течій і напрямів в російській, польській, французькій та інших літературах, Г. Чупринка пориває із газетою «Рада» і переходить на позиції «Української хати». У віршах «Радяне» і «Лайливий публіцист», які опублікувала віденська «Чорна Рада», поет саркастично відгукнувся про співробітників «Ради», пере­дусім С. Єфремова, за їхню орієнтацію на «перли коштов­ні» і «слова красномовні», що ними нові «бонавентури» на­чебто вносять в українську громаду замість справжньої літератури сміття.

Полеміка між «радянами» й «хатянами», на жаль, ви­тлумачується до сьогодні надто одноплощинно, без належ­ного урахування тогочасних суспільно-політичних і культур­но-мистецьких явищ і проблем. Особливо різко оцінювалась діяльність щоденної газети «Рада», яка почала виходити з 15 вересня 1906 р. на зміну забороненої царським урядом «Громадської думки». Проіснувала вона до липня 1914 р. і зробила багато корисного для української літератури. На її сторінках постійно друкувались О. Олесь, С. Васильчен­ко, М. Вороний, Б. Грінченко, В. Винниченко.

Г. Чупринка виступав проти «радян» тому, що сам тяжів до авангарду в поезії, який обстоювала «Українська хата». Втім, не поділяв він і крайніх полемічних перехльостів «ха- тян», зокрема, їхню оцінку революційного руху, який, на їхнє переконання, ніс у собі жорстокість, свавільство й нову несправедливість, та й взагалі не бажав впрягатися в без­кінечні суперечки. Систематично в «Українській хаті» Г. Чу­принка не співробітничав — не з його бурлацькою, схильною до богемності вдачею було вдумливо вчитуватися в диску­сійні статті, які з’являлися часто і в різних виданнях, тим паче дисциплінувати свою поетичну фантазію над редагу­ванням чужих віршів. Його часто бачили в різних районах Києва — то в Голосієві, то на Подолі серед невдах-літера- торів, художників, то на Деміївці, серед злодіїв, проститу­ток.

Навряд поет зібрав би в окрему збірку свої вірші, дру­ковані в газетах «Рада» і «Слово», тижневику «Рідний край», щомісячниках «Літературно-науковий вісник» і «Ук­раїнська хата», двотижневику «Чорна Рада», якби не О. Ко­валенко. Передусім завдяки йому в 1909—1913 рр. виходять поетичні книжки Г. Чупринки «Огнецвіт», «Метеор», «Ура­

205

ган», «Білий гарт», «Сон-Трава», «Контрасти», поема «Ли- цар-Сам». Своєрідні поетичні вступи-захоплення — «Про­логи» — писав до них Олекса Коваленко. «В українській поезії, після безликого монотонного переспівування Шев- ченкових поезій, починається нова ера, з філософічно- етичним напрямком, в вільній, артистичній формі.

Настроїли вже на новий лад свої кобзи: Микола Во­роний, 0. Олесь, Петро Карманський, Василь Пачовський, Микола Філянський. А ось іде ще один поет: Грицько Чуп­ринка, що вплітає в вінок Української Музи свій «Огне­цвіт» ',— так репрезентував молодого поета його старший друг і колега. У пролозі до книжки «Метеор» він пише, що поезія Чупринки — це «метеор на обрії української поетич­ної ночі!»2, а до книжки «Ураган» подає таке образне уза­гальнення його поетичного новаторства: «І тоді, коли в душі ще не вляглось зворушення, викликане «Метеором», і не затих поклик чарівницький — летить грізним ураганом, ...поет зрозумів, що все, що оджило свій вік, що потрухло — треба змести, сплюндрувати, щоб не глушило молодих, сві­жих жагучих паростів...»3.

У присвяченому О. Коваленку вірші «Поет» Чупринка писав:

1. **ні Поет — не гладіатор,**

**Що бавить натовп цирковий!**

**Поет — пророк. Поет — новатор**

1. **вільний мучень життьовий.**

Цей епатажний, нехарактерний для української літера­тури погляд на роль поета викликав гостру реакцію, особ­ливо з боку тих, хто сповідував лише громадянське призна­чення літератури. Г. Чупринка спонукально вдається до ін­шої крайності — вивищує поета над «юрбою», не здатною зрозуміти його ідеальних поривань в блакитні простори, його інтуїтивних, магічних осяянь і холодної космічної са­мотності. Ось вірш «В царстві висот»:

**Я, мов дух, в самоті В чарівній висоті,**

**В невимовно-чудовому мирі,**

**Де горять,**

**Миготять**

**Зорі — свічі святі**

**В голубому ефірі, —**

**Красоті помолюсь**

**1 Чупринка Г. Огнецвіт / Пролог Олекси Коваленка. (Укр. вид. «Ра­нок»] . 1909. С. 9—10.**

**2 Чупринка Г. Метеор / Пролог Олекси Коваленка. [Укр. вид. «Ра­нок»] . 1910. С. 4.**

**3 Чупринка Г. Ураган / Пролог Олекси Коваленка [Укр. вид. «Ра­нок»] . 1910. С. 4—5.**

206

**І заллюсь,**

**Розіллюсь**

**В передзвонах на царственій лірі.**

Звісно, нові часи потребували нових форм, нових образ­но-смислових ключів для розкриття і виявлення нової со­ціальної духовної реальності, і поетичний бунт проти тра­фаретів, проти примітивних літературних смаків був виправ­даний, назрілий. Г. Чупринка переймається звеличуванням пророчої місії світлого генія-Поета, впивається солодкою магією віршових ритмів, які виколисують його самолюбство й виносять його уяву на вершини самотності та гордої зне­ваги до гріховного, сліпого натовпу. Та в цьому натхненно­му протесті та самолюбному викликові «мізерній юрбі», ма­буть, було більше декларацій, пишної риторики, мелодрама­тичного епатажу, ніж справжніх авторових болей і пережи­вань.

Свого часу та й, на жаль, до сьогодні поезія Г. Чуприн­ки в декого асоціювалася з його віршем «Дзеньки-бреньки», ідейно-смисловий настрій якого автор не випадково уточ­нив: «поетичний жарт»:

**Викликає ясний дух Вірш легесенький, як пух,**

**Вірш, як усміх неньки,**

**Вірш маленький,**

**коротенький,**

**Без задумки, без вагання,**

**Без кохання, без благання.**

**І серденьку легко-легко,**

**Бо прогнали сум далеко**

**Дзеньки- бреньки.**

**Ллються, в’ються І сміються**

**Дзеньки-бреньки.**

**Різнотонні,**

**Різнодзвонні,**

**Солоденькі,**

**Золотенькі**

**Життьові брехеньки.**

У Г. Чупринки чимало таких творів, що заворожують самим поетичним звукописом, мелодикою ритму, дзвінким переливом тонів. І саме гіпнотична сила ритму є їхньою ос­новною силою, чарівною прикметою, що заступають неод­норазовий повтор рими, невдалий епітет, шаблонний образ. На цих характерних рисах поезії Грицька Чупринки наго­лошував на сторінках «Украинской жизни» (1916. № 11, 12) білоруський поет М. Богданович: «Чупринка — поет рідкіс­ного, своєрідного типу таланту, риси якого, попри всю їхню відносну простоту, відзначаються масштабністю, зіркою

207

окресленістю. Понад те, Чупринка — чи не найхарактерні­ший, найпоказовіший і закінчений представник його творчо­го типу серед поетів усіх трьох руських літератур»

Його перу належать двадцять дві літературно-критичні статті й рецензії, зокрема про твори І. Нечуя-Левицького, І'. Хоткевича, М. Вороного, М. Філянського, Михайла Жука, Михайла Семенка. У першому посмертному найповнішому виданні творів Г. Чупринки в Празі 1926 р. упорядники вмістили 447 творів. Це і поезії, і літературно-критичні стат­ті, й рецензії, а саме — 423 вірші українською мовою, 2 — російською і 22 рецензії.

Однак були й інші оцінки. Наприклад, журнал «Книгар» у лютому 1919 р. опублікував статтю М. Зерова «Гр. Чуп­ринка. З приводу нового видання творів», в якій критик уважно проаналізував метрику і ритм його поезій, основні ідейно-смислові акценти. Свої критичні спостереження він узагальнює таким чином: «Теми його далеко не нові навіть в українській поезії, оброблення їх доволі примітивне і по­верхове, правдиве поетичне захоплення заступається зде­більшого риторикою. Бадьорий настрій його поезій — всу­переч невпинному квилінню українських версифікаторів, від­чуження від патріотичних трафаретів в свій час мали зна­чення, як протест проти літературної традиції, але це зна­чення було явищем часовим. Для української ж поетичної мови Чупринка наробив великого лиха, засмітивши її вар­варизмами і прозовими виразами, од яких одгонить газет­ним жаргоном».

Такий присуд не міг не вразити поета, тим паче, що М. Зе- ров категорично узагальнив: «Мало має права Чупринка на титул українського Бальмонта». На жаль, здійснений критиком-неокласиком аналіз поетичного вибраного Г. Чуп­ринки, виданого товариством «Криниця» (четвертий начеб­то вже підготовлений до друку том його поезій так і не по­бачив світ), давав підстави для суворого, хай не присуду, але висновку.

Все ж поезія Г Чупринки — це своєрідна кардіограма духовного биття серця значної частини української інтелі­генції першого десятиріччя XX ст. Це складний період нашої духовної історії. Він пов’язаний із емоційно стимульованим активним пробудженням національної свідомості, розумін­ням необхідності вироблення нових шляхів розвитку націо­нальної культури й літератури, динамічною гонитвою за но­вими образами, за новими формами й засобами самовира­ження. Певну роль відіграв у цьому яскравому оновленні

**1 Богданович М. Грицько Чупринка//Вітчизна. 1988. № 7. С. 164.**

208

художнього мислення символізм, який в кінці XIX — на по­чатку XX ст. захопив і Україну. Г. Чупринка був добре обіз­наний з творчістю Едгара По, Шарля Бодлера, Поля Вер- лена, Артура Рембо, Стефана Маллярме — усіх тих, хто пробував вивищити поезію над прозаїчною буденністю й надати поетичній формі магічних властивостей.

Із зацікавленням поставився Г. Чупринка і до такого категоричного авангарду, як футуризм. Принаймні, з ува­гою придивлявся до поезії Михайла Семенка, написав ре­цензію на його книжку «Prelude» (1913).

Щодалі відчувалося, що дійсність відштовхувала чутливу до болей і страждань мистецьку душу Г. Чупринки: він во­лів краще відсторонитися од драматичних суперечностей життя, ніж прагнути їх гармонізувати. Стихійність, розку­тість і мелодійність його поетичного самовираження все ж не раз «коригувалися» внутрішньою потребою «зазирнути» в світ реальний, побачити, яким е його власне, справжнє, а не уявне, переживання народної долі. Ось, для прикладу,, вірш «Ти не чув?..»:

**Ти не чув?.. А чути треба,**

**Як співають люди в горі,**

**Як співають люди в муках,**

**Як здіймаються до неба Душі змучені та хворі В довгих, вистражданих звуках.**

**Ти не знав?.. А треба знати,**

**Що за слізьми — крик одчаю,**

**Гнів і полум’я пожежі!**

**Зчервоніють неба шати,**

**Скрізь од краю і до краю Рухнуть стіни, зникнуть межі.**

Такі настрої в поезії Г. Чупринки з’являлися найчасті­ше в перший період його творчості. Та не можна стверд­жувати, що й згодом поет не звертався до образного «пе­редумування» соціальних явищ і проблем. Але він вподобав роль, «маску» романтичного Поета, який виборсується з-під тяжкого, безпросвітнього емоційного тягаря- болей і стра­ждань оточуючого світу й «оселяється» в «чертогах світо- знання». Ця «роль» була зіграна ним талановито — Г. Чуп­ринка щиро повірив у містичне призначення поезії, яке так натхненно сповідували символісти.

Він прагнув оновити форми й ритми української лірики, порвати з консервативними традиціями національної літе­ратури. Але попри все своє бажання бути в авангарді пое­тичного новаторства, Г. Чупринка не зміг відірватися од ху­дожньої стихії рідної культури — він залишався її сином і

209

"її виразником. Це поет перехідної епохи — від української класичної традиції, яку він освоїв і розвивав, до україн­ського неоромантизму з його імпресіоністичними, символі­стичними та експресіоністичними образно-стильовими течія­ми. Поетична творчість Г. Чупринки виразно засвідчує свою близькість до фольклору, пісенних традицій. Він був нова­тором форми, творцем нових, оригінальних ритмів і рим, а пісенність, милозвучність його звукопису вражає й захоп­лює. Сучасник із розумінням сприймає і його загострено емоційні обурення з приводу марних, спекулятивних «зма­гань» метушливих «борців за національну ідею», «фальши­вих пророків», фарисеїв, цинічного міщанства. Щирим було поетичне звернення Грицька Чупринки до пам’яті Т. Шев­ченка, Лесі Українки, М. Лисенка...

Відповідально й самокритично він звертався до нащадків:

**То серце співало, то з серця лились Вабливі, хоч змучені, згуки!..**

**Чи вдячний нащадок згадає ж колись Співцеві страждання та муки?**

Микола Філянський **(**1873**—**1938**)**

М. Філянському судилася в літературі незвичайна доля. Коли він писав вірші, що уклали його першу книжку «Лі­рика», то зовсім не гадав, що критики шукатимуть у ній лише суголосність з громадсько-політичним життям нового століття чи вимірюватимуть її новаторськими пошуками модерністів, а самому авторові закидатимуть «містику» й «декаданс». М. Філянський не дбав про свою участь у літе­ратурному процесі, його потяг до поезії був зумовлений суто потребою духовної самореалізації. Видав поет три книжки: «Лірика» (1906), «Саіепсіагіит» (1911), «Цілую землю» (1928). Цілісної стильової системи не створив: в його твор­чості споглядальність і філософська розміркованість сусі­дять з переспівами Т. Шевченка й Л. Глібова, символістська неозначеність образу — з реалістичною прозорістю пейзаж­ного малюнка, релігійні мотиви — з епікурейськими. І попри все, М. Філянський був поетом із своїм голосом, йому суди­лося стати предтечею символізму, підготувати шлях укра­їнським неокласикам.

У ньому, відзначали критики, приховано «обдарованого поета» (М. Зеров), він — «безперечний талант» (Г. Хотке- вич). «Коли хто кохається тільки в віршах на «громадські

мотиви», то нехай і в руки не бере Філянського, коли хто має не стільки однобічний погляд на твори поезії, то знайде у збірнику Філянського багато милого»,— сказала про нього Олена Пчілка.

Народився М. Г. Філянський в с. Попівка на Миргород- щині. Батько був священиком, але син виявив здібності до точних наук і закінчив природничий відділ фізико-матема- тичного факультету Московського університету. Проте його зацікавлення були набагато ширші: архітектура й живопис,, будівництво, етнографія, історія України, світські пам’ятки. Все це знаходить відлуння в його ліриці, і не лише в її те­мах та мотивах, айв елементах поетики; «...особливо зацікавлюється (Філянський.— В. Г.) пам’ятками світської літератури українського бароко... ось звідки барокові еле­менти в його поетиці» — писав Валерій Шевчук.

З 1906 по 1917 рр. М. Філянський живе на Уралі і в ті ж роки в Москві виходить два томи його поезій («Лірика» та «Саіепйагіит»). Твори цих збірок цікаві не оригінальністю мотивів і тем, які тут ординарні — природа, події давнини, туга за рідним краєм, інтимні переживання, а своєрідністю їхнього трактування й філософського осмислення. Ключем до розуміння поетичного світу М. Філянського є проповіді Еклезіаста. Поетичними варіаціями на теми біблійського тексту відкривається перший цикл «Лірики». Однак поет не приймає філософію марності людського існування і бере із вчення проповідника те, що стверджує насолоду земним життям: «назустріч сонцю йди в убранні», «лови услад нік­чемний рай», «жартуй і день, і ніч, і зранку, з весінніх літ і до останку». Так у М. Філянського зазвучали мотиви, які були підхоплені неокласиками. До своїх віршів, присвяче­них природі, поет використовує епіграф з того ж таки Екле­зіаста: «И сладок свет, и благо очима зреть солнце». Зако­ханість у землю, в її красу («Мій бог — краса землі!» — згодом проголосить поет), філософія природи посідають у поетичному світогляді М. Філянського значне місце. В його уявленні природа — всесвіт: «небеса», «хмари», до яких «серце лине», сонце, роси, квіти, дерева і людина. Все пе­ребуває у неподільній цілісності, підпорядковане законам вічності, вищому розуму Творця. Поет воздає хвалу Творцеві («Хвала») за сотворене земне благо у кращих традиціях релігійних гімнів. Натурфілософський характер лірики, за­лежність душевних станів і настроїв ліричного героя, вираз­но простежуються в збірці «Саіепйагіит». Вірші, представ­

**1 Шевчук В. Микола Філянський і його ліричні одкровення//Укр.. мова і літ. в школі. 1990. № 1. С. 4-**

211

лені в книжці, справді нагадують календар природи, відлік часу в якому починається з вересня. Картини природи у кожної пори року викликають зміни в душевному стані лі­ричного героя, який включений у безперервний колообіг часу:

**Земля горить, палає небо,**

**В колоссях перепел кричить,**

**І знову сум мій зве до себе,**

**І серце знов моє болить.**

**Вся тварь земная замирає Під лютим полум’ям небес,**

**А в серці, там далеко десь —**

**Нудьга колишня наростає...**

***(«Липень»)***

Уявлення про природу у Філянського не позбавлене ан­тропоморфізму (вірші «Дуб», «Осокор», «Явір» та ін.). І тут також наголошується неподільність всесвіту, взаємопов’я- заність усього сущого: «Ні їм, ні нам нема спокою, великий світ, а всім нема» («Три явори»).

Звичним душевним станом ліричного «я» в поезії М. Фі­лянського є прагнення усамітненості, споглядальності, що здатна приносити почуття внутрішньої злагоди, гармонії людини і всесвіту:

**Як тихо хвиля серцем грає, як манить погляд даль німая,**

**Як веселить краса долин В той ясний час як я один.**

***(«Я знов один...»)***

Позиція споглядальності позначилась і на пейзажних замальовках, яким властива предметна точність, елегійно- гармонійна тональність.

Прикметною властивістю є відсутність зовнішніх ознак часу. Час існує як вічність, безперервний рух. «Молюсь я дням давно минулим...» — з гіркотою писав поет, звертаю­чись до подій сивої давнини. Філософський підтекст твору сягає проповіді Еклезіаста: «Нет памяти в прежнем: да и

о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после». У вірші «Спить ряд могил давно німих...» М. Фі- лянський кидає болючий докір недбайливим сучасникам за забуті могили предків, за байдуже ставлення до минулого рідної землі («ланів колишніх час, Украйни досвіт ранній не викликав від нас ні згадки, ні бажання») і застерігає, що скоро прийде час, коли нащадки спитають: «Хто нам зберіг останки літ, де днів давно минулих слід?» Поет ві­рить у духовне відродження поколінь:

212

**І внук, наш дальній внук, чий ясногордий ум Пролине піснею над лоном сонних дум,**

**Ланами рідними він пройде в ясний час,**

**Луни колишньої зачує сумний глас,**

**І згадку тяжкую положить він на нари —**

**Синів України безкровную отару...**

***(«Спить ряд могил...»)***

Розповідаючи про історичні події, він вдається до роман­тичної символіки, його слово сповнюється духом українських історичних балад. Цікавою з цього погляду є поезія «За що, за що...» з адресацією до «Року 1654 січня, день 9-й» (на­передодні відбулась Переяславська рада), в якій автор уболіває за долю української нації.

Не можна обійти увагою і узоровані на церковносло­в’янські джерела поезії М. Філянського «Сумний поважний дзвін...», «Отверзі двері покаяний...», «Як Каїн совісті — без жалю, без зітхання», «На древі крестному крізь муки, крізь німії...», в яких набуває розвитку ідея гріховності й покаяння, духовного самоочищення, проступають моральні обриси ліричного «я» поета.

Як відомо, чистого символізму в його європейському або російському варіанті українська поезія, фактично, не зазна­ла. Але деякими гранями лірика М. Філянського наближа­лась до цього напряму — залюбленість у присмеркові барви, неозначеність образу, смислова утаємниченість («Гукайте їх», «Є. Ф-кій» та ін.). Більшого розвитку ця спрямованість здобула в ліриці М. Рильського періоду «осінніх зір».

Поезія М. Філянського формувалась на національному культурно-історичному грунті. Від природи обдарований лірик, він збагатив палітру ліричних почувань заглиблені­стю в народну пісню, успадкував традиції Т. Шевченка, Я- Щоголіва. Виразно простежуються впливи шевченків­ської музи, зокрема в інтимній ліриці, в сумовитих віршах про чужину. Його поетичний світ часто проймають замріяно- ніжні інтонації глібовської музи, поет інколи вводить обра­зи, цілі рядки Л. Глібова. Умонастроями і філософією М. Фі- лянський тяжіє до Г. Сковороди. «Зв’язок обох митців,— зазначає В. Шевчук,— справді глибокий, усвідомлений, отож не дивно, що й свою поетику...— поет будує на поетиці Сковороди, і не тільки формально: ряд сковородинських мотивів срібною ниткою проходять через усю творчість Ми­коли Філянського»

Значний вплив і особистості, і творчості Г. Сковороди на М. Філянського засвідчує поезія «Mecum porto». Поет за-

**1 Шевчук В. Микола Філянський і його ліричні одкровення 11** Укр. **мова і літ. в школі. 1990. № 1. С. 7.**

213

хоплюеться самими життєвими принципами видатного філо­софа, «смертного ворога суєти».

Уникнув поет і галасливої метушні першого пореволю- ційного десятиліття. В ці роки він жив і працював у Соро- чинському лісництві, потім у Полтавському краєзнавчому музеї. Під час будівництва Дніпрогесу їздив на пороги Дніп­ра. У 1928 р. видав книжечку наукових етюдів «Від порогів до моря». Цього ж року вийшла й поетична збірка «Цілую землю». Рецензуючи цю збірку в журналі «Життя й рево­люція», М. Зеров писав: «Сімнадцять років, що минули піс­ля «Саіепсіагіит»,— термін дуже великий, а надто узяти до уваги, що сюди входять і трьохлітня війна, і десять років революції,— і тим дивніше, що на книзі Філянського вони майже не позначилися ні новою тематикою, ні новими фор­мами: ті самі медитації, та сама лірика чистого споглядан­ня, псалми, гімни, історико-культурні ремінісценції, елегій­ний тон і навіть та сама боротьба поміж обдарованим поетом та недбалим техніком, печать якої лежала і на перших його томах» \*.

І справді, спокійна, виважена, філософськи заглиблена поезія останньої збірки далека від реалій сучасності. Тут широко представлена культурологічно-історична тема, вмі­щені вірші, що присвячені видатним постатям — Сковороді, Паганіні, Страдіварі, американському селекціонеру Бер­банку.

У 1937 р. М. Філянського було заарештовано, а 12 люто­го 1938 р. поета не стало. Тривалий час його ім’я не з'явля­лося в літературному обігу, а ставлення до його творчості залежало од відомих ідеологічних приписів, тому творчість М. Філянського не була об’єктивно оцінена до останнього часу. Проте М. Філянський — це поет, який поезією своєю стверджував безперервність українського історико-культур- ного процесу й розвивав кращі національні традиції.

Максим Рильський **(**1895**—**1964**)**

У духовній і творчій постаті М. Рильського його сучас­ник і товариш по перу П. Тичина відзначив «нероздільність покликань поета, ученого і громадянина» 2.

Близько шістдесяти років тривала діяльність М. Риль­

**1 Зеров М. М. Філянський. Цілую землю 11 Життя й революція 1923. № 10. С. 178.**

**2 Незабутній Максим Рильський: Спогади. К., 1968. С. 11.**

214

ського в українській поезії, в якій він посів, за значенням свого художнього внеску, одне з перших місць після І. Фран­ка і Лесі Українки. Колосальною за обсягом була його пра­ця на терені художнього перекладу, головним чином пое­тичного. Як учений і критик він багато зробив для осмис­лення історії літератури та її сучасного досвіду; перу поета належать також праці з фольклористики, мистецтвознав­ства, мовознавства (лексикографія та стилістика українсь­кої мови), теорії перекладу. Визнання наукових та літера­турних досягнень поета відбилось в обранні його акаде­міком АН УРСР (1943) та АН СРСР (1958).

Активний учасник громадсько-політичного життя, він був головою правління Спілки письменників України, обирався депутатом парламенту, очолював Інститут мистецтвознав­ства, фольклору та етнографії АН УРСР.

ІІоет народився 19 березня 1895 р. в сім’ї українського культурного діяча, економіста й етнографа Т. Рильського. Батько походив із заможного польського (насправді поло­нізованого) поміщицького роду, який мав у своїх витоках українську шляхетську родину (один із пращурів Т. Риль­ського був київським міським писарем за часів Б. Хмель­ницького). Студентом Київського університету Т. Риль­ський (спільно з В. Антоновичем, майбутнім визначним іс­ториком) приєднався до українського національно-культур­ного руху, залишившись водночас переконаним прихильни­ком єднання прогресивних кіл українського, польського та російського народів, брав участь у похованні Т. Шевченка у Каневі. Людина гуманних, народолюбних переконань, ук­раїнський інтелігент з кола М. Лисенка, М. Старицького, О. Русова та інших діячів Київської Громади 60—70-х рр. користувався щирою пошаною своїх сучасників: І. Франко, маючи на увазі велике дослідження Т. Рильського «До вив­чення українського народного світогляду», назвав його од­ним з ліпших знавців народного життя, а М. Коцюбинський писав про Т. Рильського: «То була надзвичайно талановита і симпатична людина» \ Духовна атмосфера в родині бать­ків, в середовищі його друзів (гімназистом юний Максим жив у Лисенка, потім у Русова) справила глибокий вплив на світоглядне формування майбутнього поета.

Його дитячі роки минули в с. Романівка (на Житомир­щині) — в дружбі з селянськими дітьми і палкому, як він сам писав, замилуванні в природі. У Києві вчився (з тре­тього класу) в приватній гімназії педагога В. П. Науменка (пізніше — «Товариство сприяння середній освіті»), здо-

1 Коцюбинський М. Твори: В 6 т. К-, 1916. Т. 5. С. 325.

215

бувши там глибоку гуманітарну освіту. Писати почав ра­но— перший його вірш був опублікований уже 1907 p., а через три роки побачила світ дебютна збірка «На білих островах» (1910).

З 1915 p. М. Рильський — студент Київського універси­тету, медичного факультету, через два роки продовжить навчання на історико-філологічному, але революція, грома­дянська війна змусили його перервати освіту і переїхати на село, де він вчителюватиме у початковій школі; поет пробув в с. Вчорайшому, потім у рідній Романівці аж до\* осені 1923 р. Правда, і в Києві, вже набувши голосне літе­ратурне ім’я, він ще років шість викладатиме мову й літе­ратуру в середній школі та на одному з робітфаків.

У літературних колах М. Рильський належав до групи «неокласиків». Цією обставиною спричинено, що його теж не обминули репресії: 1931 р. він півроку пробув «під слід­ством» в ув’язненні, доки не був звільнений «за відсутністю достатніх даних для обвинувачення й суду» ■.

Напружена літературна праця М. Рильського тривала й в наступні роки, хоча політичний клімат тоталітарної дер­жави обмежував творчу свободу й багато в чому деформував тематику та ідейний світ його поезії.

У роки Великої Вітчизняної війни його поезія почала відроджуватися, зазвучала по-новому, справді натхненною мовою. Патріотичні твори М. Рильського «Слово про рідну матір» і багато інших гаряче сприймалися і на фронті, і в тилу.

У повоєнні десятиліття в житті поета були трагічні ча­си. Безжально несправедлива критика, відкрите політичне гоніння. Але були й роки високого творчого піднесення, які сам поет назвав добою свого «третього цвітіння» — на жаль» останнього, передзимного...

Творче відродження поета припадає на пам’ятну «відли­гу» в житті суспільства, що почалася в середині 50-х років. Поетичні збірки цього останнього періоду в житті М. Риль­ського— «Троянди й виноград» (1957), «Далекі небосхили» (1959), «Голосіївська осінь» (1959), «В затінку жайворонка» (1961) та ін.— гідно вивершують його творчу біографію» наче синтезуючи в собі кращі здобутки попередніх етапів.

Це поезія, яка чутливо відгукнулась на нові явища сус­пільної самосвідомості (хоча, як це є в справжньому ми­стецтві, не тільки «відгукнулась», а в чомусь і випереджала їх духовно). Ідеї гуманізації, «олюднення», душевного «ві­

**1 Див.: Рильський Б. Болюче свідчення // Культура і життя. 1990. 18 берез.**

216

дігрівання» людини й суспільства після доби трагічних ро­ків репресій, повернення почуття людяності, краси, добра — ці провідні мотиви разом із довірливими освідченнями са­мого автора, з його нелегко набутими філософським досві­дом і «пам’яттю серця» створюють чисту, живлющу й над­звичайно гуманну духовну атмосферу «завершальних» книг М. Рильського.

Активність духовного життя М. Рильського проявляєть­ся і в його роздумах, часто полемічних, на культурно-ми­стецькі теми. Він відстоює мистецтво, його сферу емоцій і краси від замахів новочасних нігілістів та технократів (ад­же «буть додатком до мотора для людини мало, далебі!» — «Діалог, навіяний дискусією про мистецтво»); пише глибокі за задумом сонети про Сікстинську Мадонну та Афродігу Мілоську, ніби завершуючи ними давню «неокласику» пое­та сьогоднішньою «класикою», заснованою на органічному поєднанні традицій і сучасності. Прихильник мудрої про­стоти й органічного саморозвитку художньої ідеї в поезії, поет висловив свої погляди на «секрети» творчості у вірші «Поетичне мистецтво», що сприймається як його естетичний заповіт. Заповітом нащадкам став вірш «Рідна мова», ви­голошений на IV з’їзді письменників України (1959) —при­страсний заклик любити, берегти, утвердити в своїх пра­вах українську мову:

**Як гул століть, як шум віків,**

**Як бурі подих — рідна мова.**

**Вишневих ніжність пелюстків,**

**Сурма походу світанкова.**

**Неволі стогін, волі спів.**

**Життя духовного основа.**

***( «Рідна мова»)***

Варто також наголосити, що художня система поета, за всієї єдності її загальних стильових принципів, демонструє неабияку різноманітність манер і стилістичних розгалу­жень. М. Рильський — поет миттєвого спалаху, стисло ви­словленої ліричної імпресії (переважно у ранній період творчості); поет медитативний, сказати б, сонетний; майстер побутово-конкретного описового малюнка чи й цілої карти­ни, часто освітленої щирою усмішкою.

М. Рильський — один із найвидатніших в українській та світовій літературах майстрів художнього перекладу. Біб­ліографія його перекладацьких праць величезна: тут всі ро­ди літератури — поезія, драматургія, проза. Але найбільша увага, звичайно, віддавалася поезії з переважно трьох лі­тератур: російської, польської і французької, які він доско­нало знав і любив. У російській класиці предметом його

217

творчих захоплень був Пушкін, з творів якого він переклав кілька поем, зокрема й романи у віршах «Євгеній Онєгін» та «Мідний вершник»; багато ліричних віршів; низку перекла­дів він здійснив з поезії І. Крилова, М. Лєрмонтова, М. Не­красова, В. Брюсова, у співавторстві переклав «Лихо з ро­зуму» О. Грибоедова.

У польській літературі його увагу привертали великі ро­мантики XIX ст.— А. Міцкевич («Пан Тадеуш», «Конрад Валленрод», лірика, балади); Ю. Словацький («Беньов- ський, лірика); з поетів пізнішого часу — Ю. Тувім. Широ­тою й фундаментальністю відзначається його добір творів і з французької літератури: тут — написані віршем п’єси «Сід» П. Корнеля, «Федра» Ж. Расіна, «Мізантроп» Ж -Б. Мольера, «Орлеанська діва» Вольтера, «Ернані» та «Король бавиться» В. Гюго, «Сірано де Бержерак» Е. Ро­стана, лірика А. Мюссе, Т. Готьє, П. Верлена та ін. А ще ж були «Король Лір» та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Пекло» Данте (спільно з П. Карманським), численні зраз­ки лірики Й.-В. Гете, Г. Гейне, книга «Сербські епічні піс­ні» та сучасною української мовою переложене «Слово про Ігорів похід». Перекладав поет і багатьох своїх сучасників (поетів народів колишнього СРСР). Як перекладач він во­лодів даром артистичного перевтілення, тонкою чутливістю до манери, стилю різних авторів, національного та історич­ного колориту відтворюваного тексту. Разом із тим його переклади позначені печаттю творчої індивідуальності Риль­ського — ясністю, правдивістю відтворення оригіналу, лек­сичним багатством, винахідливістю в передачі ідіом та фра­зеологізмів, блиском версифікації.

Різноманітність і багатство творчої спадщини майстра — взагалі незвичайні. Вже після смерті М. Рильського було видано книжку його ранньої новелістики «Бабине літо» (К-, 1967) — новели, оповідання, етюди 1911 —1913 та по­чатку 20-х років, написані в елегійній «бунінсько-чеховсь- кій», а почасти й казково-алегоричній манері.

Вагому спадщину залишив М. Рильський в галузі літе­ратурно-художньої критики, літературознавства та фолькло­ристики. Критичні й наукові праці поета були видані за його життя майже десятьма окремими книжками — «Дружба народів» (1951), «Про поезію Адама Міцкевича» (1955), «Література і народна творчість» (1956), «Наша кровна справа» (1959), «Тарас Шевченко» (у співавторстві з О. Дейчем— 1964) тощо.

Помер М. Т. Рильський після тяжкої хвороби 24 липня 1964 р. Нещодавно завершене найповніше 20-томне наукове видання його творів, підготовлене Інститутом літератури

218

їм. Т. Шевченка спільно з Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського Академії наук України.

Поетичну лірику з її різноманітними жанрами й форма­ми можна вважати головною цариною творчого самовияву М. Рильського, можливо, найбільш органічною для його мистецької індивідуальності. Правда, доробок поета міс­тить і чимало артистично виконаних поем, але і в них домі­нуюча роль належить саме ліричному, розмовно-сповідаль- ному елементу, що обумовлює і певну своєрідність їхніх композиційних форм.

Перша збірка юного поета «На білих островах» (1910) була книжкою початківця, який, однак, уже вправно воло­дів і віршем, і словом. Легко виявити тут наслідування гро­мадянських мотивів народницької поезії, сповнені щирого неспокою роздуми про власне майбутнє, яке автору уявля­лося драматичною дорогою ідеалу («Шлях»), Але було тут і чимало нафантазованого, підліткового мінору («Годі! Скінчилася пісня моя...»), всіляко педальованої меланхолії, аж до уявленого переселення поетової істоти на «білі ост­рови» — високі хмари, що пливуть над грішною землею.

Книжку загалом привітали в тогочасній пресі, правда, разом з напутніми порадами, зокрема, в рецензії Л. М. Ста- рицької-Черняхівської є порада: «не спочивати довго на хмарах, замерзне і душа, і талан поета», адже тепло в при­роді тримається біля землі, «тому й горнеться все до неї...»

Наступна збірка поета «Під осінніми зорями» (1918) за основними мотивами й колізіями легко суголосна іншим його творам,— опублікованим майже одночасно поемам «Царівна», «На узліссі», драматичному малюнку «Бен­кет»,— і разом з ними становить ліричну сповідь молодої душі.

За сім років, що минули від «Білих островів», М. Риль­ський творчо зростав, мужнів його талант, вагомішало слово. Опора на П. Куліша й М. Старицького, помітна в першій книжці, була доповнена засвоєнням художнього дос­віду О. Олеся, М. Вороного, поетів-молодомузівців, але не тільки їхнього — він зумів грунтовно простудіювати росій­ську й західноєвропейську поезію, доробок представників символізму та акмеїзму, утримавшись при цьому від «при­лучення» себе до будь-якого з новітніх літературних напря­мів. Сформульованого «неокласицизму» тут ще не поміт­но, але була впевнена орієнтація на інтимно-довірливий,

1 ЛНВ. 1911. № 4—6. С. 381.

219

рвучкий і разом з тим «прозорий» психологічний ліризм кла­сиків, а частково й сучасників — від М. Лєрмонтова, Т. Шев­ченка, А. Фета до О. Блока, І. Анненського, А. Кримського та М. Філянського.

У другій книжці лірики М. Рильський виступає вже сфор­мованим поетом, майстром дещо імпресіоністичного й вод­ночас лаконічно-мальовничого вірша з трепетним психоло­гічним підтекстом. Для тогочасної української поезії це бу­ло свіже й цікаве слово. Ідейний і особливо настроєвий лад цієї лірики далекий від цілісності, але провідним тут усе ж виступає щира людяність, закоханість у «світове життя», прообраз якого поет знаходить у природі, і живлена всім цим світла молода надія на добро і щастя — всупереч усім внутрішнім кризам:

Глибшає далеч. Річка синіє.

Річка синіє, зітхає, сміється...

Де вас подіти, зелені надії?

Вас так багато — серце порветься!

У збірці «Під осінніми зорями» було багато тонко орке­строваних в емоційному розумінні віршів, які стали шедев­рами української пейзажної і психологічної (точніше було б сказати — пейзажно-психологічної) лірики. Серед них — такі зразки, як «На білу гречку впали роси...», «Весною ми їздили в поле...», «Молюсь і вірю...», «Мені снилось...», «Зе­лені тіні...», «Вже червоніють помідори...» та ін.

А разом з тим — скільки неспокою, скрух і тривог («О моя тривого невгасима!..») в поетичному світі молодого М. Рильського! Раз у раз тут звучать мотиви гіркого невдо­волення поета самим собою, болісного пошуку цінностей та ідеалів, моральної мотороші перед спокусами декадентсько­го «Содому» (цикл «Беатріче і гетера»), усвідомлення від­сутності ширших життєвих зв’язків,— усього, що досить типове для молодих інтелігентних «блукальців» у кризові історичні періоди: «Хіба я не крапля мала, що світ нєоб- межний одбила,— лиш грунту свого не знайшла, лиш крила родимі згубила!» («Плюскочуться білі качки...»). І як фі­лософська реакція на все це, як спроби рятівного виходу з душевних смут — поривання до цілющої об’єктивності при­роди («Люби природу не як символ...»), до світового уні- версуму, що так переконливо нагадує про марноту самот­ності («Згадай, безумче! Світ не тільки ти...»).

Той же неспокій і напруга духовних пошуків перейма­ють тогочасні поеми М. Рильського — щиросповідальну, ро­мантично-тужливу «Царівну»; класичними октавами писану ідилію «На узліссі», що розповідає про одне з «проміжних» моральних вирішень поета, оглавлене епіграфом із Вольте-

220

ра — «Треба плекати наш сад»; гостропроблемний «Бен­кет» — із явно критичним щодо «чистого мистецтва» розв’я­занням питання про місце поета в часи повстань і грома­дянських змагань.

Наступний період у творчості М. Рильського, що охоплює кінець 10-х і всі 20-ті роки, за усталеною історико-літера- турною традицією можна назвати «неокласичним». До ос-- новних рис цієї школи в українській поезії звичайно відно­сять орієнтацію на вивірені віками духовні цінності, відда­ність традиціям (а значною мірою і формі) світової класи­ки— від античності до XIX — початку XX ст., визначальну роль морально-психологічної та історико-культурної про­блематики, стримане, а то й негативне ставлення до вимоги політичної заангажованості мистецтва (що в 20-ті роки слу­жило основним «жупелом» для вульгарно-соціологічної кри­тики в її полеміці з «неокласиками»). Щоправда, тут слід зважити на індивідуальну своєрідність творчої практики кожного з поетів — М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филипо- вича чи О. Бургардта; стосовно творчості М. Рильського це має особливе значення.

Поезії, що ввійшли до збірки «Синя далечінь» (1922), створювалися переважно в роки соціальних, воєнних хур­товин, смертельних загроз і нестатків (згодом поет оповість про них в алегоричному вірші «Буря»). Відгомін цих жор­стоких часів вчуваємо в стриманих згадках поета про «довгі муки безсердечних літ», про людей, що «іменем лю­бові любов убили»; окремими мотивами ці згадки увійдуть і до творів наступних часів.

Певного стійкого настрою в ліричній мозаїці книжки, зрозуміло, немає—навпаки, її характеризує суперечли­вість, боріння світлих і темних барв. Світлих — тому, що сонцелюбний талант поета нерідко свідомо спрямовував йо­го психіку на подолання і своєрідну «сублімацію» болючих відчуттів, як це бачимо, наприклад, у відомому вірші «Со­лодкий світ». Так чи інакше, а в «Синій далечійі» знаходимо цілий разок просто-таки античних за світовідчуттям віршів на теми радості й повноти буття, вирваних в неласкавої дійсності («Грім одгримів...», «Нашу шлюбну постелю...», «Несіть богам дари...», «На вулицях вода синіє...», «Я знов на драбинчастім возі...»). Але є тут і другий емоційний по­люс, де знаходять вияв (хай притамований словесно) три­вожні настрої, викликані великим історичним поворотом («Ми одпливали в каламутну даль... Ми одпливали. Скіль­ки нас було...»), почуття самотності й моральної розгубле­ності («Поете! Живемо в пустині серед каміння та лю­дей...», «П. Савченкові»), тужливі передчуття («Як тепла

221

свічка, вечір догора... Так мало жить до ночі нам... так ма­ло», «І знов дорога й бризки з-під коліс...»).

Культура, мистецтво, краса, мрія, наснаженість поетич­ної уяви — чи не найголовніші цінності в світоглядному кредо молодого М. Рильського. Різні грані цієї проблема- ки відбилися, зокрема, в тонко вигранених сонетах про митців і мислителів — «Ніцше», «Гейне», «Шекспір», «Бод­лер». Навряд чи треба заперечувати присмак самоцінного естетизму, присутній у наскрізній темі тогочасного світо- почуття поета — темі «синьої далечіні», яскраво декларо­ваній в однойменному диптиху, що відкриває книжку. Але ще важливіше бачити, що цей «естетизм» включає ви­сокі етичні критерії, згідно з якими служіння Музі є для поета не менш як душевним подвижництвом і навіть біль­ше — актом морального самоочищення від «гріхів» щоден­них («Прийшла, прийшла таки, нарешті!»).

З’ява поетичних збірок 1925—1929 рр.— «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1926), «Де сходяться дороги» (1929), «Гомін і відгомін» (1929)—знаменувала своєрідне «акме», вищий ступінь розквіту духовних і твор­чих сил М. Рильського в умовах пореволюційної дійсності. «В останні часи в моїй ліриці відносно мотивів іде еволю­ція, і що вона дасть, побачить читач. У кожному разі су­часність заговорила»,— зазначав поет ранньої осені 1923 р. 'Справді, «любить чи не любити те, що вколо нас, що в нас самих росте, що творить нас, що творимо самі ми»,— ли­ше сліпець, на його думку, «тривожиться питаннями таки­ми» («Епоху, де б душею відпочить...»).

Народжене в цей час почуття єдності з народом («Неси в щільник свій мозок, кров і плоть, таких, як ти, кипучі міліони...»); ідей спадкоємності культури як неодмінної умови суспільного прогресу; пафос праці «з людьми і для людей» (ще не обтяженої соціальними викривленнями піз­нішого часу) — такі, можна сказати, філософські «кити», на яких тримається тепер художній світ поета.

Це помітно, зокрема, в провідних мотивах його тогочас­них поем, а також близьких до них ліроепічних циклів («Вікна говорять», «Ганнуся» та ін.).

У поемі «Чумаки», датованій 1923 р., роком відчутного духовного злету поета, пристрасна полеміка про культурну ■спадщину та її місце в новому світі ведеться вже з просвіт­ницьких і будівничих позицій. Сперечаючись із пролеткуль- тівцями та іншими нігілістами, поет нагадував: «...В мину­лім є терни, але є також і вінки тернові...», «Є ланцюги, що їх не можна рвать, немов у тілі вен або артерій. Чи ж сором Марку Гракхові подать братерську руку?» («Чумаки»,

222

«Октави»), Все це, врешті-решт, було спрямоване на захист приниженої, зневаженої людської особистості від «залізо­бетонних» концепцій ультралівого більшовицького радика­лізму.

Характерними не для одного з тогочасних поетів моти­вами «прощання з минулим» починається поема «Крізь бу­рю й сніг», герой якої через біль і сумніви, через драматич­ні контрасти пореволюцінної дійсності приходить до усві­домлення того, що хоч би як там було, а все ж «сіяє в ві­щому тумані симфонія мускулатур» і що в полях «ростуть жита і юний вігер ходить». М. Рильський сподівався на творчі сили й можливості нового ладу,— а хіба не вірили в те ж саме П. Тичина, Г. Косинка, А. Головко, М. Куліш,. Ю. Яновський, інші їх сучасники?

Фактично ця ж тема провідна і в «жовтневій поемі> М. Рильського — «Сашко» (1928), але тони тут однозвуч- ніші, часом фанфарні, із загального колориту майже зов­сім усунуте все тяжке й болюче в тогочасному трагічному житті.

Поеми 20-х рр. засвідчують розмаїття стилістичних і композиційних вирішень поета: медитативні й полемічні «Чумаки» (правда, із зародком «додаткового» і швидко згорнутого сюжету), мозаїчна, в дусі блоківських «Двана­дцяти», лірико-драматична «Крізь бурю й сніг» і майже алегоризована за своїм сюжетом, формально побудованим навколо однієї людської долі, поема «Сашко».

У панорамі мотивів та образів тогочасної ліричної по­езії М. Рильського виразно окреслюється постать її «внут­рішнього», головного героя. Це — гуманний і освічений ін­телігент із совісної «просвітительської» формації. Це осо­бистість з інтенсивним внутрішнім життям, ясний і добро­зичливий характер, прикметною рисою якого є прагнення до гармонії — між особистістю й навколишнім світом, чут­тями й розумом, людиною й природою. (Класицизм як художня школа тому й виявився таким близьким поетові,, що естетично він заснований на цьому прагненні.) І справ­ді, поет естетично найбільш чутливий до моментів особли­вої ясності, повноти, людяної «оптимальності» і власного, внутрішнього і зовнішнього, навколишнього життя,— хоч, разом з тим, аж ніяк не схильний замовчувати дисонанси реальної дійсності, зокрема й власні душевні негаразди («Умерли всі — а за одним найтяжче...», «Ти зацілована, запльована...», «Як тінь, як пес, холодна самота...», «Принц Данський» та ін.). Неокласицизм М. Рильського не озна­чав затикання вух на «негармонійні» голоси його бурхли­вої доби.

223

Світ ліричної поезії М. Рильського замкнений у строгі лінії, у ньому панують здебільшого дзвінкі й насичені ко­льори (зорові враження тут рішуче переважають): «Чер­вонобоким яблуком округлим скотився день, доспілий і тяжкий, і ніч повільним помахом руки широкі тіні чорним пише вуглем» («Людськість»), На фоні природи, пейзажу відбувається більшість медитацій та сердечних пережи­вань автора, зміни пір року тут виступають неабиякими подіями, і поет володіє майстерністю передати «обличчя» й «психологію» кожної з них. Тут і сповнена передчуттів і надій весна («Гнуться клени ніжними колінами, чорну хма­ру сріблять голуби... Ще от день — і все ми, все покинемо для блакитнокрилої плавби» — «Ластівки літають, бо лі- тається...»); і розквітле, пишне літо («Як соковито й повно гуде і стелеться понад землею ясного полудня віолон­чель!»— «Опівдні»); й дорідна осінь із її «прозорістю ду­мок» і неповторними земляними запахами («Запахла осінь в’ялим тютюном, та яблуками, та тонким туманом...», «За­пахла осінь...»).

Цікавими й своєрідними рисами позначена просторово- часова організація «неокласичної» лірики поета (в наступ­ні періоди тут відбудеться певна еволюція). Дух класицис­тичної всезагальності часто обумовлює в його поетиці певні «розширення» зображуваного простору, продовження його в далеку перспективу, а отже, й піднесення від «емпірії» (теж смаковито вималюваної) до чогось місткішого й зна­чущого.

Час у цій ліриці так само «поширений» або, за Д. Ли- хачовим, емансиповапий від побутової конкретності. Дія навіть таких, багатих на рясні деталі, віршів, як «Опівдні», «Людськість», «Осінній холодок над спраглою землею...», «Запахла осінь...», відбувається на тлі якщо не вічності, то, принаймні, якоїсь великої «всезагальної» епохи — без по­дальших її уточнень. (Ці риси «надчасовості» особливо помітні в численних антологічних віршах типу «Філософ», «Поет», «Музика», «Труд», «Відпочинок», вони — наслідок стилізації, дотримання вимог жанру.) У цілому ж ця роз- ширеність часу й простору в ліриці поета надає їй прикмет високої, одухотвореної узагальненості (хоча нерідко — й споглядальності), оповиває слово і образ ореолом особли­вої поетичної повноти і значущості.

«Поезія трудів і днів» — так можна назвати його ліри­ку 20-х рр. включає чимало натхненних медитацій і осяянь, присвячених філософським роздумам над діалектикою змінного і незмінного, «години» і «негоди», одиничного й загального в природі й людському житті («Студений вітер

224

б’є в холодні вікна...», «Година й негода», «Мені здається: завтра буде сонце...», «Тріпоче сокір сріблом потемні­лим...»); дорогій для М. Рильського темі творчості і праці («Опівдні», «Труди і дні», «Із абетки» та ін.); радощам і драмам кохання («Осінь ходить, яблука золотить...», «Ко­ли полинуть бригантини», «Есмеральда», «Ластівки літа­ють...», «Поцілунок», «Війнулася фіранка на вікні...»); ос­мисленню «вічних питань» краси, мистецтва, поезії («У пу­щі, де лише стежки звірині...», «Скільки літ не пройде...», «Як мисливець обепежний...», «Вона ішла по місту в час облоги...», «Я натомився од екзотики...», «Адоніс і Афроді- та», «Ніч», «Суворих слів, холодних і шорстких»), І прос­то — перлової, переливної лірики, спонтанних, завжди надзвичайно принадних у М. Рильського виплесків різно­тонних настроїв («Я молодий і чистий...», «Осінній холо­док над спраглою землею...», «По теплому дощі...», «Не надивився, ні!..», «Волохатий, фіолетовий...», «Всім пахо­щам Аравії не змити...» та ін.). За всіх відмінностей в емо­ційних барвах і пульсації думки та серця перед нами — поезія ясних, можливо, не позбавлених лагідної просвіти­тельської утопічності, але від того не менше щирих, сподівань на щастя («узавтра буде сонце!») — щастя осо­бистості й народу.

За два десятиліття поезія М. Рильського пройшла не дуже помітну зовні, але все ж істотну стильову еволюцію. Зникають певні впливи символізму, імпресіоністичної «нер­вової» моментальності в фіксації вражень і переживань, що були відчутні на етапі «осінніх зір». Загалом посилю­ються класицистична ясність (за М. Зеровим — кларизм), предметність, конкретність образу, точність і розміреність композиційного ладу (правда, в ліриці, але ніяк не в по­емах), стрункість і прозорість синтаксису, орієнтація на тбчні й вивірені строфічні форми. Але, звичайно, поезія М. Рильського в чистому розумінні не є поезією «новітньо­го класицизму». З повним правом тут можна говорити про цікавий індивідуальний синтез кількох тенденцій, що ре­презентують великі стильові школи світової поезії, а саме: класицизму, романтизму й реалізму. (Принаймні, сучасна літературна теорія дедалі впевненіше сходиться на думці, що в художній практиці не часто трапляються випадки «чистих» стилів, особливо коли йдеться про визначні літе­ратурні осббистості.) Так було й у М. Рильського — до­статньо зіставити, скажімо, стилізовані (в свою чергу, під численні стилізації ХІТІ—XIX ст.) антологічні вірші — яс­краво й «модерно» романтичний за образним ладом цикл «Адоніс і Афродіта» і багату буденними, побутовими де­

8 -01

225

талями реалістичну розповідь в ідилії «Перед весною» та поему «Сіно». Але в більшості творів поета ці стилістичні струмені, звичайно, вільно й органічно злиті.

Творчість М. Рильського у 30-ті позначена суперечно­стями, характерними й для багатьох інших талановитих письменників. Ці суперечності проймали, як відомо, все життя країни: з одного боку — духовний заряд революції 1917 р., а з другого — гніт антинародної командно-бюро­кратичної системи, кривавий режим тоталітаризму. Правда про життя, відкрито висловлена в літературі в умовах тяжкої творчої несвободи, стала неможливою, й письменни­ки в багатьох випадках повинні були працювати в леща­тах «дозволеного», в умовах напівправди, що зводилася здебільшого до зображення і оспівування «світліших» сто­рін дійсності. Втім, у певні «позитиви» цієї дійсності вони здебільшого вірили або намагалися вірити.

Поезія М. Рильського, наче благородна сонцелюбна рослина, дуже чутливо реагувала — в якісному, естетич­ному аспекті — на політичний клімат часу. Різке зниження художнього рівня цілком очевидне, наприклад, у «перебу- довній» книзі «Знак терезів» (1932), створеній за часів колективізації, й особливо — в «Україні» (1938); разом з тим певні ознаки поетичного відродження помітні в збір­ках «Літо» (1936) та «Збір винограду» (1940). Надалі ця прикмета простежуватиметься не так виразно — аж до славного «третього цвітіння», яким поет відреагував на кі­нець сталінщини.

У часи «сталінських п’ятирічок» з їхньою насильною колективізацією, страшним голодомором 1932—1933 років та форсованою за рахунок надлюдського «ентузіазму» ін­дустріалізацією поезія М. Рильського тематично «пере­будовується», але при цьому відчутно (а в деяких випадках і фатально) падає якісний художній рівень. Скоряючись вимогам офіційної критики (а також прямому грубому державному тискові, одним із виявів якого був шестимі­сячний арешт поета органами ДПУ в 1931 р.), М. Риль­ський надає відтепер першорядного значення «громад­ським», соціально-політичним мотивам своєї творчості, але саме в них здебільшого й виявляється неорганічність, ви­мушеність, а нерідко й «самонав’язаність» внутрішньої по­зиції. З особливою наочністю це продемонструвала «пере- будовна» книга «Знак терезів» (1932), яку відкривала відома «Декларація обов’язків поета і громадянина» з її напівзмушеним, але й напівщирим зобов’язанням перед самим собою: «Мусиш ти знати, з ким виступаєш у лаві, мусиш віддати їм образи й тони яскраві». Притиск автора

226

На слові «мусиш» тут не випадковий — як поет політичний і громадянський він у ці роки (а почасти й пізніше) не стільки творив, скільки служив, звично змушуючи себе писати різні оди, величання й заклики на теми, продикто­вані офіційною політикою та ідеологією. Хоча були моти­ви, ідеї, істини, щодо яких М. Рильському не треба було силувати себе й фальшивити — коли він, скажімо, утвер­джував своїм віршем дружбу народів і зв’язки їхніх куль­тур чи вітав чесну народну працю або таврував фашист­ських підпалювачів війни. Прислуговуючи, в дусі тогочас­ної естетики, швидкоминучим потребам дня (аж до край­ньої «ділової» вимоги, ним же і сформульованої 1932 р.: «...Боротьба за цукровий буряк варта більш, як борня з вітряками'!»— «На порозі»), поет у своїх «громадянських» темах нерідко опускався до скороспілих відгуків і святко­вих здравниць (...«Хай здійснює найкращі сни радянський депутат!» — «Радянський депутат») або легкодумних полі­тичних тостів («Підношу з повним кухлем... за тих людей, що окрилили... кого взиватимуть віки ясним ім’ям: більшо­вики»— «Золоті ворота». 3. «Я і Київ»), Отже, опускався до того «одержавленого» ремісництва, яке прикро знижу­вало творчий авторитет поета, хоча багатьом було зрозу­міло, що таким чином він мусив «заробляти» собі право на поезію справжнього творчого самовияву. Був М. Рильський і автором «Пісні про Сталіна» («Із-за гір та з-за висо­ких»...), що співалася передусім завдяки вдалій, з націо­нально-фольклорним забарвленням, музиці Л. Ревуцького.

Помітно звузивши сферу своєї поетичної духовності — з її тематичного поля випало майже все інтимно-особистіс- пе, переважно в його непростих, драматичних аспектах — М. Рильський тим часом зумів визначити в 30-х роках як основну тему своєї поезії — тему патріотизму. Закоханий у рідну землю, її історію й людей, щирий друг інших наро­дів, тут він мав що сказати. І якщо в деяких творах «про­грамового» звучання поет оспівував реальність, значною мірою міфологізовану в дусі тогочасної пропаганди, якщо хрестоматійний для свого часу вірш «Моя Батьківщина» справді відтворював полаковану офіційну модель, то ре­альніший зміст увібрали такі вірші, як заснований на істо­ричних асоціаціях «Народам радянської землі», що кли­кав до дружби й приязні між націями («Хіба забулось, що за грати нас ворог спільний посилав, що Чернишевському, як брату, Шевченко руку подавав?» — «Народам Радян­ської землі»), і визначна за художнім рівнем і емоційним піднесенням, величава, немов маніфест, поезія «Народам світу» — з її натхненним уславленням всього істинно люд­

ського, що об’єднує народи планети: «Вам дорогий ваш біль, ваш хміль, ваш серп, ваш меч, ваш спів, ваш гнів, і усміх дочок та синів, і струнний перебір дібров, і неокрая- на любов...» (II. «Труди і дні». «Народам світу»).

Але справжньою творчою відрадою тоді для М. Риль­ського була лірика звичайного, щоденного життя, в про­стих, знайомих явищах якого перед оком митця раптом розкривався глибоко людяний, естетично значущий зміст. Тяжіння поета до такої «демократичної» конкретики по­мітно посилювалось — чи не через своєрідну самокомпен- сацію — поряд із зростанням кількості писаних ним де­кларативних політичних відгуків.

Такого щиро довірливого М. Рильського бачимо в кра­щих ліричних партіях «Октав» («Що ж, признаюсь; люб­лю я здавна Київ...») і у вірші «На березі» (збірка «Київ», 1935), в інтимізуючій ремарці — «Я стою, я стис рушни­цю, дожидаю перельоту», яка, по суті, перетворює цикл «Чотири вірші», задуманий як широкоосяжна «уславлю- вальна» панорама, на кілька барвистих пейзажних і жан­рових малюнків. (Хоча явна полігизація, густо й без по­треби розставлені «акценти» не обійшли й цих малюнків.) З часом подібні сюжетні новели й нариси, переважно з близьким до алегоричності другим планом, стануть продук­тивним жанровим різновидом у поезії М. Рильського (вір­ші «Видіння», «Голосіївський ліс», «Мости», «Вуж» та ін.).

Своє право на поезію звичайних, не обов’язково «соці­альних», шматочків життя, як і особистих, інтимних пере­живань поет принципово утверджував і відстоював. Саме тому 1940 р., напередодні війни, він міг дозволити собі (в книжці «Збір винограду») «розкіш» мальовничих і ви­зивних за темою «Рибальських сонетів», принадних у своїй безпосередності віршованих щоденникових нотаток (цикл «Море і солов’ї»), інтимної лірики циклу «Весняна книж­ка» і навіть зовсім «побутової» поеми «Любов» — про ко­хання, родину, випадковий жіночий гріх і розумне «пока­яння». А завершувалась книжка одним із архітворів любовної лірики поета — віршем «Лист до загубленої ад­ресатки». Цією збіркою, в' якій знайшли своє місце й пате­тика послання «Народам світу», й ліричний гумор «Ри­бальських сонетів», М. Рильський стверджував право автора на свої теми, на виявлення неокраяної повноти людських почуттів. Недарма ще 1932 р. у відомому вірші про те, що «нове життя нового прагне слова», він навіть притиснутий, можна сказати, до стінки вульгарною кри­тикою, що вимагала «маршу», все ж нагадував, які могут­ні сили в людській психіці протистоять цій казенній вимо-

зі: «Ще Блок, ще Гріг, ще лілія, ще мрія, ще колихання голубливих вод..!» («Нове життя нового прагне слова...»).

«Лірик — він спить і марить про велике епічне полот­но» ',— писав наприкінці 20-х рр. критик М. Доленго, й паче вгадував: саме в цей час поет починав працю над сво­їм найбільшим епічним полотном — поемою «Марина» (1938). Це була поема про жіночу долю, долю жінки-крі- пачки, яка могла бути сучасницею Шевченка і прототипом якоїсь із його героїнь (епіграфом до свого твору поет взяв рядки з однойменної поеми класика). Шевченковим болем, Шевченковим етичним ідеалом осяяний жіночий образ по­еми — дівчини з убитою, а згодом — з обманутою любов’ю, страдниці й месниці. Та водночас «Марина» — це справді епічний твір, із сторінок якого чути подих тяжкої і героїч­ної історії народу, перед нами — багатофігурна сюжетна композиція, в якій один проти одного встають два світи — панський і кріпацький. У зображенні жорстокого й розпус­ного панства, яке на Правобережжі було здебільшого польським за національністю, поет наче дописував і до­вершував гострі соціальні присуди, які висловлював на ад­ресу цього класу, рвучи з ним, його батько, Т. Рильський (журнал «Основа», 1861, листопад — грудень). І можна зрозуміти, чому авторові стала в особливій пригоді худож­ня школа А. Міцкевича2 (щойно перед цим М. Рильський закінчив переклад «Пана Тадеуша») —школа «густого», щедро деталізованого поетичного живописання з помірни­ми дозами іронії й сарказму, а інколи — й із пронизливи­ми ліричними партіями та фольклорними ремінісценціями. Так у художньому світі поеми вільно й доцільно поєдна­лись шевченківське і міцкевичівське начала.

Роки Великої Вітчизняної війни стали часом духовного злету для поета. Послабшав тиранічний гніт тоталітарних ідеологічних канонів, внутрішньо вільнішою стала творча думка, а головне — на перше місце в свідомості митця ви­шила пекуча тривога за долю Вітчизни і народу. Все це вдихнуло в поезію М. Рильського справжню пристрасть і біль.

Написані в роки війни політичні вірші — його натхнен­на «патріотика» і заклики до єднання народів проти фа­шизму — залишаться взірцем високої громадянської гід­ності українського поетичного слова в критичну добу іс­торії.

**1 Критика. 1929. № 5. С. 43.**

2 «Найбільшим епічним поетом нових часів» назвав М. Рильський А. Міцкевича у присвяті до вірша «Човен» (1924).

900

Тяжка боротьба з фашистськими загарбниками розбу­дила й піднесла в суспільстві національну самосвідомість, яка так жорстоко викорінювалась. Тепер навіть Сталін заговорив про «знамено великих предків»,— але виключно російських. М. Рильський одним із перших у тогочасній українській літературі відчув потребу національного са­моутвердження — гордого й величного, всупереч усім за­грозам часу,— і створив «Слово про рідну матір», вперше проголошене по радіо 26 листопада 1941 р. Це була новітня ода, в якій стверджувалась ідея безсмертя народу, нездо­ланності його духу:

Хто золоту порве струну,

Коли у гуслях — дух Боянів,

Хто димний запах полину Роздавить мороком туманів,

Хто чорну витеше труну На красний Київ наш і Канів?

***(«Слово про рідну матір»)***

Краса пейзажів рідної землі, героїка національної іс­торії, волелюбність народу, овіяні пошаною багатьох поко­лінь імена творців його культури,— для цього М. Риль­ський знайшов слова виняткової поетичної ніжності й міст­кості: кожне випромінює цілі пучки дорогих українській людині асоціацій.

Творчість М. Рильського не раз, маючи на увазі її «традиційні» художні складники, називали мостом між класичною і радянською літературою. З цим до певної мі­ри можна погодитись, якщо усвідомити новаторське зна­чення його творчості в українській поезії свого часу. І в естетичному, і в культурно-психологічному розумінні висо- козмістовним і новим був уже центральний людський об­раз у його поезії,— образ її ліричного героя, за яким, ска­жімо, академік О. Білецький бачив характер, тип, постать «гармонійної особи» сучасної епохи, котрою «хотів би ста­ти кожний з нас і яку хотіли б ми бачити в своїх дітях»

М. Рильський входить як визначна творча постать не лише в коло найбільших майстрів літератури ближнього зарубіжжя, але і в загальнослов’янську, та й світову по­езію XX ст.

1 **Білецький. О.** Зібр. праць: В 5 т. К, 1966. Т. 3. С. 201.

Дмитро Загул **(**1890**—**1944**)**

Д. Загул досі залишається належним чином не поціно- ваний насамперед тому, що його ім’я звично асоціюється з символізмом, течією, про яку маємо досить приблизне уяв­лення.

Український символізм не мав виразного національного обличчя. В його лавах не було жодного теоретика, та й поетичних талантів, відверто кажучи, бракувало. Був сим­волізм не лише слабким на гребені хвилі, а й нетривалим. Тільки-но поети-символісти заявили про себе як про «ви­разну літературну течію, а не просто випадкове коло літе­ратурних діячів» (М. Зеров), як «Друкар Польський», де видавався орган їх літературно-мистецького об’єднання, був реквізований для потреб штабу М. Подвойського, па­пір узято на облік, а самих «музагетівців» мало не мобілі­зовано для примусових робіт «яко буржуїв» !. Не пощас­тило отримати й обіцяну Директорією підтримку в формі позички, за якою Я. Савченко їздив аж до Кам’янця-По- дільського. «Сьогодні місто залишилося без символістів. Символісти втекли безкарно»,— знову бідкався занепокоє­ний М. Семенко.

Певно, враховуючи ці об’єктивні обставини і не заглиб­люючись у поетичні тексти, літературознавці (саме літера­турознавці, а не критики 20-х років), довго вагаючись, чи був взагалі чи ні той український символізм, врешті визна­ли його однотонним і нецікавим, вкрай декадентським («не довіряв розумові, уникав злоби дня, обертаючись у колі снів і візій» 2), містичним, в дечому сентиментальним, лірико-споглядальним, далеким від драматичних колізій власне філософсько-естетичної концепції символізму. Ци- тації з «Поезій» Я. Савченка чи «Світлотіней» В Ярошен­ка засвідчували існування лише одного крила українського символізму; не бралося до уваги інше, власне, й репрезен­товане Д. Загулом. Окрім того, критикуючи естетство, три­валий час дослідники зовсім не враховували, що симво­лізм — це філософсько-поетична школа, яка покликана виразити певний умонастрій і світосприймання, що символ- образ має відтворити водночас реальний, матеріальний смисл явищ і його ідеальну заданість, сакралізовану дійс­

1 **Поліщук К** 3 виру, з революції//Веселка / Літ. місячник. Поль­ща: Каліш 1923 № 4. С. 31.

г Історія української літератури- У 8 т. К., 1970. Т. 6. С. 97,

**2.3!**

ність. Це вимагало звернення до людського духу, це і ро­бив поет-філософ Д. Загул.

Про самого поета маємо скупі дані. Народився 28 серп­ня 1890 р. у с. Мілієві Вижницького повіту на Буковині в сім’ї напівспролетаризованого селянина. Рано осиротів. На кошти місцевого вчителя, який помітив у хлопчині неабиякі здібності, навчався в Чернівецькій гімназії, згодом — на філософському факультеті Чернівецького університету. В лютому 1915 р. Д. Загул був вивезений до Росії разом із іншими громадськими заручниками під час відходу росій­ської армії. Згодом утік в Україну. Працював санітаром, канцеляристом, бухгалтером, співробітником видавництв, наросвіти, сільським учителем. Писати почав ще гімназис­том, заохочуваний О. Маковеєм та Б. Лепким. Виданням газети «Нова Буковина» вийшла перша поетова книжка «Мережка» (1913), але сам автор вважав дебютною збір­ку «З зелених гір» (1918) —завдяки їй здобув певне літе­ратурне ім’я.

Відзначивши «іскру божу», широку поетичну лектуру, добру підготовчу ерудицію, дар легкого музичного віршу­вання, тогочасна критика все ж оцінювала збірку «З зеле­них гір» як «безбарвну, великою мірою позбавлену індиві­дуального обличчя» ’. Для нас ця збірка цікава й показова як вияв раннього символізму поета, коли Д. Загул почав «вростати» у метафізичну схему символістської теорії. На­звавши такий символізм «поміркованішим, прим’якшеним і до певної міри філософічним», Я- Савченко слушно заува­жив: «...фігурально висловлюючись, бореться в поетові «небо і земля». І небо його вабить, але й земля солодка»2. Жоден із цих наскрізних мотивів не домінує, вони дивно уживаються, розбавляють і приглушують один одного. Доробок раннього Д. Загула виявляється далеким не ли­ше од символізму П. Верлена, Малларме, М. Маттерлінка, а й В. Брюсова. Він ближчий до «співучого» К- Бальмонта чи «врівноваженого» М. Кузьміна.

Якщо більшість віршів збірки «З зелених гір» написані під впливом рідного оточення (принаймні західноукраїн­ські мотиви звучать тут дуже виразно), то на «чужині», в Наддніпрянській Україні, поет створює збірку «в одному настрої» з досить промовистою і водночас туманною на­звою— «На грані» (1919). О. Білецький назвав її однією з найстрашніших книг українського модернізму, книжкою крайнього соліпсизму й безнадійної містики. «Книжка —

1 **Меженко Ю.** Д. Загул. На грані//Книгар. 1919. № 22. С. 1194.

**2 Савченко Я.** Поети й белетристи, К, 1927. С. 109.

цілковий реквієм, панахида, проспівана поетом самому со­бі,— зазначав критик,— це Федір Сологуб (до певної мі­ри), але витончений, майже безтілесний, що відійшов на гострі зледенілі верховини і застиг там у буддійському спогляданні далеких світів»

Відкидаючи поширені свого часу звинувачення поета в «породжених запереченням дійсності, ...мотивах індивідуа­лістської ущербності» 2, згадаймо натомість історичне тло, на якому писались ці вірші. Про «сторозтерзаний Київ» казав П. Тичина, М. Семенко тоді писав: «З перерізаним горлом і захололим осміхом губ Я стояв І куди рушити не знав...» Подібною була й реакція Д. Загула на драматичні події 1919-го:

Вороногривий кінь

Махнув розхристаним хвостом.

На землю впала чорна тінь,

Лежить земля хрестом.

Хрестом —

З опльованим Христом.

Здригнулася блакить.

Така чудна, така чуйна!

Куди? Куди той кінь летить?

Невже ж це знов війна?

Війна —

Сумна старовина!

Вороногривий кінь

Замів світи своїм хвостом —

1 світлий степ заслала тінь,

І трупи над хрестом

Листом.

І ми хрестом...

Не забуваймо й іншої обставини. Д. Загул здобував ос­віту на філософському факультеті й був добре обізнаний із філософією Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, Е. Канта, з основ­ними положеннями трансцендентальної логіки,— ці теорії, поза всіляким сумнівом, відбилися у філософських аб­страктних міркуваннях збірки «На грані»: «На грані віч­ного нічого,— Думок нема. Німий язик, німа розмова, Ду­ша німа»; або: «Ми тінь... Ми тінь людей, що були. їх відбитка одна».

Безперечно, в таких віршах Д. Загул перегукувався не так з ортодоксальним символістським світовідчуттям, як

з релігійно-містичною («теургічною») лінією російського символізму, теософською філософією. «Кінчається те, до чого можна підійти з певними трафаретами,— констатував

**1 Цит. за: Якубовський Ф. Дмитро Загул. К, 1931. С. 19.**

! Історія української літератури: У 8 т. Т. 6. С. 154,

2-33

у «Книгарі» Ю. Меженко-Іванов.— Починається той світ, до якого треба підходити з великою побожністю й великою обережністю. Там те, що стоїть поза межами звичайного людського почуття і що можливо збагнуть лише творчим натхненням». Загалом численні рецензії на збірку засвід­чили, що в 20-ті роки її сприймали зовсім не так, як у на­ступні десятиліття. «Який би не був світогляд поета, книга Д. Загула — талановита книжка: в ній так міцно й щиро розказано про вічну тугу людського серця»1,— писав Б. Якубський. В. Бобинський, акцентуючи увагу на «від’­ємних, темних красках» збірки «На грані», з розумінням поставився до того, що поет визнає це все «інтегральною частиною своєї психіки і навіть стає до неї в позитивне становище»2. Філософська лірика збірки «На грані» зву­чить глибоко й своєрідно, подібно до, скажімо, символіст­ських картин М. Чюрльоніса — «Істина», «Думка», «Похо­рон» тощо. Відкидати таку пройняту екзистенціалістським самозаглибленням поезію, як то робилося раніше, безпе­речно, не слід.

Якої ж поетичної трансформації зазнає далі Дмитро Загул? Він «з поета романтичного, символістського в ро­зумінні вузькому, грунтовно переродився в справді проле­тарського поета»6, пройшов шлях від символізму до со­ціалістичного реалізму,— і тоді, і пізніше писалось про творчий «злам» Загула в тому ж ключі, як і про стильові метаморфози багатьох митців, що нібито торували шлях до міфічної «пролетарської літератури». Сам поет, мабуть, пишучи вірш «Порозпліталися гірлянди», й гадки не мав, як символічно щодо його власної ідейно-естетичної еволю­ції пролунають такі рядки:

Треба пірвати ті вінки

З білих лілій і білих бігоиій,

Хай розвиваються наші квітки Втіхи, безумно червоної!..

Вибір зроблено: магічний колір Марса й Місяця, якому віддав данину поет символіст, відтіснений жертовною бар­вою революції, а в поезію Д. Загула стрімко вривається «жовтневий вихор». Третя збірка «Наш день» (1925) за­свідчила народження поета-романтика революції. Зміню­ються не лише ідейні обрії, проблематика, а й жанрово- стильові особливості його віршів. Часом надуживаючи ура- революційною риторикою, він створює сповнені соціаль­

**1 ЛНВ. 1919. № 4—6. С. 86.**

**2 Еобинський В. Від символізму — на** нові **шляхи// Ми**гуса. 1922.

№ 1—4. С. 21.

8 **Якубовський Ф.** Дмитро Загул. С. **23.**

234

ного оптимізму гімни-прокламації, звертається до дифі­рамбічного тону, декларує загальноприйняті погляди на дійсність і мистецтво зокрема. Щоправда, тепер поезія Д. Загула сприймається інакше (приміром, дуже цікавий вірш «Сурмач», але в ньому, власне, оспівується й виправ­довується червоний терор; на деяких рядках «Гімну-про- кламації» та «Даремно ти турбуєшся, поете!» позначився ортодоксальний класовий підхід тощо).

1927 р. вийшла підсумкова збірка поезій Д. Загула «Мотиви» (з передмовою О. Біленького). У ній були твори першої половини десятиліття та поетова «Автобіографія». У «Мотивах» поет цілком виявив себе як апологет нової доби. Він виголошує своєрідну декларацію митця, ту, що визначив колись як критик: «Справжньої нової лірики не буде в нас до того часу, доки революція не ввійде в нашу кров і кість»'. Це знайшло вияв у порадах, на кшталт:

Візьми число щоденної газети —

**Там тисячі не виспіваних тем.**

***(«Даремно ти турбуєшся, поете!»)***

Д. Загул присвячує будівництву Дніпрогесу поему «Ге- ліополіс», (1927); пише цикл «Туга за рідним краєм» — спо­діванки на близьке возз’єднання буковинців з Україною. Але революційний оптимізм не справджувався, реальна дійсність дисонувала із мріями. Так чи інакше, а після зга­даної збірки окремі книжки Д. Загула уже не виходили, він дедалі більше займається перекладами, редагує аль­манах «Західна Україна», пише критичні статті.

Належне слід віддати його перекладацькій діяльності. Поет, досконало володіючи кількома іноземними мовами, добре орієнтуючись у світовій літературі, зажив слави майстра. Він інтерпретував українською мовою таких ні­мецьких митців, як Гете, Шіллер, Гейне, Бехер...

Слід сказати, що помітно виступав він і як критик та літературознавець. Досить назвати його статті «Спад лі­ризму в сучасній українській поезії», «Зріст і сила творчо­сті П. Тичини», підручник з теорії поезії «Поетика» (1923). У 1930 р. він підготував і видав із своєю передмовою збір­ку творів В. Кобилянського.

Та як член літорганізації «Західна Україна» він уже 1933 року зазнав безпідставного звинувачення в націона­лізмі і був репресований. Відбував заслання на Колимі.

1 **Тиверець Б.** [Загул Д.]. Огляд ліризму в сучасній українській пое­зії//Червоний шлях. 1924. № 1—2. С. 1667.

235

За останніми даними !, відбувши десятирічне ув’язнення, одержав додатковий термін і помер від паралічу серця влітку 1944 р. на півночі.

Ще до заслання поет, хоча й приглушено, тамуючи сам себе, повертався до свого органічного обдаровання. Дово­диться погодитися із проникливим спостереженням В. Бо- бинського: «давніх психічних станів, що були бальзамом чи, може, тільки наркотиком для душі, не можна позбутися брутально... І вони, як добрі знайомі, до котрих чуємо сла­бість, не раз іще вертаються, захоплюють його істоту, щоб опісля, знову виявивши свою недоцільність і в’ялість, серед боротьби і муки уступати перед зрозумінням конечності активної участі в житейському морі бур» 2.

Відлуння символізму відчувалося і в повнокровній, ба­гатій, закроєній досить своєрідно, образній системі поезії Д. Загула, яка, увібравши й творчо засвоївши позитивні здобутки школи, прямувала до класичної виразності й простоти.

Отже, пізнати багатий творчий доробок відомого поета можна тільки збагнувши весь драматизм його ідейно-есте­тичних пошуків, його непросту, а почасти драматичну ево­люцію. Символістська поезія становить лише одну його грань, Д. Загул — поет-філософ і поет-лірик, критик і теоретик літератури, талановитий перекладач — в історії української літератури посідає певне місце, хоча про себе говорив скромно:

Я не герой, не цвіт, не геній,

Я звичайнісінький робітник,

Що в обстановці цій буденній Ще змалку працювати звик.

Володимир Кобилянський **(**1895**—**1918**)**

Усього 24 роки прожив Володимир Кобилянський, із них неповних дев’ять віддав літературі. Невелика за обсягом його творчість3, яка «не вельми надається до характерис-

1 Див.: **Далавурак С., Лесик В.** Ужинок бентежного поета **//За­гул Д.** Поезії. К, 1990. С. 25.

**2 Митуса. 1922. № 1—4. С. 21.**

**8 Дві збірки поезій В. Кобилянського «Мій дар» (1920) та «Тво­ри...» (1930) вийшли посмертно.**

236

тики» ', засвідчує, що це були роки інтенсивних і напруже­них пошуків власного поетичного голосу. Вірші В. Коби- лянського прочитуються як лірико-драматична сповідь мо­лодої людини, а його ім’я вписується у ряд талановитих митців, котрим судилося коротке життя (В. Чумак, Б.-І. Антонич, В. Симоненко). Можливо, саме напруга їхніх емоційно-інтелектуальних сил перед невідворотністю фату­му виливалася в непересічні твори.

Народився В. Кобилянський 27 серпня 1895 р. в м. Ясси (Румунія) у сім’ї кравця. Дитинство пройшло в Чорткові та Чернівцях, тож недаремно називав він себе «соколом з гір зелених Буковини», «тінню Довбуша», «Черемоша ду­хом». Навчався у німецькій початковій школі, Чортківській німецько-українській гімназії, яку за браком коштів не за­кінчив; у семінарії; вчителював в одній із народних шкіл Буковини, де мав нагоду переконатися, що «учительство — не його фах і хист»2. Ще будучи гімназистом, підготував поетичну збірку «Між лататтям», яка так і залишилась рукописною. Дебютував фейлетонами, віршами та опові­данням «Клево» на шпальтах газети «Нова Буковина» у 1912 р.

Точно не відомо, чому В. Кобилянський восени 1913 р. переїхав до Києва, покинувши рідну Буковину, за якою мав відтоді у серці щемливу «тугу одвічну». Ситуація «ду­шевного переключення» виявилася для вразливого юного поета болісною («душу надломив, спинив рої надій») І значною мірою визначила мінорні настрої його поезій, при­наймні трьох наступних літ, сповнених ностальгічних суму­вань за малою батьківщиною («Пісня», «Три роки, як кинув я...», «Там, де Черемош...», «Я вас кинув», «У тебе, коханий мій краю» та ін.). Його «буковинська патріотика» (М. Зеров) — щира й безпосередня. Поет раз по раз нази­ває Наддніпрянщину чужиною, «зітхання співучі й дарунки свої небагаті» він посилає гуцульському краю, на його ре­гістри «настроює арфу свою». Рівній, ясній та мелодійній поезії цього періоду властива позаметафорична будова образів. Автор дуже уважний до віршованої форми, вже в раннього В. Кобилянського зустрічаємо тріолети, сонети, октави, секстини.

Про поетичну лектуру поета залишив свідчення його побратим літературний Д. Загул: серед авторів, якими той зачитувався,— В. Брюсов і Бальмонт, Тетмайєр і М. Ко-

1 **Зеров М.** Володимир Кобилянський // **Кобилянський В.** Мій дар. К., 1920. С. 8.

2 **Кобилянський В.** Твори. К-, 1930. С. 11.

237

нопніцька, Стафф і 1 еорге, Рільке і Геине, Шіллер і Ле- нау. Рання поезія В. Кобилянського позначена відчутним впливом німецьких романтиків та українських модерніс­тів.

У Києві дев’ятнадцятирічний В. Кобилянський звідав усі злигодні існування безпаспортного австрійського під­данця, якому неминуче загрожувало вигнання з України. Попервах за протекцією консула він таки влаштувався на службу. Коли австрійське консульство було розгромлене чорносотенним натовпом, залишився безробітним, а від­так — без жодних засобів до існування. Ностальгічне «ні флояри тут не чую, ні заплаканих трембіт» мусило тепер змінитися трагічнішим відчуттям, усвідомленням власної безвиході:

Три велетні-роки стоять за плечем І гострять на мене сокиру.

***(«Три роки, як кинув я...»)***

Визначальною стає тема страждання, яка спочатку на­буває автобіографічного відтінку, а згодом трансформуєть­ся в наскрізний по-бодлерівському забарвлений мотив — неминучого приречення на життєві муки. У віршах остан­ніх літ культ страждання стає релігійним.

Невлаштованості особистого життя поволі минають. Довелось В. Кобилянському й переховуватись у Покров- ському монастирі, й працювати в поліцейській дільниці, де безпаспортному чужинцеві було легше «загубитись», лише згодом він з труднощами влаштовується на роботу в вій­ськовий шпиталь, потім — у «Земський союз». Страхіття імперіалістичної війни, «криваву драму всесвітньої меси» він безпосередньо спостерігав на фронті, куди виїздив із санітарним поїздом. У пореволюційні роки він працює в Народному секретаріаті освіти, в українській секції Все- видаву, завідує канцелярією Книжкової палати. «Урядов­цем В [олодимир] О [лександрович] був немудрим: він раз у раз спізнювався з ріжними відомостями, повсякчас ходив замислений і немов заслуханий в собі, а зоставшись в кан­целярії на самоті, коли всі службовці розходились, наки­дав на канцелярських бланках строфи, які тим часом у ньо­го склалися» '.

Трапилося так, що саме революція надала поетові гро­мадянство, звільнила від поліційного нагляду. Проте в йо­го творчість революційна тематика увійшла у вигляді

1 **Зеров М.** Володимир Кобилянський // **Кобилянський В.** Мій дар. С. 7-8.

238

короткочасної і Досить приглушеної переакцентації на со­ціальні мотиви.

...Я ниткою мрій злотосяйною Сплітав вам нові теореми Про щастя, про волю в тиші...

Аж ось під ударами молота Зробилася казка звичайною —

***(4Мій дар»)***

так пише поет, вітаючи революцію, яка йому уявлялася «здійсненням чудес», воскресінням народу. Поет «хаосу молиться», бо вірить, що в ньому куються прекрасні еде- ми, де вільними будемо всі». Віра в майбутнє виступає по­руч з усвідомленням неможливості ввійти в той щасливий час, інтуїтивне передчуття власної приреченості не покидає його. Можливо, саме тому твори цього періоду позбавлені душевної бадьорості, в них немає патетики, типових для революційних романтиків планетарно-космічних образів, поетичні аксесуари віршів В. Кобилянського модерністські. Відбувається переосмислення християнської термінології в новому соціальному контьксті («Христос воскрес», «небо на землі»), яке слід розглядати в річищі подібних явищ тогочасної поезії (П. Тичина, О. Блок та ін.).

Філософсько-поетична концепція творчості В. Кобилян­ського виявилася більш герметичною й цілісною, ніж уяв­ляв сам митець. Не оспівувати революцію, народ-«лицар» і бути його «вірною тінню», а «дух окриляти», здійснюва­ти «ясні, творчі дива», «жиги в країні чистих зір» — ось у чому вбачав поет своє покликання:

Змагай до вічності, ти Слово, ти Творець.

На небі безліч зір, —їх творчість засвітила,

І творчістю земля переживе кінець.

***(«Різьбяреві»)***

У цей час остаточно визначається перехід від спогля­дально-мрійливих віршів, меланхолійних роздумів до фі­лософських медитацій ірраціонально-інтуїтивного спряму­вання. Поет пише гарні пантеїстичні вірші («Тисячоліття тут», «Я закоханий в дерево»). Проблема неба і землі, матерії і духу, тлінності земного і вищості, незнищенності ідеального — центробіжна в його ліриці. Поет прагне осяг­нути макрокосмос інобуття, і в його творах здебільшого присутня агностична жилка, рідше буває навпаки — пере­магає життєствердна сила:

Мій кожний крок — огонь!

Я не живу — горю!

238

**А там десь осторонь Гашу стару зорю.**

**(<г*Мій кожний крок—»)***

І в тому, і в іншому випадку поет — максималіст. Така полярність психологічних станів ліричного героя властива натурфілософській ліриці В. Кобилянського. «Поет,— слушно зауважує М. Зеров,— любить околишній світ, його красу, його форми, його пластику; ...і з радим серцем, упо­коєний красою зримого, зачиняє двері в таємницю, «в гли­бокий льох той, що одвіку зачинений був чоловіку» \*. Що­правда, більшість теургічних віршів поета позбавлені крайнощів, притаманних поезії В. Соловйова, Д. Мережков- ського, 3. Гіппіус, Я. Савченка.

Поступово вибудовується в ліриці В. Кобилянського культ «краси вмирання». Але, як і в Ш. Бодлера, «негатив­ні емоції» у нього естетично вартісні, поет «сумує благо­словляючи». Смерть йому не страшна:

Краса переходу — найвища краса...

Прекрасне те листя, що впало під ноги, —

Як трупом засохлим покриє дороги,

Ясніші стають небеса.

Краса переходу — найвища краса...

Ліричний герой уже зовсім не схожий на того «соціаль­ного», який прагнув «в хаос боротьби влитися без крику». Тепер він збайдужіло заявляє: «Ах, засипляти! Дайте ж бо м’яти! Дайте могильної м’яти з підлісся й хрест білору­кий!», а інколи навіть говорить про свою смерть в минуло­му: «Коли навік замовк бездушний лебідь — я». Трагічна патетика цих карбованих віршів ненав’язлива, умонастро­єм поета легко пройнятися. Слід відзначити, що вірші та­кого плану в українській ліриці з’явилися вперше, пізніше ці мотиви були підхоплені Є. Плужником.

В поезії В. Кобилянського все активнішим стає симво­лістський елемент, до «Музагету» (1919) поет прийшов цілком сформованим символістом. Якщо для багатьох по- етів-музагетівців участь у цьому угрупованні була етапною, але епізодичною, то поет залишився вірним «Музагету» до останніх своїх поетичних виявлень. М. Зеров назвав його «найбільшим аполлонівцем» з усієї групи», зауваживши при цьому, що «Музагет» зміцнив у В. Кобилянського потяг до викінченого вислову, вишуканої форми,— «парнаська манера» була для нього органічною 2. Версифікаційні по-

**1 Зеров М. Володимир Кобилянський // Кобилянський В. Мій дар. С. 10.**

**2 *Там само.***

340

Шуки в галузі форми особливо цікаві й продуктивні. В. К.О- билянський виявив себе майстром звукопису, у нього трап­ляються вірші, побудовані на алітераціях («В новім руслі», «Сипле, стеле сад самотній...», «Срібло-сірий сніг суво­рий...»). Поет вигадував власні складні й своєрідні поділи на строфи, писав вірші у формі графічних малюнків («На­тюрморт», «Під рев і гук гармат»). Один із критиків, ре­цензуючи «Музагет», зауважував коротко: «Кобилян- ський — форма» \*.

У «Музагеті» поет відігравав далеко не другорядну роль і, схоже, був дуже захоплений організацією журналу, який надавав би на своїх сторінках місце усьому, що має мистецьку вартість.

Свої вірші поет не любив читати, неохоче їх друкував, проте в «Музагеті» з’явилися не лише поезії, а й літера­турна стаття про книгу Д. Загула «На грані» та дві рецен­зії під псевдонімами Бульварний та Остап Сумрак. Він щиро вболівав за відродження літератури, гостро й дотеп­но висміював графоманську збірку А. Худоби. За словами рецензента, подібні віршовані вправи компрометують ук­раїнську поезію, яка «намагається створити нову красу, нові закони і форми виявлення тої краси»2. Міркування до певної міри відрізняються від тих ідей, які автор вислов­лював у статті «Завдання пролетарського мистецтва»3. Щоправда, якщо уважно вчитатися, то помітимо, що і тут автор не всліпу пропагував міфічну теорію пролетарської культури, а з певною гостротою говорив про творчість про- леткультівців, втрату естетичних вартостей мистецтва. За В. Кобилянським, мистецтво повинно культивуватись як «вища одиниця буття». «Треба поширювати,— писав він,— його розуміння краси, сили і волі, кувати в ньому непере­можне бажання іти все вперед і вперед революційним кро­ком, поки не відчиниться перед ним брама світлого прий­дешнього царства» 4. В думках В. Кобилянського, перейня­того щирим уболіванням за долю високого мистецтва, помітні «вкраплення» модної революційної фразеології, яка, на щастя, не вплинула на переконання та естетичні смаки поета.

Багато перекладав. Удвох із Д. Загулом вони відтвори­ли українською мовою всього Г. Гейне. В Кобилянському, зокрема, належать переклади сонетів, романсів та циклів «Поворот» і «З нових поезій». Серед інших поетів, яких

**1 Мистецтво. 1919. № 4. С. 45.**

**2 Музагет. 1919. С 157—158.**

**3 Боротьба. 1919. 20 квіт.**

4 Музагет. 1919. С. 157—158.

S41

автор подав українському читачеві,— Ф. Шіллер, прован­сальський мандрівний поет XIII ст. Тангейзер, А. Мальчев- ський. Подарував нам поет і майстерні переклади циган­ських романсів.

Останні вірші В. Кобилянського дуже відрізняються од його ранніх спроб. Відчувається вправна і впевнена рука майстра слова, який, коли б не був «при вході до святині» спалений «неублаганним гнівом» Долі (помер поет від черевного тифу в Олександрівській лікарні м. Києва), став би, безсумнівно, першорядним ліриком. Його «лебедина пісня» — це моторошні есхатологічні вірші «Стрічаю рік новий», «Як побачив мій труп», «Тонесеньке коло гадюки», «Для вас цвинтар...» тощо. В одному із них він писав:

**Я не вмер як герой на славетних полях,**

**Не віддав я життя за ідею.**

**Мене вбили зневіра і сумнів, і страх,**

**Як вбиває мороз орхідею.**

**Як жебрак, я не знав, чого сам я бажав,**

**Свій талант і життя проледачив.**

**Я в душі за чужі поривання дрижав,**

**А своєї дороги не бачив.**

і далі:

**Смерть моя — це ганебна утеча з життя,**

**Це погашений промінь змагання —**

**Не розгадка одвічної тайни буття,**

**А сумна таємниця остання.**

Зустрічаючи останній рік свого життя, такий плідний щодо творчості й такий фатальний щодо долі, двадцяти- чотирьохрічний поет передчував: «З цим роком ще на крок наблизилася смерть». І, зустрічаючи, прощався: «Прощай, останній рік короткого життя». Мотив ранньої смерті став домінуючим і мало не єдиним. Так завершувалася історія його надлюдської муки. Про В. Кобилянського можна під­сумувати -його ж словами: була це «трагедія героя-поета, що в шуканні розгадки одвічних таємниць дійшов до такої страшної межі, та впав у безсилій боротьбі з «непрогляд­ною запоною» вічності».

**Василь Чумак** (1901 **—** 1919**)**

В. Чумак належить до зачинателів і заспівувачів по- жовтневої української літератури. Три перші вірші поета «До праці», «Не вам», «Далі» були опубліковані в листопа­

242

ді 1917 р. Хоча 1918 р. був дуже складним, несприятливим для творчості, але саме тоді пролунав свіжий, бадьорий голос юного поета:

**Більше надії, брати!**

**Місця сумніву нема — сміло і прямо іти, ширше ступать до мети з міццю, що скелі лама.**

Ці рядки, згодом покладені на музику, стали однією з найулюбленіших пісень повстанців, що бачили в революції визволення від соціального й національного гніту. Проте са­мого поета серед них уже не було. Разом з Г. Михайличен­ком і К. Ковальовою в ніч з 20 на 21 листопада 1919 р. Василь Чумак був розстріляний денікінцями в Києві. На той час поетові не сповнилося й дев’ятнадцяти років.

Народився В. Чумак 7 січня 1901 р. в містечку Ічня на Чернігівщині. «Батьки — небагаті селяни-хлібороби», як зазначав сам поет, відповідаючи на запитання анкети това­риства «Час». Навчався після початкової школи в Ічнян­ському чотирикласному училищі (1910—1914) та Городнян- ській гімназії (1914—1918), щороку приносячи батькам похвальні листи. Дуже рано відчув нахил до поетичної творчості. Перший вірш у прозі «написав у 1910 році на місцевому жаргоні».

Рано почала формуватися й національна свідомість по- поета. У перших відомих нам віршах «Пісні минулих ча­сів» (1913), вдаючись до оспівування героїв минувшини («Я буду співать про козаків лихих»), висловлюючи по­дяку товаришеві по школі за те, що «научив мою музу співати на рідній мові», він бідкається про долю України («Де її доля?.. В кайданах німих? Де? ...Озовись, озо- вись!..»), закликає в дусі громадянської поезії попередньо­го періоду:

**Пробудіться, орли сизі,**

**Славні козаченьки,**

**Заверніть колишню славу України-неньки.**

Тринадцятирічний поет висловлює досить зрілі думки, а в чотирнадцять років, у вірші «На новий рік», він уже називає царя деспотом («хай лютує кривавий деспот») і го­товий до праці «для рідного краю».

Протягом 1913—1917 рр. духовне змужніння й творчий розвиток поета йдуть прискореним темпом. Він захоплю­ється як російською модерністською поезією (Бальмонт, Брюсов, Блок), пишучи вірші російською мовою, так і ук­раїнськими модерністами О. Олесем, Г. Чупринкою («Піс­

243

ня хвилі — пісня волі на безмежному роздоллі. В серці — мрії Та надії. По обрію Ясновид!»). Проте швидко проминає пора учнівства і за три роки (1917—1919) стає першоряд­ним поетом, громадським й культурним діячем. Перша і єдина книжка віршів «Заспів» була підготовлена ще самим автором, але побачила світ уже після його трагічної заги­белі. На її обкладинці, створеній Г. Михайличенком, стоїть дата «1919 рік», а в вихідних даних зазначається, що книж­ка була надрукована 1920 р., тобто після вигнання з Києва денікінців і приходу «третьої радянської влади» (перший, дуже короткий — грудень 1917—квітень 1918 рр. до німець­кої окупації; другий — лютий—‘Серпень 1919 р. до загар­бання денікінцями Києва, час, коли В. Чумак на всю силу розгорнув свою поетичну, критичну, громадську, культур­ницьку діяльність, бо потім довелося провести два місяці в Лук’янівській в’язниці й півтора місяця в підпіллі; третій прихід — грудень 1919—травень 1920 р. окупація України поляками і їх вигнання з Києва). Книжка «Заспів» спра­вила великий вплив на розвиток революційно-романтично­го напряму в українській поезії, а ім’я її автора ставили поряд з П. Тичиною, В. Елланом, М. Семенком, трохи зго­дом — М. Хвильовим, В. Сосюрою, М. Иогансеном — пер- шопроходцями оновленого мистецтва. Засвоївши уроки модерністів, він зумів уже після М. Вороного, О. Олеся та Г. Чупринки створити щось принципово нове. Це був поет, у творчості якого вже чітко окреслився демократич­ний ідеал. Саме в такому дусі витримана його теоретична декларація-стаття «Революція як джерело», опублікована вже після його смерті в журналі «Мистецтво»: «Революція як джерело! Революція як творчий об’єкт!» — ось ті гасла, що мусить червоними літерами вигаптувати на шовках сво­го прапору сучасне мистецтво». І так само рвучко, образно сказано про це у вірші, що відкриває в книжці «Заспів», присвячений Ігнатію Михайличу (Гнатові Михайличенку,— ред.), «Цикл соціального»:

**Я порву ті вінки, що сплітались в добу**

**лихоліття,**

**Розтопчу, розмету їх у попіл, у порох, в сміття,**

**Замість них я розсиплю пісень злотосонячні**

**хвилі,**

**Як ті птахи меткі, як ті птахи меткі-легкокрилі;**

**...Хай летять мої думи-пісні-метеори —**

**Не в палаци гучні, не в безмежні блакитні**

**простори,**

**А в хатину людську, де в кутках оселилися**

**злидні.**

**Мої співи прості і робочому серцеві рідні,**

244

За три роки творчості він пройшов еволюцію, що знай­шла відбиття у самій композиції «Заспіву». Книжка почи­нається циклом «З ранкових настроїв», потім поет ніби

повертається до своїх модерністських настроїв, вплітаючи у цикли «Мрійновтома» й «Осіннє» мінорні мотиви суму, вмирання, навіть певні релігійні асоціації. У заспіві до циклу, що відкривається віршем «Березневий каламут», декларуються настрої революційного оновлення природи й суспільства. Тут є і натяк на лютнево-березневі події й заперечення декадентських мотивів:

**В перебіжнім шумовинні ланки-бризки марсельез: хай загине, хай загине мрійновтома сонних плес.**

Розміщення циклів мотивувалося авторовим осмислен­ням тих творчих шляхів, які він уже пройшов і викреслю­вати які зі своєї біографії не збирався. І хоч «Цикл соці­ального» для поезії В. Чумака характерний, сьогодні для нас становлять цінність і ті цикли, де вимальовується своє­рідний творчий почерк поета. Рвучкий ритм, мелодійність інтонації, оригінальні метафори, благозвучні рими та асо­нанси, характерні епітети-прикладки, лаконізм виразу — все це виказує природний поетичний талант, який спира­ється на національні художні традиції і збагачений усіма здобутками поетичної, художньої культури.

Той же «Березневий каламут» настільки був співзвуч­ний настроям молодої української інтелігенції, що уман­ські аматори створили під керівництвом Л. Курбаса та за участю М. Бажана драматичне дійство, яке з успіхом ви­ставляли на самодіяльній сцені.

У вірші «З ранкових настроїв» звучать «Молоді палкої пориви бурхливі, думи, ідеали, мрії золоті», а у вірші «Принесла з собою...» — любовні зізнання: «Любо!.. Далі!.. Руку!.. Хай загине цвіль!». Усе це імпонувало настроям мо­лоді й утверджувало В. Чумака як поета, сповненого енер­гії оновлення.

Цикл «Мрійновтома» потребує тоншого, ніж досі, ана­лізу його ліричних настроїв і мотивів. Не всі тут вірші пройняті, як вважалося, мінорними настроями. У таких, як «Скільки щастя, що боюся...», «Люблю, лелію, обів’ю», «В зелену суботу» провідними є любовні мотиви, жадоба щастя, деякі образи народжують асоціації з народнопісен­ною творчістю; символістськими впливами позначені вірші «Ти — жаль», «Обніжок», «Білим жалем...». У своїх твор­чих пошуках поет часом досягав віртуозності, як у вірші «Ой, там у полі — на обніжку»:

С45

**Ой та й погасли... — ті жарини — змерзли волошки в межі...**

**...Білий метелик лине та лине, білий метелик сніжин.**

Не менш довершений і вірш «Обніжок», де в одній строфі передано цілу гаму настроїв:

**Вранці — роси. Марити. Мовчати.**

**Колос. Шум. Волошки. Знов волошки.**

**Материнка. Конюшина. Смутку трошки.**

**Вранці — роси. Марити. Мовчати.**

Цикл «Осіннє» також відтворює широкий спектр люд­ських почуттів. У першому вірші «Волошки» (улюблені кві­ти поета) звучить мажорна музика радості життя:

**правда — любо жити?**

**Дуже! Дуже! Дуже!**

**Щастя — наче море, широко шляхи.**

**О блакитно-квіте!**

**О моє подружжя,—**

**Це душа говорить,**

**Сповнена снаги.**

А вже інший вірш «Хто так тихо прийшов — невідомий» позначений настроєм таємничості. Розшифровки вимагає й поетичний шедевр «За гратами». У поезіях «Облетіли пе­люстки моїх казок», «Айстри», «Гірлянди тьмяного намис­та», «Несли твою труну» виразно помітні впливи естетики модернізму, і, можливо, враження від перебування у в’яз­ниці та підпіллі.

І, нарешті, «Цикл соціального». В уже згадуваному «Я порву ті вінки...» цілком певно означено ідейно-мистець­ку програму поета. Триптих «Червоний заспів» згодом по­сяде своє місце в усіх хрестоматіях та антологіях цього періоду:

**Риємо-риємо-риємо землю неначе кроти;**

**з кутів плазуємо зміями, сіємо-сіємо-сіємо буйні червоні цвіти...**

Ці мотиви обумовлені подіями революції та громадян­ської війни в Україні. У 1918—1920 рр. Київ дванадцять разів переходив із рук в руки найрізноманітніших політич­них і військових сил. Ось чому «десь поза гратами-мура- ми... ранки конають ясні», ось чому треба було кидати в лице можновладців: «Владарі світу з коронами, вже непо­трібні ви нам». Таким же закликом до боротьби був і дру-

246

гий вірш триптиха, якого В. Чумак завжди читав з особлИ\* вим піднесенням: «Гей, не спи, робітнику: на панському смітнику вороги не сплять!». Подібно до російських поетів- пролеткультівців у нього з’являються планетарні образи: «блисками-пожежами небо обмережимо, сполохами-рада­ми обрії зорем»...

Конкретикою збройної боротьби під час громадянської війни «продиктований» третій вірш триптиха, що закінчу­ється лівацьким рефреном «ми гімни тобі заплели, черво­ний тероре!».

То факт, що й білий, й червоний терор тоді мали міс­це, бо зрештою і сам поет став жертвою білого терору, але ці гімни, що вважалися верхом революційності, з’явилися не без впливу пролеткультівських поетів, особливо «черво­ного дзвонаря» В. Князева. Подібна лірика заохочувалася більшовицькими ідеологами.

Цикл «Революція», що вміщує п’ять восьмирядкових віршів-мініатюр, можна назвати ліричною поемою. З при­воду таких поезій, як «На майдані» П. Тичини, «Револю­ція» і «Офіра» В. Чумака вже не раз висловлювалася дум­ка, що це своєрідний ліро-епос, який концентрує не лише в емоціях, а й у картинах епохи заряд цілої поеми. Саме поняття «цикл» окреслює перехідну грань від лірики до епосу, оскільки вже не є одиомоментним, містить певний план, включає розвиток дії. Так, у «Революції» поет праг­нув показати різні етапи революційного процесу. Цикл був скомпонований з окремих віршів, опублікованих раніше. Об’єднуючи їх у цикл, він зумів надати їм певної послі­довності. У першому вірші зображено революцію як торже­ство гноблених («Ось: повстали під’яремні, плине повінь- легіон. Килими зелено-земні у гірляндах житніх грон»), в другому — звучить гімн повсталому народу. Тут є залиш­ки старої, «народницької», лексики («страднику святий», «вогонь мети»), але й цей вірш, як і перший, зазнав поміт­них переробок. Характерна лексика дореволюційної гро­мадянської лірики еволюціонує до модерно-революційної («зважно-молодий», «на шпилі, на височині»), У третьо­му вірші циклу звучить пересторога: «Не спочивайте, ще не час!», до повної перемоги ще далеко: «самі запалимо вогні — і в стумі витворимо дні». Далі йдуть широко цитовані рядки: «на кремінь — крицю: буде світ! Ми непо­хитні, мов граніт\*, бо «творим блиск, і творим дні!». Це і був маніфест нового революційного мистецтва. І в четвер­тому вірші (він, до речі, також має два варіанти, з яких кожен по-своєму цікавий) звучать заклик до борні. У двох варіантах — ранішому й пізнішому — навіть естетика ко-

247

ЛьорІв змінюється; якщо в першому: «Вище їх! До блаки­ті! Ми птиці!», то в другому поривання в блакить зміню­ється іншим: «Туди — в червоні береги — з низин. Туди! Ми — крила! Птиці!».

Якщо у поетичних циклах «З ранкових настроїв», «Мрій- новтома», «Осіннє» переважають «білі-білі душі нарцисів», «блакитна далечінь», «злотні тополі», то у «Циклі соціаль­ного» домінує червоний колір.

І, нарешті, п’ятий вірш «На площі — в юрми — на мі­тинг» відображає мітингову хвилю народного збурення й наївну віру в близькість світової революції: «І завтра — вірте — швидко — завтра святкує всесвіт бурю-гру, пала з півоній ватра». Вірш суголосний творові П. Тичини «Сійте в рахманний чорнозем», у якому звучить музичний заклик- захват («Дієзи, дієзи в ключі!»). У В. Чумака зорові об­рази: «вінки несіть — вінки й гірлянди з тремтінь-мигтінь революційних прядив», але в обох — радість революційно­го оновлення.

Вірш «На кордоні останнім» є поетичною полемікою з В. Брюсовим. Дуже характерний і передостанній твір цик­лу «Офіра», провідна думка якого — виправдання само­пожертви в ім’я революції, революційного мистецтва. Поет ніби передбачає свою близьку смерть, маючи, щоправда, на увазі загибель не від ворожої руки, а від сухот. Харак­терна тут і урбаністична нота, і розуміння завдань мисте­цтва як слугування громаді:

**На плакатах не атрамент. І не фарби. Кров.**

**Пензлі-пучки умочайте в колектив-дебро.**

А ось як це обіграно в програмній статті «Революція як джерело»: «Тремтять незримі струни поєднання, і молеку- ла-мистецтво горить, ятриться, бризкає кров’ю і погасає, і знов горить — сипле іскрами слів, фарб, згуку, черпаючи творчий матеріал з джерел революційної дії...»

Апофеозом самопожертви, непереможності духу є ос­тання строфа:

**Безнадійно. Є надія. Ось на цьому бруку.**

**Переможці. Піонери. Тисну вашу руку.**

**Що? Сухоти? Ще хвилина. Дотліває день.**

**Переможці. Піонери. Казка. Близько, йде...**

Поет передбачив в обрисах майбутнього ладу елемент казки, утопії, В. Еллан-Блакитний про ці вірші сказав: «...це шедеври, щось цілковито нове в українській поезії», а Я. Савченко у посмертній статті, по суті некролозі, так оцінює В. Чумака: «Загинув високоталановитий, якийсь

248

особливий поет, з иечуваиими ще словами, образами, з якоюсь іншою красою, іншим піднесенням, іншими устрем­ліннями, ніж досі ми бачили й чули... мимоволі здається, коли б Чумак пожив хоч 5—10 років, то перед українською поезією розгорнулися б якісь небачені перспективи» \*.

Новаторський внесок В. Чумака в українську поезію безперечний. У цьому одностайні В. Еллан, П. Тичина, В. Сосюра, М. Драй-Хмара, як і його послідовники — П. Усенко, І. Гончаренко, П. Воронько, Д. Павличко.

Та В. Чумак був не лише поетом, він став одним із зачи­нателів пожовтневої прози. Його оповідання, шкіци, етюди ліризовані, витримані в романтичному дусі. Нам відомо п’ять його прозових творів. Три оповідання: «Товарищ» (російською мовою), «Що було» і «Пожовклі сторінки», присвячені старій школі, середовище якої В. Чумак доб­ре знав. Етюд «Бризки пролісок» відбиває настрої учнів гімназії після Лютневої революції; проліски — це символи весни в природі й суспільстві. В імпресіоністичних зама­льовках, коротких епізодах із життя гімназії багато авто­біографічного. Шкіц «Братові — руку» посідає особливе місце: тут і поезія, і публіцистика, і полеміка з пролет- культівськими поетами, які стверджували, що «только в городе возможны и движенье, и борьба». Всупереч їм ба­чимо палкий захист сільського трудівника, який сподіва­ється від робітника допомоги в перебудові життя. Звідси й заклик «Брат твій! —Братові — руку!..».

Як своєрідну мемуарну прозу слід розглядати й тюрем­ний щоденник В. Чумака «За гратами», що дає дуже ба­гато матеріалу для з’ясування біографії поета, дозволяє проникати у глибини його художньої творчості» 2.

Творча енергія В. Чумака знайшла вияв і в його кри­тичній діяльності, що розгорнулася на сторінках літера­турно-мистецького журналу «Мистецтво», де він працював відповідальним секретарем. Він створив «портрети проле­тарських поетів» О. Качайла та І. Роговенка; він — автор вже згадуваної статті «Революція як джерело», рецензії на публікації журналу «Музагет», критико-шкіца «Єван­гелія Новітнього Заповіту» — дуже цікавої спроби розгля­нути революційне мистецтво крізь призму релігійних віру­вань, як нову релігію, «формулу революційного світогляду Пролетаріату в добу боротьби за гасла соціалізму».

**1 Савченко Я• В. Чумак//Мистецтво. 1920. № 1. С. 46—50.**

**2 Про лірику, прозові твори, публіцистику, критичні нариси В. Чу­мака докладніше див.: Крижанівський С. Василь Чумак. К., 1990.**

249

**Василь Еллан-Блакитний (**1894**—**1925**)**

Він написав небагато і рано пішов із життя. Але твори його не забулися — передусім поезії з широко відомої сво­го часу збірки «Удари молота і серця» (1920). А ті, хто знав його особисто, зберегли про нього світлий і теплий спогад. «Червоно-блакитна людина», «горів у жадобі вели­кій» (Остап Вишня), «ніжний лірик в одязі комісара суворих часів» (Б. Антоненко-Давидович), «повний револю­ційної електрики» (В. Сосюра), «перший український поет- комунар» (М. Хвильовий), «мій найближчий» (П. Тичи­на) — це тільки окремі й найстисліші витяги з характерис­тик, що залишили українські письменники старшого поко­ління про Василя Еллана-Блакитного.

В. Еллан-Блакитний — поет, журналіст, політичний і державний діяч, публіцист, редактор урядової газети «Віс­ті ВУЦВК» та деяких інших видань. За визнанням М. Зе- рова, був «сильною, впливовою постаттю» 1 на літератур­ному полі.

Кожна історична епоха висуває людей, у чиїх біогра­фіях вона відсвічує, ніби в ясному кристалі. Такою була й біографія В. М. Елланського (літературні псевдоніми — Василь Еллан, В. Блакитний, Валер Проноза, А. Орталь та ін.).

Народився 12 січня 1894 р. в с. Козел (тепер — Михай- ло-Коцюбинське) на Чернігівщині в родині священика. Батько помер, коли малому Василеві було чотири роки. Родина, в якій було ще троє дітей, опинилася в матеріаль­ній скруті. Вчитися Василь мусив піти, за прикладом стар­шого брата, у Чернігівську бурсу, а потім — у духовну се­мінарію, якої щиро не любив. По закінченні четвертого класу (1914) вступив на економічне відділення Київського комерційного інституту, де вже навчався його давній, ще з бурси, товариш — П. Тичина. Соціально-економічні дис­ципліни, що викладалися тут, були, як свідчать біографи, до душі молодому В. Елланському, але інститут він теж не закінчив: «сурмами світовими 17-й рік заграв» (В. Со­сюра) і недавнього студента захопив вире революції.

А до того, ще в Чернігові, були відвідини разом з П. Ти­чиною та іншими знаменитих «субот» у вітальні М. Коцю­бинського, перші вірші та доброзичлива увага майстра.

**1 Всі наведені відгуки та характеристики подаються за збірником спогадів і матеріалів про В. Еллана-Блакитного. Див.: Ні слова про спокій! К-, 1989.**

250

Від революційних гуртків, від товариств «просвіти» 1-а участі в організації повітового селянського з’їзду на по­чатку літа 1917 р. В. Елланський приходить до партії українських есерів, стає її.активістом, а незабаром голо­вою її Чернігівського губернського комітету.

Може видатись дивним, що на початку того ж року він пише зовсім не «есерівський» за духом вірш про майбутню Україну, шляхами якої ідуть люди «з блакиттю в душі і червоним прапором в руках... О, Україно моя,— це гор­дість, надія твоя — пролетарі, твої діти!» («Україні»), Мож­на гадати, що в свідомості В. Блакитного (це вже був постійний псевдонім його як публіциста) поки що співісну­вали й есерівсько-селянський, і пролетарський «соціалізм». Проте як член губернської ради селянських депутатів він нерідко приставав до лівих, а то й до більшовицьких гасел. На початку 1918 р. значна частина членів УПСР за актив­ної участі В. Блакитного порНває з основним її ядром і створює партію українських лівих есерів. За назвою свого центрального органу — газети «Боротьба», редактором якої був В. Блакитний — її члени стали називати себе бо­ротьбистами, пізніше — українськими комуністами-бороть- бистами.

Діяльність партії боротьбистів зазнала чимало необгрун­тованих закидів (аж до «контрреволюційності»), що дов­гий час зводилися проти неї офіційною історичною наукою. Боротьбисти, без сумніву, були однією з найлівіших партій української революційної демократії. У 1919—1920 рр. вони спільно з більшовиками входили до складу радянсь­ких урядів України. Співробітництво, щоправда, не було безконфліктним, боротьбисти вели полеміку з більшовика­ми, цілком слушно закидаючи їм недооцінку національно­го питання й небажання визнати широкий спектр суве­ренних прав Української держави, що тільки-но створю­валася за радянським сценарієм.

У березні 1920 р. боротьбисти об’єдналися з КП(б)У. їхній вступ мав неабияке позитивне значення для цієї пар­тії, сприяючи налагодженню її зв’язків з українським се­лянством та українською інтелігенцією, посиленню держав­ної уваги до питань української культури. Історично під­тверджена і правота принципових, хай публічно нечислен­них, виступів цих «новобранців» проти шовіністичних та націонал-нігілістичних тенденцій у партії й державі («опо­зиційна» промова В. Блакитного на V конференції КП(б)У в листопаді 1920 р., пізніша боротьба О. Шумського проти провокаційної політики Л. Кагановича).

Трагічний фінал колишніх боротьбистів у 30-ті роки

відомий: майже всі вони були знищені фізично І оббріхані, очорнені морально,— посмертно цієї долі не уникнув, зо­крема, і В. Еллан-Блакитний.

В. Блакитний був безпосереднім учасником багатьох важливих подій в Україні. За часів Центральної ради він потрапив до Лук’янівської в’язниці за антиурядову відозву «До робітників і селян України», потім брав участь у ство­ренні підпільної друкарні в Одесі, очолив повстання проти гетьмана в Полтаві, під час наступу Денікіна керував ки­ївським підпіллям боротьбистів, переховуючись у сторож­ці на Байковому цвинтарі. З 1920 р. він, крім редагування «Вістей», очолює колегію Всевидаву (об’єднане державне видавництво республіки), активно працює як публіцист і громадський діяч.

У мирні роки свої службові пости й досить високе ста­новище в державних органах В. Блакитний використовує переважно для збирання сил української літератури, куль­тури загалом. Декого з майбутніх відомих письменників, як, скажімо, Остапа Вишню, він витяг з підвалів ЧК і залучив до роботи в «Вістях», багатьом допоміг у їхньому творчому й громадянському становленні. З його іменем по­в’язане створення тижневика-додатка до «Вістей» — «Літе­ратура. Наука. Мистецтво» (пізніше — «Культура і побут»), журналів «Всесвіт» і «Червоний перець». Одне з перших літературних об’єднань після 1920 р. в Україні — спілка пролетарських письменників «Гарт» — теж було засноване з ініціативи В. Блакитного, який його і очолив. До «Гарту» входили вже відомі на той час письменники — П. Тичина, М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Йогансен, І. Кулик, В. Полі­щук та ін.

З раннього дитинства В. Еллан-Блакитний хворів на тяжку недугу серця, яка й звела його в могилу на 32-му році життя — 4 грудня 1925 р. Згодом ім’я поета було на­довго приречене на забуття, лише після 1956 р. знову по­чали видавати його твори.

Повсякденна напруга життя революціонера, одного з «перших хоробрих», спади й піднесення боротьби, сувора й знадлива романтика «червоних зір», ілюзорні, хоча й по­ширені свого часу, сподівання на світову революцію — без усього цього не збагнути ні пафосу поезії В. Еллана, ні самої його кипучої натури. Син своєї драматичної доби, її романтик, а почасти, в душевних глибинах, і її трагік — таким він був у житті й творчості.

У ранніх віршах В. Еллана (вони відомі від 1912 р.) поетичну індивідуальність автора ще нелегко помітити за популярними поетизмами тих часів і досить віддаленими

9 50

відгомонами таких поетів, як М. Вороний, О. Олесь, ґ. Чуп­ринка. Різнотонна й мозаїка мінливих юнацьких настроїв, проте невдовзі в ній починають домінувати вольові, опти­містичні мотиви — «Той не буде плазом долі, хто гартує­ться в огні!»1 («Юний лад»). Характерно, що в антивоєн­них віршах 1915 р., поруч з інтонаціями громадянської поезії О. Олеся («Сумирним»), явно відчутні перегуки з образністю і лексикою віршів Маяковського.

У лютому 1917 р. написана вже згадувана поезія в прозі «Україні» (із старих зшитків) —твір цілком своєрідний в тогочасній українській поезії, хоча, звичайно, не все в ньо­му сприйме сучасний читач. В своєму пориві до соціаліс­тичного ідеалу молодий поет виявляв такий безоглядний максималізм — «Хай зникне Минуле в ім’я Будучини!»,— па догоду якому ладен був вирубати вишневі садки і ви­садити в повітря старовинні церкви. Двома-трьома роками пізніше ці лівацькі екстреми зазвучать і в творах деяких інших поетів, що зазнали впливів ура-революційного уто­пізму (дехто із співців космізму, футуристів тощо). Сто­совно ж В. Еллана треба сказати, що згадані мотиви аж ніяк не дають права уявляти його в ролі апологета того тупого нищення, яке завдало в пожовтиеві часи стільки шкоди нашому суспільству.

Написаний у тому ж році вірш «Вперед» («Ні слова про спокій! Ні слова про втому!») став у поезії В. Еллана віхою, що позначила вступ автора в період творчої зрі­лості. Витриманий у «традиційних» маршових тонах, він був перейнятий таким щирим і палким поривом, що мимо­волі пригадуються мотиви Лесі Українки. Недарма зустрі­немо тут і парафразу з її відомих рядків — «вже грають- палають досвітні огні».

Про вплив, який мала поезія В. Еллана-Блакитного в пореволюційні роки, свідчить автобіографічний вірш М. Ба­жана «Дебора». Революційна романтика, яка в Умані 1920—1921 рр. захмелювала майбутнього поета і його дру­зів, асоціювалася головним чином з іменами трьох україн­ських співців своєї доби: «...Вчать нас нечуваних нами пі­сень Тичина, Блакитний, Чумак»2. Звичайно, В. Еллан не дорівнював поетичним талантом органному поліфонічному П. Тичині, не дихали його вірші й тим глибоким «перелив­ним» ліризмом, яким зачаровував своїх читачів В. Чумак, але його поезія теж мала свою художню силу й принад­ність. Це твори високої вольової напруги, що імпонували

**1 Еллан (Блакитний) В. Поезії. К-, 1983. С. 43,**

**2 Вітчизна. 1968. № 8. С. 7.**

сучасникам своїми рвучкими гаслами й конденсованими образними «формулами» соціальних переживань. Тому й програмові, як їх часто називали, вірші Еллана несли в собі прикмети справжньої лірики. Це була розповідь про час, але воднораз і про себе.

Добре відома поетизація ним героїки «перших хороб­рих» жодною мірою не зводиться до ідеалізації якого-не- будь гуртка змовників, купки бунтарів — поет прекрасно знав і відчував (або, принаймні, вірив), хто стоїть за цими «першими»:

**Муром затято обрій.**

**Вдарте з розгону: р-раз...**

**Ми — тільки перші хоробрі,**

**Мільйон підпирає нас.**

***(«Удари молота»)***

Образний світ поезії В. Еллана (основна частина його лірики була написана в 1917—1920 рр„ склавши збірку «Удари молота і серця») — це світ, яким бачить його ре­волюціонер, що визнав за закон свого життя боротьбу й саможертовність (з усім її аскетизмом і... неувагою до «простих» життєвих реалій тих самих «мільйонів», за які він бореться). Світ, що має широкі просторові координати: від тюремної камери («До берегів») і київської вулиці до Кремля, Будапешта, Парижа, цілої Європи і, зрештою, планети. Це світ повстань і битв, кривавий світ громадян­ської війни: «Хтось холодний, хтось недобрий гримнув зда­леку з гармат: засвітив огнями обрій.— Бонапарт? Айх- горн? Мюрат? («Канонада»), Світ, в якому «кожен день мобілізації й черги, з остюками хліба крайки», але в яко­му навіть це притишене визнання супроводжується засте­режливим окликом ліричного героя, точніше, його другого, непіддатного хитанням і паніці, «я»: «Хто там співає туж­ливі пісні? Хто там співає?» («На обважнілі...»).

Поетичні уявлення про дійсність концентруються в цьо­му світі здебільшого навколо новітньої соціальної симво­ліки й близької до неї системи понять-образів. Тут і такі характерні для В. Еллана «зорі», зрозуміло, червоні («І над розвіяністю хмар червоні зорі... зорі»), і «комуна» («Слово «комуна», як постріл, слово «комуна», як спів»), і різні «буруни» та «бурі», і Кремль, як антитеза «Бастіліям» («Бастілія»), і знов-таки суто елланівські «удари молота» в такт з «ударами серця», і взаємоуподібнення — в широ­кому образному застосуванні — нервів і струн («Нерви — як струни»—«Маніфестація»): «Простяглися напружені струни. Червоні нерви оголила земля» («Бастілія»). Чер­вона барва взагалі домінує в творах В. Еллана, її поетична

семантика не потребує пояснень (але в нього, переважно в ранній ліриці, превалюють романтичні мрійливі блакит­на та синя барви, недарма перша з них стала псевдонімом поета).

У системі символів і образних понять автора інколи зу­стрічаються і схвальні згадки про якобінський терор, який «промерзло згадує Париж», про «червоний жах», який несе радянське військо інтервентам-панам. Більшовицькі ідео­логічні догми тут брали верх над поглядами поета, людини гуманної й чутливої. Але не в цих крайнощах пізнаємо справжнього В. Еллана-Блакитного, а в тому глибинному трагіко-героїчному пафосі подвигу й самопожертви, з яким він стверджує суворі закони свого часу: «За життя роз­плата тільки кров’ю, тільки смертю переможеш смерть» («Повстання»).

Широку популярність принесли В. Еллану такі вірші, як «Вперед», «Після Крейцерової сонати». «Червоні зорі», «Удари молота», «На чатах», «В розгулі» та ін., сповнені високої й водночас щироліричної патетики, витримані зде­більшого в закличній інтонації, позначені експресивно-ла­конічною манерою вислову і разом з тим позбавлені рито- рично-декламативного фальцету, характерного для досить численних зразків поезії революційного «авангарду».

Але є у В. Еллана і вірші конкретно-розповідної тональ­ності, і серед них — «Повстання», один з найкращих у йо­го спадщині. Вірш натхнений глибоким особистим почут­тям — ідеться про спробу повстання проти гетьмана, здій­снену в Чернігові А. Заливчим, молодим письменником і близьким товаришем В. Еллана по партії боротьбистів. Повстання було придушене, А. Заливчий загинув. Поетика відповідає тут темі і сюжету. Щойно згадану інтонаційну експресію змінюють у «Повстанні» неквапні оповідні рит­ми; майже емблематичну символіку — докладні предметні описи з виразними деталями; «монохромну» бадьорість — гіркувата сполука невимовного жалю з утвердженням, освяченням героїчного подвижництва. Трагічний фінал по­дій постає у всій своїй суворій простоті:

**...А надвечір — все укрив туман,**

**Сніг лягав (так м’яко—м’яко танув...)**

**На заціплений в руках наган,**

**На червоно-чорну рану.**

**(V*Повстання»)***

Поет не мав права мовчати, що «хтось вночі заломить у смертельній тузі руки» '; тому вірш 'завершується ряд-

**1 Деталь для тих, хто цікавиться біографічними подробицями: на­речена А. Заливчого Л. Вовчик пізніше стала дружиною Блакитного,**

255

ками про нову ухвалу «комітету»: «Кров горить на наших прапорах. Наша кров.— Вперед!». Іншого закінчення В. Ел- лан у 1918 р., напевно, не міг і помислити.

Все це знов і знов підносить дуже важливе для поезії Еллана, як і загалом для світовідчуття тодішньої револю­ційної (щиро, переконано революційної!) інтелігенції, пи­тання про взаємовідносини особистого й загального, інтим­но-людського та соціального в духовному світі. Найбільш загострено ця проблема була окреслена у вірші «Після Крейцерової сонати» з його знаменитими першими рядка­ми: «Покласти б голову в коліна... Відчути б руку на чо­лі... Сентиментальність! Хай загине і пам’ять ніжних на землі». Але, незважаючи на категоричність цього присуду, на рішучий, здавалося б, вибір фанфар замість віоліни й маршу замість сонати, конфлікт між серцем і розумом поета тут цілком очевидний. Так чи інакше, з більшими чи меншими поступками серцю й почуттю цей вибір присутній і в інших поезіях В. Еллана — аж до кінця його життя. Жадання добрих і теплих почуттів, жадання краси в лю­дині з душею і серцем не могли бути придушені будь-яки­ми вольовими зусиллями,— ось чому «гнана» віоліна ви­ступала в вірші такою ж естетично значущою, як і при­йнята «на озброєння» фанфара.

Після 1921—1922 рр. творча активність В. Еллана в галузі ліричної поезії поволі спадає. Дехто пояснює це тим, що поет, розчарований, за певними припущеннями, непом, «заморозив» (М. Зеров) чи навіть «повісив» (М. Хви­льовий) у собі лірика. Часто цитований у цьому зв’язку вірш «На обважнілі, розпатлані нерви...» (1922) справді свідчив про дисонанси в свідомості поета, викликані за­гальною ситуацією в країні, на явища якої він відтепер реагує переважно сатиричною поезією. Але знаменним є й те, що вірш «Ранок» (1923), який можна назвати пое­тичним заповітом В. Еллана, наче в новому аспекті пред­ставив цього лірика — тепер поета й філософа мирних, од­нак по-своєму теж драматичних буднів.

Вірш запам’ятовується тверезо-правдивим відчуттям су­перечностей життя і досить переконливим на ті часи ствер­дженням мужнього Елланового оптимізму. Хоч би що про­понував новий день, якого вітає поет,— «радості прапор квітчастий» чи злети до «екстазних верховин», «вогкий серпанок смутку» чи лещата «тупого, злого болю», «п’яний трунок» люті чи, може, чиюсь смертну муку,— «все одно він наш, цей день бадьорий», і поет зустрічає його

**Ясним поглядом очей у очі прямо**

**І гучним, бадьорим криком-співом:**

256

**— Го-го-го... Приходьте,**

**Повоюймо!**

***(«Ранок»)***

Хоч би скільки говорилося тепер (хай справедливо) про історичні ілюзії і виправдані сподівання,— не було світо­відчуття, яким жило в епоху В. Еллана, всупереч усякому лиху і труднощам, багато людей, особливо молодшого по­коління. То були інші часи — часи першопочинань, а не їх­ніх деформованих наслідків.

Досить точну характеристику В. Еллана — соціального лірика — дав В Поліщук у невеликій нотатці «Залізний птах поезії» (1925): «Патетична й схематична мова поезії Еллана першої доби має основою як попередній перед­революційний розвиток української поезії, так і той про- кламативний з узагальненими схемами характер перших років Жовтневої революції, коли легше було бачити ве­личезні скиби і обсяги її розвитку, ніж деталі того побуту, який не можна назвати побутом. І ту добу повинен був від­повідно відобразити Василь Еллан своїми сконцентрова­ними поезіями» \*.

Як редактор «Вістей» В. Блакитний часто виступав і в «амплуа» Валера Пронози — поета-сатирика, який по-своє­му коментував і роз’яснював події внутрішнього й міжна­родного життя. Протягом 1924—1925 рр. він видав три книжки цієї віршованої газетної сатири — «Нотатка олів­цем», «Радянська гірчиця», «Державний розум». Здебіль­шого це відгуки на конкретну подію, на винесений в епіграф свіжий факт — вірш-репліка, вірш-фейлетон, вірш-епігра- ма, що дає йому належне висвітлення і оцінку.

Тісна прив’язаність до «злоби дня», а часом і кваплива приблизність літературного виконання («фразою-сирцем бий, публіцисте»,— реагував на такі випадки В. Маяков- ський) полишають сьогодні за значною частиною цієї са­тиричної поезії головним чином історико-літературне і, сказати б, історико-соціологічне значення. Але було у Ва­лера Пронози й чимало талановитого, дотепного — досить згадати такі, присвячені різним темам, вірші, як «Чвань­ко», «Пісенька з прозаїчним кінцем», «Лулу», «Тиша в Гамбурзі», «Героїчна поема», «Патріотична присяга», «Плакат на вулиці» та ін. І якщо поет часто не уникав ідео­логічних загострень, то він також висловлював і певні своє­часні застереження, скажімо, від крайнощів антирелігійної

**1 Ні слова про спокій! С. 199.**

**9 Ю\* 257**

пропаганди («Крути, та не перекручуй»), чи від надуживан­ня іменем Леніна («Про розум»).

Автором «веселих і влучних пародій на українських поетів» назвав Еллана (тут — Маркіза Попелястого) М. ЗеровСправді, він умів іронічно «перевтілюватись» в Я. Мамонтова, Я. Савченка, Н. Кибальчич, В. Тарноград- ського та інших авторів, комічно акцентуючи найхарактер­ніше в їхніх стильових манерах.

Творчу багатогранність В. Блакитного-письменника за­свідчують і низка його новелістичних етюдів та начерків («Фабрична», «Лист без адреси», «Наші дні» та ін.), і значна за обсягом публіцистична проза політичної та за­гальнокультурної тематики, а також низка вагомих статей і виступів із питань літератури й мистецтва.

Політична публіцистика В. Блакитного, регулярно ве­дена ним на шпальтах «Боротьби», а потім «Вістей», від­биває складні перипетії революції й громадянської війни в Україні. Статті письменника мають розглядатися в світ­лі об’єктивного прочитання нашої історії, хоча чимало йо­го оцінок не втратили свою актуальність, надто в публіка­ціях 1919—1920 рр., насичених духом полеміки з більшови­ками в національному та селянському питаннях.

Автор «Червоних зір» був одним з перших теоретиків і критиків української літератури. Рівнем і духом історич­ної самосвідомості часу обумовлені його статті й виступи з питань літератури й культурного будівництва в Україні.

Визначальною в естетико-літературних міркуваннях В. Блакитного була ідея соціальної ролі мистецтва, його пізнавального й суспільно-дієвого значення. «Наука, літе­ратура, мистецтво,— писав він,— не самі по собі, не «цін­ність в собі», а лише засоби в руках людини для пізнання світу і зміни його» 2. Це вислів в стилі тургенєвського Ба- зарова: «цінність в собі» мистецтво обов’язково повинно мати! — а все ж на перше місце висунуто гносеологічну функцію мистецтва, а отже, й вимогу його правдивості, істинності свідчень про світ: теза принципово важлива в умовах часу, коли досить наполегливо проповідувались лівацькі погляди, що зводили суть мистецтва до «життє- будівництва» (без «життєпізнання»), організації почувань.

Згідно з тогочасними уявленнями й соціальність мисте­цтва В. Блакитний часто трактував як майже всеохопну «класовість» (хоча у статті 1919 р. «До проблеми проле­тарського мистецтва» ще справедливо іронізував з «жер-

**1 Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 566.**

**2 Еллан (Блакитний). Твори У 2 т. К-, 1958. Т. 2. С 188.**

258

мін пролетарського мистецтва», які звужують все людське до класового). Це зумовлювало вузькість критеріїв, поміт­ну в деяких його судженнях та оцінках.

Водночас незаперечна плідність і перспективність ря­ду конкретних думок, висловлених критиком із питань лі­тератури і мистецтва. Він піддавав, наприклад, дедалі глибшій критиці пролеткульт, з остаточною ясністю квалі­фікувавши його 1925 р. як «революційну» маніловщину, и основі якої лежить «віра у всемогутню силу кабінетного плану, декрету, тез чи резолюції» '. Оволодіти «всім цін­ним із здобутків попередніх поколінь, не замикаючись у рамках якоїсь «своєї», специфічно пролетарської культу­ри» 2,— так мислив В. Блакитний магістральну лінію по- жовтневого культурного розвитку. Значення ідейної тен­денції в художньому творі він незмінно підкреслював, але Гюго розуміння взаємовідносин тенденційності й життєвої правди все ж давало певний творчий простір для тогочас­ного «пролетарського письменника»... «Освітлюємо всі пи- ілінія, викриваємо цілу правду, але рішуче боремося з на­строями підупаду, пасивізму, розхлябаності, здохлятини в нашому робітничо-селянському суспільстві... Не просто го- поримо: трудно нам, зле живеться,— але направляємо дум­ку і почуття того, як би із сучасних умов вирватись» 3.

В. Блакитному були чужі сектантство й курс на приві­лейовану «пролетарську» групівщину в літературі. Він об’єднував талановиті сили тогочасного письменства не­смежно від їхніх поглядів і стильових симпатій. «Єдиним критерієм, - писав ніп, наприклад, у вступній нотатці до першого номера журналу «Шляхи мистецтва»,— для ре- д.II Il.il буде художність твору і його поступовість без жод­ної иузької фракційності, без обмеження якоюсь школою ми напрямком»4. Настанова, що явно протистояла групо- ініі нетерпимості «напостовства» (пізніше — раппівщини та иусппівства).

В. Бллан-Блакитний був дбайливим будівником нової України та її національної культури. Закликаючи зробити у країнську мову «мовою Жовтня», він мав на увазі перед­усім широке її впровадження в усі сфери державного й суспільного життя: досить сміливе бажання для 1922 р., коли «Вісті» лише недавно перестали бути «Известиями», а центральний орган КП(б)У — газета «Коммунист» — ви­ходив російською мовою!

**1 *Еллан (Блакитний).* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 72.**

**2** Там само. **С. 194.**

***3 Там само.* С. 120.**

**4 Там само. С. 74.**

9\*

259

В. Еллан — яскрава й характерна постать письменника й діяча з фаланги «перших хоробрих», талановитого поета і публіциста, в революційній романтиці якого злилися і безсумнівна правда свого часу і його складні історичні ілюзії.

**Володимир Сосюра (**1898**—**1965**)**

Близько шістдесяти поетичних збірок, десятки поем, ав­тобіографічна проза — це безмежний світ В. Сосюри, це історія, пережита в любові й ненависті, радості й журбі гостро, до сліз, до знемоги. У глибинах його слова криється пантеїстичне відчуття, яке підносить людину на рівень віч­них міт і дарує дивовижну, романтиками омріяну свободу: «Такий я ніжний, такий тривожний, моя осінняя земля. Нав­коло вітер непереможний Реве й гуля»

В. М. Сосюра народився 6 січня 1898 р. на станції Де- бальцеве (нині Донецької обл.). Мати поета — Марія Да­нилівна Локотош, робітниця з Луганська, займалася хатнім господарством. Батько, Микола Володимирович, за фахом кресляр, був людиною непосидющою й різнобічно обдаро­ваною, перемінив багато професій, був учителем, сільським адвокатом, шахтарем2. Ще в юні літа поета охоплювали раціональному глузду не завжди підвладні почуття; тяжка благодать емоційного надміру була дарована В. Сосюрі природою і заявила про себе досить рано3.

Дитячі роки поета минають в с. Третя Рота (нині м. Верх­нє), у старій хворостянці над берегом Дінця, де в одній кім­натці туляться восьмеро дітей і батьки. Одинадцяти років В. Сосюра йде працювати до бондарного цеху содового заво­ду, потім телефоністом, чорноробом, не цурається випадко­вих заробітків. Початкову освіту здобуває під опікою бать­ка, зачитується пригодницькою літературою (Майн Рід, Жуль Берн, Фенімор Купер), віршами О. Кольцова та І. Ні- кітіна. 1911 р. вступає до міністерського двокласного учи­лища в с. Третя Рота. Наділений блискучою пам’яттю й до­питливим розумом, швидко стає одним із кращих учнів, за­хоплюється й художньою літературою 4.

* **Сосюра В. Твори: У 10 т. К., 1970. Т. 1. С. 82.**

**2 Див.: Сосюра В. Третя Рота. К.., 1988. С. 6—7.**

**8 Там само. С. 23.**

**4 Див.: Голос ніжності і правди: Спогади про Володимира Сосюру. К-, 1968. С. 21—22 і.27.**

260

До зацікавлень його Дитячих літ належали Гомер і (1> Шіллер, Т. Шевченко і М. Гоголь, О. Пушкін і І. Франко. А разом з ними — А. Бєлий, О. Апухтін, М. Вороний, О. Олесь, С. Надсон. Саме лірика романсового настрою як­найбільше виражала молодого В. Сосюру і заохочувала йо­го до самостійних літературних пошуків '. Барокова пиш­ність вислову, символічна яскравість штриха, мелодійність поетичної фрази — мали для юного В. Сосюри особливий сенс. Від них віяло чимось прекрасним, небуденним і ман­ливим.

Суспільне життя також почало цікавити його досить ра­но, та не політичними гаслами, а естетикою пісні, духотвор- чою силою ліричного слова, що торкали струни його власної поетичної натури.

Свої перші поетичні спроби російською мовою В. Сосюра відносить до 1914 р.2 (усі рукописи загинули у роки пер­шої світової війни). 1914 р. він вступає до трикласного ниж­чого сільськогосподарського училища у с. Яма, але смерть батька 1915 р. змушує його залишити навчання й поверну­тся на содовий завод учнем маркшейдерського бюро. Восе­ни 1916 р. В. Сосюра повертається до училища, аби про­бути тут до буремної осені 1918 р. Пише вірші російською та українською мовами.

Як поет В. Сосюра вийшов із річища романсової тради­ції з притаманним їй образним рядом та інтонацією. Проте факти соціальної дійсності вражали його так само, як і фак­ти життя особистого. Соціальна тематика природно ужива­лася в його вірші з сентиментальними медитаціями. Це за­свідчує вже рання лірика, яку можна умовно обмежити 1921 р.

Лисичанська газета «Голос рабочего» (1917, 14 жовт.) друкує вірш В. Сосюри «Плач волн», затим — українською мовою «Чи вже не пора» (22 жовтня) 3, а наприкінці жовт­ня — «Товаришу», написаний у стилі революційного маршу. Поет вірить у революційне оновлення життя і разом з тим болісно, гостро реагує на драму громадянської війни, що відбито у вірші «Брат на брата» («Голос рабочего». 1917.

І2 листоп.). У поезії В. Сосюри ще висвічує красива жура витонченого самітника, вчувається богемний подзвін кри­шталю, проте до богеми він не мав жодного стосунку («Гро­за», «Бокал», «Виовь один»). Та дедалі дужче звучить у

**1 Див : Сосюра В. Третя Рота. С. 96, 106.**

**2 Там само. С. 108—109.**

**3 Автобіографія поета 1945 р. дозволяє думати, що першодрук цього вірша відбувся раніше//Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 44. Оп. 1. № 447,**

281

його віршах тривожне вирування розбудженої соціальної стихії («Много в душе еще песен неспетых»).

Становлення В. Сосюри як громадянина й митця припа­дає на перші пореволюційні роки. Восени 1918 р. у складі робітничої дружини содового заводу він бере участь у пов­станні проти кайзерівських військ. Взимку 1918 р. стає ко­заком петлюрівської армії. Восени 1919 р. тікає з її лав і потрапляє в полон до денікінців. Його розстрілюють, як петлюрівця, але рана виявляється несмертельною, і поет виживає. Судив В, Сосюру і червоний ревтрибунал, і тільки житейська мудрість голови трибуналу, котрий розгледів у хлопчині поета, врятувала йому життя '. 1920 р. опиняється в Одесі, де його, хворого на тиф, приймають до своїх лав бійці Червоної Армії. В 1920—1921 рр. В. Сосюра воєю з білополяками та армією Н. Махна.

Рання поезія В. Сосюри спрагло вбирає художні здо­бутки різних стилів і течій того часу. Сюжетність, грунто­вана на зміні емоційних станів, образність та мелодійність рядка в’яжуть його вірш з російською та українською ро­мансовою традицією (О. Апухтін, І. Сєверянін, Олена Жур­лива, С. Черкасенко) — «И вспомнил розы я с предсмерт­ною окраской, и девушку-мечту и тилий лунный свет»... Емоційне формування деталі вказує на засвоєння поетом естетичного досвіду символістів. Кольористика малюнка, мова, а часто яскравість барви і лінії свідчать про його не- байдужість до прийомів імпресіоністичного письма. Разом з тим увиразнюються риси власного стилю: романтика бо­ротьби й кохання («На винтовке любимой родная рука, нежно пальцы грустят на затворе»), гостро відчутий «смак» життя, барви, звуку, точно вловлена психологія миті («цілувала мене, милувала мене і не знала, куди по­садити»), Та головне — цілковита злитість суб’єкта лірики з навколишньою дійсністю в усьому її розмаїтті.

Політкурсант 41-ї стрілецької дивізії, В. Сосюра 1920 р. знайомиться в Одесі з Ю. Олешею, Е. Багрицьким, К- Гор­дієнком, О. Ковінькою, які одностайно визнають його за складом мислення й почуття поетом українським. Газета «Одеський комуніст» (1920, 20 трав.) за підписом «Сумний» публікує його вірш «Відплата». Від 1921 р. В. Сосюра почи­нає писати українською мовою (за винятком років Вели­кої Вітчизняної війни, коли іноді він звертався до співвіт­чизників і російською).

У листопаді 1920 р. червоноармієць В. Сосюра направ­ляється в Єлисаветград, де хворіє і потрапляє до лікарні,

**1 Див.: Голос ніжності і правди. С. 117.**

262

:\ після одужання їде політпрацівником на Донбас. Під час відпустки 1921 р. знайомиться в Харкові з В. Коряком, В Блакитним та І. Куликом — тоді завідуючим агітпропу ІІК КП(б)У, котрий і відкликає Сосюру з армії. Починаєть­ся харківський період напруженого творчого життя у колі провідних українських майстрів: О. Довженка, М. Хвильо­вого, О. Вишні, О. Копиленка, І. Сенченка, М. йогансена...1

1. р. побачила світ збірка Сосюри «Поезії», що досі вважалася його першою книжкою. Нещодавно віднайдений документ коригує цю думку. Рукою Сосюри в нім записано: «В 1918 р. після проскурівського погрому, який вчинив 3-й гайдамацький полк, козаком якого я був, на гроші Волоха (ком. полку) було надруковано й видано першу збірку моїх поезій «Пісні крові»...2 Однак відшукати цю книжечку поки не пощастило.
2. р. виходить поема «Червона зима», яка мала не­бачений успіх, що й засвідчив зміну естетичних домінант у мистецтві. Лірика початку століття (романсова, декадент­ська) проникливо говорила про муки душі, заглибленої у власний світ, усамітнений серед хаосу соціальних потрясінь, їй відкривався духовний безмір (і нові художні обрії!), але від насущних потреб часу лірика була далекою. Тепер від­кривалася принципово інша естетика — краса соціального діяння, самозречення в ім’я загального щастя, набував по­ширення збірний образ революції, стихія мас, витісняючи з лірики конкретну особистість. Та вже за кілька літ далися взнаки естетичні втрати тотальної деіндивідуалізації лірики, адже історію рухала не безлика маса, а множина індиві­дуальностей, що по-своєму раділи перемогам і мучилися поразками, любилися й страждали, і було їм сумно розлу­чатися й боляче помирати. Література, аби не впадати у загальність і плакатність, мусила побачити самобутні об­личчя. Першому в українській ліриці це вдалося В. Сосюрі.

«Червона зима» повернула в радянську поезію особис­тість в усій складності притаманних їй поривань. У неве­личких дев’яти розділах поема вмістила цілий духовний світ представника «робітничої рані»: теплі спогади про ди­тинство й домівку, парубочі розваги й перше кохання, порив повстанських загонів, повернення додому й сум утрат, від­чуття єдності з народом і віру в ідеали народовладдя.

Здобуття свого берега в розбурханому суспільному морі, світоглядна визначеність як дарунок бунтівливій душі —

**1 Див.: Сосюра В. Третя Рота. С. 251.**

**2 Рукописний фонд Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 139,**

263

ось психологічне й філософське підгрунтя поеми, що, попри всю суворість зображуваної реальності (голод, злидні, роз­руха, війна і смерть), наскрізь перейнята оптимістичним звучанням. Крізь кожне лихо вчується голос надії.

Естетика, з якої народилася «Червона зима» і яку несла лірика В. Сосюри 20-х років (збірки «Червона зима», 1922; «Осінні зорі», 1924; «Сьогодні», 1925; «Золоті шуліки», 1927; «Коли зацвітуть акації», 1928 та ін.), визнавала й підносила цінність кожної окремої долі, що зливається з народною, але не губиться, не розчиняється в ній безслідно. Саме так, як ліричне «я» поеми, зливаючись з «народу «ми» святим», лишається образом конкретного юнака, що пише вірші між боями, згадує бідацьке дитинство, тужить над могилою брата...

Така естетика несла в собі й заперечення аскетизму як лівореволюційної психології, що одбирала у людини право на щастя в умовах класової боротьби. Ліричний герой В. Со­сюри переповнюється почуттями, які, виявляється, зовсім не заважають перетворювати світ, бо й саме це перетворен­ня здійснюється в ім’я соціального й духовного розкріпа­чення людини: «Ми хвилі любим, хвилі любим, самі наро­джені од хвиль. О, притули вишневі губи ти до моєї голови»; «Летять віки, мов на екрані, мов вогке тьохкання в гаях... Сплелися Боротьба й Кохання,— а кращий хто, не знаю я».

Лірика Сосюри 20-х років («Ластівки на сонці», «Вже в золоті лани», «Коли потяг у даль загуркоче», «Марія» та ін.) зворушувала, нагадувала про добре і ніжне, і в цьому була її очищувальна сила. Він сам оновив жанр інтимної ліри­ки, з безпосередністю поганина відкинувши межу між «мо­їм» і «нашим»,— все, чим повниться душа героя, є від життя, яке приймається в усій своїй суперечливій повноті (інколи це призводить і до невдач — вірш «Дві», 1924).

У віршах поета постають ніби вперше побачені своєрідні картини трудового міста; бруковані вулиці, срібне мор­ське узбережжя, відчувається подих того прийдешнього жит­тя, заради якого «в степах гули гармати, і ллялась наша кров, і падали брати...», зверталися ідоли земні й небесні, ламався світ старих уявлень»: «О, не даремно, ні, моя ста­ренька мати зняла з своїх дітей дукатики й хрести». Вже в цьому вірші 1921 р. поет заповів своє мистецьке кредо: він завжди оспівуватиме безконечне оновлення життя у небачених і захоплюючих формах, у праці й коханні.

Революційні події ілюзорно зродили надію на справжнє оновлення світу, людини, що нарешті звільнить свій дух, розкріпачить почуття: «Так ніхто не кохав! Через тисячі літ лиш приходить подібне кохання...» Це — не гіпербола,

*?.М*

їм\* — твердження — мрія про духовно розкрилену оеобй-

* ііть. Це, зрештою, КЛЮЧ до розуміння всієї лірики митця, нку без спрощень і втрат не можна розглядати окремо за жанрами громадянської, інтимної чи пейзажної, бо він оно­вив і наблизив самі ці жанри на грунті синкретичного сві­тосприймання. Невичерпна краса і сила почуттів дозволя- ють людині, як її бачить поет, бути творцем своєї долі. І то­ді, коли вона, рятуючи інших, обирає смерть (балада «Ком­сомолець», 1927), і коли прозирає майбутнє (вірш «Дніп- рельстан», 1926, написаний до появи самої станції), і коли сумує так, що переживання її стають порухом самої при­роди («Од дихання мого тихий мак обліта, ніби ім’я пе­чальне: «Марія»).

В. Сосюрі поталанило — він вибухнув поезією, яку жа­гуче потребував час: ідейно наснаженою, рвійною і водно­час ніжною, діткливою, яка висвічувала в людині її істинно людську сутність — доброту, чуйність, совісність, милосер­дя. І в цьому образі тогочасне молоде покоління впізнало себе — яким було, яким хотіло, мріяло бути!

1. р. виходить збірка «Червона зима», що потверджує талант молодого автора і водночас особливу здатність цього таланту засвоювати й адаптувати власною стихією різні художні форми й засоби. Так, четвертий розділ поеми «1917 рік» — типово експресіоністичний, а вже наступний, п’ятий, випромінює українською народнопісенною традицією. Окре­мі твори написані верлібром, а поряд — зразки нормативно­го вірша і образної пластики, якими можна ілюструвати практику імажинізму («1 спогади тремтять, як смажене на­сіння, лишають на вустах жадань прозорий глей»). Дедалі більше вияскравлюється суто сосюринська кольористика жовтогарячих, золотих і блакитних тонів, що має глибинні етнічні корені й так багато говорить душі, народженій се­ред хлібів під сонячним небом.

Широкий діапазон має й соціально-філософська темати­ка поета. Даниною космізму 20-х років є поема «Навколо» (1921), ліричний суб’єкт якої прагне поглядом охопити роз­вихрену революцією планету. Вселенські масштаби виміру подій і у поемі «В віках» (1921). Стоїчне сприйняття суво­рої дійсності відбите у присвяченому М. Хвильовому дипти­ху «Сніг» («Сніг... перед очима за лицями лиця...»). А у вірші «Граційно руку подала і пішла» панує стихія рево­люційного романтизму. Подібні коливання філософських акцентів також свідчать про синкретизм художнього мис­лення Сосюри.

З-під пера митця виходить низка ліро-епічних поем: «Ок­сана» (1922), «Робітфаківка» (1923), «Воно», «Шахтар»,

265

«Сількор», «Хлоня» (всі — 1924). Нині важко стверджувати, що вони належать до вершинних художніх зразків, але того­часному читачеві ці розширені соціальні портрети, психоло­гічно проникливі й точні, говорили багато про нього самого. Головним же в цих творах було виведення реальної особис­тості з історичного ряду в історичний підряд, у знаменник, що визначає й скеровує суспільний поступ. До цих творів, треба гадати, належала й поема «Махно» (близько 1924 р.), текст якої не зберігся '. Одним із перших проявів інтересу молодої літератури до рідної давнини, особливо цінного в атмосфері лівореволюційних вульгаризацій історії, став вір­шований роман В. Сосюри «Тарас Трясило» (1926). І в цьо­му — позитивний сенс твору, не позбавленого багатьох вад2.

Взагалі В. Сосюру постійно приваблюють великі поетич­ні форми. Після поем «Віра» (1923) та яскраво експресіо­ністичного «Золотого ведмедика» (1923—1924) він створює епопею «Залізниця», що складається із п’яти сюжетно по­в’язаних поем. Автор простежує звивистий шлях свого героя до більшовицьких лав через робітничі загони, гетьманські кулі й поразку петлюрівщини. З рідкісною правдивістю уви­разнюється діалектика мужності й страху, слабкості й сили. Попри певні недоліки твору (скажімо, сюжетну неврівнова­женість окремих частин), епопея посилювала в українській поезії подих того реалізму, яким позначена «Скорбна ма­тір» П. Тичини, проза Г. Косинки і який на довгі роки буде затаврований регламентованою сталінською естетикою. Слід відзначити й те, що більшість спроб Сосюри створити велике епічне полотно обертатиметься черговим торжеством ліриз­му на розкиданих брилах епічної картини світу з усіма від­повідними плюсами і мінусами. Модальність чужа художній думці В. Сосюри — так було, і цього досить. Звідси — неза­перечна реалістичність його письма. Але реалістичність окремого (епізоду, штриха тощо) завдає удару наївній не­розчленованості цілого. Так, ворожа кров на снігу лиша­ється кров’ю людською, яку герой не може споглядати не­зворушно, любощі між боями залишаються даністю іншого життєвого контексту і в нього вписуються, всупереч світо- порядкові, хіба що здивуванням, скороспілістю. Наївний подив, розгубленість і захват від переживання подій скрізь розлиті в поемах Сосюри, логічно поєднуючи те, що не по­єднується, і пояснюючи те, що розумом пояснити неможливо. Нерозчленованість враження •—прерогатива лірики, і саме

**1 Див.: Сосюра В. Третя Рота. С. 244.**

**2 Вичерпний аналіз твору знаходимо в статті М. Зерова «Володи­мир Сосюра — лірик і епік». Див.: Зеров М. До джерел К.. 1990. Т. 2.**

266

у віршах поет сягає бажаної повноти н завершеності ху­дожнього освоєння дійсності («Уже зоря золоторога», 1922; «І все, куди не йду».., 1922 та ін.). Нерозчленованість — естетична сутність цього поетичного світу, його органічна й зворушлива магія.

Від 1925 р. В. Сосюра повністю віддається літературній праці, полишивши агітпрож, а потім і Харківський універ­ситет,' де він опинився в дивній ситуації, коли вивчав укра­їнську літературу, а сусіди по парті — його власну твор­чість. У літературному житті поет посідав досить незалеж­ну, а почасти й несерйозну позицію. За десятиліття (1922— 1932) він був членом багатьох літорганізацій (Пролеткуль­ту, «Плугу», «Гарту», ВАГ1ЛІТЕ, ВУСППу та ін.), керую­чись не так ставленням до їхніх ідейно-естетичних програм, як особистими симпатіями (з другого боку, кожне угрупо­вання радо вітало прихід уславленого поета). Він постійно брав участь у літературних дискусіях, то боронячи класику від лівацьких зазіхань Пролеткульту, то захищаючи грома­дянське покликання поезії від незрозумілих йому тенденцій неокласиків (що й виявилося в адресованому їм вірші

1. p., якому судилася невдячна роль у боротьбі мистець­ких ідей). В. Сосюрі імпонував «широкий сонячний рух української молоді до культури («Плуг») і його насторо­жувала аристократична замкненість ваплітян і надмірні амбіції молодняківців ’.

Надто відкритий та імпульсивний, В. Сосюра в цих су­перечках часто бував беззахисним, іноді сам наражався на гострі закиди. Так, він впав у розпач з приходом непу, що відверто відбилося в збірці «Місто» (1924). Щоправда, свою похмуру розчарованість (по-своєму відтінену низкою екзо­тичних образів — «далекої Іранії», «замріяної Індії» та ін.) поет досить швидко долає. Вже в поемі «Воно» (1924) читаємо: «Знає він, од непу стало лучче, хоч спочатку й никла голова». Але недругам було що брати на недобру пам’ять.

А головне те, що в умовах невиробленої естетики, обтя- женої крайнощами класових зіткнень, Сосюрі з великими труднощами й моральними збитками доводилося боронити ліризм, поезію глибоких особистих переживань2. Поетові дедалі більше перепадає за «солов’їв», «троянди» і «синій сум очей», хоча це — лише один бік його ліричного світу,

**1 Див.: Сосюоа В. Третя Рога. С. 226—227.**

**2 В. Сосюра оспівував «печальне ім’я Марії», а цього ж 1925 р. професор Рожицин, працівник ЦК, побивав прибічників одвічних ес­тетичних цінностей лекцією «Красота — это контрреволюция». (Див.: Сосюра В. Третя Рота. С. 221).**

267

що мав і інший — полум’яний громадянський порив, відби­тий низкою блискучих образів і картин («Сонет», 1927; «Смерті нема для творців», 1927 та ін.). Зрештою, навіть громадянська лірика поета наражалася на неприйняття ортодоксальної критики, оскільки захоплювала поета й правда життя, а не лише ідея краси, «світлого майбутньо­го» (згадаймо вірш «І пішов я тоді до Петлюри», 1924).

Митець аж ніяк не замикається в тісному колі особис­тих потерпань, його соціальне бачення — гостре, проникли­ве, та й не таке однозначне, яким воно уявлялося впродовж десятиліть. Він писав не тільки «На сміх і регіт індустрії ходою твердою іду», а й такі твори, як вірш «Нуждарі», перейнятий занепокоєнням щодо гвалтівних темпів індуст­ріалізації, яка новітніми нуждарями жбурляє людей на маргінеси історії1. І це — також лірика, за яку йому не раз дорікатимуть (та й не тільки — 1924 р. Сосюру вперше виключають із партії, хоч невдовзі це рішення відмінює ви­ща інстанція2). В. Сосюра шукає порозуміння з оточенням, готовий вдовольняти естетичні запити часу, навіть визнати «помилки» аж до крайніх меж — до відмови від власної поетики. Прикладами подібного каяття є вірш «Вечірні ву­лиці» (1926), де віддається данина урбанізмові та вірш «Майстерня» (1932) з його страхітливим апофеозом знео- сіблених шерег, моторошним висміюванням чуттєвих злетів і мрій конкретного «я». Однак такі епізодичні поступки вульгарній думці нічого змінити вже не могли. Вільна, окри­лена особистість ставала не тільки зайвою, а й антагоніс­тичною тоталітарній системі, що потребувала знецінення особистості до «гвинтика». В цьому — драма тогочасної лірики і мистецтва загалом, драма, що надірвала не один чистий голос — від геніального П. Тичини до не позбавле­ного здібностей П. Усенка. В. Сосюра, що висвітлив духовні обрії вільної людини в їх нікому не підвладному безмежжі, «вибився з хору». Це засвідчила й літературна дискусія 1925—1928 рр., яка завершилася на регістрі безпосередніх політичних звинувачень 3.

Збірки Сосюри «Золоті шуліки» (1927), «Коли зацві­туть акації», «Де шахти на горі» (1928) сповнені погідних

**1 Див.: Микитенко О. Друзі чи супротивники?//Київ, 1990. № 2.**

**2 Див.: Сосюра В. Третя рота. С. 246—249.**

**3 Див.: Савченко Я• Занепадництво в українській поезії // Життя і революція. 1927. № 2. С. 160—162; Його ж. Мертве й живе в укра­їнській поезії Ц Там само. 1929. Кн. 1. С. 125—126; Христюк П. Соці-, альні мотиви в творчості Сосюри // Червоний шлях. 1926. № 2. С. 133—**

1. **35; Музичка А. Журнальна українська лірика // Червоний шлях. 1927. № 2. С. 169.**

268

настроїв і снаги творчого діяння. Місто людей (а не тільки виробничих ритмів і процесів) з усіма своїми барвами, зву­ками, заклопотаним нехаотичним рухом увіходить в його лірику, аби здобути в ній довге життя («Білі акації будуть цвісти», «Падають сніжини лагідно й млисто» та ін.).

1. р. поет пише взоровану на традиції шевченківської по­літичної сатири поему «Відповідь». 1928—1929 рр.; поеми «Вчителька», «Поет», «ДПУ» і найзначнішу з-поміж них — «Заводянка». Все це дає підстави стверджувати, що він щасливо вийшов з «непівського» психологічного розламу, мобілізувався і як лірик вжився у мирний будень України. Це відзначає неупереджена критика, вбачаючи в В. Сосюрі провідного майстра ліричного жанру ’. Однак на терезах політичної кон’юнктури фахова думка вже нічого не важи­ла. Безконечні закиди в бік поета суворішають (аж до «пе­ревиховання» поета при верстаті (1931) \*, ввергаючи його в стан нової глибокої творчої коизи. Настрої відчаю позна­чилися й на збірці «Серце» (1931) і, зокрема, однойменно­му вірші. До проблем громадсько-літературних долучаються особисті, дається взнаки нещадне ставлення поета до сво­го здоров’я; 1934 р. він потрапляє до психіатричної лікар­ні 3. З огляду на розв’язаний у країні терор можна припус­тити, що це рятує його від страшнішого. Цього ж року його вдруге виключають з компартії4. Лише 1940 р. після від­чайдушного листа поета до Сталіна, якому він щиро вірив, його поновлять у лавах ВКП(б).

У ці кризові роки В. Сосюра майже не пише, займаєть­ся поетичними перекладами. Декотра стильова одноманіт­ність, зумовлена природою поетичного мислення, приховує іншого В. Сосюру — блискучого версифікатора, що доскона­ло володіє словом (згадаймо його переклад «Демона» М. Лєрмонтова).

І все ж таки «вершителі судеб» визнають за краще збе­регти «поета робітничої рані», которого знає і любить на­род. 1936 р. Сосюру приймають до Спілки радянських пись­менників. 1937 р. він одержує змогу переїхати з родиною до ново! столиці України — Києва, удостоюється ордена «Знак пошани». У припливі нових сил і надій повертається до ро­боти. Сумного для країни 1937 р. з’являється збірка «Нові поезії», яка свідчить, що й у важку пору муза зазирала до

**1 Див.; Коряк Б. Українська література: Конспект. X., 1929. С. 246; Белецкий А. Я. Владимир Сосюра // Красное слово. 1928. № 4.**

**С. 148-150.**

**2 Див.: Сосюра В. Третя Рота. С. 106—113.**

**3 Див.: Микитенко О. І. Друзі чи супротивники? К-, 1990. № 2.**

**4 Див.: Сосюра В. Третя Рота, С. 281.**

269

В. Сосюри, залишаючи такі свої щемні знаки, як «Айстра» (1934) або «Хвилі» (1934).

Побитий, травмований, поет у змаганні із часом вийшов переможцем й остаточно утвердився на позиціях особистіс- ного ліризму: «Сонце впало птицею за гори, зоревїє сурми дальній спів. Я такий же лірик, як і вчора, в золотому шумі вечорів» (1935). Щоправда, ціною цього було досить широке продукування і кон’юнктурно-декларативних текстів, на взі­рець «Пісні про Ворошилова», які легко виходили з-під пе­ра. Але «Нові поезії», а ще більше збірка «Люблю» (1939) означили новий етап його творчості, пору художньої врів­новаженості, стилістичної витонченості. Уповні розкрива­ється живописний талант майстра, котрий і звичайний пей­заж уміє зробити чуттєво незглибимим («Осінь», 1938). Романсові перебори (мелодраматичні надміри, форсована наспівність) зникають з тканини вірша, лишаючись хіба що десь в основах поетики (специфічна образність і кольористи- ка, неодмінне сполучення близького й далекого планів). Але при цьому вони позбуваються романтичної винятковості й «висаджуються» на грунт «доброго реалізму і прозорої яс­ності спостережень» (О. І. Білецький), бо винятковою для В. Сосюри є звичайна земна краса. Бунтівливий вигнанець

і «печерний хлопчик» обіймає світ поглядом зрілого мужа. Немає розтерзаних, часто істеричних трьох крапок, рапто­вих вигуків і такого ж раптового заніміння на деталі — нія­ких сентиментів. Дихання вірша спокійне, лінії малюнка ясні й прозорі: «В тиші алей вальсує вітер. На цвіт жор­жини і вербен холодне злото ронить клен. Надходить осінь соковита» (1936). Поет дійшов згоди з природою і собою. Вища незалежність художника заявила про себе доскона­лістю поетичного живопису.

Дедалі ширше звертається В. Сосюра до традиції укра­їнського фольклору (прямі ремінісценції до відомих пі­сень— «Сині трави», поетика паралелізму, запитання-звер- нення до читача тощо). Наприкінці 30-х він ніби заглиблю­ється в океан народної пісні й думи, хоча спершу в його лі­риці переважали романсові мотиви й ближчі в часі маршові ритми (не обходиться тут і без стилізації, що, однак, зали­шається винятком, а не правилом).

1940 р. В. Сосюра завершує своє найбільше ліро-епічне полотно — роман у віршах «Червоногвардієць», який увіб­рав усе те, що становить автобіографічну основу його твор­чості 20—30-х років. Роман (у першому виданні названий поемою), до якого включено навіть окремі розділи поеми «Заводянка», став своєрідним підсумком художньої розроб­ки власних проблемно-тематичних обширів: спогади про

270

дитинство, передреволюційна Донеччина, громадянська вій­на, боротьба й кохання в якомусь своєму магічному поєд­нанні, гостре переживання миті й віталістичний порив за видимі грані часу.

Останні передвоєнні книжки («Журавлі прилетіли», «Крізь вітри і роки», 1940) сповнені мотивів любові до жін­ки («Марії»), природи («Я квітку не можу зірвати»), до Вітчизни, до життя, що, проминаючи так швидко, дарує душі безмір переживань. Людські переживання, здатність захоплюватися, вражатися поет підносить вище раціональ­ного глузду («Ти спиш, а я заснуть не можу»).

Велика Вітчизняна війна застає В. Сосюру в Кисловод­ську. Він повертається до Києва, в складі письменницьких агітгруп виступає перед населенням. З наближенням фрон­ту разом із Спілкою письменників виїздить до Уфи. Звідти лунає щире слово поета, його чують і на окупованих зем­лях. Написаний в Башкирії славнозвісний «Лист до земля-, ків» (1941) поширюється у формі листівок по всій Україні: «Я звертаюсь до нас, дорогі земляки-побратими, крізь по­жарів злий гук, крізь удари навпинні гармат, щоб велику любов передати рядками малими...» В. Сосюра був одним із перших серед митців, хто бадьорий заклик до бою замі­нив людською розмовою із співвітчизниками.

1942 р. поет наполягає на переїзді до Москви, працює в українському радіокомітеті, українському партизанському штабі, 1943 р. направляється «в розпорядження Політуправ- ління фронтів, які вели бої за Україну» '. Співпрацює з ре­дакцією фронтової газети «За честь Батьківщини», виїздить у діючі війська, виступає перед воїнами2.

Лірику Сосюри цього періоду (збірки «В годину гніву», 1942, «Під гул кривавий», 1942, численні публікації в періо­диці) проймають два мотиви. Це — віра в перемогу й водно­час неретушований показ біди, яку тяжкими офірами долає й неодмінно здолає народ («Ми переможемо», «Забрали все із хати...»). Це також показ такого житейського щастя, що було до війни й буде після її закінчення, яке кожного че­кає в колі домашнього затишшя («Коли додому я прийду», «Коли фіалка синім оком...»). Декому ця друга «нута» зда­валася зайвою і несвоєчасною. Навкруги ревло залізо, а В. Сосюра, що вмів бути й грізним, озивався голосом манд­рівного співця, «крізь гарматний грім-вогонь» посилаючи Україні дарунок «бідного серця» («Срібний вітер, жаль і

* **Див.: Голос ніжності і правди: Спогади про Володимира Сосюру. С. 249.**

**2 Див.: Сосюра В. Твори: В 10 т. Т. 10. С. 19.**

271

день...», 1941). Подібну реакцію спричинила й «Мандрівка в молодість» М. Рильського, на тривалий час віднесена до «хибних» і маловартісних творів. Але тим, хто замерзав в окопах і задихався в пожарищах, щодня стикався із смертю, думка про щастя, нормальне життя насправді була вкрай необхідна й дорога — як світло в кінці тунелю, як мета всіх зусиль.

У широкому розумінні ці два мотиви є гранями однієї теми: боротьби й перемоги добра над злом, освітленої пафо­сом високого гуманізму — «щоб війну війною вбити, ми на землю цю прийшли». Звідси — первинна моральна вищість ліричного героя В. Сосюри над ворогом, джерело оптимізму його воєнної лірики. З великих творів цього періоду найці­кавішою є поема «Мій син» (1942—1944), що висвітила дра­му війни як примножену суму конкретних трагедій і осо­бистих втрат. У нечастому для себе діалектичному натхнен­ні В. Сосюра сягнув тієї грані, де окреме коригується за­гальним, власні почуття і вчинки — розумом і духом народу.

1944 р. Сосюра повертається до Києва, пише й працює на відбудові міста. «І стало тихо так навколо, мов не було іще ніколи такої тиші на землі» — так увічнить він першу хвилину миру в поемі «Огненні дороги» (1947). Та вже за мить озвалися в тій тиші гул моторів і шум садів — трудо­вий і духовний ритм відбудови. Бажане стало дійсністю (адже й назва збірки 1947 р. «Щоб сади шуміли» — це ря­док із вірша 1941 р. «В цю годину грізну»), яка зроджує у поета піднесені, життєрадісні настрої: «І все, чим марив я, зі мною, і все зі мною, чим я снив». «Жита краса», «срібло рік», «зелені сни душі» — така образність домінує в його ліриці, доносячи психологічну суть часу, хоча й нерідко при- зводячи до самоповторів.

У поезії, що відтепер прагне розкрити читачеві не тіль­ки чуттєву картину світу, а й принесене досвідом розуміння його моральних законів, посилюється дидактичний струмінь. «На землі блажен навіки той, хто не тліє, а горить!» — за якесь десятиліття на ці слова відгукнеться молодий Б. Олій­ник віпшем «Та не тліть, а горіть!».

Ці риси ідейно-стильової еволюції виявилися вже у вір­ші 1941 р. «Любіть Україну!», шо на хвилі переможного настрою відразу пішов у світ, був опублікований в Україні та в Москві (в перекладах О. Прокоф’єва та М. Ушакова), а 1951 р. став причиною найгостріших звинувачень поета в націоналізмі. Починаючи зі статті в газеті «Правда» (1951,

1. лип.) «Проти ідеологічних перекручень в літературі», на­ростає каламутна хвиля «голобельних» виступів, в яких пое­тові відмовляється у праві на громадське й літературне

272

життя, і в запопадливій «активності» заперечується не тіль­ки цей вірш, а й все, ним написане \*. Тоталітарний механізм нищення особистості, який зупинила війна, знову був при­ведений у дію. Жодних підстав для такої розправи над пое­том вірш не давав, а просто був зручним приводом після «викриття космополітів» розпочати зворотну кампанію за­лякування тих, котрі відродилися душею після 1945 р. і ви­несли з війни істинну свободу совісті, зокрема й національ­ної. Необхідна в герці з фашизмом, вона загрожувала тепер самій сталінській системі, Її ідеологічному диктату, а тому й підлягала винищенню.

В. Сосюру знову перестають друкувати, він живе під прямою загрозою арешту, відміненого тільки смертю Ста­ліна 1953 р. І тоді з’являються нові книги віршів «За мир» (1953), «На струнах серця» (1955), «Солов’їні далі» (1957). З книгою «Солов’їні далі» пов’язуємо початок останнього і, сказати б, світлого періоду творчості поета.

Праця на рідній землі, зачарованість світом, мелодії умиротвореного віком та не згаслого кохання — всім цим повниться прозора, як вересневе небо, «осіння» лірика мит­ця. Вона — цілком у річищі повоєнних життєрадісних, по- людськи таких зрозумілих настроїв. Однак за порогом 50-х ці ідейно-стильові тенденції (свідомо підживлювані «згори» як доказ настання «радянського раю») різко знижують внутрішню конфліктність вірша, його драматичну напругу. Багатьох митців це заводить у безвихідь плакатної бадьо­рості. Десятками декларативних віршів-одноденок познача­ється це й на творчості В. Сосюри. Тим цікавіше, що поет все ж таки виривається із сфери соціально-психологічної влаштованості, яка перероджується в «благополучизм». Без­конфліктність його вірша поступово переходить у іншу есте­тичну якість — вона набуває смислу гармонії людини й світу, неконфліктності поетичної свідомості й всесвіту, пер­вісного всеприйняття, що завжди живило творчість В. Со­сюри і саме тепер остаточно оформлюється в художню кон­цепцію: «Я тонко злився з вишиною, між нею й мною про- мінь-спів».

Ця філософська вісь поетики В. Сосюри — дуже тонка, але тверда, як лезо. Вона переформовує поетичний його світ в незалежну од соціальних канонів естетичну даність. Дійс­ність 50-х років трактується літературою як позбавлена «гострих кутів» (а тим часом ГУЛАГ розростається). Ліри­ка В. Сосюри також світла й піднесена, але не до висот

**1 Див. Моргаєнко П., Речмедін В. Вірші, які не служать народу // Вітчизна 1951 № 7. С. 156.**

273

Сталінського «едему», а до вічності: «Зоря золотими руками од ночі звільняє блакить. Шумлять осокори над нами — це вічність над нами шумить». Крізь брами канонізованої ра­дості поет проривається до надкласової гармонії людини і природи. У вершинних зразках ліричний поетовий персо­наж — не ілюстрація добра і щастя, а їх духовний перебіг, доконаність: «Я життя зеленолукеє, п’ю, немов зорі вино. Дощ іде і наче стукає срібним пальцем у вікно» (1948).

Із відстані часу особливо помітна дивовижна духовна просвітленість і свобода сосюринського ліричного «я», спраглого, попри декларовану суспільну гармонію, безумов­ної первозданної гармонії всесвіту («Залило водою луки...», «Вже скосили гречку, осінь недалечко...»).

Багато працює В. Сосюра в епічному жанрі — пише пое­ми «Студентка» (1947), «Вітчизна» (1949), «Україна» (1951, присвячена братерству східнослов’янських народів, що, од­нак, не рятує автора від ярлика «зоологічного націоналіс­та»!), «Мазепа» (розпочата 1929 р., завершена в 1959— 1960). Віднесена до «заборонених творів», поема разом з грунтовним літературознавчим аналізом лише 1988 р. була опублікована у журналі «Київ» '. Цей великий, замислений в епічних вимірах твір ще раз підтвердив ліричний талант В. Сосюри, для котрого переживання подій було завжди ближчим за їх осмислення. Це не означає, що поема бідна на філософську думку: навпаки, «Мазепа» — твір концепту­альний і містить думку про те, що діяння особистості мо­жуть виважуватися тільки на терезах долі народу, а не окремої миті його історичного шляху. Річ у тім, що концеп­цію цю забезпечує наскрізне, єдине і могутнє почуття — лю­бов до України, що й веде поета цілиною історичних подій і важким тереном художніх ускладнень.

У ці роки поет з особливою чулістю поетизує рідну До­неччину. Саме завдяки ліриці В. Сосюри широко і свіжо входить у вітчизняний культурний материк цей задимлений і непишний степовий край («Земля моїх батьків», 1955 та багато інших). Це вдячна любов: в «краю шахт і руд» на­вчається поет розуміти естетику його повсякденної праці, з його природного голосу творить власну образну мову («Ми за труною йдемо і плачемо, а він в холоднім мертвім супо­кої— як одлетілий кайла дзвін»).

Від кінця 50-х доля всміхнулася Сосюрі й дарувала йому насамкінець спокій і духовний лад. І він зміг, не витрачаю­чись на марноту, вслухатися в красу світу, відчути себе

**1 Див.: Барабаш Ю. Іван Мазепа — ще одна літературна версія// Київ. 1988. № 12.**

274

тим, ким насправді і був — «співною часткою зоряного ру­ху». Поета не полишає радісне відчуття творчої сили, мо­лодої снаги, незалежної від похилого віку й хвороб. Воно не зрадить поету і буде дарованою йому «іскрою богів», однією з провідних тем останніх років життя. В основі цих пізніх мажорів (що йдуть не від пози й казенного оптиміз­му, а високості погляду, якому відкрито те, чого не бачать інші) — свідомість роду, що не відає смерті, чуття свого на­роду, в єдності з яким поет щасливий. Лірик із ліриків, Сосюра в ці роки не зазнає жури самотності: він — «разом», він— кровина роду, якій за себе не страшно: «Народе мій!.. З тобою в далі солов’їні мені судилося іти», «Батьківщини молодість — молодість моя!» та ін. Всемогутнє, всеохопне це почуття десятиліттями трактувалося як вияв громадян­ськості. До певної міри — так, але хіба це тільки свідома соціальна установка, а не щось глибше, складніше й багат­ше?!

Змальовувана дійсність для В. Сосюри — безумовно по­зитивна й прийнятна, тотожна таким поняттям, як юність, життя, вічність, любов тощо. Вона не є предметом рефлек­сії, що виступає неодмінною ознакою соціального мислення й критичної свідомості, поза якими про громадянськість ху­дожника годі говорити. І навпаки, відсутність дистанції між індивідуальним і суспільним світосприйманням, їхня цілко­вита природна злитість характерні для синкретичної свідо­мості, яка не так зазнає корекцій з боку особистості, як об­даровує індивіда. Ця свідомість — і поетова, і родова, всіх і кожного, її можна «передавати з рук у руки», і вона при цьому нічого не втратить, а тільки розпросториться, що і є головною формою її розвитку: «Люби її і серцем і душею... і будеш ти з Вітчизною своєю, як і вона, безсмертна у ві­ках»,— поет не повчає, не радить — він передає іншим те, чим сам багатий!

Всі розумування про В. Сосюру як свідомого громадян­ського поета (по суті кон’юнктурні, покликані перетворити його на рупор державних ідей певного часу) спростовують­ся громадянською ідеєю, якою справді перейнята вся його лірика. Осердям цієї ідеї є апологетизація життя як такого в усіх його багатоликих виявах. І тому рівновартісними тут є любов до жінки й до краю, замилування природою й люд­ським трудом: це різні вияви одухотвореності, що має само­чинне й незалежне від ідеологічних установок значення («До тебе, друг, любов мою незмінну...», 1957). В універ­сальності сповідуваних В. Сосюрою духовних цінностей — сила поета, що звільнила його кращі твори від суспільно- історичної фальші й облуди.

275

1960 р. Сосюра завершує поему «Розстріляне безсмертя», розпочату в довоєнний час і опубліковану тільки 1988 р.1 Є підстави вважати, що «заспівна» частина цього твору, присвяченого жертвам сталінського терору, є поновленим з пам’яті шматком втраченої поеми «Махно». Поема багата на проникливі характеристики, які з відстані літ автор дає друзям і знайомим і які разом з оцінкою власних вчинків і почуттів відтворюють духовний образ трагічного часу. Ці поетичні мемуари стали першим великим зверненням пово­єнної поезії до фактів епохи сталінізму і разом із його авто­біографічним романом «Третя Рота» (1989) поклали початок розробки і цієї теми.

Низку цікавих творів приносять книги «Близька дали­на» (1960) і «Поезія не спить» (1961), що виходять з робітні Сосюри попри тяжку хворобу серця 2. Разом з тим заявляє про себе небезпека творчого самоповторення і переспіву. Блискучий майстер вірша, він практично не відмовляє ре­дакціям на їхні численні (переважно ювілейні) замовлення, тематична вбогість яких і сама «принагідність» писанння не можуть не позначитися на художньому рівні продукції. Цих віршів нараховується багато десятків. Разом із тим спогадів, повернення до днів молодості, характерного для лірики по­передніх періодів, стає менше.

За всієї тонкої філософічності пізня лірика Сосюри сповнена молодечого руху, енергії, радісного світовідчуття. Це — не поважні медитації сивого мудреця, а мудрість чут­тєвої повні, вітання вічних змін. І рух, і воля, і любов — ось пропозиція митця людині, присадженій на життєвий діл ілюзіями раціонального глузду: «І все, як пісня солов’їна, чуття загострює моє... Прекрасна мить, коли людина, люди­на птицею стає!» (1962).

Чим гостріші осінні вітри студять чоло поета, тим пал­кіше поривається він до буйноцвіття життя, тим повніше відчуває його. Між оцими з великим хистом і щирістю окресленими берегами вмирання й відродження проляга­ють основні мотиви останніх збірок Сосюри «Осінні мелодії» (1964) та «Весни дихання» (1964). Відчуваючи всього себе у всьому, поет без розпачу й скорботи говорить про красу осінньої пори, наче це не шістдесят четверта, а вісімнадця­та його осінь: «Синьо й молодо навкруг... Що там, що там лине? То душі моєї друг —крик перепелиний» («Серцем я пишу листи...», 1960—1961).

Як лірик тривожної, музичної душі, він черпав силу у

**1 Див.: Вітчизна. 1988. № і. С. 92.**

**2 Див.: Сосюра В. Твори: В 10 т, Т. 10. С. 165,**

278

вічно молодому русі людського життя й природи, вірив у нього, сам був його «співною часткою»: «Хай опадає лист в саду на землю в срібному інеї — я в пісні молодість знай­ду і довго-довго буду з нею» («Подібна юність до весни...»).

8 січня 1965 р. поета не стало, але старість жодної хви­лини не мала над ним влади. На зорі космічно-атомної ери, коли збадьорена науковими досягненнями людина втопила свій погляд у небі, шукаючи віри й снаги для поступу в розламах ідеологічних догм, між галактиками та нейтрино, В. Сосюра висвітив космос душі людської, прозрівши шлях гуманістичної думки на десятиліття вперед: «Я все люблю, люблю без краю, люблю за серця теплого биття... Я крапля та, що думає й співає у океані вічному життя» (1962).

**Стрілецька поезія**

Художнє явище, яке історики літератури означають як «стрілецька поезія та пісня», репрезентують насамперед В. Бобинський (1898—1938), О. Бабій “(1897—1975) та Р. Купчинський (1894—1978). Якщо твори першого виходи­ли неодноразово (востаннє в 1990) у доволі повному обсязі й посіли певне місце в літературному процесі, правда, по­руч із такими в стильовому плані відмінними од нього пое­тами, як С. Тудор та О. Гаврилюк, то два наступні не вклю­чалися в жодну радянську антологію і залишаються досі невідомими широкому загалу читачів.

О. Бабій (народився в 1897 р. на території теперішньої Івано-Франківщини, помер у 1975 р. в м. Чикаго) —син се­лянина: у лавах січових стрільців захищав, як і багато пат­ріотично настроєних юнаків того часу, Західноукраїнську Народну Республіку від польських окупантів (згодом напи­сав на цю тему поему «Гуцульський курінь» та повість «Перші стежі», 1937); був одним із фундаторів, разом із В. Бобинським та Ю. Шкрумеляком, групи поетів-символіс- тів «Митуса» (1922). Здобувши вищу освіту в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова в Празі зі сту­пенем доктора філології, брав активну участь у літератур­но-мистецькому житті Львова як письменник і журналіст. Високу оцінку його збіркам «Ненависть і любов» (1921) та «Поезії» (1923) дав В. Бобинський уже після того, як доро­ги їх розійшлися. У статті «Літературне життя по цей бік Збруча» він відзначив у них «справді своєрідні і тому без- закидні майже поезії, в яких автор хоче дати (й справді дає) вислів своєму почуттю, тісного зв’язку з живим жит­тям народу, в них яскраво виявляється вразливість поета

277

на суспільні кривди широких працюючих мас і безмір щи­рої любові селянської дитини до своїх найменших і єдиних братів. Ці поезії Бабія найдозріліші, найбільш мужеські і найсуцільніші під оглядом взаємовідношення внутрішньої і зовнішньої форми, що виступають тут не в штучному, наки­неному, а вконечному, органічному зв’язку»

Життя й творча біографія Р. Купчинського (народився в 1894 р. на Тернопільщині, помер 1978 р. поблизу Нью- Йорка) багато в чому схожа з біографією О. Бабія. Теж воював у січових стрільцях, розповівши згодом про ці події в романі-трилогії «Заметіль» («Курилася доріженька», «Пе­ред навалою», «У зворах Бескиду»); працював журналістом, зокрема в редакції газети «Діло». Великою популярністю користувалися пісні на його слова, а часто й з його музи­кою; багато з них сьогодні знову повертається до життя («Зажурились галичанки», «Човник хитається», «Накрила нічка...», «їхав стрілець на війноньку» та ін.), у яких яскріє багатий діапазон настроїв — від героїчно-урочистого до гу­мористичного. За життя Р. Купчинський не видав жодної збірки поезій, і лише в 1983 р. український поет і критик з Нью-Йорка Б. Бойчук упорядкував і випустив книжку «Не- доспівані пісні».

Згаданих вище поетів об’єднувала, принаймні, на по­чатку їх творчого шляху, зокрема, прихильність до симво­лізму. У кожного з авторів вона мала свої особливості: якщо В. Бобинський прагнув переплавити в своєму стилі витонченість версифікації європейських поетів з українсь­кою фольклорною символікою, передати тонкі порухи під­свідомості, то О. Бабій був радше поетом споглядально- рефлективного плану, чиї вірші порушують проблеми люд­ської цивілізації, життя і смерті, таємниці буття («йде Прамати істніння від джерел незбагнутих і розносить нам вина у розбитому збанку»), у його творах зустрічається точ­на й несподівана метафора («Світ містерій в серцях наших творить Ніч безоку і любов сліпа»; «Місто горем задавлене, як Лаокоон»), А. Р. Купчинський любить персоніфікувати природу, при цьому або психологізує пейзаж, або матеріалі­зує через природні явища власний психологічний стан, іно­ді досягаючи в пейзажі поширеного філософського узагаль­нення, наприклад, у «Спеці»:

**Мовчить, терпить земля, немов Христос катований,**

**Не вдержала: «Жажду!. Ой вітре любий!..»**

**А злобний суховій, за бозами захований,**

**Розправив корч і жаром їй до губи.**

1 Бобинський Я Нсть із ночі. К., 1990. С. 450.

278

На жаль, на повну силу не розкрився талант ні О. Бабій, ні талант Р. Купчинського. Відійшовши од захоплення сим­волізмом на початку 20-х років, вони не знайшли засобу щодо його оновлення й поглиблення: О. Бабій збивався на багатослів’я й декларативність у віршах кінця 20—30-х рр., а Р. Купчинський майже перестав писати вірші. Те саме спостерігаємо і в інших поетів цієї групи: лиш коли-не-коли зблисне оригінальний образ у віршах Ю. Шкрумеляка, як, приміром, в «Авлевій жертві», Л. Лепкий лишився автором кількох популярних пісень («Ой видно село...»), а М. Голу­бець, автор кількох збірок у стилі «Молодої музи» й віршів з воєнного часу, став відомий своїми дослідженнями з істо­рії українського мистецтва.

Стрілецька поезія стала не тільки і, може, не стільки фактом історії української літератури, як фактором пробуд­ження національної свідомості, державницьких змагань на­роду. Як літературне явище вона є перехідною ланкою між символізмом початку століття й новим поколінням поетів.

**Василь Бобинський (**1898**—**1938**)**

Бобинський — це поет своєї долі. Репресований як во­рог народу, він поділив долю багатьох інших інтелігентів 30-х рр., але переїзд зі Львова в Радянську Україну 1930 р., цей його добровільний крок назустріч смерті виявляє особ­ливу фаталістичність його біографії. Людина активної вда­чі, він постійно робив свій вибір, щоразу більше зорієнто­ваний на Схід, і ця орієнтація привела його до трагічного кінця і як людину, і як поета. Спробуймо знайти цьому фак­ту більш-менш вірогідне обгрунтування.

В. Бобинський народився 11 березня 1898 р. в Кристопо- лі (нині м. Червоноград) на Львівщині, у родині залізнич­ника. Навчався у гімназіях Львова та Відня. Особливу ува­гу приділяв вивченню іноземних мов. Під час першої світо­вої війни В. Бобинський — у лавах українських січових стрільців. На цей час припадають його перші публікації. У 1920 р. В. Бобинський стає комуністом, переходить на бік Червоної Армії. Осінню 1921 р. повертається до Львова, що на той час входив уже до складу буржуазної Польщі, реда­гує різні легальні й нелегальні видання — органи ЦК КПЗУ, двічі (1923 і 1926) потрапляє до в’язниці за свою видавни­чу діяльність, випускає книжки, перекладає, друкує статті, рецензує... З листопада 1927 р. В. Бобинський — редактор

279

Місячника «Вікна», довкола якого гуртуються пролетарські письменники Галичини. Завдяки діяльності журналу в трав­ні 1929 р. проводиться Перша нарада пролетарських пись­менників Західної України, створюється літературне об’єд­нання «Горно». Влітку 1930 р. за рекомендацією ЦК К.ПЗУ В. Бобинський з родиною переїздить до Харкова...

У цій біографії, безумовно, є два моменти, визначальні для його долі — участь у бойових з’єднаннях усусуссів і вступ через кілька років до комуністичної партії. За часом — це роки стрімкого формування поетичного таланту В. Бобин- ського, пошуки точок опертя в літературі і в громадському житті, це роки взаємопроникнення естетики і етики в свідо­мості молодого поета. Вже перші вірші, звернення до по- братимів-усусусів,— соціально заангажовані, функціональ­ні — вони закликають, провадять, вимагають «Життя дати і кров / для добра людства й щастя Вкраїни». В. Бобинсь­кий формувався як фунціональний поет, який виступає від імені багатьох, звертається до багатьох і знає, що слово може стати ділом. Варто згадати десятки стрілецьких пі­сень, щоб зрозуміти, як справді багато важило рідне об’єд- нувальне поетичне слово у часи світових зрушень. Та відбу­вається злам в політичній орієнтації поета: ідея національ­ного визволення поступається ідеї визволення світового про­летаріату.

Слово «Україна» практично зникає з поезії В. Бобинсь- кого. Натомість слово «пролетар» ввійде в неї на рівні най­важливішого поетичного знаку. Не аналізуватимемо причи­ни такого стрімкого зламу, лише підкреслимо, що цей пере­хід відбувся в площині переорієнтації функціонального за- ангажованого поетичного слова з однієї соціумної настано­ви на іншу. Стара настанова перетворилась на табу, нова отримала точку відліку з перехідного образу «стрільців- пролетарів» до робітника-бунтаря, пролетаря, комуніста — і далі, за відомою уже в радянській літературі схемою, до образу вождя світового пролетаріату й батьківщини світо­вого пролетаріату. В. Бобинський задовго до свого переїзду в Україну вибудував собі цей шлях. Чи був у нього інший вибір після розчарування в перспективності ідей національ­ного визволення, боронених українським січовим стрілецт­вом? У поета завжди є інший вибір — займатися поезією. Феномен В. Бобинського полягає в тому, що йому довго вда­валося бути поетом і партійним діячем.

Неодноразово він писав, шо вважає своїм духовним учи­телем Івана Франка. І багато хто з сучасників називав його найбільшим після Франка поетом на Галичині. Та з огляду на літературний процес, в якому взаємопереплетені різно-

280

біжнї тенденції, це означення не постає лише позитивним. Довший час поезія В. Бобинського перебувала у полоні жан­рових структур, розроблених чи культивованих І. Франком,

і, загалом, не створила якихось видимих своїх інваріантів; для В. Бобинського І. Франко був взірцем, гарантом істин­ності обраного шляху в літературі. Вірші-заклики, звертан­ня, інвективи, пісенні форми з персонажними голосами («Пісня галицького злидаря») поєднуються з алегоричними пейзажами, які, безумовно, ведуть свою генезу від «Весня­нок» І. Франка, від інтимно-медитативної лірики, форму­ються в цикли, тяжіють до ситуаційності, сюжетності, поем- ності... Все це добре відоме з поетичної практики Франка. Але жанрові структури — це, так би мовити, зовнішнє вті­лення тої чи іншої літературної традиції. Незмірно важли­віше питання — духовна спадкоємність. І. Франко пережив довгу й складну еволюцію від атеїзму до відносного при­мирення з християнським світоглядом як базовим для на­ціонального відродження (поема «Мойсей»), В. Бобинський майже на початку свого творчого шляху зазнав глибокого розчарування щодо ідеї національного відродження як са­модостатньої, тому для нього християнство не було скарб­ницею духовності, а виступало служкою відмираючого во­рожого соціального устрою. Натомість він перейнявся духом Франка-атеїста, духом, «що тіло рве до бою». Цей дух став його релігією, як і релігією багатьох мільйонів, проте не слугував гуманізації ані мистецтва, ані суспільства. Хоча елементи біблійних образів, химерно поєднані з язичниць­кими реаліями, подибуємо впродовж усієї поетичної твор­чості В. Бобинського. В ранньому вірші («Вий, буре!», 1917) поет закликає розкувати рабів, не даючи їм «відітхнути», валити «по мерзавих лобах», щоб «любов розбудить в... серцях!»; раб з вірша «В притворі храму» «...благодаті бога недостоїн, Бо ти не муж, ти не герой, не воїн...»; у вірші «Воскресіння» (!) осліплений, обез’язичений раб примушує своїм криком сонце прорізати хмару — «Аж тріснув зір з осліпленої ями, Скотились сльози, як жемчуг, великі, На землю впали і зійшли квітками...» і т. д. Пряме переосмис­лення образу розіп’ятого Христа маємо в циклі «Розп’ятий скрипаль», що, крім усього, є тонкою стилізацією циклу П. Тичини «Скорбна мати». Порівняймо: «Гей, люди! Лю­ди! Люди! Ніхто! Ніхто не чує! Тут вічна, вічна тиша, тут вічна ніч ночує...» (В. Бобинський) і «Як страшно! Людське серце До краю обідніло...» (П. Тичина). Разом з тим у ран­нього В. Бобинського часто зустрічаються образи з язич­ницької міфології: «Опону хмар Стрибожа стрілка рве...»; «Встають тужні, як плюскіт Лети, тіні...»; «Просторінь за­

261

хопила Розгін Феба»; «До розигрів устиг Чугайстер...»; «Хореє! Куди ти?..»; «Плем’я окрилених кентаврів...», «Мов божеській красуні Леді птах...»; «Та ось пирсне Перун оска­женілим блиском...» — тобто образи з античної, давньо- слов’янської, давньоукраїнської міфологій і поряд з ними — часті звертання до природних стихій, особливо до бурі, віт­ру, соціологізації природи, дорікання їй у байдужості («Гу­де проклін, і глухо свище бич. А над усім симфонія приро­ди»), бажання злютувати природні процеси з соціальними («Вий, буре! Шалій, добивайся До людських зів’ялих го- лов...»). Біблійні образи й мотиви зникають там, де В. Бо- бинського цікавить людина, вписана у природу, і з’являють­ся в тій чи іншій модифікації там, де людина втиснена у соціум. Але, за небагатьма винятками, вживання християн­ських чи язичницьких елементів у поетичній тканині поета не було такою важливою й болючою світоглядною пробле­мою, як, скажімо, у раннього П. Тичини, і мало поверховий, аж ніяк не релігійний характер. В. Бобинського цікавив справедливий суспільний устрій, а точніше, боротьба за цей устрій. Оскільки справедливість була заповідана людино- богом, закономірні апеляції до нього, недовіра до нього, зневіра в ньому, зведення Божого до земного, ототожнення Божого з брехнею ворожого панівного класу аж до жахли­вої карикатури на людинобога — «...Так вчитиме пан пре­зидент, поліцай-президент Христос...» (поема «Der Bult­hund»). Віра в Ісуса Христа витісняється вірою в пролета­ріат— «Клас і партія — класу бойовий авангард — знають тактику зрілих і мудрих...» (поема «Народження республі­ки»). Але це витяги з останніх творів В. Бобинського, вони наведені тут, щоб окреслити тенденцію. На жаль, не завжди останні вірші поета були кращими, як це стверджувалось традиційним українським радянським літературознавст­вом '.

Що ж, на наш погляд, в набутку поета варте уваги? Вір­ші, написані в час, коли він був вільним від потреб газетно- журнальної заангажованості.

Вінок сонетів «Ніч кохання» датовано 1923 р. В най­складнішій із поетичних форм, яку можна порівняти з ба­гатогранним, довершеним у своїй багатовимірній симетрич­ності алмазом, поет зображує прекрасні хвилини людського життя, вписаного в споконвічний природний ритм Еросу, де все взаємопереливається — чоловік і жінка, природа і новий зачатий час. Вірші пройняті світлим життєствердним

**1 Див.: Дубина М. Слово поета бореться Ц Бобинський В. Поезії. K., 1986. С. 27.**

282

почуттям безмежної всесвітньої любові, поет уважний до кожної деталі в мікро- і макрокосмосі, до найтонших нюан­сів в емоційному стані найближчої людини — коханої жін­ки, і це дає можливість ліричному герою дорівнятися все­світу з його споконвічним часоплином — «Я жду, я прагну міліони літ! Невтишною, пекучою жагою Палю сонця в по­гоні за Тобою, Викручую планети з їх орбіт!». Цикл має зв'язок із усією світовою культурою — від «Пісні пісень» і аж до Сосюриного «Так ніхто не кохав!..». Тілесне й ду­ховне в «Ночі кохання» — одне й те саме, людина створена для краси та любові, для нового життя, для продовження себе в новому вимірі. Людина в цьому циклі — богоподібна. У циклі «Майбутній метеор» (1924—1925) точка зору змі­щена від людського до природного. Ліричним суб’єктом тут постає море, розкрите через його своєрідний монолог. Мо­ре (вода) — одна з основних природних стихій — втілення всепоглинаючого часу, непроминальної, незалежної від со­ціуму краси.

У циклі панує Краса, єдина і змінна, і непроминальна. Схрещуються стихії, що «вічність їх пісень ми знаєм — я й поет», народжуються і відходять різноманітні форми жит­тя, врешті-решт з’являється і знання того, що і це море та­кож колись змертвіє, як і поезія про нього, але

**Далекий мандрівник з незбагнутих висот,**

**Мертвяк у мертвяка грудьми твердими вдарить, розсипеться вогнем, і мертву тлінь розжарить, і викреше новий золотострунний льот.**

Світ природи прекрасний в усіх своїх проявах, конечної смерті у ньому немає.

Все це було відомо, як бачимо, В. Бобинському — лю­бов, краса, природа могли б стати твердими основами його поезії, але, повторимось, рівень релігійності (християнської чи пантеїстичної), був, очевидно, надто поверховим для встановлення необхідної рівноваги між вищеназваними чин­никами і розбурханим соціумом, впливала на нього фран- ківська тенденція занадто сильно, тож поету не вдалося вповні створити «в серці другий небосхил» (цикл «Стріла»), його щоразу більше поглинав соціум, перетворюючи любов у класову боротьбу, красу — у натуралістичні сцени пан­ського визиску і революцію, природу — в тюрму, бо ж не досягнуто соціальної справедливості:

**Єдина цінність тут: достойність чоловіча,**

**І все ж усій бридні, всім вам наперекір, підноситься уверх, велична, бунтівнича, сягаючи по жар до пломенистих зір,**

283

**Там, там, у тих низах, де кров, як жар, червона, і сльози, й піт гіркий згноїли пишно грунт, там, в темній глибині заплідненого лона, вже скільчився й росте страшний, як змора, бунт.**

***(«Гейзери на тротуарах»)***

Цикли «Ніч кохання» та «Майбутній метеор» (останній написано не без впливу А. Рембо, автора славетного «П’я­ного корабля», якого В. Бобинський переклав) були таки винятком в загальній течії його поезії. Ці вірші й справді були не на часі, якщо поціновувати їх з точки зору заанга- жованої партійної літератури. Поезія В. Бобинського, мож­на сказати, творилася між двома могутніми магнітами — різноманітними поетичними впливами, до яких він був завжди відкритий, і переконанням в обов’язковій соціальній заангажованості мистецтва. У випадку з аналогією А. Рем­бо маємо виняток, коли вплив і магія поетичного слова предтечі французького символізму перемогли ідею служін­ня пролетарській справі передусім (тобто мистецтво без­застережно перемогло!). У зіставленні з І. Франком маємо закономірність, де вплив літературної творчості збігається з соціальною її заангажованістю, яку проповідував каме­няр.

Найяскравіше ця закономірність втілена в поемі «Смерть Франка» (1926). Насичена хрестоматійними бібліографіч­ними моментами, цитуванням з поезій, звертаннями до йо­го прози, поема дає поетичну розробку генези світогляду велета духу і праці «Той гордий дух, що бунтувався бо­гу...»), але до певної міри в зворотному порядку — від кар­тини фіналу «Мойсея» в пролозі до розгорнутого потрак­тування образу каменярів у найбільшому, основному — VII розділі й уривчастій експресивній мові епілогу, яка передає перехід у вічність революційного каменярського духу. Сім розділів поеми — це і є в безпосередньому вира­женні ті жанрові структури, які наслідував і розробляв сам В. Бобинський. В певному розумінні, він, пишучи «Смерть Франка», відкриває головне джерело своєї поезії, хоча, по суті, він і ніколи з цим не крився. Але писати поему про поета завжди небезпечно, такий твір найчастіше виходить вторинним щодо творчості того, про кого пишуть. 1 це було б так, якби не VII розділ. Поданий у сюрреалістичній екс­пресивній манері, написаний пружними терцинами розділ містить поза цим усім один надзвичайно цікавий характер­ний момент — возвеличення І. Франка над каменярською фалангою, створення йому своєрідного культу, а це щось абсолютно протилежне всьому змісту й пафосу Франкових «Каменярів»:

284

1 він почув, як сил прибоєм ДИКИМ його рвонуло вверх, і він росте, росте титаном, обром огнеликим.

І вздрів, що бідне, кволе серце те, мов у кліщах, затиснуте у жмені, пучнявіє і полум’ям цвіте.

**А того полум’я мечі черлені прорізують, рубають тьму й у тьмі вирубують вогнисте слово «геній».**

Це вже не «тисячі таких самих, як я», це тенденція ча­су всеохоплюючого тоталітаризму. Соціум, позбавлений релігійності, потребує своїх богів і божків, і цю з’яву чітко (усвідомлював це В. Бобинський чи ні) було показано в поемі «Смерть Франка». Безумовно, такий соціум потребує і ворогів, і віршів про боротьбу з цими ворогами, і письмен­ників, які пишуть такі твори, і читачів, які їх читають і ни­ми надихаються.

У 1927 р. було утворено журнал «Вікна», а пізніше — об’єднання «Горно», відповідальним секретарем якого став В. Бобинський. Відтепер його літературна діяльність на­була чіткого «пролетарського» скерування, де панували ка­тегорії класової боротьби, мотив пробудження рабів до бунту, все частіше з’являлися персонажі нелюдів-панів і збезчещених, але бунтівливих покриток-месниць («Зимова балада»), революціонерів, дуже схожих на шпигунів («Хо­дить привид»), вапняних облич наляканих «країною Рад» імперіалістів, картин війни, бунту, революції («Касарняна балада»). З цих віршів зникає ліричне «я» поета. Це не здобуток, а синдром смертельної для ліричного поета хво­роби. Журнально-газетна заангажованість вбиває ліричне «я», а отже, й гуманістичний пафос поезії. Там, де знева­жають особистість в ім’я колективу, починається повільне, непомітне, але зростаюче чавлення крові з людини.

Звичайно ж, з гаслами і маршами. Переїзд до Харкова логічно довершував справу. З-під пера В. Волинського ви­ходять професійно довершені римовані політичні фей­летони та памфлети (цикл поем «Три портрети»), що сто­ять поза літературою і слугують обгрунтуванню нових кла­сових боєнь:

Ні! Не помста, не помста!

**А зріла рука**

класу-хірурга, класу-лікаря, що вогнем гангрбнозну врість пістряка

з тіла людства випече, вирве...

Тоталітарним режимам не потрібна лірика. Вони вби­вають її і, в метафоричному і в прямому значенні. Як у

285

випадку з ІЗ. Бобинським, який, незважаючи ні на Що, все- таки був ліриком. В останніх своїх поемах, на жаль, В. Бобинський був і досить добрим стилізатором. Коли мов­чав його ліричний голос, він використовував фейлетонно- публіцистичні стилі, напрацьовані радянською поезією (В. Маяковський, М. Семенко, М. Бажан та ін.), але і це його не врятувало від трагічного кінця, який він сам собі наблизив. Дивовижно, але в його поезії є своєрідні пророц­тва щодо цього:

**Де зникли ті жорстокі розбійники-приблуди,**

**•що тут мене лишили?**

1. **це були ще людн...**

**Куди пішли ті вбивці**

**з кривавими мечами?**

**Це були люди, люди**

**з червоними серцями!..**

**(Цикл *«Розп’ятий скрипаль»)***

Літературну спадщину В. Бобинського складають збір­ки «В притворі храму. Поезії. Книжечка перша» (1919), «Ніч кохання. Сонети» (1923), «Тайна танцю. Поезії. Кни­жка друга» (1924), «Поезії 1920—1928» (1930), «Слова в стіні. Вибрані поезії» (1932), численні публікації в пері­одиці, статті, рецензії, оповідання, уривки роману «Львів». Поет за життя був широко відомий, друкувався в багатьох країнах світу в перекладах і мовою оригіналу.

Своєрідним зв’язком-«наслідком» літературної діяльно­сті В. Бобинського можна вважати з’яву найбільш натур- філософічного українського поета XX століття Б. і. Антони- ча (завдяки циклам «Ніч кохання» та «Майбутній метеор»). Втім, більшою мірою це твердження слушне щодо письмен- ників-«вікнівців». Найбільш характерним, надзвичайно ти­ражованим з них у десятиліття культу й застою (поряд з Я- Таланом) був О. Гаврилюк (1911 — 1941). Для профе­сійного революціонера, секретаря КПЗБ (Білорусії), в’яз­ня сумнозвісного концтабору Береза Картузька художня література була виключно засобом революційної боротьби за торжество справи всесвітнього пролетаріату. У О. Гав- рилюка не знайдемо жодного твору, який тематично хоча б виламувався із заданої схеми потреб партійної агітації. Ось назви поезій — «Спогади політв’язня», «Поема про пе­тлю», «Плакати», «Береза» (мається на увазі концтабір), «Пісня з Берези», «Жовтень у Львові», «Мавзолей» і т. д.— поезій, які писалися, безумовно, щиро, але розглядати їх можна лише в межах історії партійної літератури, що і ро­билось упродовж десятиліть. Питання про стиль, жанрові

286

традиції чи новації, притягання чи відштовхування від то­го чи іншого літературного напряму, про міру належності тій чи іншій теологічній системі тут не висувається. Є лише одне — і не питання, а заклинання — безоглядна, фанатич­на відданість компартії, хоч би що вона творила, її вождям (вірш «Мавзолей та ін.).

Це також спадок, залишений поетом, а точніше часом наступу тоталітаризму, який приклався і до В. Бобинсь-

КОГО-

**Михайль Семенко (**1892**—**1937**)**

У своїй «Поемі повстання» (1919) М. Семенко багато­значно звертався до сучасників: «Не обминайте Семенка». Та поети — а саме до них апелював відомий футурист — не поспішали впродовж десятиліть скористати з його творчого набутку, зокрема, й тому, що авангардне мистецтво, яке в українській літературі 10—20-х років найяскравіше ре­презентоване саме М. Семенком, тривалий час подавалося як антимистецтво, штукарство тощо. Тоді «беззразковості поет» ставав зразком для негативних паралелей, бо до його творчості прикладалися звичні мірки. Але подібне мисте­цтво можна зрозуміти на тлі йому «рівного», тобто в си­стемі авангардної поезії (Б. Сандрар, Т. С. Еліот, О. Гуро, О. Кручених, В. Хлєбніков, А. Штерн, В. Каменський...) та адекватних пошуків у малярстві, скульптурі, кіно (О. Ар­хипенко, К. Малевич, С. Далі, М. Шагал, О. Богомазов...).

Хто ж був цей поет, якого ще за життя один із критиків назвав «трагічною та виразною постаттю» в українськім письменстві? Чому він себе так дивно самоозначив — «І фу­турист, і антиквар»?

М. В. Семенко народився у селі Кибинці на Полтавщи­ні. Мати поета, Марія Проскурівна, була письменницею- самоучкою; навчався в Хорольській гімназії, потім — у міс­цевому та Курському реальних училищах. У 1911 р. подав­ся до Петербурга з наміром вступити до психоневрологіч­ного інституту. Скінчивши дворічні загальноосвітні курси відомого педагога А. С. Черняєва, юнак став студентом природознавчо-історичного відділення педагогічного факу­льтету. В 1914 році, помандрувавши за своїми кумирами — російськими футуристами, М. Семенко опинився у Києві. В 1916 р. мобілізований до армії. Служив військовим те­

267

леграфістом у далекому Владивостоці. В Україну повер­нувся наприкінці 1917 р.

Дебютував М. Семенко в «Українській хаті» (вірші «Да­рунок», «Гріх», «Мов квітка»). Першу збірку — «Prelude» (1913) —склали милозвучні, але неглибокі вірші. Це тра­диційна романсова лірика з властивою їй елегійністю, без­посередністю почувань. Навіть із переліку назв легко про­стежуються домінуючі образи, вловлюється визначальний мотив глибокого суму, романтичного надриву ліричного ге­роя («Мара», «Молитва», «Нудьга», «Тіні минулого», «Не­буття», «Серце рветься» тощо). Отже, у ранній творчості поет не був оригінальним, а, за влучним спостереженням Д. Загула, «співав таким же соловейком, як і інші». Пер­спектива не тішила поета. В лоні українських «модерніс­тів» він не збирався затримуватися, позаяк, за його глибо­ким переконанням, українська версифікація потребувала реформістських змін, на які хатяни та молодомузівці з їх половинчастою «модерністю» не пристали б. Проте хатяни вже мали М. Семенка за «свого» і загалом прихильно від­гукувалися на його дебютну збірку. М. Сріблянський, зо­крема, відзначив «інтелігентність та ніжність почуття»; «безумовний літературний дар молодого автора» помітив Г. Чупринка. Строгішою була рецензія М. Вороного, який, зауваживши наслідування, водночас відзначив, що немає в збірці «нахабного, нікчемного, явно бездарного, натомість цей сірий вигляд набирає місцями досить пристойної фор­ми, з-поза якої часом бринить і щира нотка» х.

Сам поет, мабуть, вважав першу збірку лише пробою пера; цих творів він не передруковував: «вірші були солод­кі, трагічні й погані»,— зауважував він в автобіографічному оповіданні, натякаючи, що його затягувала «прірва юнаць­кого психологізму тих часів».

Однак строкаті школи й напрями літературно-мистець­кого Петербурга не пройшли повз увагу поета, який вперто шукав свій голос. До власне модерної поезії він доріс саме тут. В ній М. Семенко вбачав не лише порятунок, що має забезпечити озонне дихання його поезії, а й силу, здатну здолати інерцію всієї української версифікації, що зали­шалась байдужою до новітніх пошуків світової поезії, над­то авангардної.

Перші футуристичні вірші М. Семенка датовані днем виступу В. Маяковського в психоневрологічному інституті. Це було щось схоже на другий дебют. М. Семенко різко одходить від традицій хатян, кидає романсову поетику; в

1 Вороний М. Твори. К-, 1989. С. 643.

288

його віршах з’являється чимала доля іронії та самоіронії. Звичні теми більше не приваблюють поета; безликі поетиз- ми, затерті кліше типу «утіха пестлива», «кохання краса полохлива», «огонь палкий», якими щедро всипана збірка «Prelu.de», зникають назавжди. Визначається перехід до акцентного вірша та верлібру. Дивні метаморфози відбува­ються і з ліричним героєм: замість вразливого, сентимен­тального інтелігента — збірний образ колективних учасни­ків нового руху: рішучих, непримиренних, антитетичних щодо літературних опонентів — пасеїстів. Цей всесильний футуристичний герой зостанеться в поезії М. Семенка і на­ступних періодів. Зумисний деілюзіонізм та еротичні мотиви («осточортіли зорі-очі, й очі вже давно пора кинути озо­рювать»), оспівування банальностей замість розробки «од­вічних» тем, грубий прозаїзм, дошкульний і не завжди ви­правданий епатаж, демонстративна «агресивність», драма­тичний патетизм декларативно-програмних віршів — такі особливості його поезії, апробовані західноєвропейським авангардом, вирізнялися на тлі «Української хати» не ли­ше експериментаторством. Відвертий радикалізм М. Се­менка, який палив усі мости за собою, тепер уже лякав хатян. Не встигли вони відвести рук, якими благословляли інтелігентну поезію «хатянина» М. Семенка, як треба було його на чім світ стоїть лаяти. Створювалась парадоксальна ситуація: з-під пера поета, який теж уболівав за культурну ситуацію в Україні (а тому й спрямовував вістря своїх маніфестів «Сам» та «Кверо-футуризм» проти заскорузлих і гальмівних явищ), з’являються вірші, відчужені од на­ціональної традиції. Не дивно, що така поезія бойкотува­лася, не були належним чином поціновані безперечні зна­хідки М. Семенка, як от: звукописання, вибудоване за се­мантичним, музикальним, динамічним принципом, тощо. Найбільше на віршах кверо-футуристичного періоду позна­чився вплив раннього І. Сєверяніна та В. Маяковського, О. Гуро, хоч, власне, для М. Семенка не мали посутнього значення «орієнтири» — російська чи інші європейські лі­тератури (може, тому й залишився майже осторонь відомої літдискусії); визначальним мистецьким критерієм слугу­вала модерновість, новітність.

Основні положення теорії, яку М. Семенко влучно оз­начив як пошуковий футуризм, викладені в згаданих мані­фестах 1914 р., що були передмовами до збірок «Дерзан­ня» та «Кверо-футуризм». Спрямовувались ці маніфести проти канонізації та будь-якого культу в мистецтві (над- усе — болісного й драматичного для української літерату­ри культу Т. Шевченка), а також проти хуторянського, про­

10 юі

289

вінційного мистецтва. Проголошувались «краса пошуку» та «динамічний лет». Рух, за М. Семенком — абсолютний, адже «процес мистецтва динамічний субсганційно». Кве- ро-футуризм М. Семенко вважав тимчасовим явищем як течію, але постійним — як метод. Так поет намагався тео­ретично обгрунтувати один із законів буття модерного мис­тецтва,— те, над чим мізкують досі теоретики авангарду \*.

Дивацтва М. Семенка в поезії, «неетичність» стосовно Т. Шевченка, а також епатажно-символічне спалення «сво­го «Кобзаря», нехтування національним у мистецтві (в уя­ві поета останнє асоціювалось з примітивним і захлан­ним) — все це спричинило нечуваний доти в історії укра­їнської літератури скандал. Дарма М. Семенко намагався заспокоїти публіку, запевняючи, що «відсутність літератур­ного преємства» крок тимчасовий, даного моменту, що пе­ребуваємо». Згодом він іронізував з цього приводу: «Легше трьом верблюдам з теличкою в 1/8 вушка голки зараз про­лізти, ніж футуристові крізь укр. літературу до своїх про­дертись»2. Можна гадати, що юний поет дуже заздрив ро­сійським футуристам, котрі, як-неяк, мали своїх імпресаріо та меценатів (зокрема, і в Києві!); йому було одиноко й сутужно.

За обсягом продукція кверо-футуризму невелика, але був це чи не найцікавіший період українського футуризму (на противагу іншим національним «футуризмам» репре­зентований одним митцем і теоретиком). Національна своє­рідність українського раннього футуризму визначається тим, що він виріс із загальної національної атмосфери, а відтак був спрямований на її «больові точки».

З 1915 р. в творчості М. Семенка розпочинається дру­гий, продуктивний і відмінний од попереднього, період творчості і відкривається він циклом «Крапки і плями», більшість віршів якого написані в імпресіоністичній мане­рі,— тут і безпосередність бачення й відтворення, «культ враження», і фіксація далекосхідної природи, схопленої в певну мить, уривчастими штрихами, через яскраві кольоро- звукохарактеристики. Дещо дивним видається звернення М. Семенка-реформіста до напряму, що хронологічно пе­редував авангарду; з іншого боку — нічого дивного: рух відбувався ь єдиному річищі романтичної стильової течії.

Пародіювання заштампованих поетичних прийомів, глу­зування над традиційним уявленням про поезію, «естетство

**1 Див.:** Тези всесоюзної наукової **конференції «Поезія російського** та **українського авангарду: історія, поетика, традиції». Херсон,** 1990.

**2 Семенко М. Кобзар. К., 1924 С. 617**

290

ікпімноріт», властиве кверо-футуристичному періоду, схо­пи 11» нанівець у сюжетних циклах інтимної лірики «Осіння І >. 111 а», «П’єро кохає», де помітне тяжіння до традиційної форми. Ліризм циклів органічний. Написані вони у формі солдатського щоденника. Закоханий поет, прислухаючись /ні «тихих затонів душі своєї», оспівував «захвати щастя ікммежного в місті над бухтою». В солдатськім щоденнику М Семенка подибуємо справжні перлинки інтимної та ме- пггативної лірики — «Кондуктор», «Ніч», «Розставання», (аплети косу міцніш» та ін. Подібні вірші, вважає Л. Гін- ібург, інтелектуальні та психологічні: «упродовж двох- і рьох рядків проходить складний рух, різноспрямовані пси­хологічні ходи: свідомість поета кудись віддаляється, вер­титься, робить якийсь новий поворот, і на наших очах про­ходить інтенсивна зміна психологічних станів» ',— було туг щось і від раннього футуризму, а головне, то були сліди сту­лювання в Бехтерева.

Найнесподіванішим було те, що український футурист розбився об серце». А щоб не дуже свої насміхались над тім, «сентиментальною квашею», придумав вигідний іро­нічний прийом — карнавальні маски П’єро та Дон-Кіхота. І Іерше наймення поет досить вперто вписував у назви цик­лів і книг (окрім згаданих — ще й «П’єро мертвопетлює» (1918), а в 1929 р. І том Повного зібрання творів називати­меться «Арії трьох П’єро»). Автор маскувався.

Привертають увагу ліричні мініатюри — новий для по­ста жанр, який засвідчив, що його художня лабораторія, маючи загалом типово західну орієнтацію, набувала міс­цями іншої налички — класично східної. Своєю лапідарні- стю, пунктирністю і навіть композицією такі вірші, як «Ла­стівка», «Мила йде», «Над рейдом», «Рух благальний» то­що, нагадують японську, китайську поезію.

Повернувшись на батьківщину, М. Семенко працює на- вдивовиж продуктивно і лише протягом 1918 р. створює дев’ять поетичних циклів. Серед них помітню виділяються два символістські — «Гімни св. Терезі» (сюжет владивос­тоцьких циклів продовжений: одружившись, закоханий по­ст став «грішним», а його молода дружина — «святою Те­резою»,— своєрідне поетичне переосмислення східної йоги, яка відкидає тілесне кохання) та цикл «в садах безроз- пих» — з особливим відчуженням од тогочасної дійсності.

З світів матеріальних вигнана моя міць нечувана»,— так поет характеризує свій стан і додає: «стояв, чорні руки за­

**1 Стенографічний звіт про святкування 80-річчя М. Семенка М, 1073.**

10\*

291

ломлюючи». Відвертий виплеск песимізму засвідчили прой­няті трагічними мотивами експресіоністські «Поезії згуби»:

З перерізаним горлом І захололим осміхом губ

**Стояв**

І куди рушити не знав

**Світ не винен Що немає на світі Жившого.**

**Воскреси!**

**Метелик душі роздертої Прости! 1**

Спостерігаємо типову для поета-гуманіста болісну реакцію на драматичні післяреволюційні події в Україні.

Упродовж чотирьох років М. Семенко не звертався так демонстративно до поетики футуризму, як у циклі «П’єро мертвопетлює». Вірші знову стають гнівні, епатажні та ексцентричні. Ліричний герой роздвоюється: «футуристич­ний», плакатний, сповнений бравади — нахваляється ви­ставити «свої закривавлені груди» і «має міць синтетичну й могутню»,— герой рівний і антипсихологічний; але є тут і маленький герой, беззахисна людина із- всіма болями й слабинами, «душа якої просить ласки» і «прагне друга як колись». Експансія та знеосіблення — ось два нюанси цьо­го своєрідного Семенкового «епічного» психологізму.

Відколи М. Семенко став футуристом, він всіляко на­магався форсувати ствердження в українській поезії об­разної стихії міста,— це було його програмним моментом. На відміну од своїх попередників, які послуговувались в урбаністичній ліриці вивіреними поетичними прийомами, він звертається до авангардних: «телеграфний» стиль, син­таксичний максималізм, введення розмовно-побутової лек­сики та науково-технічної термінології- тощо. Від узагаль­неного образу міста поет майстерно переходить до конкре­тизації («Ліхтар», «Бульвар», «Кафе», «Тротуар», «Вули­ця»,— ці та подібні вірші сприймаються як живописні етю­ди). М. Семенко-імпресіоніст відтворює звук і колір, дина­міку міста, змальовує його в різні пори року. До нього ніхто, окрім, хіба. Е. Верхарна, не акцентував так увагу на окремих урбаністичних реаліях та атрибутиці, так не опо­етизовував їх; то ж слід погодитися із В. Коряком, що М. Семенко «всією творчістю споруджує в українській по­езії культ урбанізму» 2.

**1 Семенко М. Кобзар. С. 318—319.**

**2 Коряк В. Місто в українській поезії // Шляхи мистецтва. 1921.**

**Ч. II. С. 124.**

292

Залишившись і надалі вірним урбаністичній тематиці, М. Семенко віртуозно відкрив цілу гаму відтінків: через юппішній емпіризм підійшов до створення «узагальненого пГіразу міста як певного символу» (Е. Адельгейм); десь

* >і і я десятка його віршів мають назву «Місто»; поет ство­рім! колоритні образи конкретних міст («Ленінград», «Ри­га», «Чорний Берлін», «Москва»).

Семенкова поезія довго, набагато довше, аніж російсь­ких футуристів, «не приймала» революційної тематики. По­части це дивувало, бо Семенко щеу Владивостоці вступив до лав РСДРП(б), працював у більшовицькому підпіллі, і » своїй творчості попервах відтворив лише психологічну реакцію на негативні наслідки революції. Але, як зазначав І> Якубовський, М. Семенко був «надто поет», аби його не підхопила повінь революційного піднесення. «Відчувалось, що ця напівбожевільна поезія в екстазі кинеться в будь- яку бурю, в будь-який вир» ‘. Він, як і його колега В. Ма­хновський, справді щиро кинувся «переглядати світів основу» та «до останнього гудзика в одязі» переробляти життя. Переламними в його творчості стали ліро-епічні по- езофільми «Тов. Сонце», «Весна», «Поема повстання» та «Степ». Злободенна тематика, оптимістичний (нерідко над­мірно) пафос, а відтак надуживання ультрареволюційною риторикою, оголена публіцистичність у поєднанні (краще сказати — поряд) з тонким ліризмом — такі риси револю­ційного футуризму.

Паралельно М. Семенко й надалі розробляє футурис­тичну теорію. Одержимість, невсипуща енергія, послідов­ність, з якою він це робив, викликає подив. Ним були зор­ганізовані групи «Кверо» (1914), «Фламінго» (1919), «Удар­на група поетів-футуристів» (1921), «Аспанфут» (1921); після загибелі Г. Михайличенка він взявся редагувати лі­тературно-мистецький тижневик «Мистецтво», далі — цілу серію футуристичних одноденок: «Катафалк мистецтва», «Семафор у майбутнє», «Бумеранг», «Гонг Комункульту»... Коли постало питання про призначення М. Семенка на від­повідальну партійну посаду, він вийшов із партії, аби спов­на віддатись творчій роботі. Цей вчинок, як і зв’язок із боротьбистами, йому згодом було пригадано.

Панфутуристичною теорією, яку поет запропонував у

1. p., була зроблена спроба по-своєму інтерпретувати розвиток мистецтва, певне місце в якому належить, звичай­но, модерну. За М. Семенком, «мистецтво, досягнувши вер­

**1 Панфутуризм, таким чином, ставив двоєдине завдання — де**

***струкцію.***

293

шин академізму та класицизму, пішло деструктивним шля­хом. Отже, міркував теоретик, потрібно не чекати, поки воно само по собі відімре (ідеї смерті мистецтва були тоді популярними), а «добивати» його, деструктувати, аби «з уламків старого мистецтва зводити, конструювати нове». Панфутуризм, таким чином, ставив двоєдине завдання — деструкцію та конструкцію — мислився як мистецтво пе­редової доби від однієї вершини, якою виступає академіч- не(!) мистецтво, до іншої, де буде «метамистецтво» (після- мистецтво).

Неабиякий хист оратора й затятого полеміста допомог­ли йому завоювати репутацію «літературного страховись­ка», як то часто бувало в футуристів. Його виступам нерід­ко бракувало виваженості, емоції брали верх, мали місце некоректні випадки проти опонентів, але був М. Семенко «фігурою доби». Він одним із перших почав згуртовувати літературні сили; саме завдяки його підтримці в літера­турно-мистецьке життя влились М. Бажан, Ю. Яновський, Р. Лісовський, А. Чужий та інші: багатьом він допоміг у скрутну хвилину і морально, і матеріально. Тільки один промовистий факт: коли в Росії не наважувались друкувати статті К. Малевича, їм знаходилось місце на сторінках «Но­вої генерації», редагованої М. Семенком.

Але соціальна тематика безжально наступала, і якщо ревфутпоеми М. Семенка — ліричні, барокові, то зовсім ін­ше слід сказати про його аскетичні функціональні вірші. Ця гостроагітаційна, наступальна, але майже лозунгова поезія (а якщо справедливіше — квазі-поезія), що реалізу­вала теорію «соцзамовлення», побудована за згубним для поетів-ліриків принципом раціоналізму. Як і ком-футурисг В. Маяковський, М. Семенко «наступав на горло власній пісні». Його збірник «З радянського щоденника» (цикли: «Труднощі перемоги», «На штурм ударного кварталу») — це схематичне переказування газетної інформації, віршу­вання гасел дня, закликів партії, що на ділі означало від­мову од розмаїтої експериментальної поетики, виробленої роками. Доводилося втискувати себе в рамки агітки, що сковувало творчі потужності поета. М. Семенко не раз «про­говорювався», висловлюючи невимовний сум і затаєний біль від того, що «творчість сковано рукою жорстокою і жорсткою»:

**Писать про активність я мушу, забувши**

**про людську душу \*.**

1 Семенко М. З радянського щоденника. К-, 1932. С. 86.

294

( 'хематизм цієї ліфівської теорії Семенко намагався по­долати.

У 1924 р. вийшов, а в наступному році витримав пере иидання Семенків «Кобзар» — повний збірник творів в од­ному томі, який охопив вірші 1910—1922 рр. Епатажну на­шу своєї книги автор прокоментував так: «То був «Кобзар» однієї епохи: а це — іншої»; себто українська кобза почат­ку XX ст. посутньо інша, аніж середини XIX.

Одна за одною виходять книги «Степ» (1927), «Маруся І.огуславка» (1927), «Малий Кобзар і нові вірші» (1928). І’»перто дратуючи критику і читача, які не зрозуміли поета, по бажаючи дійти з ними згоди, він повторив у новій ін­терпретації назву попереднього збірника. Власне, «Малий Кобзар і нові вірші» — остання напівмодерна книжка М. Семенка. Із супре-, футуро-, кубо-поезією тут сусідять традиційні ліричні вірші («Океанія», «Туга», «Було біля моря весело» та інші, поетичною сублімацією яких стала чарівна «Атлантида»).

Наприкінці 20-х рр. розпочинається третій період твор­чості поета. Стильові метаморфози були спричинені при­наймні кількома факторами. Футуризм умер. Його реані­мація сприймалася як назадництво, бо напрям ізжив себе як певна система ідейно-естетичних настанов. Але в його поетиці були корисні, життєспроможні моменти, які варто було б творчо засвоїти й розвивати. Втім, склалось так, що й вони були відкинуті нормативною естетикою. На тлі згор­тання стильового полілогу, внаслідок уніфікації радянської літератури під дахом єдиного методу, відхід М. Семенка од власної поетичної системи був вимушеним: йому, футу­ристові, важко було підкорятись не внутрішній, а продик­тованій потребі писати, як усі. Упосліджуваний як попут­ник, він, однак, не складав пісень про «вождів всіх народів», а з «Михайля балакучого зробивсь Михайлом мов­чазним». В ньому мало залишилось від того ділового, спов­неного задумів і енергії М. Семенка початку 20-х років. Займався випадковою роботою, здебільшого редакційною та перекладацькою, писав віршовані лібрето до опер. На­магаючись довести і своє право називатись «пролетарсь­ким», написав сповнений мотивів самоприниження вірш «Починаю рядовим», що було сприйнято як щира програм­на заява, як відмова лідера від сповідуваних постулатів та банкрутство футуризму. Нелегко шукав поет виходу, на­магаючись «здолати» свій футуризм найбезболіснішим шля­хом. В цьому плані стає зрозумілим звернення М. Семенка до сатири, де він, зберігай своє гострослів’я та дотепність, міг хоч до певної міри залишатись собою.

295

У 1930 р. вийшов збірник памфлетів та віршів «Європа і ми» з центральною тезою: «Треба вчитись у Європи — це так та не думати ефіопою». Памфлети М. Семенка часто перетворюються у засіб естетичної полеміки, маючи кон­кретного адресата; цікаві вони й з художнього боку: іронія згущується до сарказму, використовуються гротескні об­рази, поетика парадоксів, поєднання різних мовних стилів тощо. Траплялося, щоправда, що лівацькі настрої поета спричиняли помилкові оцінки деяких явищ літературного та громадсько-політичного життя, що особливо відчутно в памфлеті «Континенти і люди» (1927—1936).

У публіцистичних віршах 1932—1933 рр. (збірка «Між­народні діла») поет уже, «як усі», прославляв «СРСР — ударний загін пролетарських сил» та викривав націоналі­стичний світ (цикли «Німецькі діла» та «Американські оповідання»). Перший цикл, створений по свіжих слідах по­їздки до Німеччини, більше вдався поету, тоді як «Амери­канські оповідання» — книжні, поверхові. М. Семенко втра­чав свій голос, відчутно знеособлювалась його поезія. На­магання критики подати творчість його початку 30-х років як період ствердження нових естетичних ідеалів та твор­чого злету не має підстав.

Помітним твором того часу стала хіба що «Німеччина» (1936)—гостросатирична поема політичної, філософської думки, напівстилізована під манеру Г. Гейне. Нею, як і памфлетами «Промова Гітлера», «Інтерв’ю а Іа Гітлер», автор попереджав світ про загрозу фашизму та його люди­ноненависницькі заміри. Сатиричний пафос особливо гостро сприймається на тлі глибоких лірико-філософських розду­мів. «Я зрозумів,— згадував через роки враження від про­читаної автором поеми Ю. Смолич,— що Семенко — справ­жній і великий поет... Таку річ, на такій висоті поетичного слова і образу, міг дати письменник високої загальної ку­льтури, широкої ерудиції і багатого життєвого досвіду»

23 квітня 1937 р. в Києві ще відбувся творчий вечір Михайля Семенка, а через три дні його заарештували, ін­кримінувавши, як і багатьом тоді, участь в «троцькістсько- авербахівському блоці». Після піврічного тюремного ув’яз­нення М. Семенка розстріляли в м. Києві 24 жовтня 1937 р.

Ще в 1925 р. Ф. Якубовський визнав, що творчість М. Семенка, поета неординарного та глибокого, є «високим зразком конструктивно-поетичної вмілості»2. Він ніколи не

**1 Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває. К., 1969. С. 24.**

**2 Якубовський Ф. Михайль Семенко//Червоний шлях. 1925. № 1—>2. С. 252.**

296

повторювався: вийшовши з «Української хати», відштовх­нувшись од традиційного віршування, запровадив своєрід­ний кверо-футуризм, став романтиком революції, хоч далі пішов неорганічним для лірика шляхом ліфів. Він так по- і пішав, залишаючись вірним своєму «кверо-», що не всти­гав закріпити за собою форму, яку вже, здавалось, відшу­кав. Урок великого українського футуриста — урок постій­ного оновлення поетики та усвідомленого прагнення бути сучасним і — що не менш важливо — незалежним.

**Валер’ян Поліщук (**1897**—**1937**)**

В. Поліщук — один з яскравих представників авангар­дизму в українській поезії 20-х років. Народився він у с. Більче Лубенського повіту на Волині (тепер — Рівнен­ська область) 1 жовтня 1897 р. Після закінчення Мирого- щанської двокласної школи навчався в міському училищі\* згодом — у Катеринославській гімназії. 1917 р. вступив до Петербурзького інституту цивільних інженерів, наступного літа перевівся до Кам’янецького університету.

Автор понад сорока книг, він розпочинав свій творчий шлях з переспівів лірики О. Олеся, С. Надсона та ін., вже 1919 р. спромігся видати поему «Сказання давнєє про те,, як Ольга Коростень спалила», що так і не стала подією- літературного життя, написану за мотивами відомого лі­топису та під впливом реалій громадянської війни.

Період поетичного учнівства В. Поліщука проминув до­сить швидко. Сприятливим був його приїзд до тогочасного Києва, де нуртували молоді творчі сили, та знайомство з П. Тичиною, що відбулося 25 червня 1918 р. у редакції га­зети «Нова Рада». Власне П. Тичина — перший серйозний критик, який допоміг В. Поліщуку докорінно переглянути свій доробок, заохотив до пошуків нової художньої якості в ліриці. То були часи повного взаєморозуміння поетів. Во­ни навіть вирішили видавати спільний альманах або збір­ник, утворити Київську філію Всеукраїнської федерації пролетарських письменників, яку мав би очолити П. Тичи­на. Невдовзі керівником цієї ефемерної організації став М. Хвильовий, з яким В, Поліщук опублікував спільну збір­ку «2» (1922).

Ранній В. Поліщук проголошував «неореалізм проле­тарського змісту, що виростав з революційного романтиз­му» і мало чим відрізнявся од гасел «пролетарського імпре­сіонізму» І. Кулика та інших численних модиих «пролетар-

ських» «ізмів» \ наполегливо шукав синтезу «здорових зе­рен усіх течій», зокрема «психологічного імпресіонізму» та футуризму»2, намагався згуртувати на цьому грунті про­відних українських письменників. Таку надію він покладав на альманах «Гроно» (1920), де проголошувалася спроба «бодай хоч наблизитися до того істинного шляху» в ми­стецтві, який би відповідав духовній структурі «нашої доби великих соціальних зрушень» 3.

Інтерес до «динамізму», ще не пов’язаного з конструк­тивізмом, з’являється в охопленого жагою літературного експериментаторства молодого поета у 1921 р. «Визнали мене як ватажка пролетарського динамізму»,— занотовує він у щоденнику від 5 травня 1921 р.4 Тоді ж в альманасі «Вир революції» опубліковано його статтю «Динамізм у сучасній українській поезії».

Поворот до конструктивізму накреслився у В. Поліщука в середині 20-х рр. Його естетична концепція при цьому мала свої відмінності в порівнянні з поглядами конструкти­вістів у Росії (Літературний центр конструктивістів) чи Німеччині (література «нової діловитості»). Раціональний елемент у В. Поліщука ніколи не превалював, не запере­чував емоціонального, а проймався ним. Автомобілі, літа­ки, електрифікація, кінематограф тощо — все це викликало щире захоплення, сприймалося як небуденна подія укра­їнцем, вихованим переважно у сільському середовищі. Од­нак, техніка сприймалася поза етичним критерієм — лише як ілюзорне благо, як запорука прискореного прогресу. Та­кий некритично абсолютизований, «технофільський» пафос був притаманний багатьом представникам «лівих» течій, тож, зрозуміло, впливав він і на В. Поліщука, не вільного од «симптомів модернізму», од апологетизування «естети­ки» машин («Динамо»), од протиставлення технізованої краси природній («Ейфелева вежа»). На тлі традиційних мотивів української лірики такі поетичні рефлексії здава­лися справді екзотичними:

**...Аероплан.**

**Він он до хмарок цитронових Притискується лобом та підводить грудь,**

**Туди, де сонячна жага палає І де вітри спочити не дають.**

***(«Аеролірика»)***

**1 Див.: Шляхи мистецтва. 1922. № 2(4). С. 36.**

**2 Дальше «Гроно» // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917—1927). X., 1928. Т. 2. С. 36.**

3 Маніфест «Гроно» // Там само. С. **29.**

**4 Відділ** рукописів Інституту літератури ім. **Т.** Шевченка **АН** Ук­раїни. Ф. 136. Од. зб. 4. (Далі зазначаємо одиницю зберігання у тексті.)

298

Доробок В. Поліщука поповнювався зразками поетич­ного сцієнтизму (триптих «Металеві віхи», «Радіо», «Меду- іа актинія», поеми «Асканія Нова», «Органи філармонії» тощо), де предметом художнього осмислення були не тіль­ки технічні пристрої, але і явища природи та людської ку­льтури.

Прагнучи піднести рідне поетичне слово до рівня запи­тів сучасності, В. Поліщук великі надії покладав на вер­лібр як, на його думку, єдину віршовану систему, здатну передати стрімку ритміку нової доби. Формула «урбанізм, індустріалізація побуту, життя висунули верлібр» — стриж­нева для «динамічного конструктивізму» В. Поліщука. Во­на виявилась і його «ахіллесовою п’ятою». Всупереч дома­ганням авангардиста літературна практика довела, що верлібр — не універсальна віршована форма і тому не мо­же бути раз і назавжди припнутою до тої чи тої течії або теми. Та й сам поет не дотримувався проголошеної ним де­кларації. У доробку його знаходимо «Кострубатий сонет», «Газель», вірші з класичним ямбом та з дотриманням обо­в’язкового римування («Осінь за містом», «Незрівнянна» та ін.), поеми «Ярина Курнатовська», «Пацанок», «Дума про Бармашиху», створені на основі класичної та народної версифікацій. Вказуючи на джерела свого верлібру (ліри­ка У. Уїтмена, Е. Верхарна, А. Рембо, Й. Бехера, В. Ма- яковського, Ш. Вільдрака, Ж- Дюамеля), він на перше міс­це висував український фольклор, зокрема народну пісню.

Віршовані верлібри склали основу першої збірки В. По­ліщука «Сонячна міць» (1920), з якою він по-справжньому увійшов в українську літературу. Вони засвідчили відпо­відність цієї форми його поетичній натурі, підвладній роз­бурханим стихіям асоціацій, невпинній зливі образів. У цій формі поет спромігся якнайповніше реалізувати можливо­сті свого таланту, перейнявшись радістю подолання опору словесного матеріалу. Імпульсивний темперамент В. Полі­щука, всупереч деклараціям «динамічного конструктивіз­му», поцяткованим гаслами утилітаризму та беземоційнос- ті, доцільності та прозаїзації поетичного мовлення, долав межі суто авангардистських настанов. Про це свідчать пе­редовсім його пейзажні замальовки, написані як полемічний «прийом», спрямований проти позицій «волошкових», тоб­то традиційних поетів, творчість яких він вважав анахро­нічною в добу індустріалізації. Любов до світу, його барв і згуків («Літом», «Асонанс»), захоплення його невичерп­ним розмаїттям і таємничістю («На мавський Великдень»), мариністичні акварелі («Піна», «На морі») та багато ін­ших — усе це здається, на перший погляд, несподіваним

299

для запеклого авангардиста. О. Білецький, рецензуючи збірку «Радіо в житах» (1923), найдовершенішими вважав поетичні пейзажі («Цвіркуни», «Лан», «Хуга»), які «по своїй музичності й глибокому чуттю, можливо, не уступ­лять» П. Тичині1. «Як простими словами Про солов’їні ро­коти писать?» — це далеко не риторичне питання непокоїло В. Поліщука, котрий за всієї симпатії до «естетики» ма­шин відчував і небезпеку порушення одвічної єдності лю­дини й природи.

Мистецька позиція В. Поліщука досить неоднозначна, невіддільна од драматичного літературно-художнього кон­тексту 20-х років, перейнята «симптомами» авангардизму, художнього етикету якого він постійно дотримувався, вва­жаючи себе «революціонером» у поезії, де зрікаються тра­дицій в ім’я творення абсолютно нових якостей, не прихо­вував свого пафосу заперечення: «...приємно руйнувати якість норми, що закосніли, що в’яжуть волю людини, при­ємно звільняти суспільство од забобонів як життєвих, так і літературних» (86). У дусі естетики «лівих» В. Поліщук закликав «одгетькувати якомога рішучіш «селосовані» (О. Вишня) традиції дотеперішньої української культу­ри»2. Відомі його нетолерантні випади проти П. Тичини, що викликали гостру реакцію М. Хвильового (памфлет «Ахтанабіль сучасності...»), котрий застерігав полеміста від необдуманих і зухвалих критичних випадів. Як не па­радоксально, «поет був тісно й міцно пов’язаний з народно­пісенною традицією своєї вітчизни і йому були близькими благородні традиції Шевченка і Франка»3. Йдеться пе­редовсім про такі його твори, як «Франко у труні», «Ско­ворода» та ін. Це підтверджують і щоденникові записи В. Поліщука, фрагменти листів до дружини. «Тарас Шев­ченко [мене] піднімає,— читаємо його нотатки від 31 бе­резня 1922 р.,— Леся Українка і Коц [юбинський] для мене зорять. Тич[ина] каже, що я од К [оцюбин] ського вийшов, і я готов згодитись» (15). Захоплюється він філософською лірикою Ф. Тютчева та Е. Верхарна («Один Тютчев дійсно геній та ще Верхарн»— 132), перебуває під великим вра­женням від роману Л. Толстого «Війна і мир» («Ах, який геній!» — 167), творів О. Бальзака («Прочитав я Бальзака і — відчув повну силу майстерності» — 219) тощо.

Суперечливе ставлення В. Поліщука до художньої спад­щини, до творчості сучасників — типове для авангардистів.

**1 Див.: Червоний шлях. 1923. № 4—5. С. 249.**

* **Полііцук В. Літературний авангард. X., 1926. С. 12.**

**3 Гринберг И. Творчество Валериана Полищука // Полищук В. Из- браняое. М., 1958. С. 13.**

300

Нони, одержимі й непримиренні, виростали з класики і на- иіть у своєму запальному її запереченні залежали від неї. Та й не вона власне дратувала їх, а каламутні хвилі елі- ппгства та провінційщини, що заливали простори україн-

* і.кої лірики 20-х рр., і їм вони силкувалися протиставити нові, так їм здавалося, нікому ще не знані форми. Водночас па естетичних поглядах В. Поліщука позначились і його суб’єктивні риси. Для нього творчий процес поставав як ненастанне змагання митців, не позбавлене спортивного азарту, постійної гри. Поетові ввижалося, що він «перега­няє» С. Єсеніна чи П. Тичину, і тут же сахається: «Да про­стять мені це невелике і недивне для юноші зухвальство» (15). У стосунках з письменниками йому подеколи шкодили не так авангардистські концепції, як гіпертрофоване често­любство, прагнення поширити «динамічний конструктивізм» на всю літературу, тобто по-своєму уніфікувати її, нав’я­зати власний стиль іншим письменникам, яких він у поле­мічному запалі проголошував несучасними й неперспектив­ними, в чому гірко помилявся. На шастя, домагання В. Поліщука залишилися нереалізовані, хоча тенденція ви­явилась надто життєздатною і згодом виявила себе у піве- ляторській формі соцреалізму.

Складну еволюцію пережив В. Поліщук від вторинних учнівських переспівів до усвідомлення потреби торувати нові шляхи української лірики, від неортодоксального «Гро­на» та організації пролетарських письменників «Гарт» до «динамічного конструктивізму» з малочисельними прихиль­никами (О. Левада, Л. Чернов-Малошийченко, Р. Троянкер, В. Ярина та ін.), названих «авангардівцями» (од видання «Авангард», 1928—1929), які протистояли футуристам. У 30-ті роки В. Поліщук критично ставився до своїх по­передніх авангардистських захоплень, називав їх «роман­тичними».

Наприкінці 1934 р. поет був заарештований, засланий на Соловки, де загинув у 1937 р.

**Майк Йогансен (**1896**—**1937**)**

Творча доля М. Г. Йогансена — поета, прозаїка, жур­наліста, перекладача, філолога — не була винятковою для доби духовного відродження в Україні у 20-ті роки. А проте особистістю він був колоритною. Народився у Харкові, в сім’ї вчителя німецької мови, котрий був нащадком швед­

301

ського переселенця та дочки старобільського козака; на­вчався в гімназії та на класичному відділі філологічного факультету Харківського університету. Людина високої освіти, знавець мов, М. Йогансен був активним учасником таких важливих державних акцій, як ліквідація неписьмен­ності та українізація. Укладений ним посібник з україн­ської мови, незважаючи на певні недоліки, здобув при­хильний відгук громадськості. Багатогранні філологічні захоплення М. Йогансена позначилися і на його літера­турній діяльності, зокрема поетичній. Критика часто на­зивала його «ювеліром форми» (І. Дніпровський), «юве­ліром звукосполучень» (А. Лейтес), «чудовим майстром алітерацій» (С. Крижанівський).

«Року 1918-го почав писати вірші українською мовою»,— згадував М. Йогансен’. Цьому сприяли, напевне, трагічні катаклізми громадянської війни, передовсім криваві роз­прави, які вчинили Муравйов та денікінці.

Віршам молодого поета був властивий мотив мрійних «островів хмар», щось на зразок «білих островів» раннього М. Рильського, слушно названий О. Білецьким «запізнілим романтизмом». Проте потужна течія революційних пере­творень швидко «перемагнітила» М. йогансена. Сповнений сподіваннями на національне та соціальне оновлення, поет відчував приплив творчих сил. Не випадково один із цик­лів його першої поетичної збірки «Д’горі» (1921) мав на­зву «Скоро forte», відтворюючи напругу очікування нового й незвіданого, мажорну динаміку, суголосну ритмам рево­люційної дійсності. Ця книжка поезій засвідчувала загаль­ний рух тодішньої творчої думки від умовно-романтичних інтонацій до повнозвуччя духовного ренесансу. На користь цього говорить порівняння її з поетичними добірками на сторінках журналу «Шляхи мистецтва», перейнятими ре­волюційним пафосом, планетарністю художнього тракту­вання суспільних подій, чи з циклом П. Тичини «В косміч­ному оркестрі» і поемами В. Еллана-Блакитного «Електра», В. Сосюри «Навколо» та іншими.

Сприймаючи революцію як джерело нового життєтво- рення, М. йогансен водночас з великою тривогою придив­лявся до тих непримиренно конфронтаційних тенденцій, які трагічно розколювали народи, втягували їх у вир брато­вбивчої війни. Трагічні лунарні мотиви не випадкові в його тогочасній ліриці: «У дахів іржавім колоссю Никає місяць кривавий. Удосвіта серп укосить Молоду зів’ялу отаву...»

**1 Автобіографія та бібліографічні відомості. Відділ рукописів ДНБ АН України ім. Вернадського, архів Лі. А. Плевако (ф. XXVII, № 977).**

3\*2

І нори, в яких поставала трагічна правда громадянської нКІпи, близькі до подібних поезій П. Тичини («Зразу ж .-?а і лом»), Є. ГІлужника (зб. «Дні»), Д. Фальківського (зб. Обрії», «На пожарищі»), дали підстави румунській до­слідниці української літератури М. Ласло-Куцюк говорити про «катастрофізм» світобачення поета котрий відчував над собою фатальну тінь «Мертвого крижня» — реальних ф.чнтасмагорій 30-х рр.: «Крила йому свистять залізні, 1 >ливом повні потужні жили. Він летить — і пізні Птахи ховають голови під крила».

А втім, М. Иогансен ніколи, навіть у найскрутніші хви­лини, не був схильний до песимізму. Великий життєлюб, нін захоплювався розмаїттям довколишнього світу, жадіб­но вбирав у себе різноголосу, стобарвну життєву енергію, що тисла зівсебіч:

**Ах життя моє — кругле, як м’яч.**

**Пружне й палюче — як любов.**

**Палай. Злітай. Смійся. Плач.**

**Цілуй дужче, знов і знов.**

***(«Ах життя моє дороге***

Таким він був у житті — оптиміст, витівник, спортсмен. Таким він був і в літературі. Принциповий противник будь- яких регламентацій, М. Йогансен прагнув широти й сво­боди творчого самовиявлення, плекаючи віру в невпинне оновлення дійсності й висуваючи на перше місце в цьому процесі активну, повноцінну особистість. Є всі підстави розглядати його художню діяльність за типом світовідчу­вання, в річищі романтичної стильової течії, поряд із В. Чумаком, В. Елланом-Блакитним, Ю. Яновським,

О. Влизьком та іншими митцями.

Щоправда, сам письменник ставився до романтизму, його «мікроскопічної» сили впливу скептично, навіть нази­вав його назадництвом, але все це було в дусі 20-х років. Можна погодитися з думкою, що «романтичне сприйняття дійсності поєднувалося у поета з найтверезішим реаліз­мом» 2,— як пише С. Крижанівський. Реалістичне змуж­ніння романтика М. йогансена відбувалося від збірки до збірки, яким він давав символічні назви. Етапною після «Д’горі» стала книжка «Кроковеє коло» (1923), назва і зміст якої асоціюються з весняним оновленням землі, з піс- нями-веснянками, їх невловимим переходом від реального

**1 Див.:** Ласло-Куцюк М. **Шукання форми: Нариси з української літератури XX ст. Бухарест: Критеріон, 1980. С. 27—32.**

**2 Крижанівський С. Майк Йогансен//День поезії. К-, 1967. С. 290—291.**

303

до поетично-ідеалізованого. Звертаючись до невичерпних фольклорних джерел, М. Йогансен переосмислює їх у світ­лі ренесансних ідей. Відома народно-поетична метафора «крокового колеса» зазнає значної трансформації, набу­ваючи космічного виміру: «У безмежній пустій порожнечі Позначилось кроковеє коло і вийшло з туману по плечі».

Поетична збірка «Ясен» (1929), що з’явилася після кни­жок «Революція» (1923) та «Доробок» (1924), виявляла нову якість творчих пошуків М. Йогансена і, за свідчен­ням критиків, стала «однією з віх, що показують напря­мок розвитку української поезії» ]. Очевидно, тут є певне перебільшення, але безперечно книжка «Ясен» була по­значена рисами, властивими як загальному спрямуванню тогочасної поезії, так і оновленому світоприйняттю поета, якого дедалі більше вабила «романтика буднів». Зазна­чаючи, що «велич революції вимагає грандіозних образів», він у статті «Елементарні закони версифікації (віршуван­ня)» висловлює своє розуміння засобів гіперболізації, на­голошуючи на тому, що «конкретність, близькість до життя з передумовою живої поезії»2.

Поет великого міста, М. Йогансен уникав гіперболізо­ваного урбанізму, притаманного, скажімо, панфутуристам. Про неприйняття їхньої естетичної платформи він неодно­значно заявив разом з М. Хвильовим та В. Сосюрою в «Універсалі», яким відкривався альманах «Жовтень» (1921). Техніка, на його думку, має сприяти збагаченню людської духовності, як про це мовиться у полемічно за­гостреному вірші «Машина мріє», написаному класични­ми терцинами. То була творча полеміка, спроба довести, що урбанізована сучасність може знаходити своє художнє трактування в розмаїтих поетичних формах, а не лише у верлібрах чи дольниках, як вважали представники «ліфу» чи «динамізму-спіралізму».

Пошуки М. Йогансеном нових засобів зображальної виразності приводили до збагачення внутрішніх ресурсів українського вірша. Рішуче виступаючи проти епігонсько­го версифікаторства (В. Алешко) чи небезпечної прозаїза- ції поезії (В. Поліщук), М. Йогансен послідовно обстою­вав принципи милозвучності в ліриці, кохався в звукопи­сах, створював звукові метафори («Над вигулом вулиць, Над тремтом трамваїв», або ж «За водами — заводи»). Однак звукописна культура, якою він бездоганно володів,

**1 Лейтес А. Три книжки//Література. Наука. Мистецтво. 1924. 25 листоп.**

**2 Червоний шлях. 1923. № 2. С. 116.**

304

не стала суто філологічним захопленням, не правила за самоціль («І птиці летять», «Ось їду по рейці і хитаюсь», Романс», «Вечір» тощо). «І в віршах своїх, і в прозі, і в ісоретичних статтях неуклінно старався підняти українсь­ке слово до європейського рівня»,— писав М. Иогансен в Автобіографії...», орієнтуючись на гасла «літературної дискусії» 1925—1928 рр.

Пошуки гармонії традиційних і нових форм віршування позначилися майже на всьому поетичному доробку М. Йо- гансена. Одним із типових щодо цього віршів є «Вікно .'іимового вагона», в якому автор вдався до графічної де­формації ямба, нерегламентованої почерговості нерівно- стопних рядків, наближення рими до оказіональних меж, підведення її під логічний наголос усередині рядка, до ак­тивізації інструментовки. Ці формотворчі заходи динамі- зували поетичне мовлення, передаючи внутрішню схвильо­ваність ліричного героя. Традиційні романтичні образи (місяць — зорі — туман — зимова ніч), не втрачаючи своєї таємничості, зазнають певної трансформації під поглядом поета-урбаніста, що вихоплює їх з нестримного потоку вражень. Динамічний пейзаж має філософський підтекст: все минуще, незабаром «вечір, витре 3 усесвіту історію снігів», скрізь панує оновлення природи, стверджується вічне через миттєве. Тож прекрасна кожна мить. Предмети зображення неначе перетікають один в одний, як «той ча­бан, що десь увечері гука. Перетворивсь на теплу і сонну птицю». Це, так би мовити, неідентична ідентичність, що становить основу йогансенівської метафори з характер­ною для неї акварельною розмитістю імпресіоністичного кшталту.

М. Йогансена подеколи називали поетом «розумового стильового експериментування» (Ф. Якубовський). На на- шу думку, мають рацію А. Лебідь, і М. Рильський, які вважали, що «в особистій ліриці М. Йогансен показав більше безпосередності» !, а разом з тим і «тонкої словес­ної музики». Иро це писала також Л. Старинкевич у ре­цензії на збірку «Ясен»: «Емоційно-лірична сторона вияви­лась... ледве чи не виразніше, аніж інтелектуальна» 2.

І хоча М. Иогансен іронічно називав свою лірику, на­самперед пейзажну, «сільськогосподарським періодом» творчості, що має замінитися «індустріальним». Вірші на штаб «Добуваєм метал», «Весна на заводі», «Завтра знову

**1 Лебідь А., Рильський М. За 25 літ: Літ. хрестоматія. К-, 1926.**

**С. 379.**

**2 Старинкевич Л. (Рец. на зб. М. йогансена <Май» // Червоний шлях. 1930. № 14. С. 188.**

305

до верстату» та інші, як і збірка «Балади про війну і від­будову» (1933), написані на межі 20—30-х під грубим тис­ком на мистецтво вульгарно-соціологічних тенденцій, ви­явились прикрою невдачею. Саме в пейзажній та інтимній ліриці він без декларацій, виключно художніми засобами доводив, що ренесансне оновлення світу сприяє розкріпа­ченню людського духу, гармонії думок і почуття. Як і В. Сосюра, М. Йогансен звертався до «вічних» тем, зокре­ма теми любові, незважаючи на її тогочасну «буржуаз- ність». Інтимна лірика М. Йогансена розкриває любов як одну з основ духовного багатства людини, змальовує її, вдаючись до певної поетичної гіперболізації, як от у вірші «Поетова весна»: «Всяка хмара в березні любов», «Всяка вулиця веде до тих дверей, Де я не посмію подзвонить...» Це високе почуття для поета рівнозначне потужному під­несенню внутрішніх моральних сил, суголосних довколиш­ній, шляхетно екзотизованій дійсності: весняному наваль­ному дощу, схвильованому вітру, невпинному міському ритму.

Своєрідність поетичного доробку М. Йогансена схарак­теризував О. Білецький: «М. йогансен... довго і наполег­ливо працює над віршем, що цікавить його й теоретично; майстерно вводить в обіг слова, несправедливо забуті або невикористовувані поетами, і вміє знаходити проникливі та бентежні вирази як для загальних («Комуна»), так і для особистих («Сонатина») почуттів» Проте в умовах класової боротьби, що механічно переносилась і на літе­ратурні терени, критика дедалі частіше засуджувала пред­ставників романтизму як речників «ідеалізованого» мето­ду в літературі. Тож не дивно, що М. Шеремет, поціно­вуючи збірку М. йогансена «Ясен», називає її автора «останнім із могікан» романтизму, висловлює сумнів щодо естетичної вартості його лірики й проголошує досить ти­повий на ті часи вирок: «Ми вважаємо за злочин і реак­ційність написати такі вірші сьогодні» 2. Історичну неспро­можність цих присудів повного мірою виявляємо сьогодні. У кращих своїх творах М. Йогансен зумів передати дух відродження національної та соціальної свідомості народу.

І все ж на творчому шляху поета траплялися й прикрі ідейно-естетичні втрати, які можна пояснити самими умо­вами становлення нового мистецтва. Непогамовний потяг поета до експериментаторства, навіть ексцентричності ви­

**1 Белецкий А. Новая украинская лирика // Антология украинской поэзии в русских переводах. 1924. С. 60.**

**2 Молодняк. 1930. № 2. С. 152—153.**

306

кликав і різку, в чомусь справедливу критику його творчо­сті, зокрема його «захоплення» конструктивізмом.

У біографічних нотатках М. Иогансен зазначав: «Склав маніфеста для збірника «Жовтень» («Універсал») у кон­структивістському дусі... у «Шляхах мистецтва» знову пи­сав «конструктивістські статті», будучи абсолютно незна­йомим з тодішнім конструктивізмом і вкладаючи в нього свій зміст». Певна річ, романтично імпульсивний М. Йо- гансен з його довірою до розкутої творчої уяви, не міг серйозно поділяти настанови літератури «нової діловито­сті», культивованої конструктивістами. Протиставлення абсолютної користі і здобутків техніки життєвій красі, до­кументальної схеми — поезії швидше було характерне для В. Поліщука, ніж для М. Йогансена, хоча поезія останньо­го й «інкрустована» елементами авангардизму. І коли ав­тор «Крокового кола» називав конструктивізм «мистецтвом переходової доби», то в цьому визначенні було стільки ж слушності, як і в «пролетарському імпресіонізмі» І. Кули­ка чи «неореалізмі пролетарського змісту» раннього В. По­ліщука.

Треба сказати, що подібні «екскурси» в теорію найменш позначилися на творчості М. Йогансена, хіба що відбилися в його літературознавчих студіях, зокрема в книжці «Як будується оповідання» (1928), у якій рецензенти побачили «нігілізм в найгіршому розумінні слова плюс спрощення, вульгаризацію». Знаючи нахил М. Йогансена до парадок­сальних суджень, його вміння несамохіть «розіграти» опо­нента, любов до містифікацій, можна припустити, що ця робота — звичайна пародія на тогочасну вульгарно-соціо­логічну теоретичну продукцію, йринаймні, не варто вести мову про якесь «своєрідне євангеліє» українських форма­лістів» !. Адже в «Автобіографії та бібліографічних відо­мостях», написаних спеціально для М. Илевако, М. Йоган- сен не згадав видання «Як будується оповідання», можливо, не вважаючи його гідним уваги, як і повість «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1925, підписану псевдонімом В. Вецеліус). Там, де проза М. йогансена не цурається поетичної стихії, вона звучить природно, як, скажімо, «Подорож ученого доктора Леонардо і його май­бутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1930). Повість побудована на загостреному, віртуозно складеному сюжеті, засвідчує прагнення автора запровади­ти в українській літературі нові жанрові різновиди, фа­бульні прийоми, зокрема, запозичені із зарубіжної беле-

1 Смолич Ю. Розповідь про неспокій. К-, 1968. С. 121.

397

тристики (Е. По, О’Генрі, Г. Уелса та інших письменників, яких М. Йогансен перекладав). Було б несправедливим не помічати в таких експериментах, якими, до речі, захоплю­валися і Г. Шкурупій, і О. Слісаренко, і Ю. Смолич, і М. Яловий та ін., раціонального зерна, пошуку нових сти­льових резервів, сміливого схрещення різних стильових на­чал, зародків умовно алегоричної чи й «химерної прози», що згодом по-різному проявиться у творчості сучасних письменників В. Шевчука, В. Дрозда чи В. Земляка. Про­йняті поезією й нариси М. Йогансена, а «Подорож у Да­гестан» (1933) буквально пересипана віршами.

Відомо, що М. Йогансен покладав великі надії на про­зу, розглядаючи роботу в поезії як «юнацьку спробу», вва­жаючи лірику «недовговічною та ефемерною», мріяв на­писати «велике полотно» про Харків, про «індустріальне оновлення» велетенського міста. Проте, якщо не брати до уваги прозових творів для дітей, талант М. Йогансена розкрився з найбільшою силою там, де він найменше спо­дівався,— не у великій прозі чи в теорії літератури, а в поезії, яку він, до речі, писав до кінця життя. Втім, пись­менник не міг не усвідомлювати, що власне на терені лі­рики відбулася ного художня еволюція, яку він сформу­лював так: «...від стихійної романтики юнацьких літ че­рез манівці романтики чистого слова, до балад учасника соціальної будови» ‘. Як на нашу думку, рух його поезії спрямовувався від умовної романтики «островів хмар», до спалахів романтичного космізму і, нарешті, до інтимізо­ваної «романтики буднів». Що ж до «балад учасника соці­альної будови», то тут М. йогансен не уникнув ілюстрації сюжетів громадянської війни, римування політичних гасел, слідом за якими надходила пора, коли оспівана М. йогансеном комуна перетворювалася на «казарму», а над поетом і його поколінням зависнув «мертвий крижень» сталінізму.

**Микола Зеров (**1890**—**1937**)**

Про М. Зерова написано чимало, найбільше на Заході. Завдяки архівним матеріалам та малоприступним на сьо­годні друкованим джерелам останнім часом можна склас­ти більш-менш цілісне уявлення про трагічну долю видат­ного поета й літературознавця, про його многотрудне й

1 **Йогансен** М. Переднє слово // **Йогансен М.** Поезії. X., 1933. С. 5.

308

водночас сповнене невтомного творчого дерзання життя.

Дитинство М. Зерова минуло в Зінькові па Полтавщи­ні, де він народився 26 квітня 1890 р. в сім’ї вчителя, зго­дом директора місцевої двокласної школи.

Закінчивши Зіньківську школу (цікаво, що його одно­класником був Павло Губенко, майбутній Остап Вишня), М. Зеров навчався у Охтирській гімназії, а з переїздом батьків до Переяслава 1903 р. майбутній поет переходить до Першої Київської гімназії, де пробув до 1908 р. Це важ­ливий період становлення літературних та лінгвістичних інтересів М. Зерова поета й перекладача. Особливо багато дав йому талановитий латиніст С. Трабша, який викладав ще й давньогрецьку мову.

У гімназії за його ініціативою зароджується так зване кролевецьке земляцтво, що перенесеться згодом до універ­ситету як своєрідна українська студентська громада. Вчив­ся М. Зеров блискуче, але медалі не дістав саме через опозиційні до урядової політики настрої.

1908 р. М. Зеров вступає на історико-філологічний фа­культет Київського університету. Там він мав намір спе­ціалізуватися з історії та літератури Давнього Риму, але відповідних фахівців на факультеті не виявилося. Після певних вагань він зацікавився українською історіографією й написав під номінальною орудою приват-доцента В. Да- нилевича курсову роботу «Літопис Грабянки як історичне джерело і літературна пам’ятка». Це була перша грунтов­на наукова робота М. Зерова.

До того часу це вже був сформований, як на студент­ський вік, дослідник. Від 1912 р. він друкується в україн­ському педагогічному журналі для сім’ї і школи «Світло», а з наступного року досить регулярно виступає з рецен­зіями в газеті «Рада». В ці ж роки стає активним членом української студентської громади, виступає з доповідями, бере участь в обговоренні літературних і політичних проб­лем. А на похованні Б. Грінченка 9 травня 1910 р. М. Зе­ров виголошує прощальне слово від студентства. Перед­часна смерть цього подвижника культури була тяжкою втратою. Клятвенно прозвучали заключні слова студента Зерова: «І от, журно схиливши голови перед дочасною мо­гилою діяча землі української, ми бажаємо йому непоруш­ного спокою, тихого сну, а самі підемо працювати й спо­діватись, і може, діждемось часу, коли у нас встане ціле покоління таких щирих, невтомних працівників, яким був покійний» '.

1 Над могилою Бориса Грінченка. К-, 1910. С. 124.

ЗОЯ

Це не була фраза. В університеті М. Зеров публічно виступає проти декана історико-філологічного факультету професора Т. Флорінського, затятого шовініста й монар­хічно настроєного політика.

У 1912 р. в університетській клініці професора Образ­цова лікується М. Коцюбинський. Тут пізньої осені його навідує М. Зеров як представник української студентської громади; ця зустріч залишила глибокий слід у душі мо­лодого дослідника.

Закінчувалося навчання в університеті. М. Зеров про­довжує працювати над курсовою про літопис Грабянки і в травні 1914 р. блискуче захищає її як дипломну роботу. При університеті залишитися не вдалося, хоча професор

А. Грушка намагався посприяти в цьому М. Зерову, зва­жаючи на унікальні здібності студента. Але нічого з того- не вийшло, та й, мабуть, його діяльність в українській громаді, публічні виступи не залишилися непоміченими. Додаймо до цього ще й гострий конфлікт із Т. Флорін- ським.

М. Зеров їде вчителювати до Златопільської гімназії. Це була глуха провінція, з якої йому вдається вирватися лише 1917 р., беручи участь у Першому й Другому Все­українських учительських з’їздах. У його виступах звучить турбота про поліпшення освітньої справи в Україні. Він настільки перейнятий організаційними проблемами, що, здається, назавжди поринув у шкільну справу. І справді, з вересня 1917 р. М. Зеров очолює секретаріат педагогіч­ної ради Київської 2-ї української гімназії ім. Кирило- Мефодіївського братства, а також викладає тут латинь. У цей же час як постійний рецензент він починає активно виступати в журналі «Книгар», водночас пише вірші, не маючи серйозного наміру їх публікувати.

Дослідники вважають, що М. Зеров не зазнав впливу якихось літературних течій, а відразу постав «неокласи­ком». Це не так. Приміром, його поезії «Про схід сонця...», «То була тиха ніч чарівниця» позначені символістськими впливами з їх неодмінною атрибутикою. Ймовірно, саме тому М. Зеров ніколи їх не друкував, проте щедро презен­тував своїм друзям акуратно вимережені саморобні збірки поезій. До сьогодні їх дійшло понад десяток, і найсолід- нішими є подаровані університетському товаришеві В. Ро- мановському три томи «Почти полного собрания сочине­ний» (1910—1919), що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури й мистецтва Укра­їни.

Сторінки «Книгаря» відкривають читачеві М. Зерова як

31«

активного й вимогливого літературного критика, котрий в 1919—1920 рр. працює й редактором цього видання.

З 1919 р. М. Зеров, не полишаючи роботи у гімназії і «Книгарі», починає викладати у Київському архітектурно­му інституті історію української культури. Спрямування його діяльності чітко визначене. Могутній інтелект знахо­дить надійне річище, в якому можна здійснити швидке просування до вершин світової культури. Пізніше у своїх зізнаннях він виявиться не зовсім точним, коли говори­тиме про свої літературні уподобання перших пореволю- ційних років, зазначаючи: «Нечуй-Левицький і Панас Мир­ний видавалися дещо чужими» У некролозі ж 1918 р. напише: «Три тижні тому, на початку місяця квітня умер у Києві найзаслуженіший український письменник — Іван Семенович Нечуй-Левицький... І не тільки старше поко­ління, але й молодше, що саме тепер підростає, вчитиме-' ться рідної мови на його творах. Колись українському письменству не вільно було розвиватись,— над ним як меч висіли тяжкі заборони,— але тепер діло піде жвавіше — твори Нечуя-Левицького читатимуться і в народних думах і скрізь будитимуть серед люду любов до українського слова» 2.

Так що в загальну спрямованість діяльності М. Зеро- ва потрапляли не тільки «європейці» Франко та Леся Ук­раїнка, а й дещо старосвітський автор «Баби Параски та баби Палажки». То інша річ, що згодом багато хто з «плу- жан» не захотів бачити нічого, крім орієнтирів, розставле­них І. Нечуєм-Левицьким, хоч, ясно, піднестися до його художнього рівня такі «послідовники» були не здатні.

Високі патріотичні почуття проявляються не тільки в літературно-критичній діяльності М. Зерова, а й у його тогочасній поезії. Як зразок можна назвати вірш «Ріг Вер- нигори» (1919), в якому надії автора на відродження сво­го народу, мабуть, звучать найвиразніше. І — найбезпосе- редніше, втілюючись у поетичний образ народного богати­ря Мусія Вернигори, який прийде на допомогу гнобленому люду:

Зникнуть, зникнуть агаряне...

Вся потуга їх розтане, як весною тане сніг.

**А над нашим краєм рідним задзвенить ключем побідним Вернигорин дивний ріг.**

**1 Зеров М. Наші літературознавці і полемісти // Червоний шлях. 1926. Ч. 4. С. 168.**

* **Зеров М. Іван Нечуй-Левицький // Народна справа. 1918. Ч. 16— 17. С. 21, 24.**

311

З весни 1918 р. М, Зеров сходиться із митцями та вче­ними, що гуртувалися навколо ректора Української Ака­демії мистецтв Георгія Нарбута. На зібраннях обговорю­валися справи про розвиток української літератури, ма­лярства, графіки. Буйних сил молодої української інтелігенції вистачало й на важливі справи, й на жарти,, які завжди притаманні людям переконаним і впевненим. Саме в цьому гурті народився образ Лупи Юдича Грабуз- дова, «неслужащого дворянина», з маломаєтних поміщиків пирятинських. Історія виникнення цього літературного пер­сонажу така. Г. Нарбут придбав оригінальний перстень із силуетом напівзруйнованого пам’ятника. Виявилося, що це родинна реліквія якогось Грабуздова. Г. Нарбут захо­пився ідеєю створення образу українського Козьми Прут­кова, намалював його портрет (довгоносий, у старовинному вбранні), вибудував його генеалогічне дерево. Ідея поля­гала в тому, щоб показати, як розкладалося малоросій­ське дворянство, як зрікалося своєї культури й мови. В пресі друкувалися фейлетони «З газетної практики Л. Ю. Грабуздова».

У 1920 р. планувалося відсвяткувати 89-літній ювілей Лупи, випустити збірник статей про рід, життєву й літе­ратурну кар’єру Грабуздова, зі спогадами про нього, його власними мемуарами, віршами, науковими працями. Ху­дожнє оздоблення книжки мав виконати Г. Нарбут. До однієї із гравюр (місячна ніч, напівзруйнований млин, що колись був джерелом достатків родини Грабуздових, а перед ним — постать самого героя в ораторській позі) М. Зеров написав такий текст: «Елегія Грабуздовська — на умолчаніє мелніци фамильної». Цією блискучою іміта­цією давньої української поезії він потвердив свій хист тонкого стилізатора. Смерть Г. Нарбута зруйнувала цей цікавий задум...

Та й у долі М. Зерова відбуваються істотні зміни. У 1920 р. він одружується з Софією Лободою, серйозно думає про наукову працю. Того ж року виходять друком підготовлені ним книжки «Антологія римської поезії», «Нова українська поезія», що стали примітним явищем у тогочасному літературному житті.

З голодного Києва М. Зерова запрошують на роботу у Баришівську соціально-економічну школу. Тут він працює близько трьох років, не пориваючи творчих зв’язків з Киє­вом. (Залишається членом редколегії журналу «Голос друку»; доволі часто виступає перед різною аудиторією.) Втім, про це докладно написав свого часу Ю. Клен у «Спо­гадах про неокласиків».

312

Це були досить плідні роки щодо творчості — всі поезії, вміщені в зеровській збірці «Камена» (1924), написані тут Л ще — низка сонетів та сатир-пародій, численні перекла­ди і навіть кілька невеликих оповідань, які збереглися в архівах.

Але провінція знову, як і в Златополі, пригнічувала. Праглося бурхливого літературного життя. Нарешті у ве­ресні 1923 р. М. Зеров дістає посаду професора української літератури до Київського інституту народної освіти (так тоді називали університет). З 1 жовтня того ж року він розпочинає читати свої лекції, про які згодом поширюва­тимуть легенди. Одночасно викладає українську літерату­ру в кооперативному технікумі та торгово-промисловій школі. У ті роки широко практикувалося залучення най­поважнішої професури до викладання української літера­тури навіть у таких далеких від філології закладах. У різ­ний час М. Зеров мав лектуру також у Київському архео­логічному інституті, в залізничному технікумі, Інституті лінгвістичної освіти, вечірньому освітянському університе­ті. Додамо також численні курси та семінари й лише збаг­немо, який величезний обсяг роботи здійснено М. Зеровим на освітянській ниві. І скрізь його лекції супроводив успіх, слухати їх приходили студенти й інших курсів і навіть з інших вузів.

Рік 1923-й був схожий на трамплін, із якого «неокла­сики» рушили в літературний процес. Саме тоді вони всі з’їхалися до Києва й познайомилися, спершу об’єднавшись у рамках АСПИСу. Того ж року в грудні відбулася перша зустріч М. Зерова з М. Хвильовим, коли той у складі хар­ківської письменницької делегації «Гарту» приїхав до Києва. Листи цього палкого прихильника «азіатського ре­несансу», що якимось дивом збереглися до сьогодні, за­свідчують, наскільки плідним було їхнє спілкування. (Про це свідчать опубліковані листи Хвильового в журналі «Рад. літературознавство». № 7—8. 1989.) Саме цієї пам’ятної осені «неокласики» влаштовують серію літературних вечо­рів, із яких особливого розголосу набрали зібрання, про­ведені 25 вересня і в середині грудня. Із спогадів їх учас­ників знаємо, що основні зусилля цих заходів були спря­мовані на згуртування мистецьких сил, на прямування їх у річище конструктивної праці. Передумови для цього існували. Але така позиція викликала різкий спротив офі­ційно підтримуваних літературних кіл. Намагання М. Зе­рова намітити платформу для консолідації здорового ядра в літературному процесі було скваліфіковано як замах на ідеологічну цноту панфутуристів та гартованців.

313

...Ось така складна ситуація виникла на початку 1924 р. Він розпочався відразу з бурхливих дискусій. На культ- комісії Всеукраїнської Академії наук 3 січня М. Зеров ви­голосив доповідь «Українська література в 1923 р.», а 20 січня там відбувся диспут, де на доповідь Д. Загула «Криза сучасної української лірики» опонували М. Зеров, Ю. Меженко, Г. Косинка, М. Івченко. Лідер «неокласиків» оцінював 1923-й як «рік літературного оживлення». З’яви­лася ціла низка цікавих імен, варті уваги книги. Пожвав­ленню літературного життя сприяли нові журнали. В Киє­ві, приміром, встановилася своєрідна змагальність між «Новою громадою», до якої тяжіли члени АСПИСу, і «Глобусом», де виступали переважно футуристи, гартован- ці, плужани. Тобто все, за розумінням М. Зерова, йшло нормальним шляхом. Д. Загул ставився до літературної ситуації з іншими вимірами — він фактично обстоював не­обхідність уніфікації, суворої регламентації як вибору ідей, так і художніх засобів. Уже тут виразно окреслюва­лася конфронтація, що згодом трагічно відіб’ється на роз­витку української літератури.

1924 р. виходить у світ вимріяна «Камена». Задум ви­зрівав давно, автор розповідав про нього у листах да М. Рильського, П. Филиповича, М. Хвильового, П. Тичини, а першому навіть надсилав рукопис майбутньої книжки. Дивно, але слава про М. Зерова-поета випереджала його публікації — часто оперта на чутки та упередженість. Сам же М. Зеров скептично ставився до своїх віршів, називаю­чи їх «сухарями» на розкішному бенкеті поетичної фан­тазії. Але вже багато хто з його сучасників відчув могутню силу цього карбованого поетичного слова. Дух класичної простоти, по-парнаськи піднесене почуття, глибоке про­никнення у філософську сутність буття, вишукана мова, висока версифікаторська майстерність (він писав переваж­но сонети й олександрійські вірші — данина захопленню давньоримською поезією й французькими «парнасцями») — все це вражало сучасників. Вони були свідками, як під брухливими словесними потоками того часу в твердій шкаралупі зовнішньо академічної безпристрасності визрі­вало ядро його поезії. Це зовсім не означає, що він був байдужим до пошуків сучасності, навпаки — гаряче любив ту складну епоху, в яку довелося йому жити. Правда, ба­гато хто вважав, що це поет несучасний, що байдужий до проблем актуальних. Підстави для таких тверджень давали не тільки його поезії, а й перший випуск історико-літера- турного нарису «Нове українське письменство» та невелич­ка монографія «Леся Українка», що також були видані

314

1924 р. Все це, вважали противники Зерова, належить ми­нулому, і вони його просто відкидали. До докорів, що їх рясно діставав за своє життя М. Зеров, на початку 1925 р. додаються й такі, що, мовляв, він майже не виступає як літературний критик. У пам’яті ще не стерлася активність його часу «Книгаря». Проте саме цей рік можна вважати вершиною літературно-критичної діяльності М. Зерова. Тільки журнал «Життя й революція» вмістив 17 його ма­теріалів різних жанрів.

А ще ж були інші часописи, усні виступи, лекції перед студентами — почалася відома літературна дискусія 1925— 1928 рр. Загальноприйнято її відлік вести із статті Г. Яко- венка «Про- критиків і критику в літературі» (Культура і побут. 1925. 20 квіт.) та відповіді на неї М. Хвильового. І це справді так. Проте навряд чи буде помилкою визнати, що літературна дискусія не розгорілася б так швидко й яскраво без потужного імпульсу, яким став диспут «Шля­хи розвитку української літератури», що відбувся 24 трав­ня 1925 р. у приміщенні бібліотеки ВУАН. У Києві на той час уже «напрацювався» солідний досвід подібних зібрань. І душею їх був талановитий промовець і полеміст М. Зе­ров. Досить зазначити, що лише від початку року пролу­нала низка доповідей, виголошених на вечірках історико- літературного товариства при ВУАН такої тематики: «Українська література в 1924 році», «Запізнений. роман­тик— Я. Щоголів», «Творчість Марка Черемшини», «Че­ремшина і ми». Величезного розголосу набув вечір оригі­нальної й перекладної поезії «п’ятьох із Парнасу» — М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, О. Бур- гардта і М. Зерова. І це лише заходи, в яких М. Зеров виступав центральною постаттю, брав участь в обговорен­нях, диспутах та численних поетичних вечорах...

Отже, поетичний вечір 17 березня 1925 р. відбувся у бурхливій громадській атмосфері. У ньому взяли участь представники всіх літературних організацій Києва, а та­кож письменники, що перебували поза літературними угру­пованнями. Вступну доповідь прочитав Ю. Меженко. В об­говоренні її виступили Б. Коваленко, М. Зеров, В. Десняк, В. Підмогильний, С. Щупак, М. Могилянський, П. Фили- пович, О. Дорошкевич, Б. Антоненко-Давидович, Іван Ле, М. Івченко, В. Нечаївська, І. Жигалко та М. Рильський. Основна полеміка розгорнулася навколо того, якими шля­хами українська література може вийти на справжні вер­ховини новітнього мистецтва. У бурхливих дебатах акцент з основної доповіді перемістився на виступ М. Зерова, па­фос якого гаряче підтримали М. Могилянський, П. Фили-

315

пович, О. Дорошкевич, Б. Антоненко-Давидович та М. Риль­ський. Уже визнаний на той час як лідер «неокласиків», він відчуває ті небезпеки, які чигають на молоду проле­тарську літературу. Боротися насамперед треба проти «вопіющого неуцтва»; нездорової обстановки гурткової ви­ключності й привілеїв; нехтування формою, а властиво — художньою довершеністю творів. Позитивна ж програма М. Зерова вимагала усвідомлення, осмислення й засвоєння багатств української національної традиції — це дасть змогу чимало «сучасних» авторитетів оцінити тверезо й реально; перенесення на український грунт найвидатніших творів європейської класики й сучасної літератури з ме­тою піднесення «планки художності»; нарешті, слід вста­новити атмосферу здорової літературної конкуренції, а не кон’юнктурного протегування. «Ми повинні,— наголошував М. Зеров,— повсякчас заявляти про потребу уважного від­ношення до всякої культурної цінності. Ми повинні заяви­ти, що ми хочемо такої літературної обстановки, в якій будуть цінитися не маніфест, а робота письменника; і не убога суперечка на теоретичні теми — повторення все тої ж пластинки з кричущого грамофону,— а жива й серйозна студія літературна; не письменницький кар’єризм «человека из организации», а художня вибагливість автора перш за все до самого себе» '.

Така на сьогодні безсумнівна у своїй логічності позиція викликала на диспуті, та й згодом у пресі, зливу запере­чень. Особливо дратувала опонентів М. Зерова його вимо­га замість гурткового протекціонізму запровадити здорову літературну конкуренцію. Вульгарно утилітаризований ідеологізм вже утверджувався в літературному процесі. Приміром, С. Пилипенка найбільше непокоїла теза М. Зе­рова про життєву необхідність творчого змагання для ор­ганічного розвитку літератури. Він тлумачить цю тезу М. Зерова в політичній площині, очевидно, свідомо викрив- ляючи її зміст: «Отже, допустити вільну конкуренцію це, коли далі розвинути за межі художньої літератури, є до­пустити волю друку, допустити і т. д. На це робітничо-се­лянська влада, звичайно, не піде і від протекціонізму про­летарським організаціям (в якій будь ділянці життя) не зречеться» 2.

Коли незабаром у М. Зерова виникла нехіть до розмов про сучасну літературу, то причини насамперед слід шу-

1 Шляхи розвитку сучасної української літератури. К-, і 925. С. 29.

2 Пилипенко С. Літературна вода на політичний млин//Вісті. 1925.' 18 черв.

316

кати в подібного роду інсинуаціях та в неможливості їх відмести й спростувати. Все де для поета ставало мало­цікавим. Починаючи з 1926 р. він лише принагідно висту­пає як літературний критик, основні зусилля зосередивши на перекладах та історико-літературних студіях. Він ста­ранно відшліфовує курс лекцій з історії українського письменства — до часів «Основи». (Курс, до речі, студенти законспектують і згодом розмножать авторизований текст на гектографі; таким чином буде збережено цю працю.)

Проте події нагніталися. Офіційна влада звинувачу­вала «неокласиків» в антипролетарських настроях. М. Зе- ров саме тепер практично повністю відходить од літера­турно-критичної практики, припиняє публікувати свої вір­ші (хоча продовжує їх писати й леліє задум нової книжки). У листах цього періоду він із друзями ділиться планами негайного завершення другого випуску «Нового україн­ського письменства». Він багато працює як упорядник (разом з С. Єфремовим та ГІ. Филиповичем) «Збірника з теорії та історії письменства», перший випуск якого поба­чив світ 1928 р. під назвою «Література». Мабуть, ця пра­ця тримала не тільки розум в напруженні, а й дух у го­товності до тяжких випробувань. Вони ж насувалися як фатум. Г. Майфет 3 липня 1927 р. так писав М. Зерову про настрої в Харкові: «Взагалі літературна ситуація жах­лива. Тичина каже: «Мені шкода не того, що я нічого не друкую, а того, що я нічого не пишу для себе»... Або Ваші слова — про необхідність зосередження в історико-літера- турній діяльності? Знову ж трагедія критика. Не бережуть людей: сварка, ворожнеча, лайка — не література, а саж...»1

У сажу товктись не хотілося... М. Зеров береться за се­рію передмов до видань української класики в «Дешевій бібліотеці 'красного письменства», пише тексти до альбо­му портретів «Письменники Радянської України» (1928), спільно з іншими готує антологію французької поезії, по­деколи друкується в журналах. У 1929 р. встигає вийти його книжка «Від Куліша до Винниченка», яка не була оцінена критикою...

З 1 вересня 1934 р. М. Зерова усунено од викладання в Київському університеті, але залишено на кафедральній науковій роботі (тоді така була), яка «протривала» рівно два місяці. А 1 листопада наказом ректора без пояснення причин професора М. Зерова увільнено з університету.

Біда, як кажуть, сама не ходить. На початку того ж

**1 Рукописний відділ Центральної наукової** бібліотеки ім. **В.** Вер- **надського АН України. Ф. XXXV, ч. 514.**

317

фатального листопада ще один тяжкий удар випав на до­лю цієї людини — після ускладнення від скарлатини помер син. Відторгнутий владою, покинутий більшістю київських друзів, він на початку 1935 р. виїздить до Москви, споді­ваючись там знайти бодай тимчасову роботу.

Але «всевидяще око» пильно наглядало за опальним поетом, який притулився під Москвою на станції Пушкіно. 28 квітня 1935 р. його заарештовують. В архівах НКВД зберігається судова справа М. Зерова і його «банди», озна­йомлення з якою розкриває багато «таємниць» останніх років життя поета.

У середині грудня 1934 р. серне кожного чесного укра­їнського інтелігента здригнулося, коли було опубліковано вирок двадцяти восьми діячам культури, звинуваченим у тероризмі. Всі знали, що це неправда. М. Зеров зайшов до М. Рильського 26 грудня переговорити у справі пере­кладів із Брюсова, над яким вони тоді працювали. При розмові був також молодий письменник С. Жигалко. Зга­дали про Г. Косинку, О. Близька, О. Фальківського... По­м’янули невинні душі. Потім М. Зеров прочитав кілька поезій — «Учись у них» О. Фета, «Минуло літо» Я. Щого- ліва та «До кобзи» П. Куліша. Пригнічений пішов додому.

8 січня заарештували С. Жигалка. Допитували мало не щодня. І от 25 квітня він «показав» про поминальне читання у помешканні М. Рильського і додав, що, мабуть, М. Зеров якийсь особливий зміст вкладав у такі слова П. Куліша:

**Гей, хто на сум благородний багатий,**

**Сходьтеся мовчки до рідної хати,**

**Та посідаймо на голих лавках,**

**Та посумуймо по мертвих братах.**

**Темно надворі, зоря не зоріє,**

**Вітер холодний од Півночі віє,**

**Квилять вовки по степах-облогах.**

Цього було досить. Уже 27 квітня в Москві був випи­саний ордер на арешт М. Зерова, якого звинувачували в терористичній діяльності. На першому допиті на це він заявив однозначно: «До ніякої контрреволюційної діяльно­сті я не причетний, а отже, співучасників назвати не можу». Пізніше змушений буде відповідати інакше... Під час об­шуку вилучено дві книжки: «Політика» з дарчим написом «терориста» Г. Косинки та роман П. Куліша «Чорна Рада». Оце й усі докази. І особливі прикмети: «волосся руде, очі карі, ніс звичайний». 20 травня його відправили до Києва. От тут почалася справжня «робота». Допити слідчого Ліх- мана ледь не через день. Протоколи відбивають лише

318

слова, зафіксовані працівником НКВД й підтверджені під­писом арештованого. Що було поза тим? Здогадатися не так уже й важко. Бо вже 9 липня М. Зеров «розколовся»: «Я признаю себе винним у тому, що приблизно з 1930 року належав до керівного складу контрреволюційної націона­лістичної організації, куди, крім мене, входили Рильський і Лебідь».

На суді, який відбувся 1—4 лютого 1936 р., М. Зеров, погоджуючись із звинуваченням, ніби він «входив до складу керівництва контрреволюційної організації, яка ставила перед собою завдання скинення радянської влади на Ук­раїні і створення буржуазної незалежної української рес­публіки», погоджуючись і з тим, що мовби-то готував за­мах на Косіора й Постишева водночас і насміхався над долею, над собою, над усім фарсом. «З мого боку,— заявив він,— був лише один раз зроблений заклик до терору — у формі прочитання вірша Куліша на зборах у Рильсько­го». За це він дістав десять років, так само як П. Филипо- вич та А. Лебідь. Інші учасники «групи», котрі всі разом познайомилися тільки під час очних ставок, були засуд­жені на трохи менші строки: поет М. Вороний — вісім ро­ків, працівник українського історичного музею Б. Пили- пенко та педагог із Чернігова Л. Митькевич — по сім років. Вдалося вижити лише Митькевичеві. Під час реабілітації він розповів, що «зізнання» Ліхман витягав побоями. «При розгляді нашої справи у військовому трибуналі, під час того, як нас доставляли в судове засідання, пам’ятаю,— згадував Л. Митькевич 21 грудня 1956 року,— Зеров казав нам, що треба хоч що-небудь наговорити на себе, інакше нас усіх розстріляють».

Отож, наприкінці зими «банда» вирушила на Північ, і через Ленінградський пересильний пункт звичним етап­ним маршрутом «Ведмежа Гора — Кем — Соловки» всі прибули на острів у перших числах червня 1936 р.

Режим у таборі напочатку був більш-менш терпимим. За станом здоров’я М. Зеров не міг працювати лісорубом (правда, аж до Колими котитимуться чутки, ніби він пе тільки сам виконував норми, а й іншим допомагав), йому випало прибирати кімнати господарської служби. Після закінчення роботи міг у комірчині сторожа віддаватися улюбленим заняттям — перекладам, історико-літературним студіям. Про це він докладно повідомляє дружину в лис­тах, які нині вже надруковані (Рад. літературознавство. 1988. №1). Останній з них датований 19 вересня 1937 р. Зеров готувався до своєї другої соловецької зими, просив надіслати калоші...

319

Дата його смерті довгий час лишалася невідомою. Те­пер вона з’ясована. 9 жовтня 1937 р. М. Зерову, П. Фили- повичеві, М. Вороному та Б. Пилипенкові була при пере­гляді їхньої справи винесена вища міра покарання. При­чини? Хто на це відповість? Розстріляли їх 3 листопада, в третю річницю похорону Костика, сина Зерова...

Здається, це був якийсь фантасмагоричний день на Со- ловках. Саме 3 листопада 1937 р. Григорію Епіку невідомо в який спосіб вдалося дати телеграму дружині: «Здоровий, цілую тебе, синочка». А наступного дня не стало й Г. Епіка.

Тяжка українська доля привела М. Зерова, як і бага­тьох наших культурних діячів, на Голгофу сталінських катувань. Але минають десятиліття, а його ясна, чітка дум­ка дедалі потужніше входить у культурне життя народу, його доля відбиває трагедію цілого покоління. Проте во­на повчальна. В оновленій Україні ім’я М. Зерова стає символом справжнього національного відродження.

**Павло Филипович** (1891 **—** 1937**)**

Повнота творчого самовияву поета і вченого П. Фили- повича припадає на двадцяті роки. Прийшов він у нову літературу вже сформованою особистістю; інтелігент, ви­хований на гуманних ідеях української та світової куль­тури. Сьогодні можна лише подивуватися, як вдавалося йому в жорстких умовах «залізної доби» досягати злагоди своїх поетичних захоплень і наукових інтересів, щирого впливу емоцій і врівноваженого розуму.

Народився П. Филипович 2 вересня 1891 р. в с. Кайта- нівка на Київщині (тепер Черкаська обл.) у родині свя­щеника. Середню освіту здобув у відомій Колегії Павла Галагана, закінчив її 1910 р. і того ж року вступив до Ки­ївського університету на правознавчий факультет. Про­вчившись рік, П. Филипович перейшов на історико-філо-. логічний факультет слов’яио-руської філології.

Писати почав рано, навчаючись ще у колегії, спочатку російською мовою, і друкувався у російських журналах «Вестник Европы», «Жатва», «Куранты», «Заветы» під псев­донімом Павло Зорев. Об’єктом його перших студентських наукових захоплень стає Є. Баратинський, згодом у 1917 р., вийшла й книжка «Жизнь и творчество Е. А. Бора­тынского».

320

На національне самоусвідомлення П. Филиповича впли­нула буржуазна революція 1917 р., яку він сприймає, за словами дослідника Гр. Костюка, як «державно-національ­не відродження українського народу, і з «самопосвятою неофіта віддає себе, весь свій талант українському народо­ві» \*. Відтоді П. Филипович пише українською мовою, пе­рейнятий вірою у відродження рідної землі:

**Не хижі заклики пожеж,**

**Не безнадійний рев гармати —**

**В поля майбутнього зайшла ти —**

**Минулу радість в них знайдеш.**

**А давнє слово на сторожі,**

**Напівзабуте слово те,**

**Як пишне дерево, зросте У дні співучі і погожі.**

***(«Не хижі заклили пожеж...»)***

З 1917 р. Филипович працює на посаді приват-доцента в Київському університеті, а з 1920 р., після перетворення університету в Інститут народної освіти, і до 1933 р. — про­фесором, викладачем історії літератур.

Про нього написано чимало, щоправда, здебільшого як про поета, і, на жаль, значно менше як про високоерудова- ного літературознавця, професора, викладача. Дослідники прискіпливо простежували послідовність громадсько-полі­тичної позиції поета, з’ясовували, як близько стоїть «не­окласик Филипович до сучасності» (Д. Загул), як він «ре­агує на революційні події» (Б. Корсунська), тримається осторонь «партійних і політичних пристрастей своїх сучас­ників» (Г. Костюк). Втім, визначали домінантні риси його поетики та естетики: передовсім людяна сутність його лі­рики, схильність до філософського мислення, інтерес до обробки історико-культурних сюжетів, вишуканої форми, освоєння «фольклорного різноманіття української народ­ної творчості» (М. Жулинський).

Для поетичної особистості П. Филиповича характерні інтелігентність, висока філологічна культура, самостійність художнього мислення, мало залежного як від традицій, так і тиску сучасності, щирість самовираження. Знавець куль­тури минулого і гостро чутливий до нового, він у своїй поезії рівно уважний і до історичного досвіду людства, і до навколишнього життя. Загалом це поет медитативного складу, тож найкращим його набутком є інтимна лірика

**1 Костюк Г. Поет-учений. Дещо про поетичну і наукову спадщину Павла Филиповича // Филипович П. Література. Нью-Йорк, США; Мельборн, Австралія, 1971. С. 554.**

**II Юі**

321

з її філософським осягненням світу, наданням йому гармо­нії («непорушної згоди поля, людини, дня»), відвертістю в найпотаємніших почуттях «самотньої втіхи» і «мрійних надій».

За час від 1919 р., коли в «Музагеті» з’явилися перші, українською мовою писані, вірші, П. Филипович видав поетичні збірки «Земля і вітер» (1822) та «Простір» (1925).

Сліди учнівства були мало помітні в книжці «Земля і вітер» П. Филиповича,— це лірика зрілого художника, майстра форми. Вона багата прикметами сучасного життя поета, її розгалужують у часі й просторі літературні ре­мінісценції. Книжка цільна композиційно, в ній відбива­ється розвиток поетичних настроїв, що, в свою чергу, зу­мовлюють стильові відмінності: від романтичних символів через певний наліт декларативно-конструктивістської штучності до класично-реалістичного письма з прозорістю, лаконічністю й предметністю образу. П. Филипович полюб­ляє катрени, віддаючи належне й строгій поетичній формі сонету, яким і відкривається перша збірка. Тяжіння до простоти і ясності сховані в основі його розлогих метафо­ричних образів, подекуди цілий вірш являє собою розгор­нуту метафору («Гроза»),

«Земля і вітер» не поступається художньою досконаліс­тю другій збірці «Простір», хіба що стильовою цілісністю. Зважено продумана композиція «Простору», автор свідо­мо не уникає хронологічної послідовності (перемежовує по­езії, писані у 1922 р., з пізнішими), що є однією з ознак ці­лісності обидвох збірок.

Особливе місце в ліриці П. Филиповича посідають по­етичні переживання, спричинені громадянською війною; жахливі спостереження й щемке співчуття до людей і стражденної землі завуальовано в розлогих і містких об- разах-символах:

**Ніч, як циганка стара,**

**Сонним степам ворожила**

**Зникли вітри-сторожі Не шепотіло і жито,**

**Що у яру, на межі,**

**Двох невідомих убито.**

**Ніч не могла вже заснуть —**

**Бачили очі безсилі:**

**Знову у полі ростуть Чорні, високі могили.**

***(«Ніч, як циганка стара...»)***

У цих відлуннях на громадянську війну чи не найповні­ше виявилось романтичне світовідчуття поета, помітне

322

скрізь, де відкрите саморозкриття ліричного героя (його смуток, зажура, мрійливість), зіштовхуючись із невбла­ганною реальністю, проймається раптом холодом розсуд­ливості:

**Кому не мріялось, що є незнана Муза —**

**Яка в минулому з’являтися уміла**

**Поетам радості, і вроди, і любові**

• ••■•■■•»••■а\*

**Не вірте мрійникам, не слухайте померлих!**

**Борвієм, пристрастю і згагою степів.**

**Тугою темною і бійними дощами**

**Життя несеться над усіма нами**

**І вимагає ладу і пісень.**

***(«Кому не мріялось, що є незнана муза...»)***

Драматичну роздвоєність людини у двох світах — своє­му власному вселенському безмежжі — відтворено в пере­кладах з Ш. Бодлера й Є. Баратинського («Людина і море», «З Баратинського»), єдиних інтерпретаціях іншомовних поетів, уміщених у збірці «Простір», з її свідомо вива­женою побудовою.

Виразно розкривається філософсько-естетична сутність поезії П. Филиповича в його поглядах на людину та її при­значення. Тогочасна пролетарська настанова полягала в тому, щоб зображати конкретну людину — шахтаря, бу­дівника, цегляра, одне слово, «брудного замурзаного ти­тана» (М. Рильський), і з цього боку можна сказати, що його герой «неолюднений», бо постає переважно як образ узагальнений і вічний, до якого тягнуться всі лінії філософ­ських роздумів поета: про вічність краси, майбутнє («вря­тує вроду і себе людина», «став чоловік над чорною ріл­лею, як небо гордий, сильний, як земля»). Естетичне кредо П. Филиповича-художника сформульоване ним у вірші «Різьбярі».

**В високій залі промину малюнки І пильної уваги не зверну На куби тіл, на штучні візерунки І на залиту фарбами стіну.**

**Перегоріли задуми колишні - І лінія не радує мене,**

**Коли не сяє крізь кольори пишні Людське обличчя мудре і ясне.**

Поет прагне гармонії, спокою (образ спокою в різних смислових інтерпретаціях, нерідко асоціюючись з осінню, проходить через його вірші, сповнюючи їх сумовито елегій­ними переживаннями), але щоразу наштовхується на «за-

11\*

323

лізний заклик димарів». Поетові вдається Долати сумні настрої самоспонуканнями «пить отруйну і цілющу радість мудрого життя», та на об’єктивну зневагу до краси й куль­турних надбань людства він реагував сумною констата­цією:

Гордий Рим, залізні легіони...

«Енеїдн» бронзові рядки...

В наші дні бурхливі і червоні

Хто згадає про чужі віки?

***(«Спартак»)***

Навряд чи П. Филипович міг сказати про себе: «Я мо­лодий, бо з молодими», хоча сподівання на молоде поко­ління у нього присутні («І наші дні здивують дивним сві­том прийдешні покоління»; «Слава тобі, молоде покоління, дню молодий!»). Собі, своїй поезії він відводив інше місце, заявляючи: «Пора і мені... засохлим листям осіннім про­майнуть у майбутні дні» і обираючи «мудрість мрійного спокою».

Про високу культуру й освіченість, поєднані з позицією, протиставленою оспівуванню бетону й заліза, свідчать по­етичні переспіви, літературні ремінісценції П. Филиповича із слов’янських та інших літератур світу, вірші на біблійні сюжети. Зроблені ним переклади творів з Ш. Бодлера, П. Беранже, П. Верлена та інших поетів сприймаються як невтрачений зв’язок з європейською літературою, якою здавна жиьило українську літературу.

Офіційна критика не раз ставила у провину П. Филипо- вичеві його причетність до неокласиків. «Класовою» підо­зріливістю й ортодоксальністю цієї ж критики можна по­яснити й те, що П. Филипович до останнього часу майже не був «відкритий» як літературознавець і критик. Його літературознавчі праці (за винятком розвідки «З новітньо­го українського письменства») зібрані під «одним дахом» у книжці «Література», що з’явилась, однак, не в Україні, а «як поклін українського громадянства на еміграції в Австралії» '. До неї увійшли дослідження про Т. Шевчен­ка, І. Франка, Лесю Українку, О. Олеся, М. Коцюбинсь­кого.

П. Филипович належав до порівняльно-історичної шко­ли дослідників, активно відстоював її принципи, придат­ність і корисність для українського літературознавства. «Порівняльна метода дослідження була, на його думку,— зауважує Г. Костюк,— глибшим і ширшим засобом пізнан-

1 1991 року, нарешті, вийшла у видавництві «Дніпро» збірка його «Літературно-критичних статей», уважно й сумлінно впорядкована та прокоментована Сергієм Гречанюком (він же — автор грунтовної пе­редмови).

324

ин природи письменства. Вона виводила нас із замкнутих

національних меж, пов’язувала нашу творчість з творчістю Інших народів і, в свою чергу, творила грунт для ширших соціологічних узагальнень»

Восени 1935 р. Филипович був безпідставно заарешто­ваний, звинувачений у причетності (за тодішнім страшним шаблоном) до терористичної групи і засуджений до стра­ти. Потім вирок був замінений на десятирічне ув’язнення. Але життя його обірвалось раніше. Є припущення, що в листопаді 1937 р.

**Михайло Драй-Хмара (**1889**—**1938**)**

В історію української літератури М. Драй-Хмара ввій­шов як учасник літературного угруповання «неокласиків». Втім, у свідомості сучасників він, здається, стояв трохи осібно. Про нього писали менше, ніж про його побратимів, менше й нападали, а часом і недобачали його в неокла­сичній когорті. Цьому сприяла і порівняно невелика по­етична продуктивність М. Драй-Хмари, і менш активна, ніж у М. Зерова, та й П. Филиповича чи М. Рильського, участь у поточному літературному житті й полеміках, ви­ступах у пресі тощо (хоча літературознавством він зай­мався багато). Та й стилістикою, поетикою поет не в усьому відповідав виробленому вже на той час у критиці стерео­типові «неокласика».

Народився М. О. Драй-Хмара 28 вересня (10 жовтня) 1889 р. у селі Малі Канівці Золотоніського повіту на Чер­кащині, в козацькій родині. Рано залишився без матері; тужливо-теплі спогади про неї знайдемо в його віршах. Виростав серед мальовничої, щедрої придніпрянської при­роди, що дала певне емоційне тло його поезії. Початкову освіту здобув у Золотоноші, потім закінчив чотири класи Черкаської гімназії. Багато дало йому навчання в колегії Павла Галагана в Києві (1906—1910 рр.), де він, зокрема, досконало опанував французьку, німецьку, латинську й грецьку мови. Вступивши 1910 року на історико-філологіч- ний факультет Київського університету, відвідує семінар проф. В. Перетца. Через два роки за відрядженням Київсь­кого університету та «Славянского общества» відбуває у за­

**1 Костюк Г. Поет-учений. Дещо про поетичну і наукову спадщину** Филиповича **Ц Филипович П. Література. С. 561,**

325

**кордонну подорож, працює в бібліотеках та архівах Львова,**

Будапешта, Загреба, Белграда та Бухареста, студіює сло­в’янські мови, пише розвідку про хорватського письменника

А. Качіча-Міошича, за яку був удостоєний золотої медалі університету. Закінчивши Київський університет (1915), мав готуватися до професури на кафедрі слов’янознавства. Але у зв’язку з несприятливою ситуацією на фронтах уні­верситет було евакуйовано до Саратова. М. Драй-Хмару ж відрядили до Петербурзького університету, де він пра­цював під опікою таких учених, як академіки О. Шахматов, І. Бодуен де Куртене та ін. У цей час зійшовся із земляцт­вом українських студентів, брав активну участь у його діяльності.

Після Лютневої революції, в травні 1917 року, М. Драй- Хмара повертається в Україну. У 1918—1923 рр. працює на кафедрі слов’янознавства при Кам’янець-Подільсь- кому університеті професором славістики, редагує «За­писки Кам’янець-Подільського університету» (1919—1920). 1923 р. повертається до Києва, працює на кафедрі україно­знавства Медичного інституту, при кафедрі лінгвістики у Всеукраїнській Академії Наук, у Комісії по складанню словника живої української мови, Комісії щодо досліджен­ня історії української мови (разом з академіком А. Крим­ським редагує науковий збірник), викладає у Сільськогос­подарському інституті, в Польському педагогічному інсти­туті, працює в Науково-дослідному інституті мовознавства та в Українському інституті лінгвістичної освіти.

Культурницько-освітня та науково-дослідницька діяль­ність М. Драй-Хмари, участь в українізаційних заходах засвідчували щире бажання докласти сил до національного будівництва, активно прилучитися до нього. Але зробити це було нелегко. І через недовіру до «попутників», «буржу­азної інтелігенції» з боку ортодоксів та догматиків, і че­рез компрометацію й примітивізацію ними змісту й мето­дів культурної роботи. Але не в останню чергу — і через внутрішні складнощі політичного та громадянського само- означення. Протягом ряду років М. Драй-Хмара вів що­денник, і в ньому є сліди роздумів на цю тему. Так, під датою 13. VIII 1924 р. він занотовує: «В революції інтелі­генція українська не пережила в повній мірі національного моменту (не закріпила своїх позицій) і через те почуває себе «ні в цих, ні в тих» перед явищами соціального по­рядку». А під датою 3.1 1925 р. свого роду особиста само­критика чи то самовиправдання: «Я не вріс у свою епоху, бо протягом майже 20-ти років (з 9 до 29) був ізольова­ний від життя». У цих самокартаннях вчувається реакція

326

и.і постійні звинувачення у відриві од життя та нерозумін­ні доби, якими була насичена атмосфера громадсько-полі- і ичиого та культурного побуту і які, звісно ж, Драй-Хмара мусив приймати і на свій рахунок. Це травмувало Душу. Ллє це і стимулювало роботу свідомості щодо самоозна- чсііия, зусилля до поглиблення світогляду, до дієвішого иключення в суспільну практику доби, в якій тоді було ще иг все тривожне, а й обнадійливе. Всі ці суперечні й болісні стани душі, рахунки то до самого себе, то до свого чясу й суспільства почасти відбилися й на його пое- ;іії.

Друкувати вірші українською мовою М. Драй-Хмара почав 1919 р. (російською писав ще в колегії Галагана). У 20-ті рр. його поезії друкуються в журналах «Червоний шлях» та «Життя й революція», які уважно ставилися до «попутників». Але продуктивним поетом він не був — ма­буть, через завантаженість науковою та педагогічною ро­ботою. Перша (і остання за життя) збірка «Проростень» вийшла 1926 р. На неї і на книжку Є. Плужника схваль­ною рецензією відгукнувся М. Рильський («Життя й рево­люція». 1926. №8). Порівнюючи їх, він писав: «...виходить ніби так: Плужник — поет ліричної сповіді, Драй-Хма­ра— співець споглядання (хай також ліричного)». І далі: «...під «золотосонячною куделею» Драй-Хмари, під обточе- иістю його вірша, вишуканістю рим... під усим тим «нео­класицизмом» чується подих живої людини. Це не трагіч­ний оптимізм Плужника, це щось суцільне, якась, може, «чорноземна сила»... Радість пізнавання та іменування, ра­дість спостереження і втілення» '. Невдовзі в тому ж жур­налі М. Рильському гостро заперечував К. Довгань: «...Як сучасний поет Михайло Драй-Хмара не дуже живий. І вже зовсім невдале, на нашу думку, визначення «чорноземна сила»; тут більше інтелігентського споглядання й естетич­них пейзажів очима паничика-городянина, що приїхав до села на вакації... Хто спробує розкласти всі поезії... в по­рядку хронологічнім і цим простежити еволюцію поетову за сім (1919—1926) років, той побачить, як випадково, на­падами бренять у Драй-Хмари революційні пориви і сучас­ні настрої і як потопають вони в різнобарвних, але неживих візерунках, у гурманстві, у дрімотнім спогляданні». І далі: «Уся збірка «Цроростень» справляє вражіння якогось му­зею раритетів, що в ньому кілька років не палено: холодно, не все зрозуміло, хоч іноді й цікаво» 2.

1 Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. Т. 13. С. 26, 25.

2 Життя й революція. 1926. № 10. С. 121, 122.

327

Це дві протилежні оцінки. Решта відгуків не такі ви­разні.

Кожен поет вдається до самохарактеристик, які допо­магають читачеві зрозуміти його. Є такі вірші і в М. Драй- Хмари. Один із них «Я світ увесь сприймаю оком, бо лінію і цвіт люблю». Це щире й скромне авторове свідчення про те, з чого він може порадіти в своєму душевному складі й поетичному хистові. За цими зізнаннями — поет із щасли- во-насиченим зоровим баченням світу, потягом до незужи- тих, закорінених у глибинах народного духу слів, намаган­ням дисциплінувати плин вірша та захоплення словом, із зажурою неквапливого роздуму про життя; із підвладні­стю прозорому й співучому «струменю битія» (але без чут­тєвого буйства: певна рівновага споглядальності й експре­сії).

У М. Драй-Хмари вгадується певна схильність до ціліс­ного світу, йому не властива була «спеціалізація» чи то в громадянських рефлексіях, чи то в інтимних емоціях, чи то в природопочуванні. Душевний стан його більше чи менше пов’язаний з усіма цими чинниками, які, сказати б, і «доби­рають» собі одні одних за внутрішнім «сродством», вдаю­чись до думки Г. Сковороди, промовляють мовою одні од­них. Відбувається і певна тонка «трансформація» картини зовнішнього світу солідарно до світу внутрішнього. У при­роді він вбачає не тільки статику, а й динаміку, здебільшо­го її противенства, переживає драму її стихій. Напевно, тут була не лише особливість його органічного природопо- чування, а й «екстраполяція» душевного досвіду, вражень та імпульсів громадянського порядку, переживань історії та сучасності. За драмою природи іноді вгадується і дра­ма соціальна.

Характерною є і його символіка. Тут треба нагадати, що М. Драй-Хмара, як і більшість українських ліриків 20-х років, вийшов із символізму: неокласики теж по-своєму культивували символіку. А у символізмі немає випадково­стей. Скажімо, для пейзажно-філософської лірики поета характерна тема осені: відповідні настрої й думи відбива­ють ширший стан духу, небезвідносний і до його соціально­го самопочуття. Хоч тут потрібна естетична делікатність: надто прямолінійне прочитання може призвести до вуль­гаризації. Один із найчастіше вживаних у М. Драй-Хмари символічних образів — вітер. Але це не «вітер з України» П. Тичини і не той образ вітру як світової соціальної триво-: ги й туги за бунтом, що шумить у верховітті сосен «азіат­ського краю» М. Хвильового. Це вже й не так сталий сим­вол, як некерована стихія, різнолика й різнонастроєва; у

328

1'тихії «вітру», крім імпульсів руху, змінності, енергії, СВО- Поди, вчуваються і незатишність буття, і якась небезпека, исочікуваність, і, сказати б, неясність, незбагненність...

Або ще один образно-символічний ряд: хмари, карава­ни хмар. Вони, мабуть, прикметніші для М. Драй-Хмарино- і\*о «пейзажу» неба, ніж зорі, сонце чи місяць. Вони теж промовляють про змінність, химерність та загадковість і природного, і соціального буття.

Зупинимо увагу на одній із прикмет, що вирізняли М. Драй-Хмару з-поміж інших «неокласиків», його поезія не така дисциплінована думкою, як у М. Зерова; не така прозора й згармонізована, як, скажімо, у М. Рильського та й навіть у П. Филиповича. В ній порівняно більше «не- і порядкованої» стихії, емоційно випадкового; більше та­ємничості — якогось позараціонального залишку — того, то не пізнаєш за допомогою раціо.

Ця трохи приглушена, розфокусована (без трагедійно­го загострення чи катастрофізму) таємничість буття у М. Драй-Хмари не лише декларована, проіменована як те­ма — вона відчутна в образній тканині вірша. Не випадко- во в його поезії часто з’являється мотив сну. І здебільшого сон — це відсвіт таємничості життя, його загадкове про­довження. Зважаючи на все це, можна констатувати, що в поезії М. Драй-Хмари наявні ознаки сюрреалізму, елемен­ти «позараціоналістичної» поетичної мови, мови уяви, під­свідомості й інтуїції, яка широко утверджується нині в творчості багатьох «восьмидесятників» та інших молодих авторів.

М. Драй-Хмара зовсім не був аж таким далеким від життя, як це йому закидали войовничі вульгаризатори. Правда, в нього можна знайти мотиви самоти — і як болю­чої неминучості, і як бажаного стану душевної зосередже­ності. Але це — людське, і це відбивало звичайні духовні та психологічні проблеми творчої натури, проблеми духов­ної суверенності «я». Тобто, мало здебільшого філософську або психологічну мотивацію, аніж соціально-політичну. Якогось же принципового самоусунення від дійсності в ньо­го не було, зокрема й од чинників громадського порядку. Просто в поезії він не виходив на них «напряму», вони опо­середковувалися загальним станом душі і «розчинялися» в цілісних переживаннях буття. Але інколи громадянські мотиви та політичні самонастановлення проривалися і в натуральність декларацій та злободенних рефлексій. У при­свяченому М. Хвильовому вірші «Лани — як хустка в баса- мани» (1923) картина сонної краси степу забарвлена у тужливе чекання і вривається не дуже характерним для

399

М. Драй-Хмари соціально-акцентованим вигуком, на^е За­позиченим у революційних романтиків або футуристів: «Коли ж задзвонить тут машина, засяє електричний вік?» Зустрінемо в нього і своєрідне самозакликання револю­цією («Горять священні орифлами революційної весни»), правда, не дуже переконливе: емоційної перейнятості рево­люційним духом бракувало. Проте один із ранніх віршів («Хмеліють хмари...») звучить в інтонаціях В. Чумака.

Певний соціально-гуманістичний характер поезії М. Драй-Хмари виявляється інколи і в безпосередніх, «ути­літарних» альтруїстичних реакціях або у звичайному лю­дяному співчутті до знедолених і стражденних.

Все це змушує вважати неправомірними закиди М. Драй-Хмарі з боку частини тодішньої критики в байду­жості до соціальної сфери, у відстороненні од дійсності, в самоізоляції тощо. Просто поет бачив трохи не ту дійсність, і враження його дещо опосередковані особливим типом сприймання та образного відтворення. Зрештою, і догмат обов’язкової реакції на дійсність — надуманий і неперспек­тивний для мистецтва: воно має безліч і загальностильо- вих, і індивідуальних способів, вимірів, рівнів, форм як наближення до актуальності, так і дистанціювання від неї, і це лише один із аспектів взаємозв’язку мистецтва та жит­тя. Звичайно, в революційну добу це питання неминуче по­стає по-особливому, об’єктивним є нетерпляче бажання спростити й інтенсифікувати цей зв’язок; зобов’язливою силою стає попит на політизоване мистецтво та відповідні «соціальні замовлення». М. Драй-Хмара не був ідеально пристосований для такої громадянської відзивності, але зусилля настроїти себе на «бойовитіший» лад, зняти емо­ційно-психологічний бар’єр між своїм духовним світом і будованою новою реальністю революційного світу — ро­бив. І не можна не зважати на відповідну його еволюцію.

І все ж таки треба сказати, що певне відсторонення було, і воно знов почало зростати в останні роки — в кінці 20-х та на початку 30-х рр. Загрозливо наростали прикрі, тяжкі явища, які спричинювали гнітючі «негативні емоції». Висловити їх, «розрядити» їх у слові не було можливості. Хистом перетворення негативних емоцій в «позитивні», на відміну од сучасників, М. Драй-Хмара не володів. Зали­шалося — порядком душевного самозахисту — якось по можливості відключатися од травмуючих сторін дійсності. Це був парадоксальний «гермегизм» навиворіт: не через естетичну невиражальність «я» для світу, а через політичну невиражальність навколишньої дійсності.

Але ця тенденція не була панівною. Спроби порозумі\*

тися з дійсністю не припинялися, як і, навпаки, окремі прориви» глухуватих протестних настроїв, мотивів невдо- молення — в алюзіях та символіці. Це останнє стосується переважно деяких пізніших, не друкованих віршів з його спадщини. Але мотиви громадянського сумніву, відго­мони суперечливих роздумів зустрінемо і в збірці «Про- ростень».

У пізніших віршах М. Драй-Хмари (другої книжки по­ет так і не зміг видати, хоч підготував її, вона мала назву «Сонячні марші») помітний розвиток тих тенденцій, про які нже мовилося. Водночас його творчість ширшає тематично і мотивами, з’являються поезії культурно-історичного ха­рактеру з негучним патріотичним настроєм; поетичні інтер­претації постатей української історії та літератури; реф­лексії, пов’язані з перебуванням у пам’ятних місцях тощо; роздуми про минуле і майбутнє з відчуттям драматичного плину історичного часу. Помітним твором у його спадщи­ні є поема «Поворот» (1922—1927), яку він не став пропо­нувати до друку, вважаючи її «надто абстрактною, мінор­ною» (запис у щоденнику від 22 січня 1928 р.). Та справа, напевне ж, не в цьому, а в тому, що поема є пристрасним монологом любові до України, в ній біль і тривога за неї, а па той час патріотична тема ставала дедалі неприйнятні- шою і починала вже виклилати на себе вогонь офіціозних критиків.

Попри всі сумніви, болі й вагання М. Драй-Хмара й да­лі щиро прагне перейнятися пафосом віри у світле майбут­нє, пафосом благодатного руху вперед — бодай у найза- гальнішій формі (конкретизувати свою поетичну мову тут йому не вдавалося). Хоча побачити нове, але дивиться якось наче збоку, «з вікна» («Зимова казка»); переконує себе, що нова індустріальна, соціалістична Україна буде кращою і славнішою за стару, князівську і козацьку («Стою над порохом віків...», «На Хортиці», поезії про Дон­бас). Водночас у нього є мотиви, що виводять поезію М. Драй-Хмари за межі ортодоксальних стереотипів того­часної словесності («Поділ», «Виходь на путь сувору і тве­резу» та ін.). Подекуди якась обережність, тривога і пере­сторога вчуваються у надіях на майбутнє. Скажімо, в поезіях 1930 року... На відміну од тих, хто глушив себе гім­нами на честь нібито здійсненого соціалістичного ідеалу, М. Драй-Хмара давав відчути історичну дистанцію між ним і реальністю. І не віриться, що в «Місті майбутнього»

1. маємо ствердження наявного, а не відтінення його мрією. Цей сонет почасти перегукується з пізнішим віршем «Томас Мор» (1935), де в мотив уславлення великої Утопії

331

виразно вплітається і думка про її оманливість, про постій­ну зміну хвиль щасливих ілюзій та гіркого прозріння: «од­ні з них сміються — на серці їм легко, а других бере неви­мовний одчай. .» Певно, настрій цих останніх був знайомий і М. Драй-Хмарі Адже ще раніше, у творі «Комар» (1930) він писав: «Я бачу вічну темряву страшенну, і серед тиші чорної небес пишучу руку великоогненну і троє слів: ме­не, текел, фарес».

Окремо стоїть питання про те, наскільки мали підстави недоброзичливі критики М. Драй-Хмари вбачати в деяких його поезіях інакомовлення, розшифровувати прихований політичний зміст окремих образів, картин, натяків. Зви­чайно ж, у поезії все має зміст ширший, ніж конкретно означене, ніж її буквальний текст. З цього погляду вона взагалі вся — інакомовлення. Трапляється й специфічніше інакомовлення, коли, скажімо, картина природи викликає настрої чи рефлексії, що мають соціальну забарвленість; коли певні символи й метафори «шифрують» політичний мотив, коли недомовленість чи натяк мають вивести на якусь злободенну «крамольну» думку тощо... Все це — теж типові для поезії речі, є вони і в М. Драй-Хмари.

Чи ж випадкові образи «жертви» і «крові» в суто ніби­то пейзажному вірші «Перед грозою»? Невже це просто абстрактна символіка, безвідносна до суспільно-політичної атмосфери? Так само поетична обробка кримської легенди «Медвідь-гора» навряд чи знадобилася б поетові для про­стого переказу народних уявлень,— коли б не наклався на це історичне тло пізніший досвід. Вочевидь алегоричний характер має сонет «По кліті кованій» — гіркий роздум про долю поета за умов несвободи.

У цьому зв’язку не можна оминути гучного «сканда­лу» — такого характерного для атмосфери кінця 20-х та 30-х,— пов’язаного з сонетом «Лебеді». Сонет з’явився друком у першій книзі (грудень 1928) «Літературного яр­марку». В цей час нагінки на неокласиків небезпечно заго­стрювалися, і сонет М Драй-Хмари прозвучав як мужній голос на захист друзів-однодумців — з вірою в чистоту, правоту і невмирущість їхнього естетичного ідеалу. Але в недругів «неокласиків» не знайшлося бодай тієї крихти благородства, яка б не дозволила їм своє роздратування вихлюпнути в політичний наклеп. Символіку сонета, за якою вгадувалася моральна і творча ситуація, було злісно витлумачено в політичному плані.

Можна уявити, скільки нервів і душевних сил відбира­ло таке цькування і в Драй-Хмари, і в решти «неокласи­ків» — та хіба тільки в них?! А попереду були ще гіркіші

332

часи... І залишається дивуватися, як багато було зроблено

і за цих умов.

Як і всі «неокласики», М. Драй-Хмара багато сил і хис­ту віддавав перекладам Ця справа була сповнена для ньо­го і його друзів високого і благородного змісту: і мистець­кого, і філологічного, і національно-культурного. Грунтовні знавці європейських мов і культур, свідомі трудівники на ниві духовного взаємозбагачення народів, великі вболі­вальники за честь своєї літератури, вони заклали перекла­дацьку традицію, значення якої сьогодні особливо відчутне. Звичайно, внесок М. Драй-Хмари чималий. Коло його пе­рекладацьких інтересів широке, але вабила переважно французька поезія.

З літературознавчих праць найважливішою є моногра­фія «Леся Українка» (1926). Свого часу вона ознаменува­ла чималий поступ у вивченні творчості нашої великої по­етеси (вводила у обіг новий біографічний матеріал, висвіт­лювала роль М. Драгоманова у становленні світогляду своєї племінниці, давала широке історичне та суспільно- політичне тло, а почасти й світовий літературний контекст для головних мотивів її творчості; торкалася співвідношен­ня національного та загальнолюдського в ній та ін.). Це дослідження не втратило свого значення й нині. Лесі Ук­раїнці М. Драй-Хмара присвятив і ряд інших матеріалів, з-поміж яких особливою науковою, академічною скрупу­льозністю та ряснотою використаного матеріалу відзнача­ється розвідка «Поема Лесі Українки „Віла Посестра“ на тлі сербського та українського епосу». Приділив увагу М. Драй-Хмара й шевченкознавству.

Дослідницькі інтереси поета охоплювали широке коло явищ слов’янських літератур. Обізнаність із польською лі­тературою кінця XIX ст., з феноменом «Молодої Польщі» засвідчує стаття «Творчий шлях Казіміра Тетмаєра». Шіст­десят років тому написав він працю «Проблеми сучасної славістики», а поставлені в ній питання і сьогодні не втра­тили гостроти.

Критикою сучасної літератури М. Драй-Хмара, на від­міну од М. Рильського і М. Зерова, майже не займався. Але зацікавився, скажімо, життєписом В. Чумака; проана­лізував чеський переклад поезій П. Тичини.

Певно, багато зробив би він і на ниві науки, і в царині поезії. Але не забарилося те, що він відчував уже давно: «Я бачу, що моя прийшла черга»...

Після арешту 1933 р. він знову був ув’язнений 5 вересня 1935 року, засуджений за «контрреволюційну діяльність» і засланий у концтабори на Колиму, де й помер наприкінці

333

1938 р. «Я в кам’янім, у кам’янім мішку» — цей вражаючої сили вірш залишився відлунням його страждань. Та ще листи до родини...

**Володимир Свідзинський (**1885**—**1941**)**

В. Свідзинський і за життя не посідав у нашому пере­січному уявленні про поезію того місця, на яке здобувся. Хоча окремі поцінувачі швидко зауважили його, але для літературної свідомості він лишався осторонь творчого ви­ру, на периферії, затінений більшими постатями й затлу­млений гучнішими голосами. Так, власне, і було. В. Сві­дзинський не відзначався ні видимим творчим розмахом, ні енергією шукань, ні просто навіть поетичною продуктив­ністю. Був старший за віком від своїх товаришів, у поезію прийшов естетично сформованою (переважно у школі сим­волізму) особистістю. Лише в двадцять сім років надруку­вав першого вірша (в «Українській хаті»), а перша його збірка — «Ліричні поезії» (1922)—вийшла у світ, коли авторові було вже тридцять сім.

Природно було б порівняти її з іншими тогочасними явищами в поезії, щоб окреслити її місце в літературному процесі тих років. На жаль, такої можливості нема: у кни­госховищах України її на сьогодні не знайдено.

Тому складати уявлення про збірку доводиться пере­важно із свідчень тогочасної преси, роблячи відповідні по­правки на часові деформації. Збірку помітили у широкому книжковому потоці. Серед рецензентів були такі активні учасники літературного життя, як І. Дніпровський та В. Поліщук. Перший відзначив у ній камерність, суто ін­тимну поезію та переробки народних пісень (може, це була своєрідна вказівка на фольклорні джерела поетики В. Сві- дзинського) і виеловив невдоволення щодо відірваності автора-«мрійника» від громадського життя. В. Поліщук підкреслив вузькість тематики й відсутність громадянських мотивів, але водночас сказав прихильне слово про щирість цієї лірики. Мабуть, докори обох колег були небезпідставні, надто ж як ураховувати, що доба настроювала на поезію вочевидь громадянськи-активну й політико-темпераментну, кликала до новаторства й дерзновенних експериментів.

І така поезія переважала або ж була в центрі уваги. Про­те і явища естетично (або й громадянськи) «периферійні», мотиви не «магістральні» можуть мати свою цінність, свою

334

характеристичність — а отже, і правомірність, особливо для історії літератури й суспільних настроїв.

«Ліричні поезії» В. Свідзинського своєрідно враховува­ли головні напрями розвитку української поезії, її естетич­ні пошуки та всю атмосферу доби. До такої думки схиля­ють і ті кілька творів, що їх пощастило надрукувати В. Яременку, упорядникові збірки його поезій.

Наступна книжка «Вересень» вийшла 1927 р. В пресі вона дістала різко негативну оцінку. Я. Савченко писав, що поет запізнився прийти в літературу і що «його твор­чість, світовідчування й світогляд — цілковито поза нашою добою». Певно, такі присуди справляли гнітюче враження на В. Свідзинського і коли й не паралізували творчої волі, то, в усякому разі, дезорієнтували в самооцінках.

Але є підстави вважати, що ставлення сучасників до поезії В. Свідзинського не було в усьому «одностайним» і що критичні оцінки його не вичерпували. Доказом цього може бути те, що поет користувався повагою в літератур­них колах, активно виступав як перекладач.

У збірці переважала лірика, яку узвичаєно називати пейзажною. Але це о значення завузьке для неї і не пере­дає її суті. У В. Свідзинського поетична філософія приро­ди, тобто філософія людського життя в образах природи, в «приналежності» природі, багато в чому нова для україн­ської поезії. Висока культура цієї поетичної філософії та ступінь зосередженості думки на «вічних» питаннях скла­далися, мабуть, не без впливу вивчення античності, потяг до якої В. Свідзинський вже тоді відчував.

Споглядання різних «конкретних» і мінливих картин та явищ природи переростає в переживання всесвіту й люд­ського життя в нім, породжує поетично оформлені роздуми про кінечність і нескінченність, окресленість і безмежність, малість і великість, минущість і вічність буття. Цілком природно, що такі медитації забарвлені журбою, смутли- вою задумою, жалем за незупинним нашим проминанням. Це «філософський» сум, просвітлений розумінням (і орга­нічним відчуттям) причетності до «солодкої тайни» вічного буття. Раз у раз він міниться, переростає в тихо-глибоку радість існування, в тихо-глибоку жагу світославлення (тут В. Свідзинський по-своєму, в українській національній «фактурі» і в своїй індивідуально-стриманій, «соромливій» тональності, відгукується на орфеїчну лінію світової ліри­ки,— втім, світославлення є і однією з найдавніших тради­цій нашої народної поезії).

Власне, і смуток у В. Свідзинського є нерідко «продов­женням» радості буття — постає з усвідомлення її минущо­

335

сті, з неможливості задовольнити сповна спрагу пізнання світу.

Неошненою лишилася любовна лірика В. Свідзинсько- го, яка вносила нову якість в українську поезію. Інтимне теж набувало філософського характеру. Поетичний образ кохання жив у атмосфері все тих же вічних загадок і таєм­ниць буття, вічних питань про життя і смерть, забуття і па­м’ять.

У любовній ліриці В. Свідзннського переважає не при­страсть, а медитативна елегійність. 1 кохана постає в його поезії не так конкретною жінкою з певними портретними рисами, ознаками вроди та вдачі, як духовною істотою, образом жіночності взагалі. А мотиви єднання й розлуки люблячих душ «розмикаються» в мотиви закономірностей світового буття, його печалі й надії, його виникнення й зникнення. Часом поетична мова В. Свідзннського про ко­хання й кохану є водночас і мовою про саму матерію сві­тового буття; образ коханої переростає у незбагненну все­осяжність землі; любов осмислюється як намагання матерії до самопізнання.

Можливо, у любовно-філософській ліриці В. Свідзин- ського є і відгомін давньогрецької думки — тієї, що розу­міла творчу силу світової матерії як взаємодію двох вічних начал: чоловічого й жіночого. Втім, ця думка присутня у багатьох давніх філософіях і не чужа народнопоетичній космогонії.

Слід сказати, що збірка «Вересень» не вичерпувалася тими двома поетичними рівнями, про які йшлося. Були в ній і побутові замальовки з життя села, не позбавлені со­ціального навантаження, а часом і з відблиску історичної трагедії громадянської війни і ліричні образки рідного По­ділля, що складалися на негучний патріотичний мотив; і поезія об’єктивного письма з колоритними картинами житей­ської буденності, точними реаліями, зірким баченням под­робиць, виразно окресленими людськими постатями.

Взагалі, вже годі поезія В. Свідзинського поставала як не позбавлена різноманітності тем, мотивів і форм, у ній вгадувалися різні рівні розвитку. На жаль, сьогодні це по­мітніше, ніж тоді. Тоді ж критика, закликаючи поезію до політичної й соціальної активності, часто-густо не врахову­вала, що можуть бути різні міри й форми цієї активності; що «людину соціалізму» формує не лише громадянський пафос, що їй потрібна загальна духовна й емоиіональна культура. Стосовно самого В. Свідзинського було спостере­жено лише недостатність зовнішніх ознак сучасності в йо­го поезії, а її внутрішнє багатство не помічене. Вводила в

336

оману І незвична притйшеність його голосу, скромність,

врівноваженість, самозосередженість, що сприймалися за бажання триматися на периферії соціального й духовно­го життя.

А в нього й справді з самого початку зрілий роздум і іажурений спогад переважали юнацький запал і невпокій- пість, а якоїсь авангардистської невситимості чи молодо- геніївських амбіцій, часом таких необхідних для поетів великого масштабу, і — особливо — новаторських нахилів у нього й зовсім не бувало.

Але прикро помилився б той (і помилялися!), хто за цим убачить отаку знану, таку собі злиденно-сентименталь­ну постать загумінкового українського «співця». Самооб­меження — це ще не обмеженість, а часом і зовсім навпаки. Зрештою, В. Свідзинський як поет набагато більший за того, яким він уявлявся собі самому і, на жаль, загалові сучасників.

Це справді дивний поет, а з погляду передвоєнної укра­їнської літератури — чи не унікальний. Йдеться про надзви­чайну душевну й поетичну стабільність у добу неймовірних громадянських та творчих еволюцій. І він — чи не єдиний на ту пору поет, мистецька доля якого позначена безперер­вною лінією творчого зростання на обраному напрямі, хоч це помітно тільки тепер. А верховина його творчості — це збірка «Поезії» (1940), яка, зрештою, містила вірші й із попередніх книжок, бо своєрідно підсумувала поетові здобутки Читаючи збірку сьогодні, неважко пересвідчити­ся, що для 1940 р. то було явище безпрецедентне. На жаль, читацький загал, коли б і міг, то не встиг її оцінити, бо незабаром — війна; з нею урвався й творчий шлях поета, якого спіткала трагічна загибель під час депортації.

Тогочасна літературна критика встигла лише зауважи­ти незвичайність цієї книжки і відповідно на неї відреагу- вати. «Чудно дивитися на сторінки «Літературного журна­лу» за 1940 р., коли бачиш там вірші В. Свідзинського, іноді моторошно стає, коли читаєш збірку його поезій»,— щиросердно зізнається рецензент журналу «Радянська Україна». Що ж його так настрашило? Читаємо далі: «...Чаклуни, князівни-ящірки, страхітливі звірі — єдині ге­рої цих віршів. Поет створює якийсь фантастичний ілюзор­ний світ, світ поганських забобонів, старовинних казок. Він тягне вас в сиву давнину, його пейзажі нагадують нам про ті часи, коли дикуни обожнювали сили природи, бачили в її явищах боротьбу добрих і злих сил... В. Свідзинський ве­ликий майстер і в його пейзажах є щось своєрідне і поетич­не, але яке воно далеке від сучасності. А мова — архаїзо-

337

йана, насичена вже давно непотрібними поняттями з старо­винних заклять. Навіть розширення поетичного словника йде, головним чином, за рахунок старих, забутих слів» !.

Той, хто після ознайомлення з такою вельми інтригую­чою характеристикою взяв би до рук саму збірку і перечи­тав її, був би дуже спантеличений і, може, навіть розчарований. Ніякого «фантастичного ілюзорного світу», а звичайний світ природи, відтворений переважно реаліс­тично-описово і лише інколи — з елементами поетичної уя­ви та народнопоетичної символіки. Ніякої «сивої давнини» (хіба що переклади з Гесіода та Овідія!). Ніякої мовної архаїки (а тим паче спеціальних «понять з старовинних заклять»), якщо, звісно, не брати за архаїку саму народну українську мову, у В. Свідзинського гнучку, лапідарно-точ­ну і рафіновану.

В. Свідзинський був — як, мабуть, і кожний справжній поет — сучасний для своєї доби. Тільки не зовнішніми реа­ліями, а внутрішнім сенсом своєї поезії, її життєлюбним, людинолюбним, гуманістичним спрямуванням. А в чомусь і полемічно сучасний. Щоправда, він ніколи не вправлявся в підтексті, та й іронічні кпини були не для нього. Лагідна простодушність його візій і медитацій не насторожувала су­часника і давала можливість часом наївно й м’яко назива­ти речі своїми іменами. Є у нього поезії, ширший зміст яких стає очевидним лише для людини нашого часу, з її доповненим і скоригованим уявленням про минулу добу. Такою є поезія 1939 р. «Блукаю вдень то в луках, то в гаю» з прозорою думою про невідворотні оказії життя та про трагічно втрачених друзів. Такої лі тональності поезія «Ти, уст моїх слово вірне» (1934), вона — декларування, як на ті часи, неординарного (хоч воно й може здатися вельми старомодним) поетичного кредо:

**Він прямий і високий — розум;**

**У нього прекрасне чоло...**

**...він не може коритись.**

**Нічиїх не обійме колін...**

Певно, багатьом із поетових сучасників такі декларації здавалися загальниковими, книжно-абстрактними, а то й банальними. Але великий і неодмінний парадокс у тому, що деякі «абстрактні категорії» саме тому зазнають друж­ного шельмування за «абстрактність», що мають власти­вість ставати певної доби останнім притулком людської конкретності; перебіг часу відслонює для нащадків їхній точний громадянський сенс.

1 Рад. Україна. 1941. № 1. С. 102.

338

Сьогодні випадає оцінити скромний стоїцизм малозна- пого поета, який упродовж майже тридцяти років був не- імінно вірним собі, сповняв свій чесний труд, не чекаючи мішагород і визнання, і готовий був прийняти суворий ви­клик долі, тверезо усвідомлюючи обмеженість сил і можли- постей, проте знаючи, що людина завжди, попри свою люд­ську малість, може залишатися людиною і справджувати своє призначення на землі:

**Холодна тиша. Місяцю надламаний.**

**Зо мною будь і освяти печаль мою...**

**... Я виноград відновлення у ніч несу,**

**На мертвім полі стану помолитися,**

**І будуть зорі біля мене падати.**

Мабуть, у кожного справжнього поета потреба самовияв­лення тотожна з потребою подолання відокремленості від світу, духовного опанування світового буття. Одні вдоволь­няють цю потребу завдяки своєрідній духовній «агресив­ності» й невситимості: вони ніби «екстраполюють» себе на весь світ; інші ж відмовляються від зовнішньої активності заради віднайдення внутрішньої точки доторку до потаєм­ного пульсу космічного буття. І так само як для перших підставою натхнення є прилучення до багатоманітності людської діяльності й радісне збудження від неї, так для інших нею є цнотлива відстороненість від житейської суєти і внутрішня тиша.

Тиша і самотність — найчастіше вживані у В. Свідзин- ського поняття, постійне означення пошукуваних ним об­ставин для духовного самовиявлення. Це, власне, все, чого він прагнув від життя. Як мало і як водночас багато для тих днів, майже нездійсненно! Було б сліпотою вбачати тут безтямну міщанську нехіть до історичних клопотів доби. Для В. Свідзинського чесне (і, якщо вдуматися, мужнє!) виборювання свого права на «тишу» і «самотність», тиха і лагідна впертість на цім були не «втечею від життя», а — в певному сенсі — швидше втечею до життя, де він міг бу­ти собою й зосередитися на тих аспектах буття, котрі від­особлені від минущих і поверхових самоусвідомлень доби.

Власне, «тиша» і «самотність» — це підставові переду­мови цілого роду поезії, який завжди існував та існуватиме як одна з ланок людської духовності і призначення якого в тому, щоб «звести», порозуміти людину з природою, з усе­світом, усунути штучні ланки поміж ними, поставити лю­дину перед великою очевидністю космічного буття й свого інтимного зв’язку з ним.

«Самота» В. Свідзинського — це, скажімо, не драматич­на філософська самота Сен-Жон Перса або, якщо прига­

339

дати інші аналогії, не гіркувата, саркастична й інтелігент­но-артистична самота Євгена Плужника. «Самота» В. Сві- дзинського — спокійна, добра й роздумлива, а його «тиша» — м’яка, ненапружена, врівноважена. Це самота вивільнення від випадкового й дріб’язкового задля посут­нього; це тиша триваючого дива самоусвідомлення й щора­зу нового відчуття своєї глибинної причетності до великого й радісного кругообігу природи.

Миродайне усамітнення у В. Свідзинського — це ін­туїтивне протистояння «відчуженню» людини, знелюдненню її, спроба повернути її природну універсальність і ціліс­ність, але не шляхом гігантизму чи постулювання якоїсь філософської точки опертя, а одухотворенням звичайних рутинних стосунків із землею, сердечною уважністю й спо- чутливістю до неї, «самотужки» — в розрахунку на скром­ні людські сили.

Тут і є його, В. Свідзинського, специфічне: приязна уважність до життя природи, загострена спостережливість і якась світла сумирність у думці про людину. Вони поста­ли у поета не без впливу античних авторів, яких студіював і перекладав, та народного світогляду; хоча й у світопочу- ванні сучасної людини він певною мірою закорінений. До речі, не розбшцацький оптимізм «завойовника природи», а настрій, близький до того, який бачимо у В. Свідзинсько­го, супроводив здебільше великих знавців та дослідників природи.

Поряд із «самотою» у В. Свідзинського майже завжди йде «мовчання» як іще один елемент його поетичної тріади («самотність, труд, мовчання»),

його мовчання — дуже об’ємний стан духу. Є в ньому і щось від тієї одвічної заздрої недовіри поетів — жерців слова! — до слова (знамените тютчевське: «Мысль изре­ченная есть ложь»), від тієї проблеми, що її так визначив

О. Потебня: «Всяке розуміння є водночас і нерозуміння». Є і повага до святості слова, небажання прилучатися до епідемічного словоблудства: є очевидна громадянська чес­нота. Але не лише це і, може, не найбільше це. Головне — охороняти свою внутрішню тишу, дати їй визріти до ду­ховного екстазу.

В. Свідзинський не просто спостережливий, знаючий співець природи: вона для нього сповнена живих сил, во­на — незупинне диво, і він щоразу намагається схопити її незбагненні чародійства. Тут у нього лучаться і щось від античної мудрої наївності з її баченням філософської про­блематики крізь найелементарніші з’яви буття, і народний анімізм, поганська ритуальність, здорова народнопоетич­

340

на «містика» (особливо в баладах та казкових поезіях),— тобто те естетичне переживання історично-глибинного до­наукового народного світогляду, яке, щедро і невимушено живлячи поетичну уяву пластичним матеріалом з просто­рої й рухливої підсвідомості, вкупі з ледь чутним настроєм «природничої» сюрреалістичності надає зовні традиційній поезії В. Свідзинського «на теми природи» внутрішньо сучасного, модерного характеру.

Рефлексія над природою є в нього рефлексією над ці­лістю життя й людської долі; над призначенням людини і сенсом її буття, як і над власною особистістю, індивідуаль­ною долею. Здебільшого людина в нього просто незримо присутня в природі, ніби «закодована» в ній, і тому есте­тичне входження в неї є водночас і входженням в істоту людини. Проте часом ці два плани в нього незчленовані і співвідносяться символічно, як от у тих поезіях баладного характеру, де в дусі поетики народних вірувань, суб’єктив­но трансформованої його творчою уявою, антропоморфічні сили природи вочевидь утручаються в людську долю, на­в’язують велезначний діалог з людиною, підстерігають її потаємний роздум. Тоді поезія В. Свідзинського стає три­вожнішою й драматичнішою («Відколи сховав я мертву голубку...», «Аби заснув, приходиш крадькома...» та ін.), створює складніший і специфічніший образ людського життя.

Поетична сповідь В. Свідзинського про природниче яви­ще — це завершений сюжет певного буття, вичерпана при­рода думки, доконана цілість переживання зі своєю, щора­зу неповторною, драматургією.

Ця поезія, мабуть, здавалася б трохи ідилічною і бла­годушно-споглядальною, якби не той інстинкт неспокою, інтуїтивне відчування таїни й неспогаданності природного життя, які властиві В. Свідзинському і тримають його весь час на грані душевних небезпек.

Всі поетові пошукування стягуються до того душевного стану, в якому б відкрився внутрішній зв’язок речей. Такі важливі стосовно цього «самота», «мовчання», «тиша» — всього лиш передумови цього стану, а серед них має тихо і рівно пломеніти духовна любов, що розпросторюється на все суще, лежить в основі солодкотаємничої єдності люди­ни й природи, людини й космічного буття.

Житейська й метафізична проблематичність такого ду­шевного стану зроджує в поезії В. Свідзинського мотиви втрати, то неминучої, то пов’язаної з провиною; так само — мотив цінності недооціненої миті; найчастіше вони вилива­ються в нього в ліриці спогаду. Мотиви емоційних та ду­

341

ховних втрат, проминущості миті здебільшого пов’язані у

В. Свідзинського з поетичною ідеєю проминальності жит­тя; проте нерідко домішується і гіркота власної необачності чи безпорадності: тут виказується зворотний бік тієї ду­шевної делікатності й цнотливості, яких бракує житейській «агресивності»; тієї певної недовіри до цінності активної дії, яка знайшла вираження у культі самоти, мовчання, тиші, що, отже, має також і свій негативний знак навіть у межах власного ідеалу. Та сприкрення власного нездатні­стю улагіднюється як суб’єктивною філософською резигна­цією, що примирює докір і жаль за втраченим, так і еле­ментом трохи зверхнього, трохи лукавого народного фата­лізму.

Роздум про життя, щастя, долю у В. Свідзинського (хоч і він є уже плодом набутої духовної культури, індивідуаль­ного духовного досвіду та суб’єктивної рефлексії) часто ви­словлено в дусі народної поетичної філософії, як вона від­билася в казках, баладах, притчах, прислів’ях, повір’ях; в дусі поглибленого символізму і водночас остудливого гу­мору, що випливає із віковічної «притерпілості» і своєрід­ного усвідомлення поставлених людині берегів.

На поезії В. Свідзинського лежить печать високої зрі­лості. Йдеться не просто про зрілість думки й вислову (які можуть бути результатом виучки), а про зрілість, сказа­ти б, усього психічного комплексу, душевного ладу. Позна­чився на цім і змужнілий вік поетів, великий душевний досвід. Багато було пережито, продумано й зважено, по­етична думка нахистилася оперувати вагомими узагаль­неннями і в потрібний момент брати на поміч спогад; вона набула «резюмуючого» характеру. Предметом її стали не стільки окремі оказії життя, скільки все життя як цілість, як людська доля, як гуманістична проблема й загадка буття.

Недостатність реалій доби в поезії В. Свідзинського не є чимось навмисним, установчим, або чимось, що випливає з поетового стосунку саме до цієї доби. Може, він і хотів би писати інакше, «сучасніше», «злободенніше», як радили рецензенти,— але не міг. Річ просто в розміреності його поетичного настрою й мислення, в його віднесеності до по­зачасових начал буття. Адже так само небагато в його по­езії і «автобіографічних моментів», відгуків приватної долі. Поетична індивідуальність його не біографічного, а харак­терологічного порядку, і ного лірика — це вираз не сильної особистості, а особливого світопочування. Тому коло обсер­вації, здавалося б, найвужче, але яка повнота роздуму про життя!

342

Так само, всупереч звичному пов'язуванню символізму з абстрактністю, безплотністю, надреальністю, треба гово­рити про повноту реалістичної предметності у В. Свідзин- ського. В його поезії зичлива уважливість людського духу без кінця розчленовує початкову аморфну сірість буття, вихоплює з неї нові й нові грані, невтомно її уречевлює.

В. Свідзинський має слово-назву до кожної дії (як мало хто в українській поезії, він засвідчив стислу «підігнаність» мови до всієї розмаїтості явищ буття, її достатність і зруч­ність для уречевлювальної дії людського духу), і його «ан­тична» зосередженість і докладність називання певні своєї достеменності, його ретельність називання — це гущина пізнавання, щільність входження світу в свідо­мість.

В українській поезії творчість В. Свідзинського стоїть трохи осібно. її пов’язували з «неокласиками». Це слушно тільки частково. Вплив античної духовності та культура вірша, дисципліна вислову, певний раціоналістичний кон­троль над чуттєвою сферою — це, мабуть, і все, що в нього з ними спільного (і тут їхній вплив безперечний). Проте поезія В. Свідзинського далеко не така книжна, раціональ­на та «ідеократична», як скажімо, у М. Зерова,— не наго­лошуємо вже на енергії, енциклопедичності і розмаху останнього. З «неокласиків» найбільший вплив на В. Сві­дзинського справляв М. Рильський, близький йому чутли­вістю до предметного багатства буття, спокійною помічаль- ністю, естетизацією буденності і пафосом уречевлення. Але й від нього, не кажучи вже про інших «неокласиків», він відрізнявся більшою органічністю народнопоетичного сві­тогляду і більшою безпосередністю інтуїції та підсвідомо­сті, більшою розвільненістю вірша й слова, своєрідністю спектру настроїв та думок (тут не говоримо про літератур­ну масштабність обох постатей). Щось є у нього трохи спо­рідненого з раннім Тичиною — в характері імагінації, в му­зиці думки, в персоніфікаціях природи. Вище ми зіставляли деякі його мотиви з Плужниковими; але додамо, що інколи вони близькі в способах збагачення і «прозаїзації» ритмі­ки, у виході за канонічні розміри, «перебиванні» їх тощо. Поза тим сліди його поетичної школи — не так у сучасній літературі, як у народній поезії; книжні впливи були пере­важно наслідком багаторічної й подвижницької перекла­дацької праці, здебільше в античних зразках (втім, крім Гесіода, Овідія, Арістофана, перекладав він і «Слово о пол­ку Ігоревім»); можна здогадуватися, що він брав уроки не лише в античної філософії, епіки та драматургії, а й у античної лірики.

**343**

Загалом же поезія В. Свідзинського, хоча невелика кількісно, досить різноманітна й різнорідна своїм характе­ром. Аж дивно, що поет, котрий написав не дуже багато й здавався пасивним, відстороненим від буяння життя (з тих, мовляв, хто «вариться у власному соку»),— насправді та­кий причетний до світу, різноякісний і многоликий. Він і виразно суб’єктивний лірик, і епічний хист йому не чужий; журна задума і миродайний спокій споглядання так само йому притаманні, як чіпка помічальність і добротна реа­лістична описовість сполучаються в нього з тим, що тепер називають «еліптичністю» поетичного мислення, а пафос натуральності природи — з химерною міфотворчістю. Хо­ча він не є поетом ні раціоналістичним, ні дидактичним,— імагінативним поетом його також не назвеш; його поезія — не так поезія уяви, енергії почування чи метафорично-асо­ціативного мислення (усі ці елементи більшою чи меншою мірою притаманні йому), як поезія обсервації; проте у сво­їх обсерваціях В. Свідзинський високою мірою виборчий, сугестивний і зосереджений. Шляхами поетичної інтуїції він легко й невимушено увіходить у внутрішній потаємний взаємоплин речей, дає свій, підвладний критеріям загаль­ної очевидності і водночас глибоко індивідуальний, розтин світу. Це один з небагатьох в українській поезії випадків, коли дар емоційного переживання, насиченість побутових спостережень, розкіш предметної пластики поєднані з дис­ципліною думки, рафінованою душевною культурою, за­глибленою рефлексією і наполегливістю самоспоглядання...

На сьогодні очевидна не тільки історична чи відносна (порівняно до об’єктивних можливостей доби чи до того, що писалося тоді іншими поетами), але й абсолютна, непе­рехідна цінність поезії В. Свідзинського, яка грунтується на незгладимості людського «я» і його узгодженості, орга­нічності з усім обширом живого — на індивідуалізмі при­родної солідарності.

Не набувши популярності ні за життя, ні по смерті, він не справив помітного впливу на сучасне чи наступні поетич­ні покоління. Проте його місце в українській поезії, в на­шому естетичному самоусвідомленні взагалі, зростає і зрос­татиме. А національне й народне підгрунтя поетики, образ­ної мови, світопочування таке глибоке, що деякі сучасні наші талановиті поети то в одному, то в іншому «мимоволі» внутрішньо споріднені з ним (хоч безпосередній вплив, зда­ється, виключається). Насамперед тут можна назвати П. Мовчана з його філософсько-космогонічними мотивами; нинішнього М. Вінграновського з «екранізацією» душевно­го життя на суверенну стихію природи й побуту та з його

**344**

інтимним «поводженням» із словом; почасти — Л. Талалая із заглиблювальним поєднанням предметності і ліричності думки. А з іншого погляду — характеру усвідомлення твор­чої місії, незалежності, непоступливості думки й слова — Л. Костенко. Та головне, звичайно, не в цьому. Головне — в об’єктивному значенні поезії В. Свідзинського. І в її не- проминальному людському й естетичному досвіді.

**Євген Маланюк (**1897**—**1968**)**

Є. Маланюк, на жаль, так мало знаний в Україні,— од­на з небагатьох найяскравіших постатей вітчизняної літе­ратури XX ст., її безумовний класик. Парадоксальність цього твердження тимчасова, вона зумовлена довготрива­лим зависанням «залізного заслону», крізь який ледь про­никала спотворена політичним протистоянням духовна енергія української еміграції. Знаний у її колах як поет і есеїст, Є. Маланюк усією своєю творчістю був спрямова­ний на батьківщину, і повернення 1 розпочалося лише через два десятиліття по його фізичній смерті, яка сталася 16 лютого 1968 р. в Нью-Йорку. Хоча духовно поет ніколи не полишав рідної землі, він не зраджував їй під тиском со­ціальних чинників, уник фізичного чи морального знищен­ня, яке не обминуло більшості українських МИТЦІВ.

В Є. Маланюкові маємо рідкісну в нашій культурі ці­лісну концептуальну творчу особистість, для якої літера­тура— продовження біографії, а власна біографія — чин­ник національної історії. Щоправда, сам поет розглядав цей ряд у зворотному порядку, вважаючи прихід у літера­туру представників політичної еміграції наслідком трагіч­ної поразки боротьби за українську державність 1917—

1. рр.: «Ані Юрій Липа, ані Максим Грива, ані Оксана Лятуринська (пластик, емальєр!), ані з молодих — Олег Ольжич чи Микола Чирський — «уродженими» не були, як і Мосендз. Всі вони пішли в літературу тільки тому, що серед безвихідності — то був, може, єдиний вихід для веден­ня перерваної війни вже не військовою зброєю, лише збро­єю мистецтва й культури, а зброєю поезії — в першу чер­гу». І далі: «...брами полоненої Батьківщини були замкне­ні. Поля для життьової діяльності — бракувало. А надмір

1 Подаємо ім’я Маланюка — Євген в традиційному написанні. По­ет наполягав писати своє ім’я так — Евген.

345

енергії владно кликав до національної творчости в сфері хоч би лише духової, нематеріяльної чи майбут­ньої, України»

Отже, цей біографічний злам для творчості Є. Маланю- ка, безумовно, був визначальним, тобто та біографія, до якої поет постійно повертатиметься у власній творчості як до комплексу (неспростовних) фатальних питань, біогра­фія, з якої у великій мірі виросла його поезія, закінчується там, де починається поезія — в таборі для інтернованих у Каліші (1921). Тому варто уважніше придивитися до її перебігу й до її витоків.

Є. Маланюк народився 20 січня 1897 р. в с. Ново-Архан­гельську на Херсонщині, що за доби Запорозької Січі було знане як місто Архангела Михаїла і мало понад 10 тисяч мешканців. «В лінії батька були чумаки, осілі запорожці, хоч засновники роду, найбільш правдоподібно, прийшли з Покуття. Дід, замолоду ще чумак, мав виразну поставу гу­цула. Покійний В. Сімович казав мені, що моє прізвище фігурує в реєстрах старшини доби Хмельниччини,— не пе­ревіряв, але думаю, що й це могло бути. Мати була донь­кою чорногорця — Якова Стоянова, військовика із серб­ських осадчих, що їх спроваджувала Катерина II для ко­лонізації земель...

Так у нашому старому, мурованому із степового каме­ня, домі й жилося «на дві хати» — дідову й батькову.

У першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого, що так скажу, «україноцентризму» (у свідомості діда не-українці були без­сумнівними «унтерменшами»), У другій хаті панувала ат­мосфера, приблизно кажучи, «українського інтелігента», теж «свідомого», тобто не спокушеного ані далеким Петер­бургом, ані навіть близькою Одесою. Але за дружиною то­го «інтелігента» тягнулася зовсім інша традиція: якихось степових, досить колоніального типу «дворянських гнізд» із клявесинами й дагеротипами, сентиментальними рома­нами й романсами, балями й гостинами, демонічними гу­сарами, слідами спогадів про «южних» декабристів і бай­ронічних лермонтівських поручників, засиланих на «поги­бельний Кавказ». Серед маминих посмертних (померла 1913 р.) паперів, між листів, перев’язаних рожевими стріч­ками, знайшов був я «список» лермонтівського «Демона»... («Уривок із життєпису») 2.

Середню освіту здобув у реальній школі в Єлисаветгра-

1 Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто, 1962. Т. 1. С. 175—176.

2 Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто, 1966. Т. 2. С. 476.

346

ді, де вчилися колись славетні брати Тобілевичі, а одно­часно з Є. Маланюком — Юрій Яновський. Потім — нав­чання в Петербурзькому політехнічному інституті, з по­чатком першої світової війни — мобілізація до війська, Ки­ївська військова школа, після закінчення якої він отримує офіцерське звання і стає начальником кулеметної команди 2-го Туркестанського стрілецького полку на Південно-За­хідному фронті. У листопаді 1917 р. молодий офіцер пе­реходить у розпорядження штабу 1-ої Туркестанської стрі­лецької дивізії, начальником якого був полковник Мєшков- ський, котрий під час встановлення гетьманської влади в Україні стає керівником оперативного відділу Генераль­ного штабу. З полковником Є. Мєшковським, як і з його заступником, військовим старшиною В. Тютюнником, Є. Ма- ланюка пов’язали роки боротьби за українську держав­ність. Про цих визначних військових діячів поет не раз писатиме у своїх есе (зокрема в таких, як «Євген Мєшковсь- кий», «Пам’яті Василя Тютюнника», «Василь Тютюнник», «Тютюнник і Сінклер»),

Перебуваючи на службі в оперативному відділі під ору­дою Є. Мєшковського, а згодом у штабі діючої армії, Є. Ма- ланюк був безпосереднім учасником трагічних спроб рес­таврування національної державності. Саме тоді перед май­бутнім поетом постали «історико-психологічні» комплекси української нації як проблеми, на вирішення яких була сн ямована вся подальша його творча енергія. Вперше во­ни увиразнилися вже у таборах для інтернованих, коли битву було програно, а історичний шанс знову прогаяно. «Польські табори інтернованих вояків нашої Армії. Роки 1921—1922—1923. Об’єктивно — життя тих решток Виз­вольної Війни було, певно, страшне, хоч ми, тодішні табо­ряни, залишаючись інерційно в дуже поріділих рядах сво­їх бойових побратимів, в рамках своїх, овіяних легендою дивізій, полків, куренів І сотень,'—того об’єктивного жаху не відчували, або відчували його лише моментами. Ми бо були зайняті зовсім іншими проблемами. Ми старалися знайти відповіді на зовсім інші питання. Ми розв’язували загадки, ряд загадок, що їх поставила перед нами сама історія. Розв’язували незалежно від наших службових ран­гів і бувших становищ в Армії. Розв’язував ті проблеми рядовий козак, двадцятилітній хорунжий, трохи старший сотник чи сивіючий полковник або й лисіючий генерал. Про­блеми й загадки були ті самі, мінялися лише форми й засо­би при їх розв’язуванні» ’.

1 Там само. С. 372.

347

Образно кажучи, ці «табори» розв’язування національ­них гордієвих вузлів екстраполювали на всю подальшу біо­графію Є. Маланюка, ніби зупинили її, замінили її твор­чістю. Хоча далі була Чехо-Словаччина, навчання в По- дєбрадській академії, диплом інженера, праця за фахом у Польщі; Варшава, «похмура доба німецької окупації» ‘, короткочасне перебування в Празі, потім — Мюнхен і в червні 1949 р.— від’їзд до США. Були й книжки — уже як віхи поетичної біографії: «Озимина. Альманах трьох» (Ка- ліш, 1923); «Стилет і стилос» (Подєбради, 1925); «Герба­рій» (Гамбург, 1926); «Земля й залізо» (Париж, 1930); «Земна мадонна» (Львів, 1934); «Перстень Полікрата» (Львів, 1939); «Вибрані поезії» (Львів; Краків, 1943); «Вла­да» (Філадельфія, 1951); «Поезії в одному томі» (Нью- Йорк, 1954); «Остання весна» (Нью-Йорк, 1959); «Серпень» (Нью-Йорк, 1964); поема «П’ята симфонія» (Нью-Йорк, 1953). По смерті виходить книжка «Перстень і посох» (Мюнхен, 1972). Есеїстику, що публікувалася в різних еміг­рантських українських виданнях, часто у «Віснику», який редагував Д. Донцов, і виходила окремими збірками, зіб­рано в двох томах «Книги спостережень» (Торонто, 1962. Т. 1; Торонто, 1966. Т. 2). У світоглядному плані поезія і проза — есеїстика Є. Маланюка становлять одне ціле, взаємодоповнюють одне одного, розвивають ті самі ідеї, ві­дображаючи та висловлюючи їх у різних жанрах. Найго­ловнішою, стержневою була ідея української державності, яка становила енергетичне джерело творчості Є. Маланю­ка, була його вірою і головною настановою. Державність з політичної категорії переходила у світоглядну, творила систему відношень поета до світу, перетворювалася на сво­єрідний моральний імператив. Усе, що сприяє державнос­ті,— беззастережно добре; усе, що протистоїть їй,— вороже. Від перших сторінок табірного калуського альманаху «Ози­мина», що починався його циклом «Держава Жовтня» і до останнього вірша з «Ностальгії», посмертної книжки «Перстень і посох», де нездійсненна мрія постає в образі понтійської Навсікаї, не вгасає «державницький мотив» поезії Є. Маланюка.

Та її досить умовно можна поділити на два основні періоди: поезія міжвоєнного часу, підсумована збіркою виб­раного (1943), й доробок, написаний після другої світової війни. У найзагальніших рисах першому періоду притаман­ний войовничіший «державницький» характер, наближення й викликання апокаліптичних візій, в яких має очиститися

1 Маланюк Є. Серпень. Нью-Йорк, 1964. С. 69.

348

й воскреснути Україна. Другий період, що увібрав розмах

і наслідки нечуваної світової бойні, посиливши трагедій­ність світопочування поета, скерував його творчість від зу­мисне позбавленого ліризму «державного» поетичного бу­дівництва до проблем особистості, захопленої виром істо­рії. З ідеї державності поставала ієрархічність світобудови в світоглядній концепції Є. Маланюка. На вершині ієрар­хії— Бог, вища справедливість, вищий судія; поет — ланка між Богом і землею, Україною, творець вертикального ви­міру степової, площинної батьківщини, натхненник її нової державної історії; слово поета — трансформація Божого слова; слово заклику, слово любові і слово прокляття — чинне, державотворче:

Шматками розпадається морок,

І ти, — нащадче мій, збагнеш,

Як крізь тисячолітній порох Розгорнеться простір без меж.

Збагнеш оце, чим серце билось,

Яких цей зір нагледів мет,

Чому стилетом був мій стилос

І стилосом бував стилет.

**С*«Напис на книзі віршів»)***

Проблема, винесена в заголовок збірки «Стилет і сти­лос»,— найпродуктивніша для першого періоду,— була ви­рішена на користь стилосу. Вибір, як зазначалося вище, диктували обставини, та Є. Маланюк усе робив для того, щоб його стилос нагадував стилет. Для Є. Маланюка пое­тичне слово функціональне в найвищому розумінні, бо зв’я­зане з формотворчим духом нації, тому воно підпорядко­ване чітким завданням пробудження нації, підготовки її до майбутніх вирішальних випробувань, тобто воно виразно заангажоване, тенденційне. Завдання української поезії на еміграції поет сформулював у програмовій, як на той час, статті «Група «Танк». Ось кілька основних її по­ложень: «Мистецтво українське стає органічною части­ною духовної чинності Нації — це є незаперечним фак­том...

Міцно зорганізована на еміграції група національних мистців буде радіотелеграфною станцією, що постійно ви­силатиме на Батьківщину нашу національну енергію...

Тільки озброєні ідеологією, в якій емоція є організована інтелектом, ми побачимо дальшу мету і просту путь до неї...

Хто ж як не поети й малярі, музики й журналісти мають бути духовним штабом національного руху!

Українець-мистець не може, не сміє не бути воїном!

Занадто рішучий період історії нашої творимо ми, щоб

349

бавитися в «самоотвержену» мімікрію і «аполітичне» естет­ство.

Події не ждуть.

Мусимо їх не лишень зустрінути підготовленими, а й при­скорювати їх ритм» 1.

Така творча програма була логічною для покоління, яке усвідомлювало свою покликаність поезією як єдино мож­ливий в умовах еміграції національний чин — улюблене слово Є. Маланюка. Чи й справді такий чин був єдино мож­ливий—питання проблематичне. Так само, як питання «абсолютності» еміграції, адже Західна Україна входила до складу тієї самої держави, де Є. Маланюк жив у період між двома світовими війнами,— Польщі. У кожному разі погляд його — звернений на «підсовєтську» Україну, усві­домлення себе поетом витіснило пошукування конкретних політичних шляхів наближення нових боїв за українську державність, власне, поезія стала цим шляхом, тобто по­зицією, що ризикувала привести до «творчих катастроф», як сам про це писав поет. Україні бракувало українців — ось найважливіший історичний урок. «Малоросів» і «хах- лів» вистачало. Поезія, як це засвідчила «вулканічна» з’я- ва Тараса Шевченка, здатна була не лише збудити націю, а й підготувати її до грядущих випробувань. Отже, поетич­ний бій за державну Україну було розпочато. Інакше це ще можна назвати процесом міфотворення (як слушно зау­важив Л. Череватенко в статті «Епоха йде молитви і вог­ню...»2). Поезія Є. Маланюка творила у слові все те, що було відсутнім у реальності, яка його оточувала. Найпер­ше вона відтворювала обшири «Степової Еллади», відда­леної од поета у просторі, реставрувала ознаки «Риму», тобто державництва, викликаючи з товщі часу «варязький первень» княжої доби (він був прихильником норманської теорії утворення Київської Русі), звертаючись до образів І. Мазепи і П. Орлика як носіїв державницької ідеї в часи гетьманства і шведського короля Карла XII як союзника України у війні з Росією та й до багатьох постатей світової історії (від Перикла до Муссоліні), які, на думку поета, бу­ли носіями державницької ідеї — і, таким чином, «проекту­вала» майбутнє України:

Стомившись бути полем бою, полем,

Що байдуже приймає щедру кров,

**Коритися сей нарід був здоров,**

**Молив віки, як ми тепер ось молим.**

**А він все пухне, той всесвітній Голем —**

1 Статті про танк. Варшава. С. 6—7.

**2 Див.: Дніпро. 1990. № 3. С, 86.**

350

Мертвеччино матерії, маро!

Та вдарить день і загуде Дніпро

Й хрестом своїм ми ідола розколем.

Сховавши зір і світла біжучи,

Щезатиме слизьке, гниле, подвійне У димну тьму, що хаосом кричить.

Майбутнє ж знов різбитимуть мечі При смолоскипах, що запалять війни В сей чорний час. Отеє тепер. Вночі.

***(\*Стомившись бути полем бою, полем...»)***

Історизм поезії Є. Маланюка тісно пов’язаний з її ге- ографізмом. Поет відтворює географію України умовно від Синюхи до Дніпра, тобто від своєї малої батьківщини до великої. Географія України явлена у ній повністю, окрес­лена державним зором поета; людина вписана у географію, «виліплена» нею. Звідси ж — наскрізна тема історично-гео­графічного прокляття степом України, яке спричинює зво­ротне поетове прокляття, адресоване степовій зоні й без- державницькому типові людини, витвореному нею.

«Звернімося до мапи Батьківщини. Ми бачимо в ній три виразні смуги: ліс — на півночі, лісо-степ приблизно на широті Київщини і степ, одне з дуже типових явищ нашої географії, що тягнеться до нашого моря, яке ста­новить природно-географічну підставу нашої Батьківщини.

Лісова смуга нашої Батьківщини найбільш заховала тяглість культурно-історичного життя (напр., Чернігівщи­на) тому, що для кочовика-номада з його отарами й «кібіт- ками» ліс становив значну перешкоду. Меншою перешкодою для кочовика була смуга лісо-степова, і тому історик і ар­хеолог натрапляє в цій смузі на певні зміни в культурнім її обличчі, перерви в тяглості культурного процесу.

Врешті, йде смуга, що відогравала таку величезну роль в найбурхливіших і найтрагічніших добах нашої історії, смуга, що її, наприклад, Вячеслав Липинський уважав (в її націо-психічних наслідках) найбільшим прокляттям на­шої землі, аж до недавньої «махнівщини» включно («дух степу»). Степова смуга становила відвічний «коридор», від­вічний географічний «протяг» в нашім історичнім «помеш­канні». Через той «коридор» проходили періодичні хвилі кочових навал, що їх Азія викидала із своїх нетрів. Коридор цей — понад то — відтинав нашу Батьківщину від її при­родної підстави — моря.

Всі ці три геокультурні смуги нашої Батьківщини пере­тинає один з найстарших на землі водних шляхів — Дніп­ро» («Нариси з історії нашої культури») ’.

1 Маланюк Є. Книга спостережень. Т. 2. С. 68.

351

Поезія намагається зняти це одвічне «прокляття» степом,

адже вона — звернена до Бога, вона здатна рушити й тво­рити гори:

Роковане повторення історій —

Сей смертний сон, сей ренесанс лихий.

Знов суходіл задушує в покорі,

І згубний вітер зрізує верхи.

А десь дзвенять блакиттю береги,

Зростаючи в живучому просторі Припливом хвиль, барвистістю факторій,

І груди моря грають від снаги.

О сей короткий, сей кривавий рай,

А потім знов голодний крик: карай!

Карай і край!

Суворий формотворче,

Кажи горбами стати сій землі,—

Вода й вогонь хай дику плоть покорчить,

Щоб степ узрів блакить і кораблі.

***(«Роковане повторення історій...»)***

Географічна «пластична» Україна, «Скитська Еллада», пронизана жіночим началом, персоніфікується в поезії Є. Маланюка в ряді жіночих взаємопротиставлених обра- зів-символів: Земна Мадонна й Антимарія, кохана й роз­пусниця, свята й відьма. Почуття любові змінюється почут­тям ненависті, слова слави — словами прокляття, «Ода до прийдешнього» — «Візією» апокаліпсису. Психологічний ключ до таких емоційних коливань — не лише у відчуванні історичного феномена України чи в історичному відтинкові біографії Є. Маланюка,— він у ранній смерті матері пое­та, відтвореній у вірші «Липень» («Перстень Полікрата»), Контраст природного й людського породжує бунт ліричного героя проти байдужості природи, зумовлює подальшу дво­їстість персоніфікації і емоційне джерело страшного про­кляття, адресованого рідній землі. Ліричний суб’єкт в пое­тичній ієрархії Є. Маланюка ніби перебирає на себе функції Бога, він часом занадто впевнений у своїй богообраності, а тому (застосуємо теологічну термінологію) непо­мітно для себе впадає в гріх, забувши основну з заповідей християнства — любити ближнього свого. Смерть найближ­чої людини розпочинає хід Танатосу поезією Є. Маланюка. Ерос і Танатос часом химерно ототожнюються — поет ві­рить, що вогонь війни може очистити, збудити Україну, а ні, то прирече її на загибель з її ворогами:

О, коли так — навік, навік, — <|

Тоді вже нічого губити Ти пісню оберни — на крик!

Ти руку простягни — убити!

352

Чуже лахміття гордо скинь І встань, як степ твій, чорна й гола,

І, бенкетуючи, загинь,

Під грім від вироку — «ніколи».

Усім огнем твоєї тьми,

Всім пеклом зради й самозгуби Ти переможця обійми,

Вцілуй свою отруту в губи!

(«•Антимарія», третій вірш)

Та реальна війна виявилась незмірно жахливішою за поетичні візії. Це той випадок, коли вогонь знищується вогнем. Лише кілька віршів написано в час війни, і хоч як не суперечить войовничості попередньої поезії Є. Маланю- ка, вони сповнені смирення, пройняті контрастністю особис- тісного та історичного начал — «Твоє життя, поглянь,— як атом. Вичерпуй воду. Затикай Пробоїни. Будь мужем, татом. Керуй, молись, не нарікай...» (вірш «Доба», датований 15 січня 1943 р.). Все частіше поет порівнює свого ліричного суб’єкта з образом Одіссея, який повертається на батьків­щину, для якого суттєва вже не війна, а дорога повернення.

Хоча це не свідчить про якийсь відчутний злам в шкалі етичних цінностей поета, скоріше — це зміщення акцентів у мотивах, що постійно були присутні в його поезії; це пе­реоцінка вже вироблених вартостей, адже друга книга поета «Гербарій» містила вже вірші переважно з інтимної, «світ­ської», сфери, однак до першої підсумкової збірки вибра­ного «Поезії» (Львів-Краків, 1943) ці твори не ввійшли. Поет стає уважнішим до пластики довколишнього світу, та Україна нагадує про себе навіть і чужими ландшафтами (цикл «В горах», збірка «Остання весна»). Тому й не див­но, що мотив нагадування є композиційним чинником, ос­кільки у кожній поетичній книжці Є. Маланюка другого періоду з’являються вірші, написані в 20—30-х рр.,— ті, що вже друкувалися в попередніх книжках і актуалізувалися з часом; і ті, які раніше не потрапили до збірок. Прийом на­гадування — спосіб контактування з минулим і його оцін­ки контекстом сучасного. Ліризація поезії другого періоду обумовлює зміни в ієрархічній структурі — ліричний суб’єкт стає заземленішим, втрачає риси богообраності і навіть ставить під сумнів свій зв’язок з Богом (вірш «В цім небі Бога немає», збірка «Остання весна»), переймається почут­тям смирення й провини («1 не зважав, що під зухвалим кроком Розтоптані лишились пелюстки...» — вірш «Сер­пень»), і це, з позицій християнства, миліше Богові, ніж колишня ієрархічна вознесеність поета над юрбою. Цю зміну не слід потрактовувати як відмову Є. Маланюка од

12 юі

363

державницької ідеї,— лише як переоцінку засобів її осяг­нення, перевтілення суворого пророка та «імператора строф» в особу—теж царського роду, але до часу невпіз­нанну і загублену серед чужинного люду — Одіссея, кот­рий затято відшукує дорогу до свого дому і родини. Про­кляття, що вряди годи проривається з його вуст, стосується вже не степової Еллади, а літератури, яка не виправдала його сподівань:

**Будь проклята, літературо,**

**Що виссала із серця кров!**

**Це — через тебе — не буйтуром,**

**Не блискавицею — мертвим муром Закам’янів і спить Дніпро.**

**Будь проклята, співуча мово Сльозавих і слизьких пісень,**

**Бо кожен чин пожерло слово,**

**Бо зміст заїла передмова**

**І в ніч лягає кожен день.**

***(«■Будь проклята, літературо...»)***

З’ява образу Гомерового блукальця не випадкова у твор­чості представника (та ще й на еміграції) народу, котрий перебуває на шляху до осягнення своєї державності. Диво­вижно, але Є. Малаиюк не розумів «Улісса» Джойса, цьо­го ірландського вигнанця, взагалі не сприймав європейсько­го й американського модернізму, трактував його як згубний вплив «достоєвщини», яку виводив з фатальної для росій­ської літератури та й взагалі для Росії постаті М. Гоголя, цієї страшної помсти українського духу російській імпе­рії. Цим неприйняттям модерну, як і відвертою тенден­ційністю, Є. Маланюк і справді близький до представника горезвісного «соціалістичного реалізму», про що писав Л. Че- реватенко у вже згадуваній статті. Але не враження по­верхове. Позиція поета має набагато глибші корені й ускладнена тим, що дослідники його творчості визначають як співвідношення бароко й класицизму в його поезії '.Та й навіть зовнішнє зіставлення потверджує той факт, що по­зиція Є. Маланюка — це позиція вільної у своєму виборі особистості, яка не прислуговує ніяким партійним доктри­нам. У полі його зору були і європейські модерністи від Джойса до Ануя, і літературний процес в Україні від П. Ти­чини до Л. Костенко, і чехи, і поляки, і росіяни, і музика, і малярство, і театр. Об’ємна есеїстика поета засвідчує це. Два томи «Книги спостережень» увібрали незмірно ширше коло питань, ніж суто літературне. Хоча Є. Маланюк нале­жав до тих митців, які не визнавали чистого мистецтва, не

* **Див.: Дзюба І. Поезія вигнання // Прапор. 1990. № 1. С. 135.**

354

любив гри в літературу, був соціально заангажованим, що, однак, не завадило йому підтримати нову, модерну гене­рацію поетів української еміграції, які назвали себе Нью- Йоркською групою.

**Іван Крушельницький (**1905**—**1934**)**

Творчість І. Крушельницького вкладається в одне деся­тиліття. З кінця 20-х він стає досить помітною і діяльною постаттю в західноукраїнській літературі і виявляє всебіч­ну обдарованість. Йому належать поетичні збірки «Юний спокій», «Весняна пісня», «Бурі і Вікна»; поеми «Радощі життя», «Залізна корова», «З-над прірви»; драми «Спір за мадонну Сільвію», «На скелях (Каверна № 16)», «Мурий межі»; переклади з німецької літератури, критичні огляди, мистецтвознавчі дослідження «Екслібрис», «Святосляв Гординський», «Георгій Нарбут» та ін.

Народився І. А. Крушельницький 12 листопада 1905 р. у Коломиї в родині інтелігентів. Мати—Марія Слободівна (Марія Степанівна Свобода) була артисткою театру то­вариства «Руська бесіда» у Львові, почасти драматургом; батько — Антін Крушельницький — відомий письменник, автор драм, романів, повістей, редактор журналу «Нові шляхи». У цьому виданні, де згодом опікувався поезією і друкувався І. Крушельницький, часто виступав з розвід­ками з питань будівництва, економіки, тваринництва його брат Б. Крушельницький; другий брат — Т. Крушельниць­кий — писав памфлети, фейлетони, авторську хроніку, знав багато іноземних мов, працював диригентом хору у Львові. Отже, в родині панував дух творчості, і це, звичайно, по­значилося на формуванні особистості майбутнього пись­менника.

І. Крушельницький здобував освіту у Відні (до того бу­ли— гімназія, університет, навчання у Празі). Після цього недовгий час працював на посаді учителя в Стрийській гім­назії, згодом переїхав до Львова. Писати почав рано, дру­кував свої твори в «Літературно-науковому віснику», «Чер­воному шляху» та інших періодичних виданнях. У творчих зацікавленнях поета простежуються впливи західноєвро­пейської літератури, зокрема німецької та австрійської. Зна­ючи кілька іноземних мов, він перекладає з німецької Воль- фа Бірога, Іргіна Егенбрехта, Віллі Р. Фезе, Гуго Гофман- сталя, досліджує Артура Шніцлера, захоплюється імпре­сіоністичною манерою його казок. Одним із своїх учителів

12\*

355

визнає Гуго Гофмансталя: йому присвячено збірку «Вес­няна пісня», вірш «Гуго Гофмансталеві» (на смерть пое­та), ненадруковані спостереження над поетикою Гофманста­ля \*. Особливий інтерес становлять прозові мініатюри-роз- думи І. Крушельницького «З розмов з Гофмансталем». Побудовані у формі діалогу учителя з учнем, вони відбива­ють естетичні погляди автора «розмов» на поезію, поета, природу, театр, проливають світло на деякі особливості ху­дожнього темпераменту.

Добре обізнаний був І. Крушельницький і з В. Сосюрою, М. Бажаном, М. Рильським. І хоч тогочасний критик І. Ко- ломийців стверджує, що поет не зазнавав впливів радян­ських авторів2, проте це не зовсім так. Саме в перших поетичних збірках «Весняна пісня» і «Юний спокій», куди ввійшли вірші 1920—1924 рр., простежуються впливи укра­їнського модерну, які відбивались у його творчій свідомості досить своєрідно. Переважно це виявлялося в імпресіоніс­тичній манері письма. На противагу українській модерніст­ській поезії, мотивам смутку, болю, безнадії, поезія І. Кру­шельницького відкривала світ сонця, весняних настроїв і сподівань. Вже й самі назви перших збірок свідчать, що до літератури прийшов поет, сповнений радості земного буття.

Окреслити певне тематичне коло збірки «Весняна піс­ня» досить складно, бо над усім тут домінує настрій. Це лірика станів душі, що прагне гармонії і знаходить її в зла­годі з природою. Ліричний герой переповнений передчуттям кохання, радості, яка йде від молодості й споглядання кра­си довколишнього світу. Наскрізні образи збірки: весна («мої слова це срібні бренькоти весни»; «летить весна-яр в зелених косах»; «я хочу спів, пісень і мрії, душа — весни»), цвітіння («в долині сріблом сад зацвів»), сонце («ти меш­каєш на кедрових терасах сонця»), спів («в небі йдуть спі­ви — гімн Прометею») — виявляють життєствердний пафос поезії І. Крушельницького. У поетичному відтворенні сві­ту, передачі настрою він — вроджений художник; малюнок, акварель — переважаючі засоби художньої виразності; ко­льорова гама його віршів часто перебирає на себе вира­жальну функцію ідеї, зокрема, у його перших віршованих відгуках на події імперіалістичної війни.

Поетичний образ у І. Крушельницького грунтується на безпосередніх враженнях; метафора, як улюблений засіб

**1 ЦДІА у Львові. Ф. 362. Оп. І. Спр. 216. Арк. 75—131.**

**2 Коломийців І. Лірика останнього десятиліття//Нові шляхи. 1929. С. 2.**

ХудоЖньоіЧ) зображений, враЖає своєю Несподіваністю Й точністю, сполученням барв і гри світла: «Сонце спливає в розтоплений блеск топазного світла долини»; «ти тінню срібною мене вночі цілуєш, коли я входжу в сад, у місячні каскади»; «на лоні чорних хмар за ударом удар — арфи на хмарах». Вміння тонкими акварельними барвами від­творити природу й навіяти настрій, поєднати реалістичну точність образу з невимушеною, гнучкою ритміко-інтона- ційною структурою суголосне ранньому П. Тичині, а скажімо, лірична мініатюра «Ромашка розкинула вії...», можливо, й безпосередньо навіяна його «Енгармоній­ним».

Найбільша творча активність І. Крушельницького при­падає на «новошляхівський» період (1929—1932). Він ба­гато й плідно працює в різних жанрах і друкується здебіль­шого на сторінках часопису «Нові шляхи». Тут вміщено його драми «На скелях», «Мури й межі», «Спір за мадонну Сільвію», поезії й цикли (більшість увійшла до збірки «Бу­рі і вікна», 1930); мистецтвознавчі розвідки, переклади. Виступає він також із оглядами й рецензіями на поетичні збірки. Окремими виданнями в цей час виходять дослід­ження «Святослав Гординський», «Спиридон Черкасенко», «Шляхи сучасного театру», «Джерела творчості Ярослава Галана», поеми «Радощі життя» (1929) і «З-над прірви»

1. , драма «Спір за мадонну Сільвію» (1930), збірки «Бурі і вікна» (1930), «Залізна корова» (1930). Саме в цей період відбувається процес громадянського змужніння І. Крушельницького, самовизначення в політично складно­му й суперечливому світі, в якому тоді жила Західна Ук­раїна. Поет обстоює демократичну позицію, стає одним з ініціаторів групи ЗУМО з її друкованим органом «Альма­нах лівого мистецтва». У першому номері цього альманаху він закликає до творчого об’єднання митців, здатних тво­рити для «працюючого класу».

У 1929 р. після утворення групи «Горно», декларації її платформи у «Вікнах» 1. Крушельницький подає до редак­ції журналу свої вірші «Блакитна ніч», «Балада про роз­биті мрії», «Хор передміських дітей», чим фактично засвід­чує свою солідарність із платформою «Вікон». У передньому слові од редакції мовиться, що Крушельницький, «пройшов­ши ідеологічну еволюцію, починає наближатись своєю твор­чістю до нашої групи». Насправді у його творчості відбу­вається розширення рамок властивого молодості естетич­ного індивідуалізму, тобто поезія відкрито звертається до життя, злиднів, кривд і гніту, а в ліриці владно утверджу ється герой з народу — робітник («Поема про різьбяра»);

політв'язень («Залізна Короба»); знедолені діти («Хор пе­редміських дітей»). Голосніше звучать вимоги соціальної справедливості та голос наростаючого людського протесту.

Втім, разом із посиленням реалістичного начала І. Кру- шельницький залишається на позиціях модернізму, що стає очевидним як у поезії, так і в драматургії. Найбільш ва­гомою та цікавою в його поетичному доробку є збірка «Бу­рі і вікна» (1930), де достоту виявились і світоглядна ево­люція поета, і майстерність та основні риси його поетики. Збірка має чітку композицію: складається з двох частин «Настрої вечірньої години» і «Вікна». Мотиви першої — осо- бистісні, це лірика інтимних переживань; другої — вірші громадянського звучання.

Твори подані за циклами, що свідчить про тяжіння ав­тора до крупних форм, до епічності, так само, як і його звер­нення до притчі, балади — форми, що близько до епосу. (Це тяж'ння помітили й тогочасні критики одразу після виходу його першої книжки, вважаючи, що лірика для І. Крушельницького стане перехідним етапом до творів значніших, зокрема до поем. Так не сталося: поеми й вір­шована драма існували в одночассі з лірикою.)

Роки змужніння й зрілості змінили тональність лірики

І. Крушельницького, увиразнили її настроєву палітру. Без­журність, радість земного існування поступаються місцем настроям елегійного смутку та зневіри («не бачити мені вже більш обнови, не пережить весни і серця бур»). Так, головний герсй «Балади про багряну купіль...» переживає почуття безвиході: стратив молодість, силу, буяння дум, віру й любов, дійшов до стану самогубства. Щоправда, не слід шукати повного ототожнення його з автором, проте певні моменти близькості переживань є. Це був дещо бо­лючий перехідний процес від ілюзій молодості до реаль­ної дійсності: від юного неспокою до мудрої зрілості. І хоча на самій життєвій біографії поета він мяло позначився, проте властиві цьсму станові нтст ої знайшли в’доб аження в поезії. В одному з кращих творів — «Притчі про правдиве життя» (збірка «Бурі і Вікна»; тут — про дійсне, справжнє) шляхом метонімії передається складний і тривкий стан пе­рехідного періоду. Минулі дні й роки з їхніми ілюзіями в «Притчі...» — це труна, яку треба поховати. Але зробити це не так просто, бо «життя ховати — це найбільший біль». Драматичніть стану героя щораз посилюється епітетами, метаформами, які увібрали емонійно-трагічний заряд; «тру­ну здійняти з розпаччю німою», «це буде позпач, болю дика рать», «то я прощаюсь, сумно так, квильма» тощо. Нато­мість приходить спустошеність. Але й це треба пережити

358

іаради нового життя. Завершується балада перемогою над самим собою, життєствердними акордами.

Ознаки «оновленого» життя й світопочування засвідче­ні у друг й частині збірки. Поет прагнув різнобічно пізна іи життя, відтворити його в усій непривабливій грубій си­лі, без прикрас. Відповідно змінюється тематика, образний лад. Лексика поповнюється новими поняттями, символи — новим змістом. Та зміни в авторській свідомості виявля­ються не лише на рівні лексики. Він прагне проникнути в душу людини, перейнятися її болем. Герой «Поеми про різьбяра», виснажений, хворий літній чоловік, щоденно за­ради кусня хліба вирізує з каменя мадонну. Сотворена в муках скульптура починає жити власним життям. Вона стає ритуальною прикрасою церкви, холодна й зневажливо байдужа до злиднів і болю свого творця — «робітника». В душі його назріває бунт, робітник розбиває мадонну і помирає. Стихійне наростання протесту, бунту — ідея поеми.

У 1931 р. вийшла ще одна збірочка — «Залізна коро­ва», до якої, крім віршів, увійшла поема «З-над прірви». Очевидним тут є процес зростання свідомості І. Крушель- ницького. Відгомоном жахів імперіалістичної війни, що за­вдала людям стільки горя, погіршила й без того злиденне існування, перейнята поезія «Лісова осінь», відчуття зрос­таючого вибуху народного гніву декларується у вірші «По­ложили шини».

На особливу увагу заслуговує поема «З-над прірви» (вийшла також окремим виданням). Драматична за зміс­том, вона в експресивній формі відтворює картини голоду, здатного знищити в людині її людяну сутність, штовхнути на злочин. Голод, приниження, несправедливість пробуджу­ють почуття помсти, ідея народного месництва отримує в цій поемі свій подальший розвиток. За всієї художньої ви­разності й експресивності, віршам І. Крушельницького бра­кує конкретно-історичних реалій, чіткої адресації авторсь­кої інвективи. Це дало поживу для пролетарської критики з її апологетикою виключно класового підходу до оцінки літературних явищ. Так, один із «вікнівських» критиків звертає пильну увагу на «речі, щодо яких не можна ска­зати, чи поет може врости в нову класу, в нове суспільство. Споглядальність автора, загальникова фразеологія свідчать тільки про зацікавлення новою для нього екзотичною тема­тикою без глибокого зв’язку з життям цієї класи, про яку поет пише» ’. Певний сенс у тому був: І. Крушельницького, природно, передусім хвилювали проблеми краси й мистецт-

1 Яран К• Немічні пориви//Вікна. 1931. № 3.

359

ва, які він трактував із позицій загальнолюдських. Основна їдея написаної 1930 р. драми «Спір за мадонну Сільвію» — пошук ідеалу краси й мистецтва. Побудована на античному сюжеті драму критикували (за «міщанство»), що й зава­дило її постановці на сцені.

Театр, драматургія посідали не менше, ніж поезія, міс­це в інтересах І. Крушельницького. У 1924 р. в журналі «Червоний шлях» з’являється його дослідження «Драматур­ги німецької модерни останніх літ». У надрукованій 1931 р. праці «Шляхи сучасного театру» йдеться як про стан роз­витку сценічного жанру загалом, так і пролетарського те­атру зокрема. Художність — основний критерій в оцінці

І. Крушельницьким явищ мистецтва, і, викладаючи свої естетичні критерії, він входив у дедалі більші суперечності з «вікнівцями». У цей же час написана й драма «На скелях (Каверна № 16)». Дія її відбувається в Альпах наприкінці першої світової війни, основні персонажі — солдати (в п’єсі вони позбавлені імен і діють під номерами). Написана в експресіоністичній манері, вона має виразний антивоєн­ний, антиімперіалістичний характер.

Окремою книжкою виходить дослідження І. Крушель­ницького «Джерела творчості Ярослава Галана» (1931), в якій розглянуто ранню драматургію відомого публіцис­та, і, зокрема. «Дон Кіхота з Еттенгейму». Автор дохо­дить висновку, що перша драма Я. Галана — плагіат з Вер- фелевої «Хуарес і Максиміліан». На захист письменника стали «вікнівці». І творчість Крушельницького зазнала огульної критики. Так «Відповідь поплентачеві» Я. Галана (Вікна, №7—8, 1931) звучала в дусі найкращих зраз­ків вульгарно-соціологічної критики із поширеними тоді ярликами: «наклепник», «перебуває у міщанській гнилі», «нещасний автор», «явний і прихований фашизм» тощо. У фашизмі, білогвардійщині, «недовір’ї до пролетарського літературного фронту» несправедливо звинувачуються й попутники журналу «Нові шляхи» вже в іншій, не без учас­ті Я. Галана написаній, редакційній статті «Новошляхів- ським попутникам». Все робилося для знищення журналу «Нові шляхи» як фактичної платформи, що об’єднувала різних представників галицької інтелігенції, тісно лучила галицьких письменників із письменниками Східної Ук­раїни.

Журнал проіснував ще 1932 р., І Крушельницький устиг надрукувати частину своєї драми «Мури і межі» на тему села. Того ж року він переїздить до Східної України, де переживає нове творче піднесення. Із захопленням вдивля­ється в «нове» життя, багато їздить, збагачується вражен-

360

Ііями... Як пише В. Півторадні, 1. Крушельницький кілька разів зустрічається у Москві з артистами Камерного те­атру на читці своїх п’єс.

У Львові після закриття «Нових шляхів» його справу продовжує досить нетривалий час журнал «Критика», чле­ном редколегії якого лишається 1. Крушельницький. Тут же він друкує й останні свої вірші, написані в Східній Ук­раїні,— «Виплавка чавуну», «Робітник вертається з заво­ду», «Молотарка висипа зерно» та ін. Завжди дуже вимог­ливий до форми, техніки вірша, поетичної виразності мо­ви, він в цих останніх своїх творах збивається на голу декларацію й риторичне уславлення громохкого індустрі­ального світу. Безперечно, з часом втратилась би новизна перших вражень і поет повернувся б до власних естетич­них критеріїв. Але 1934 р. його безпідставно заарештували і в ніч з 16 на 17 грудня стратили.

Загинувши 29-річним, І. Крушельницький не реалізу­вав себе повністю як творча особистість, проте у справі розбудови української культури є і його чималий внесок

**Юрій Липа (**1900**—**1944**)**

Історія української літератури знає чимало письмен­ницьких династій: Старицькі, Косачі, Кандиби, Гординсь- кі, Вороні, Крушельницькі... Ось у такій сім’ї в Одесі 5 травня 1900 р. народився Ю. Липа. Від свого батька, ві­домого прозаїка й поета, активного громадського діяча, одного із засновників Братства Тарасівців, од лікаря Іва­на Липи він успадкував не лише любов до рідної мови, жагу літературної творчості, а й захоплення медициною, зокрема фітотерапією.

У здоровому духовному мікрокліматі української пись­менницької родини формувався характер літератора-гума- ніста, закладалися підвалини національної самосвідомості майбутнього учасника визвольних змагань в Україні 1917—

1. рр.— козака збройного куреня морської піхоти уряду УНР, невдовзі — заступника командира Одеської січі, який пішов слідами свого батька, члена Центральної Ради та Трудового Конгресу. Після крутих воєнних доріг, що про­лягли через Кам’янець-Подільський, Станіславів та Вин­ники, Ю. Липа опинився в еміграції, закінчив медичний факультет Познанського університету (1929), виконував

обов’язки асистента на Медичній кафедрі Варшавського університету. Був він і стипендіатом Лондонського універ­ситету, але недовго, оскільки виступив на оборону галичан. У Галичині, поблизу Яворова—батьківщини його дружи­ни, художниці Галини Захарясевич в с. Буків, і обірвалося коротке життя письменника. Як лікаря, що рятував від смерті вояків УПА, його замордували енкаведисти, зла­мавши дане перед тим «слово» звільнити полоненого за дві години. Це сталося 18 серпня 1944 р. «його знайшли через два дні мама, згорьована, з дівчинкою-сусідкою, за­порпаного в землі, битій штукатурці...»,— згадує кошмарну картину дочка письменника М. Липа-Гуменецька \*. Неза­довго перед цим гестапівці у концтаборі Заксенхаузені зни­щили поета Олега Ольжича.

Вирваний із життя у розквіті таланту, Ю. Липа зали­шився назавжди в історії свого народу як один із яскравих представників літературного ренесансу на вигнанні. По­тяг до письменства прокинувся в ньому ще в дитячому ві­ці, але батько, добре знаючи «підводні рифи» цієї невдяч­ної праці, намагався «остудити» інтерес свого сина. Тіль­ки схвалення М. Самійленком та І. Франком перших спроб юного пера визначило літературну долю Ю. Липи. Пере­буваючи в Києві, охопленому трагедією громадянської вій­ни, він — як поет і прозаїк —брав участь у діяльності ви­давництва «Народний стяг», згодом — в еміграції — за­снував літературне об’єднання «Сонцецвіт», став одним із фундаторів короткочасного літературного угруповання «Танк» (Варшава, 1929).

Досить неоднозначні, якщо не драматичні, стосунки складалися у Ю. Липи з представниками «празької школи» (О. Телігою, Л. Мосендзом та іншими), котрі друкувалися переважно на сторінках львівського журналу «Вісник», а відтак — з редактором часопису Д. Донцовим. Вони зумов­лювалися незалежною позицією митця, його особливими етичними настановами, гуманізмом, пошуками гармонії національних та загальнолюдських цінностей. Свої погля­ди він обгрунтовував у публіцистичних та наукових роз­відках та есеях («Бій за українську літературу», 1935; «Українська доба», 1936; «Українська раса», 1936; «При­значення України», 1938, 1953; «Чорноморська доктрина», 1940; «Розподіл Росії», 1941 та ін.). Серед історіософічних досліджень Ю. Липи про долю України звертає на себе увагу обгрунтування її права на Чорноморський арсенал,

**1 Липа-Гуменецька М. Про мого батька й діда//Березіль. 1991. №1. С, 122.**

362

виявлення тут генетичних коренів національного буття. Аналізуючи основні культурні тенденції в Європі та в Ук­раїні, Ю. Липа ніколи не трактував людину як засіб пев­ної мети і різко засуджував будь-які теорії тоталітаризму, передовсім більшовизму, вбачаючи в ньому пряме продов­ження політики «імперських правителів Петербурга» '. При цьому вважав себе спадкоємцем Т. Шевченка, якого нази­вав «Селянським Королем», що «...затримує похід Москов­щини в Великій Україні й Кубані», має вплив на Галичи­ну, Буковину й Закарпаття 2. Розділ, присвячений висвіт­ленню постаті Т. Шевченка,— центральний у книжці «Бій за українську літературу», що сприймається як низка тон ких, саме письменницьких, спостережень над найважливі шими подіями в українському письменстві. На думку Л. Че- реватенка, «аналогій ця розвідка не має: це одночасно па­норама передбачення, макро- і мікро-аналіз, полеміка і синтез»3. При явному перебільшенні щодо «аналогій» в цілому критик має рацію.

Творча спадщина Ю. Липи нараховує близько 200 назв. Серед них найпомітнішим видається «роман із XVII сто­ліття» «Козаки в Московії» (1934) — про події часів Хмель ниччини, написаний у дусі творів Вальтера Скотта та П. Ку ліша. його сюжет позначений динамікою небезпечних при­год українського шляхтича з Полтавщини Петра Сокольця Вяжевича та його побратимів у Польщі, Росії та Україні Твір викликав неоднозначну реакцію еміграційної критики- скажімо, М. Рудницький заперечував його як «малохудож­ній», на думку ж А. Доленго — то «цінна книжка».

Ю. Липа — автор новел «Нотатник» (1937), «Рубан» («Кіннотник» та інші оповідання» (1946). В Нотатни- ку» змальовані постаті української національної револю­ції з такою «безпристрасністю», що С. Гординський назвав її «майже лікарською» (маючи, напевне, на увазі психо­логічний аспект твору), наголосивши на великій життє­вій достовірності персонажів цієї книжки4. Усі прозові твори ІО. Липи — й історичні («Гетьман Іван Мазепа»), й автобіографічні («Світильник невгасимий», спогади про батька) та інші — засвідчують, що їхній автор передо­всім — реаліст, хоча й небайдужий до романтичних засо­

**1 Липа Ю. Розподіл Росії. Нью-Йорк, 1954. С. 9.**

**2 Липа Ю. Селянський Король//Слово і час. 1990. № 5 С. 52**

**3 Череватенко Л. «Господь міцним мене створив і душу дав нероз- ділиму..»//Дніпро. 1991. № 4. С. 151.**

**4 Гординський С. Проблема української стихії//Назустріч. 1936. 15 жовт.**

363

бів, якими почасти інкрустовані його новели, повісті та романи.

Однак тільки поезія стала справжнім покликанням Ю. Липи. Незважаючи на його скептичне ставлення до власного віршування, саме в цій царині він постав орга­нічно сформованим щодо стилю, тематики і словника. Пер­ша збірка «Світлість» (1925), надрукована в Калуші — в таборі інтернованих вояків армії УНР, заявила про дебют акварельно-імпресіоністичного лірика, який стрімко еволю­ціонував до виповненої вольовими інтонаціями, строгими історіософічними алюзіями «Суворості» (1931). Критика поставила видання в контекст емігрантської поезії, прой­нятої пафосом державництва та формування національно свідомої особистості, спрямованої на заперечення сенти­ментально-етнографічної традиції, версифікаційної прак­тики в Україні. Є. Маланюк, який у «Суворості» розпізна­вав генетичну лінію поетичного мислення з родоводом від «Повчання» Володимира Мономаха й бароковості часів І. Мазепи та Києво-Могилянської Академії, наголосив та­кі визначальні ознаки поетичного стилю Ю. Липи: 1) бла­городна ясність виразу; 2) аскетична доцільність слова; 3) динамічна ощадність речення»1. На думку критика, вта­ємниченого в магію слова, ця лірика асоціюється з графі­кою.

Різьбленні тропи Ю. Липи акумулювали в собі барокові (І. Величковський, Грифіус) та готичні джерела, увібрали ознаки пізнього середньовіччя, дух козацьких літописів, стиль яких відбився в архаїзованій лексиці «Суворості», у важких синтаксичних конструкціях окремих поезій. Втім, подібні тенденції так само були притаманні й творчим по­шукам Ю. Дарагана, Є. Маланюка, О. Стефановича, М. Ба­жана. Схильний до історіософічних візій, Ю. Липа володів надзвичайно гострим чуттям сучасності, поєднаним із гли­боким осмисленням драматичної долі свого народу. Його муза могла бути світлою («Балада»), твердою, як криця («Київські легенди», цикл «Суворість»), медитативною, за­нуреною в екзистенціальну проблематику буття («Зорі ве­ликі дрижать...») і воднораз — гнівною, коли йшлося про зневаження людських цінностей, особливо відчутне на еміг­рації, як от у вірші «Прокляття»:

**Бездумність псів, що лижуть кість суху,**

**Нагороди притулком теплим. Боже,**

**Вкажи брудним ропухам купи листя**

І гайворонам їх колючі гнізда.

**1 Маланюк Є. Книга спостережень. Т. 1. С. 232.**

864

**А тим, хто злочин тління розсівають,**

**Убійникам з’явись у гніві.**

**Указуючи путь, що безконечна, —**

**Хай з божевільним поглядом од жаху Покинуть справедливу Батьківщину І іншої довіку не знайдуть.**

Тут Ю. Липа продовжував традицію старозаповітних пророків, в одкровеннях яких розкривалося Боже прови­діння, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка. Невдовзі його лірика, що поступала від прозорого звукового образу до густого метафоричного вислову, а далі — оголеності філо­софської думки, особливо засвідченої останньою збіркою «Вірую» (1938), еволюціонувала до автологічності. На жаль, Ю. Липа не вважав себе поетом (подібні приклади траплялися в українській літературі, напр., М. йогансен). Він не міг не бачити, що його вірші не в усьому сприйма­ються читацьким загалом, і це, очевидно, зумовило його скепсис.

Втім, перед нами талановита лірика, елітарна, лірика високої культури поетичного мислення. Вона поставила Ю. Липу в один ряд з київськими «неокласиками» та пред­ставниками «празької школи», котрі в драматичній атмо­сфері національного та духовного відродження в Україні першої половини XX ст. накреслювали перспективні лінії розвитку української літератури.

**Василь Гренджа-Донський (**1897**—**1974**)**

Провідне місце в історії літературного розвитку Закар­паття 20—30-х років посідає В. Гренджа-Донський — пись­менник, журналіст, громадсько-культурний діяч. Ба­гато в чому йому довелося бути першим. Його поетична збірка «Квіти з терням» (1923)—перша на Закарпатті книжка світського автора, написана українською літера­турною мовою; він перший у художній творчості почав ут­верджувати ідею возз’єднання Закарпаття з радянською Україною; редагував перший закарпатоукраїнський літе­ратурно-художній журнал «Наша земля» (1927—1928), що відігравав велику роль в поширенні знань про українсь­ку культуру й літературу.

Біографія В. Гренджі-Донського типова для інтеліген­ції цього краю, свідоме життя якої почалося ще в умовах

365

Австро-Угорщини. Вона пройшла окопи першої світової війни, боролася за радянську владу в Росії і в Угорщині, була свідком насильного приєднання Закарпаття до Чехо- Словаччини й постійно з надією дивилася на Україну.

Народився В. Гренджа-Донський 23 квітня 1987 р. в с. Волове (нині Міжгір’я) у сім’ї лісоруба. Закінчивши цер­ковну дяко-учительську школу, він із 12 років починає тру­дове життя, працює помічником дяка, листоношею, 1915 р. складає іспит за неповну середню школу; цього ж року його мобілізовано до австро-угорської армії, відправлено на фронт. Після закінчення першої світової війни і розпаду Австро-Угорщини В. Гренджа-Донський їде до Будапеш­та, де бере участь в Угорській революції, після придушення Угорської республіки молодий поет нелегально поверта­ється додому, де поринає в літературне життя. Вже перші його збірки «Квіти з терням» (1923), «Золоті ключі» (1923), «Шляхом терновим» (1924) засвідчили, що в літературу прийшов самобутній, талановитий поет. Всупереч традиці­ям XIX ст., коли живе народне слово зневажалося, В.Грен­джа-Донський звертається до народу його мовою, запо­чатковуючи, власне, нову українську літературу на Закар­патті.

Провідне місце в ранній поезії В. Гренджі-Донського посідають соціальні мотиви. Поет оспівує революційне пе­ретворення світу, висловлює віру в той час, коли «здіймем руки всі до бою — і спадуть кайдани». Значення його пер­ших збірок, особливо «Шляхом терновим» не тільки в то­му, що ця книжка, написана літературною мовою й видана фонетичним правописом; айв тому, що пристрасне слово поета закликало народ до активної дії, його палкі звер­тання: «Раби до бою, за любимий край!» сповнені щирої любові до рідної землі.

Від наслідування фольклору поет переходить до влас­них оригінальних поетичних і образних структур, свідомо підносить своє поетичне слово за соціальне й національне визволення краю. Поетична творчість В. Гренджі-Донсь­кого засвідчує, як розвивався його стихійний талант, як оволодівав поет лексикою сучасної української літератур­ної мови, опановував розмаїття художніх форм.

Редагований 1927—1928 рр. В. Гренджею-Донським жур­нал «Наша земля» об’єднав навколо себе прогресивних письменників, популяризував найкращі твори українсь­кої літератури Цензура постійно переслідувала «часопис», і на початку 1929 р. він був заборонений Поезії В. Гренд- жі-Донського, друковані на сторінках цього видання, зма­лювали злиденне життя простого люду:

366

ҐІани... Тюрма...

**Печаль... Журба...**

**Кайдани... Поліцай...**

**Оце мій рідний край!**

***(«Оце мій рідний край»)***

Одночасно В. Гренджа-Донський виступив і як прозаїк. Перша книжка його прози «Оповідання з Карпатських по­лонин» (1925, перевидана в Харкові, 1928) присвячена ма­льовничій природі українських Карпат, звичаям і побуту самобутнього гірського краю. На сторінках «Нашої землі» письменник надрукував цикл оповідань, який згодом склав збірку «Назустріч волі» (Ужгород, 1928—1930). Основна тема книжки — відтворення революційних подій на Закар­патті у 1918—-1919 рр., боротьби з румунськими королів­ськими військами, що окупували південно-східну частину цієї землі.

Мала проза В. Гренджі-Донського представлена тво­рами історичної тематики («Бунт у твердині», «На бабин вечір», «Під ворожими багнетами»), про соціальний визиск селянства й міського робітництва («Там, де вовки неситі виють», «Продана дитина», «Повінь», «Ужгородський го­тель «Солома», «Куди вітер віє», «Попадянка», «Нещасна доля з тими українцями»); в них автор викриває силу­вану чехізацію та мадяризацію українського населення («Країна темряви, нужди, голоду й... чехізації»). Завдяки своїй актуальності оповідання, нариси, репортажі письмен­ника — вражаючий художній документ про життя того­часного Закарпаття.

1928 р. у Харкові виходить збірка поезій В. Гренджі- Донського «Тернові квіти полонин». Літературна критика щиро привітала книжку, «Літературна газета» назвала по­езію В. Гренджі-Донського «жаринкою під попелом». З по­чатку 30-х рр. В. Гренджа-Донський відходить о, активного руху, пафос його поезії пригасає. Остання довоєнна збірка «Тобі, рідний краю» (1938)—це переважно поетична ін­терпретація фольклорно-етнографічних та історичних сю­жетів.

Тоді ж виходять його великі епічні твори — поема «Чер­вона скала» (1930—1938), в основі якої — народні пере­кази про Хустський замок; повість «Ілько Липей карпатсь­кий розбійник» (1936, Львів) — розповідь про одного з останніх карпатських опришків, який загинув од жандарм­ської кулі 14 вересня 1935 р.; історична повість «Петро Пет­рович» (1937), події якої відбуваються у XIV ст.

367

Після окупації Закарпаття у 1939 р. поет потрапляє ДО фашистського концентраційного табору, звідки рятується втечею до Братіслави. У Словаччині він проживе другу половину свого життя. Помер письменник 25 листопада 1974 р.

У повоєнні роки В. Гренджа-Донський пише поезії, дра­матичні твори, оповідання, повісті, багато перекладає, йо­го вірші нерідко пройняті тугою за рідним краєм, але є в них і мажорні настрої, зумовлені новими історичними об­ставинами — возз’єднанням Закарпаття з Україною. Не­рідко ця поезія хибує на описовість, декларативність, об­разну одноманітність, як і вся тогочасна українська літе­ратура радянської доби.

На схилі віку В. Гренджа-Донський багато уваги при­ділив драматургії, створив цикл оригінальних драматичних взірців, у яких звернувся до різних періодів історії Закар­паття, намагаючись відобразити традиції мальовничого краю, побут і життя його мешканців, міфологію, пісенну культуру цього регіону Карпат. На підставі народних мі­фологічних уявлень верховинців написано поеми «Скам’я­нілі серця» (1956) і «Русалка» (1945—1956). Карпатські опришки стали героями трагедії «Попадя», що є варіантом обробки баладного сюжету про «камінну душу». У драма­тичній поемі «Верховина» (1954) в трьох символічних кар­тинах відтворено багатовікову боротьбу закарпатців за своє визволення з-під іноземного поневолення. Старовин­на легенда про вигнання татарських орд опрацьована в драматичній поемі «Золоті ключі Срібної Землі» (1955), яку поет вважав кращим своїм драматичним твором. У дра­мі «Зруб» (1948—1963) зображено тяжке соціальне ста­новище закарпатських лісорубів перед першою світовою війною. Трагедію українського села Токаїк на Східній Сло­ваччині В. Гренджа-Донський відтворив у драмі «Токаїк» (1952—1956).

У його післявоєнній прозовій спадщині — кілька повіс­тей та романів («Петрик», «Світанок над горами», «За­пропащені роки»). Пишучи роман-трилогію «Сини Верхо­вини», автор прагнув подати художню хроніку життя краю з кінця XIX ст. до новітніх часів. Однак вдалося завер­шити тільки першу книгу трилогії, у якій оповідь доведена до 1921 р. Перед читачем постає панорама життя старої Верховини: побут, звичаї, вірування, класова, національна й релігійна боротьба, вражаючі картини воєнного лихоліт­тя, прагнення до возз’єднання з Україною, пробудження до політичного й культурного життя.

Головний герой роману — Любомир (Продай) Гри-

368

нюх — постать багато в чому автобіографічна. Син верхо­винського селянина-лісоруба, він проходить жорстоку жит­тєву школу в умовах старої Австро-Угорщини, його харак­тер гартується на фронтах першої світової війни і виростає у свідомого захисника прав свого народу. Особисте життя Гринюха тісно переплетене з бідами й турботами усіх вер­ховинців. Роман «Сини Верховини» не тільки художній твір, він — цінне джерело пізнання соціально-економічно­го, культурного поступу, настроїв закарпатських українців перших десятиліть нашого віку.

В. Гренджа-Донський залишив цікаві «Спогади», на­повнені значним фактичним матеріалом. Про своє життя й літературну творчість письменник розповів у контексті історичних подій і катаклізмів, що відбувалися впродовж першої половини XX ст.

Оглядаючи різнобічну літературну спадщину В. Гренд- жі-Донського, маємо підходити до неї історично, з враху­ванням тих умов, у яких жив і творив письменник, того лі­тературного оточення, в якому він перебував, вирізняючи головне: він був одним із перших, хто почав творити нову сучасну українську літературу на Закарпатті й художньо втілив у своїй спадщині довготривалий і нелегкий шлях цього району нашої землі до всеукраїнської єдності.

**Микола Терещенко (**1898**—**1966**)**

Ім’я М. Терещенка сучасне покоління читачів пов’язує з блискучими перекладами з Еміля Верхарна: «Вечори, ро­зіп’яті на обрії в огнях, в болотах відбили тугу і благання...» У 1966 р. вийшло «Вибране» відомого бельгійського поета з передмовою перекладача. А ще невдовзі перед цим був за­вершений «гідний пошани труд» (М. Рильський) —двотом­на антологія французької поезії, в якій представлено 250 поетів з біобібліографічними даними й стислими характе­ристиками. Саме ці два явища в українському літературному житті певною мірою відвернули увагу від М. Терещенка — самобутнього й оригінального поета. Сучасникам, зокрема молодим, мало що в «цій м’якій, тихій, делікатній... з печат­тю інтелігентності в усьому» (І. Дзюба) людині нагадува­ло її буремну молодість і неабияку творчу й літературно- будівничу активність зачинателя нової літератури. Разом з тим протягом 20-х рр. його ім’я було в центрі уваги кри­

**зе»**

тиків, а вірші й переклади постійно з'являлися у різних то­гочасних часописах.

Народився М. Терещенко 13 вересня 1898 р. в с. Щер­бинці на Полтавщині (тепер Золотоніського району Чер­каської області). Навчався у Золотоніській гімназії, згодом у Київському політехнічному інституті. Вірші почав писати ще в гімназії, вперше опублікував їх у 1918 р. в «Літератур- но-науковому віснику». А ще через рік почали його поезії друкуватися в «Мистецтві», в «Музагеті». «Червоному він­ку». Це були емоційно-проникливі, повні людяного змісту вірші з вправною технікою. Але в цілому вони не були по­зитивно сприйняті пролетарською критикою, оскільки в них переважали настрої безмежності й мрійності, а теми борні за волю, співчуття до гноблених розкривалися не з допомо­гою крицево-рішучих ритмів, а в сполуці з меланхолійними інтонаціями й традиційними ямбами. Поет передавав приро­дні людські настрої — печалі й ніжності («Печаль і ніж­ність— о, як розняти в душі поета печаль і ніжність»), а це сприймалося як занепадництво. «Не на часі» вважалось за­хоплення поета народнопісенною творчістю, яке простежу­валося у ранніх віршах «Ой летять над синіми борами кру­ки...», «Що в долині білі вівці, а на кручі гай...», «Чи тополя гнеться, а чи воля серед поля...» та ін. Вже публікація поезій М. Терещенка в «Музагеті» — органі символістів — давала привід шукати витоки його творчості в символізмі. Цим і пояснюється те, що поет не включив їх до своєї пер­шої збірки «Лабораторія» (1924).

За час від перших публікацій до появи «Лабораторії» в світогляді поета відбулась еволюція, зумовлена художньо- літературними пошуками тієї доби. Не відсторонюючи себе од подій в країні й літературі, від пролетарського мистецт­ва, М. Терещенко сходиться з групою М. Семенка, бере участь у літературних об’єднаннях «Аспанфут» і «Комун- культ». Друкується у виданому В. Поліщуком альманасі «Гроно» Після розколу «Комункульту» входить до «Жовт­ня». І хоча більшість критиків згодом була одностайна, що з футуризмом М. Терещенко був пов’язаний лише орга­нізаційно, однак перехід до іншої «естетичної системи» по­значився на світогляді поета, образному ладі його творів та, власне, й на самій структурі вірша.

У збірці «Лабораторія» помітимо виразне звернення до сучасності. Схвально зустрінута пролетарською критикою, збірка загалом відповідала вимогам доби; основні її моти­ви — сучасне місто, індустріалізація, уславлення людського духу, утвердження віри в людину й працю. Головний герой поезій М. Терещенка — кочегар, робітник. Лексика онов-

370

лена відповідною виробничою термінологією: «риметрс», «брикс», «казан», «труби», «розтруби», «заводи» і «завкоми». Традиційний вірш поступається місцем верлібру, музиці парових котлів». Тут вміщено віршоване оповідання Цень-Цань», твори про Леніна («Помер?», «Ленінські за­повіти») .

Але є в книжці й вірші, зокрема в розділі «Земна книга», в яких відлунюють картини страшного голоду, неврожаю і червоного терору, вони пройняті безмірним співчуттям до

людини:

**А хліб не родить — поле під боями И позамерзали води.**

**Голод. Холод.'**

**І суд над куркулями,**

**червоний терор — в зуби, в пику, в серце.**

***(€Зуб за зуб»)***

Далеко не всі з українських поетів 20-х років так від­верто й реалістично писали про муки відірваної внаслідок революційного катаклізму від землі й трансплантованої в чуже середовище сільської людини, як це зробив М. Тере­щенко у вірші «Місто». Всупереч загальній поетичній тен­денції оспівувати пролетаря й пролетарську масу, моноліт­ний колектив у тріумфальному поході, його поезія «Товар» сповнена «жорстокими думками» про долю людей з обру­баним корінням і розтоптаною гідністю:

**Товарний вагон, а в ньому пасажири незграбно мостяться, немов худоба, й на їх обличчях, заспаних і сірих — нужда, знесилення, хвороба...**

**Товарний вагон Але й у ньому люди, а не бездушний проданий товар...**

**Коли ж, коли ж на їх обличчях буде горіть огонь замість звичайних харь?**

***(«Товар»)***

Не типовим серед численних пеанів індустріалізації сприймалося поетове вболівання за природу у вірші дещо пантеїстичного характеру «Дніпро»: «Дніпро: над ним аеро­план, а по мосту автомобіль, І боляче йому од ран, од радіохвиль... і скоро, скоро всю воду викачають для машин, у казани, в резервуари... Дніпро: засмучений такий, заславсь димами, наче тінню».

У 1922 р. вийшла в перекладі М. Терещенка збірка пое­зій Е. Верхарна. «Мало хто з європейських поетів був такий співзвучний творчим шуканням молодої радянської поезії, як видатний бельгійський поет Еміль Верхарн,— згадував

371

опісля М. Терещенко 1. Відтоді, за його визнанням, він по­стійно знайомить українського читача з окремими здобут- ками французької поезії — Війоном, Беранже, Гюго, Потье, друкуючи переклади в періодичних виданнях.

Поетична збірка «Чорнозем» (1925) переважною біль- шістю творів присвячена селу. За це промовляли самі назви віршів «Тов. Врожай», «Радянський чорнозем», «Селянине (Посівкомпанія)» — отже, звучали заклики до колективіза­ції. Природно властиві його поезії риси спокійної спосте­режливості, виваженості, влучної метафоричності М. Тере­щенко приховував тепер за пролеткультівськими гаслами, в його мові штучно плутались предметно точні яскраві мета­фори з холодною риторикою: — не розпорошуй сили, неза­можник, об’єднуйся в колектив»; і тут же: «над яром ранок креше іскри, мантачать коси на горбах, а роси свій остан­ній жбанок порозливали у полях». М. Зеров слушно назвав вірші збірки «газетними фейлетонами» й радив авторові «Чорнозему» повернутись до перекладів з французької.

У 1927 р. М. Терещенко вступає до ВУСППу, тим же роком виходить і одна з кращих книжок поета цього періо­ду— «Мета й межа», в якій «виразніше, ніж раніше, прори­ваються патетика поетично-філософської думки», «мотиви гуманістичної тривоги», «невідповідність між ідеалами ре­волюції та соціальної дійсності», де автор «повертається до символіко-філософського трактування природи»2. Однак ви­хід цієї збірки ще не засвідчив відхід поета від надмірної соціологізації. Вплив пролеткультівської «літературної по­літики» позначається особливо на наступних збірках «Краї­на роботи» (1928) та «Риштування» (1930); до останньої передмову написав І. Кулик, в якій він називає поета «сві­домим прихильником утилітаризму», тим, хто «твердо взяв настановлення на обслуговування пролетарського читача»\*. «Риштування» славлять громохкий індустріальний світ, ге­роїчне неодмінно пов’язується з жертовністю, трагічною за­гибеллю героя.

У ці роки М. Терещенко творчу й перекладацьку діяль­ність активно поєднує з літературно-громадською, він — один із редакторів журналу «Життя і революція», а в 1932 р. входить до складу оргкомітету новоутвореної Спілки радян­ських письменників.

З часом поезія М. Терещенка позбудеться пролетарсько- футуристичних тенденцій, що в суті своїй були спрямовані

**1 Терещенко М. Трибун і майстер Ц Верхарн Е. Вибране. К-, 1968.**

**С. 5.**

**2 Дзюба /. Трудівник слова //Терещенко М. Твори. К-, 1988. С. 22.**

* **Кулик /. Передмова // Терещенко М. Риштування, X., 1930. С, 4.**

372

на руйнацію національного й традиційного в мистецтві, на­буде інших естетичних якостей, які природно розкриються в ліриці воєнних років. Протягом війни вийшло п’ять його поетичних збірок — «Вінок слави» (1942), «Дівчина з Украї­ни» (1942), «Верба рясна» (1943), «Ташкентський зошит» (1944), «Зорі» (1944). З щирою патетикою звучать в них уболівання за долю народу, мотиви нескореності й незлам­ності духу, віри в перемогу. Поезія М. Терещенка воєнного періоду відзначається людяністю й реалістичністю. Пережи­ваючи війну як вселенське лихо, він водночас уміє виокре­мити людську долю, особистісну трагедію війни. Це — доля матері, на очах якої вбито хлопчика («Хлопчик з м’ячи­ком»), дівчинки, яка ховає ляльку і гине сама («Дівчинка з лялькою»). Найповніший вияв знаходить у ліриці доби лихоліть і національно-патріотичне самопочування поета, яке трансформується в мотиви скорботної туги за Україною, окупованою фашистами. Подальший свій розвиток знайде тема культурного єднання. Зокрема, заслуговують на увагу його літературні портрети узбецьких поетів, об’єднані в цикл «Слово і слава». Жанр поетичного портрета М. Терещенко розвиває і в повоєнний період.

З неменшою напругою й активністю працює і в 50-60-ті роки. Виходить чимало його поетичних збірок, серед яких і ті, що укладені з доскіпливо дібраних поезій різних років. Готуються до видання його твори в перекладі на російську, водночас він плідно працює над інтерпретацією українсько­го твору російських поетів.

Подальший розвиток у ліриці М. Терещенка останнього десятиліття знаходить тема спорідненості літератур на заса­дах загальнолюдських цінностей. Окреме місце посідають поетичні портрети-роздуми над постатями вчених, митців — Т. Шевченка, П. Грабовського, Сірано де Бержерака, О. Дов­женка, М. Ломоносова, М. Кибальчича. Частіше звертаєть­ся до джерел книжної культури, художньо-філософського осмислення здобутків людства. Радісним пафосом природно перейняті поезії М. Терещенка про перші кроки в освоєнні людиною космосу. Поезія його стає більш поміркованою, споглядально-виваженою.

Найкращі свої поезії («Велике у малім», «Осінній роз­дум», «Осіннє джерело», «Акварель», «Неспокій» та ін.) він пише саме в 60-ті роки. Це ліричні медитації, зміст яких — усвідомлення людського буття передусім у його не колективістському, а індивідуальних проявах, осягнення са- моцінності людської особистості. Невід’ємною часткою цьо­го буття виступає і природа. Осінні барви, осінні пейзажі, що навівають елегійний смуток, повертають пам’ять зрілого

373

поета в літа молодості: «хтось розсипав листя серед гаю, що багрянцем оповитий весь. Я в задумі, Я не пам’ятаю, як літа свої розвіяв десь». Написані вони у традиційній формі із завжди властивою поетові високою музикою вірша, ра­фінованою культурою образу. Цими останніми поезіями, із оксамитовою зажурою над плином життя, зрілістю, М. Те- рещенко близький М. Рильському пори його «третього цві­тіння».

І все ж не буде помилкою сказати, що над усіма здобут­ками поета в оригінальній поезії переважає історико-куль- турна значущість його творчої діяльності. Незадовго до смерті він уклав «Літературний щоденник» — своєрідне ен­циклопедично-довідкове видання про письменників, перекла­дачів, фольклористів, бібліографів із характеристиками й датами основних біо-бібліографічних фактів. На окрему увагу заслуговує й літературознавча розвідка «Трибун і майстер» про Еміля Верхарна (передмова до вибраних тво­рів). Він був першим лауреатом премії імені М. Т. Риль­ського за послідовно здійнювану протягом життя перекла­дацьку працю, вершиною якої стали «Сузір’я французької поезії» та «Вибране» Е. Верхарна.

Помер М. І. Терещенко 1966 р., похований у Києві.

Дмитро Фальківський **(**1898**—**1934**)**

Д. Фальківський (справжнє прізвище — Левчук) наро­дився 3 листопада 1898 р. у с. Великі Липеси (тепер Брест­ська область) в бідній селянській родині. 1920 р. добровіль­но вступив до лав Червоної Армії, згодом кілька років слу­жив в органах Надзвичайної комісії Білорусії, про що не любив згадувати, а якщо вже заходилося про це, то розпо­відав більш ніж стримано. Проте чимало його творів так чи інакше допомагають зрозуміти цю особливість життєвого шляху поета, бо ж інших автобіографічних свідчень та ма­теріалів (документів, листів) не збереглося.

Перші віршовані публікації молодого автора з’явилися на сторінках київської газети «Більшовик», а невдовзі у двотижневику «Глобус» (1924. № 25) була надрукована його перша поема «Чекіст». Романтизація «червоного теро­ру» губилася в масовому віршованому потоці, де на всі лади оспівувалася класова ненависть як єдина і незмінна цін­ність «історично закономірної» диктатури пролетаріату.

Однак дебют Д. Фальківського було помічено. Про нього

374

схвально відгукнувся Б. Коваленко, якому імпонувала «ідей­но чітка» позиція поета. Не дивно, що поет потрапив спо­чатку до складу київської філії «Плугу», очолюваної С. Щу­паком, а потім —до «Гарту», серед керівників якого пере­бував Б. Коваленко. Однак дуже швидко порвав з ними, заперечуючи жорстку обмеженість вульгарно тлумаченої «пролетарської літератури». Водночас він не приймав пла­катно-риторичних штампів, відчутних у його віршах «Колек­тив», «Інтернаціонал молоді», «Комуна» та ін., лейтмотивом яких звучало однозначне: «Хто не з нами, той проти нас». Д. Фальківський почав шукати свій шлях, звернувся до епіч­них жанрів («Краском», «Селькор», «Іоган», «Тов. Гнат», «Чабан»). Але ці твори не задовольняли автора.

Свою стихію як поет Д. Фальківський відкрив у ліриці. Стає членом літературного угруповання «Ланка» (з 1926 р.— МАРС), де обстоювалися погляди на мистецтво, близькі до поглядів «неокласиків» (а після утворення ВАГІЛІТЕ — і ваплітян), підтримувалась зорієнтованість письменників на високий фаховий рівень, виявлення та розвиток талантів. У доброзичливому оточенні «ланківців» — Б. Антоненка- Давидовича, Г. Косинки, В. Підмогильного, М. Івченка, Т. Осьмачки та інших — Д. Фальківський написав свої кра­щі поезії. Особливо, по-чоловічому міцною була його друж­ба з Є. Плужником, якому він присвятив вірша «Одшуміло літо... Одспівало жито».

Творчі інтереси й зв’язки Д. Фальківського не обмежу­вались лише колом ідей і людей, «заданим» організацією «Ланки», вони — ширші. Працюючи секретарем у журналі «Кіно», він підтримував стосунки з М. Бажаном, О. Довжен­ком, ІО. Яновським, М. Семенком, В. Поліщуком та іншими митцями — нерідко прихильниками відмінних естетичних смаків та стильових уподобань, пробував своє перо на тере- ні кінодраматургії.

За своє коротке життя, що трагічно обірвалося, він встиг видати поему «Чабан» (1925) та три поетичні збірки: «Обрії» (1927), «На пожарищі» (1928), «Полісся» (1931); активно друкувався в періодиці, пробував писати прозу та публіцистику, перекладав з білоруської (Я. Пуща), росій­ської (М. Ушакова), німецької (О. Копель) мов.

За типом світовідчування Д. Фальківський — реаліст, проте його поезії не були чужі елементи романтики, і це давало підстави деяким критикам відносити його до неоро­мантичного крила української літератури, представленого Л. Черновим, М. Йогансеном, О. Влизьком та ін. Справді, поет час од часу вдавався до укрупненого зображення, гі­перболізації певного настрою, розмивання берегів між мож­

375

ливим і дійсним. їак, у баладі «Одна ноґа в стременах» на тлі зимового пейзажу, з’являється вершник без голови, який поступово заповнює собою скрижанілий простір... Дарма шукати в дій, майже сюрреалістичній, картині містику. Ба­лада сприймається як сугестивне узагальнення громадян­ської війни, де безліч безіменних жертв, і їхній знак — верш­ник без голови... Це символ протиприродних явищ, тривож­них абсурдів суспільного життя:

Одна нога в стременах...

Сніги. Вітри. Зима.

Розрубані рамена.

І голови нема.

***(«Одна нога в стременах*...»)**

Вульгарна критика була шокована цими й іншими ряд­ками («Сьгодні ж — леле! Мрець...»), трактуючи їх букваль­но, ототожнила автора з ліричним героєм, устами А. Клоччя оголосила його... «мерцем», закликала, як ослушника, повер­нутися до ортодоксії «пролетлітератури» '. А втім, поету вже було не по дорозі з київською філією «Гарту».

Д. Фальківський формувався як письменник гостропроб­лемний, не задовольнявся самою інтерпретацією явища Відтепер у його художньому мисленні сильніше проступа­ють і філософські мотиви. Поет порушує вічні питання, во­ни, як правило, мають конкретні джерела. З особливою дра­матичною гостротою розкривається Д. Фальківським проти­борство життя і смерті, вияви якого авторові довелося спостерігати й переживати в роки громадянської війни та під час служби в ЧК. Показовий щодо цього вірш «Нас тільки сотня...», в якому поет заперечує поширену в 20-ті роки думку про те, ніби масові жертви виправдовуються благо­родною метою революції і що іншого шляху до світлого майбутнього немає.

Вірші та поеми Д. Фальківського не вражають особли­вими відкриттями на терені поетики. Тут він здебільшого традиційний, але його версифікаційний арсенал мав виразно індивідуальне стильове забарвлення. В його ліриці, що від­значається мелодійністю, часто спостерігаємо замкнену композицію вірша, недомовленість (три крапки), усічені рядки, які загострюють сюжетний фінал, тощо. Слід також згадати схильність Д. Фальківського до сюжетної градації, яка завершувалася б катарсисом. Суворі, лаконічні рядки вірша «Зійшлись обоє на багнетах» — яскравий приклад того, як поетичні засоби цілком підкорені думці, коли кож­не слово — ніби міцно вбитий цвях. У кривавому вихорі

1 Днв.: Молодняк. 1927. № 4. С. 108,

громадянської війни зненацька опиняються віч-на-віч бать­ко і син, розведені фатальними подіями по ворожих таборах. Вони приголомшені такою зустріччю, а ще більше усвідом­ленням, що зараз вони мусять убити один одного. Жахлива мить, неприродні для людини боріння із почуттям кревності завершуються трагічно:

І довго ждали б два багнети (В очах кривавий перелив),

Та хтось із-заду з кулемета Обох скосив...

***(еЗійшлись обоє на багнетах»)***

Такою була правда національної трагедії, тривалий час замовчувана істориками. Революція, покликавши на бороть­бу за давно очікувану свободу, пробудила приспаний твор­чий потенціал народу, але не була позбавлена лівацьких авантюр, фанатичної жорстокості, відверто проголошува­ного етичного нігілізму. Надзвичайно гостро виявлялись ці суперечності в Україні, де багато родин розтиналося по живому на непримиренні табори, як це зобразили М. Хви­льовий у новелі «Я (романтика)» чи Ю. Яновський у романі «Вершники».

Українська поезія 20-х років ще встигла й змогла (по­рівняно з наступними роками) відтворити не тільки героїку революції, а й її трагедію (П. Тичина, В. Сосюра, М. Йоган- сен, Є. Плужник та ін.). Для Д. Фальківського такий підхід став визначальним. Він осмислював бачене як безпосеред­ній учасник класових битв і тому вважав неприпустимим бодай найменший прояв віршованого легкопису, сповитого романтичним серпанком. Поверховий пафос, ультрареволю- ційні фрази здавалися йому, слід гадати, святотатством, на­ругою над історичною правдою.

Д. Фальківський намагався розв’язати поставлену суво­рою і невблаганною дійсністю проблему взаємозв’язку ре­волюційного обов’язку та етичної традиції народу, подолати їхню непримиренність. Оскільки в житті, сповненому кон­фронтаційних настроїв, це зробити було неможливо, зали­шалося одне — мистецтво. Поета огортали сумніви, він на­пружено шукав відповіді. Роздуми про моральні критерії революції, які на практиці часто нехтувалися, приводили його до утвердження гуманістичної позиції, що виривалося з класових рамок. Саме етичне прозріння Д. Фальківського не дозволило його ліриці розминутися з моральними загаль­нолюдськими ідеалами, від яких відмежовувалася рево­люція.

**Свідомо обрана поетом позиція, зрозуміло, викликала**

377

невдоволення офіційної критики й вимагала од нього гро­мадянської мужності. Так, Я. Савченко з підозрою конста­тував у збірці «На пожарищі»... приховану аргументацію «проти революції», спробу заперечити «залізну логіку істо­ричної неминучості, а значить, і історичної доцільності ве­ликих жертв класової революційної боротьби» •. Революція неможлива без жертв, але якщо жертви сягають неймовірних масштабів, стають наслідком злочинних дій, вони дискре­дитують революцію. Загибель людей, насильницька смерть кожної окремої особистості сприймалися Д. Фальківським як трагедія, як непоправна втрата. Трагічне сприйняття подій, а не «біологічний переляк», обумовлювало позицію письменника. Порушуючи питання вічності і швидкоплин­ності життя, драми смерті, великих ідеалів і шляхів до них, поет шукав опори у визнаних людством етико-філософських категоріях і ними виміряв глибину трагічної правди:

**А там, де льон мережить тіні,**

**Чиясь розбита голова Вп’ялась очима в небо синє,**

**Проклявши людськість і права.**

**(V/** вперше вдарили гармати»)

Не часто траплялися в українській поезії тих літ твори, які б вражали таким душевним болем за людину. Сумління поета:громадянина констатувало загрозливі прикмети — брак звичайної людяності в суспільстві, особливо небезпеч­ний в той переломний момент історії. Під час служби в ла­вах НК Білорусії Д. Фальківський з гіркотою спостерігав тенденції переростання класового протистояння в класову помсту, прояви бездушного функціонерства, що зароджува­лись у середовищі чекістів: «Рука сім раз пером чиркне, І вийде слово просте «Розстріл» («В степу коса збиває роси...»).

Мужньому реалістові, Д. Фальківському були чужі ко­турни бадьористої патетики, в бік якої дедалі більше штов­хали письменників офіційна критика, утвержуване тоталі­тарне суспільство. На його думку, це був би шлях лицемір­ства й зневажання долі свого народу. Натомість в його ліриці з’являються мінорні інтонації. Як і в поезіях В. Со- сюри чи Г. Косяченка, вони народжені тогочасною супереч­ливою й драматичною дійсністю, що не вичерпувалась, за свідченням М. Доленго, непівськими обставинами та «суто економічними чинниками». «Хай мінор, зате щирий мі­нор!»— змушений був виправдовуватися поет перед крити­

**1 Савченко Я. Мертве й живе в українській поезії//Життя й рево­люція. 1929. № 1. С. 136, 135,**

378

ками, які звинувачували його в «декадентстві». «Чи ж Я винен, що з віршів кар’єр не роблю й не робитиму я?» — заявляв він, відкидаючи перспективу благополучного риму- вальника політичних гасел як аморальну. Де ж тут «терп­кий песимізм й безмірний одчай», що вбачалися Я. Савченку, де тут «єсенінщина, що тоді трактувалася (за М. Буха- ріним) як «гробокопательство, сльози в шинку, розгільдяй- ство, чванство і юродство?» Справа тут і не в тому, що поезія, переживши етап «космічних» мотивів 1917—1922 рр., пізніше втратила свою енергію, як про це писав В. Ко­валенко', чи в тому, що наставала криза лірики,— на той час вона ще переживала, як засвідчують факти, пору свого відродження, криза надійде згодом...

Д. Фальківський стояв на принципах правди й людяно­сті і не поступався ними, навіть передчуваючи навислу ка­тастрофу над собою, над своїм поколінням, над революцією. Ряд його поезій перейнято тривожними, віщувальними ви­діннями:

**... і раптом долу впадеш під стальні копита, і запечеться кров'ю на вустах тавро підков, цвяхованим півколом.**

**І вже не встать тобі, не звести руку, не ухопиться знов ^а повідки, не загнуздать коня на біг прудкий, на біг непевний на непевнім бруку.**

***(«А за стіною стогне завірюха*»)**

13—15 грудня 1934 р. виїзна сесія військової колегії Верховного суду СРСР під головуванням армвійськюриста 1 рангу В. Ульріха звинуватила 28 представників україн­ської культури «в організації підготовки терористичних ак­тів проти діячів Радянської влади». 17 грудня Д. Фальків- ського розстріляли як «терориста-білогвардійця» разом із братами Крушельницькими, О. Влизьком, Г. Косинкою та К. Буревієм...

Євген Плужник **(**1898**—**1936**)**

«Неголосного» за життя, приреченого сталінщиною на посмертне забуття, не відомого широкій публіці і в наступні часи, Є. Плужника сьогодні визнано одним з найвизначніших

1 Коваленко В. На роздоріжжі//Гарт. 1927. № 1. С. 111—112.

379

українських поетів XX ст. Плужник — Иоет Щирого ґумані- стичного болю і суму над долею безвинних жертв, поет чесної й глибокої психологічної рефлексії, незрівняний май­стер лаконічного, сповненого тонкої й гострої думки, нескін­ченно багатого в інтонаційному розумінні ліричного вір­ша — таким увійшов у духовний світ естетично чутливого читача.

його життя було недовге й не багате на зовнішні події'. Народився Є. Плужник 26 грудня 1898 р. в степовій слободі Кантемирівці (тепер смт Воронезької обл.). Його батько був вихідцем із Полтавщини — тут одружився з російською дівчиною, працював прикажчиком місцевої торговельної фірми. Вчився Євген у кількох гімназіях — в Богучарі, Ро­стові, Боброві. 1918 р. разом з родиною переїхав у полтав­ський регіон. Під час громадянської війни вчителював у селах неподалік Миргорода.

З 1921 р. Є. Плужник — у Києві. За порадою старшої сестри та її чоловіка, проф. А. Скороходька, стає студен­том... ветеринарно-зоотехнічого інституту, який невдовзі ки­дає, щоб вступити до Київського музично-драматичного ін­ституту ім. М. Лисенка. Його акторські здібності, гумор, дотепність цінують викладачі й товариші, пророкують знад­ливе сценічне майбутнє, але юнак залишає, зрештою, й цей інститут,— щоб знайти своє покликання в поезії.

Перші його українські вірші (були й російські — ще з гімназійних часів) опубліковані 1923 р. в київському жур­налі «Глобус» під псевдонімом Канте мирянин. (Вірш на смерть В. І. Леніна — «Він», що відразу ввійшов до числен­них читанок й антологій — поет підписав своїм дійсним пріз­вищем.)

«Фатумом» майже всіх молодих членів родини Плужни- ків був туберкульоз. У Євгена хвороба рано перейшла в третю стадію, і це наклало відбиток на весь спосіб його фі­зичного існування: обмежені можливості життєвої актив­ності, щорічні лікувальні поїздки у Крим чи на Кавказ, тривалі періоди загострень і «госпітального лежання»...

1. р. вийшла перша книжка його віршів «Дні», на яку гаряче відгукнувся в журналі «Життя й революція» М. Риль­ський («Кожний нерв, що тут б’ється, б’ється сьогоднішніми болями, а як іноді обличчя йому освітлює проміння, то це проміння нашого сонця, а не того, що в старих книгах»2).

**1 Докладніше див.: Череватенко Л. Все, чим душа боліла // Плуж­ник Є. Поезії. К., 1988; Коваленко-Плужник Г. Спогади//Україна. 1990. № 1—4.**

**2 Рильський М. Про двох поетів//Життя й революція. 1926. № 8. Цит. за: Рильський М. Твори: В 20 т. К-, 1986. Т. 13. С. 21.**

380

Поет стае членом письменницького об\*єднання «Ланка», ДЄ зустрічає друзів та однодумців,— Г. Косинку, В. Підмогиль- ного, Б. Антоненка-Давидовича, Д. Фальківського та інших своїх сучасників.

Через рік виходить друга — і остання прижиттєва — його поетична книжка «Рання осінь», прихильно розглянута в пресі Ю. Меженком, іншими критиками й піддана вульгар­ному «розносові» молодняківським критиком А. Клоччею. Атмосфера в країні ставала дедалі більш несприятливою і для Є. Плужника, і для «ланківців», і для всіх чесних, та­лановитих літераторів. Саме тому його третя книга віршів «Рівновага», остаточно впорядкована автором у 1938 р., побачила світ лише в 1966 р. у складі «Вибраних поезій» Є. Плужника.

Але поет, незважаючи на все, продовжував активно працювати в літературі: видав свій єдиний роман «Недуга», опублікував дві п’єси і готував для театру третю, писав сценарії для кіностудії; перекладав твори М. Гоголя, Л. Тол­стого, А. Чехова, М. Горького, М. Шолохова. Історики лі­тератури високо цінують таке унікальне видання, як три­томну «Антологію української поезії», укладену В. Атама­нюком, Є. Плужником і Ф. Якубовським.

Трагічно, що всього десять років тривала літературна діяльність цього талановитого письменника. Разом з ба­гатьма своїми друзями й колегами по перу він потрапив під нелюдські жорна сталінських репресій, що означали плано­мірне знищення української інтелігенції. Заарештований у грудні 1934 р., він був засуджений до розстрілу, заміненого десятьма роками ув’язнення. 2 лютого 1936 р. Є. Плужник, важко хворіючи, помер від сухот у тюремній лікарні на Со­ловках.

У поезії Є. Плужник — переважно лірик, хоча неабиякою глибиною «фундаментального» ліро-епічного мислення по­значені й дві написані ним поеми. Його лірика вирізняється навіть на тлі найдобірніших зразків української поезії 20— 30-х років. Отже, це лірика напруженої, схвильованої, але підкреслено «антисєнтиментальної» й «антипатетичної» об­разної думки, лірика гранично стислого, психологічно на­сиченого висловлювання, що вкладається здебільшого в кілька (2, 3, рідко — 4, 5) канонічних строф. Культура цього структурного ліричного типу дуже своєрідна, хоч постають і ближчі традиції та зразки, на яких виробляв її автор «Днів»: в українській поезії це — рефлексійна й «вибухо­ва» лірика Т. Шевченка часів заслання (скажімо, «І досі чудно... А де ж дітись...»), дещо з О. Олеся, «кларнетний» і особливо «плужний» П. Тичина, М. Рильський періоду

381

«Осінніх зір», в російській — передусім А. Ахматова і О. Блок.

Як майстер він сформувався на диво швидко (якщо мати на увазі відому нам частину ранніх віршів). Уже в його перших українських публікаціях — «Жовтень», «Рур» (тро­хи пізніше — «Пригадай», «Серп і молот» та ін.) віднайдемо характерні для Є. Плужника ритміко-інтонаційний та син­таксичний малюнок, еліптичну, часом різко скорочену, фра­зу і «залізний закон» загальної стислості. І все це лише вірші-плакати на газетно-політичні теми.

В українську поезію середини 20-х років Є. Плужник увійшов передусім як співець того сповненого трагічних зву­чань гуманізму, який проповіді класової ненависті й брато­вбивчої безжальності протиставляв ідею абсолютної цін­ності людського життя, несхитний протест проти жорстоко­сті й безглуздого розливу людської крові. (У критиці такий гуманізм безпідставно був означений як «абстрактний», хоч здебільшого стояв на сторожі невід’ємних прав саме конк­ретної людини.) Підведення моральних підсумків недавньої громадянської війни, небувало кровопролитної й жорстокої з боку всіх супротивних сил, породжувало в тогочасній пое­зії різні й неоднозначні ідейні мотиви. Дехто з письменників був, свідомо чи несвідомо, примирений навіть із крайньою жорстокістю класових битв як з явищем неминучим і ви­правданим, мовляв, «далекою метою». (Навіть такий поет, як В. Сосюра, у вірші «Відплата» міг писати «від імені мас»: «За це ми душим вас, ламаєм ноги, руки і топимо в крові свій нескінченний гнів». Правда, було це в 1920 р.) По-своє­му глибокою й вистражданою була позиція М. Рильського (цикл «Вікна говорять», поема «Крізь бурю й сніг»), П. Ти­чини («Живем комуною»), ряду інших поетів: переболівши кривавицею «жахного вчора» і не забувши її, вони намага­лися знайти рівновагу й натхнення в дні сьогоднішнім, у якому «ростуть жита і юний вітер ходить».

Є. Плужник у книжці «Дні» висловив свій глибоко ви­стражданий погляд на болісну проблему, окреслену суспіль­ною пам’яттю. Рядки із «Скорбної матері» П. Тичини, взяті епіграфом до збірки — «Як страшно! Людське серце до краю обідніло»,— достатньо точно характеризують трагічне сприй­мання поетом подій громадянської війни, яким присвячена більша частина віршів цієї книжки. Чітко одгранені, закуті майже в зовсім мініатюрні об’єми, Плужникові поезії яв­ляють собою гранично конденсовані ліричні драми, де май­же в кожному сюжеті — безвинна смерть, холодно-байдуже вбивство, трагедія злочинно обірваного життя, нерозквіт­лої молодості, епізод з нелюдського світу, в якому загибель

382

людини, «притуленої до стінки», стала звичним, майже побутовим явищем. Хто в нього гине, виступає жертвою? Гинуть яскраз прості, добрі люди з того народу, іменем якого клянуться всі ворогуючі табори: селянин, що «зустрів кулю за лісом, саме там, де посіяв жито» 1 («Зустрів кулю за лісом»); юнак, у якого «десь Шевченко і мати»( «А він молодий-молодий»); дрібний службовець, інтелігент, котрий у момент розстрілу згадує, що «на ранок хліба немає у жінки» («Впало — ставай до стінки!»). Є загибель невин­них жертв, але є, хай не часто в Є. Плужника, і смерть ге­роїв, свідомих борців за революцію, і тоді в словах поета — не тільки жаль, але й моральне схиляння перед подвигом: «Відбулось. Мета моя далека, я такої смерті не боюсь!» («Уночі його вели на розстріл»). Що ж до тих, хто вбиває, то «соціальне» розрізнення їх для автора, зрештою, річ дру­горядна,— йому болить трагізм людської загибелі, обурює моральна нелюдськість, протиправність і жорстокість по­дібних розправ над безвинними й беззахисними людьми. Але важливо пам’ятати, що свій акт поетичного правосуддя Плужник вчиняє не тільки над «генералами» та «офіцера­ми» (як у віршах «Уночі його вели на розстріл», «Сідало сонце. Коливались трави...»), а й над представниками про­тилежного табору, які діяли начебто в ім’я «світлого май­бутнього»,— і над цими, можливо, ще частіше. З незвичай­ною силою сказано про це в коротенькому вірші:

**Притулив до стінки людину,**

**Витяг нагана...**

**Придивляйсь, дітлоха, з-за тину, —**

**Гра бездоганна!**

**Потім їли яєшню з салом,**

**До синців тисли Мотрі груди...**

**О, минуле! Твоїм васалам І в майбутньому тісно буде!**

***(«Притулив до стінки людину»)***

Так, «васалів» минулого з їхньою радісною готовністю вбивати й нищити, гнітити й принижувати людину вияви­лось, на жаль, надто багато серед тих, хто боровся начебто в ім’я ідеалів соціальної справедливості. І не тільки в часи Плужника, а й після них.

З віршами Є. Плужника, сповненими непозбутнього бо­лю над «марними» й «немарними» жертвами революції та громадянської війни, в українську поезію ввійшов той не­обхідний для осягнення вищої істини голос «загальнолюд­ської» гуманності, милосердя, який доти дозволив собі лише

1 Плужник Є. Поезії. К., 1988. С. 135.

383

П. Тичина в «Скорбній матері» та на сторінках збірки «За­мість сонетів і октав»,— і обидва поети в цьому були не лише суголосні, а й сумірні один з одним!

Своєрідність світоглядної позиції автора «Днів» поляга­ла у тому, що в його поезії поєднались дві протилежні й конфліктуючі між собою настроєності: трагічно-болісне пе­реживання втрат учорашнього та суперечностей сьогодніш­нього дня — і пристрасна, хочеться сказати, компенсуюче- рятівна віра в справедливе й людяне майбутнє, шлях до якого відкритий тією самою революцією^ «Я знаю: переку­ють на рала мечі. І буде родюча земля — не ця... І буде так: пшеницями зійде кров, і пізнають, яка на смак любов. Ві­рю» («Я знаю»). Такий знайомий з творів романтичних поетів минулого мотив самоофіри, самоспалення в ім’я ідеа­лу, мети чи віри по-своєму оживає в тихій екстатичності Плужникового самоприречення: «І ось ляжу,— родючий гній,— на скривавлений переліг...— Благословен еси, часе мійі Навчи мене заповітів твоїх!» (...«І ось ляжу,— родючий гній»).

Ідейно-емоційна напруга між двома полюсами — дійсність і мрія, невеселе сучасне й жадане майбутнє — у Є. Плужни- ка така велика, що в деяких його віршах ніби поставлені на діалектичний двобій початок і кінець, вихідна і завершальна «теза» твору (за смислової, ясна річ, переваги останньої).

Правда, його скепсис гостро мислячого інтелектуала ча­сом буває не меншим, ніж його мрійництво, і тоді він просто відгороджується від набридлої «високої словесності»: «Ах, про майбутнє все я переслухав, а про минуле все перечитав» («Читаю Сінклера й ходжу на біржу праці»).

І все ж для першої книги найбільш характерний отой двоєдиний акорд журби і віри, тверезого критицизму і мрій- ницького пориву до далекого майбутнього, про який так ' проникливо писав М. Рильський: «Він «не может о другом», він «всегда об одном». А це одне — як дволикий Янус: гри­маса старого, просвітлена даль майбутнього. І в цьому сус­пільне значення Плужникової поезії» \*.

Яскраво підтверджують цю думку поеми «Галілей» і «Канів», що увійшли до книжки «Дні». Обидві вони моно­логічні, хоча у першій розповідь веде ліричний герой, на­ділений певною сумою характерних прикмет, а в другій — просто роздумливий оповідач. Зате інтонаційні відмінності впадають в око. Якщо в «Каневі» оповідь тече спокійно й розмірено — виважуються відповіді на великі соціально- історичні, філософські питання,— то в «Галілеї» перед на-

**1 Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. Т. 13. С. 22.**

884

ми — нервовий, уривчастий монолог людини палкої і зболе­ної, справді здатної «за всіх сказати, за всіх переболіти».

«Галілей» — поема про драматичні суперечності порево- люційної дійсності й борню сумніву та надій, що роздирає серце поета-гуманіста. Гуманіста тієї великої, класичної школи, який не вірить, що «сотворить добро недобрий», і який знає, що «сльоза одинока каліки важить більш, ніж промови, баланси і тисячі віршів і драм!» («Галілей»), Як тут не нагадати про Івана Карамазова в Достоєвського з його знаменитою відмовою од «квитка» на царство небесне, поки на землі може бути пролита хоч одна сльоза замуче­ної дитинні Пошуки правди для «малої» людини, яку герой поеми жаліє й любить, бо й сам уявляє себе порошинкою на «байдужій руці» часу, пошуки історичної правди для ці­лої епохи — тут і б’ється головний ідейний нерв поеми, ле­жить її центральна тема.

Кульмінаційним пунктом твору є опис вищого, остан­нього суду, який здійснюють «дужі, щасливі» люди прийдеш­нього над сучасниками поета і ним самим. Соціальні сим­патії і антипатії Є. Плужника виявлені тут дуже виразно: будуть вигнані геть «похмурі» — гнобителі, володарі, его­їсти; будуть увінчані славою герої, «хто, вірні меті, йшли безупинно до неї»; помилувані, але не виправдані, обивате­лі, які «не відали, що творили»; і, нарешті, передбачається справедливий присуд таким, як ліричний герой поеми («не герої, не жертви... ми так собі»...): не виправдуючи, мабуть, їхню надмірну «тихенькість» і «маленькість», їм все ж з глибоким співчуттям скажуть — відпочиньте. «Нині відпус- каєши рабів твоїх, часе! Бо ми бачили муку твою — і віри­ли в радість!» («Галілей»),

Та це — в далекому майбутньому. А поки що герой му­сить втішати себе вельми умовною, хоча й цілком діалек­тичною, «гармонією» сучасної дійсності:

**І я зовсім, зовсім спокійний!**

**Ах, яка це безсмертна гармонія —**

**Революція, голод і війни,**

**І маленького людського серця агонія!**

***(«Галілей»)***

Трагічний оптимізм трагічного романтика — ось, ма­буть, найкоротша формула світосприймання поета. Світо­сприймання суперечливого, болісного і все ж глибоко при­вабливого своєю чесністю, щирістю, відданістю моральному абсолютові.

На відміну од поеми «Галілей» з її строфами і строфо- їдами, що мало не вибухають від внутрішньої вібрації, «Канів» закутий у панцир строгої й вигадливої, спеціально

13 юі

**383**

винайденої автором строфіки: зобов’язував сам тон розмо­ви, а крім того — молодий поет звертався до різних фор­мальних напрямів.

«Канів» — поема медитативна і філософська, і розмова іде в ній на теми магістральні, вирішальні для нації в нові історичні часи: село і місто, їхнє сучасне, минуле й майбут­нє, конфліктність їхніх нинішніх соціокультурних взаємин і можливість гармонії в далекому «завтра», в тих часах, де «поєднає села і міста велика єдність праці і культури» («Канів»), В суперечках між «селюками» (В. Поліщук пи­сав навіть — «селозаторами») та «урбаністами», які вже тоді велися в українській радянській літературі, Є. Плуж­ник посідав цілком певну і, слід гадати, розважливу пози­цію: «Бо виріс я на межах двох світів — півмерлих сіл і міста молодого, і не зречусь ні там, ні тут нічого...» («Ка­нів»), Він не писатиме «рядків наївних тихої еклоги», але й не тішитиме душу «в полоні цегли, диму і дротів» — «чу­жий, чужий я цим новим богам, з своїм селянським розми­нувшись богом!» («Канів»). Вірний своїм мріям, поет зма­льовує утопічну картину заобрійного прийдешнього — «коли не буде ні села, ні міста, а будуть тільки люди і сади» («Канів») — і тут же осмикує самого себе, згадавши, які ще злидні й темнота панують «на Вкраїні, де не всім відомі абетка, потяг, мило й олівець» («Канів»),

В цьому, здається,— головний ідейний акцент поеми: мрійливий Є. Плужник, навіть малюючи знадливі картини золотого майбутнього, суворо кликав до реалізму в сучас­ності, і передусім реалізму у ставленні до колиски нації — села. Бо — «Мільйони сіл, де поруч комнезами й вечірній дзвін до церкви,— знаю вас! Не швидко ви у той щасливий час доженете скрипучими возами! Ще вам не раз звертати на той самий знайомий шлях — проклятий вже не раз — знесилля, муки, темряви й образ, политий потом, кров’ю і сльозами!» («Канів»), Суворе і, на жаль, підтверджене істо­рією пророцтво! А «надтемою» поеми є тема України (на загальнонаціональний масштаб думки вказує вже і симво­лічна в своєму контексті її назва). Автора хвилює проблема складного шляху рідного народу в майбутнє: він бачить всі можливості, відкриті революцією, але попереджає, що ви­рішальними у цьому поступі будуть цінності загальнолюд­ської цивілізації — розум, знання, творчість, «велика єд­ність праці і культури» та ще — на кожну душу населення — принаймні крапелька пам’яті й любові до того «порогу батьківської хати», від якого «і досі серця не віддер» сам поет Є. Плужник...

Поезія збірок «Рання осінь» та «Рівновага» — лірична,

386

і точніше — переважно інтнмно-особнстісна, глибоко пси­хологічна за характером. Сприймається вона як своєрідні записи з щоденника, зроблені в хвилину душевного пере- живання й забарвлені його неповторно-індивідуальними то­нами. Є. Плужник — великий майстер передавати особли­вості різних станів душі в усій моментальній характерності їхнього виникнення, емоційного тонусу і психологічного «жесту». І — володар особисто виробленої, високодоскона- лої поетичної техніки для такої передачі. Тому і йдеться зовсім не про щоденникову емпірію, а про добірні поетичні плоди бездоганної в своїй щирості й водночас блискуче уза­гальненої психологічної рефлексії: сповідь, інтроспекція, «заглядання в себе», завжди освітлені в нього ніби сторон­ньою, непохитною в правдивості, думкою. «Я натомився вічно знати в собі самому — двійника... Душе! Обридлива яка ти! І непримирлива яка!» («Я натомився вічно зна­ти»),— писав поет, маючи на увазі саме цю свою рису.

Отже, це — «історія душі» молодого інтелігента, люди­ни з нелегкою особистою долею, з «гейнівським» іронічним розумом і незвичайно чулим серцем. Історія, схоплена пе­реважно в своїх драматичних, часто суперечливих, настроє­вих моментах. «Соціальних» проблем у прямому розумінні тут майже немає, а от емоційну атмосферу свого часу, пов­ного тривожних, недобрих передчуттів, поет передав самою кров’ю й плоттю власних душевних колізій, хоча вони й стосувалися вічних питань радості й журби людського існу­вання.

Лірика Є. Плужника майже в усьому внутрішньо кон­фліктна, в ній відбивається поривна, тверда в незримих гли­бинах і разом з тим мінлива в перебіжних настроях натура поета.

У віршах, створених після книги «Дні», він, здається, відходить і од пафосу трагічного оптимізму, і від роман­тичної формули саможертовності в ім’я прекрасного май­бутнього. У «Ранній осені» все це заступається, переважно, мотивами примирення з «осіннім» спокоєм, або навіть жа­данням його. Автор раз у раз вітає цей спокій, вітає його і — хворій людині важко не повірити — ладен сказати «Про­щайте!» всім молодим поривам, сподіванням і мріям («Пе­редосінній холодок чуття голубить...», «Дивлюсь на все спо­кійними очима, давно спокійним бути я хотів...», «Все більше спогадів і менше сподівань» бо «ближчає та грань, що жде за нею прикінцевий спокій...», «Вчись у природи творчого

**1 На доказ філігранної майстерності Є. Плужника (всупереч його визивним ескападам про «марність» віршування загалом) варто відзна-**

13\*

387

спокою...» та ін.). І стилістично вірші «Ранньої осені» орі­єнтовані більше на «неокласичну» (М. Рильський переду­сім) холоднувату вивіреність слова, метру, інтонації, рит­міки,— автор, здається, відчув нервово-емоційну перенаси­ченість своєї попередньої поезії. Цікаво, що в метриці тієї ж «Ранньої осені» рішуче переважає п’ятистопний ямб (39 віршів із 49) — улюблений в українській і російській пое­зії розмір для медитації і розповіді.

Але годі шукати спокою в поезії Є. Плужника, і вся справа в тому, що великий дух життя, діяння, поривання, як казали давні романтики, «Ins Blau» \ безнастанно зма­гається в ній з духом накликуваного спокою, примирення і безнадії. В ім’я нібито спокійного й тверезого аналізу жит­тя він ладен «відтяти» від себе не тільки сподівання й три­воги, а й мрії,— річ для поета, зрештою, неможлива. Кон­фліктність і антиномічність поетичного мислення Є. Плуж­ника такі, що кінцівка нерідко в нього «вибухає» прямим запереченням початку, завершальна думка бурхливо спро­стовує думку першопокладену. Як ось у цьому «смиренно­му» вірші, де автор заповідає для себе тихе життя в малень­кому містечку:

**Знаю, як мало людині треба.**

**Спогадів трохи, тютюн, кімната...**

**Інколи краєчок неба...**

**...Симфонія Дев’ята...**

***(\*Місто мале...»)***

Щось подібне спостерігається і в роздумах (таких же, як і всі інші,— лаконічних, «раптових», уривчастих) на теми поезії, віршування, книжності загалом,— їх чимало в двох останніх його збірках. Людина широких знань, невситимий читач, він водночас зболено іронізує над книжкою, «цитат­ною» мудрістю («Ах мудрість цитатна — мудрість гірка! Вона на горами двига!» — «Минають дні...»), в формі гост­рого парадоксу підтверджує давню істину про самосильну, трудову, сказати б, основу пізнання світу: «Мудрості не вив­читись чужої,— треба помилятися самим».

Діапазон емоційних тональностей у його ліриці не нале­жить до надто широких, але він і далекий від аскетичної звуженості. Хистка рівновага різних смислових полярностей його скептичної діалектики часто забарвлена спокійним мі­нором, але є в нього й кілька таких поезій, де наче розвер- зається прірва розпуки і відчаю — він і тут нічого не при­

**чити вишукану семантичну «гру» автора на анафоричній тотожності складу «спо-», яким починаються три такі різні за значенням — і тому так ефектно наближенії — слова, як «спогади», «сподівання» і «спокій».**

**\*** Ins Blau (нім.) **— в блакить.**

388

ховує: «Гряди жі Рази! Я ниць тебе стрічаю. Ти переміг! Ги подолав, одчаю!» («Знесилений, німий, бездушний май­же»; див. також вірші «Дві паралелі, два меридіани...», «Що не збулось...»). Це могутні у своїй скорботі ліричні поезії. Є. Плужник знав, що таке грізні вісники долі.

Подибуємо в його поезії мотиви іншого, відмінного зву­чання,— хай не голосне, але кришталево-чисте й світле ві­тання життю. Це переважно пейзажні малюнки й спричинені ними імпресії («Ніч... а човен — як срібний птах...», «Бла­китний безум...», «Ах, флейти голос над рікою...») або ж вірші про жінку — предмет не тільки чуттєвої залюблено- сті, а й незмінного духовного схиляння поета («Річний пі­сок слідок ноги твоєї...», «Вона зійшла до моря...» та ін.). Віршів такого змісту хай і не густо, але все ж більше, ніж будь-де, саме в «Рівновазі», яка стала творчим зенітом Є. Плужника — ліричного поета. У морських пейзажних шкіцах, якими вона відкривається,— цих найкоштовніших перлинах української поетичної мариністики,— радісна на­солода красою навколишнього світу, вслухання, як «світо- твору тиша вигрімля», ніби переважають «тютчевський» острах перед тим же нічним небом чи перед хаосом розви- рованих морських глибин.

У «Рівновазі» поет відкрив для себе новий і, слід гада­ти, дуже перспективний жанрово-тематичний напрям, йдеть­ся про цикл віршів, які можна було б назвати своєрідними філософськими баладами; героями в них виступають відомі в історії особистості або ж літературні персонажі. (Як у «Гофмановій ночі» М. Бажана чи вірші «Ходить Фауст...» П. Тичини, тільки у Є. Плужника, справді, «баладніше».) Про що ці вірші? Про середньовічну життєву драму Елоїзи і Абеляра, в якій «довершився подвиг любові, що кохання перебула...» («В листопаді, місяці тихім»). Про лицемірст­во можновладних покровителів культури («Фрідріху, чом не Орфей ти?..») — чи не з прицілом щодо «кремлівського горця», як назвав Сталіна О. Мандельштам,— про релятив­ність усякої істини і про не раз спостережене в науці, полі­тиці, практичному житті розходження між метою і реально здобутими наслідками — вірш про Колумба, який подолав величезні перепони: «...Індію відкривши, обіймає Америки якоїсь береги!..» («Подолано упертість Ізабелли»), І пре­красний вірш про Гогена, який, здавалося б, знайшов на Таїті найбільше для художника щастя («Ось вона, глибина остання, всіх чуттів первина»),— а завершить почате «неми­нучим Парижем», повернувшись до нього (уже своїми кар­тинами), в вітальні ситих буржуа. Стрімкий розвиток сю­жету, лаконізм, незвичайна місткість кожної деталі, спов­

389

нені тонкої іронії парадокси, загострені антитези — весь арсенал цих Є. Плужникових засобів спрацьовує тут без­доганно.

його поетика така виразна й індивідуальна, що її не­рідко можна пізнати з кількох віршованих рядків.

Цілісність і оригінальність його естетики визначаються передусім їхньою суперечливістю, точніше, антиномічністю. Мрійник, він своєї мрійливості стидається. Поет, він не вірить у свою поезію. «О тишина моїх маленьких рим» — М. Рильський. Романтик, додамо, він не терпить багато чого з атрибутів романтичного мислення, романтичного стилю — культу «героїв», голосного слова, заквітчаної метафорич­ності...

Є взагалі чимало речей, яких він не тільки не любив,— ненавидів у поезії. Серед них — сентиментальність, поза, «жерстяний» пафос, і вже безумовно — будь-яка аморфність словесного виразу, в якому реалізується художня думка. Все це дають відчути самі його вірші.

У його поезії був такий сильний внутрішній жар і така гострота смислових контроверз, що він легко обходився «звичайним», позбавленим прикрашального орнаменту, словником і невеликою кількістю тропів,— переважно тих, що також не претендують на особливу «поетичність». Вирі­шував передусім внутрішній емоційний тонус та ще крайня напруга думки, яка рухалась ніби окремими поштовхами — з глибокими «прогалинами» на місці опущених логічних ланок («Дуже просто. Гостренька куля заступила йому да­лечінь.— Серце днями собі намуляв,— Спочинь!»; «Мабуть, дуже йому боліло»). Або: «Тільки гудзик пришити новий,— та і мрій собі серед буднів... Ви! Майбутні!» («Розминувся зі мною сон»). Фігурі еліпсиса належить першорядна, ви­няткова роль в поетичному (точніше, смисловому) синтак­сисі Є. Плужника, і це, звичайно, теж працює на лаконізм його віршованої мови.

Отже, він володіє, як вправний скульптор доброю, пла­стичною глиною. Фрази і речення в його строфах не тільки імпульсивно-короткі й місткі, мало не кожна — артистич­но завершена, «округла», вміщуючи в собі якусь зав’язь афоризму, якщо не готове «летюче слово» («І буде знову: два меридіани, дві паралелі — квадратовий рай» — «Дві паралелі, два меридіани»). Або: «Цвітуть думки, і на слова скупіше... Росту» («Цвітуть думки, а на слова скупіше...»). Майже «грибоєдовською» афористичністю він засяє потім у віршованій трагікомедії «Змова у Києві». ,

Поетична думка Є. Плужника не лише містка й багато­планова, вона здебільшого й гостро діалектична. Антиноміч-

**390**

ність і оксюморонність, гра антитез і контрастів проникають у найглибші шари його образного мислення,— варто лише придивитись до незчисленних поєднань-зіставлень таких ре- ;ілій і понять, як світле майбутнє — і «кулі та нужа», краса і сила — і «невелика дірка між ребер», «обрії безмірні» — і «тишина моїх маленьких рим», пізній сум — і «радість передчасна» тощо. І вже справжнім володарем він був у царстві афористичних парадоксів та напівпарадоксів: «Я мов радий — крізь квітень запізнілий побачити дочасний листо­пад»; «Як у друзів не заробиш згадки — може, не забудуть вороги»; «Може й твоя з тих багатющих душ, що вміють всесвіт слухати з кімнати» та ін. І це не просто гра думки: поет гостро відчував суперечності світу — аж до протиріч у самому собі (а з нього був неабиякий майстер інтроспек­ції). І це відчування доведено в нього до самого способу бачити світ, до власної, сказати б, поетичної морфології (тропи) і власного поетичного синтаксису (фігури). І, на­решті, «система коротких ударів», так точно відзначена М. Рильським (для ілюстрації він наводить вкорочені ряд­ки, рядки-пуанти, що завершують два вірші на спільну тему: «Ганок. Труп біля стінки» — або: «А хтось далеко десь ге­нералу: Усі»), «Хаос можна малювати в два способи,— продовжував свою думку автор статті «Про двох поетів»,— чіткими лініями, так, щоб прозорість, закованість і викова- ність форми зумисне не відповідали бурхливості змісту... і лініями гарячковими, химерно й безглуздо переплетени­ми, що зразу непокоять нас своїм неспокоєм. Плужник див­но єднає обидва способи. У своїй недоговореності він зав­жди каже все і до кінця висловлюється: він ні «радості вга­дування», ні його муки не хоче залишати читачеві. Суворий до свого слова, він не ганяється за образами» 1.

Найстисліший підсумок своєї поетичної творчості зро­бив сам поет у короткому й довірливому зверненні до чита­ча, яке знаходимо на останній сторінці «Рівноваги». «Суво­рому судові» сучасників він протиставляє зважену оцінку «нащадків безсторонніх»:

«їм промовлятиме моя спокійна щирість». Істинно плуж- никівські слова.

Є. Плужник працював і в інших літературних жанрах — прозі та драматургії. Він залишив свій слід навіть у галузі лексикографії, уклавши разом з В. Підмогильним словник «Фразеологія ділової мови», культуртрегерське значення якого для масової (тут — ділової, державної, громадської

**1 Рильський М. Твори: У 20 т. Т. 13. С. 23.**

**391**

чи виробничої) мовної практики й сьогодні важко переоці­нити.

Перший і єдиний прозовий твір поета — роман «Неду­га» — з’явився друком 1928 р. Присвячено його було досить поширеній на той час темі — коханню робітника-комуніста до жінки «з класово-чужого табору». Розуміючи, очевидно, всю мілину цього «інтригуючого» белетристичного завдання, автор намагався збагатити виклад певними психологічни­ми колізіями. Критика зустріла роман стримано. Прихиль­ніше поставилась до нього 3. Голубєва в монографії про український радянський роман '.

Значно органічнішою для Є. Плужника виявилась праця в драматургічних жанрах. Протягом 1929 р. журнал «Життя й революція» опублікував дві його п’єси — «Професор Су- хораб» та «У дворі на передмісті». Кілька років тривала робота над віршованою трагікомедією «Змова в Києві» (ін­ші варіанти назви — «Інженери», «Брати», «Шкідники». Доля її була сумна, як і доля автора: тепло зустрінута в літературних і театральних колах, узята до постановки в «Бе­резолі» Л. Курбасом, вона не була ні поставлена, ні надру­кована (опублікував Л. Череватенко тільки 1989 р. в жур­налі «Дніпро»),

У п’єсах Є. Плужника діє переважно сучасна йому ін­телігенція, її ідейно-психологічні типажі, порушуються со­ціальні й національні проблеми. Правда, цікавили його й мешканці міської околиці, маргінальні, як кажуть тепер, типи. «Маленькі» й не дуже щасливі люди, якими постають вони у комедії «У дворі на передмісті». Бідність матеріаль­на (яка обминула хіба що домовласника Рибку) по-своєму «гармонує» тут з нестатками духовними. Випробовуються й «просвічуються» невеселі герої п’єси здебільшого кохан­ням, теж болючим і гірким. Автор знає, що є якась сила — інерція, душевна слабкість, боязкість чи невміння зробити рішучий вчинок,— що не дає людям здолати своє лихо, вир­ватись із занепаду. А втім, найбільш скривджені з чолові­ків — найбільш великодушні: світлі промені «в темному царстві» автор все ж умів бачити.

Чесність інтелігента — людини з близького йому суспіль­ного середовища — для Є. Плужника визначалась передусім чесністю у фаховій справі, чи це наука, мистецтво або на­родна освіта, і, звичайно, людською порядністю. І не стільки звичні, майже канонічні для тогочасної літератури критерії! політичної «перевихованості» й включеності в «масовий ен­тузіазм», скільки ця визначальна етична характеристика

1 Голубєва 3. Український радянський роман 20-х років. X., 1967.

392

робить позитивними героями старих інтелігентів — профе­сора Сухораба та інженера Лукаша. Правда, в художньому розумінні вони виписані не дуже густими барвами і не без явної декларативності. Та головний інтерес — в їхньому .іюдському оточенні, в гостроті інтриг і кипінні пристрастей» що вирують навколо них.

Драма професора — в глибокому розходженні з родиною, її молодшим поколінням, представники якого виявляють різні види міщанського егоїзму, бездуховності й пристосу­ванства. Старший син — готовий на все «безробітний», ко­лишній офіцер, другий — шахрай і розтратник-кооператор, третій моститься з кар’єрними цілями в партію, донька стає нареченою «непмана з прасолів» Голоп’ятого. У цього ділка перспектива такої родинної спілки викликає бурхливе за­хоплення: «Го-го-го-го! Голоп’ятий і Сухораб! Культура і капітал!» '.

Міщанство в усіх його видозмінах, зокрема й міщанство інтелігентське, Є. Плужник зневажав з усією палкістю ра­фінованого інтелектуала й переконаного етичного ідеаліста. Викриває він міщанство і в останній своїй п’єсі, але на пер­ший план тут виходять мотиви соціально-політичні та ідео­логічні. У комедійну стихію твору, сповнену іронії і сарказ­му, вплітаються дедалі голосніші трагічні ноти, що й дало авторові підстави назвати її трагікомедією. Але є в п’єсі й дещо загадкове,— якщо зважати на можливість її прямого й «непрямого» прочитання.

Формально вона витримана повністю в межах тодішньо­го «канону» — п’єса про шкідництво в промисловості та ідейно-політичну диференціацію серед науково-технічної ін­телігенції в добу соціалістичної реконструкції. Але надмірні запевнення в цілковитій «канонічності» твору, що йшли на шкоду елементарному художньому враженню, були, видно, потрібні Є. Плужникові тому, що внутрішньо його п’єса глибоко «єретична» — іншої він і не міг написати, розроб­ляючи цю тему.

Досить точно — переважно в аспектах культури й мо­ви — поставлена в п’єсі національна проблема. Якщо старий Лукаш позитивно й творчо розв’язує для себе «фатальний цей трикутник — соціалізму, нації і «я», то для Василя не­прийнятне саме слово — СРСР, а шовініст-великодержав- ник Єремєєв обіцяє в разі успіху: «Мы нацполитикой блес­нем такою, что все украинцы попросятся в хохлов». В осуді як національної непримиренності так і шовінізму та націо­нального нігілізму — одна з сюжетних ліній твору.

1 Життя й революція. 1929. № 1. С. 67.

393

Натхненником Є. Плужника в живописанні людських типів і стилістиці твору був, без сумніву, О. Грибоєдов з його безсмертним «Лихом з розуму». Але й наслідувальною цю п’єсу ніяк не назвеш. її персонажі схарактеризовані виразною мовою. «Рапірні» репліки (Валентина. У мові не­смак, у чутті — хапання... Безмежний. Кохання не знання, а пізнавання), точні, чіпкі характеристики (Аркадій про Ва­лентину: «Героїв чергових ідейна приживалка»); (повні ущипливого лукавства афоризми Василь: «Як два по два — чотири; лівіють погляди — псуються і маніри») зустрі­чаємо у тексті безліч. Так само як і суто лексичні знахідки та «винаходи» у поезії Є. Плужника («думкам устріть», «обутріло», «все даліє», «каменя один приділ — лежати», «світотвору тиша вигрімля», «недомисел природи», «всіх чуттів первина» тощо). Був він справжнім артистом у воло­дінні різноманітним інструментарієм рідної мови.

М. Бажан у мотто до книги «Вибраних поезій» Є. Плуж­ника 1966 р., означивши цю поезію як «одночасово і сильну, і філігранну, і печальну, і оптимістичну, і глибоко індивіду­альну, і соціально значущу» відніс її до найдорожчих цін­ностей української літератури, повернутих народові.

**Микола Бажан (**1904**—**1983**)**

Літературна діяльність М. Бажана охоплює понад шість десятиліть, почавшись 1919 р. публікацією його юнацького вірша в уманській газеті «Громадське життя». В історію української культури він увійшов як видатний поет, громад­ський діяч і вчений, організатор і видавець багатьох універ­сальних видань, очолюючи Українську Радянску Енцикло­педію (тепер — УЕ ім. М. П. Бажана).

М. Бажан народився 9 жовтня 1904 р. в родині військо­вого топографа. Дитинство і юність поета минули спочатку в Кам’янці-Подільському, а потім в Умані — старовинних українських містечках з багатою історією. (Чи не звідси перші зародки історизму поета — постійного й глибокого інтересу до людських і суспільних уроків минулого?) Нав­чався в уманській гімназії, згодом — в Кооперативному ін­ституті в Києві, та Інституті зовнішніх зносин. Проте ні один з цих навчальних закладів молодий М. Бажан не за­кінчив: перший — через нелюбов до комерції та бухгалте­рії, другий — через його закриття.

1 Плужник Є. Вибрані поезії. К., 1966.

394

Вибір на користь творчості був зроблений ще в Умані. 1920 р. тут перебував «Кийдрамте» — театр Леся Курбаса, і обдарований підліток став його студійцем, а невдовзі вже брав участь у виставі «Березневий каламут», складеній за віршами П. Тичини, В. Чумака та В. Еллана.

У Києві початкуючого поета помітив лідер «панфуту- ристів» М. Семенко, залучив його до співробітництва в га­зеті «Більшовик». Лозунгово-публіцистичною поетикою «пан- футуризму» позначені й ранні вірші М. Бажана, що з’яви­лися в київській пресі від 1923 р.

Деякий час поет захоплювався кінематографом. У другій половині 20-х — на початку 30-х років М. Бажан працює в журналі «Кіно» та редактором фільмів на кіностудії, пише рецензії і статті з проблематики українського кіномистецт­ва, сам створює чимало сценаріїв, більшість з яких свого часу було поставлено.

Як учасник літературно-громадського життя він нале­жав до очолюваної М. Семенком Асоціації панфутуристів (Аспанфут), потім до її нетривалої видозміни — Асоціації працівників комуністичної культури (Комункульт), а з

1. р,— до ВАПЛІТЕ, провідну роль в якій відігравали М. Хвильовий та М. Куліш.

Від перших днів Великої Вітчизняної війни М. Бажан — у лавах захисників Батьківщини: редагує фронтову газету «За Радянську Україну», пише поезії й публіцистичні стат­ті, створює збірку віршів «Сталінградський зошит».

З повоєнних часів (точніше, з 1943 р.) М. Бажан пра­цював на керівних постах у державних органах та громад­ських організаціях — заступником голови Ради Міністрів України з питань культури, головою республіканської Спіл­ки письменників. Але найплідніша його організаторська ді­яльність розгорнулась в Українській Радянській Енцикло­педії. Під орудою М. Бажана було здійснено два видання УРЕ (друге, істотно перероблене й доповнене, завершува­лось уже після його смерті), а також ряд інших видань — Енциклопедія кібернетики, шеститомна «Історія україн­ського мистецтва», «Словник художників України», розпо­чато працю над Українською літературною енциклопедією.

Помер М. Бажан 23 листопада 1983 р.

Як поет Микола Бажан формувався і зростав під впли­вом українських поетів початку століття — О. Олеся, М. Во­роного, Г. Чупринки. В особистих розмовах часто згадував про те велике враження, яке в юнацтві справили на нього балади Шіллера в перекладах В. Жуковського, автобіо­графічна повість Данте «Нове життя» («Уіїа пиоиа»);тро­

395

хи згодом прийшов глибокий інтерес до поезії У. Уїтмена, Е. Верхарна, В. Маяковського, а також, завдяки театрові Л. Курбаса, до поезії й драматургії німецького експресіо­нізму. «Справді, я зазнав впливу експресіонізму через п’єси «Березолю» — п’єси Толлера, Кайзера, прозу Верфе- ля...» \*,— згадував він. Додаймо до цього, крім української та російської класики XIX — початку XX ст., найближчих сучасників: П. Тичину, В. Чумака, В. Еллана, М. Семенка. Це дасть орієнтовне уявлення про літературний грунт, на якому засівалась творчість поета.

Перші опубліковані 1923—1924 рр. поезії — це або полі­тична публіцистика на міжнародні теми («Рура-марш»), або близькі до них революційно-екзотичні балади («Імобе з Галаму»), або твори такого ж жанру про громадянську війну («Про жито й кров»; «Колискова»),

Перша збірка М. Бажана «17-ий патруль» (1926) спов­нена відлуннями громадянської війни. В осмисленні її кри­вавих подій автор виступає романтиком. (Уже тут помі­чаємо риси, притаманні М. Бажану згодом, коли генераль­ною темою стане цілісність духовно «видющої» й багатої особистості.) Ліричними струмами пройнята поезія «Пісня бійця», яка й принесла поетові чи не найбільше визнання критики. Правда, схильність до абстрактності й безогляд­ної гіперболізації, властива ранньому революційному ро­мантизмові, часом спричиняла явне зміщення акцентів у трактуванні героїки. Глибоко хибна, хоча зовні така «рево­люційна», думка про те, що висока мета виправдовує будь- які жертви, відбилась у баладі «Протигаз». Зображену в ній масову самопожертву, по суті, гігантську колективну гекатомбу («Хай тисячі ляжуть бійців на полях — не хит­неться червоний стяг» — «Протигаз»), навряд чи можна виправдати навіть конкретними обставинами змальованої події. Щоправда, критика аж до останнього часу позитивно оцінювала цей твір...

Трагічну колізію покладено й в основу поеми «Боєць 17-го патруля», яка теж порушує проблему спокути й само­пожертви (герой твору — боєць частини особливого при­значення Антон Сідих). В художньому аспекті твір прик­метний демонстративним форсажем натуралістичних момен­тів поетики експресіонізму («Гноєм жовтавим пружнасто набряк над чорною стелею лампи чиряк»; «Між хмар гу­бами— місяця зуб, і земля холола мов чорний труп»).

Наступна творча еволюція М. Бажана в окремі періоди

**1 Карбованих слів володар//Спогади про Миколу Бажана. К-, 1988. С. 321.**

396

складна й неоднозначна, засвідчує, по-перше, майже незмін­но властиву йому жагу пошуків не лише естетичного, а — в кращі часи — й морально-філософського характеру; по- друге, досить стрімку динаміку проблемно-тематичних і стильових змін, які ці новації поклали на його поезію.

У цьому прямуванні з певною частиною умовності можна окреслити кілька періодів у творчості поета. «Різьбленою тінню», що вийшла через рік після «17-го патруля», завер­шується стадія його становлення як художньої індивіду­альності— хоч які несхожі одна на одну ці збірки. Період Бажанових «малих поем» з філософсько-психологічною проблематикою відкриває «Розмова сердець» (1928), а за­вершує «Садівник» (1934). У наступні роки, від середини 30-х до середини 50-х перед нами М. Бажан, який прийняв декларовані зверху принципи соцреалізму; при цьому на­магався зберегти індивідуальну художню суверенність, а в деяких ліричних медитаціях — і власний духовний світ. Хоча поступки й догоджання панівним канонам були, і ча­сом надто значні. А на завершальному етапі, що охоплює період майже в два десятиліття, починаючи від книги «Міц- кевич в Одесі»,— добротворне відродження і відмоложення творчої особистості митця, що виявилась для цього достат­ньо сильною, незламаною внутрішньо.

У «Різьбленій тіні», своїй другій книжці, М. Бажан, як і раніше, постає поетом-романтиком, але це вже роман­тизм істотно іншого тону й змісту. На зміну стриманій гра­фіці першої книжки приходить барвистий живопис, вива­жене «ядерне» слово, а головне — досі відсутні національ­но-історична основа й глибина. Фольклорні джерела розкриваються перед поетом переважно у своїх драматич­но-таємничих, «нічних», почасти легендарних мотивах (лю­бовні і «звичаєві» балади, в яких використано, крім усього іншого, й знакову рослинну символіку народних повір’їв — «Папороть», «Любисток», «Розмай-зілля», а також балади, побудовані на історичних переказах та асоціаціях — «За- лізнякова ніч», «Кров полонянок»). Над усім цим — ле­генький повів стилізації і майже ередіанський дух майстер­ного малювання словом...

Але тут же — і перші зразки урбаністичної лірики М. Бажана («Елегія атракціонів», «Нічний момент», «Фок­строт»— вірш, витончений музично й метафорично). А го­ловне — глибше й драматичніше розкриття внутрішнього світу особистості, передусім власних переживань, виклика­них суперечностями пожовтневої дійсності і досить болісни­ми колізіями прощання з об’єктивно віджилою (а часом поверховою, хоч і була вона щирою) романтикою недавніх

397

боїв і походів. Правда, «песимістичних» розв’язань внут­рішніх колізій поет не допускає — у нього «немає слів зневіри і знесиль!» («Осіння путь»).

Але це гасло, декларація. А з погляду справжнього лі­ричного втілення мужнього пориву до правди життя, чітко­сті морального вибору яскравими здобутками тогочасної Бажанової лірики стали такі вірші, як «Слово о полку», «Дорога», «Нічний рейс». «Рубай же ланцюги, зривайся із причалу, бо не в чорнильницях фрегат шукає шквалу» («Нічний рейс»),— то було напутнє слово не тільки «Ю. С.» (Юрію Яновському, якому присвячено вірш), а пе­редусім самому собі.

Поема «Розмова сердець» і триптих «Будівлі» відкри­ває цикл поем і віршових композицій, створених у кінці 20-х — на початку 30-х рр. і присвячених темам культуро­логічного, філософсько-історичного та морально-психоло­гічного характеру, поем — здебільшого малоформатних за обсягом, але оригінальних за тематичним образним вирі­шенням — чи мовчться про тему і сюжет, чи про певні «центральні» символи, чи навіть про сам антураж, обста­вини дії. Так, архітектурні символи — готичний собор, київ­ська барокова брама Заборовського, сучасний будинок, який тільки-но споруджується,— стали «героями» відомого триптиха «Будівлі». Автор не приховує своєї закоханості в пам’ятки минулого, зображені з усією розкішшю словес­ної пластики, але разом з тим намагається відшукати їхній, вживаючи плехановський термін, соціологічний еквівалент (від чого відчутно постраждало, зокрема, витлумачення «соціального сенсу», а отже, й загальне зображення зна­менитої Київської брами). Красі стародавніх пам’яток у дусі часу було протиставлено «пафос сучасності», поезію новітнього будування. В третьому, заключному вірші трип­тиха («Будинок») різко змінюється й характер образності: це переважно сучасна «індустріальна» метафорика, з внут­рішніми, правда, відмінностями — від манери, що свідчить про нещодавний футуризм і експресіонізм М. Бажана. Все ж невиправдана антитеза минулого й сучасного, довер­шеності давніх архітектурних шедеврів, трактованих з «класового погляду», і гарячої, мовляв, прози будівничого сьогодення, вартої всієї «музейної» минувшини, несла в собі чимале спрощення, спричинене впливами тогочасної «лівої» естетики.

Поема «Число» — теж зіставлення кількох епох, теж символи, хоча на цей раз центральним об’єктом є число — найбільш абстрактний і найбільш непіддатний для поезії предмет. Через те й твір вийшов надто експериментальним

398

і поспіль раціоналістичним, особливо в своїй риторичній хвалі містифікованому числу п’ятирічних планів.

Тема культурологічна знайшла своє втілення в «Гоф- мановій ночі» — цьому дивовижному шедеврі двадцятип’я­тирічного автора. Чи не вперше український поет звернув­ся до психологічно-естетичних таємниць західноєвропей­ського митця такого рівня, як Е. Т.-А. Гофман. І, власне, не стільки його, скільки до романтизму того гофманівсько- го типу, який може, за М. Бажаном, поєднувати в собі такі неспівмірні протилежності, таку двоїстість, як фантасмаго- ричність корчемних ночей, несамовите візіонерство, теплий бюргерський затишок в господі, де ніч, «мов дівка угодова­на, паруючи, стоїть». Неповторний художній лад цієї не­великої поеми: різко окреслені барокові образи, напливи майже синонімічних, однорядних речень, що наче йдуть за повільним «кінооком» оповідача, химерні видіння «мрійни­ка й фантаста» — і фламандська предметність заключних побутових оиисів. Як багато обіцяв талант М. Бажана цією й досі рідкісною для української літератури поемою!

Проблематика української національної культури, шля­хів її розвитку осмислюється поетом — знов-таки через постаті швидше символічного, ніж реально-побутового пла­ну — в незавершеній поемі «Сліпці» (третя, заключна час­тина, як згадував автор, була написана, але загинула під час війни). Перед нами — порівняно далеке минуле — XVIII ст., специфічне середовище — таємна корпорація сліпих кобзарів, бунт Молодого кобзаря проти застарілих ідеалів і мертвих традицій, відчутно згущені, аж до нату­ралізму, барви в зображенні носіїв цієї культурно-естетич­ної анахронічності. У «Сліпцях» порушуються питання, що гостро дебатувалися в Україні в літературно-мистецьких дискусіях 20-х років.

Згодом у «малих поемах» М. Бажана посилюються пуб­ліцистичний і полемічний струмені; мальовниче й пластичне зображувальне начало часто відсувається на другий план, поступаючись місцем широким інтелектуальним рефлексі- ям або гострим зіткненням різних достатньо представниць­ких поглядів. «Драма ідей» стає в його тогочасній творчості улюбленою формою реалізації художнього задуму. Так створюється «Розмова сердець» (1928) і ряд наступних поем з гострою етико-психологічною та ідеологічною про­блематикою— «Гетто в Умані», «Трилогія пристрасті», «І сонце таке прозоре» (попередня назва — «Садівник»; 1934).

Вірш «Смерть Гамлета», написаний через кілька років після «Розмови сердець», у перших публікаціях був назва-

399

ний післямовою до цієї поеми. Справді, проблема цілісно­сті світогляду і чіткості суспільного вибору, поставлена в творі, завершувалась тут рішучим осудом дворушності, со­ціальної хисткості й непевності, яке адресувалося автором, за давнім прикладом В. Брюсова, декому з «товаришів-ін- телігентів». На тлі зростаючої на Заході фашистської за­грози, про яку різко й гнівно йдеться у вірші, памфлетні стріли на адресу новочасного «гамлетизму» були, зрозумі­ло, і вчасні, і виправдані. Однак соціально-психологічні інвективи, про які мовиться, супроводжувались тут різко деформованими уявленнями про те, що є справжнім і не­справжнім гуманізмом. «Абстрактними» (чи, принаймні, ущербними) гуманістами в вірші оголошувались і Альоша Карамазов, і князь Мишкін, навіть їх творець Достоєв- ський), і сам Гамлет,— тоді як у значенні «єдиної й справжньої людяності» утверджувалась «ленінська людя­ність класових битв». Вузька, сектантська і, зрештою, апо­логетична «класова» догматика тут брала верх (зрозуміло, не в одного лише М. Бажана), дезорієнтуючи творчу дум­ку, змішуючи праведне з оманливим і хибним.

30-ті роки стали складним, суперечливим, морально вкрай нелегким періодом у творчості М. Бажана — і не тільки через нападки і обмови агресивно-«викривальної» критики, особливо настирливі в першій половині десятиріч­чя. Складною, позбавленою внутрішньої міцності була сама позиція поета. Його погляди склалися в роки рево­люції, він щиро сповідував соціалістичну ідею, але в умо­вах тоталітарного режиму, що облудно спотворив її, мусив приймати і певні міфи, продиктовані державною пропаган­дою. У цьому — головна причина того, що у творчості поета не раз озивалася і фальшива струна, яка назагал — бага­то в чому обмежила розмах його пошукової думки і неаби­як знебарвила художню палітру. Не обминув, зокрема, М. Бажана гріх «культового» одописання, що обтяжив його поезію громохко-риторичними, вимученими величаннями «батька народів».

У 1935—1937 рр. поет створює поему «Безсмертя (три повісті про товариша Кірова)» — епічну розповідь про ре­волюціонера й партійного діяча, вбивство якого в 1934 р. започаткувало жорстокі репресії, зокрема і в Україні. Спершу була написана друга повість — «Ніч перед боєм» (можливо, вона й замислювалась як окремий твір), і тут достатньо наочно виявилось вміння М. Бажана рельєфно окреслити духовний, інтелектуальний портрет свого героя (швидше ідеалізований, ніж історично достовірний).

400

І

Чи думав поет, малюючи Кірова партійцем-інтеліген- том, людиною масштабної й пристрасної думки (а в пер­шій повісті «Прапор» — ще й товариською, і хороброю, доброю і веселою молодою людиною), що він зображував характер і тип більшовика, абсолютно протилежний реаль­ному образові «великого вождя» та представникам з його оточення? Щоразу художня правда твору перемагала.

Жорсткі канони естетики й поетики соцреалізму позна­чились і тут,— головним чином у третій повісті «День», де поетичний живопис стає зловісно подібним до звичайно­го «партійного» іконопису.

Виявляв М. Бажан себе як поет здебільшого в ліриці — в тих філософських медитаціях, сюжети яких були присвя­чені темам історії, культури, поезії праці й творчості — найтривкішим цінностям у житті поколінь. Та ще присвя­чував час взаємопізнанню і добрій приязні народів та їхніх культур. Про це — кращі вірші в циклах «Грузинські по­езії», «Узбекистанські поезії», «Бориславські оповідання», написані у другій половині 30-х рр. Оригінально персоні­фікований образ жилавого, могутнього дуба «на карпат­ських узгір’ях», в якому пізнаємо славетного «ковальсько­го сина», титана духу і праці. Художнім трактуванням ви­діляється вірш «Труна Тімура», в якому звучить як вирок історії не тільки давньому завойовникові, але і всім наступ­ним вбивцям, тиранам і деспотам:

**Він смертю зник, як смертю виник,**

**І слід на солонцях присох,**

**Де йшов, кульгаючи, руїнник Землі народів багатьох...**

У цей час вже насувалася грозова хмара війни, М. Ба­жан, як і чимало радянських поетів, відчував себе зобов’я­заним брати участь у психологічній підготовці країни до оборони. Поема «Батьки й сини» (1938) розробляє саме цю тему.

Війна з гітлерівськими нападниками незабаром стала дійсністю. Написаний М. Бажаном у перші тижні війни вірш «Клятва» з його владним і кличним рефреном, яким завершувалась кожна строфа,— «Ніколи, ніколи не буде Вкраїна рабою фашистських ка­тів!»— набув значної популярності на фронті і в тилу.

На початку 1942 р. була опублікована історична поема «Данило Галицький». «Літопису невелемовний звіт» про битву 1238 р., в якій український князь погромив війська хижих рицарів Лівонського ордену, поет вповні розгорнув історичну фреску, об’ємну за змістом і водночас виконану з великим художнім лаконізмом. Динамічний ритм стри­

401

маних зовні двовіршів з одноманітним чоловічим римуван­ням (тут це дало свій ефект), майже фізично зрима стихія матеріально-конкретних описів, у яких особливо впадають в око місткі метафоричні епітети («рій бистрих стріл — разючий дощ війни», «ударили важчезні скакуни твердим копитом об труські лани», «засліп його пташиножовтий зір»), багатий, хоча лише помірно архаїзований словни­ковий склад мови і її характерний, «літописний» сурядний синтаксис,— усе це створює ту образно-емоційну атмосфе­ру, в якій так переконливо звучать фінальні слова князя:

**«Від грому битви, — воям мовив князь, —**

**Німеччина сьогодні затряслась.**

**Смертельний шлях для неї — шлях на Схід, —**

**Таким він е і буде сотні літ».**

«Слово про рідну матір» М. Рильського і «Данило Га­лицький» М. Бажана відкрили шлях у літературі 40-х і на­ступних років темам українського минулого — саме як минулого національного, освяченого почуттям гордості, так довго викорінюваним і замовчуваним у ті часи.

Два цикли «солдатських» віршів поета — «Сталінград- ський зошит» і «Київські етюди» — писались віч-на-віч з війною. Сталінградський цикл — послідовна в часі розпо­відь про велику битву, «кадри» якої рухаються разом з бій­цями, починаючи з відступу через приволзькі степи («Біля хати», «Дорога»), через окремі епізоди боїв, де скрізь у центрі — живий момент, конкретне людське переживання («На переправі», «На березі», «На командному пункті»), до широкоформатного батального полотна («Прорив»), де вже приглушено звучать перші сурми перемоги. Найсильні- ші тут — не тільки звично «картинні», але й пройняті пси­хологічним струменем окремі образи та епізоди, скажімо, старої сільської жінки, яка мовчазно й суворо проводжає поглядом відступаючі війська, «не зменшуючи прощенням розпуки» («Біля хати»), залишиться одним із незабутніх, справді народних образів великої трагічної війни.

Радістю й печаллю написані зустрічі із щойно визволе­ним, змученим і зруйнованим Києвом («Київські етюди»). Все закарбувалося в його рядках: палаючий університет, під стінами якого «книги, як птиці... розпачливо б’ють об­горілим крилом», страшний попіл Бабиного яру, ще зату­манені тривалим страхом очі людей... А разом з тим такий характерний для Бажана вірш «Будівничий» — оптимістич­на київська «утопія» тих часів про блиск і сяяння майбут­нього відбудованого міста. Зупиняємо тут увагу на рядку про цю завтрашню відбудову — «З хаосу форма встає» —

4\*2

і раптом розуміємо, що він може бути формулою мало не всього світовідчування поета, для якого сокровенний зміст буття, здається, саме й полягає в доланні, переборенні, приборканні ворожого людині хаосу.

Перше повоєнне десятиліття видалося малоплідним для поезії М. Бажана. Позначались не тільки завантаженість поета далекою від творчості працею, а й нові репресії про­ти інтелігенції, розпочаті сумновідомими постановами ЦК КПРС 40-х років про літературу й мистецтво.

На поетичних враженнях, винесених М. Бажаном з ко­роткочасного перебування в Англії, цієї його першої зустрі­чі з світом капіталістичного Заходу (книжка «Англійські враження», 1948), відбилась атмосфера «холодної війни». (Як це спостерігаємо і в книжках А. Малишка «За синім морем», К- Симонова «Друзі й вороги» та в інших тогочас­них тематично близьких циклах вітчизняних поетів.) У збірці є майстерно виписані поетичні замальовки, що сто­суються тих чи тих явищ чужої дійсності. Але сучасне про­читання помітить продиктовану політичними настановами однобічність і тенденційність певних суджень автора, які особливо відчутні в віршах «Шкіц до портрета», «Біг-Бен», «У Стратфорді на Ейвоні».

Блідою, ілюстративною вийшла загалом і книжка «Бі­ля Спаської вежі» (1952), написана до 300-річчя приєднан­ня України до Росії. На художнє недокрів’я її прирікала вже сама заданість ідей, сюжетів, емоцій, пристосованих до потреб «політичного календаря». Перші ознаки повер­нення поета до самого себе, до розкутішого і справді орга­нічного йому творчого мислення зустрінемо в книжці віршів «Міцкевич в Одесі», написаній в середині 50-х років, у до­бу короткочасної суспільної «відлиги». Тут знов дав про себе знати тонкий і глибокий психологізм, особливо худож­ньо проявлений в таких віршах, як «Мазурка», «Буря», «Симфонія» (в останньому з названих творів його герой —

А. Міцкевич — переживає хвилину великого душевного осяяння, пізнаючи душу братнього народу через мелодику української симфонії М. Овсянико-Куликовського, на пер­шому виконанні якої в Одесі він був присутній).

Далі виходять у світ книжка віршів «Італійські зустрі­чі», цикли (вони ж здебільшого й книжки) «Чотири опові­дання про надію», «Уманські спогади», «Нічні концерти», поеми «Політ крізь бурю» і «Нічні роздуми старого майст­ра», «прощальна» лірика останніх років. Все це твори, що відкривають нам поета, який водночас і «відмолодів», і досягнув (хоч і не в усьому) зеніту своєї майстерності. До­свід багатолітніх пошуків тепер відливається в певний

403

синтез, звичайно, щоразу доповнюваний, по-новому модифі­кований — це класичного закрою реалізм (чи, може, й на­впаки — своєрідний «реалістичний класицизм»?), в образ­ній системі якого, проте, відлунює чимало з того, що було колись засвоєне поетом у стильовому розумінні — перед­усім елементи емоційно напруженого і щедрого, нестримно­го в своїй метафоричності бароко.

Культура, філософія й психологія їхніх творців, люд­ські долі й шляхи цілого покоління, такі драматичні й такі перенасичені різноманітними почуттями,— на цьому тепер майже повністю зосереджуються поетичні роздуми М. Ба­жана. Так, у його італійських віршах виокремимо саме роздуми про мистецтво, яке в творіннях великих майстрів не тільки давало поетові глибоку естетичну радість, але й незмінно хвилювало, непокоїло його «пізнавальну» думку. Хвала «невситимій радості видіння й пізнавання» супро­воджує його переживання перед картинами й статуями ста­рих майстрів, чиє мистецтво «більш непокоїть тайною, ніж пізнаванням радує» («Італійські зустрічі»; І. «Зустрічі»). Високим гуманістичним пафосом озвучений його кінцевий «присуд» спадщині Відродження, в якій були, як відомо, і нетлінні мистецькі шедеври, і похмурі фортеці та проек­ти небувало смертоносної зброї:

**Фортеці тліють, башти корчаться,**

**Бійниці сліпнуть. Тільки те,**

**Що є трудом, теплом і творчістю,**

**В саду вселюдському цвіте.**

***(«Ірис Флоренції»)***

Пізніше, на схилі життя поетового, були написані «Нічні концерти» — цикл, присвячений музиці, про яку М. Бажан в особистих розмовах говорив, що його душа була змалку зачарована нею. Своєрідний і незвичний авторський за­дум — перекласти на мову вірша образну ідею музичного твору, передати своє враження від нього чи окреслити твор­чий силует улюбленого композитора або співака — цікаво здійснено у вісьми віршах циклу. Тут — і срібний, кришта­лево чистий М. Леонтович («Краплинка музики... Росинка музики... Сльозинка музики. Як плач землі, свята».— «Криниця Леонтовича»), і географічно далекий, але такий зрозумілий українському поетові Віла Лобос з його «Бразі- ліаною»; і дитина паризьких вулиць, «монтаньярка» в жит­ті і в співі Едіт Піаф, і героїчна музика в роки війни — Сьо­ма симфонія Шостаковича. «О, музики благословенна соборність!» — цим фінальним вигуком ніби підсумовується весь цикл, а «соборність» у розумінні автора — це сила єд­

404

нання, єднання людей навколо всього світлого, гуманного й справедливого...

У своїй поезії 60—70-х років М. Бажан часто розду­мує — і розмірковує, як належить майстрові, нерідко в складно опосередкованих образних формах — над стриж­невими філософськими, історичними питаннями епохи. Чи не найбільш тривожним для нього було народжене небу­вало жорстокими катаклізмами XX ст. питання про гума­ністичну надію — чи зможе вона вижити й додати життє­вих сил зболеній, часом заблуканій душі сучасної людини? (Чуйний слух може вловити тут — і небезпідставно — пере- гуки з визначними митцями й мислителями Заходу: Сарт­ром і Камю, Антоніоні і Бергманом, Пазоліні і Беллем.) Основне сюжетне зерно для себе автор знайшов в одній з новел (побудованій, до речі, на українському матеріалі) — Р.-М. Рільке, лірику якого він у той час перекладав. Тому й цикл, про який ідеться,— «Чотири оповідання про на­дію» — в підзаголовку названо «варіаціями на тему Р.-М. Рільке». У драматичних життєвих катаклізмах ви­борює свій промінчик світла родина битого лихом україн­ського селянина, так само як і син своєї нації і свого ча­су — солдат розгромленої гітлерівської армії, «надію на надію» якому дарує напівживий антифашист, вчорашній табірник (це — з усіх поглядів блискуча «Третя варіація»); і вдова вбитого італійського комуніста, якій мариться, що перед нею з’явився той, хто «з хреста зійшов»: «Женщино, встань і йдиі» Всесвітні, глобальні проблеми, «інтернаціо­нальні», в широкому розумінні, герої, такі характерні для Бажана, для його розуміння зв’язків України зі світом. «Звучить у віршах Бажана,— писав у цьому зв’язку відо­мий польський письменник Ярослав Івашкевич,— дуже сві­дома концепція історіософічна, яка акцентує історичну до­лю України разом зо всіма «вітрами зі Сходу», але і з почуттям міцного зв’язку з культурою Заходу»

І є певний зв’язок між цим і наступним циклом — «Уманськими спогадами». (Хоча стилістично вони відмінні: перевага по-бароковому напружених, часом болісно-екста­тичних тонів у першому і спокійної, ясної, не позбавленої дрібок гумору, розповідної манери — в другому циклі.) Звертаючись до часів своєї юності, освітлених молодою ві­рою в майбутнє, літній поет теж підкріпляв надію, вже достатньо остуджену багатьма історичними злигоднями,— оптимістичну надію свою і свого покоління. З темою рево-

**1 Цит.: Драч І. На повен свій зріст//Карбованих слів володар. С.**

**170.**

405

люції тут пов’язана ідея культури й культурництва, що» знайшла яскраве образне вирішення, зокрема в поемах «Боги Еллади» і «Сіль». (У поемах? Оповіданнях? Малих повістях? Новелах? — Ці запитання не раз, очевидно, по­ставали перед читачами обох названих циклів М. Бажана, і у відповідь можна сказати, що поет, справді, виробив своєрідну жанрову структуру — фабульний, розповідний вірш середнього обсягу, який, здається, все ж найкраще бу­ло б назвати ліричним оповіданням, що належить, як про­понував визнати свого часу І. Сельвінський, до характерно^ бажанівської «епічної форми ліричної поезії») '.

Але спрямована в майбутнє перспектива світлих юнаць­ких спогадів тут далеко не безхмарна. Вражає лаконічний епілог яскравого за поетичним виконанням «Дощового пре­люда»: з усіх його героїв через сорок років лишилась тіль­ки недужа, натомлена, посивіла жінка, решта — загинули, від рук «своїх» і чужих. Не менш трагічний фінал і у вірші «Дебора».

І вже безпосередньо про злочини минулого, про його ре­пресивний тягар — але водночас і про уроки морального, духовного протистояння їм — мовиться у поемі М. Бажана «Політ крізь бурю» (1964). В нашій літературі, і не тільки в поезії, це один із перших творів про долю покоління «ді­тей репресованих». Молоденька Оксана, донька комуніста, який загинув у тоталітарних катівнях, на кожному кроці потерпаючи від «кам’яної недовіри» вовчооких Іванів Хо- мичів та їм подібних, все ж добивається права брати участь у захисті Вітчизни в критичний для неї час і цим сповнює ідейний заповіт своїх батьків. Тут — головна колізія поеми, насичена психологічним драматизмом і спроектована, врешті-решт, на добу, коли писався цей твір.

А в останні роки життя «монументальний», «філософіч­ний» М. Бажан відродився як щирий і ніжний у своїх ін­тимних освідченнях лірик. У його «призахідних» віршах домінує передусім тема пам’яті як нерозривного духовного зв’язку людини з усім людським світом, а передусім, зро­зуміло, з любими й близькими. («О свічі на путях десяти­літь, о рідні риси дорогих облич,— світіть мені, не мовк­ніть, говоріть!» (За кроком крок»). А поруч з цим — і в згоді з цим — лірика, пройнята думкою про всемогутнє зачарування життя, з його різними, хай дрібними, але по- своєму значущими виявами («Подзвін конвалії», «На луг лягло благословення снігу...», «Спалах сузір», «Чебрець, і

**1 Сельвінський І. Нотатки про книгу // Про Миколу Бажана.** К-, **1974. С. 25.**

406

верес, і вологий мох...» та ін.). І є в «осіннього» поета вра­жаючий, сповнений, за словами І. Драча, «трагічного опти­мізму» вірш «Пильніше й глибше вдуматися в себе...». Передана в дусі наймодернішої «електронно-космічної об­разності», вщерть насичена сьогоднішньою науково-техніч­ною лексикою картина геніальної праці людського мозку, що продукує мисль — вищу закоханість Бажана, раптом обривається сповненим безмірного трагізму гамлетівським вигуком:

**Хвилястий трепет корок і підкорок,**

**Мигтливий код вмикань і вимикань.**

**Ще глибше в себе, здивувавшись, глянь, —**

**А потім що? А потім... Бідний Йорик!**

«Прощальна» лірика наче домальовує образ М. Бажа­на, кладе сердечну барву на чоло поета-мислителя.

М. Бажан у світліші періоди своєї творчості був поетом невтомно шукаючої творчої думки, яка могла піддаватись, особливо за несприятливих суспільних умов, згубним ілю­зіям, впливам облудних міфів, але вміла й чесно долати їх, створюючи цінності, орієнтовані на гуманістичні, вселюд­ські критерії. Українську поезію XX ст. він збагатив висо­кою культурою слова і образу, філософською напругою мислі, став прикладом суворого і постійного опору бездум­ному сентименталізмові, лінивому епігонству, провінційній вузькості; засвідчив широту інтелектуальних, загально­культурних обріїв.

М. Бажан залишив і цінну спадщину в інших галузях літератури. Передусім, він був визнаним майстром поетич­ного перекладу, його перекладацькі інтереси охопили і письменство Сходу та Заходу, а також слов’янські літера­тури. Перекладав Бажан і грузинських поетів (Руставелі, Гурамішвілі), і узбецьких (А. Навої), і бенгальських (Р. Тагор), майстрів поетичного слова Росії (Пушкін, Ма- яковський), Білорусії (Я. Купала, М. Танк), Польщі (Міц- кевич, Словацький, Норвід, Івашкевич), а в останні роки його приваблювала класична німецька поезія — Гете, Гельдерлін, Р.-М. Рільке. Його інтерпретацію «Витязя в тигровій шкурі» Руставелі в Грузії вважають найдосконалі­шою в слов’янських літературах. А про переклад М. Ба­жана поеми В. Маяковського «Хмарина в штанях» Л. Ви- шеславський писав, що винахідливість, наполегливість, майстерність перекладача в передачі образної, лексичної, синтаксичної системи оригіналу видаються гідними по­диву >.

**1 Див.: Про Миколу Бажана. К-, 1974. С. 180.**

4І7

Мемуари М. Бажана про його сучасників, яких він знав і любив (О. Довженка, Ю. Яновського, Л. Курбаса, В. Василевську, Л. Первомайського, С. Чіковані, Є. Ча- реица та ін.), відносять до поетичної прози, хоча яскрава образність і ліризм тут зовсім не заважають психологічній проникливості авторських характеристик і спостережень, зокрема, й певних самокритичних визнань.

Літературознавчий доробок поета присвячено класикам українського письменства (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, В. Стефаник), а також авторам, яких він пере­кладав, пишучи грунтовні передмови до українських ви­дань їхніх творів (Ш. Руставелі, Д. Гурамішвілі, В. Ма- яковський, Ц. Норвід та ін.); деякі його літературно-кри­тичні статті звернені до постатей новочасного письменства Слов’янщини і Заходу — Я. Івашкевича, Ж. П. Сартра, Г. Белля та ін.

Багатогранність духовних зацікавлень М. Бажана може ще раз ствердити правомірність слів О. Гончара про авто­ра «Нічних концертів» як людину «могутньої творчої не­втоленності» '.

**Олекса Близько (**1908**—**1934**)**

«Коли вийшла Влизькова книжка «За всіх скажу», нам треба було зрозуміти, що всі ми початківці, а він п о е т»,— згадував Л. Первомайський2. Тогочасні критики дали напрочуд високу оцінку поетичному дебютові молодо­го автора, що стався 1927 р. Визнання перспективного та­ланту засвідчила і третя премія Наркомосу УРСР, прису­джена поетові за цю збірку.

Вже той факт, що запеклий викривач романтизму Б. Ко­валенко, який підспівував сумнозвісному гаслу «Геть Шіл- лера! Жодних компромісів з романтизмом ми не допус­каємо» 3, спромігся таки визнати естетичну вартість доробку О. Близька як «насамперед романтика револю­ційного», «одного з небагатьох представників революцій­ного романтизму»4, свідчить про те, що заявлені моло­

**1 Карбованих слів володар. С. 136.**

**2 Первомайський Л. Обіцяння і здійснення // Вітчизна. 1968. № 2. С. 148.**

**3 Коваленко Б. Ще про стилі: Виступ на Пленумі ради ВУСППу від 22 травня 1930 р. //Молодняк. 1930. № 6 (42). С. 78.**

**4 Коваленко В. Літературно-критичні статті. К., 1962. С. 273—281.**

**408**

дим поетом особлива манера, пафос, стильова оригіналь­ність переконували навіть вульгарних нівеляторів худож­нього розмаїття у літературі.

Найточнішим, на нашу думку, у критичній оцінці збір­ки був Я. Савченко: «Я не знаю нічого кращого в україн­ській поезії останнього десятиліття щодо такої шляхетно­сті думок, такого міцного й суцільного пафосного піднесен­ня і, нарешті, такої широти й людяності мислення. Це тим паче вражає, що Влизькові всього... 19 років» ‘. Ці думки критика підтверджують твори поета.

Хто ж він — цей талановитий юнак, який спалахнув яс­кравим метеором на літературному небосхилі України в другій половині 20-х рр.? Біографічні дані про поета над­звичайно лаконічні (що характерно для багатьох репресо­ваних письменників). Народився О. Близько на станції Боровйонка Крестецького повіту Новгородської губернії 17 лютого 1908 р., де його батько служив дяком, псалом­щиком. Там і почав навчання, продовжуючи його у бать­ковому селі Сигнаївка на Звенигородщині. У 13 років важко перехворів на скарлатину і втратив слух. Ця травма компенсувалася вольовим розвитком пам’яті, начитаністю: книжка стала для нього одним із основних джерел фор­мування художньої та соціальної свідомості. Але поезія О. Близька не була книжною. Навчався також у Київсько­му інституті народної освіти.

Перші віршовані спроби О. Близька (як і В. Сосюри чи М. йогансена) написані російською мовою. Початківець зазнав впливу лірики Плєщеєва, Надсона, В. Маяковсько- го. Українську мову йому довелося опановувати самотуж­ки. Як оригінальний поет він дебютував віршем «Серце на норд» у редагованому Б. Антоненком-Давидовичем «Гло­бусі» (1925. № 22). Та писав за інерцією і російською: у фонді рукописів ЦНБ АН України зберігається, напри­клад, «Песня о боцмане Кравце» 2.

Голос громадянського сумління пролунав у вірші «Пое­тові», опублікованому в першому номері створеної як ор­ган ВУСППу «Літературної газети»: «Не лицемір, поете, серцем, І не роби із нього шарж: — Замало глянути крізь скельця На бунт, виспівуючи марш».

Книжка «За всіх скажу» сприймається як відповідь на гострі питання, поставлені дискусією 1925—1928 рр., про шляхи розвитку української літератури. Для багатьох су­часників прихід О. Близька до «Нової генерації» видався

**1 Див.: Життя і революція. 1927. № 5. С. 272.**

**2 Архів ЦНБ АН України. Ф. 75. № 23.**

**409**

вкрай несподіваним. «Як потрапив талановитий Близько в- коло Семенкових сателітів, я й досі не можу зрозуміти»,— дивувався Л. Первомайський '. А втім, така, на перший погляд, загадкова «метаморфоза» мала свої причини, одну з яких О. Полторацький пов’язував з товаришуванням О. Близька з панфутуристом Г. Шкурупієм 2.

Ще 1924 р. молодий поет з’явився у київській газеті «Більшовик», де зосереджувався «Комункульт» на чолі з М. Семенком, який, за спогадами М. Бажана, охоче гур­тував творчу молодь3. Як повідомляла ця газета (1924, 22 берез.), О. Близько вже брав участь у заходах футу­ристів; а М. Семенко опікувався і здоров’ям молодшого колеги, зокрема, під час спільної подорожі у Німеччину

1. р.4

У колі «Нової генерації» він не дуже заглиблювався у футуристичні теоретизування, настанови «укрліфу» спри­ймав лише емоційно: йому імпонував пафос заперечення життєвих та художніх стереотипів, поривання до нової ес­тетичної якості тощо. Не слід забувати й психологічних особливостей молодості — підвищеної чутливості та макси­малізму, посиленого «мозкового штурму» узвичаєних цін­ностей.

Певна річ, авангардизм звужував масштаби багатогран­ної естетичної свідомості О. Близька. Його категоричні, хоча й типові для того часу, виступи «проти лірики» зу­мовлені саме футуристичними впливами. Заперечуючи пое­зію як «емоційно насичену річ», а відтак — уподібнену до романсів, неофіт «укрліфу» проголошував, всупереч влас­ній творчості: «Емоцій не хочу. І з ямбом у мене покін- чено»5. Він вдавався здебільшого до сатири з метою ти­пової для авангардизму епатаціі міщанських смаків, «пе­релицьовував» класичні жанри, наприклад, одну, зумисне вульгаризуючи її,— «Ода міщанинові», «Обивателіада» тощо. Подекуди поет видається надміру «зухвалим» у де­формації художніх норм, як у «Міщанській стратегемі», змальовуючи «завулки темної ночі», які «роздирає дзвін гітари», де «живуть Петрарки в кльошах».

**1 Первомайський Л. Обіцяння і здійснення. С. 148.**

**2 Полторацький О. Олекса Близько // Рад. літературознавство. 1967, № 5. С. 69—70.**

**3 Див.: Бажан М. [Вступне слово] 11 Семенко М. Поезії. К., 1985.**

**С. 9.**

**4 Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН Ук­раїни. Ф. 156. С. 96—98.**

**5 Близько О. Проти емоціональних романів // Універсальний журнал. 1929. № 6. С. 23.**

410

Є в його доробку і спроби оновлення бурлескно-траве­стійної традиції української літератури, заземлення цінно­стей, «перевдягання» персонажів (ліричного героя) у най­буденніші строї. Вдавався поет і до пародіювання лірики попередників та сучасників — М. Лєрмонтова («Тамара в агонії»), М. Асеєва («Інвектива»), В. Маяковського («Тет-а-тет з Венерою Мілоською»), Б. Пастернака («Ма­теріали до епопеї»). Такі спостереження дали підставу М. Доленго зробити висновок: у своєму «геть-ізмі» О. Бли­зько глузує з того, чим насправді послуговується. Така думка потверджується деякими віршами поета (напр., «Мораль така потрібна мені — Кинь Рафаеля! — Даєш Дені!»). Однак у «Саркастичному романцеро» знаходимо протилежні зізнання: «Я недалекий од рафаелізму». Отже, йдеться про суперечності творчої свідомості митця, поле­мічні перевитрати — а можливо, і своєрідну неоднознач­ність позиції поета. Дотримуючись вимог футуристичного етикету, О. Близько водночас пристрасно виступав і проти вульгаризації класики, і проти її культу та епігонства. Очевидно, він прагнув поєднати авангардизм і національ­ну класику, але, за загальним визнанням, перебування його в оточенні «укрліфу» видається більше грою в авангарди­ста, хоча насправді між цією роллю і справжнім О. Влизь- ком завжди зберігалася певна дистанція. Відтак, стильове ядро його лірики, обростаючи різноманітними, почасти чужорідними, елементами, залишалося, по суті, недотор­каним. Поет не міг відмовитися од традиційних форм — вони живили його імпульсивну музу, дисциплінували її. Про це свідчать, зокрема, «Кострубаті сонети», сповнені спра­гою морської романтики, а також більшість віршів із збір­ки «Живу, працюю» (1930).

Помітним художнім досягненням О. Близька стала книжка «Книга балад» (1930), яка вражала новизною, версифікаційною майстерністю її автора. М. Слабошпиць- кий, аналізуючи Влизькові метаморфози «романтики й ан- тиромантики», слушно зауважив: «Кожна нова книжка... гак разюче відрізняється від попередньої, наче б її писав зовсім інший поет»1. Романтична балада — не випадкова у творчості О. Близька. На цьому терені він знайшов собі опонента — Р. Кіплінга, котрий в деяких своїх творах ро­мантизував британську експансію. Український поет твор­чо засвоював баладну техніку англійського письменника, зокрема «драматичний монолог»; цей прийом відчутний у

**1 Слабошпицький М. «В країні й годині своїй...» // Вітчизна. 1987. № 2. С. 161.**

411

«Баладі з одрубаним хвостом», полемічно спрямованій проти «Мері Глостер» Р. Кіплінга.

У ліриці О. Близька 30-х років зникає псевдомажор, «експериментальне» зухвальство, натомість з’являються риси аналітичного мислення, особливо помітні в невеликій за обсягом ліро-епічній поемі «Мій друг Дон-Жуан» (1934). Автор порушує традиційну для романтизму тему роздвоєн­ня свідомості (Е. Т.-А. Гофман, М. Гоголь, Е. По, О. Уайльд, М. Бажай та ін.). Зміни в поетичному мисленні, художній свідомості О. Близька зумовлювалися суперечливою дій­сністю, охопленою лихоманкою «риштувань, будівництв,, ремонтів, надбудов, відбудов, проектів, забудов і перебу­дов», над якою він іронізував. Поет не міг не помічати тривожних суспільних процесів (як свідчить створений ним образ ілюзорного Ельдорадо), вони спричинили його роз­пач («...тільки не треба віршів. Не треба рим! Кінчай!»). Кругова облога тоталітарної пропаганди породжувала не лише душевне сум’яття, а й, на жаль, ряд заримованих «од» на честь великого вождя: «найміцніший боєць», «в щоденній м’язистій грозі (Велика і скромна людина) В шинелі в простім картузі». Інтуїтивно відчуваючи фа­тальну неминучість розправи, яка нависла над його та життям його ровесників, О. Близько пише 5 березня 1934 р. вірш «Ніч»:

**Входь! Проте,** як тільки звідси рушиш,

**Вчувши гомін сонячних погонь, —**

**Згинь без спроб в мою сховатись душу,**

**Бо зустрінеш у мені вогонь.**

У листопаді того ж року поета було заарештовано. Зго­дом, після вбивства С. Кірова, долю О. Близька, як і Д. Фальківського, К. Буревія та інших, 13—15 грудня ви­рішила виїзна сесія Військової колегії під головуванням

В. Ульріха, звинувативши їх «в організації підготовки те­рористичних акцій проти працівників радянської влади» і засудивши до розстрілу.

**Богдан-Ігор Антонич (**1909**—**1937**)**

Творчість талановитого українського поета Богдана- Ігоря Антонича досить пізно стала об’єктом дослідження в українському літературознавстві, бо ніяк не вкладалася у рамки нормативної (радянської) системи поглядів, згід­но з якими мистецтво відтворює дійсність у художніх об­

412

разах, його творчість суперечила їм^ «Треба сказати різко: отже, ні! — писав Б.-І. Антонич у статті «Національне мис­тецтво».— Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не пе­ретворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійс­ність».

У чому ж таємниця і сила притягання поетового слова, що знайшло вже такий широкий відгомін у світі, зокрема в слов’янстві? Подамося—уявно — на батьківщину Б.-І.Ан- тонича — в Лемківщину. «Проти розуму вірю,— писав поет,— що місяць, який світить над моїм рідним селом в Горлицькому повіті, є інший від місяця з-над Парижа, Риму, Варшави чи Москви... Вірю в землю батьківську і в її поезію».

Народився Б.-І. Антонич 5 жовтня 1909 р., у с. Новиця, Горлицького повіту; тоді Лемківщина була ще конкретною реальністю — історичною, етнічною, культурною. Його батько — сільський священик Василь Кіт, змінив прізви­ще незадовго перед народженням єдиного сина.

Любов до віршів прищепила хлопчикові вихователька, яка знала безліч пісень, казок, віршів. Гірська природа, звичаї селян, все те, що оточувало Богдана з дитинства, сприяло розвитку його чутливої художньої натури. Далі була гімназія — польська — в містечку Сяноку, де дві го­дини на тиждень відводилося українській мові (для укра­їнців, певна річ), яку викладали В. Чайківський, а згодом Л. Гец. Ще в гімназії він перечитав усіх лауреатів Нобе­лівської премії у польському перекладі, багато творів ук­раїнської та польської класики, зібрав власну бібліотеку. Чи не найточніший і найдостовірніший портрет Б.-І. Ан- тонича-гімназиста знаходимо в одному з його віршів:

**Під абажуром з бібулки зеленої полумінь маяв в нафтовій лампі малій, буцім хотів би втекти.**

**Хлопець, похилений в захваті, німо нам книжкою Мая мріяв про безкрай землі, про невідкриті світи.**

(\*Зелена елегія»)

Саме до цього часу належать і перший вірш, і «дівчина перша» — теж, мабуть, із мрії...

У 1928 р. Б.-І. Антонич стає студентом Львівського уні­верситету, він вивчає славістику під опікою професора Г. Гертнера, стає улюбленим його учнем. Поета мали по­слати на державний кошт у Болгарію для поглибленого вивчення слов’янських мов, але, як то часто буває у подіб­них випадках, поїхав хтось інший.

До того ж треба сказати, що Львівський університет у той час був польським навчальним закладом. Боротьба за український вищий навчальний заклад на початку сто­

413

ліття захлинулася у крові. Польська окупаційна влада, анексувавши Галичину після гіркої поразки ЗУНР, роз­громила український підпільний університет, який діяв кілька років на початку 20-х років. Отже, не дивно, що в час навчання Антонича в університеті не було відділу ук­раїністики, і все ж студенти слов’янської філології ство­рили поза університетом гурток україністів, де читалися реферати, обговорювалися новинки художньої літератури, виносилися на обговорення власні проби пера.

За спогадами університетських друзів, Б.-І. Антонич — скромний, задуманий, малоговіркий, радше тип ученого, аніж поета. Всі, хто писав про нього, неодмінно згадували лемківську вимову Антонича. Треба сказати й про те, що він так опанував українську літературну мову, що пере­вершив багатьох і за віршами багато хто вважав його за наддніпрянця, а потім зі здивуванням питав: «Як, ви — лемко?!» Таку вправність принесла, звісно, наполеглива праця.

Диплом магістра філософії, який поет одержав у трав­ні 1934 р., не відчинив перед ним двері для подальших наукових студій, та й державної посади він не посів. Для нього почалася важка доля літератора й журналіста, що мусить заробляти на хліб пером. Він друкує в газетах і журналах вірші, статті про літературу і мистецтво, якийсь час редагує молодіжний журнал «Дажбог».

Втім, Б.-І Антонич закінчив університет уже досить відомим літератором. У 1931 р. вийшла перша збірка його віршів «Привітання життя», згодом ще дві: «Три перстені» (1934) та «Книга Лева» (1936).

Смерть постигла поета в пору злету його таланту. Це сталося 6 липня 1937 р. Уже по смерті Антонича вийшли збірки «Зелена євангелія» та «Ротації» (обидві 1938).

Всього сім-вісім років тривало активне життя поета, але за цей короткий відтинок часу він у творчості досяг того рівня, який інші здобувають десятиліттями. Першу збірку Б.-І. Антонича «Привітання життя» вважають «уч­нівською», хіба що з погляду критика. В ній знайшла відо­браження вітчизняна і європейська класика, авангардист­ські течії — від «Молодої музи» початку XX ст. до україн­ської радянської поезії 20-х рр. Так, поет — завжди учень, він засвоює досвід інших майстрів, щоб іти далі. Якщо «молодомузівці» надавали можливість читачеві відпочити од дисонансів реальної дійсності на «сонячних левадах забуття», то Б.-І. Антонич славив бронзові м’язи «змагу- нів бадьорих, бронзових богів». Це був не казенний опти­

414

мізм. Навіть у віршах спортивного циклу помітимо погляд поета-філософа, якому доступна драма подвигу. Спорт­смен, приймаючи й підносячи до уст кубок перемоги над поверженим суперником, раптом відчуває: «у нім полин».

У творах поета звучить невдоволення похмурою дій­сністю і прагнення втекти од неї. Люди — наче зерна в колоску, і чи не краще полетіти за вітром, аніж бути роз­меленими сірими жорнами буднів? Але куди тікати? В тім- то й річ, що швидко усвідомлюєш: «можна від землі втек­ти лиш іноді — та тут на ній» («Орел і літак»). А може, за далекі моря? Морська тематика не випадково з’являє­ться у віршах Б.-І. Антонича.

Так, поет співає гімн життю, молодості, красі, та вод­ночас прагне притлумити в собі відчуття туги за нездій­сненним, недосяжним, тому той гімн проспіваний не раз «мовчанням уст».

Ширше визнання принесла йому збірка «Три перстені» (1934), сповнена ароматом гір і долин, серед яких він зростав. Уроки великих учителів Т. Шевченка, Уїтмена, Р. Тагора переплелися в його поезії з уроками фольклору, в якому збереглося так багато дохристиянських міфоло­гічних уявлень, де діє оживлена природа, і людина — не­віддільна од неї, її частка. Світ фольклорних уявлень і символів стає джерелом натхнення поета. «Поганська Ла­да з прадавніх лісів, з кичер і недей варить у глиняному дзбані черлене зілля поезії,— писав він у журналі «Даж- бог».— У хвалу Ладі підпалюємо ялівець строф. Звеличує­мо оленя, гірський потік і вітальний праінстинкт приро­ди»

Що ж становить домінанту «Трьох перстенів»? Силкую­чись згрупувати вірші за темами, не прийдемо до якогось задовільного результату. Нескінченний і водночас замкну­тий у собі перстень — такий нескінченний і замкнутий світ поета; образи, реалії, деталі повторюються, але щоразу в новій комбінації, в новому метафоричному поєднанні, ство­рюючи картину язичницької повноти світу, буяння живлю­щих соків землі. Поет «вписує» свого ліричного героя в кільце безконечних метаморфоз природи: він малює життя природи, шал весни, тут у всьому домінує сонце: сонце ходить у крисані, дівчата заплітають у волосся гребінь сонця, сонце запрягають до селянського воза, та й сам поет так зблизився з ним, що ходить «з сонцем на плечах», або «у кишені». Саме так і були сприйняті «Три перстені» чи­тачем і критикою в середині тридцятих років, коли вона

1 Дажбог. 1934. № 7. С. 70.

415

з’явилася друком. І сьогодні вона трактується критикою як найвище досягнення поета, закоханого в житті пога­нина.

Мотив «поганства» розкривався в Б.-І. Антонича не стільки в плані язичницької тілесності та еротики, як у прагненні віднайти джерела символів, що трансформува­лися в народнопісенній образності, і надати цій символіці нового філософського змісту. Так, у метафорах «корови моляться до сонця», «струнка тополя тонша й тонша, мов дерево ставало б птахом» («Село») відчуваються натяки на дохристиянський обряд, коли «моління корови» озна­чало, на думку О. Потебні, молитву-жертву, обряд, що пе­рейшов до християнства й зберігся у ритуалі різдвяної вечері, а через дерево й птаха людина спілкувалася з сон­цем, переносячи на небо земні форми життя й встановлю­ючи між землею і небом «ідеальний зв’язок світобудови» \*.

Саме звідси, на наш погляд, треба виходити, розшиф­ровуючи семантику його образу трьох перстенів. Сам автор дає ключ для такої дешифровки, визначаючи тріаду, об’єд­нану образом перстеня: пісню («Елегія про перстень піс­ні»), молодість («Елегія про перстень молодості») та ніч («Елегія про перстень ночі»). Всі ці три поняття перебу­вають у взаємозв’язку й взаємодіють між собою.

У «Трьох перстенях» світ поета існує у двох основних вимірах, кожний з яких має певну самостійність і водно­час вони взаємопов’язані: розмаїтість і краса світу, від­криті зовнішньому сприйняттю, проектуються на сприйман­ня глибинне, внутрішні істини, що відкрилися внутрішньо­му зорові, висловлюються мовою природи. Взаємодія «зовнішньої дійсності» і «другої дійсності» у «Трьох пер­стенях» близька до пантеїзму в сковородинівському розу­мінні, за яким духовне начало «розчинене» в природі як джерело її саморуху і саморозвитку. Антоничівський образ перстеня як безконечного й замкненого кола споріднений із образом змії («Потоп змиїн» Г. Сковороди), кільця якої символізують замкненість і безконечність.

Дальший творчий розвиток Б.-І. Антонича відбувався двома напрямами, що позначилося на його наступних по­етичних збірках «Книга Лева» і «Зелена євангелія». Оби­дві книжки поділені на «глави» та «ліричні інтермеццо», які продовжують лінію «Трьох перстенів» з їхньою одухо­твореною природою, «глави» започатковують лінію приг- чево-міфологічного начала. Двоїння в «очах, що хочуть

**1 Потебня А. Объяснение малорусских и сродных песен. II. Коляд­ки и щедровки. Варшава, 1887. С. 159.**

416

все пізнати», відбилося на самій структурі книжок, поет композиційно уклав цикли, як два табори — один проти одного. До того ж між «главами» й «інтермеццо» існує протистояння, поступово розрив скорочується й здійснює­ться взаємодія між ними.

Міфологічне начало цих книжок виявляється в тому, що реальне зливається з ірреальним. Перехід від «види­мого», зовнішнього в сферу духовного здійснюється то на основі біблійної міфології, то за логікою фольклорної сим­воліки, то шляхом одухотворення природи і небесних сфер.

Відсутність межі природного й надприродного є однією з ознак міфа, який дає можливість сприймати реальність поза часом і простором, віднаходячи в цій ідеалізованій дійсності істини, шо мають абсолютний характер. Від зам­кненого світу трьох перстенів уява поета пролягає у нову реальність.

У творчості Б.-І. Антонича, в його концепції світу від­бувалися певні зміни, шо позначилися вже на тематично­му пласті поезій: від лемківського язичництва автор про­сувається далі — в прапервісність природи. Філософський сенс глав «Книги Лева» виявляється в тому, щоб, з одного боку, утвердити єдність усього живого й проголосити по­творні морські істоти «братами з дна вод», а з іншого знайти для втілення «праречі» відповідне «праслово», щоб сутість речей «схопити в клітку слова» («Шість строф містики»).

Зміст поетичної концепції Б.-І. Антонича періоду «Кни­ги Лева» й «Зеленої євангелії» виявляється у прагненні охопити весь цикл космічної світобудови від початку «пра- первісного мороку природи» до загибелі через «присут­ність» у всіх цих грандіозних процесах авторського «я», його трансформованої біологічної й духовної сутності. Тут маємо замкнене коло: первісний хаос темних вод і «дочас­ного світла» переходить в апокаліпсис — хаос міста, що несе з собою кінець світу, міста, яке, за словами самого поета, «майже царина природи (...) майже біологізова- не»

**Живуть під містом, наче у казках, кити, дельфіни і тритони в густій і чорній, мов смола, воді, в страшних пивницях сто, примарні папороті, грифи і затоплені комени й дзвони.**

**— О пущо з каменю, коли тебе змете новий потоп? —**

таку картину змальовує поет в «Сурмах останнього дня».

Спостерігаючи логіку переходу від трьох перстенів до четвертого, яка охоплює сферу філософського поступу ав-

1 Назустріч. 1935. 1 серп.

14 Ю1

417

тора й виявляється в завоюванні нових обширів обсерва­ції, водночас зупиняємося перед новим питанням: чи від­бувається у рамках цього нового замкненого кола, цього «четвертого перстеня» своя світоглядна еволюція? Питання це важливе й заслуговує на увагу, оскільки різні дослід­ники дають на нього різну, часто протилежну відповідь. Так, канадський літературознавець Д. Козій у статті «Тро­яке джерело творчого натхнення Б.-І. Антонича» протестує проти, за його словами, спроб «втиснути Антонича в рамки філософського матеріалізму» ', а Яр Славутич свою пози­цію виражає уже самою назвою статті «Від ідолопоклон­ства до християнства» («Шлях», Філадельфія, 1949. 25 груд.). Більша частина авторів — і українських, і за­рубіжних (Д. Павличко, М. Неврлі, Ф. Неуважний, А. Фла- кер) — вбачають рух поета в протилежному напрямі. Чи дає поезія Б.-І. Антонича підстави для простеження такої еволюції? Якщо в ранній збірці віршів «Велика гармонія» (вона не була видана окремою книжкою) ліричний герой поета шукав Бога, але «розминулись поруч себе дві доро­ги», а в «Книзі Лева» постійно присутній погляд того, хто «створює й винищує світи», «гасить ночі й світить свічі днів» («Балада про пророка йону»), сплітає «вінки божих блискавиць» («Знак Лева»), то «Зелену євангелію» про­ймає ідея одухотвореної матеріальності. Початок цієї ко­рінної зміни — «Пісня про незнищенність матерії» у другій главі «Книги Лева». Головне в цій метаморфозі не так авторська декларація, як поетична концепція, яку можна б назвати культом чи домінантою біологізму, доводить: «за­кони біосу однакові для всіх», їм підвладний і мікро- і макрокосмос — рослини, звірі, зорі, люди.

Біологізм Б.-І. Антонича — плідний як поетична кон­цепція, що утверджує єдність світу, космосу, підпорядко­ваного законам природного саморозвитку, і включає лю­дину в «мудре коло життя» як органічну частку приро­ди, де

**Лисиці, леви, ластівки і люди,**

**Зеленої зорі черва і листя матерії законам піддані незмінним, як небо понад нами сине і сріблисте!**

(«До істот з зеленої зорі»)

Мотиви антоничівського біосу особливо виразно вияви­лися в «ліричних інтермеццо» його «Книги Лева» та «Зе­леної євангелії», які продовжують лінію «Трьох перстенів». Тут теж персоніфікована стихія лемківських пейзажів, але

1 Слово. Едмонтон, 1970. С. 169.

418

якщо раніше можна було відчути дистанцію між ліричним героєм і зображенням, сказати б, незлитість у системі суб’єктно-об’єктних відношень, то тепер ланки зв’язку зникають, і «я» поета цілком розчиняється, «зростається» із світом рослин, тварин, зірок. Тепер уже не знайдеш у нього, що ранок скочить, як лоша, а день вливається в до­лину, як у миску молоко, тепер —

**Нас двоє — два кошлаті й сплетені кущі, і усміх наш — метелик ніжний і крилатий.**

**Проколені думки, мов бджоли на дощі, тріпочуться, на гостре терня міцно вп’яті.**

**(«Сад»)**

Тотожність з природою в творчості Антонича американ­ський дослідник, українець за походженням, Б. Рубчак характеризує як сходження «з холодних олімпійських ви­сот назад до життя, від «ортодоксально-релігійної поезії» до «низу», «землі», а югославський літературознавець А. Флакер — як сходження вниз, у світ природи (цей мо­тив він знаходить і в хорватській поезії 20—30-х років).

Злитість ліричного «я» поета з природою, контакт із всесвітом стають домінантними рисами «пізнього» Б.-І. Ан­тонича, про що свідчать, зокрема, його начерки до віршів: строфи або ж окремі рядки, мовби спалахи думки: «І ця балада так зродилась, як усміх місяця кривавий», «І ри­би з моря моляться до риб із зодіаків», «У черепі моїм пошлюбне ложе двох гадюк...», «Сестра Антонича — лиси­ця» тощо.

І нарешті, ще один аспект біологізму, «зеленої єванге­лії». Сьогодні, коли в соціології, філософії, соціальній пси­хології все настійнішою стає ідея взаємодії природи і су­спільства, тієї енергії людського розуму і етики, які мають стати оборонним щитом природного середовища, поезія Б.-І. Антонича, що проголосила єдність людини з приро­дою, з біосом, закони якого «однакові для всіх», вписала людину у вічний колобіг (перстень) усього живого, утвер­джувала «розумне» в природі, «природне» в людині як гарант їх обопільного виживання.

Здавалося, подібні мотиви мали б відсторонювати уяву поета від української поетичної традиції, розчинити її в якихось позанаціональних формах, образах, асоціаціях. Однак він зумів наповнити ідею животворчих соків при­роди символікою українського фольклору і класики. Ха­рактерний зразок — «Яворова повість»:

**Мав дяк в селі найкращу доню, дівчину явір покохав.**

**14\***

419

**Почула пліл у свому лоні по ночі, п’яній віл гріха.**

**Дізнавшись, дяк умер з неслави, мов ніч, похмурний був і гнівний.**

**Кущем, як мати, кучерявим росте син явора й дяківни.**

Д. Павличко, аналізуючи цей вірш, який у заголовку має сюжетне визначення повісті, а в підзаголовку «малої балади», справедливо підкреслює, шо суть його не в описі гріха, а в пізнанні «суті гріха як живородної душі вічно­сті» тобто торжества тих самих сил біосу, закони якого «однакові для всіх». Але який поетичний чар здобула ця ідея, оперта на фольклорний образ!

Так само, у плані загальної поетичної концепції (лю­дина і одухотворена природа) розкривається місце поета в літературній традиції свого народу:

**Антонич був хрущем і жив колись на вишнях, на вишнях тих, шо іх оспівував Шевченко.**

**Моя країно зоряна, біблійна й пишна, квітчаста батьківщино вишні й соловейкаї Де вечори з євангелії, де світанки, де небо сонцем привалило білі села, цвітуть натхненні вишні кучеряво й п'янко, як за Шевченка, знову поягь пісню хмелем.**

(«Вишні»)

Образ поета — хруща на шевченківській вишні, який сьогодні став візитною карткою Б.-І. Антонича, його ге­ральдичним знаком і неодноразово повторений у присвяче­них йому статтях та віршах, свого часу не був сприйнятий читачами й критиками, й самому авторові довелося його розтлумачувати. Це пояснення має для нас сьогодні ширше значення, оскільки вводить читача в саму суть поетичної концепції поета, гак би мовити, з перших рук. «Антонич така сама частина природи,— читаємо у відповіді поета на докори критики,— як трава, вільхи, зозулі, лисиці тощо, частина, органічно зв’язана з загальним біологічним рос­том... Образ з славним уже хрущем до деякої міри має джерело в подібному відношенні до природи. Але його зміст таки інший Вірш «Вишні», що в ньому виступає цей образ, висловлює зв'язок з традицією нашої національної поезії, а зокрема з шевченківською традицією. У цій тра­диції поет почуває себе одним дрібним тоном (малим хру­щем), але зате врослим у неї глибоко й органічно, наче б сягав корінням ще шевченківських часів» («Назустріч». 1935. 1 серп.).

1 Павличко Д. Над глибинами. К-, 1983. С. 132.

420

**Зазначимо, що образ Шевченка виступає у поезії**

Б.-І. Аитонича не тільки через «зрошення» ліричного героя автора зі світом природи, її метаморфоз. Поет бачить у Шевченкові втілення народного гніву і надії, він для пое­та — «вогонь, людина, буря», печать слів його «пропекла до дна нам душі» («Країна благовіщення», «Шевченко»).

Світ поезії Б.-І. Антонича різнобарвний і повнозвучний, особливо в його пейзажах. У них вражає не тільки багат­ство несподіваних живописних і музичних асоціацій (зга­даймо хоча б присутність естетичного начала в природі та побутових реаліях збірки «Три перстені»), а й певний прин­цип організації сюжету, художнього сприйняття крізь приз­му музики.

Музичний ключ вірша «Концерт» мовби відчиняє для нас двері в концертну залу природи. Твір побудований за принципом розгортання жанру симфонії, де в увертюрі «горлянки соловейків плещуть, мов гобої», далі «у зозуль прамові прадавній корінь «ку» у горде соло лине», затим вступають у гру все нові й нові «інструменти», ведуть нові теми, які, переплітаючись між собою, досягають під кінець справжнього апогею:

Тоді найвищий тон бере в оркестрі ранок, коли в таріль землі тарелем сонця гримне.

Можна з повного підставою стверджувати, що Б.-І. Ан- тонич розвивав сольні партії тополиних арф і флейтових мелодій свого попередника — П. Тичини, що проспівав так геніально «зелений гімн» природі.

Остання збірка Автонича «Ротації» — книга про місто. Щодо тематики її можна вважати продовженням «Приві­тання життя», щодо розвитку філософських мотивів — «Кни­ги Лева». Але якщо потвор океанських глибин первісної природи поет називав «братами з дна вод», то потворам рукотворного міста він пророкує загибель. «Біологізм» міста (визначення, як пам’ятаємо, самого автора) постає як своєрідна антитеза справжньої природи, як її запере­чення, відрив од першої веде другу (місто) у безодню, до апокаліпсису («Кінець світу»; «Сурми останнього дня»; «Міста і музи»; «Балада про блакитну смерть»),

У збірці найвиразніше прозвучали соціальні мотиви поезії Б.-1. Антонича. Осуд поета в сучасному місті викли­кав, передусім, дух гендлярства й продажності. Усю збірку пронизує образ грошей, він переростає в суцільну розгор­нуту метафору. Всесилля купівлі-продажу веде до розтлін­ня душ, морального переродження особистості, до втрати людської подоби. «За двадцять сотиків купити можна

421

**щастя» («Міста й музи») — така солодка омана чатує на**

кожному кроці. Людська доля справді «в дзьобику кривім 1 папуги колишеться шматком дешевого паперу» («Міста ; й музи»). Тут слова коханців, «мов гроші, пристрастю про­терті» («Вербель»), і все це «котиться в провалля під ло- ^ піт крил і мегафонів» («Кінець світу»).

Збірка «Ротації» увібрала не тільки нові тематичні | пласти, а й засвідчила нові риси поетики. Сам автор на- І зивав її «якимось надреалістичним натуралізмом». Це ви­значення найближче стоїть до сюрреалізму. Як згадував приятель поета, художник В. Ласовський, на Антонича сильно вплинули полотна сюрреалістів Де Кіріко та М. Андрієнка: монументальна статичність та скульптур- 1 ність зображення. Він теж прагне створити картину, яка має передати відчуття відрази. Ліричний сюжет будується за іншим принципом, ніж у попередніх збірках, де пере- І важає поступовий розвиток теми на основі одного образу ; чи метафори Тут уже панує не гармонія, а дисгармонія, ] разючий контраст. Суперечності, що роздирають місто, пе- | редані через нагромадження, зіткнення віддалених асоціа- і цій:

Як віко скришо, ніч прикрила муравлисько міста, в долинах забуття ростуть гіркі мигдалі сну.

На голови міщан злітають зорі, наче листя,

У скорчах болю і багатства людський вир заснув.

*(«Концерт з Меркурія»)*

Поет умер, поставивши крапку на запереченні. Чи мало і бути це заперечення його останнім словом взагалі? Гадаю, | що ні. Мрія про високе, туга за ним явно звучать поміж рядків, породжуючи образи крилатих авт, телефонних тру- А бок, що співають голосами птахів, будинків, які сплять сном втомлених звірят...

Остання книга Б.-І. Антонича закінчується запитання- || ми, зверненими до самого себе:

Хто ж потребує слів твоїх?

Чи той, що важить хліб і сіль, чи той, що відсотки рахує, чи той, що у безсонну ніч бунтарські зазиви друкує, чи той, кого гарячка палить і з голоду запеклий вже, чи той, що чорні тюрми валить, чи той, що тюрми береже?

*(«Закінчуючи»)*

Відповідають на них численні читачі: слово поета з тими, хто руйнує тюрми неволі, несправедливості, насиль­ства над людиною і народами.

422

**Святослав Гординський (**1906**—**1993**)**

Навдивовиж різноманітний талант С. Гординського формувався в духовній атмосфері, що панувала насампе­ред в родині майбутнього поета, художника, мистецтво­знавця, котрий народився ЗО грудня 1906 р. в Коломиї. Від свого батька Я- Гординського, відомого вченого та педа­гога, він успадкував інтелектуальну пристрасть та тонкий естетичний смак, невтоленну жагу пізнання.

Грунтовна освіта, здобута в престижній академічній гімназії (Львів), навчання малярству у мистецькій школі О. Новаківського (відділ Українського тайного універси­тету у Львові) виявились недостатніми для жадібного до знань і творчості юнака, його шлях прослався до Берлі­на. Там С. Гординський студіював у візантолога професо­ра В. Залозецького, а невдовзі — в Академії Жуліана та Модерній академії кубіста Фернана Леже в Парижі Зба гачений ідеями тогочасного авангардизму «неовізантолог», С. Гординський, повернувшись до Галичини 1931 р., засну­вав разом з художниками II. Ковжуном, Я. Музикою та М. Осінчуком Асоціацію Незалежних Українських Митців (АНУМ), на рахунку якої збірник «Екслібрис», близько тридцяти виставок, де експонувалися їхні роботи, а також полотна Пікассо, Модільяні, Деррена та ін. Це угрупован­ня видавало журнал «Мистецтво» (1932—1937), редагова ний С. Гординським, довкола якого гуртувалися митці мо­дерних напрямків. Поет і художник працював водночас співредактором разом з літературознавцем М Рудницьким часопису «Назустріч» (1934—1939). На сторінках назва­них періодичних видань з’являлися його статті та рецензії про вітчизняне та світове, традиційне та новітнє маляр­ство. С. Гординський — автор монографій «Микола Глушен- ко» (1934), «Тарас Шевченко — маляр» (1940), а також книжок про творчість П. Ковжуна (1944), О. Грищенка (1964), В. Цимбала (1971), Л. Моложанина (1984) — ав­тора пам’ятника Т. Шевченку у Вашингтоні та ін Серед цих праць С. Гординського найпомітніша — про всесвітньо відомого українського авангардиста О Архипенка (1960), динамічна скульптура якого синтезувала традиції україн­ського мистецтва, починаючи від трипільських часів, та пошуки новоєвропейського модернізму. С. Гординський завжди намагався знайти спадкоємні, генетичні лінії су­часного мистецтва. Добре відоме його захоплення візан­тійським стилем, що зумовило появу окремих аналітико-

423

ілюстративних видань «Українські церкви в Польщі, їх Історія, архітектура» та «Українська ікона XII—XVIII ст.», а також позначилось на його роботах, зокрема монумен­тальних розписах Софійського собору в Римі, вплинуло на його живопис та графіку, що сприймається у контексті авангардизму.

Таке ж органічне переплетення стильових струменів спостерігається і в поезії С. Гординського, продемонстро­ване дебютною, ним же оформленою збіркою «Барви й лінії» (1933). Смілива асоціативність притлумлювала її стильову еклектику, де нагромаджувались романтизовані елементи футуризму, «неокласицизму» та неоромантизму. Змістове коло замикалося переважно на темі мистецтва, помітне місце у книжці посідали «Листи з Парижа», про­йняті пафосом творчого неспокою, атмосферою богемного життя та «парнасизму». Поет усвідомлював свою причет­ність до європейської культури, якою збагачувався сам і збагачував нею українську лірику, ставив перед собою ви­сокі художні критерії, сумірні з правдою життя. Про це, зокрема, йшлося у сонеті «Автопортрет»:

Одного лиш боюсь: впадати в трафарет.

Аж надто в нас кому затуплювали пера!

Я хочу, щоб кохав однаково поет І буревій доби, і квіти, і хмародера.

Та найважніше, щоб, зриваючись у лет,

Мав кришечку бодай фантазії Бодлера!

Водночас поет спирався на версифікаційний досвід Ве­ликої України, що розкрився у період духовного відро­дження 20-х рр., постійно експериментував з художнім словом, ритмомелодикою, урізноманітнював поетику тощо.

Те, що Товариство українських письменників та жур­налістів, яке дотримувалось високих естетичних принци­пів, відзначило С. Гординського за книжку «Барви й лінії», свідчить, що вона була помітним явищем у тогочасній лі­тературній Галичині.

Наступні його збірки («Буруни», 1936; «Слова на ка­менях», 1937; «Легенди гір», 1939, «Вітер над полями», 1938; «Сім літ», 1939) —то шлях напруженого внутріш­нього вдосконалення, кристалізації стилю, намагання по­єднати полюси романтики та «парнасизму», що постали в «Барвах й лініях». Ліричний герой С. Гординського — мрійник і мандрівник, він протистоїть убогому животінню обивателя, подеколи епатує його смаки в дусі А. Рембо, М. Семенка чи О. Близька («Цей вечір прослиза, бездар­ний і тяжкий — заледенілий труп з топельницької морги»), при цьому ніколи не втрачає своєї інтелігентності. Та «нео­

434

романтичні» пристрасті не були визначальними для С. Гор- динського, вони врівноважувались «мармуровим спокоєм», витонченим спокоєм французького «парнасизму». вплив ■-ікого він зазнав на собі. Не обминуло його лірилу і за хоплення творчістю київських «неокласиків». Однак спроба поєднати відмінні стильові тенденції була для нього не досить ефективною, призвела швидше до зовнішнього ефекту, на відміну, скажімо, од ІО. Клена, який все-таки досяг синтезу романтичної пристрасті та гармонії, об­стоюваної «неокласиками». С. Гординський домігся такої єдності вже в поемі «Сновидів» (1938), в якій змальовано історичну долю України.

Повоєнна збірка «Вогнем і смерчем» (1947) —безпе­речне досягнення поета, не лише митця, а й громадянина, перейнятого болями й надіями українського народу, на терені якого велося найстрашніше в історії людства про­тиборство між двома імперіями зла. Пекло війни загост­рило смак життя і смерті, призвело до переоцінки мораль­но-етичних, релігійних та інших гуманістичних цінностей, коли світ розколовся в апокаліптичній агонії (вірш «Апо­каліпсис»). Вірш «Христос» типовий у цьому аспекті:

Вже замало нашим устам білого тіла Твого:

Ах, скажи це вогнистим пером записати Маркові,

Що на барикадах своїх щоденних Голгот Самі випиваємо вино своєї жертовної крові.

Лірична інтонація С. Гординського при цьому стає енер­гійною, ритміка — пружною, пафос — вольовим.

С. Гординський збагатив українську літературу худож­німи перекладами. Помітним явищем стала його антологія «Поети Заходу» (1961), яка охопила не лише твори, по­чинаючи від Горація, що складають духовну скарбницю світового мистецтва, а й ті, які пов’язані з українською тематикою (Г. Аполлінер, В. Гюго) чи асоціюються з нею (Ш. Бодлер, Гельдерлін). С. Гординський видав та­кож у власних перекладах повну збірку поезій Ф. Війона (1973).

Неоціненне значення має участь С. Гординського у по­ширенні творів репресованих сталінським режимом пись­менників— М. Зерова, М. Куліша, Т. Осьмачки, О. Близь­ка, Є. Плужника та ін., що свідчить про безперервність розвитку української духовності всупереч об’єктивним об­ставинам, часто штучно розбудованим на його тернистому шляху. Багато зусиль доклав С. Гординський також у по­пуляризації поетичної спадщини Б.-І. Антонича, «Зібрані твори...» якого він видав у 1967 р. разом з літературознав­цем і поетом Б. Рубчаком.

У доробку митця — кілька варіантів перекладів «Сло­ва про Ігорів похід» (1936, 1947, 1950, є ще один, щойно завершений) та літературознавчі розвідки цієї історичної пам’ятки.

С. Гординський, живучи у Франції, залишався укра­їнцем і митцем, тісно пов’язаним з рідною землею, її куль­турою, літературою, мистецтвом.

Поети «празької школи»

«Празьку школу» репрезентують поети, чия творчість почалася в еміграції, переважно в Празі та Подебрадах, хоча деякі з них згодом виїхали з Чехо-Словаччини: Євген Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна й Олена Теліга до Варшави; Василь Хмелюк — до Парижа; Олекса Стефа­нович, Оксана Лятуринська, Галя Мазуренко та Олег Ольжич залишалися тут до кінця другої світової війни...

Термін «празька школа» здебільшого умовний — в то­му розумінні, що це не була група, об’єднана організацій­но, яка б мала свій статут, чи принаймні якусь чітку ідео­логічну та естетичну платформу. Тому ставлення до цього терміна було неоднозначне. Приміром, Є. Маланюк вза­галі заперечував існування якоїсь «празької групи», а

Н. Лівицька-Холодна, окреслюючи цю групу, включала до неї поетів, які жили у Варшаві, й не включала членів гру­пи «Жовтневе коло» радянофільської орієнтації.

Ю. Дараган (1894—1926)—перший поет, в якого ви­разно окреслився комплекс ідей і почувань, характерний для «пражан»; прожив мало, всього тридцять два роки. У таборах інтернованих, куди він потрапив після поразки військ УНР, захворів на туберкульоз, який звів його в мо­гилу у 1926 р. Поетеса О. Лятуринська, яка надзвичайно високо оцінювала поезію Ю. Дарагана, написала зворуш­ливий спогад: одна з її приятельок мала збірочку його віршів «Сагайдак» (єдину, яку поет встиг видати за рік до смерті) з дарчим написом «Милій панночці з фіалками». Потім ця «панночка» в роковини смерті ходила на його могилу в Ольшанах, щоб на неї покласти букетик свіжих квітів. її наступниця — вже сама О. Лятуринська — од­ного разу не знайшла могили: рів зрівняли, бо минув де­сятирічний термін її найняття. «Навіть кущ, буйний і зди­чавілий, посаджений невідомо чиєю рукою, викорчували і насадили інші квіти... Не лишилось ані сліду» \*.

1 Лятуринська О. Зібр. твори. Торонто, 1983. С. 535—536.

Ю. Дараган не розгортає перед читачем конкретних сюжетів з минулого (крім хіба поеми «Мазепа»), він оспі­вує стихію природи, пройняту духом язичницьких уявлень давніх русичів («Дажбог лякає білі коні...»). Гострота пе­реживання посилюється літописною ремінісценцією:

Бисть тишина — в Шипюрні у шпиталі,

Бисть тишина та тіні-козаки,

Що від сухот мовчазними вмирали..

Бисть тишина безмежної тоски...

* Хто це зробив? — пригадуєш, не знаєш.
* Чи Гуня, чи Павлик, чи Гордієнко Кость? —

Стояв олуплений трагічний «Каліш»,

Ридав і — нічегоже бисть!

***(«З літопису днів біжучих»)***

Так в усіх цих видобутих з глибин історичної чи до­історичної пам’яті асоціаціях домінує боротьба: явища природи набувають ознак лицарів у бойових обладунках, вони сповнені «радощами нової борні»; місяць «в латах легких і ясних, як жар», а вечір, мов переможений воїн, «одкинув свій червоний щит». Характерний вірш «У Празі». Поет стоїть на старому Кардовому мості, але снить «за­бутим краєм», і в уяві його картина, де —

Мечі гриміли у танку,

І шал борні червоно-білих Гукав і плакав, як дикун,

і вже важко сказати, чи та борня «червоно-білих» поча­лася колись тут, біля старого мосту у Празі, а чи десь у херсонських степах, де червоно-білі кольори мали не істо­ричне, а зовсім інше, конкретне забарвлення, і сприйма­лися як натяк на події, у яких він брав безпосередню участь.

Щось подібне бачимо навіть і в поемі «Мазепа», фраг­менти якої увійшли до збірки «Сагайдак», де нема відкри­тої проекції на власні настрої, а є прагнення передати своє розуміння постаті гетьмана на тлі його епохи, пока-' зати картини боїв, руйнування Петром І Батурина і не­згасне бажання свободи. Але фінал твору:

І тільки спрага, спрага волі Так стисне горло, здавить так,

Що знов би, знов у дике поле!

Знов коні стріли, бранці голі,

Шаблі та повний сагайдак —

уже від самого поета. Риси як людського, так і творчого обличчя Ю. Дарагана передав досить проникливо його при­ятель і колега по перу Є. Маланюк:

427

Смаглявість від того вогню,

Грузинські очі, сухість вилиць,

Слова що цокались і бились,

Продзьобуючи вихід дню.

Раз — оргій клекіт, раз — стріла,

Раз— вірна куля. І ніколи Не змусив хам корогкочолий Схилити гордого чола.

Гірська душа зійшла **в** степи,

Де вітер і козацькі чоти,

І щось, либонь, від Дон-Кіхота,

Бувало, в постаті тремтить.

Щось старовинне, щось п’янке,

Як пісня, як лицарство й слава,

Щось разом ніжне і тужаве.

Мов криця — тверде і крихке

О. Лятуринська (1902—1970) народилася в 1902 р. на Волині, померла в 1970 р. у м. Міннеаполісі (США). Осо­биста доля поетеси склалася драматично. Дитинство її минуло серед щедрої волинської природи коло хутора Вишневця недалеко від м. Кременця. В її батьків (дале­кий предок батька був француз Лятур) було восьмеро дітей, Оксана серед них наймолодша. Видана силоміць батьком у сімнадцятирічному віці заміж, вона втекла від нелюбого чоловіка й з пригодами дісталася до Чехосло- ваччини. Завершивши середню освіту в Українській гімна­зії, вчилася в Карловому університеті. Українській мисте­цькій студії та Чеській вищій промисловій школі у Празі. Була талановитим скульптором, брала участь у художніх виставках, та в 1945 р. під час воєнних подій твори її про­пали, а саму авторку спіткало лихо — вона майже зовсім втратила слух. По війні переселилася до США, де жила самотньо до смерті. Поетична творчість О. Лятуринської міжвоєнного періоду обмежується двома її збірками: «Гус­ла» (1938) та «Княжа емаль» (1941), які, проте, постави­ли її ім’я серед найталановитіших представників «празької школи».

О. Лятуринська назвала свою першу збірку «Княжа емаль», і ця назва найкраще, найточніше передає харак­тер її світосприймання. Авторка добре обізнана з княжою епохою, де пущі й нетрі, де «зуб, ратище, копито, пазур» постійно чатують на людину, де «муж ішов на силу вра­жу», де і «гучні, меткі на гони, Перуна стріли, коні», але — «упали вежі, впали стіни, і зрівняно вали». Ця язичницько- ранньохристиянська атмосфера — не архаїка, а спосіб оживити історію. Спресованість зображення обумовлює лаконічність вислову, де немає ні розлогої метафори, ні

428

навіть емоційно забарвленого епітета, а сам вірш стисне­ний, мов пружина. Смисловий простір поезії О. Лятурин- ської створює те, що за кожною деталлю проступають ниті зв’язку особистості із світом пущ, з оживленою при­родою, з великим світом, що простягся перед очима і від­бився у душі, закарбувався в пам’яті. За спостереженням Ю. Шевельова, поезію О. Лятуринської пронизує тради­ційна обрядовість, завдяки якій здійснюється живий зв’язок особистості не тільки з людським гуртом, а із всесвітом; «обряд робить людину частиною світу, і так стає можли­вою перспектива —

Сім зірок, одне весельце, а між ними місяць. > 1

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

Підводилися руки вгору, сухі уста переривали:

«За тих. що згинули від мору...

За тих, які в боях упали».

***(сПідводилися руки вгору...»)***

День догоряв так світозарно!

Душа просила корабля.

Десь біля голосила Карна, тужила Жля.

***(\*Жилились стязі, пнулись вгору...»)***

Це не історія, це щось більше: гіркі уроки минулого не раз повторювалися, додаючи роботи Карні і Жлі (сим­воли плачу й скорботи за полеглими на полях битв за свої, а частіше чужі інтереси, за померлими від стихійного, а частіше штучно створеного голодомору). Можливо, що викликав з історичної пам’яті цих Карну і Жлю організо­ваний великим вождем і страшний голодомор 1933 року, од трагічних наслідків якого здригалось не тільки серце, а й сама земля.

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

**1 Шевельов Ю.** Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринсь- жою **/І Лятуринська О.** Зібр. твори. Торонто, 1083 **С,** 18.

429

Вражає у поезії О. Лятуринської органічне поєднання мужності й ніжності, за словами відомого літературознав­ця того часу П. Зайцева, що рецензував збірку «Гусла», в ній є «щось від якоїсь особливої «амазонської» ніжно­сті — ніжності жінки-войовниці, коли вона відкладає стрі­ли й лук і віддається пестощам мрій, ще не стративши напруження м’язів»

Такий образ, таке враження — єдність мужності й ніж­ності— склалися і в інших авторів, хто знав її творчість. Так, літературознавець Ю. Лавріненко есе про поетесу на­звав: «Князівна, що обходить шатра», а поет Є. Маланюк присвятив такі рядки:

Аж пуща зашумить волинська й на оксамит і златоглав в сап’янцях легких Лятуринська Виходить годувати пав.

Художня палітра поетеси збагачується, про це свідчать назви розділів, її поетичних збірок, а саме: «печерні ри­сунки», «княжа емаль», «волинська майоліка», а відтак, уже в пізніші часи,— «веселка»... Повне видання творів поетеси вийшло в Торонто в 1983 р.

Поезія Я. Лівицької-Холодної (1902 р. н.) постає в еро­тичному вияві, через витончену, внутрішньо складну, але зовні прозору образну структуру. В її віршах не знайдемо ні традиційних персонажів слов’янської міфології, як у

О. Лятуринської, ні героїки походів княжої дружини, ні насичення пейзажу язичницькою символікою. Лірична ге­роїня Н. Лівицької-Холодної відчуває в собі темний голос крові й уявляє себе то «поганкою з монгольських степів», то бранкою татарина, яка наділена відьомським хистом любовного привороту, що несе з собою смерть, вона мовби посестра гоголівської сотниківки. Однак грань між реаль­ним людським переживанням і художньою містифікацією настільки тонка, що відкривається не кожному навіть до­свідченому оку. Тим-то збірка поетеси «Вогонь і попіл», де ці мотиви яскраво втілені, викликала дуже неоднознач­ну оцінку. Наприклад, поет і критик Л. Мосендз не спри­йняв поетичної умовності, «маски» героїні, і його вирок був не те що суворий, а нещадний: «...з цього безрадісного ясира плоскості і виходить душа такою маленькою, з об­тятими крилами.

В серці порожньо, тьмяно, глухо по пожежі нічних екстаз, і душа моя, мов старчиха, і думки мої не крилаті.

1 Ми. 1939. № 4. С. 109.

430

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

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

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

Тож не дивно, що тільки значно пізніше збірка «Вогонь і попіл» була оцінена як неординарне художнє явище, що виникло на перехресті літературних впливів і взаємозв’яз­ків. Б. Рубчак у статті «Серце надвоє роздерте»,— перед­мові до книжки вибраного поетеси «Поезії старі й нові», тлумачив еротизм лірики Н. Лівицької-Холодної як яви­ще, породжене літературною традицією, явище, в якому перехрещуються національне джерело і впливи європей­ської поезії. Він окреслює його як маску «вампа», що бере свій початок у міфології, готиці та бароко й знаходить продовження в декадансі. Це, на думку дослідника, тип, в якому відбилася традиція українського фольклору (гу­цульська нявка, що висмоктує кров із своєї жертви в лю­бовному шалі), традиція козацької культури й раннього Гоголя з його сотниківною у «Вії», «це пані поезія серед­ньовічного ренесансу... яка стає з об’єкта суб’єктом і тому демонізується: вона усвідомлює свою психічну силу і не

1 Див.: Вісник. 1935. Т. 1. Кн. 3. С. 690.

431

вагається застосувати її в змаганні, що ним завжди му­сить бути пристрасно насичене кохання»

Для такого висновку є грунтовні підстави: справді «по­ганка монгольських степів» перевтілюється в «сотниківну в червонім намисті» («На розквіті грона акацій...»):

Поцілую — і до скону будеш прагнуть уст моїх, і затруїть кров червону,

кров юначу п’яний гріх.

**(V*Червоний колір* — *колір зради...»)***

Збірка «Сім літер» цілком інша за темою й за тональ­ністю. Назва прочитується як «Україна», основний мо­тив — емігрантська доля, трагедія степового перекотиполя на бруках європейських міст, туга за рідною землею. Вже деякі тогочасні критики, зокрема С. Гординський, оціню­вали цю збірку, незважаючи на пафос багатьох віршів, як слабшу за попередню. І це справді так. Там, де поетеса вдається до патетичних інтонацій, її голос звучить якось знеособлено, не зігрітий теплом внутрішнього переживан­ня. Натомість мотив туги за батьківщиною — сповнений глибокого болю, іноді тут вловлюється і відоме Лесине «без надії сподіваюсь», але частіше це прощання з рідною землею назавжди, «чорний льох чужини», здається, вже ніколи не розвіє свого мороку. Батьківщина стає вже спо­мином, казкою, але казкову ідилію порушує голос реаль­ності — через кордони доноситься «зойк голодного села». Поетеса бачить «малоросійський сон під співи жаб і со­лов’їв», але цей «божевільний спокій» рідної землі мусять збудити відважні й міцні серця, які відродять її:

Весняним птахом заспівай,

Розлийся повінню широко,

Щоби життя ясний безкрай В тобі шумів гучним потоком.

Ось розвивається бузок,

В степах тюльпани паленіють,

І з неба тисячі зірок У кожне серце ронять мрію,

І все одно укотре це Весна блакиттю зацвітає,

Лише прийми з ясним лицем Дари, що їм ціни немає.

Лиш вір уперто, вір і знай:

Колись з весною прийде зміна,

І оживе твій світлий край,

Що зветься дзвінко «Україна».

***(«Весняним птахом заспівай...»)***

**1 Рубчак Б.** Серце надвоє роздерте **// Лівицька-Холодна Н.** Поезії старі і нові. Нью-Йорк, 1986. С. 19.

432

У віршах Н. Лівицької-Холодної віднаходять І СЛІДИ прихованої полеміки з іншими представниками «празької школи» — Є. Маланюком, Ю. Липою, О. Ольжичем. Ця полеміка спричинена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а обстоюванням права залишатися жін­кою, просто людиною, права не тільки на високий злет, а й на сумнів, на увесь спектр настроїв і переживань, на/ то в такий складний і тривожний для батьківщини час, надто в таких складних і важких умовах еміграційного життя.

Олекса Стефанович **(**1899**—**1970**)**

Уже перші, надруковані на початку 20-х років XX ст., вірші О Стефановича привернули увагу літературних кіл української еміграції у тогочасній Чехословаччині. Згодом він зажив слави одного з найталановитіших поетів «празь­кої школи», але його замкнутість, самоізольованість і, оче­видно, особлива вимогливість, не дали змоги помножити її, самоутвердитись уже в новій, другій еміграції, де він жив більш ніж скромно, опинившись фактично поза лі­тературним життям української громади. На Україну ори­гінальна поезія О. Стефановича не дійшла, не мала тут жодного відгуку й визнання.

Стефанович народився 5 жовтня 1899 р. в селі Милятині Острозького повігу на Волині в сім’ї православного свя­щеника. У 1919 р. закінчив Волинську духовну семінарію у Житомирі, та духовну стезю не обрав. 1922 р. виїхав д- Чехословаччини, там закінчив філософський факультет Празького Карлового університету (1928), відвідував та кож заняття в Українському вільному університеті, захис­тив докторську дисертацію на тему «А. Метлинський — поет» (1932). У Празі постійного заробітку не мав, терпів велику матеріальну скруту, підробляв домашнім учителем, різноробом. 1944 р. його силоміць вивезли в робітничі та­бори до Німеччини, де він прожив до 1949 р. Цього ж ро­ку прибув до США, працював робітником на фабриці в м. Буффало, навчав дітей в українській православній су\* ботній школі, жив самотньо, убого. Помер 4 січня 1970 р.

За цими, зовні скупими фактами життя О. Стефано­вича приховане велике й напружене інтелектуальне життя поета, яке реалізувалося у його натхненній поетичній спад­щині. Друкуватися О. Стефанович почав 1923 р. в укра­

433

їнській емігрантській пресі — журналах «Мова Україна», «Веселка», «Український студент», «Студентський вісник», згодом у львівському «Літературно-науковому віснику». Перша його книжка «Поезії. Збірка І. (1923—1926)» ви­йшла у Празі в 1927 р. «коштом «Українського Союзу студентської еміграції з північно-західних земель України»; друга збірка поезій з’явилася теж у Празі в 1939 р. Живучи в США, О. Стефанович підготував до друку збірку «Кін- цесвітнє», яка за життя поета надрукована не була. Вони увійшли до «Зібраних творів» О. Стефановича (Торонто, 1975), упорядкованих Б. Бойчуком зі вступною статтею

І. Фізера.

Батьки готували сина до духовної кар’єри. Волинська духовна семінарія була російськомовним навчальним за­кладом і не дала майбутньому поету ані найменших знань української мови й літератури. Любов до рідної мови він успадкував від багька-українця та селянського оточення.

Потрапивши в еміграцію, О. Стефанович уже зробив свій вибір: Україна, її воля й державність. У Празі опинився в середовищі української інтелігенції, що гуртувалася на­вколо Українського вільного університету, Педагогічного інституту ім. Драгоманова, Української господарської ака­демії в Подєбрадах, Українського інституту громадознав- ства та інших культурних і видавничих центрів. У Празі тоді жили й працювали відомі українські письменники: О. Олесь, С. Черкасенко, Є. Малашок, О. Теліга, О. Ля- туринська, Ю. Дараган, Наталена Королева, О. Ольжич та інші письменники, які й сприяли тому, що молодий О. Стефанович став поетом, посів одне з провідних місць серед празької групи.

Перші друковані твори О. Стефановича ще позначені символістською поетикою й образністю, але досить швид­ко він знаходить свої теми і свою образну систему. Роз­маїтий тематичний діапазон його поезії підпорядковується індивідуальному світобаченню — особливо яскраво це від­образилося у «Волинських сонетах». • ,

Барвисті, соковиті переважно краєвиди рідної Волині, картини селянського достатку, пахощі осіннього саду, осін­ні пейзажі краю відтворені ним зримо і конкретно. Осінь у Стефановича персоніфіковано в образах то княгині Ла­ди, гожої господині, смаглолицьої молодиці з круглими синіми очима, то сумної вдови, що підмальовує свою убогу хату. Та поруч із ліричним настроєм — реалії тогочасного життя.

Деякі ранні поезії О. Стефановича позначені літера­

434

турними впливами («Ілля Муромець на роздоріжжі», «Піс­ня чукчі»). Поет розробляє теми і образи давньої україн- ської історії та міфології, створює ремінісценції на сюжет ■•Слова о полку Ігоревім», блискучу версію «Плачу Яро- елавни». Звертається він до зловісного й загадкового мі­фологічного образу Дива, сприймаючи цього «чорнокри­лого», «людиноликого птаха» як провісника поразки Іго­ревих полків. Полісемія цього образу в поезії О. Стефа­новича очевидна. Якщо в ранніх поезіях Див є суто українським поганським божеством, то згодом він транс­формується в образ світового зла. О. Стефанович переки­дає містки від давнини до тривожної сучасності, і цей пе­регук віків стає чи не головною доменою його історіософ­ських візій.

Дві постаті з історії козаччини оспівані О. Стефанови­чем, це Петро Дорошенко й Богдан Хмельницький («До­рошенко», «Богдана стрічають»),— державні мужі, які найбільше зробили для реалізації ідеї незалежності Ук­раїни. Від них золота нитка пам’яті тягнеться до героїв Базару, Крут и Бродів («Крути», «До Базару», «Вічна слава», «До Бродів») і вершинних постатей українського національного духу — Сковороди, Шевченка, Гоголя, Оль- жича («Шевченко», 1928, 1936, 1964, 1965; «Гоголь», 1965; «О. Ольжичеві», 1942; «Ольжич», 1946; «Нам не знать, як згашено кров», 1949).

Найвищим злетом української державності в розумінні гіоета є княжа доба, а вже її відлунням стали козацькі часи й українська революція 1917—1920 рр. Свідок і учасник вікових визвольних змагань українців для О. Стефанови­ча — золотоверхий Київ над Дніпром, якому присвятив одну з перлин своєї лірики — вірш «Київ» (1937):

Підійнявся злотно—зелено,

А за тло — густа синьота.

Хай яка впаде вагота, її скине смагле рамено.

йшов Баїий на нього не двічі,

Та зникав туманом примар, —

Він стоїть, мов князь-володар, йому вічність дивиться в вічі.

Значне місце в його поезії посідає біблійна, релігійна тема, опрацьована на різних рівнях — від світлих різдвя­них віршів до глибоких філософсько-містичних роздумів про суть християнства і його трактування кінця світу. Ви­світлюється вона не в ортодоксально-догматичній, а в мо­рально-побутовій і філософській площинах із залученням народного розуміння важливіших подій всесвітньої історії.

435

Улюблені його теми — Різдво Христове («Різдво», «Різд­вяна казка», «Ялинка», «Різдвяне», «Свіжеє сіно, ясла кле­нові»), Великдень («Великоднє», «Впади, годино», «Вели­коднє», «Христос воскрес», «На Великдень»), колядки («Коляда»), яскраві євангельськії історії («Зачаття», «Бі­ля сфінкса», «Христос», «З євангелії», «Гетсиманія», «Зре­чення»), молитви («Молитва», «Чи на рідних полях», «Мо­литва», «Хай гнівна десниця скине»). Особливо вражаючі є змальовані апокаліптичні картини («З Апокаліпси», «День гніву»), написані 1942 р„ в розпал другої світової війни. О. Стефанович вкладає у події біблійної історії своє розуміння й сприйняття загальнолюдських цінностей. У кількох варіантах він створив образ хреста, що його «степи собі на перса із доріг кладуть» і який, розпростер­ши свої рамена над могилами, лежить на тлі України як «її проклятіє, злодух».

Біблійна тема у поезії О. Стефановича співіснує з язич­ницькою, дохристиянською українською міфологією, скла­дає своєрідне поетичне двовір’я, суголосне двовір’ю в на­родній поезії. Його образи Перуна, Ярила, Либеді, Дива, русалок, водяників, лісунів, полісунів. Лади живуть у тих же часових і просторових вимірах, що й біблійні образи.

Паралельно опрацьовував О. Стефанович й античні мо­тиви. Цикл сонетів під назвою «З Античних мотивів», який складається з п’яти творів на сюжети давньогрецької мі­фології: «Сатир і Німфа», «Аполлон і Дафна», «Золотий дощ», «Дракон і Прозерпіна», «Ехо». позначений легкою еротикою, що йде від класичних першоджерел.

Апокаліптичними візіями пройнята остання збірка пое­зій О. Стефановича «Кінцесвітнє», над якою поет працю­вав в останні роки життя, хоч задум виник ще у Празі. Вона увібрала тяжкі й темні видива автора, спричинені катаклізмами в природі. Збірку завершує єдиний великий твір О. Стефановича — поема «Кінець Атлантиди» (1949), яка в грізних звуках і похмурих барвах зображує цю на- півлегендарну світову катастрофу, «щоб смолоскипом ост­роги вона заблисла у віках». Тут все пройняте диким ру­хом, вогнем і гуркотом, незмірним жахом кінця, що має настати заради очищення душ і сердець майбутніх поко­лінь.

Нечисленні ліричні вірш? О. Стефановича, поетичні мі­ніатюри передають бентежний стан молодої душі, її мрії і сподівання, віддзеркалюють своєрідну філософію життя сучасника-українця, освячену ідеєю нестримного руху, бор­ні і чину:

436

Просто. Не йти праворуч

Ані вліворуч — ні.

Хай лише вітер поруч,

Вічний сурмач борні.

Вітер, що хмарі— в груди, —

В груди, в горби хребта...

Поруч хай вітер буде,

А в далині — мета.

Чорно кругом чи біло,

Не зупиняти рух.

Може зламатись — тіло,

Але ніколи — дух.

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

О. Стефанович — високий майстер техніки вірша, без­доганно володів його формою, невтомно працював над удосконаленням рими, ритмомелодики, звукоструктури ряд­ка. Він знаходив вдалі внутрішні рими, доводив до вірту­озності алітераційне звучання тексту з нагромадженням і чергуванням приголосних звуків і однокореневих слів.

У сріблі місяця лебеді срібні.

Срібні лебеді в срібній воді...

(«Ой ***високо став місяць у небі»)***

Загадковий естетичний код поезії О. Стефановича ще не розшифрований до кінця, він чекає вдумливих дослід­ників і тонких поціновувачів. Серед поетів української діаспори середини XX ст. він має визнання як один із найбільших і найцікавіших сучасних поетів. Заворожувала оригінальна тематика й поетика його віршів, їх колоритна образна система і мелос, високий інтелектуалізм і, звичай­но, міцно закладена історична пам’ять, українська мен­тальність, ненав’язлива національно-патріотична ідея. Че­рез певні історичні обставини, особисту вдачу й самітнє життя О. Стефановича його поетичний образний світ до певної міри загерметизований. Поет свідомо оберігав свій талант від служби швидкоплинному сьогоденню, а мав своє вроджене, чітко окреслене світобачення, у яке лише ніби випадково вривалися звуки реального життя.

437

За словами І. Фізера, «потік поетичної свідомості О. Стефановича, як би сказав Бергсон, пливе назад, а не вперед, пливе у світ «зберігаючої пам’яті», де лірична твор­чість — це, буцімто, теперішній час, епічна — минулий, а драматична — майбутній Він не допускав у свою поезію перехідного, дрібного й буденного, зосереджувався на ви­щих цінностях, виробивши той аристократизм духу, якого не вистачає українській поезії. Духовним передтечею і зразком для О. Стефановича був Т. Шевченко, що своїм «Кобзарем» запалив «огонь мистецтва», від якого «гри­мить космічне, вічне Кракатао» («Шевченко», 1928).

Порівняння поезії О. Стефановича з творчістю тогочас­них поетів в Україні тягне нитку до раннього П. Тичини, неокласиків і С. Плужника. Між ними багато спільного як у тематиці, так і в поетиці, вибагливій простоті й безпо- середньості вислову. Як поети йому найбільше імпонували

О. Близько і О. Ольжич.

Невелика за обсягом, але вагома за змістом і образно- стильовими пошуками поезія О. Стефановича помітно роз­ширює й збагачує новітній поетичний контекст, заповнюю­чи ще одну прогалину українського поетичного всесвіту.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Антонич Б.-І. Поезії. К., 1990.

Атом серця: Українська поезія першої половини **XX** ст. **К.,** 1992.

Близько О. Вибране: Поезії. К., 1988.

Вороний М. Твори. К-, 1989.

Гординський С. «І переливи барв, і динамічність ліній»: Вірші і поеми. Львів, 1990.

Драй-Хмара М. Вибране. К, 1991.

Еллан-Блакитний В. Поезії. К., 1983.

Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1.

Йогансен М. Поезії. **К-,** 1989.

Карманський П. Поезії. К., 1992.

Клен Ю. Вибране. К., 1991.

Лепкий Б. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1. \

Маланюк Є. Поезії. Львів, 1992.

Маланюк Є. Земна мадонна. Братіслава, 1991.

Олесь О. Твори: у 2 т. **К-,** 1990.

Плужник Є. Поезії. К., 1991.

Розсипані перли: Поети «Молодої музи». К., 1991.

Розстріляна муза: Антологія поезії. К., 1992.

Свідзинський В. Поезії. К., 1986.

Семенко М. Поезії. К., 1985.

Сосюра В. Твори: У 4 т. К., 1986—1987.

Стрілецька Голгофа: Поезії. Львів, 1992.

Тичина П. Сонячні кларнети. К., 1990.

1 Фізер І. Вступна ст&гтя II Стефанович О. Зібр. творів. Торонто, 1975, С. 7—8.

438

**Українська хата: Поезії** 1910—1914. **К-,** 199б.

**Фальківський Д.** Поезії. К., 1989.

**Филипович П.** Поезії. К., 1989.

**Філянський М.** Поезії. К-, 1989.

**Чумак В.** Чевоний заспів: Поезії. К., 1991.

**Чупринка Г.** Поезії. К-, 1991.

**Агеєва В.** Олекса Слісаренко. К., 1990.

**Бойко-Блохін Ю.** Твори. К-, 1992.

**Весни розспіваної князь:** Слово про Антонича. Львів, 1989.

**Гальченко С.** Текстологія поетичних творів Тичини. К., 1990. **Жулинський** М. Із забуття — в безсмертя. К., 1990.

**З архіву П. Г. Тичини:** 36. документів і матеріалів. **К.,** 1990. **Ільницький М.** Богдан-Ігор Антонич. **К.,** 1991.

**Клочек Г.** «Душа моя сонця намріяла»...»: Поетика «Сонячних клар­нетів» П. Г. Тичини. К., 1986.

**Новиченко Л.** Поетичний світ Максима Рильського. К-, 1980.

**Тельнюк С.** Молодий, я молодий...: Поетичний світ Павла Тичини (1906—1924). К-, 1990.

**Шерех (Шевельов) Ю.** Не для дітей. Нью-Йорк, 1964; Друга чер­га, 1977; Третя сторона, 1991.

**проза**

На початку XX ст. українська проза вже досягла ви­сокого розвитку, відзначалася тематичним багатством, жан­ровою повнотою й стильовим розмаїттям. її вершини — кла­сичні твори М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилян- ської, Марка Черемшини, Леся Мартовича.

Доба революції та громадянської війни урвала процес нагромадження змістового й зображального потенціалу української прози. Драматичні події життя, його бурхлива динаміка, політичні збурення руйнували психологічні умо­ви і не залишали часу для обсервації та виношування мас­штабних задумів. Основною формою художнього реагуван­ня на запити й імпульси життя стає поезія, а в прозі — такі «мобільні» жанри, як нарис, етюд, оповідання.

' На розвитку прози тогочасної України відбилася й та обставина, що ряд зрілих майстрів або опинилися в емі­грації (як В. Винниченко), або, залишившись на батьків­щині (С. Васильченко, М. Чернявський, Дніпрова Чайка, Л. Яновська, А. Кримський), важко адаптувалися до но­вих суспільних обставин. (Швидше ця адаптація відбува­лася у молодших представників демократичної інтеліген­ції— П. Капельгородського, Н. Романович-Ткаченко, К- Анищенка.) Отож «ініціатива» перейшла до молодих і наймолодших, часто — початківців, здебільше активних учасників революційних подій або захоплених ними. Відбу­валася своєрідна зміна поколінь.

і В ефемерних літературних виданнях доби революції та громадянської війни з’являються ескізи й оповідання

А. Заливчого, Г. Михайличенка, В. Чумака, В. Блакитно­го, С. Пилипенка, А. Паніва, Г. Коцюби, І. Дніпровського. Виходять «Оповідання» (1918) К. Анищенка; «З ліг ди­тинства» (1919) А. Заливчого; «Шуми весняні» (1919) М. Івченка; «Розкаяння. Чия віра краща?» (1920) О. До­світнього; «Петлюрія» (1921) та «Чудсправмайстри» (1922) К. Котка; «Твори. Т. 1» (1920) В. Підмогильного; «Бла­

440

китний роман» (1921) та «Новели» (1922) Г. Михайли­ченка; «На золотих богів» (1922) Г. Косинки.

Серед цих перших публікацій були вже такі, що за­свідчували безсумнівний талант авторів і переконливо від­творювали небуденність доби з її гострими соціальними конфліктами.

Революційно настроєна частина письменників була сповнена ентузіастичного бажання творити нове мистецт­во, небувале змістом і формою. Г. Михайличенко у першо­му числі «Мистецтва» (1919) декларував: «Творячи нове мистецтво, пролетаріат мусить дати йому не тільки новий напрямок змісту, а й поставити собі завдання нових форм його виявлення». Однак у його творчості (як і багатьох інших «деклараторів») нічого особливого «пролетарсько­го» не було. Зокрема, голосний колись «Блакитний роман» відбивав психіку індивідуаліста-інтелігента, хоча і рево­люційно екзальтованого, а з стильового погляду був су­мішшю алегоризму, символізму та імпресій.

І все-таки сама ця енергійна націленість на оновлення давала свої наслідки. Малі прозові форми демонстрували широкий спектр стильових манер, хоча у перші роки пере­важають експресивність (М. Хвильовий, І. Дніпровський,

І. Сенченко), елементи імпресіонізму (Г. Косинка, почасти В. Підмогильний), орнаментальність в оформленні психо­логічної новели (М. Хвильовий, А. Головко, Г. Косинка, П. Панч, О. Копиленко). З’являються оповідання з філо­софським забарвленням (А. Любченко), позначені роман­тикою духовного аристократизму (Ю. Яновський); цікаві експерименти в прозі роблять футуристи. Популярними жанрами стають нарис (О. Мар’ямов, М. Йогансен), фей летон 1 (К. Котко, Остап Вишня, згодом Ю. Гедзь, Вухналь та ін.). Ряд авторів еволюціонує до традиційного реалізму (П. Панч, А. Головко, К- Гордієнко). Автори ведуть пошу­ки грунтовних сюжетів, оскільки лірична розкутість стає переситом і сприймається як розхристаність і брак органі­зації матеріалу. Відчувається потреба в ширших полотнах.

Визначну роль у становленні та розвитку української радянської прози відіграє повість. Для цього був добрий грунт: адже в українській дожовтневій прозі повість — чи не провідний жанр, який досяг сюжетного розмаїття і те­матичного багатства, подавши зразки родинно-побутової повісті-хроніки, соціально-побутової повісті, соціально-іс­торичної, історично-пригодницької, психологічної, фольк- лорно-поетичної повісті. Розквіт жанру часто припадає на періоди бурхливих змін у суспільному житті, оскільки во­

1 Огляд сатири і гумору подаємо у другій книзі, ч. 1.

441

на чутлива до новацій життя, здатна безпосередньо (хоч і не так оперативно, як оповідання) відгукуватися на живі проблеми й народжувані процеси.

Невдовзі після завершення громадянської війни з’явля­ються повісті П. Панча «Старі гнізда» (1923), Д. Бузька «Лісовий звір» (1923), О. Копиленка «Буйний хміль (1924), що намагалися художньо осмислити гострі соціаль­ні процеси тієї доби. Чутливо реагує повість і на створен­ня нових форм співжиття й господарювання — згадаймо хоча б «Пасинків степу» (1924) та «Зелені серцем» (1924) А. Головка ’. Саме повість стала своєрідним «поліго­ном» для випробування нових композиційних та стильових пошуків української прози. О. Білецький серед численних художніх експериментів називає «ліричну повість-рапсо- дію з інтродукціями й фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музич- ністю композиції».

У 20-ті роки жанрова палітра української повісті зба­гатилася мотивами політичного детективу й політичної са­тири (Ю. Смолич), світового революційного пригодництва (О. Досвітній), історичного біографізму (С. Васильченко) та історичного детективу (В. Таль, М. Горбань), експери­ментальними формальними структурами (О. Слісаренко, М. Йогансен).

З кінця 20-х років провідне місце в українській прозі належить романові. «Американці» (1925) О. Досвітнього, «Останній Ейджевуд» (1926) Ю. Смолича, «За плугом»

1. В. Чередниченка, «Бур’ян» (1927) А. Головка— перші твори цього жанру в літературі радянської доби. Вони спростували твердження Ф. Якубовського, що епо­пея, роман віджили свій вік. Прозірливішим виявився О. Білецький, який ще в огляді прози за 1925 р. приходив до висновку: «Черговим завданням наших письменників буде спроба утворити новий революційний роман». Це при­родно: всяка національна література, набираючи сил і ут­верджуючись, розвиває романну епіку як таку, що відкри­ває найбільші можливості для художнього синтезу доби. Але наростаючий потік романів свідчив і про певну гіпер­трофію жанру, зумовлену, зокрема, гігантоманією 30-х (згадаймо хоча б раппівське гасло: «За Магнітобуди літе­ратури!»). Більшість «масштабних» творів не витримали екзамену часом. Однак не можна ігнорувати того, що саме в 20-ті — 30-ті роки цей епічний різновид збагатився внут- рішньожанровими модифікаціями, такими як: соціально-

1 Літературні портрети А. Головка, П. Панча, О. Копиленка подано у другій книзі, ч. 1.

442

**побутовий роман (А. Головко), проблемно-психологічний**

роман (В. Підмогильний, Я- Качура, О. Копиленко), роман історико-революційний з елементами пригодництва (О. До­світній), історичний (С. Божко), сатиричний (Є. Плужник, Леонід Скрипник, Ю. Смолич, Д. Бузько), науково-фантас­тичний (Ю. Смолич), пригодницький (О. Слісаренко, Гео Шкурупій, В. Ярошенко). З’являється низка романів, напи­саних на матеріалі революції та громадянської війни. У 30-ті роки чи не панівним жанром стає колгоспний та «виробничий» роман, про який йтиметься згодом.

Розвиток української прози, як і всієї української літе­ратури, був генерований не лише потребами доби, їх інтер­претацією у програмах літературних груп та в естетично- критичній думці, а й тією кінетичною енергією, яка була забезпечена творчими пошуками попередників. Особлива роль випала на долю тих, хто ще в дореволюційні часи го­тував нову якість літератури, як от М. Коцюбинський.

Величезний вплив на розвиток української літератури, змінивши її стан, справила творчість В. Винниченка. Письменник кардинально розширив ЇЇ тематику, проблема­тику, матеріал, розімкнув ЇЇ увесь соціальний простір пе­редреволюційної доби, населив свої твори персонажами найрізноманітніших класових, культурних, професійних і психологічних «параметрів», дав можливість зазвучати го­лосам найрізноманітніших тембрів, його сюжети, компози­ційні прийоми, стилістичні барви були яскравими й онов­леними для української прози. Глибокий і саркастичний критик буржуазії, він з любов’ю і співчуттям, але без ідеа­лізації зображав представників трудових прошарків, поєд­нуючи відчутну дозу революційно-романтичного настрою із скепсисом і гіркотою, особливо коли торкався проблемати­ки національного визволення, яку також висвітлив у не­звично широкому суспільному та житейському охопленні. Після поразки революції 1905—1907 рр. у творчості В. Винниченка посилюються індивідуалістичні мотиви, ве­лике місце посідають модні тоді питання статевої моралі. Однак постійні закиди в тому, що письменник займався дискредитацією революціонерів, потребують уточнення. В. Винниченко сам був і залишався революціонером, доб­ре знав і це середовище, і царські тюрми, і методи бороть­би царизму з політичними. Але він правдиво говорив і про те, що серед в’язнів, представників різних політичних на­прямів і партій було чимало людей зі понівеченою психікою, індивідуалістів, честолюбців, натур деспотично­го складу (може, тому, що становище професійного рево­

443

люціонера взагалі неприродне). На ці явища він і реагував як чутливий художник. Сьогодні, з відстані часу і трагіч- 9 ного історичного досвіду, тут можна вбачати й певне засте- 1 реження.

Літературна доля В. Винниченка-емігранта не позначе- І на тим однозначним вигасанням та самоповторенням, які 1 часто випадають на долю таких авторів. Навпаки, письмен- 1 ник виявив активний динамізм, вперто шукаючи нові інте- лектуальні та художні горизонти. Був уважним до тенден- 1 цій європейської думки, а в чомусь і прогностичний. Можна говорити про деяку його причетність до розвитку загально- 1 європейського жанру соціально-сатиричної антиутопії, що у формах інтелектуального гротеску окреслює образ соці- | ально й морально хворого людства, сигналізує про тенден- , ції, що загрожують його розвитку. Під цим кутом зору особливо цікавий його роман «Лепрозорій» (1938), як по- ! части і пізніший твір «Слово за тобою, Сталіне» (1950). | Знайшла відображення в цих романах і критика псевдосо- Я ціалістичного одержавлення засобів виробництва (яка при- І сутня і в соціально-філософських працях В. Винниченка 30-х років) та антилюдської сутності суперцентралізованої держави.

Видатну роль відіграв В. Винниченко і щодо утвер­дження в нашій літературі жанру науково-фантастичного (а власне і соціально-фантастичного) роману. Тут кла- ] сичною стала його «Сонячна машина» (1921 —1924). Згада­на вище антиутопічність письменника дивним чином поєд­нувалася в нього з утопічністю. Власне, він — творець яс­кравих зразків соціально-утопійного роману. Це — і та ж «Сонячна машина», і «Нова заповідь» (1931—1933), «Віч­ний імператив» (1936). Утопічністю позначені й філософ­сько-соціологічні праці В. Винниченка, насамперед най- значніша з них — «Конкордизм», створена на початку 30-х років. У ній, зокрема, розвинена теорія так званої «колек- тократії», колективного володіння засобами виробництва; такий соціальний лад (протиставлений як капіталізмові, так і соціалізмові) уявлявся йому панацеєю від усіх бід людства, подоланням принципу найманої робочої сили, не­сумісного з рівністю й свободою людини. Це соціологічне «побажання» підкріплювалося філософією «сонцеїзму», що обгрунтовувала природність людського прагнення до щастя та гармонії в суспільстві, у ставленні до природи, і світового буття. Ідеї «Конкордизму» проступають в бага­тьох художніх творах видатного письменника.

В. Винниченко — один з тих митців та мислителів, які жили світовими ідеями, вкорінюючи їх у національний

444

грунт і національно збагачуючи їх та модифікуючи. Або —\*

можна сказати й навпаки — які йшли від українського життя до світових ідей, бачили в українському світове, за­гальнолюдське. його ідея про «планету без наймитів», що постала із поглядів кирило-мефодіївців і Т. Шевченка («Україна без холопа і без пана»), як і М. Драгоманова, водночас вписується в контекст ідеологічних і теоретичних контроверсій XX ст. в пошуках шляхів здійснення соціаль­ної справедливості та моделювання гуманістичного світо- влаштування. І деякі моральні уявлення В. Винниченка (навіть його «чесність з собою» — не така вона однозначно імморалістична, як її раніше інтерпретували), його ідея «повноти життя» також суголосні з світовими етичними пошуками, що набувають загострення в кризові епохи. Проблематика, що його хвилювала: моральність і револю­ція, моральність і соціалізм, спроби заглибитися в мораль­ні колізії певних революційних груп — усе це також було зумовлене не тільки атмосферою суспільного занепаду та відповідними локальними обставинами, але, можливо, мало й деякі загальні підстави: передчувану небезпеку мораль­ного релятивізму (хоча суб’єктивно Винниченко і сам з ним «грав»), спровокованого абсолютизацією «великих» соціальних ідей та самого акту насильницької революцій­ної дії. Водночас митця можна розглядати у контексті тра­диційного українського морально-філософського індивідуа­лізму (в значенні обстоювання ним особистості, її місця в системі самодостатніх цінностей).

Одна з найзначущіших постатей української літератури XX ст.— М. Хвильовий. У 20-ті роки він перебував у цент­рі інтелектуального руху, був одним із головних і плодотвор­них будівничих революційної літератури, генератором ба­гатьох ідей, що наклали відбиток на культурне, духовне обличчя того часу; невтомним ініціатором незліченних починань, завжди придушуваних «згори», але таких, що встигали дати свої наслідки. До нього сходилося багато «нервових зв’язків» тогочасного літературного життя й бо­ротьби. І цей «без страху й докору» лицар української лі­тератури, багатогранний, яскравий і трагічний талант був вирваний з історичного поступу, та півстоліття його «від­сутність» намагалися не помічати.

М. Хвильовий був поетом, але, залишаючись ним і в ін­ших літературних жанрах, перш за все, найглибший вплив справив як прозаїк та мислитель-політолог і культуро­лог (висловлюючись по-сучасному), публіцист та полеміст. У прозі він пройшов шлях від лірико-романтичного етюда до новаційного на той час типу повісті й роману: вільної

445

конструкції (з винахідливим іронічним демонструванням цієї композиції), творів есеїстичних і інтелектуалістичних, що органічно поєднують виокремлення «потоку свідомості» з прийомами й пристрастю філософського та політичного диспуту.

Як ніхто інший, він зі скоряючою щирістю й силою ви­разив романтичну натхненність революції та її неминучу експансивну зверненість до всесвітності, її співвіднесеність з вічністю (на відміну від панівного світопочування, яке по­чинало від моменту революції відрахунок світового часу); для М. Хвильового революція — лиш епізод у світовому по­ступові, але він же зумів прозріти безнадійність, недосяж­ність цієї всесвітності та всечасності, неможливість для самої революції обійняти світове й вічне буття; показав піднесення й вигасання «мятежа» («мятежний» — його по­стійна наївно-горда самохарактеристика, «мятежность» — вища точка піднесення людського духу); як ніхто інший, він «зсередини», з болем невтишимого внутрішнього переживан­ня, розкрив трагедію революційного максималізму, що захли­нувся в рутині життя; відтворив болісні ідейні суперечки про долю революцій, філософію якої саме життя піддало суворому іспитові. Він передбачив (власне, вже бачив) переродження революції, її гнітючі трансформації в леща­тах бюрократизму, великодержавного шовінізму й деспо­тизму й чутливо вловив, точно відобразив становлення чи- новничо-парткомандного апарату, його перші самовдоволе- но-владні кроки...

Творчість М. Хвильового різноманітна в мотивах і мін­лива в часі. Але в усі періоди було в нього і щось спільне, були певні лейтмотиви, що, розвиваючись, варіюючись, ди­сонуючи між собою, склали стійку сутність його світовід­чуття. Це, насамперед, мотив блакитної далечіні, «загір- ньої комуни», мотив мрії, поривання в невиразиму благісгь людського єднання в правді, красі й щасті; вищий ступінь емоціоналізації тьмяного соціалістичного ідеалу. А поруч мотив «чорного трибуналу комуни» — вже сповнена сум­нівів і самокартання, вже роз’ятрена моральною і націо­нальною вимогою до себе, але все ще з забійною силою інерції — романтизація терору як неминучої і тому святої сили самоутвердження революції; ця романтика не зразу обернеться розпачем і трагічною сатирою. Тут і мотив не­збагненного звітрювання духу революції та підміни його мертвою казенщиною: талмудизація ідеології і гірко-сар­кастичний мотив «всефедеративного міщанства», в болоті якого гаснуть усі «вогні фанатизму»...

У контрапункті цієї проблематики відбувається якесь

446

Г саморозпинання духу революції. Талановитий письменник і болісно закохано, і відчайдушно огблено розкрив людські прояви психології революціонера, який не хоче або не мо­же жити звичайним «рутинним» життям, якому для само­виявлення й самоутвердження необхідні, жадані світові ка- таклізми, перебудова основ буття і який цю свою непри­стосованість (чи нездатність?) до конкретної «тривіальної» і діяльності усвідомлює для себе як романтичний протест проти сірості обивательського існування та поривання до соціального подвижництва. Не випадково такі типи не змог­ли знайти себе в пореволюцінних буднях і НЕП сприйняли як гріхопадіння з небес революції в прірву реставрації га трясовину міщанства. Романтично-екзальтованій свідомості, що абсолютизує боротьбу, містифікує її способи та цілі, революція уявляється самоутвердною формою без реаль­ного змісту: вихор, терор, ЧК, влада — все це: як? — а що? — всякає в пісок дедалі нуднішої риторики і в бездон- ність житейської рутини. Дух героя М. Хвильового мучить­ся й борсається між полюсами, а точніше, на грані револю­ційної романтики й революційного розчарування, на сти­кові утопії й дійсності, що її спростовує. Романтичний настрій історично майже завжди пов’язаний із незрілістю форми життя або ідеї, з їхньою недостатньою визначеніс­тю, коли відчуття величі досягається завдяки неокресле- ності, аморфності явища. Чи можна сказати, що М. Хви­льовий демістифікував революційну романтику? Поза вся­ким сумнівом, він демістифікував революційний фанатизм, бачивши, як його «юні фанатики комуни», які «горіли у вогні фанатизму», здатні з власної волі або чужого збу­дження впадати у «Тваринний екстаз». Що ж до револю­ційної романтики, то й найгіркіші розчарування не цілком відлучили М. Хвильового од неї; він протистояв її дискре­дитації та опошленню всією чистотою своєї душі; можна сказати, що революційно-романтичний настрій поступово переходив у нього в своєрідну соціальну форму «світового болю». А з іншого боку — в романтичний сарказм, романтич­ну сатиру на виродження комуністичного імпульсу історії.

1 ще один ряд лейтмотивів М. Хвильового — що виража­ють його національне єство. Крізь усю його творчість — від «Життя» (одного з ранніх етюдів) до «Вариної біогра­фії»—проходить образ української дівчини, який асоці­юється з Катериною Т. Шевченка, але й внутрішньо поле­мічний щодо неї. Шевченкова Катерина — жертва безтям­ного кохання до «москаля». Героїня М. Хвильового — не просто жертва; вона серед сонного буття загумінку й щед­рої бентежної природи (саме через «зіткнення» імпульсів

447

краси й таїни природи з рутиною побуту) відчула непере­борний потяг до нового, тривожного, далекого: до нена- званої соціальної революції,— і побачила це нове, тривож­не, далеке в «чужому» комуністі, і віддала йому свою лю­бов, не розуміючи його, але відчуваючи його позаособову силу, його приналежність якійсь великій світовій ідеї; за­ради нього вона відцуралася батька й матері, села (де ко­муністів не люблять) — і залишилася неприкаяною, про­пащою... Як і в Т. Шевченка, цей образ більшою чи мен­шою мірою символізує Україну. Та коли у першого — це співчуття до жертви й засудження спокусника, то у другого з цим образом пов’.язаний складніший і суперечливіший спектр рефлексій: пробудження духу, віднайдення своєї до­роги, не в усьому чіткої, обман і розчарування — це неми­нучі й навіть плідні акти, що початкують самоствердження і можуть привести до зрілого свідомого діяння, творення сво­єї долі власними силами після гірких помилок та розпачу.

У цьому ж ряду — і проблема роздвоєння, братовбив­ства, матеревбивства (як символ національного самозни­щення) — не без впливу М. Хвильового він варіювався в українській літературі тих літ (хоча справжнє джерело цих проблем, зрозуміла річ,— сама трагічна історична реаль­ність). Тут і повторювані рефлексії національної відрину- тості: «Невже я зайва людина тому, що люблю безумно Україну?»

Творча особистість М. Хвильового уся зіткана із супе­речностей, які, однак, не тільки не позбавляють сенсу су­перечні одна одній думки та настрої, а живлять їх. Серед таких суперечностей — і несумісність між його мрією про «голубу Савойю», орієнтацією на «психологічну Європу» — і містично-революційною (в його інтерпретації) Азією, між гаслами «вікна в Європу» та «азіатського ренесансу».

Ця суперечність — не лише в його теоретичних і публі­цистичних викладках, але й у думках, що присутні у бага­тьох його художніх творах, і в самому художньому стилі. В першому й другому випадках це помітно із змісту ви­словлювань, а в третьому — вгадується завдяки порушеним проблемам; навіть у структурі його «потоку свідомості» є поєднання «європейського» аналітизму з «азіатською» сте­повою розкиданістю й пристрасністю, контрапункту думки й темпераменту.

Чому М. Хвильовий однаково потребував як «психоло­гічної Європи», так і «азіатського ренесансу»? і що було первинним? Мабуть, первинним все ж було відчуття рево­люційних глибин «Азії» та «азіатського ренесансу». Ця тема народилася у творчості М. Хвильового майже на са­

448

мому початку. Спершу немов якийсь докір «дикій» стихій­ності та незбагненності українського селянського бунту, потім — як острах і захоплення непередбачуваними мож­ливостями цієї української стихії, і нарешті — як спроба теорії про особливу місію «козацького краю» — України — у світовій революції та майбутньому світовому комуністич­ному життєвлаштуванні. Не доводиться заперечувати зв’я­зок цієї теорії з ідеями українського месіанізму та проме­теїзму, які найочевидніше засвідчені в ідеях Кирило-Мефо- діївського братства (і в свою чергу суголосні польському та слов’янському месіанізму взагалі). Але так само не до­водиться заперечувати і її опертя (чи спробу спертися) на політичну й культурну реальність часів революції, грома­дянської війни та перших пореволюційних років. І справа не стільки в тому, що форми громадянської війни та пар­тизанщини в Україні постійно асоціювалися у М. Хвильо­вого з великими етногеополітичними катаклізмами майже тисячолітньої (і більше) давності, імпульси яких ішли з Азії,— скільки в тому, що українська національна рево­люція і українське відродження розглядалися як свого ро­ду модель майбутньої революції на Сході, національного пробудження й відродження східних народів.

Концепція «азіатського ренесансу» письменника суб’єк­тивно була спробою віднайти міжнародну підтримку ук­раїнському відродженню, міжнародний контекст для нього, стимулювати українські революційно-творчі сили перспек­тивою виходу на роль світового авангарду. Але також — не в останню чергу — і братерськими почуттями до інших при­гнічених народів, жертовним альтруїзмом. Об’єктивно ж маємо справу не тільки з відбиттям реальної ролі України в ситуації сподіваної світової революції (хай і відобра­женням неадекватним, гіперболізованим), але й своєрідним внеском у тлумачення вічної теми: Захід — Схід.

Однак Україна в уявленні М. Хвильового була не тіль­ки Азією, а й Європою (буквально: то Азією, то Європою), і самого лише азіатського міжнародного контексту для її відродження було недостатньо. Так само, як недостатньо було для її національно-культурного піднесення стимулів лише «азіатського ренесансу». Тому концепція східного відродження доповнюється у М. Хвильового ідеями орієн­тації на «психологічну Європу»,—тим паче, що в конкрет­ній культурній ситуації 20-х рр. і в конкретній ідейно-ес­тетичній боротьбі письменник потребував аргументів від «Європи» більше, ніж від «Азії». Азія залишалася вели­чиною швидше національно-політичною, притому чи то умовною, чи то ірраціональною. «Європа» ж була для ньо­

15 іві

449

го певним узагальненням суми культурних технологій, про­фесіоналізму й передових форм художнього мислення. І до її авторитету М. Хвильовий постійно звертається в своїй боротьбі за високий інтелектуальний та професійний рівень української літератури, в боротьбі проти «червоної халту­ри», «революційної» графоманії, «масовізму», малоросій- щини тощо.

Бувши ризиковано-необачним, а то й навмисне-визив- ним у своїх полемічних формулюваннях, митець і критик тим самим давав зайву зброю до рук своїм опонентам. Та не можна недобачити, що ці полемічні надмірності були тільки зовнішнім приводом, зачіпкою для його державних гонителів і суддів. Справжня ж причина була в іншому: в незалежності й потузі творчості й думки М. Хвильового, в його величезному впливі на українську літературу та на піднесення всього національно-культурного життя. Саме йому, цьому піднесенню, треба було покласти край. Розгор­нутий в державному масштабі вже з кінця 30-х років наступ на «хвильовізм» був боротьбою з українською літе­ратурою й культурою; невдовзі вона переросла в винищен­ня українського народу взагалі — і не випадково М. Хви­льовий заподіяв собі смерть в голодний 1933 рік...

Українська проза 20-х рр. пропонувала не лише укра­їнізовану версію загальної («загальнорадянської») схеми революції та громадянської війни (як це стали робити в наступне десятиліття), а картину саме української рево­люційної історії, яка значно відрізнялася од, скажімо, хо­ду (і змісту) революції та громадянської війни в Централь­ній Росії, або в Сибіру, або на Кавказі та в Середній Азії. Відрізнялася й особливим поєднанням соціальних та на­ціональних моментів, і розкладкою співучасних сил, і спек­тром ідеологій, і глибиною та яскравістю селянського руху... І великий здобуток нашої прози 20-х років у тому, що во­на встигла відобразити цю картину — одна лише вона це зробила: адже література наступних років, як і історична наука, спотворювали й фальсифікували історичну правду, зводячи все до протиборства більшовиків із згуртованим табором контрреволюції.

Та М. Хвильовий виключно зосереджувався на націо­нальній «матерії» українського революційного процесу ї «зсередини» розкривав драматизм колізії всесвітньо-соціа­лістичних і народно-національних побудників революції, суб’єктивізуючи цю колізію у внутрішньому світі ліричного героя. А. Головко у своїх ранніх повістях об’єктивував її, «розфасовуючи» на кілька ідеолого-мовних партій, а в ро­мані «Мати» (перша редакція) дав символічне узагаль­

450

нення історичної долі революції та варіантів революційно­го вибору. Ю. Яновський у романі' «Чотири шаблі» (під­даному анафемі і понад півстоліття не друкованому) романтизував і героїзував степову селянську революційну стихію, піднесену ним на рівень великої сили національно­го визволення й творення, і водночас показав трагізм бра­товбивчої війни, жорстокого розколу нації, фатальну не­здатність побачити, відчути той момент, коли «жар-птиця» історичного визначення з’являється з туману майбуття і сідає поруч... Валер’ян Підмогильний у «Третій революції» намалював картину змарнованих сил селянського бунту, але також дав відчути повного мірою і невипадковість йо­го, неминучість — як породження давньої історичної во­рожнечі між селом і містом. Ю. Шпол (Михайло Яловий) окреслював своєрідність українського перебігу революції на рівні діяльності та рефлексій партійної інтелігенції і підпільників-революціонерів.

Чи випадкове те, що в низці творів прози 20-х рр. укра­їнські революціонери партійно анонімні? Скажімо, герої- підпільники в романі «Золоті лисенята» Ю. Шпола діють за завданням партії, якій вони віддають своє життя і смерть. Але ця партія ніде не названа. І навряд чи це була РКП(б). З теоретичних суперечок про ставлення до селянства й ро­бітничого класу, з поступової переорієнтації героїв від опертя на селянство до вкорінення в промисловий проле­таріат постає здогад, що мовиться швидше про українсь­ких лівих есерів або про боротьбистів чи укапістів, які вийшли з їхнього лона. І в ряді інших творів української літератури 20-х років знайдемо багатозначні умовчання про партійну приналежність героїв. Певно, це була спроба уни­кнути спрощення картини революційної боротьби та її пар­тійної структури, позбавитися догматизації однопартійності (що вже поширювалася й на недавню історію) і — так чи інакше — віддати данину незаперечному історичному фак­тові: значній ролі в революційних подіях небільшовицьких революційних партій та сил, які фактично переважали в політичній палітрі України.

Не випадкова проблема дворушності, чи то внутрішньої,- як у М. Хвильового («Я», «Редактор Карк», «Вальдшне­пи»), Б. Антоненка-Давидовича («Смерть») та ін., чи то об’єктивованої в образах ворогуючих братів, руйнації зв’я­зків з матір’ю, як у А. Головка («Мати»), Ю. Яновського («Чотири шаблі», «Вершники»). Це показ, хай і непрямий, часом наївно завуальований, ідейної й психологічної колі­зії між українством і більшовизмом або, принаймні, об’єк­тивної суперечності між світовими завданнями (чи претен­

15:

451

зіями), інтернаціональним «замахом» революції та логікою потреб національного визволення, яке наражалося на спро­тив не тільки сил старого світу, а й «наднаціональної» енер­гії революційного централізму, не кажучи вже про велико- державницькі передсуди, що легко набували формального архіінтернаціоналізму. Так чи інакше ця колізія, ідейні та психологічні аспекти драматичного вибору між «дрібно­буржуазним» українством та «пролетарськи-інтернаціона- льним» (нібито) більшовизмом відбилися також і у «Фаль­шивій Мельпомені» та «По той бік серця» Ю. Смолича, і в «Чаді» Я- Качури, і в «Можу» А. Головка, і в «Голубих ешелонах» П. Панча та інших творах української прози 20-х років.

У розмаїтті стильових пошуків тогочасної прози, ма­буть, однією з найперспективніших тенденцій була нова­торська тенденція «лівого», «модерністського» характеру — спроба очуднення, гострого експериментування з формою, парадоксального конструювання, демонстрування «прийо­му» та деструкції, намагання поєднати психологізм з на­пруженою інтригою, з ігровим сюжетом. Згодом усе це було ошельмоване як формалізм і штукарство, а усі «формаліс­ти» виявилися ще до того ж «націоналістами», «троцькіс- тами», «фашистами».

Інтрига конспіративності, напружений нерв революцій­ної боротьби по-різному виявляються у прозі М. Хвильо­вого, О. Досвітнього, Ю. Шпола. У М. Хвильового вони ні­би прориваються крізь психологічну насиченість і усклад­неність «емоційного поля» героя, дисгармонійність його світосприймання. У О. Досвітнього спостерігаємо сухувату екзальтованість героїв та пафос «технології» підпілля. У творах Ю. Шпола демонстрована легкість і радісний за­пал від романтики конспірації, збагачений інтимними при­годами та розкутим інтелектуальним ставленням до них; світоглядні ж шукання постають не як муки душі (що є у М. Хвильового), а як раціоналістичні розумування та конт- раверсії; при цьому Ю. Шпол уник нав’язливого романти­зуючого догматизму — завдяки об’ємній дозі самоіронії оповідача (що коригує його захопленість) та очудненій жвавості, навіть грайливості викладу, досить незвичної і незвичайної для попередньої української прози.

Саме це поєднання ліризму й раціональної конструкції, «розігрування» інтригою та емоційної ширості; фантазії, нерідко еротично забарвленої, та публіцистичного пафосу; гостроти й трохи нарочитої парадоксальної метафоричнос­ті; серйозності й пародійності (властиве різною мірою та­кож М. Йогансену, Гео Шкурупію, О. Слісаренку та ін.) —

452

змушує згадати і О’Генрі, і «ліву» експериментальну прозу експресіоністів та революційного європейського авангарду. 20-х років.

Цікавим явищем була проза М. Йогансена. Він прагнув культивувати на українському грунті конструктивно під­креслений гострий сюжет, новелістичну динамічність, але багатства матеріалу та глибини обробки і йому (й іншим експериментаторам) іноді не вистачало. Але є в його прозі й речі настільки оригінальні, що їм немає аналогій в усій українській белетристиці. Це повісті «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альцести в Слобідську Швейцарію» та «Неймовірні аван­тюри дона Хозе Перейра в Херсонському степу». Умовні екзотичні персонажі цих повістей виникли з романтичних уявлень автора, переміряних ущипливою самоіронією; сю­жет і конструкції — яскраво пародійні, з комічною демон­страцією стереотипних прийомів авантюрності; виклад, пройнятий тоном веселої містифікації. Власне, це рідкісні в українській прозі зразки комічно-пародійної прози, не- безвідносної до традицій Лоренса Стерна. Але є в цих по­вістях і сильний ліричний струмінь, пов’язаний насамперед з «демонстрацією» та переживанням картин природи. Над­то природа з її чарами, таїною, барвами, згуками; природа, що відкривається виспеціалізованому сприйняттю мандрів- ника-естета, і є справжній герой обох повістей. Сам М. Йо- гансен наголошував, що, на відміну од звичайної прози, в якій на тлі статичної природи відбувається рухливе життя персонажів, він прагнув створити прозу, в якій розгортаєть­ся рухливе життя природи... Отже, Йогансен поклав початок тій традиції, яка відгукнулася в нашій «химерній» прозі.

Інший «фланг» тодішньої української прози складали письменники, які не були принципово націлені на стильове новаторство, виходили з традицій класиків, але прагнули поглибити і збагатити їх досвід — Г. Косинка, М. Івченко, В. Підмогильпий, Б. Антоненко-Давидович, П. Панч, А. Го­ловко, І. Сенченко, 1. Дніпровський, А. Любченко,— хоча майже всі вони виразно відійшли од описового реалізму, схиляючись до орнаментальності, імпресіонізму та експре­сіонізму, ритмомелодійної індивідуалізації стилю тощо. А Ю. Яновський у «Майстрі корабля» (1928) подав зразок органічного поєднання потужної романтичної сугестії з модерною конструкцією.

Серед найглибших художніх свідчень про українське селянство в революцію та громадянську війну — проза Г. Косинки. Він говорив щиру правду про складні колізії повсталого села; сполучав народність світосприймання та

453

слова з вишуканою імпресіоністичністю малюнка; вбирав у себе «винниченківську» чутливість до широкого діапазо­ну мінливих соціальних явищ і «стефаниківську» здатність бачити в селянинові особистість у всій висоті людських по­чуттів і силі переживань та здатність виразити цю особис­тість її власним «конгеніальним» голосом.

Особлива позиція й місце в літературі 20-х років нале­жали В. Підмогильному. У добу експериментування, коли в прозі (її здатній до пошуків частині) перевага надава­лася фабулі та сюжету або ж суб’єктивній ліричній імпро­візації із структурно підкресленою індивідуалізацією син­таксису та ритмомелодики, він розробляв «традиційну» (учень М. Коцюбинського!) психологічну, трохи імпресіо­ністично забарвлену, прозу з урівноваженим поєднанням чуттєвої пластики та прозорого раціоналістичного роздуму. Цю позицію він полемічно підкреслив у передмові до збір­ки «Проблема хліба» (1927), написаній у формі листа до свого друга Є. Плужника, де висловив побоювання, «щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сю­жетний барабан».

Але за цією формальною відмінністю, зумовленою особ­ливостями літературного обдарування та культурною шко­лою В. Підмогильного, стояла й важливіша відмінність змі­стового порядку: в самому матеріалі та його інтерпретації. Якщо М. Хвильовий, О. Досвітній, Ю. Шпол, О. Слісаренко, Гео Шкурупій та інші «революційні романтики» й експери­ментатори, футуристи (а з іншого боку — «плужани») зверталися переважно до зображення активних сил рево­люції або прилучених до неї шарів, то В. Підмогильний більше цікавився її соціальною периферією, пасивом або навіть жертвами. Він відображав не стільки настрої тих, хто «робив революцію», не стільки романтичну ейфорію підпільників, конспіраторів, комісарів, чекістів та інших її «суб’єктів», різні метаморфози цього кола людей, скільки настрої та стан тих, хто був жертвою або об’єктом рево­люційної навали, революційного шквалу.

Особливо близькою була йому тема страждань україн­ського села (реквізиції, голод, пошесті), його вимирання — в лихоліття громадянської війни. Характерно, що й жахи голоду 1921 року він пов’язує з жорстокою утопічністю, ілюзорністю революційних догматів періоду «військового комунізму». І яким трагічним гротеском обертається ха­рактерна для бідняцьких героїв української прози початку 20-х років (зокрема, оповідань А. Головка) мрія про «елек­тричну комуну» — скажімо, в роздумах молодого Васюрен- ка поруч з вмираючою з голоду матір’ю (оповідання «Син»).

454

Тема голоду розкрита і в психологічних оповіданнях В. Підмогильного «Собака», «Проблема хліба», О. Сліса- ренка «Тварина», О. Досвітнього «Сірко», К- Поліщука «Інший світ», в драмі М. Куліша «97». (Отже, про голод 1921 р. наша літературу мала хоч мінімальну можливість говорити; через десять років про голодомор 1932—1933 рр. вона мусила не тільки мовчати, а й уславлювати щасливе життя колгоспників.)

Історична доля українського села, непередбачуваний теоріями вплив на хід революції його соціальної енергії, в якій складно й суперечливо поєдналися демократичні, ін­дивідуалістичні, анархічні традиції та імпульси — все це стало для Підмогильного тлом проникливої і об’єктивної інтерпретації махновщини та постаті Нестора Махна в по­вісті «Третя революція»; письменник дає відчути й внут­рішню драматичність постаті ватажка та всього махновсь­кого руху, й історичну зумовленість та певну правомірність того «запасу» ненависті села до міста (що уявлялось вті­ленням багатства й паразитизму), який не раз ставав дже­релом неоднозначних історичних потрясінь і трагічних ви­бухів — і соціальних, і національних.

По-іншому висвітлена тема села і міста в романі «Міс­то» (1928). Під гаслами «змички» в 20-ті роки відбувалися складні соціальні процеси, які мали розширити соціальну базу «диктатури пролетаріату» й підготувати наступне «сти­рання граней» між містом і селом. В Україні ці процеси мали і свою гостро виявлену специфіку, зумовлену як іс­торично, так і актуальними національно-культурними зав­даннями. Приплив сільської молоді в місто, спричинений революційним зрушенням на селі, політикою «культурної революції», прилученням селянських мас до освіти, «укра­їнізацією»,— приховував величезний соціальний та націо­нально-політичний зміст і був пов’язаний з тенденцією до державно-політичного самоутвердження радянської Укра­їни. І хоча ці процеси не були доведені до кінця, хоча від самого початку на них лежав фатальний карб непослідов­ності й половинчастості,— все таки вони залишили глибо­кий слід в політичній і культурній атмосфері українського життя, запліднили її енергією, яку навіть «палеозойський» терор 30-х років не відразу погасив.

Герой роману В. Підмогильного Степан Радченко спер­шу сприймається (і сам себе усвідомлює) носієм цієї енер­гії села, свіжої крові оновлення, представником революцій­ної сільської молоді (недавній повстанець, потім культпра­цівник), жадібної до науки, сповненої бажання опанувати міську культуру, нести її в народ. Але ця соціальна місія

455

у Степана Радченка психологічно локалізується на почутті особистого успіху, і, таким, чином, соціально-культурна енергія має тенденцію трансформуватися в енергію кар’є­ризму. В міру адаптації до міста початкове «стереоскопіч­не» сприйняття суб’єктивної ситуації — з самокритичністю, що доходить до самоіронії,— згодом поступається агре­сивній реакції, що розвивається з упередженості до міста. З іншого боку, моменти невдач і дискомфорту в чужому середовищі пробуджують у ньому глибини споконвічної ні­бито «селянської» ворожості й ненависті до урбанізовано- сті. Прихований комплекс неповноцінності у Степана по­єднується з почуттям вищості, усвідомленням своєї особ­ливої ролі в світі. Внаслідок взаємодії цих чинників та мотивацій на місце самопочуття соціально-культурного мі­сіонера приходить самопочуття «завойовника», здобичника. Щось у цьому є від героїв Бальзака й Мопассана (зокрема, сексуальна «психотехніка» Степана Радченка змушує при­гадати «Любого друга»), у яких В. Підмогильний з такою любов’ю навчався. Але немало — ї від соціально-культур­ного змісту життя 20-х років. Зрештою, тип «провінціала», який завойовує столицю,— один із вічних типів світової літератури, і В. Підмогильний дав змістовну й оригінальну його варіацію, в якій є і загальнолюдське, і те особливе, що було породжене українською реальністю 20-х років. Певна річ, це лише одна з граней величезної і багатогранної те­ми: село і місто післяреволюційної України. Але важливо, що В. Підмогильний увійшов у цю тему, сказати б, не з па­радного ходу, а з неофіційного, робочого, і побачив те, що не дуже помічалося й акцентувалося.

Для В. Підмогильного взагалі характерне те, що він не дуже піддавався ідеологічним навіюванням, вперто три­мався власної «установки» на спокійне, чесне й кваліфіко­ване письмо. Авторитет і вплив його були значними, він був одним із тих, хто сприяв піднесенню культурного тону­су української прози, а коли ще врахувати, що він був і досвідченим перекладачем не лише художніх творів, а й філософських трактатів, соціологічних та історичних до­сліджень (зокрема, переклав трактати Гельвеція та «Кон­вент» Жореса: тоді як уже багато десятиліть філософські та наукові праці такого рівня українською мовою не вида­ються),— то можна уявити, кого в його особі втратила ук­раїнська література.

Давно стало звичним протиставлення 20-х і 30-х років як двох періодів радянської історії, в першому з яких пе­реважала ліберальніша модель будівництва соціалізму, а в другому — утвердилася одверто тоталітаристська. Особ­

456

ливо привабливий такий контраст, коли йдеться про форми й процедури політичного та культурного життя, про духов­ну атмосферу взагалі. Воно має певні підстави, але їх не варто перебільшувати. Щоб таке протиставлення не супе­речило реальному перебігові історичних процесів, його тре­ба доповнити співвіднесенням 20-х і 30-х років, оскільки 30-ті — це не лише хронологічне, а й суспільно-політичне продовження 20-х, а не їх заперечення. Те, що діялося в 30-ті, підготовлене в 20-х. Різниця між ними в тому, що коли в 20-ті була взаємодія й боротьба багатьох тенденцій, часто несумісних, то в 30-ті перемогли, утвердилися і ре­ально проявилися лише певні з них, притлумивши інші і тим самим змінивши власну сутність. Спотворені форми колективізації та індустріалізації великою мірою постали з кризи НЕПу, а централізація влади в руках Сталіна й знищення політичної опозиції були зумовлені антидемокра­тичною структурою партії та психологією партійця-функ- ціонера, що склалася в роки конспірації та підпілля, ре­волюції та в 20-ті роки. Та ідея терору, як відомо, поро­дження не 30-х рр. Саме в 20-ті й раніше було освячено «червоний терор», співалися йому гімни різними мовами, і серед співців його були й найкращі українські поети. Не в 30-ті роки народилася й ідея сільгоспкомуни, ідея роз- куркулення, ідея войовничого атеїзму та багато інших ідей, що уявлялися як шлях до нового гуманізму, але в реаль­ності обернулися найбільшим знущанням з народу. В 30-ті відбулася селекція й трансформація ідей, які набирали си­ли в 20-ті, але тоді вони були ще тільки частиною політич­ного й культурного життя.

Та й розглядати 30-ті роки як щось цілісне й однознач­не не зовсім слушно. Цю добу можна умовно розчленува­ти на кілька періодів чи, точніше, означити кілька хвиль у цьому потоці. Перша хвиля— 1930—1932 рр. Маховик штучно загостреної «класової боротьби» вже розкручено на повну силу, але і в суспільно-політичному, і особливо в на­ціонально-культурному житті в Україні ще зберігається інерція деяких процесів та ідей 20-х. У грудні 1932 р. та в січні 1933 р. відбуваються пленуми ЦК ВК,П(б), на яких піддано гострій критиці «помилки» керівництва КП(б)У в справі колективізації та в національній політиці; для зміц­нення керівництва та проведення нової, «правильної» по­літики в Україну прибули П. Постишев, Хатаєвич та інші керівники вищого, середнього й нижчого рангу. Так почав­ся другий період — масового терору й спровокованого го­лоду, який тривав до 1935 р. включно. Рік 1936-й приніс певну стабілізацію. Потрібна була «передишка», хоча б для

457

всенародного обговорення найдемократичнішої в світі Ста­лінської конституції та проголошення здійсненості ідеалів соціалізму. 1937—1938 рр. «реалізували» Сталінську кон­ституцію. Але вже з кінця 1938 року масовий терор знову трохи пригасає, робляться спроби стабілізувати ситуацію. Це, певно, було пов’язане як з внутрішніми труднощами, викликаними кадровим спустошенням, так і з катастрофіч­ною зовнішньополітичною ситуацією, загрозою війни, до якої країна не була ще готова.

У 30-ті роки ціною величезних жертв і злигоднів насе­лення досягнуто ефектних успіхів в індустріалізації Для культури ж, духовності 30-ті, попри деякі успіхи українсь­кого мистецтва, сталн періодом втрати того потенціалу, що окреслився раніше. Досить порівняти зміст літературно- мистецьких часописів 30-х років, вимучених й висушених, з періодикою 20-х, розмаїтою, задерикуватою, винахідли­вою,— щоб побачити разючий занепад художньої і теоре­тичної думки, відчути страхітливі кадрові проломи. Уні­фікації зазнавала тематика й проблематика української літератури; збідніла її поетика: із засудженням усілякого «формалізму» згасли стильові пошуки (навіть у таких май­стрів, як П. Тичина, 10. Яновський, А. Головко); авангар­дизм було шельмовано, а зі складної амальгами натура­лізму й революційної романтики залишилися здебільшого зовнішня описовість і патетична фраза. На перший план виходить соціально замовлене однозначне оспівування ге­роїки колективізації та індустріалізації, культурної рево­люції, що включала в себе конструювання «нової людини» та «нової моралі». І ще: боротьба... з «націоналізмом», з «куркулями», із «троцькістами», із «шкідниками», із «шпи­гунами», з «релігійним дурманом» тощо. Літературу нама­гаються (і небезуспішно) перетворити у величезне пропа­гандистське відомство, державний трест по виробництву «охудожнених» ідеологічних стереотипів.

Певна річ, українська проза і в ці роки прагнула реа­гувати на всю багатоманітність життя, але найбільше її увагу орієнтовано на те, що називалося революційними соціалістичними перетвореннями в суспільстві. На жаль, художнє їх моделювання — попри щирий ентузіазм бага­тьох літераторів — дедалі більше підпорядковувалося полі- тизованим догматичним настановам, свобода й самостій­ність досліджень поступово зводилися нанівець.

Так звана «соціалістична індустріалізація», впроваджу­вана у варварських формах і форсованому темпі, зумови­ла докорінні й драматичні зміни соціальної структури та побуту народу, об’єктивного образу української землі, бо­

458

лісно виривала із звичного грунту мільйони людей і транс­формувала їхню психіку та мораль. Вона мала всі підстави претендувати на одну з центральних тем нашої літератури, тим важливішу, що на рівні історичного життя цей про­цес був пов’язаний з формуванням національного робітни­чого класу і виповнюванням раніше «редукованої» соціаль­ної структури української нації. А на рівні предмета художнього зображення йшлося про принципово новий жит­тєвий матеріал (тим паче, що робітництво в українській літературі майже не було представлене — за винятком тво­рів І. Франка, М. Чернявського, С. Черкасенка). Активна — політично заохочувана — розробка теми індустріалізації дала українській прозі так зв. «виробничий роман» («ви­робничу повість», «виробничу драму»). Треба сказати, що це був певний поступ у розширенні жанрово-тематичних обріїв національної літератури, у функціональному й сти­лістичному збагаченні літературної мови. Але в атмосфері 30-х тема перетворень, зумовлених індустріалізацією, була повністю підпорядкована суто пропагандистським завдан­ням, і ті можливості філософського й соціально-психоло­гічного осмислення феномена міста, індустріальної праці, робочої людини, які окреслювалися раніше, були втрачені. Не кажучи вже про адекватне відтворення соціального дра­матизму «перекроювання» народного життя. На жаль, цей потік майже не дав прозових творів, які зберігали б ідейно- естетичне значення для пізніших часів. Деякі з них можуть мати пізнавальне значення, але потребують специфічного читацького вміння відрізняти історично правдиве від , кон’­юнктурного або надуманого. У більшості творів домінують не світ людської душі, а виробничі процеси й адміністра­тивні конфлікти, які могли зацікавити частину тогочасних читачів, а на сьогодні вони становлять інтерес хіба що для істориків народного господарства (навіть для історика літератури — не завжди). Журнали наввипередки дру­кували сирі, недопрацьовані, уривчасті нарисові мате­ріали, гордо титуловані «романами». Скажімо, «Червоний шлях», ще недавно солідний і престижний журнал, а в 30-ті рр. вимушено-поблажливий до літературного штукар­ства, друкує 1935 р. (№ 12) «пробні розділи» (!) з роману

В. Кузьмича «Гребля» (згодом виходив і під іншими на­звами) — про будівництво Дніпрогесу. Цей автор дуже ак­тивно розробляв «виробничу» та «науково-технічну» тема­тику, постав тут деякою мірою новатором, але власне художнього бачення життя не спромігся. Згаданий же твір — це нашвидкуруч змонтовані описи мітингів, вироб­ничих нарад, колажі соціалістичних зобов’язань та гасел.

459

Такими ж були роман Ю. Зорі «Авангард» та багато інших «шедеврів».

Парадоксально, що при цьому весь час наголошувалася необхідність зображення «живої людини» та її внутрішньо­го світу (цього вимагали і партія, і літературна критика), і навіть закликалося письменників давати «філософію» (І. Микитенко) життя. Але на практиці масова література зводилася до «філософського», догматичного ідеологізуван- ня, а саму людину сприймала суто функціонально (політич­но й господарськи), і цю функціональність нерідко тільки підкреслювали наївні замінники духовності й внутрішнього життя у вигляді любовних трикутників, миттєвих, слабкос- тей героя чи героїні (забігання в міщанство, закоханість у соціально чужого елемента тощо).

Виробнича література того часу напрацювала низку стереотипів, серед яких майже неодмінне викриття шкід­ництва буржуазних спеців, троцькістів та націоналістів, що не зупиняються ні перед якими злочинами, аби зірвати графік введення в дію об’єкта і виконання соцзобов’язань та п’ятирічки взагалі; небачені темпи й приголомшливі ре­корди передових робітників — неодмінно з власної ініціа­тиви й неодмінно всупереч шаленому опору буржуазних спеців та адміністрації, але при вирішальній підтримці міс­цевого партійного ватажка; участь у будівництві амери­канських або німецьких інженерів, одні з яких щиро пере­ймаються соціалістичним будівництвом, а інші приховані вороги, які, виходячи зі своєї буржуазної обмеженості, вва­жають, що не можна, скажімо, бетонувати греблю в грозу або напівроздягненим дівчатам працювати на лютому мо­розі й вітрі, або що неможливо ставити такі непосильні завдання й тримати такі шалені темпи. У фіналі, як прави­ло, ці представники буржуазного світу визнають свою по­разку й розчулено говорять про незбагненну для них силу цього дивовижного народу.

Була й низка інших стереотипів. Багато які з них знай­демо, наприклад, у романах В. Кузьмича «Крила» (1930), Г. Коцюби «Нові береги» (1932), С. Скляренка «Бурун» (1932), О. Донченка «Зоряна фортеця» (1933); у збірці творів Я- Баша «Сила» (1934), у «Повісті про Тракторобуд» (1932) Ф. Кандиби та ін. Певна річ, усі ці стереотипи не лише причетні до усієї атмосфери життя, це все-таки пев­ний показово-пропагандистський зріз спотворюваної реаль­ності.

Змістовніші й цікавіші на сьогодні ті з «виробничих ро­манів», де є спроба патетику соціалістичного- будівництва вписати у загальнішу гуманістичну, духовну проблематику.

460

Такі, наприклад, романи, як О. Копиленка «Народжується місто» (1932) та Ю. Шовкопляса «Інженери» (1934—1937). Роман О. Копиленка присвячений спорудженню гіганта соціалістичної індустрії Стальгорода. Автор трактував це будівництво як здійснення мрії про гармонійне поєднання науково організованої механізованої праці та здорового, естетично прекрасного побуту трудящих. Але вся ця утопія підпорядкована ряду ідеологічних та «наукових» догм, які сьогодні викликають мимовільну посмішку з приводу штуч­ної поетизації системи колективного співжиття і соці­ально-культурної поведінки, гімнів «житловим комбінатам» та комунальним службам. У романі борються дві концеп­ції в містобудуванні — «пролетарська» і «буржуазна». При­чому позитивні герої, певна річ, наполягають на класовому характері архітектури, а негативні, звісно, заперечують принцип класовості. «Ваше соціалістичне будівництво для мене не існує. Є просто будівництво, для всіх однакове. Я не бачу різниці між вашим будівництвом і буржуаз­ним»,— «цинічно» заявляє представник «буржуазної» інте­лігенції архітектор Всеволод. Він же відіграє в романі роль глумливого критика соціалізму.

Найцікавіша особливість чи не більшості творів 30-х ро­ків — вкладена в уста негативних персонажів «зловорожа» критика сьогодні прочитується зовсім інакше і найцінніша у творах як найправдивіше свідчення про ту добу, а багато які «ворожі» пророцтва, висміяні тут як плід класової зло­би й недоумства, на жаль, виправдалися з лишком. І ще одне: суто політизовані та ідеологізовані мотиви не витри­мали випробування часом. І, навпаки, більш прийнятними виявилися ті твори або ті мотиви творів, де є стихійні або навмисні відхилення від магістральних тем і актуальних настановлень у «периферійніші» сфери життя. А втім, по- літизація проникала всюди, як чад.

Тематика культурної революції охоплювала твори про народження та політичне загартування «нової» інтеліген­ції; про «нову» мораль, зокрема сексуальну (на матеріалі молодіжного середовища); антирелігійні мотиви та пафос заперечення минулого.

Розробка образу інтелігента і проблем інтелігенції теж засвідчувала жанрово-тематичне збагачення та інтелекту­альне зростання української прози. Але й найоригінальніші твори такої проблематики написані в 20-ті або на самому початку 30-х рр. А далі вже стала зовсім неможливою по­ява подібних речей, як роман М. Хвильового «Вальдшнепи» (1927, опублікована лише перша частина) з його насичені­стю пристрасними політичними роздумами та справжніми,

461

тивного терору», тоді як пильні комсомольці з загостреним «класовим чуттям», викриваючи їх, мріють про «могутній прожектор, що в одну мить викриває ворога... Бомба слі­пучого світла розривається над темрявою, освітлює її, ни­щить...»

Певна частина літераторів залюбки відгукується на за­клики каральних органів викривати «нову тактику» кла­сового ворога, який, мовляв, бувши битий, але недобитий, перейшов від прямого до витонченішого шкідництва, він пристосовується і вдає із себе лояльного. Показовим тут може бути оповідання Я. Качури «Нащадок Богуна», опуб­лікований «гарячого» 1934 р. в часописі «Життя й револю­ція» (№ 4). Оповідання починається із цитування вказівок нового шефа ГПУ В. Балицького: «Зацілілі рештки націо­налістичної контрреволюції спробують перешикуватися, підуть в глибоке підпілля, глибше законспіруються і звід­тіль намагатимуться провадити свою каїнову роботу, нама­гатимуться шкодити нашому соціалістичному будівництву». Герой оповідання, який й розробляє цю нову тактику для себе та своїх друзів, наляканий цими словами: виявляєть­ся, його бачать наскрізь, найпотаємніші його думки прочи­тані й навіть передбачені! І все-таки він не може відмови­тися од підривної діяльності, складає план дій — але «ти­хою сапою»: «Будь витонченим дворушником. Цурайся своїх помилок, засуджуй їх сьогодні, щоб назавтра знову їх помножити у іншій, замаскованішій, шкідливішій формі... Шкодь в дрібницях... Будь гадюкою в душі і тихим, смир­ним голубом на людях... Для нашої мети всі засоби годя­ться...»

Що це? Національний мазохізм? «Наводка» для ГПУ? Мабуть, відчайдушне запевнення у власній лояльності та ще белетризація нових ідеологічних настанов ГПУ, його програми нового витка в розкручуванні терору. Хоч як тоскно читати такі твори сьогодні, проте вони дають нам хоч деяке уявлення про атмосферу, в якій доводилося жити й працювати нашій інтелігенції в 30-ті роки. До речі, герой оповідання не випадково наділений прізвищем «Богун». Більшовизовані інтерпретатори історії оголошували І. Бо­гуна та інших героїв національно-визвольної боротьби ук­раїнського народу у XVII ст. (насамперед тих, хто не по­годжувався із Богданом Хмельницьким у справі союзу з Росією) виразниками інтересів нібито феодальної верхівки й від них проводили генеалогічну лінію українського «бур­жуазного» націоналізму. Цей мотив на короткий час дістав був поширення і в літературі. Тож і в оповіданні Я. Качу­ри науковий співробітник радянської установи Іван Богун

462

а не казенно-регламентованими ідеологічними суперечка­ми; ні таких, як роман М. Івченка «Робітні сили» (1929) з його непересічною і неоднозначною інтелектуальною та філософською змістовністю; ні таких, як роман О. Досвіт­нього «Кварцит» (1932), в якому обговорення проблем зв’язку інтелігенції з робітництвом давало можливість для спроби пояснити літературно-естетичні позиції ошельмова­них друзів з ВАПЛІТЕ; ні таких, як роман В. Підмогиль- ного «Місто» (1928) з його складним ставленням героя до тогочасної дійсності; не залишалося вже місця і для фор­мальних пошуків у дусі «лівої», експериментальної прози (М. Иогансен, О. Слісаренко, Гео Шкурупій, Ю. Шпол, Л. Скрипник, ранні твори Ю. Смолича).

Від початку 30-х порівняно вільне й щире обговорення в літературі проблематики, пов’язаної з участю інтеліген­ції в революції, дедалі більше витісняється белетризацією вульгарно-соціологічних стереотипів, як-от: протиставлен­ня молодих радянських кадрів буржуазній інтелігенції, по- трактованій вельми упереджено; суто інструменталістське висвітлення інтелігента як «спеца» без уявлення про ве­личезне явище культури як такої тощо. Прикладом для академіка мав бути пролетар, від якого треба було набира­тися світогляду й класової мудрості. Студенти з робітничо- селянської молоді — у таких творах — сміливо руйнували фальшиві авторитети буржуазних професорів і пере­ковували своїх учителів або викривали їх. Так профанува­лися загалом гуманістичні уявлення про інтелігенцію, про зв’язок науки з життям, про життєву мудрість народу тощо...

Серед творів того часу на цю тему трохи осібно стоїть роман О. Кундзіча «Моцарт і ботокуди» (1935); не позбав­лений вульгарносоціологічних настановлень та полігизова- них схем, він, одначе, сягав психологічної змістовності та глибини думки у трактуванні відносин робітництва й ін­телігенції, проблем освоєння духовної культури трудящими.

З початку 30-х дедалі настирливіше нав’язується літе­ратурі соціальне замовлення на викриття «художніми за­собами» підривної діяльності української буржуазно-націо- налістичної інтелігенції. У таких викриттях і філіппіках змагалося між собою немало письменників, зокрема й ві­домих. А молодий тоді літератор П. Колесник навіть змай­стрував по свіжих слідах процесу над СВУ галютинативно викривальний роман «Боротьба» («Життя й Революція», 1932, № 1—3) про СУМ («Спілку Української молоді»). Члени СУМу в романі намагаються мобілізувати україн­ську молодь у «лави бойового фашизму під прапором ак-

463

подумки розмовляє з портретом полковника Богуна й немов­би пояснює йому, що сьогодні потрібна інша тактика... Все це настільки політично фантасмагорійно, що закрадається думка: а може, тут викладено інший зміст, може, ав­тор і хотів залишити враження трагічного абсурду? Така підозра виникає, коли читаєш багато інших творів тих літ, особливо на теми колективізації, про що далі.

Дедалі гостріше викриття «націоналістичної» інтеліген­ції в літературі підкріплювалося уславленням діяльності ГПУ, а то й «особисто тов. В. Балицького». Це був такий же обов’язковий ритуал, як і влавляння Сталіна та По- стишева. Найбільше тут прислужилася поезія, але осторонь не лишилися й інші жанри. Проза запопадливо пропагува­ла міф про рятівну місію ГПУ, яке проводить невпинний і переможний двобій із підступним і невгамовним ворогом. Як справжній гімн «вартовому революції» звучав фінал п’єси І. Микитенка «Кадри». Дух шпигуноманії та викри- вальництва проймає багато творів того часу — досить на­звати романи В. Гжицького «Семен Вовгура» (1932),

С. Скляренка «Бурун» (1932), О. Донченка «Зоряна фор­теця» (1933) та «Море відступає» (1934); повісті Л. Юх- вида «Вибух» (1932), Н. Рибака «Гармати жерлами на схід» (1934), І. Плахтіна «Вузол» (1936), роман Н. Рибака «Київ» (1936).

До заохочуваних мотивів належали й антирелігійні, які слушніше було б назвати богохульськими, оскільки на­віть під пером визнаних майстрів вони набували бруталь­но-войовничого й часом глумливого характеру. Поезія і проза були переповнені дідами, які усвідомили шкідли­вість релігії і, матеріалістично прозрівши, «спалюють бога» (вірш О. Сороки «Дід Іван»); комсомолками, які виносять із хати ікони й на протести старих відповідають: «До ко­мірчини сходите і перехреститесь» (оповідання М. Дукина «Харитина»), і навіть синами-комсомольцями, які відлуча­ють своїх матерів од Бога у найрішучіший спосіб: бубух- каючи з рушниці по іконах у хаті (роман І. Кирилеика «Аванпости»). Пропонувалась ідея вживати Євангеліє на курево, влаштовувати в храмах робітничі їдальні, розва­жальні заклади тощо. Один із найінтелігентніших україн­ських поетів, М. Терещенко, добрий знавець світової пое­зії, дав своєму антирелігійному віршеві характерну назву: «Божа харя»,— і з цієї назви можна судити про тон і рі­вень нашої «атеїстичної пропаганди» в літературі взагалі. Ознакою доброго тону було висловити публічно радість з приводу знищення ще одного культового пам’ятника і вза­галі очищення архітектурного обличчя нашої землі від за­

464

лишків старовини, символів рабства, що ображають ви­зволений дух народу.

Отже, войовничі антирелігійні мотиви сполучалися з та­ким же войовничим запереченням історичних та культур­но-побутових традицій (згадаймо знамените тичининське: «традицій підрізація» — неологізм який!).

З 20-х рр. перейшла в літературу 30-х рр. тема нової моралі, але вже немовби згасаючи й зводячись переважно до висміювання буржуазних забобонів (зокрема, в родин­ній сфері) та досить схоластичних вправ на теми комуніс­тичної (або комсомольської) любові. Мабуть, найбільш со­ціально й культурно значущим аспектом тут були спроби осмислення нової ролі жінки в суспільстві — тут наша лі­тература висловлювала загалом гуманістичні ідеї, і не її провина, що жіноча рівноправність у СРСР набула спотво­рених форм.

Говорячи про українську прозу 30-х, не можна оминути її найбільший гріх — вільний чи невільний гріх — перед сво­їм народом, навіть більший, ніж співучасть у створенні естетичної структури культу Сталіна. Це — художня сти­лістика висвітлення в ній колективізації та викликаних нею найбільших трагедій нашого народу — масового терору про­ти селянства, т. зв. «розкуркулення», і організованого голо­ду 1932—1933 рр., названого «проривом у виконанні планів хлібозаготівлі».

Як відомо, голодомор став реальним явищем наприкінці 1932 р. після того, як у колгоспах реквізували усе зерно, а протягом 1933 р. досяг жахливих масштабів. Як же усві­домлювалось і інтерпретувалось це грізне явище на дер­жавно-політичному рівні? Що думало, про що говорило і до чого закликало в цей трагічний час керівництво? Про що писала преса й література?

В офіційних документах, партійних постановах та ви­ступах преси того часу центральним стає, відповідно до по­зиції ЦК ВКП(б), питання про невиконання планів хлібо­заготівель. Говорити про голод було заборонено. Посилан­ня на нестачу хліба та нереальність планів хлібоздачі оголошуються хитрощами класового ворога, його «новою тактикою» в боротьбі проти радянської влади: саботажем. Треба зламати цей спротив, зламати хребет класовому во­рогу — це типове гасло тих днів. Основним, а по суті і єдиним виходом з «прориву» проголошувалися подальші репресії (як і взагалі каральні заходи стали змістом аг­рарної політики). «Тут про репресії «забули»,— грізно звинувачує заголовок статті в центральному органі КП(б)У газеті «Комуніст» від 10 січня 1933 р. ті «місцеві організа­

465

ції», де «не застосовують ніяких репресивних заходів до злісних нездатчиків хліба». Ця масована пропаганда ка­ральних заходів (як і самі репресії) мала не тільки заля­кати селян, але й витіснити із свідомості суспільства уяв­лення про реальне становище. Ця перекручена свідомість повинна була сприймати не страждання народу, а «сабо­таж ворога» й «боротьбу» з ним. До цієї грандіозної місти­фікації не без успіху були залучені й зарубіжні політичні діячі, західна преса. І, звичайно, література.

Ось у такій суспільно-політичний атмосфері доводилося українській прозі розвивати тему колективізації — «істо­ричного перелому» в долі села, в житті селянства. Розви­вати, бо вона вже мала певну традицію, від самого початку 20-х років (ідея сільськогосподарської комуни, товариств спільної обробки землі тощо). Тоді багатьом здавалося, що здійснюється те, до чого прагнуло трудове селянство,— об’єднання праці в розумних кооперативних формах, на основі рівності й справедливості, на високому рівні меха­нізації та культури аграрного виробництва. До цих ілюзій долучалася надія на подолання одвічного селянського ін­дивідуалізму, приватновласницьких інстинктів, темних і трагічних сторін «влади землі», про які так вражаюче ска­зала класична література (згадаймо хоча б «Землю» О. Ко- билянської та «Fata morgana» М. Коцюбинського).

Все це треба враховувати, щоб зрозуміти невипадковість, глибоку закоріненість і того широкого по перших кроках ентузіазму, з яким проза відгукнулася на ідею колективіза­ції, і того антикуркульського пафосу, який охопив її ще в 20-ті. Та вже від самого початку над літературою тяжіла й політична міфотворчість сталінського зразка, а невдовзі вона зовсім спотворила в ній образ реальності. Трагічну підміну гуманістичної перспективи антигуманною безвихід­ною практикою, перетворення ідеалу в його протилежність вона змушена була прийняти як неминуче і навіть вислов­лювати своє захоплення.

Але історичну реальність можна спостерігати і крізь систему її спотворень. Адже обличчя правди проглядає і в характері її заперечення. І «система спотворень» теж ба­гато що говорить і про суб’єкта, і про об’єкт цих деградацій. Правду можна відновити навіть тоді, коли не сказано ані слова правди. А проза як жанр літературний не може обійтися без правди життя, без її уламків чи спроб хоч якось натякнути на неї, сховати подалі, втішаючи себе тим, що десь вона в якомусь закутку причаїлася — такою є доля літератури в суспільстві абсолютного політичного терору. Можливо, нам ще доведеться «розпізнавати» способи та­

466

кого «приховування» правди і в творах ряду авторів про колективізацію. Але навіть і в тих випадках, коли йдеться про письменників, які сліпо вірили в обов’язкові політичні доктрини,— пам’ятаймо, що реальні життєві враження мог­ли виводити їх за межі тих доктрин, особливо якщо у спра­ву «втручався» художній талант.

Звернімося до деяких найхарактерніших мотивів «ко- лективізаторської» прози 30-х років. Власне, це знов-таки стереотипи, що переходять із твору в твір. Та й саму прозу точніше було б назвати «антикуркульською», бо в центрі її уваги опинилися не так конструктивні мотиви самоорга­нізації сільського життя та культурно-психологічних пе­редумов колективізму, як деструктивні мотиви «ліквідації куркульства як класу» (що відображало деструктивний ха­рактер тогочасної аграрної політики, її волюнтаристські пріоритети).

Перший із цих стереотипів можна означити популярною тоді формулою: «Треба виявити куркуля». Саме виявити... Вдумаймося в цю формулу. Вона означає, що не було нія­ких об’єктивних — соціально-економічних та юридичних — критеріїв для «ідентифікації» куркуля, межі цього поняття визначалися відповідно до політичної кон’юнктури та по­треб влади. У зв’язку з ірраціональною сутністю тих ката­строфічних процесів, які були названі «загостренням кла­сової боротьби», «ліквідацією куркульства як класу», «ре­волюцією згори», необмежено маніпулювали відповідними поняттями або продукували нові собі на потребу. Власне, так виникло, наприклад, поняття «підкуркульник» — диво­вижний виплід політичної кон’юнктури та метикованості вождів.

Цей жорстокий політичний цинізм «блискуче» відобра­зила наша література. В оповіданні П. Капельгородського «Знищити як клас» голова сільради Петро Недокльований у вічі каже «культурному хазяїнові» (тавро «культурного хазяїна» було тоді найганебнішим, гіршим за тавро контр­революціонера) Прокопові Кіндратовичу Рекалу: «Ти — той куркуль, що його без більшовицьких окулярів і не впі­знаєш...» Це воістину геніальна формула класової бороть­би, великий історичний винахід сталінізму. Крізь «більшо­вицькі окуляри» бачиться те, що треба. І Рекало, хоч і не мав найманої робочої сили, і проти колгоспу не виступав, усе одно потрапляє у коло тих, кого постановлено «розкур- кулити і виселити» як «наявних ворогів п’ятирічки й колек­тивізації». Пафос оповідання спрямований проти «бухарін- ської» теорії «вростання куркуля в соціалізм», а що за цим — відомо. В цьому ж і пафос другого оповідання

467

П. Капельгородського — «Середнячок», з тієї ж його збір­ки «Знищити як клас» (1931),— про те, як голова сільради більшовик Семен Товчигречка «занапастив (це автор іро­нізує.— /. Д.) культурного середнячка Романа Родивоно- вича Крячку».

Категорія «куркульства» в перипетіях «революції згори» ставала такою невловною, що і в партійних постановах, і в пресі, і в літературі раз по раз зустрічаємо гіркі скарги на те, що знов і знов доводиться «виявляти» куркулів у вже багатократ «вичищених» колгоспах. У романі І. Ки- риленка «Аванпости» (1933) зазначено: «Основне — треба виявити куркулів і підкуркульників у колгоспі. Ми вже дві­чі чистили цей колгосп, але ясно, що всіх, кого слід, не вичистили». Це доповідає секретар райпарткому Гавриш уповноваженому ЦК Обушному. А той обіцяє: «Я за них візьмуся»; «Ми їм покажемо таку моторизацію, що й небу стане жарко!» І свою погрозу, звичайно ж, виконує.

Другий постійний мотив творів того часу про колективі­зацію — скарги на засилля куркульства у керівництві кол­госпами. Певна річ, і ця догма — не «літературного» по­ходження: її нав’язували політичне керівництво, пропаган­да, преса з метою посилення терору проти «неслухняного» селянства. Але деякі письменники, як-от той же І. Кири­ленко в «Аванпостах» або Г. Епік у романі «Перша весна», надто вже старанно цю резу трансформують.

А втім, за всієї своєї тенденційності, і «колективізатор- ська» література подавала якісь реалії життя. Вони були спотворені, фальшиво насвітлені, але сьогодні ми можемо з історичної перспективи прозріти їхню справжню сутність. Ось, скажімо, з більшості таких творів випливає, що й через п’ятнадцять років після революції більшовицька партія — авангард народу — виявляється чужою серед нього, парті- єць відчуває себе в постійній небезпеці й мусить щоразу покладатися на уповноважених, міліцію, ГПУ або власний наган, що завжди в кишені чи під подушкою. В романі Івана Ле «Історія радості» (1934) партійний функціонер приїздить в «куркульське село» Чепеліївку, тут звиклі до таких наїздів, прибулого зустрічають поглумками, в яких звучить «люта ненависть і іронія». А ось як це коментує автор: «Дивним і непотрібним був усякий представник ра­дянської влади для чепеліївської гнилі того часу». В ро­мані І. Кириленка «Аванпости» надісланий до села Петрів­ки головою управи колгоспу «Жовтень» товариш Сукач, єдиний «справжній більшовик» на селі, скрізь наражається на «упертий, прихований опір» і просить «допомоги з райо­ну» проти куркульні: «Нас жменька, а вони нахабніють з

468

Г кожним днем». Недоброзичливий настрій села секретар рай- парткому товариш Гавриш пояснює тим, що «тут свого ча­су кожний п’ятий був або в Петлюри, або в бандах». Але конкретний матеріал і цього та інших творів дає можли­вість вичитати з них і інше пояснення — приходили, при­їздили на село з одним: узяти якомога більше; поводилися, як завойовники або збирачі податків; покладалися не на конструктивну роботу чи слово переконання, а на «класові» ' лайки та погрози, на револьвер або судову повістку.

У низці творів «опоетизовано» нове у світовій історії явище — масове хлібовилучення за допомогою «буксирних бригад». їхньою ударною силою виступають, поряд з парт- уповноваженими, також комсомольці та піонери. У романі Івана Ле «Історія радості» особливо агресивні «войовничі настрої піонерів», а у героїв-комсомольців І. Кириленка («Аванпости») «з молодих очей просто бризкала люта не­нависть і бажання негайної акції проти ворога». Характер­но, що нікчемній мудрості старших цей молодий «бравий народ» протиставляє свою вищу «класову свідомість», яка увібрала ходовий набір газетних фраз. їхній світогляд ви­черпує зворушлива філософема з Кириленкових «Аванпо­стів»: «Є наказ — виконуй». Мабуть, у цьому творі най­яскравіше відтворено воєнізований характер колективізації. Це підкреслено вже самою назвою роману, а потім обгрун­товано всім його пафосом, навіть фразеологією: «на штурм нових фортець», «на аванпости фронту», «передові позиції», «Особлива Далекосхідна», «розгромити, роздушити», «фронт» і т. д., і т. п. На жаль, усе це не метафорика. Це була реальність і фразеології, і мислення, і методів. Література — в її уцілілій частині — механічно й слухняно відбила цю реальність.

І все-таки за цим верхнім шаром газетно-директивної тенденційності у творах про колективізацію можна побачи­ти і її об’єктивний стан, враховуючи, сказати б, коефіцієнт викривлення, переломлюючи його «назад», до норми... Вра­ховуючи цей «коефіцієнт викривлення», зробивши «поправ­ку» з історичної дистанції, багато що можна вичитати і в загальній картині колективізації, її принципових політич­них та ідеологічних конструкціях — за всієї збідненості, спрощеності та схематичності цієї картини в літературі. Якесь зіткнення позицій та думок навіть у стані колективі- заторів «осідало» на сторінках книжок; були подані, хай і в окарикатуреній формі, висловлювання «ворогів». Певна річ, «ворогам» надавалося слово лише для того, щоб вони самовикривалися, публічно демонструючи своє огидне нут­ро й відтіняючи історичну правоту колективізаторів. Ця

469

правота і правда були тільки в офіційних лозунгах і дирек- І тивах, а найменший сумнів у них майже завжди прирівню- І вався до зради. Позитивні герої неухильно керувалися чіт- 1 кими вказівками центру, і міра їхньої войовничості у здій- і сненні цих вказівок за будь-яку ціну і була одночасно мірою їхньої позитивності, людської цінності взагалі. Ті, хто і в чомусь відхилявся від генеральної лінії або не встигав ,і за її зигзагами, тим самим засвідчували свою негативність З і зрештою поставали як одверті або приховані класові во- 1 роги.

Та ось минуло півстоліття, і ми з гірким посміхом знаходимо в «злобних» пророцтвах ворожих елементів при- Я крі передбачення, які, на жаль, збулися, а в «плутаних» , міркуваннях малосвідомих елементів та різномасних опор- ]! туністів маємо крихти здорового глузду. І тоді відчуваєш ( навіть вдячність цій літературі, часом і псевдолітературі, Я за те, що вона хоча б у такий спотворений, мало не маяч­ливий спосіб якось донесла деякі фрагменти реальної істо- Ч рії, реальної боротьби, якісь відлуння народної соціальної і мудрості, вкладеної в уста «ворогів», якісь свідчення чесної моральної позиції, затаврованої всілякими «ізмами».

Особливо цікавий під цим кутом зору роман Г. Епіка «Перша весна» (1931). Хоч і в ньому героїзуються насиль­ство над селянином та соціально-деструктивні інстинкти у формі «класової свідомості», але водночас є і чимала «ін- , формація для роздумів» сучасному читачеві. В ньому, ма­буть, більше, ніж у будь-якому іншому творі того часу, ‘ політичних суперечок навколо проблем колективізації; по­сутніше репрезентовано позицію та почасти аргументацію «ухильників» та «опортуністів», противників сталінських у методів колективізації. Старий революціонер, голова окр- виконкому Сергій Голубенко застерігає: «...Тільки надто гарячі, надто молоді голови уявляють собі процес знищен- ; ня капіталістичних елементів на селі, наче якусь нову ре­волюцію». І далі: «Історія має свої закони, і хто хоче її перехитрувати чи обійти, той буде немилосердно покараний нею». Справедливість цих слів стане очевидною пізніше; сам же Голубенко, зацькований партійцями, наклав на се- ’ бе руки (чи не передбачення долі Скрипника, Хвильового та інших?). Є в романі ще один опортуніст, голова райви- і конкому Товстодум, який вважає, що «пояснювати все тіль- і ки куркульським наступом, куркульською агітацією — це виправдовувати усі наші помилки. Причини такого став­лення селянства до колгоспів лежать глибше». Характерно, що «правильні» (Діденко, Холод, Логвин) навіть не нама­гаються спростовувати аргументи опонентів — їм вистачає

470

констатувати, що вони не відповідають «лінії». Варто ще наголосити, що Голубенко й Товстодум у своїх поглядах та аргументації мають багато спільного з секретарем райкому Опейкою — із знаменитої трилогії білоруса І. Мележа...

І ще одне мимовільне пророцтво в романі. Воно — у зло­ворожих словах селянина непевних статків і непевної орі­єнтації Гниди (в романі так званий «проміжний еле­мент») — їх так глузливо передає голова комнезаму Гри­горій Химочка, який ратує за «темпи» і за те, щоб «вдарити всією силою»: «Він такої вчора нам заспівав, що хоч із села тікай. Ви, каже, руйнуєте господарство. Ви, каже, ве­дете всіх до голоду...»

Слово голод було в ті роки — 1932—1933, та й пізніше — заборонене. Преса писала про «прорив» у хлібозаготівлях та про ліквідацію цього «прориву». Але в художній літера­турі прохоплювалися згадки про голод. Хронологічно, ма­буть, найперша з них — в оповіданні А. Любченка «Костри- га», опублікованому 11 січня 1933 р. в газеті «Комуніст». У ньому йдеться про селянина, який нібито сам себе і сім’ю морив голодом, закопавши хліб, аби не віддати його вла­ді,— з класової ненависті до неї.

Версія про те, що куркулі, «підкуркульники» та просто несвідомі селяни самі себе і свої сім’ї морять голодом за­для компрометації радянської влади та політики колекти­візації використовувалася і в усній пропаганді. В шпаль­ти газет її не пускали, щоб не дати офіційних доказів го­лодомору. Але в художній літературі вона зрідка зринала. У «сценарії мовного фільму на сім частин» «Пристрасть» (1934) Ю. Яновського і М. Бажана, де дія відбувається в трудовому концтаборі на Півночі, про одного із засланих туди «куркулів» розповідається, що «він закопав свій хліб», і «через це вмерли з голоду жінка його й четверо дітей». До речі, в сценарії, перейнятому пафосом більшовицького трудового перевиховання в концтаборі колишніх урків та повій, робиться наголос на тому, що єдиний елемент, який не піддається перевихованню, це, звичайно ж, куркулі, «землеїди невмивані»: «—За що сидимо? — Не покорили­ся,— шепотів дідок.— І не покоримося...»

Ще раніше, саме 1933 р., Ю. Яновський і М. Бажан написали літературний сценарій фільму «Серця двох». У ньо­му військові маневри відбуваються на тлі щасливої укра­їнської землі, «радгоспної Фламандії», серед «скирт кол­госпного збіжжя», і колгоспниця, яка виносить червоноар- мійцям «повну макітру пирогів», примовляє: «От які в нас трудодні в колгоспі білі».

Про багатий колгоспний трудодень пишуть у ті голодні

471

роки й інші автори. В оповіданні М. Дукина «Восени», да­тованому саме 1933 р., бригадир мовить, що колгоспники «вже по сто пудів жита та пшениці у коморах на трудодні позасипали». А проте несвідомі колгоспники «жменьками ячмінь крадуть з току». Вкрала й Варка, дружина Сидора. Його реакція на жінчин вчинок бездоганно принципова: «Я піду й скажу!.. Нехай тебе скарають, як хочуть... Я без тебе тисячу разів проживу, а без артілі не прожи­ву... Мені повірять... повинні повірити...» Ще «правдивіша» реакція сина-комсомольця, який, вартуючи колгоспний тік, вовчою картеччю перебив хребта одному підкуркульнику: «—Що ж... Виходить, і вас мені, мамо, встрелити треба?..»

Чи могли такі масові запаморочення в літературі про­триматися довго? У творах, що з’являлися в другій поло­вині 30-х, таких страхітливих викликів елементарному почуттю правдоподібності вже немає. Але обов’язкові стерео­типи залишаються; класова боротьба на селі й далі спро­щується та примітивізується, підмінюється набором шаб­лонних «надзвичайних» ситуацій. Знайдемо її і в романі П. Нечая «Поворот» (1935). У повісті В. Минка «Ярина Черкас» (1936)—все ті ж махінації куркуля: ухиляння від хлібоздачі, одруження куркульського синка із батрач­кою з метою приховати експлуатацію чужої праці, створен­ня куркульської лжеартілі. В романі О. Десняка «Удай-рі- ка» (1938) йде у нових формах розбазарювання колгосп­ної землі, насаджування хуторів, розвиток присадибних ділянок на шкоду колективному господарюванню.

Майже у всіх творах другої половини 30-х років не те що захоплено, а навіть гарячково оспівується щастя кол­госпної праці, колгоспного життя і казковий, над усяку люд­ську міру, достаток (хіба що у своєму художньому письмі О. Кундзіч 1 у «Родичах» та К. Гордієнко у «Дітях землі» трохи стриманіші). І ще що вражає — масова танцювальна ейфорія, що охопила українське колгоспне селянство. Тан­цюють — святкуючи перемогу над класовим ворогом або просто виражаючи нестримну радість причетності до ста­лінської доби — в «Диктатурі» І. Микитенка, в «Гопаку» М. Дукина, у «Удай-ріці» О. Десняка, в колективному збір­нику «Ой, чого ти, земле, молодіти стала?» (1938), у кіно­сценарії «Пристрасть» і п’єсі «Потомки» Ю. Яновського...

Ю. Яновський, письменник величезного обдарування і доброї, світлої, романтичної душі, змушений був втискува­ти свій неповторний художній світ в убогу й людоненавис- ницьку офіційну модель життя. Як страждала, фальшив­

1 Літературні портрети О. Кундзіча, Ю. Яновського подано у дру­гій книзі, ч. 1.

472

лячи, і шукала виходу його натура, його художня думка,— можна відчути за його творами на колгоспну тематику, а найбільше, за п’єсою «Потомки» (1940). Важко сказати, чи свідомо Ю. Яновсь'кий розраховував на можливість різ­ного акцентування ряду сцен, чи просто його талант «випирав» із обов’язкової схеми,— але постать Григорія Чор­ного, який повернувся до рідного села із заслання,— всу­переч усім обов’язковим компрометаційним зусиллям ав­тора (вустами інших персонажів), постає у вимірах тра­гічної людської долі, здатної багато що сказати про жор­стоку добу та людську засліпленість; відносність і мину­щість тих критеріїв та принципів, які тоді намагалися утвердити як абсолютні та вічні. Можна припустити навіть, що знайдеться режисер, який зовсім по-інакшому, ніж ра­ніше, поставить і «Потомків» 10. Яновського, і, скажімо, «Диктатуру» І. Микитенка. Подивиться на ті часи очима нашого часу.

Таке переакцентування можливе й після прочитання ряду творів прози. Навіть у найменш талановитих і най­більш догматичних, тенденційних з них дещо можна вичи­тати про реальний стан справ. Але все-таки це — лише крихти правди. Крихти зі столу, де бенкетувала неправда.

Тим часом зовсім по-інакшому відбувався розвиток про­зи в літературі Західної України. Тут домінували найав­торитетніші представники старшого покоління: В. Стефа- ник, М. Черемшина, О. Маковей, Т. Бордуляк, О. Кобилян- ська, Б. Лепкий, хоча не всі з них зберігали свою творчу активність. У нарисах та оповіданнях О. Маковея, В. Сте- фаника велике місце посідає тема страждань і руїни за­хідноукраїнського села під час першої світової війни. У творчості В. Стефаника посилюються національно-пат­ріотичні мотиви («Марія», «Сини», «Дід Гриць» та ін.), як і у творчості Ольги Кобилянської («Апостол черні»).

Рівноцінного поповнення майстрам західноукраїнська проза в 20-ті роки не мала. Свої мотиви вносили в неї мо­лоді письменники — учасники визвольної боротьби, які на­магалися осмислити свій досвід у ній, рідше — її загальні уроки. Серед них були емігранти з Наддніпрянської Укра­їни, як от Федір Дудко, автор повістей «Отаман Крук» (1924), «В заграві», «Чорторий», «Квіти і кров», «На зга­рищах», «Прірва» (1928—1931), збірки оповідань «Дівчата відчайдушних днів» (1937) та інших творів переважно на теми визвольної боротьби, яку він подає в романтичних барвах, контрастно зображуючи національний і більшови­цький табори, часом примітивізуючи останній.

473

Ще один емігрант з Наддніпрянщини, К. Поліщук (який пізніше повернувся в Україну і загинув на Соловках), опу­блікував 1922 р. роман у двох частинах «Отаман Зелений»

(з незакінченої «Трилогії Українського Визволення»), в якому широко змальовував повстанський рух та подавав зідеалізовану постать самого отамана: «Сумний і ніжний, як колискова пісня матері, укоханий всіма за щирість і справедливість, він добровільно переніс усі негоди життя й пройшов усі дороги терпіння, аби нарешті скласти на ріднім полі свою безталанну голову й залишити після себе одні лише болючі спогади...» К. Поліщукові належать та­кож роман «Гуляйпільський батько» (1925), ряд прозових та поетичних збірок, драматичні твори.

Тему визвольних змагань, громадянської війни активно розробляли поет і прозаїк О. Бабій, Г. Журба та інші письменники. Як і в радянській українській літературі, ця тема висвітлюється на гострих контрастах, тільки розподіл тонів—зовсім протилежний. Але були й цікаві спроби глибшої психологічної розробки проблеми вибору між дво­ма ідеями — національної та соціальної в її більшовицькій інтерпретації (порівняймо таку ж проблему — але в інак­шому насвітленні — в українській радянській прозі), про­блеми пошуку ідеологічної відповіді на більшовицький ви­клик. Тут зберігають своє пізнавальне значення й емоційну впливовість такі речі, як повість «Дві сестри» (1936) О. Ба­бія та повість І. Зубенка «Фатум» (1934), де є спроба са­мокритичного погляду на ідеологію національного табору та причин його «ласування» перед більшовицькою ідеєю. Натомість у героїні Г. Журби («В переліті років», 1925) сумнівів немає: «Це ж ми, ми мусимо дати щось, щоб за­хопити маси. Міцний, здоровий націоналізм, як противагу соціалмосковській гнилі». У творчості О. Бабія велике місце посідає стрілецька тема, «Голгофа українських полків» («Перші стежі», 1931). На теми громадянської війни на Наддніпрянщині писав Ю. Горліс-Горський («Отаман Хма­ра», 1934; «Червоний чортополох», 1935; «Холодний Яр», 1937).

В 30-ті роки активно працює в прозі Улас Самчук, автор трилогії «Волинь» (1932—1937), в якій на епічному соці­ально-побутовому тлі зображено національно-політичні шу­кання молоді кінця 20-х рр., та повісті «Марія» (1934), що стала відгуком на трагедію українського села в 30-ті роки.

Велике місце в західноукраїнській прозі посідала істо­рична тематика, суголосна розвитку історичного жанру в українській літературі загалом.

До найбільших здобутків української літератури радян­

474

ського періоду можна віднести досить активний розвиток історичної прози. У кожного народу в добу бурхливих со­ціальних змін та зміцнення національного самоусвідомлен­ня (а одним із таких періодів і була для України перша третина XX ст.) загострюється потреба в глибокому й си­стематизованому пізнанні своєї історії, повноти й повчаль­ності свого минулого — у створенні своєрідної художньої «автобіографії». Цій потребі протистояло в перші роки революції нігілістичне ставлення до історії, зневажання минулих етапів розвитку людства, насаджуваний фанати­ками революції стереотип «нульового» часу: нібито справж­ня історія людства почалася лише з міфічного залпу «Ав­рори». Тому українській літературі нелегко було відстояти право на історичний жанр, і спочатку вона мала підпоряд­ковувати його розробці актуальної революційної теми та революційних мотивів, вишукуючи в минулому свого на­роду переважно моменти класової боротьби, повстань, ви­бухів бунтівничої енергії. (Хоча історичний жанр мав уже певні традиції в українській дожовтневій літературі. Пе­редумови його існували ще в літописанні старокиївської доби, перекладній умовно-історичній літературі, оригіналь­них «хоженіях», самобутніх козацьких літописах, в істо­ричній пісні та думі. Українська історична проза в ново- часному розумінні народжується в ЗО—40-ві роки XIX ст., а її класичним зразком став історичний роман П. Куліша «Чорна рада». П. Куліш витворив той тип історичного ро­ману, який на багато десятиліть стане найпродуктивнішим для української літератури: поєднавши органічно історич­ну хроніку, епічний малюнок народного життя й невиму­шені пригодницькі епізоди. Свій внесок в українську істо­ричну прозу зробили також Є. Гребінка, М. Костомаров, Марко Вовчок, М. Старицький, І. Франко, А. Чайковський,

1. Кащенко, Р. Заклинський, автори белетризованих іс­торичних нарисів А. Лотоцький, О. Левицький, О. Остров- ський, Б. Грінченко, М. Загірня, І. Нечуй-Левицький, М. Комар.)

Перші твори української радянської історичної прози з’являються в середині 20-х (повісті П. Панча, Івана Ле,

1. Чередниченко, О. Іваненко та ін.). Знаменно, що майже всі вони були присвячені подіям 1905 р. в Україні і при­урочені до 20-річчя першої буржуазно-демократичної рево­люції в Російській імперії. Отже, це було народження в українській літературі зовсім нового для неї жанру — ре­волюційно-пригодницького.

О. Досвітній, О. Слісаренко, Г. Шкурупій використали прийоми жанру (пов’язавши їх із специфікою політично-

475

авантюрного роману) для художнього освоєння актуально­го досвіду революції, підпілля, громадянської війни, для романтизації постаті революціонера й сатиричного викрит­тя обивателя та ворога.

Роман О. Соколовського «Перші хоробрі» (1927) по­клав початок циклові творів про революційну боротьбу народників. Одна з найдраматичніших сторінок історії ре­волюційного народництва — тривалий, тяжкий двобій з та­ємною агентурою, що її заслала в коло змовників царська охранка з ініціативи обер-прокурора синоду К- П. Победо­носцева — стала предметом оповіді в романі «Нова зброя» (1932). Тут, як і в попередньому творі, є динаміка авантюр­них епізодів, сюжетних загадок і розгадок — але вже біль­ше «виходів» на історично-інформативні рівні тексту, пря­мого використання документів, авторських інтерпретацій проблематики народницького руху. У романі «Роковані на смерть» (1933) ідеологічна та документальна сторона на­родницької змови (йдеться про відомий невдалий замах на Олександра III, безпосередніми учасниками якого були Шевирьов, Ульянов, Осипанов, Андрєюшкін та Генералов) виходить на перший план. Трохи осібно стоїть повість «Бунтарі» (1934). Голосна свого часу втеча відомих народ­ників Дейча й Стефановича з київської Лук’янівської тюр­ми стала сюжетом революційно-пригодницького твору. Од­нак у центрі повісті — не так сама втеча та її підготовка, як психологія і рефлексії в’язня-революціонера, насампе­ред Дейча, його роздуми про мету й шляхи боротьби, ва­гання й сумніви.

Коли О. Соколовський писав свої твори, наукове дослі­дження історії народництва ще тільки починалося. Беле­тристика мала книжки С. Степняка-Кравчинського, Д. Мо- рдовця, Н. Арнольді, англійського письменника Д. Конрада, польського — С. Бржозовського. В 1925 р. виходять роман О. Форш «Одягнені в камінь» та повість С. Ауслендера «За волю народну»; повість Б. Бухштаба «Герой підпілля»

1. ; Тож О. Соколовський був серед піонерів, і хоча творчий шлях його урвався дуже рано, проте в українській літературі він постать помітна. Саме йому випало започат­кувати художню розробку величезного історичного мате­ріалу про народницький рух в Україні та у зв’язках з Ук­раїною. Саме він залишив класичні зразки українського історико-революційного роману, де гармонійно поєдналися захоплююча інтрига і динамічний сюжет з живою розроб­кою характерів історичних осіб. Це було освоєння не лише нової теми, а й нових можливостей жанру.

Наприкінці 20-х з’являються і твори про козаччину, бо­

476

ротьбу з іноземними поневолювачами. Письменники праг­нули висвітлити її по-новому, підпорядковуючи національ­ний момент соціальному (згідно з теорією марксизму-ле- нінізму); звертаючись до життя й побуту трудових мас, оцінюючи історичні явища з «класових» позицій. Фактично це прибирало форм залежності від вульгарно-соціологіч­них концепцій, які вимогливо орієнтували на спрощенство, схематизм і натяжки, по суті антиісторизм,— і сліди цього явища лишилися в творчості багатьох навіть талановитих авторів 20—30-х рр.

Цікавою з’явою в белетристиці були твори В. Таля «Лю­бі бродяги» (1927) та «Надзвичайні пригоди бурсаків» (1929)—«чисті» зразки історико-пригодницького жанру, яких в нашій літературі небагато. У другій, наприклад, опи­сано походеньки та мандрівку на Січ двох бурсаків Києво- Печерської братської школи.

Яскраво пригодницький характер мала й історична по­вість М. Горбаня «Козак і воєвода» (1929) —про повстан­ня українських козаків та селян 1668 року проти утисків і знущань царської адміністрації на чолі з харківським воєводою Ситіним. Наступна книжка М. Горбаня — «Сло­во й діло государеве» (1930) була свого роду колекцією курйозних випадків з діяльності заснованої Петром І «Та­ємної канцелярії», яка особливо лютувала в Україні.

Досить плідно розробляв історичну тематику Г. Ба- бенко, автор книжок «В тумані минулого» (1927), «Люди з червоної скелі» (1929), «Шляхом бурхливим» (1931). Останній з названих творів — широкоформатне полотно з побуту Запорозької Січі часів Сіркових походів проти та- тарів і турків та повстання 1668 року. На цьому творі особ­ливо позначилася вульгарно-соціологічна настанова: тен­денційне «засудження» козацької старшини як нібито ворожої народові почасти призводить і до заперечення про­гресивної ролі Січі в історії України, до поверхових нега­тивних оцінок діяльності Богдана Хмельницького.

Значно менше вражений вульгарним соціологізмом ро­ман О. Соколовського «Богун» (1931). Тут глибше й діа- лектніше осмислюється питання про народний рух та його ватажків. Богун постає як народний герой, що мало прин­ципове значення для вироблення історичних критеріїв у радянській українській літературі. У цьому творі знову виявилося вміння О. Соколовського будувати напружений, захоплюючий історичний сюжет, послуговуючись переваж­но реальними подіями.

Етапом у розвитку української історичної романістики став роман 3. Тулуб «Людолови» (1934), епічний твір з

477

життя українського, польського, кримсько-татарського і турецького суспільств у першій половині XVII ст., мону­ментальна картина боротьби українського народу за соці­альне та національне визволення, вписана в увесь обшир ї в усю складність міждержавних, соціально-економічних, політичних, національно-релігійних відносин у східній і центральній Європі, в культурну й ідеологічну атмосферу тієї доби. Це була перша в українській історичній прозі епопея такого ідейно-художнього масштабу й високого ме­тодологічного рівня. Від роману 3. Тулуб починається тра­диція (підготовлена й трилогією М. Старицького) зобра­ження життя українського народу тієї доби у широких між­народних вимірах, а українських національно-визвольних змагань, дій козацьких провідників — на тлі європейської політики, у багатоманітних державних і дипломатичних зв’язках; традиція (ще, на жаль, недостатньо розвинена) інтерпретувати ідеологічні та культурні явища та тенденції українського життя теж у міжнародному контексті. Слід сказати і про драматизм образу Петра Сагайдачного не лише як полководця, а й державного діяча, мислителя, про­світителя — попри деякі моменти вульгарно-соціологічні у зображенні цієї історичної постаті (зважаймо, що перекон­ливо показано болючу суперечність між його щирим пат­ріотизмом і класовою обмеженістю старшинської орієнта­ції).

З’являються історико-культурологічні та історико-біо­графічні повісті В. Петрова (В. Домонтовича) — «Аліна і Костомаров» (1929), «Романи Куліша» (1930). А пізніше повісті й оповідання Варвари Чередниченко «Останній лист» (1936), «Історія одного вірша» (1939), «В картезіан­ському монастирі» (1940), «Під одним плащем» (1938). Письменниця тяжіє до розгортання картин історій, культу­ри, змалювання світу мистецьких цінностей, до ідейного й духовного аспектів життя видатних письменників та поетів, моментів психології творчості,— все це відбивало й праг­нення вивільнитися з-під впливу соціологічних стереотипів та орієнтації на пріоритетну героїко-революційну тематику.

Свідченням розширення тематичних і стильових можли­востей української прози була й яскраво оригінальна по­вість І. Сенченка «Чорна брама» (1933), в якій він, звер­нувшись до історичного епізоду з французького середьовіч- чя й засвідчивши відчуття колориту далекої доби, блискуче використав елементи пародійованого авантюрництва, іроніч­ної інтерпретації рицарської романтики для розкриття теми єретичного руху плебейсько-ремісничої маси, для антикле­рикальної, соціальної та філософської сатири. В іншій повіс­

478

ті — «Руді Вовки» (1936)—І. Сенченко заглиблюється у; далеке від нас життя первісного суспільства, і його фанта­зія малює пригоди, спричинені «примітивним» буттям, бо­ротьбою за існування, складними стосунками людини з природою.

По-іншому розвивалася історична проза в Західній Ук­раїні. Тут на вибір тем і мотивів впливав не політичний диктат і не «соціальне замовлення», а особисті міркування та зацікавлення авторів, звичайно ж, зумовлені — більшою або меншою мірою — настроями та ідеологічними уподо­баннями певних кіл суспільства, почасти й читацькою «мо­дою». Переважала, сказати б, патріотична, національно- героїчна тематика з княжої та козацько-гетьманської доби, її можна порівняти з відповідними мотивами в поезії «празької» та «варшавської» груп, з тією лише різницею, що проза не сягала такого рівня сугестивності й мистецької досконалості, за винятком хіба повістей К- Гриневичевої «Шестикрилець» (1929) та «Шоломи в сонці» (1935), яка поєднала експресію мови, близьку до поетики В. Стефани- ка, з історичною стилізацією. Серед найпомітніших творів про княжу добу — історична повість (у двох томах) з XI ст.

В. Бірчака «Василько Ростиславович» (Берлін, 1923); сво­го часу вона дістала прихильну оцінку в критиці, зокрема, в рецензії Б. Лепкого: «...Бірчак... не задовольняється са­мим епічним оповіданням, лиш залюбки переплітає його психологічною аналізою та поетичними інтермеццами»1. Чимало було в історичній прозі і маловартісних творів, автори яких недостатнє знання історичних обставин та брак глибокого проникнення в дух доби надолужували патріо­тичним або релігійним пропагандизмом (як-от «історична повість з XIII віку» І. Филипчака та І. Зубенка «Княгиня Романова», видана в Коломиї 1927 р.).

Набула популярності й історична повість О. Назарука «Роксоляна, жінка Халіфа й падишаха, Сулеймана Вели­кого Завойовника» (Львів, 1930), хоча й вона не відзнача­лася належним художнім рівнем. Це хроніка із статичними описами, ніж структурована мистецька річ.

Найвідомішим твором історичної прози в Західній Ук­раїні стала багатотомова повість Б. Лепкого «Мазепа» («Мотря», 1926; «Не вбивай», 1926; «Батурин», 1927; «Пол­тава», 1923—1929; «Мазепа», 1955). Це монументальна річ, у якій охоплено великий відрізок української історії, вико­ристано багатющий фактичний матеріал, поетично інтер-

1 Літопис політики, письменства і мистецтва. Берлін, 1923. Кн. І. Ч. 1. С. 10.

479

претований; однак ліричне й романтичне начало переважа­ють аналітичне; негативно вплинули на естетичний рівень твору недостатність пластичності й психологічності, описо­ва екстенсивність.

Аналітичнішим і критичнішим до національної історії був Ю. Опільський, автор повістей «Іду на вас» (1918), «Сумерк» (1929), «Ідоли падуть» (1928), «Золотий лев» (1926), «В царстві золотої свободи» (1920), «Вовкулака» та ін. Антиклерикальні мотиви в нього часом межували з фривольністю, що дало привід для звинувачень у «грубо­му сексуалізмі», «опоганенні священничого стану» тощо '. Новим словом в українській літературі були твори Ю. Опільського на теми світової історії: повісті «Танечни- ця з Пібасту» (1921), «Поцілунок Іштари» (1923), «Шко­ляр з Мемфісу» (1927) та ін. Ці останні, як і «екзотичні» та «євангельські» твори Наталени Королевої, виводили істо­ричну прозу за межі національного матеріалу, у світову те­матику. (Докладно розглядаємо ці імена у II кн., ч. 1).

До історично-пригодницького жанру тяжіли оповідання й повісті В. Будзиновського («Пригоди запорізьких ски- тальців», «Осаул Підкова», «Під одну булаву», «Міщанка» та ін.). Але вони не мали глибини осмислення історичних фактів, виявляють суб’єктивістсько-волюнтаристське розу­міння історії, в них прохоплюється зневага до «плебейства» як сили, мовляв, антипатріотичної.

Пожвавлення історичного жанру та його зростаюча про­дуктивність у літературі і Галичини, і України не були ви­падковими. Вона відповідала зростаючій потребі націо­нального самопізнання, хоча і по-різному виявленій в обох суспільствах. У літературі Західної України переважали пошуки опертя на державницькі традиції та на вольову патріотичну особистість. У літературі великої України — апеляція до «об’єктивних законів історії» та зусилля зма­лювати трудову масу, суспільний побут, життя народу (що загалом було неабияким здобутком літератури й набувало ваги ідейно-художнього новаторства — якщо було підкріп­лене талантом,звичайно).

Широкий перегляд нашої історії, який відбувається ни­ні, заперечення політичних та ідеологічних стереотипів, ви­вільнення від тягара фальшивих догматів, глибоке духовне оновлення всього нашого суспільства — владно диктують і необхідність нового прочитання художньої літератури 20-х та особливо 30-х років, оскільки остання була фактично лі-

1 Поступ. 1928. Ч. 9—10. С. 314—315.

480

тописом сталінізму. Багато що в ній сьогодні або неприйнят­не, або потребує інакшого, ніж раніше, ставлення.

Література 30-х років змушена була творити свого роду поетику несвободи, нервом якої був фанатизм самозапе­речення. Любов треба було замінити ненавистю, душевну правду — політичною формулою, загальнолюдське моральне почуття — псевдокласовим нюхом. Запроваджувалася мо­дель світу, в якому спотворювалися всі людські поняття, в якій усі клітинки життя пронизувало рентгеном ворожнечі й страху, в якій відбувалося самовбивче оскудіння й озві­ріння людського серця. І це не могло не відбитися на літе­ратурі, провадячи її в бік деморалізації, дегуманізації. Та вона боронилася і в кращій своїй частині намагалася боро­нити людину і свій народ.

Тому було б нерозумним і несправедливим, керуючись антиісторичним максималізмом, перекреслювати творчість багатьох видатних поетів і прозаїків на тій підставі, що з-під їхнього пера в 30-ті роки виходило і те, що не відпові­дає нашим нинішнім поглядам.

Нам треба заново вчитися читати літературу 30-х, зано­во осмислювати її матеріал, понятійний апарат і її мову.

По-перше, в загальному її пафосі й тенденційності від­різняти авторське світоглядне од неминучого тенденційно­го, що диктувалося літературним режимом.

По-друге, бачити навіть малопомітні відхилення од офі­ційної догми, які робити тоді було нелегко. Тх навіть помі­чати тоді остерігалися, або ж це було справою донощиків.

По-третє, і в ортодоксально потрактованих картинах ба­чити той об’єктивний зміст, що перевищує ортодоксальну інтерпретацію, виходить за її межі...

Не маємо, звичайно, на увазі ті твори, що стоять поза літературою через свою аморальну спрямованість, ідеоло­гічний цинізм, внутрішню антинародність чи художню без­порадність...

**Володимир Винниченко (1880—1951)**

В. Винниченко востаннє залишив Україну 23 вересня 1920 р., відмовившись од участі в уряді Радянської Украї­ни. І вже на V Всеукраїнському з’їзді Рад у Харкові (25 лютого — 3 березня 1921 р.) його називатимуть запеклим націоналістом і ворогом радянської влади та ще й «узако­нять» це спеціальною ухвалою. Зрозуміло, для того щоб

16 юі

481

поставит популярного письменника й політичного діяча «поза законом» як «ворога народу», потрібно було мати пев­ні підстави. Ними виявились статті й заяви митця, які він друкував в органі Закордонної групи Української Комуніс­тичної партії «Нова доба». Це передусім його «Лист до українських робітників і селян», дописи «Не в усьому чесні з собою», «Справозавдання в подорожі на Україну», а особ­ливо— памфлет «Революція в небезпеці!»

Основними причинами занепаду революції В. Винничен­ко вважає те, що в Росії і в Україні майже немає радянсь­кої влади, а є диктатура осіб, авторитетів, невеличкого абсолютного центру: «Всякі спроби творити щось нове, бо­ротись за нові методи хоч би в середині партії, бюрокра­тично караються. Ні свободи слова, ні свободи зібрань в партії немає» ‘.

Звісно, різке, безкомпромісне осудження диктатури пар­тії, яка почала «витворювати з себе якусь упривілейовану касту», її політики абсолютного централізму, недовіри до українців-комуністів, прихований курс на творення нової «єдиної і неділимої», не могло не викликати зливи ідеоло­гічних «розвінчань» В. Винниченка-політика. Але дискре­дитувати письменника комуністична партія не наважувала­ся. В Україні він найпопулярніший з усіх письменників, як класиків, так і сучасних, він найчитабельніший. Доводилося миритися. До пори, до часу...

Народився В. Винниченко 16 липня за старим стилем 1880 р. у селянській родині в селі Веселий Кут Єлисавет- градського повіту на Херсонщині (тепер Кіровоградська область); навчався у сільській народній школі, згодом у Єлисаветградській гімназії, та не закінчив її, бо треба було добувати якісь кошти на прожиття. Йому, наймитові, суди­лося зазнати того, що й іншим селянам-бідарям, заробітча­нам,— жорстокої експлуатації, приниження людської гід­ності, голоду й відчаю, що вибухає сліпою помстою.

У Златополі В. Винниченко екстерном складає іспити за середню школу і з 1900 року стає студентом юридичного факультету Київського університету. Та вже з першого кур­су його виключають і ув’язнюють як члена місцевої орга­нізації Революційної Української Партії (РУП). Відтоді письменник не припиняє політичної діяльності. Йому забо­ронено жити в Києві, а про поновлення в університеті не могло було й мови. Тому вирушає на Полтавщину, де про-

**1 Революція в небезпеці! (Лист. Зак. групи У. К. П. до комуністів і революційних соціалістів Європи та Америки). Відень; Київ, 1920- С- 16—17. (Курсив наш.— Ред.).**

482

довжує революційну агітацію. Забирають у солдати — а він тікає з війська й емігрує за кордон. Нелегально перехо­дить кілька разів кордон із забороненою революційною лі­тературою, та потрапляє до рук жандармів. Пригадали йому тут і дезертирство з армії — та на півтора року ув’яз­нили в камеру-одиночку Київської Лук’янівської в’язниці та в «дисциплінарний батальйон». Знову втеча за кордон, повернення 1905-го в Україну, участь у першій революції, знову арешт — тепер як члена Української соціал-демокра- тичної робітничої партії (УСДРП), що реорганізувалася 1905 року з РУП, вісім місяців ув’язнення, вихід із в’язниці на поруки та втеча за кордон. Проживає в Австрії, Фран­ції, Швейцарії, Італії. Для політичної роботи приїздить не­легально з Україну, а в 1914—1917 рр. переховується від поліції як на батьківщині, так і в Москві, співробітничає в журналі «Украинская жизнь». Перші його твори — поема «Повія» та оповідання «Народний діяч», написані 1901 р. Першим же твором, що з’явився друком на сторінках «Ки­евской старины» 1902-го, була повість «Сила і краса» (зго­дом прибирає назву «Краса і сила»). Пише багато, друку­ється часто, молодим прозаїком цікавляться відомі літера­тори, популярні журнали й видавництва. Пам’ятався його лист «О морали господствующих и морали угнетенных»

1. , в якому революціонер і письменник писав: «Я иск­ренне и горячо протестовал против социальных несправед­ливостей, во имя этого протеста шел в тюрьму, готов был идти на смерть за торжество своих политических и социаль­ных убеждений» '.

Критика чутливо зреагувала на щире зізнання, що так емоційно й чесно виливалося з душі на папір, бачила гли­боке співчуття до гноблених і гнаних сільських трударів, безправних, вимуштруваних до механічної покори солдатів, здеморалізованих босяків і спраглих до свободи й правди пролетарів. Усе це В. Винниченко відтворив у повістях «Краса і сила», «Біля машини», «Голота», в оповіданнях «Суд», «Боротьба», «Темна сила», «Мнімий господін», «Честь», «Студент», «Солдатики!», «Федько-халамидник»...

З’являється друком перша збірка оповідань «Краса і си­ла» і — захоплений, подивований І. Франко запитує: «І від­кіля ти такий узявся? Серед млявої тонко артистичної та малосилої або ординарно шаблонової та безталанної гене­рації сучасних українських письменників виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось

**1 Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетенных. Открытое письмо к читателям и критикам. Льв!в, 1911.**

16\*

183

таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом як саме життя, в су­міш українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не має меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості» ’.

Краще визначити образно-стильову особливість худож­нього мислення В. Винниченка-прозаїка важко. Він бачив життя в усій повноті його суперечностей і неоднозначностей вираження, сам переживав багато драматичних ситуацій і відтворював їх емоційно, гостро, правдиво. В українську літературу, яка пишалася талантами І. Франка і Лесі Ук­раїнки, М. Коцюбинського і В. Стефаника, О. Кобилянсь- кої і М. Черемшини, яскравим метеором ввірвався бунтів­ливий дух революціонера. В. Винниченко пише оповідання й драми, повісті й комедії, публіцистічні статті й романи, які з охотою публікують українські та російські видання, його твори перекладають російською мовою, хоча здебіль­шого він це робить сам, як, наприклад, роман «Чесність з собою», про нього сперечаються критики, його талантом, «як дорогим скарбом нашого народу», захоплений М. Ко­цюбинський.

«Кого у нас читають? — Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки інтереси сходяться на літерату­рі?— Винниченка. Кого купують? Знов — Винниченка». Ця загальновідома оцінка видатного митця — свідчення не­абиякої слави молодого тоді українського письменника. Слави заслуженої, бо в 1909 р., коли М. Коцюбинський за­хоплено вітав талановитого новеліста, драматургія В. Вин­ниченка активно виставлялась на українській та російській сцені. Від першої п’єси «Дисгармонія» до останньої «Про­рок» талант драматурга «працював» над піднесенням рівня українського театру, над його європеїзацією.

його п’єси й романи інтригували, захоплювали й дра­тували, бо черпав і ситуації, і характери з особисто пере­житого у в’язницях, на засланні, в еміграції, сміливо «освою­ючи» гострі соціально-політичні та морально-психологічні колізії своєї епохи. З’являються різні, найчастіше по­лярного змісту рецензії — від беззастережного прийняття до повного заперечення його творів, як аморальних, без­жально сатиричних щодо свого, рідного. Емоційний і без­компромісний, він бере з життя такі характери й долі, такі колізії та конфлікти, які українська література не освою­вала. Для В. Винниченка не існує заборонених, психологіч-

**1 Франко /. Новини нашої літератури: Володимир Винниченко.— Краса і сила (зб. оповідань) Ц ЛНВ. К., 1907, Кн. 4. С. 139.**

484

**по «непосильних» тем і проблем. Зрада, компроміси, рене­гатство, грубі, неупокорені прагнення, сексуальні проблеми, імпульсивно вибухаючі, темні, приховані в глибинах під­свідомості інстинкти, добро, «чесність з собою» — все це є об’єктом посиленого зацікавлення письменника.**

В. Винниченко-художник — яскрава індивідуальність, у якій поєдналися найсуттєвіші риси перехідної доби — від критичного реалізму до модернізму. У своїй творчості йому судилося перекинути своєрідний ідейно-естетичний «місток» до нової, стимульованої європейським мистецтвом україн­ської літератури і створити оригінальний мистецький світ. Цей світ увібрав і соціальний критицизм, аналіз історичних та соціально-політичних обставин, об’єктивне повіствуван- ня, авторську оцінку дійсності, раціональне використання елементів поетики імпресіонізму та символізму тощо. Пись­менник сміливо долав межі психологічного пізнання люди­ни, відкриваючи нові перспективи розвитку реалізму й нео романтизму. Художній досвід, набутий М. Коцюбинським, Лесею Українкою, О. Кобилянською, естетичні пошуки укра­їнських модерністів (що гуртувались навколо журналів «Світ» (1906—1907); «Будучність»— 1909), молодих львів­ських поетів (об’єднаних «Молодою музою»), київських поетів (друкувалися в «Українській хаті»— 1909—1914) настійно осмислювалися молодим В. Винниченком. Він творив на зламі двох культурно-стильових епох і, головне, не прагнув роз’єднати ланку традицій, а утвердити своєю творчістю неминучість і необхідність нових форм, прийомів

і засобів для художнього пізнання людини в нових реаліях її буття. Митець володів даром органічного підпорядкуван­ня художньої структури твору ефективному емоційному «самовираженню» характерів, які в процесі сюжетного дій­ства розкривають глибинні психоемоційні — на рівні інту­їтивного, підсвідомого — імпульси-реакції на свої вчинки й на вчинки інших. Письменник не прийняв народницького етнографізму й побутового реалізму своїх попередників, а набував необмеженої свободи у творенні таких сюжетних колізій, завершення яких майже неможливо передбачити, його герої в переважній більшості «не чекають» на схва­лення чи на осудження своєї поведінки, бо діють в екстре­мальних морально-психологічних ситуаціях, які свідомо ви­творює письменник.

Ці соціально-моральні колізії, які спричиняють складні етичні конфлікти і змушують героїв вступати в боротьбу з фатумом, захищати себе шляхом вибору одного-єдиного рі­шення — основний засіб виявлення його героями своїх сил у боротьбі за право бути собою, бути суверенною особис­

485

тістю, здола-гй «дисгармонію» між реальним і бажаним, бу­ти «чесним з собою».

Вони воліють бути незалежними від натовпу, юрби, су­спільної моралі, різного роду умовностей, приписів і обо­в’язковостей тільки тому, що йдуть за внутрішнім покликом бути вільними, а не рабами.

Майстерність художника виявилася передусім у творен­ні конфліктів, що героїв випробовують на моральну витри­валість, збереження, на відстоювання свого «я». Склада­ється враження, що його героїв провадить в цю круговерть випробувань якась таємнича сила, що причаїлася в глиби­нах підсвідомого і підштовхує людину зсередини на край прірви. Чи вистачить сил у неї зупинитися, зазирнути в тем­ні глибини свого непізнаного «я», своїх інстинктів і жадань? Чи може людина бути «чесною з собою» в таких ситуаціях, коли, здається, від неї вже нічого не залежить? Як розв’я­зати конфлікти між розумом і серцем, між свідомістю та інстинктом, між обов’язком і почуттям?

Уже в п’єсі «Дисгармонія» В. Винниченко порушує про­блему внутрішнього вибору, точніше — внутрішнього роз­двоєння особистості, яка розпинає себе на ідейному хресті суспільного обов’язку. Головний герой драми свідчить: «От у чому дисгармонія? Нам треба оправдання! Нам треба виправдать себе. Я певен, що кожен з нас, заглянувши в се­бе, іноді лякається. Як?

Ми ж передові люди, ми — борці за правду, за добро, ми повинні бути чистими, високими. А ми так само, як і всі, ходимо в публічні доми, сидимо в кабачках, інтригуємо, сплетничаємо, брешемо, завидуємо...»

У цьому розділі між ідеальним та реальним, між люди­ною і її долею — сутність етичного конфлікту в творчості В. Винниченка. Письменник наголошує, що людина повин­на знайти в собі сили для протидії жорстоким обставинам, вона одна відповідає за свої вчинки й тільки вільна внут­рішньо особистість здатна знайти гідний вихід із соціально- морального конфлікту. І ніхто не повинен чинить насильст­во над людиною. Нема такого бога, якому слід віддати на заклання душу, вважає герой п’єси «Великий Молох»: «Ну, це ще побачимо! Я з примусу не признаю обов’язків! Це вже вибачайте. Коли вся моя істота тягтиме мене, коли це буде випливать з моєї сили, коли ця сила буде вимагати прикласти її до цього діла, тоді — це мій обов’язок».

Обов’язок із примусу, із нав’язаної кимось згори волі, навіть із ідейних побудників «вирощеної» необхідності су­перечить морально-етичним засадам В. Винниченка-драма- турга. Він обстоює ідеал соціальної рівності й справедли-

**486**

пості, бунтує супроти фальші буржуазного суспільства, за­кликає звільнити людину від насильства над особистістю, під жорстоких форм приниження людської гідності, честі и свободи. Тому головною рисою його творчості є соціально гостре бачення проблем життя, виражене в майстерній ін­дивідуалізації характерів героїв. Жоден із українських письменників не зумів так яскраво і об’єктивно відтворити соціальні та моральні конфлікти складної епохи періоду трьох російських революцій і виступити своєрідним ідейно- естетичним «містком» між періодом української літератури

1. століття і літературою століття двадцятого, як це здій­снив Винниченко. І тут визначальним є не лише проблема­тика, скільки сфера художніх форм, сфера поетики, прози

іі драматургії. В. Винниченко відкрив нові естетичні «вимі­ри» конфліктного — передусім через індивідуальне сприй­няття— переживання соціальних і духовних проблем пере­хідної доби. Його драматичні твори засвідчують специфіку винниченківського художнього мислення на межі двох епох, в драматичних умовах осмислення багатьох «клятих пи­тань».

В. Винниченко усвідомлював, що український театр тре­ба європеїзувати — надати йому філософської глибини, гост­роти морально-етичних колізій, динамізувати дію... Розумів це й М. Садовський, який взяв у роботу п’єсу драматурга «Брехня» (1910). Проблема інтелігенції, яку порушив ав­тор, цікавила тогочасну публіку. Та перші постановки успі­ху не принесли. Надто традиційною була режисура, та й актори, навіть такі славнозвісні, як Мар’яненко, Ковалев- ський, Корольчук, не були спочатку готові до психологічно ускладненого сценічного вираження характерів п’єси. Але це лише спочатку. Але вже після третьої-четвертої вистави публіка відчула, що народжується новий театр, нова сце­нічна естетика, яка сміливо забирає в орбіту сценічних колізій те, що хвилює суспільство, що донедавна було прихо­ваним, прикритим декларованими моральними пересторога­ми. Конфлікти в п’єсах В. Винниченка нагадували хірургіч­ну операцію, яку драматург і режисер творили на сцені перед здивованою й зацікавленою публікою з допомогою асистентів-акторів. На сторінках «Української хати» з’яв­ляється такий відгук на постановку п’єси: «Театр нарешті вдарив по нервах сучасності, торкнув боляче питання інте­лігенції, й вона обізвалася й почала ходити в «Українсь­кий театр». Цього раніше не бувало. З часу постави «Брех­ні» ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру. «Брехню» вважаємо тараном, яким пробито дорогу для лі­тературних драм, для серйозного репертуару і разом з

487

**тим — першим кроком трупи М. К. Садовського в ролі про- пагатора і толкователя дійсного театрального мистецтва»**

Драми В. Винниченка відіграли принципово важливу роль у культурному відродженні українського народу. І фор­мою, і змістом вони творили своєрідну, національно нова­торську драматургію в річищі новітніх течій європейської драми, яку на той час репрезентували Г. Ібсен, А. Чехов, М. Метерлінк, К. Гауптман, А. Стріндберг. Талановитий драматург переакцентував тематику своїх п’єс на дослід­ження людської особистості, на морально-психологічне ви­пробування внутрішніх сил людини у боротьбі за утверд­ження свого «я», своїх принципів і прагнень.

У ці ж роки В. Винниченка виставляють і на російській сцені. Крім «Чорної Пантери і Білого Ведмедя», великий успіх випадає на п’єсу «Пригвожденні», яка йшла в Москві й Петербурзі у театрах К. Незлобіна, в Саратові (театр ім. О. Островського), в театрах М. Синельникова в Києві та Харкові, в Самарі (театр В. Лебедєва), в Тбілісі (театр Гітаєвої). Загалом, період 1910—1912 рр.— «зоряний час» для драматурга. У ці роки були написані, крім «Базару» й «Брехні» (1910), п’єси «Співочі товариства» (1911), «Чорна пантера і Білий Ведмідь» (1911), «Дочка жандарма»

1. , «Натусь» (1912); у 1913 р. з’явилися «Молода кров», згодом — «Мохноноге», «Мементо», «Гріх», «Кол-Нідре», «Над», «Великий секрет», «Пророк» (остання була надруко­вана лише після смерті автора).

Але чи не найбільший успіх випав на долю п’єси «Чор­на Пантера і Білий Ведмідь». Вона вперше була опубліко­вана у «Літературно-науковому віснику» (І911, кн. VI). Ознайомившись з п’єсою, театральний критик львівського тижневика «Неділя» М. Данько пророкує їй щасливу сце­нічну долю: «П’єса на українській сцені мусить мати цілком заслужений успіх» 2. На жаль, перша світова війна усклад­нила її шлях на українську сцену. Але вже сезон 1917 року «Молодий театр» Леся Курбаса відкриває постановкою драм «Чорна пантера та Білий Ведмідь» і «Базар». Прем’єра першої п’єси відбулася V Києві 12 вересня 1917 р., роль Кор- нія виконав сам Лесь Курбас, Ріти — Поліна Самійленко, а Сніжинки — Олімпія Добровольська. За кордоном най­більший успіх зажили теж ці п’єси. Театри Німеччини, Гол­ландії, Швейцарії, Чехословаччини, Австрії, Польщі, Італії, Іспанії, Румунії, Сербії, Хорватії, Данії, Норвегії, Швеції та інших країн із великим зацікавленням брали до свого

**1 Українська хата. 1911. Березень. С. 198.**

* **Неділя. 1912. № 35. С. 4.**

репертуару драми В. ІЗинниченка. Та, на жаль, ця велична сторінка української драматургії залишається недослідже- ною. Має рацію один із найавторитетніших дослідників спадщини письменника Г. Костюк, коли узагальнює: «Ні одна п’єса ні одного українського драматурга за всю істо­рію української літератури не може похвалитися такою сце­нічною біографією» 1. І незважаючи на те, що його п’єси руйнували канони сценічного дійства, які плекав етногра­фічний і романтично-сентиментальний, водевільно-розва­жальний український театр, вони посіли одне з провідних місць у репертуарах «Молодого театру», стаціонарного українського театру Миколи Садовського та драматичного театру імені І. Я. Франка. Саме в репертуарі цього колек­тиву 1920—1921 рр. були поставлені «Гріх», «Дисгармо­нія», «Великий Молох», «Панна Мара», «Співочі товарис­тва».

На драматургію В. Винниченка новий театр покладав надію на осучаснення і проблематики, й стилістики сценіч­ного мистецтва, на народження нової театральної культури європейського рівня.

Творча енергія В. Винниченка-художника не згасала. Він працює натхненно в різних жанрах, сповідуючи мораль­не кредо: «чесність із собою». Не шкодує ні оміщаненого, зденаціоналізованого робітника, задля соціального визво­лення якого прирікає себе на підпільну боротьбу, ні засліп­леного міщанським колоритом дрібнобуржуазної «інтелі­гентності» заможного селянина, ні хижої юної селянки до­машньої робітниці в місті, ні щирого поміщика-«малороса» з його українофільською патріархальщиною, ні самовпевне- ного російського чиновника-шовініста, ні наляканого, схильного до блискавичної мімікрії єврея-лихваря...

Письменник художньо «освоював» гострі соціально-полі­тичні й моральні проблеми передреволюційної доби. Не завжди вдавалося йому здійснювати це на високому есте­тичному рівні. Критикували його часто й гостро. І було за що. Революційна діяльність не сприяла творчості. І хоча збагачувала новими темами й характерами героїв, проте й не дозволяла належним чином опрацьовувати витворене Так, п’єсу «Панна Мара» він написав у поїзді, коли їхав до Петрограда на переговори з Тимчасовим урядом. Один із найдискусійніших романів «Чесність з собою» з’явився внаслідок двомісячного «самоув’язнення» у львівській квар­тирі Левка Юркевича. Негативно впливали на самопочуття письменника, на творчий процес часте перебування на чу-

1 Нові дні, 1980, 23 верес,

48»

жині, постійні нестатки, переїзди, арешти, мінлива лоліїИЧ- на атмосфера в Російській імперії. Особливо вразила його поразка революції 1905—1907 рр. Письменник зосереджу­ється на психологічному вияві егоцентричного індивідуаліз­му. У його творчості посилюється інтерес до біологічних та сексопатологічних мотивів, домінує тема честі, зради, під­лості, стихійного, імпульсивного вияву темних, захованих у підсвідомості інстинктів. Він наполегливо шукає ідейно-есте­тичний «еквівалент для виявлення морально-етичного ко­дексу принципу; «чесність з собою».

Письменника глибоко вражає хворобливе, патологічне, егоцентричне в людині, незважаючи на те, до якого світу — буржуазного чи пролетарського — вона належить. Він із тривогою спостерігає наростання таких суспільних настроїв

і переживань, які сприяють формуванню здеморалізованих, одержимих ідеєю насильства в здобутті влади, спраглих до помсти фанатиків у подобі гордих «надлюдей», які готові в ім’я досягнення мети підкорити й партійних і безпартійних, добрих і злих, чесних і моральних (драма «Щаблі життя», романи «Чесність з собою», «Рівновага», «По-свій!», «Бож­ки», «Хочу», «Записки Кирпатого Мефістофеля»).

Великим досягненням В. Винниченка-художника є пси­хологічне відтворення морального краху людини, яка безза­стережно віддала себе революційній діяльності й втратила морально-етичні орієнтири нормального буття. Герой його роману «Записки Кирпатого Мефістофеля» Михайлюк, «зна­менитий оратор, тонкий адвокат, психолог», вважає, що «революціонери подібні до нічних метеликів» — «багато їх з помнятими, поламаними крильцями лежить десь у темно­ті й безсило прагне до світла».

Що лишається їм, цим «нічним метеликам», які в пори­ванні до революційних ідеалів обпекли чисті крильця, як не одягати на себе маску бездумності й моральної вседозволе­ності?

Яків Васильович Михайлюк — цей «кирпатий Мефісто- фель»—навчився хитрувати, ховати своє хиже єство за маскою безтурботності, свідомо продає себе переможцям і цинічно насміхається над своїми колишніми товаришами по революційній боротьбі. Цей патологічний егоцентризм «підпільників», який помітив і відтворив іще Ф. М. Досто- євський, і тривожить В. Винниченка. Тому така прицільна його увага до того нового суспільного середовища, яке ви­творилося внаслідок революції 1905—1907 рр. і яке майстер­но зобразив письменник у романах «Рівновага», «По-свій» та «Божки». Різні соціальні типи відкриваються внаслідок безжалісного, психологічного аналізу нових суспільних сил

490

її Україні. Це поміщики-українофіли (Аркадій Микульсь­кий), націоналісти-«відродженці» (Водосвятський, Ганжу- .'іа), революціонери-ренегати (Піддубний), народники-куль- турники (Модест Микульський), промислові та аграрні буржуа (Анатоль Микульський і Никодим Стельмашен- ко).

Ідейний і моральний розклад буржуазного суспільства, яке «поглинає» душі недавніх ідеалістів, обурює письмен­ника, бо на його очах деморалізується українське суспіль­ство, відкриває своє справжнє обличчя легендарний рево- люціонер-підпільник, великодержавний шовінізм торжест­вує перемогу над українським національним відродженням (роман «Хочу»). Тому так дратівливо зреагував В. Ленін у листі до Інесси Арманд на роман В. Винниченка «Запо­віт батьків», бо не міг сприйняти безжалісного розвінчан­ня моральної деградації соціалістів-революціонерів. Згодом, у період національних змагань 1917—1920 рр., він з болем переконається, у яку морально-психологічну прірву може «кидати» людину політика.

У період написання п’єси «Між двох сил», перебуваючи на Княжій Горі, і, здавалося б, щасливою долею «прирече­ний» на творчість, він не заспокоюється, бо вже остаточно «захворів» на політику, і йому несила спокійно споглядати, як у Києві панує гетьман Скоропадський. На глибоке пе­реконання В. Винниченка-сопіаліста, тільки вони, переко­вані, чесні, морально чисті соціалісти, повинні творити нову Україну. Тому політичні компроміси Скоропадського його знову підключають до боротьби. 1 серпня 1918 року геть­манська охранка заарештовує його. Правда, 4 серпня звіль­няють із-під варти...

Та він розумів і ту обставину, що народ був розчарова­ний діяльністю Центральної Ради, що його уряд, по суті, нічого не дав селянам і робітникам, а більшовицькі ідеї ма­ли підтримку серед спролетаризованих мас. Спостерігаючи зростаюче невдоволення народу окупацією України кайзе­рівською Німеччиною, В. Винниченко висуває ідею повстан­ня проти уряду гетьмана Скоропадського та його спільни­ків. Шансів на успіх було обмаль, але перемогу він вбачає в тому, «що ми, українські соціялісти і демократи, що ми, українці, з’єдналися зі своїм народом. Хай нас розіб’ють фізично, але духовно, національно й соціально, ми поєдна­ні тепер і в слушний час наш голос матиме довір’я в народі нашому» ’.

Перемогу було здобуто, але не ту, на яку очікував

\* Винниченко В. Щоденник: 1911—1920. Т. 1. С. 308.

491

В. Винниченко — голова нового уряду Української Народ­ної Республіки — Директорії. Знову ж трагічне непорозумін­ня. Він виступає за інтереси робітників, а виконавська вла­да ті інтереси топче. Члени Директорії — патріоти, «але тільки патріоти. Вони не революціонери» \*. Усвідомлює, що історія щастя рідного народу не твориться, зате в історію страждань записано вже немало сторінок. В. Винниченко намагається вийти зі складу уряду.

Незабаром із мандатом ЦК УСДРП письменник виру­шає за кордон, начебто для участі в міжнародній соціалі­стичній конференції, але зупиняється в Австрії. Втішається спокоєм, самотністю, намагається взятися до праці, але йо­го думки повсякчасно на Україні. Літо й осінь 1919 р., зима й весна 1920-го — плідні творчі періоди в його біографії. Пише повість «На той бік», тритомну мемуарно-публіци­стичну працю про українську революцію «Відродження на­ції», а головне — поринає в політичну еміграційну діяль­ність. Вітає встановлення диктатури пролетаріату в Угор­щині, обмірковує можливість соціалістичної революції в Західній Європі, виважує, що робити: віддатися улюбленій творчій роботі, жити в спокої, у злагоді з собою, чи знову зайнятися політикою, наштовхуючись на образи й непоро­зуміння, на непевність і нещадне вимотування нервів і здо­ров’я? І знову політик перемагає художника.

Його захоплює ідея легального повернення в Україну з метою компромісної співпраці з радянською владою. Він глибоко й щодо себе безжально аналізує минулі два роки сходження до державності й доходить висновку, що робив усе, що найбільше топтало його гідність.

Після цього Винниченко пориває з УНР. Після закордон­ної конференції УСДРП 14 вересня 1919 р. він із кількома колегами виходить з УСДРП і створює у Відні Закордонну групу Української Комуністичної партії, організовує полі­тичний, економічний і науковий тижневик «Нова доба», який починає виходити з березня 1920 р.

На сторінках «Нової доби» він публікує багато своїх статей, де аналізує минулі події, викладає свої погляди та позицію щодо розвитку політичної ситуації в Україні, гостро засуджує політику Директорії і продовжує переговори сто­совно виїзду до Москви, наполягаючи на своїх умовах: «Са­мостійність державна; цілком незалежний, чисто національ­ний український уряд; українська мова в усіх інституціях, урядах, школах; не тільки посереднє, але й безпосереднє, ак­тивне національне визволення; незалежне військо, військо-

1 Винниченко В. Щоденник: 1911—1920, Т. 1. С. 310,

492

вий і економічний союз та взаємна найтісніша допомога Без вирішення цих питань їхати не можу» \*.

Звісно, ці умови, вибудувані, по суті, на принципах кон­федерації, не могли бути прийняті, тим паче за відсутності В. Винниченка. Тому він вирішує все ж таки повернутися, щоб домагатися поставленої мети. Свідомо готується «йти на всі труднощі, небезпеки, на кров і вигнання», жертвує затишком, спокоєм, планами улюбленої творчої праці — аби лише була з того якась користь для рідного народу. На цей крок він наважується й тому, щоб своїм прикладом заохо­тити інших, переконати в необхідності будувати нову Ук­раїну.

Письменник 24 травня 1920 р. разом із дружиною Роза- лією Яківною з чеським дипломатичним паспортом та з ві­домим чеським соціал-демократом Яроміром Нечасом і осо­бистим секретарем Олександром Баданом виїздить до ра­дянської Росії.

Розпочинається та Голгофа, яку передбачав В. Винни­ченко, яка увібрала в себе й листи до В. Леніна з викла­дом своїх позицій, домагань, і перших розчарувань та образ, зустрічі з Л. Каменевим, Л. Троцьким, Г. Зінов’євим, Г. Чи- черіним, К Радеком,

Досвідчений політик, він одразу ж помічає, що стихія «єдинонеделімого» мислення не хоче прийняти федерації, союзу рівних і самостійних членів, хоча вона й відповідає духові, інтересам і цілям вимріяного ним ідеалу кому­нізму, що віра в комунізм... стала тьмяною, сіренькою, від­даленою від реальностей боротьби, що всіх захопила ідея грандіозної перебудови світу, ідея світової революції, що важка економічна ситуація в Росії механічно відкидає на­ціонально-етнографічний принцип функціонування соціалі­стичних федеративних організмів, що активно підживлю­ється російський патріотизм, а отже — «націоналізм почи­нає покривати комунізм» 2.

Досить велику небезпеку революції В. Винниченко вбачає в Україні. Саме тому, що, передусім там революція здійс­нюється військовими силами, селянство в загальній своїй масі починає вороже ставитися до «комунії», організовуєть­ся у повстанські загони, збройно виступає проти реквізицій хліба і карних експедицій. Українська інтелігенція розчаро­вана непослідовною політикою українського радянського уряду, який на словах проголошує українську державність, а насправді проводить курс на централізацію, на «єдину-

**1 Винниченко В. Щоденник. 1911—1920. Т. 1. С. 397.**

***2 Там само.* С. 432.**

493

неділиму». У цій ситуації, приходить до висновку письмен­ник, йому не залишається нічого іншого, як виїхати з Укра­їни знову за кордон, на чужину, а найприкріше — знову по­трапити до табору реакції, контрреволюції. Бо лишатися та увійти до складу уряду Української Радянської Респуб­ліки — означає проводити приховану русифікаторську полі­тику, тобто, взяти на себе разом із іншими керівниками пар­тії та уряду відповідальність за цей політичний курс.

Врешті-решт, після чотиримісячних розмов, переговорів, приїздів в Україну й повернень до Москви, після дискусій з Д. Мануїльським, X. Раковським, Г. Петровським В. Вин- ниченка призначають членом ВУЦВК’у, заступником Голо­ви Ради Народних Комісарів та наркомом закордонних справ республіки. Він погоджується, але в нього залиша­ються сумніви, чи послідовно проводить ЦК КП(б)У життя резолюцію VIII конференції РКП(б) «Про Радянську владу на Україні». Саме цими сумнівами зумовлений його «Лист до українських робітників і селян», у якому він різко кри­тикує політику партії та уряду з національного питання й схиляється до політичної програми новоутвореної Україн­ської Комуністичної партії. Переданий на збереження до ЦК УКГІ, цей лист якийсь час був невідомий. Подолавши свої сумніви, В. Винниченко пише другий лист до ЦК УКП, в якому просить повернути цей документ, вважати його не­дійсним. Згодом, після виїзду В. Винниченка за кордон, на­вколо цього документа розпалилися пристрасті, які не за­тихають і досі.

В. Винниченко пропонує зміцнити керівництво партії й уряду за рахунок кількох національно свідомих діячів, які поділяють позицію центральних партійних органів щодо принципу федерації. Усвідомлюючи, яке значення матиме його участь у партійних і державних органах республіки, передусім тому, що його ім’я приверне значну частину на­ціональних елементів до політики УСРР і розколе лави контрреволюції, він категорично й рішуче заявляє, що без участі в Політбюро КП(б)У про його вступ до КП(б)У не може бути мови, а отже, не входячи до Політбюро, він не хоче бути й членом уряду. «...Мене не допущено до Політ­бюро,— занотовує письменник 10 вересня 1920 р.— Себто, єдиного, де хоч трохи можна було б брати участь в дійсній відповідальній роботі,— мене позбавлено. Виходить те са­ме, що ввесь час: не допустити. Через що? Або мені не ві­рять або бояться, щоб я був там, де відбувається те, чому я не довіряю»

\* Винниченко В. Щоденник. 19Н—1920. Т. 1. С. 479.

494

Тонкий психолог і спостережливий художник, він ВЛОВ­ЛЮЄ настрої мас, помічає частковості, з яких робить правиль­ні узагальнення про безперспективність розвитку революції. Особливо болісно він реагує на рецидиви командно- адміністративного правління, тотального засилля бюрокра­тизму, цілеспрямованої централізації влади. Письменника вражає злостиво-втішне пролиття крові, розстріли, знущан­ня над селянством, той вир трагічних зіткнень нової влади з традиційним укладом життя в Україні, який виявила сти­хія громадянської війни.

23 вересня 1920 р. В. Винниченко з почуттям туги й вод­ночас хвилюючої радості — передчуттям творчої роботи офі­ційно виїздить за кордон і більше в Україну не повертає­ться. 1933 р. він зізнається: «Причиною мого розходження з партією була національна політика партії того періоду...» Підкреслимо: «того періоду», періоду 1920 р. Звісно, були й інші обставини. Як суб’єктивні, так і об’єктивні. Але па­м’ятаймо, читаючи і «несвоєчасні думки» М. Горького, лис­ти В. Короленка до А. Луначарського, щоденник І. Буніна «Окаянні дні» та інші свідчення цієї важкої, трагічної епо­хи, що революція й громадянська війна багато в чому пере­креслили ідеальні сподівання частини інтелігенції і не тіль­ки її.

Не випадково письменник звертає пильну увагу на мо­рально-етичний бік розвитку революційних ПОДІЙ. И )ГО обу­рює нехтування етичним моментом, що зумовлює розход­ження між словом і ділом, призводить до зловживання вла­дою, до бюрократизму, комчванства, крадіжок, корупції, обману, брехні, бездумних парадів і рапортувань...

Для В. Винниченка є очевидним, що шлях революції й відродження нації буде тривалим і тяжким — довгими ро­ками треба міряти цей шлях. Тепер він оддає себе тихій, са­мотній, напруженій праці, не витрачаючи сил на політичну діяльність. Так він себе втішав, мабуть, не усвідомлюючи дорешти, що сходження на Голгофу політики не завершує­ться його виїздом з України. Та ім’я письменника в Україні ще популярне близько п’ятнадцяти років: друкуються його твори, досліджується його спадщина. У 1924—1928 рр. «Рух» видає «Зібрання творів» В. Винниченка в 23 томах; в 1930— 1932 рр. «Книгоспілка» готує до друку «Зібрання творів» у 28 томах, багато оповідань і повістей українською та росій­ською мовами виходять у Києві, Харкові, Москві, Ленін­граді...

Жоден український письменник першої третини XX сто­ліття не мав такої величезної слави, такої читацької попу­лярності, такої кількості видань своїх творів, як В. Вин-

**495**

ниченко. Його творчість майже до 1933 р. вивчали у школі, популяризували, досліджували як факт історії української літератури та непересічне явище тогочасного літературного процесу. Але в кінці 20-х — на початку 30-х в Україні набу­вають розмаху репресивні акції проти інтелігенції, колишніх Членів інших політичних партій, української православної автокефальної церкви. Не витримують ідеологічного та мо­рально-психологічного терору М. Хвильовий і М. Скрипник. В. Винниченко у вересні 1933 р. пише відкритого листа до Політбюро КП(б)У, в якому звинувачує Сталіна та Пости- шева в голодоморі й масових репресіях проти українського народу.

Цей лист викликав різке заперечення на листопадовому пленумі ЦК КП(б)У 1933 року. В. Винниченка тепер нази­вають «старим вовком української контрреволюції», його гонорари за видання конфіскуються спеціальною ухвалою Наркомфіна СРСР, а самі книги вилучають із бібліотек...

Різке відлучення од України пережив тяжко, з нерво­вим потрясінням, бо зрозумів, що шлях йому на Україну закритий доти, доки в СРСР пануватиме сталінський ре­жим. Позбавлений будь-яких постійних матеріальних кош­тів на щодень, він шукає засобів для забезпечення свого життя. Купує стару садибу в окрузі міста Канн, відновлює її майже власними силами, розводить сад, город. Багато часу витрачає на фізичну працю, на здобування шматка хліба. Намагається так унормувати свій час, щоб викрою­вати кілька годин для творчої праці. Самодисципліна Вин­ниченка вражає, творча активність захоплює. За все життя написав він понад сто оповідань, п’єс, сценаріїв, статей і памфлетів, історико-політичний трактат «Відродження на­ції» (понад 70 друкованих аркушів), двотомну етико-філо- софську працю «Конкордизм», чотирнадцять романів (один

із них незавершений). До речі, одинадцять великих творів В. Винниченко написав за кордоном. Після смерті письмен­ника в його архіві залишилися невідомі читачеві романи «Поклади золота», «Вічний імператив», «Лепрозорій», «Сло­во за тобою, Сталіне!», низка оповідань, п’єс та сценаріїв, обсягове листування, збірка його малярських творів «Що­денник» за 1911 —1951 рр. З-поміж недописаних творів — роман «Хмельниччина», серед нездійснених задумів — «Мо­нографія визволення», «Роман боротьби», «Хроніка великого зрушення». Це орієнтовні назви майбутнього, запланованого ще на початку 20-х років «Роману мого життя» чи мемуар­но-історичної «Хроніки українського відродження» (з доби останніх 50 років).

На сьогодні за кордоном і в Україні з’явилися друком

498

два романи В. Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!» і «Поклади золота», п’єса «Пророк», оповідання, два перших томи — з шести — «Щоденника» (спільно з Канадським ін­ститутом українських студій Альбертського університету). У вступній статті до першого тому І. Костюк узагальнює: «Одне слово, щоденник найкраще й найавторитетніше дже­рело, де рік за роком показано, як ішла, як відбувалася ве­лика світоглядова еволюція письменника від радикальних соціал-демократичних позицій перших двох десятиріч XX- го сторіччя до цілковитого їх заперечення новою утопійною синтезою старого Фур’є й модерного Ганді. В усякому разі, не невичерпне джерело для дослідження як цієї еволюції В. Винниченка, так і великого збурення інтелекту європей­ського інтелігента взагалі, його бунту проти пароксизму страхітливої сучасності Сталіна й Гітлера. І найцікавіше в цих щоденних записках Винниченка те, що в усій цій гранді­озній системі світоглядової еволюції, в усіх філософських концепціях «громадянина світу» Україна завжди й постій­но стояла в центрі його шукань, мрій, болючих згадок і но­стальгійних страждань. Вона завжди ятрила і пекла його душу».

Переживаючи за Україну, за майбутнє українського на­роду, В. Винниченко намагається переконати міжнародну громадськість зверненнями до політичних діячів і до Органі­зації Об’єднаних Націй в необхідності згуртування усіх миролюбних сил у боротьбі проти ядерної війни, за збере­ження природи, за утвердження принципів організації сус­пільства й світу на соціалістичних засадах, до «світового миру без бомб і барикад». Він то висуває напередодні війни з фашизмом ідею європейського протекторату над Україною, то проголошує ідею колектократії — ідею кооперативної форми організації виробництва, вільної творчої праці, від­сутності найму та експлуатації...

Роман В. Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!» закін­чується викладом на засіданні Політбюро ЦК ВКП(б). Де­в’ятим нової соціально-політичної доктрини — доктрини трудової колектократії. Заради цієї сцени, заради проголо­шення концепції «визволення трудящих од експлуатації і визволення світу від страхіття війни», по суті, й писано цей останній в творчій біографії письменника роман. Автор ви­ходив із раціональних засад, бажаючи ще раз, після книги «Нова заповідь», звернутися до людства з ідеєю колекто­кратії, яку він виношував багато десятиліть. Як відомо, перші концептуальні начерки ідеї вільної праці зустрічаю­ться в романі «Хочу», в якому інженер Петро Сосненко ос­мислює систему конвейєрної роботи американця Тейлора і

497

намагається протиставити їй свої погляди на творчу працю вільної людини. Через двадцять років ці ж думки, але в сис- сематизованішій формі, викладає Жан Рульо — герой рома­ну «Нова заповідь» (1932—1948), який з’явився друком українською мовою 1950 р. (уперше побачив світ у перекла­ді французькою).

Новий роман «Слово за тобою, Сталіне!» був для втом­леного роками й безуспішною боротьбою за «мир без бомб і барикад» автора ще однією спробою, як він писав у «Що­деннику» 19 червня 1950 p., «навести напівбожевільне сус­пільство на інший шлях погодження змагання». У перед­мові автор наголошував: «Основну ідею цієї соціально-по­літичної й мирної концепції, що пропонується в цій книзі, я виклав у загальних рисах у попередній моїй праці, що ви­йшла під заголовком «Нова заповідь». Я там умисне вбрав цю концепцію в таку літературну форму, яка змогла б лег­ше притягти увагу широких мас читачів (у форму роману), починаючи від робітника на фабриці й кінчаючи професо­ром університету».

Письменник вважав, що обрана епічна форма для реа­лізації в художніх образах ідеї колектократії, виправдала себе «Новою заповіддю», й тому розвиток цієї концепції вже на матеріалі Радянського Союзу прагнув реалізувати також у романі, назву якого довго обдумував і, врешті-решт, обрав.

1. лютого 1950 р. він занотовує у «Щоденнику»: «Нов(а) пр(аця) «Слово за тобою, Сталіне!»... Здається, можна зу­пинитись на цій назві. Здається, вона формулює висновок усієї книги й зможе звернути на себе увагу читача».

Письменник намагається привабити читача, зацікавити його. Тому винесення імені Сталіна в заголовку книги та­кож не випадкове. Та головне, що цікавило передусім її ав­тора,— вкласти ідеї колектократії в свідомість і керівників держав, і цілих народів. Певного мірою його окрилював успіх «Нової заповіді». Та для нього було важливим переду­сім практичне впровадження виношеної ним ідеї миру на ос­нові повсюдного прийняття до реалізації соціально-політич­ної та морально-етичної програми «конкордизму». Як відо­мо, послідовники цих поглядів були, і вони робили певні зусилля створити спеціальний консорціум з необхідною фі­нансовою базою для пропаганди й впровадження в життя ідей конкордизму. Але це було надто ілюзорно.

Написаний 1932 р. роман «Нова заповідь» наприкінці 40-х В. Винниченко доопрацьовує, перекладає разом із дру­жиною французькою мовою й видає у квітні 1949 р. А 10 травня завдяки організаційним зусиллям літературно- артистичного товариства «Club de Faubourg» відбувається

498

широке громадське обговорення «Нової заповіді», на якому доповідач називає її автора «великою людиною європейсь­кої міри». Якщо зважити на те, що багато років письменник не чув щирого критичного слова про свої твори — і це піс­ля величезної популярності його оповідань, драм і романів на рідній землі, особливо в 20-х роках, років тріумфу «Со- няшної машини»,— то цей успіх обнадіював письменника. Звісно, не було випадковістю й те, що французьке товарист­во сприяло розвитку мистецтва, науки і літератури Агіз-Бсі- епсев-ЬеНгез, відзначило автора почесним дипломом і сріб- ною медаллю, а найпопулярніший літературний тижневик «Ле Нувель Літерер» 21 липня 1949 р. вміщує прихильний відгук на цей твір. Ідеї В. Винниченка падали на спраглий, благодатний грунт. Після такої кривавої війни з багатоміль­йонними жертвами, яким був двобій з фашизмом, людство жадало миру, спокою, добробуту й віри в щасливе майбут­нє. Жило переконанням, що після такої жахливої катастро­фи жодна країна світу не наважиться ніколи пуститися в подібну авантюру. Тим більше, коли з’явиться така тоталь­на смертоносна зброя, як атомна. Та одна справа проголо­шувати ідеї, інша — впроваджувати їх у життя. Письменник особистим прикладом мало кого міг навчити. Напевне він не мав ілюзій, що його ідеї підхоплять політики і зразу почнуть дбати про їх запровадження. На час задуму напи­сати «Слово за тобою, Сталіне!» він чітко усвідомлював, що «Нова заповідь» не спромоглася відкрити нову сторінку світової історії. Запис 14 січня 1950 р.: «Уже виникає сум­нів, щодо нової праці: чи додасть вона іцо-небудь до «Нової заповіді?» Чи буде її доля така само, як і в тої бідної «апо- столки миру»? І де пускати її в світ? У тій самій Франції? Чи вдаватись до якоїсь іншої країни? Але ж ніде не беруть до видання чужих книг, поки вони не видані в Америці. От­же, тепер Америка є законодавцем літератури і мистецтва».

Чи сподівався він уплинути цією книжкою на Сталіна? Думаю, так, бо остання сцена роману — засідання Політ- бюро ЦК ВКП(б) і поведінка вождя, передусім його заключ­ні фрази: «Дев’ятий порушив дуже важливе питання. Ми по­винні його обміркувати. Коли саме це буде, через тиждень чи рік, ми цього тепер не можемо сказати. І яке саме ви­рішення ми винесемо, так само наперед ніхто не скаже. Хай секретаріат роздасть нам усім копії йс^го промови. Сьогод­нішнє засідання закінчене».

Звичайно, В Винниченко розумів, що подібного засідання Політбюро не могло бути — ніхто не наважився б сказати Сталінові бодай соту долю того, що вкладає в уста Дев’я­тому письменник. Але він вибудовує цю художню модель

499

реальності для того, щоб апелювати до свідомості тих, хто ще п’ять років тому змінив політичну карту світу, чий між­народний авторитет після розгрому фашистської Німеччини значно зріс. Можна припускати, що письменник плекав на­дію заінтригувати Сталіна ідеєю трудової колектократії й устами Дев’ятого проголошував те, шо виношував у собі й що, на його переконання, було тим найменшим компромі­сом, на який міг би піти вождь. Він пропонує Сталінові но­вітню роль Месії, сподіваючись, що заімпонує непомірно честолюбному тирану, культ якого надзвичайно розрісся після перемоги. Задум В. Винниченка наївний. Ідею трудової колектократії він «продає» тому, хто, на його думку, може її купити, тобто тому, хто має силу і хто раптом виявить бажання ощасливлювати знедолених і бідних дешевим спо­собом.

Безперечно, «Сталін» в назві роману був для В. Винни­ченка не лише своєрідною наживкою, на яку б попався за­інтригований цією особою читач. Цілком можливо, що в письменникові жевріла надія, що Сталін ухопиться за ідею колектократії, настрашений появою в США атомної бомби, й отже, ймовірністю нової світової війни, яка була б непо­сильною для виснаженого попередньою війною Радянського Союзу.

Але не треба беззастережно вірити в повну заангажова- ність В. Винниченка наміром зацікавити й отверезити полі­тичних діячів концепцією колектократії. Після завершення роману в процесі остаточного — переважно редакторсько­го— доопрацювання, письменник записує 3 березня 1950 р. в «Щоденнику»: «Чит[ання] «Сл[ова] за тоб[ою], Сталі­не!», сумніви щодо вартості «Слова». Нехіть займатись ці­єю працею далі. Навіть коли б вона розгеніяльна, ті можно­владці, які не хочуть випустити своєї влади, постараються або замовчати її, або забити іншими способами». Сумніви небезпідставні. І закономірні, якщо виходити навіть із за­гальних принципів психології творчості. Спочатку захоплен­ня, величезна психоемоційна напруга творення, повне розчи­нення в атмосфері уявного світу, який живе й рухається за своїми законами, згодом емоційне виснаження, психологічна й фізична втома, розчарування і жаль за світом уяви і фан­тазії, іноді й сумніви, зневіра, а то й повне ігнорування ви­твореного і завершеного. Письменник не раз переживав ці етапи душевного ослаблення, емоційного знесилення, а в да­ному випадку — тим паче слід було чекати таких напливів розчарування і сумнівів. Мав за плечима 70 років житгя. І життя важкого, з працею, яка виснажувала не лише фі­зично, а й кидала не раз у прірву глибоких сумнівів та ніч­

500

них переживань-роздумів... А праця над цим романом була особливо інтенсивною й виснажливою. Задум прийшов 29 ве­ресня 1949 р., реалізація розпочалася 26 листопада 1949 р„ а закінчено твір 28 лютого 1950 р. Ще кілька місяців — до 28 червня 1950 р.— забрало доопрацювання. Отже, за 9 мі­сяців динамічного творчого життя народився твір обсягом 315 сторінок машинопису. Але якою ціною? Свідчить сам письменник: «Підходимо до кінця. Втома — болюча. Біль у голові й у горлі виникає після найменшого руху. Це — по­кажчик того, наскільки нервова система вимучена. Та й було чим: годин по 16—17 мозкової напруженої праці, що почи­налась о 4-й ранку і затихала по 10-й вечора, з крихітними перервами на їжу. Яка, властиво, сила жене мене так висна­жуватись, точно не можу навіть собі самому відповісти. Не хочеться, щоб знову запанував сказ убивання, руйнування, нищення? Щоб знову не ходив голод по землі? Щоб... е, ра­ди чого б не було, а на вечір горить мій мозок і все тіло від напруження і винищування їх».

Безперечно, ідея миру на Землі була визначальною в цьому творі і, зрозуміло, основним стимулом несамовитого творчого марафону. Але крім розчарування пережитого письменником наслідками своєї праці, були й інші сумніви. В. Винниченко сумнівався в естетичній вартості роману, не без підстав вважаючи, шо ідейний, пропагандистський ас­пект приглушив необхідну мистецьку розкриленість твору. Саме тому митець жанрово уточнює цей твір — «політич­на концепція в образах», саме тому в процесі перекла­ду французькою мовою занотовує: «Все більший і більший сумнів: чи не жертвую я літературою, мистецькою стороною ради ідейної, пропагандивної».

Логіка мистецтва певною мірою (але не повністю) пере­креслює логіку соціології. В. Винниченко як художник сло­ва міг витворювати наперед драматургію ідеї і сміливо її втілювати в мистецьких образах. Письменник був певним, що характери героїв «поведуть» фабулу, розгорнуть її ор­ганічно— згідно з логікою свого саморозвитку — й дове­дуть життєву реальність зображуваного. Але в цьому творі, який претендує на повноту образного осягання конкретної дійсності — радянської дійсності кінця 40-х — початку 50-х років із конкретними місцями розгортання подій (Москва, Кремль, Київ), з реальними героями, передусім із Сталі­ним,— це здійснити, як виявилося, повністю не вдалося. Уявний світ романного життя повсякчас «перевіряється» чи­тацьким сприйняттям, тією сумою знань про тогочасний Радянський Союз, яка почерпнута з документальних дже­рел, із газет, розповідей очевидців і не відповідає повністю

501

цим знанням. І саме тому, що логіка мистецтва перебуває під контролем наперед заданої ідеї колектократії, ідеї ми­ру без бомб і барикад. Саме ця ідея підпорядкувала розвиток характерів героїв твору, вона диктувала розвиток сюжету, залишаючи досить мало простору для вільного — у межах романного життя — розгортання характерів і подій.

Та головна й щоденна його печаль і турбота — майбут­нє України. У щоденному подоланні нестатків його не поли­шає надія на звершення свого складного, драматичного, сповненого помилок і гірких розчарувань, життя в Україні. Вже напередодні смерті, 1950 року, він звертається до укра­їнської еміграції, роз’єднаної різними течіями, із заперечен­ням поширеної на Заході думки щодо існування українсь­кої держави тільки в еміграції, тільки «морально», тільки під прапором державності, який тримають дві чи три неве­личкі групки людей, котрі називають себе «урядами»: «Ук­раїнська держава і державність на Україні є. Ні відмовля­ти їй, ні творити нема потреби. Тридцять років тому її ви­боров, відновив і створив український народ. За неї він три­дцять років не переставав і не перестає боротись, за неї він ніс і несе там, на Україні, величезні жертви своїми кращи­ми синами, замученими по тюрмах, таборах, каторгах».

1. цим спраглим переконанням видатний письменник та політичний діяч В. Винниченко відходить із життя.
2. лютого 1958 року Розалія Винниченко складає запо­віт, в якому засвідчує: «Всі ці матеріали й бібліотеку по­кійного В. Винниченка передаю до Архіву Колумбійського університету на збереження безкоштовно, але з умовою, що коли на Україні буде відновлено демократичний устрій і Україна стане справді вільною й незалежною демократич­ною державою, де буде забезпечено справжню свободу сло­ва й безстороннє об’єктивне наукове вивчення цих матеріа­лів — то Архів Колумбійського Університету передасть їх Українській Академії Наук у Києві також безкоштовно».

Завдяки зусиллям професора Г. Костюка всі матеріали, документи й бібліотека письменника передаються до Нью- Йорка. Малярська спадщина митця передана на збережен­ня до Української Вільної Академії Наук у Нью-Йорку.

Понад п’ятдесят років ім’я В. Винниченка було під іде­ологічною забороною, його книжки знищували, лише пооди­нокі примірники затаєно німіли в спецфондах; його п’єси не допускалися на сцену. На жаль, повернення творчості Володимира Винниченка до українського читача відбулося з непоправним запізненням. Повернення запізніле, але необ­хідне, бо без творчості його немислиме духовне життя Ук­раїни.

502

**Михайло Івченко (**1890**—**1939**)**

У другій половині 20-х років М. Івченко був досить попу­лярним. Його оповідання та повісті часто друкувалися в журналах, включалися до читанок для трудових шкіл, вихо­дили окремими книжками. О. Білецький у статті «Про про­зу взагалі та про нашу прозу 1925 року» розпочав аналіз творів саме зі збірки М. Івченка «Імлистою рікою», відзна­чаючи тут, зокрема, сильні традиції класичної літератури та «серйозне чинення авторове з своєю письменницькою ро­ботою» Інший критик, Я- Савченко писав, узагальнюючи творчий доробок прозаїка: «Від цілої його постаті віє спо­коєм і серйозним гуманним ставленням до людини. Він увесь задуманий і філософічний» 2.

Але майже шість десятиліть на творах цього письменни­ка лежало тавро заборони, вони не перевидавалися і були відомі небагатьом. До недавнього часу бракувало й біогра­фічних даних про автора.

М. Івченко народився 9 серпня 1890 р. на хуторі під с. Никонівкою Прилуцького повіту на Полтавщині (нині Срібнянський район Чернігівської обл.). Про свій родовід письменник напише у спогадах 1929 р.: «Батьки мої похо­дять з козаків, з тих недобитків давньої гетьманщини, що по всіх змаганнях тихо посіли собі сотнями иа землі хлібо- робствувати» 3.

Після сільської навчався у вчительській школі, де читав заборонені цензурою твори Т. Шевченка, нелегальну полі­тичну літературу, розповсюджував її серед селян. Це не за­лишилось непоміченим, і, закінчивши 1906 р. школу, М. Ів- ченко вчителювати не зміг: обов’язкового посвідчення про благонадійність йому не видали.

Вирішив їхати на Кавказ: там були далекі родичі, зем­ляки. У Ставрополі-Кавказькому М. Івченко влаштувався в статистичному бюро, водночас вступив до реальної шко­ли й почав співробітничати в місцевій соніал-революційній газеті. Першою літературною публікацією стала новела, написана російською мовою, «Их было трое», видрукована у газеті «Кубанский край» (1910).

Того ж року М. Івченко повертається в Україну, працює у Полтавському земстві, згодом очолює відділення стати-

**1 Червоний шлях, 1926. № 3. С. 136.**

**8 Савченко Я. Поети й белетристи. X., 1927. С. 190.**

**8 Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН Уи раїни. Ф. 109. Од, зб. 20. С. 1 (Далі див. посилання у тексті).**

503

Стичного бюро в Лохвиці. водночас екстерном закінчує мос­ковську землеробську школу. А в періодичних виданнях («Рада», «Русские ведомости», «Хуторянин») публікує стат­ті й нотатки з природознавчих, економічних, національних питань. Знову відчуває потяг до художньої творчості. За порадами звертається до В. Короленка, який тепло підтри­мав дебютанта.

На початку першої світової війни М. Івченка мобілізу­ють до армії. Проте незабаром він повертається до Києва, працює за фахом агронома-економіста в різних сільськогос­подарських установах. Та протягом ряду років сімейні й сус­пільні обставини (руйнація, голод) змушували часто змі­нювати місце проживання й роботу. І все-таки М. Івченко ставав усе більш знаним у письменницькому оточенні. Ува­гу привернуло ще його оповідання «Навесні» (1916), видру­куване в українському журналі «Промінь», що виходив тоді в Москві. Уже тут виявилися характерні риси майбутньої творчої манери письменника: прагнення за зовнішніми вчин­ками людини побачити її внутрішній світ, відчути її розу­міння життя, природи. Людина і природа, навіть конкрет­ніше — людина і земля — ця проблема досить виразно окре­слюється в доробку новобранця літератури, коли він починає активно друкуватися в відновленому в Києві «Літе­ратурно-науковому віснику» (1917—1919). Активно співро­бітничає також у перших українських радянських журналах («Мистецтво», «Шляхи мистецтва», «Нова громада», «Чер­воний шлях»).

М. Івченка одразу прийняли митці старшого покоління (С. Васильченко, П. Капельгородський, Н. Романович-Тка- ченко), та молодші, котрі щойно прийшли в літературу (В. Підмогильний, Г. Косинка, А. Головко). В першій поло­вині 20-х років він був активним і в громадському житті: входив до літературних об’єднань «Музагет», «Аспис», брав активну участь у диспуті 24 травня 1925 р. при УАН про шляхи розвитку української літератури, виступив із допо­віддю під час обговорення «Сонячної машини» В. Винни- ченка у Київському будинку вчених (7 берез., 1928). Та все ж його натурі, творчому й життєвому світосприйманню біль­ше імпонували спокійна спостережливість, внутрішня врів­новаженість, намагання окреслити характери героїв засоба­ми психологізму. Такий підхід багато кому тоді видавався не відповідним напруженому, динамічному часу, вважав­ся як прагнення виявити «нейтральність», втеча від акту­альних проблем. Насправді все було глибше й конкретніше: письменник шукав органічного для себе художнього осмис­лення доби.

504

Активне творче життя М. Івченка тривало понад десять років (1919—1929). Та за пей час він опублікував збірки оповідань і повістей «ІПуми весняні» (1919), «Імлистою рі­кою» (1926), «Порваною дорогою» (1926), «Землі дзвонять» (1928), а також п’єсу «Повідь» (1924) і роман «Робітні си­ли» (1929). Усі ці твори так чи інакше ставали об’єктом критичних студій різних дослідників. Професійна критика звернула увагу на письменника фактично після виходу збір­ки «Шуми весняні», яка в час гучних закликів до творення нового мистецтва стала продовжувачем традицій україн­ської класичної прози. Без особливих зусиль дослідники відшукували тут впливи М. Коцюбинського, А. Чехова, Л. Андрєєва, В. Винниченка. Герої творів — переважно ро­мантичні натури, виписані в стилістиці передреволюційної літератури — реально і в мріях вони пориваються до одвіч­ного шукання краси, прагнуть позбутися «сірого» безбарв­ного життя. Але не були сприйняті ні такий романтизм, ні «безнадійний сум і чехівське скигління» 1 окремих персона­жів збірки, ні імпресіоністичні та символістські стильові засоби, до яких виявляв схильність молодий прозаїк.

Та якшо ілейно-тематичне спрямування творів першої збірки М. Івченка викликало в критики сумніви, то її емо­ційність всі дослідники сприйняли прихильно. Один із пер­ших рецензентів М. Могилянський підкреслював: «Загаль­ний ліричний тон Івченка зачіпляє в душі якісь відповідні струни, звучить справжньою поезією»2. Тут проступали ще не чітко сформовані індивідуальні риси творчої манери письменника. Вочевидь пробивалось намагання автора з’я­сувати головну наскрізну проблему всієї творчості — лю­дина й навколишній світ, пошуки гармонії у взаєминах осо­би й суспільства, пізнання її як частки загальної спільно­сті. М. Івченко шукав підходів до розв’язання цієї проблеми на кожному етапі своєї творчості.

У перших оповіданнях («Навесні», «Марійка», «Мужича пісня») переважали етнографічно-побутовий план, безпо­середнє сприйняття природи персонажами, загострена зо­рова та слухова образність. Але від цих ідилічних картин письменник швидко переходить до соціального осмислення порушених проблем. Зокрема, він переймається драмами людського життя, що минає марно («Легкий хліб»), най­більш панорамно відтворивши це у повісті «В рідній оселі» (1918). Тут особливості його стильової манери, зокрема лі­

**1 Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. X.; К.,**

**1924. С. 346.**

**\* ЛНВ, 1919. Кн. XII—X, IX. С. 175.**

606

ризму, проступали дедалі виразніше, що дозволяло гово­рити не про залежність молодого письменника від своїх сильних попередникіз (як то зазначали рецензенти збірки «ІПуми весняні»), а про творче прагнення обрати свій шлях.

Проблему єдності людини й суспільства М. Івченко на­магався осмислити, пов’язуючи її з революційними змінами. Варто підкреслити також, що хоча згодом його часто зви­нувачували в апологетизації села та упередженому став­ленні до міста, вже рання творчість письменника спросто­вувала ці закиди. У першій спробі змалювати революційну ситуацію — в оповіданні «Місто вмерло» (1919) М. Івченко очима міського інтелігента передає в імпресіоністичній, із вкрапленнями символізму, тональності драматичну бороть­бу, руйнування старого світу й очікування прийдешнього. Не позбавлене елементів деякої ірреальності, оповідання гостро передавало сум’яття, розчахненість душі героя, коли він мусив залишати місто, втікаючи до далекого села, щоб вижити в складній веремії.

У наступних оповіданнях, де розвивалася соціальна тема­тика («Із днів польових», 1922; «Наступ», 1923), прозаїк реалістичніше підійшов до проблеми, глибше сприймав жи­ву дійсність. Хоча, дбаючи передусім про сюжетність, втра­чав на ліризмі оповіді. Гармонія людського життя неможли­ва без герцю за неї —до такого висновку приходять герої його творів. А сам письменник прагне простежити її в най­складніших суспільних ситуаціях. Це спостерігаємо в пові­сті «Горіли степи» (1923) та п’єсі «Повідь» (1924).

Повість «Горіли степи» була досить популярною на по­чатку 20-х рр., виходила окремим виданням у «Бібліотеці селянина». Прикметна її ознака — знову ж таки внутрішній драматизм, самовизначення особи в революційному вирі, який М. Івченко художньо відтворив одним із перших з-по­між українських прозаїків. (Будуть потім і емоційніші, масштабніші в цьому плані твори: від новел «Я (Романти­ка)» та «Мати» М. Хвильового до роману «Вершники» Ю. Яновського. Але це згодом). За гостротою суспільних по­дій письменник не випускав з уваги й гуманістичний та на­віть соціально-економічний, сказати б, аспекти. Досить про­мовистими видаються, зокрема, роздуми дбайливого госпо­даря, німецького колоніста Вільгельма Кравзе: «Нащо землю одбирати... Все одно прийдуть і скажуть: бери, Вільгельме, свою землю! Дай нам краще хліба. Земля мусить мати сво­го майстра!»

Через напружені роздуми над феноменом людського бут­тя, його зв’язку з вічністю та «душею» рідної землі (повість про Г. Сковороду «В тенетах далечини», 1924) М. Івченко

приходить до розкриття драматизму, як стану душі особи­стості, яка відчула дисгармонію своїх стосунків із середо­вищем і від цього страждає й шукає розв’язання навислого над нею морального конфлікту. Характерним є оповідання «Смертний спів» (1924) —одне з найталановитіших у до­робку письменника, близьке в окремих рисах до твору «Зло­дій» В. Стефаника: тут відображена досить поширена ситуація в молодій пожовтневій літературі («Десять», «Тем­на ніч» Г. Косинки, «Повстанці» В. Підмогильного, «Солон- ський Яр» М. Хвильового), але помічаємо тут і власне ори­гінальне вирішення. За напруженими епізодами з життя села періоду продрозкладки (напад селян-повстанців на продовольчий загін, розстріл комісара-латиша, принизливе порятування від смерті колишнього актора-співака, що ви­ступає у ролі оповідача, мобілізованого на допомогу прод- загонові) поставав морально-психологічний драматизм, мас­штаб якого — від окремої особистості до цілого народу. Своєрідно цей драматизм відображено й в інших оповідан­нях на теми перехідного періоду: «Пан Коломбицький», «Векша», «Земля в цвіту».

Майже всі згадувані вище твори увійшли до другої збір­ки оповідань «Імлистою рікою» (1926), котра одразу по­ставила ім’я М. Івченка в коло відомих українських про­заїків середини 20-х рр. Критика, нарешті визнавши його лірико-філософський стиль, все ж зауважувала то схиль­ність письменника до пантеїзму (О. Білецький — Ю. Межен- ко), то розмиту сюжетність (О. Білецький — Ф. Якубовсь- кий). Чимало мовилося й про естетизм, абсолютизацію кра­си, «інтелігентщину».

Зрозуміло, стильовою домінантою М. Івченка й надалі лишався ліризм драматичного характеру. Що ж до панте­їстичного забарвлення, то воно притаманне переважно по­чатковій стадії його творчості. Що більше письменник вхо­див у атмосферу складних суспільних подій, то драматичні­шим ставав ліризм, виявляючи суперечності між природним покликанням людини та можливостями реального здійснен­ня того покликання. Вдумливий митець не міг не прагнути заглибитись у ті суперечності, зрозуміти їхню діалектику, художніми засобами допомогти людині в складному само­пізнанні. Насамперед в цьому і вбачав М. Івченко завдання літератури, її актуальність. І, як лірик, відразу і дуже гост­ро відчув загрозу спрямування художньої творчості в річи­ще соціального ілюстрування, її параліч однозначними іде­ологічними приписами.

**Застереження письменника сприймалося як необ’єктивне та час згодом підтвердив, що він мав рацію: був правий і**

**507**

тоді, коли й далі наполягав на художньому пізнанні людини не з «парадного входу», а в складнощах становлення, внут­рішніх боріннях. Після збірки «Імлистою рікою» це знайшло виразне підтвердження в невеликій книжечці «Порваною дорогою» (1926), де вміщено лише три оповідання («Землі дзвонять», «Порваною дорогою», «Ранок»), але вони, оче­видно, були для письменника важливими як певний творчий стан — до поглибленого пізнання села непівського періоду через дослідження первинної клітини суспільства.

Чи не найскладніше ці проблеми переплелися в малень­кій повісті «Землі дзвонять», де письменник через змалюван­ня психологічних порухів сільської родини відкрив зміни мо­ральних і духовних цінностей, що сталися під впливом нової дійсності. Для селянської душі це був надто психологічний і болісний процес, стан розгубленості перед новим життям, чекання чогось іще не зрозумілого, кардинального, за чим одні бачили втрату моральних засад, а інші — очищення від усіх «нашарувань минулого» заради завтрашнього дня. Що­правда, філософічні поетизми та ускладнена символіка, до яких так щедро чи не востаннє вдався автор, на наш погляд, дещо пригасили гостроту реалістичних проникнень повісті, принаймні як для тогочасного сприйняття. Чи не завдяки цьому і згодом дехто з істориків літератури побачив у цьому творі найперш «поетизацію ідіотизму сільського життя» \*.

Гнітючі сторони сільського побуту М. Івченко свідомо намагався виявити якнайгостріше. Але, звичайно, не живо- писуючи їх, а подаючи як серйозну соціальну драму, що не раз переростала в індивідуальну трагедію, на зразок зобра­женої в оповіданні «Ранок» (убивство в родині при розподілі спадщини). Тут немов продовжено ситуацію повісті «Землі дзвонять»: з одного боку — очікування нового, обіцяного більшовиками колективістського життя, і з другого — сила власницьких прагнень і почуттів.

Застереження щодо моральної неодновимірності людини звучить і в несприйнятті науково-технічного прогресу як па­нацеї від гострих соціально-етичних проблем нової дійсності («Порваною дорогою»). Багатьом це видавалося абстракт­ним, пов’язаним з ідеалістичним потрактуванням завдань літератури й сприймалося як нерозуміння письменником бадьорого будівничого пафосу революційного оновлення, який все активніше лунав зі шпальт періодики. М. Івченко ж бачив шлях усіх суспільних зрушень найперш через роз­виток гуманістичної сутності людини. Заглиблюючись у до­свід класики, не лише уважно перечитував твори Марка

1 Історія української літератури: У 8 т. К., 1970. Т. 6. С. 291.

508

Бовчка, І. Франка, А. Тесленка, Панаса Мирного, а й випу­стив протягом 1925—1927 рр. серійною бібліотекою у видав­ництві «Час» кращі їхні оповідання для масового читача зі своїми передмовами.

У оповіданнях та повістях другої половини 20-х прозаїк прагнув досліджувати найтонші порухи душі, які здатні ви­значити не лише певний вчинок, а подеколи навіть її долю. Дедалі ширшає і обсервація реальної дійсності в його тво­рах— тут і еволюція села очима міського інтелігента («Світляки», 1927), і перебіг життя декласованих елементів («Лісові пасма», 1927), і процес становлення творчої інте­лігенції («Березневі вітри», 1928) та студентської молоді («Па-д’еспань», 1928). Помітно збагатилася поетика, тема­тичні обрії творів прозаїка. М. Івченко докладніше виписує характери своїх героїв, більше зосереджуєтьсз на конкрет­ній постаті; відчутний потяг і до більш реалістичного зо­браження самих подій, хоча загалом це поглиблення епіч­ного начала давалося авторові не без додаткових внутрішніх зусиль. Характерно, що пошуки нових форм сюжету, компо­зиції водночас супроводжувалися й дальшим посиленням психологізму, освоєнням нових проблемно-тематичних по­кладів.

На жаль, тут, як ставало дедалі очевиднішим, М. Івчен- ко мало відчував підтримки від критики. Вона, навпаки, інколи дезорієнтувала читача й збурювала сумніви у самого автора. Приміром, у рецензії на збірку творів зрілого вже письменника («Землі дзвонять») головний редактор жур­налу «Життя й революція» І. Лакиза, писав: «Надмірна віра в людину, надмір внутрішніх психологічних переживань лю­дини» ’. Звичайно, ні про який надмір віри в людину не могло бути й мови. (Чи одважиться хто взагалі визначити таку «норму» для художника?) М. Івченко робив те, що глибоко усвідомлював, записавши до щоденника ще 21 серп­ня 1925 р.: «Маємо багато різних дисциплін із різних галу- зів знання, але самої головної не маємо — як треба жити, як цьому навчитися, як цього досягти. І література повинна цими справами займатись» (Од. зб. 110).

Проте науку життя конкретної людини письменник аж ніяк не намагався відривати од суспільного поступу. Він дедалі більше переймається тими процесами й проблемами кінця 20-х рр., якими визначалося тогочасне життя, до яких зверталася література. Але й тепер ішов через психіку, внутрішній світ особистості. Врешті, виникає широкий за­дум художнього осмислення розвитку нації в соціалістичних

1 Життя н революція, 1928. № 5. С. 190.

609

уМойах, взятого в синтезі. Зрозуміло, складність, масштаб­ність проблеми вимагали й відповідної форми — письмен­ник одважується на створення «Робітних сил», що виходять окремим виданням 1929 р.

Роман — полемічний, пошуковий. Слід одразу сказати, що автор ще не досить певно почувався в обраному жанрі з його багатими можливостями, не завжди вдавалося йому переконливо виписати персонажів другого плану, які мали

б нести більше ідейно-художнє навантаження (Горошко, Гамалій). А проте — це лиш частковості. Головне полягало в тому, що «Робітні сили» органічно влилися в річище тих проблем, котрі читач знаходив у вершинній романістиці то­гочасної української прози: «Вальдшнепах» М. Хвильового, «Місті» В. Підмогильного, «Майстрі корабля» Ю. Яновсь- кого...

Сюжетна канва твору — проста й непретензійна. На од­ній із селекційних станцій з невідомих причин сталося різке зниження цукристості буряків. Сюди виїздить молодий про­фесор сільськогосподарського інституту Віктор Савлутинсь- кий. Навколо цієї постаті, власне, й схрещуалися усі інвективи критики, яка упереджено сприймала роман. А Сав- лутинський — постать неординарна. Він тривалий час пере­бував за кордоном, працював у селекційно-дослідному ін­ституті в Чехії. Його судження ерудовані, хоча й нерідко різкі, безапеляційні, в них подекуди вчувається зайва само­впевненість чи й хизування. Все це викликає в одних захоп­лення, в інших — несприйняття. В одній з розмов із дирек­тором селекційної станції Сахновичем започатковується й головна проблема твору... Савлутинський, згадуючи своє навчання за кордоном, підкреслює:

«— Отже, як бачите, Захід привчає нас до високої тех­нічної культури.

* І нехтувати зовсім моральну культуру,— підхопив ди­ректор.
* А це ж зовсім інша справа. Захід завжди йшов доро­гою сильної егоїстичної волі, що все перемагала, і це однак не заважало йому дійти великих досягнень матеріальної культури.
* А чи ж буде та культура міцна, як вона не має під собою морального грунту?»

Це, власне, і є та вісь, навколо якої обертатимуться всі суперечки в романі. Не пройшла непоміченою і теза Савлу- тинського щодо сильної, інтелектуальної особистості, за якою, на його думку, майбутнє. Загалом підтримуючи таку особистість, письменник тим часом і застерігав од прагма­тизму, авторитарності, що дедалі владніше утверджувалися

510

у суспільстві... Одне слово, критика мала досить цікавий твір — гідний предмет для серйозної розмови про серйозні речі, та й про саме новонадбання української прози. Та ні в час виходу твору, ні пізніше вона не завдала собі клопоту докладніше заглибитися у ідейну канву роману, його про­блематику, хоча вона й викликала занепокоєння письмен­ників.

Наставав час інших вимог і підходів до художньої твор­чості, ніж у перші пореволюційні роки. Інтенсивніше розгор­талися індустріалізація та колективізація, і причини невдач волюнтаристського форсування економіки вишукували­ся в підривній діяльності капіталістичної агентури, шпигу­нів, завербованих ними «спеців», яких треба було викрива­ти й таврувати. Тим паче, що назрівали сумнозвісні проце­си, на зразок шахтинського, чи так званої Промпартії, які були сфальсифікованими і лише знекровили нашу технічну інтелігенцію.

У цьому контексті «Робітні сили» ставали очевидною «поживою» для вульгарних соціологів, котрі націлювали лі­тературу лише на мажорне відображення суспільних явищ. Попутницька ж «белетристика» спричинила класове не- сприйняття ортодоксальної критики. А тим часом до цієї «белетристики» належали кращі здобутки української літе­ратури: крім згадуваних «Міста» В. Підмогильного, «Май­стра корабля» Ю. Яновського — і повість «Смерть» В. Анто- ненка-Давидовича, роман «Недуга» Є. Плужника, п’єси «Мина Мазайло» та «Народний Малахій» М. Куліша... Як і названі майстри слова, М. Івченко орієнтувався у своїй творчості не на ідеологічні гасла, а на реальне життя, на той естетичний кодекс, що замість образу утвердження дик­тував образ-застереження, зокрема, від потворних крайно­щів, до яких можна дійти, нехтуючи особистістю, її правами й свободами.

В образі Савлутинського критика найперше побачила «спеца» з буржуазними звичками, апологета старовини, егоїстичну натуру, ледь не ніцшеанця. В дусі тогочасних командно-адміністративних настанов одразу ж було зроб­лено висновок: в романі пропагується ідея, що «гегемоном сучасної соціалістичної «стройки» є не пролетаріат, а інте­лігенція» ]. Після шахтинського процесу («шкідництво» тех­нічної інтелігенції на Донбасі), який щойно завершився засудженням 49 чоловік, це був загрозливий закид.

Та М. Івченко продовжував інтенсивно працювати. За віком він був у розквіті творчих сил, його талант міцнів,

1 Колесник П. «Робітні сили» Івченка//Літ. газ. 1929. 1 верес.

51!

незважаючи на постійні осмикування й підправляння. Це

засвідчила й повість «У сонячнім колі» (Життя й революція.

1. № 9—10), близька проблематикою до роману «Робіт­ні сили», але в художньому плані довершеніша завдяки пов­нішому розкриттю особистості головного героя — виклада­ча педтехнікуму Косеня. Внаслідок нелегких життєвих ви­пробувань він усвідомлює, що лише через любов і злагоду людина найглибше пізнає інших людей і здатна творити новий світ.

У задумах був знову епічний твір — наслідок вивчення життя робітництва в районах високої індустріалізації (Дніпрогесу), про що згадував сам М. Івченко у листі до президії Всеукраїнської федерації радянських письменни­ків (Од. зб. 100). Однак в Україні розгорталася нова кам­панія викриття «підривних сил» соціалізму — тепер їх було «виявлено» серед інтелігенції, в так званій Спілці визво­лення України (СВУ). Підозра впала передусім на тих культурних діячів, що мали стосунки з «буржуазним світом» і в останній час так чи так виявляли стривоженість поміт­ним відхиленням курсу країни від основних засад, прого­лошених революцією. До таких незабаром було зараховано й М. Івченка. Багато що в його творах уже раніше епатува­ло ортодоксальну критику. Потрапивши на лаву підсудних, письменник став відкритою мішенню для вульгаризаторсь­ких вправ. Здавалось, рецензенти змагалися, хто завдасть болючішого удару. Амплітуда висловлювань коливалася між виразами «обивательсько-міщанська література» («Кри­тика». 1929. № 11. С. 7.), пропаганда «куркульсько-дворян­ських ідеалів» (Плуг. 1929. № 10. С. 56) та «продукція кла­сового ворога», «продукт фашистської ідеології» (Літ. газ.

1. 31 січ.).

На щастя, час масових репресій ще не набрав тотальних обертів. За всієї продуманості судового сценарію органами ДПУ, очевидної підтасовки фактів навіть тоді дев’ятьом підсудним із сорока п’яти так і не вдалося інкримінувати злочину — їх засудили умовно. Серед них був і М. Івченко. У квітні 1930 р. після відкритого судового процесу, його бу­ло звільнено. Але публічно зневажений, зганьблений, виму­шений каятися у нескоєних гріхах, переживши сильну пси­хічну депресію, письменник довго не міг взятися за перо. Лише 24 грудня 1932 р. він зробив запис у щоденнику: «Перший мій вихід у світ... Пішов на доповідь проф Пер- ліна про погляди на трагедію Арістотеля, Гегеля, Лессінга, Маркса та Енгельса... Якось наважився й виступив і я...» А за кілька днів не менш вражаючий запис: «По довгім бо­ліснім розриві з наймилішою ділянкою праці — літерату-

т

рою, здається, знову повертаюся... І ось тепер на новій галя­вині — нову хату ставлю. І почуваєш себе так, ніби заново треба вчитися ходити» (Од. зб. 112).

З новонаписаного нічого видрукувати не пощастило. (Ця спадщина ще сподівається на дослідників: в рукописах — не лише оповідання, а й, повісті, кіносценарій, роман, подо­рожні нотатки, щоденники різних років, спогади). Перекла­дав з англійської, зокрема свого улюбленого Рабіндраната Тагора, з яким особисто листувався. Працював знову еконо­містом (у Київському тресті «Свиновод»), перевтомлював­ся, почало слабнути серце. Та й сподіванок на кращі су­спільні обставини було дедалі менше. Арешт і розстріл у грудні 1934 р. групи безневинних письменників, звинуваче­них у тероризмі (Г. Косинка, О. Близько, К. Буревій, Д. Фальківський, І. Крушельницький), віщували нову, знач­но жорстокішу хвилю репресій.

Залишатися в Україні багатьом культурним діячам ста­вало небезпечним. М. Івченко виїздить на деякий час до Москви, а звідти — у край своєї юності, на Північний Кав­каз. Працює у Владикавказі за старим фахом агронома- економіста на селекційній станції, а з березня 1939 р.— ви­кладачем англійської мови місцевого сільськогосподарсь­кого інституту.

Та педагогічний стаж виявився надто коротким. 19 жовт­ня в Никонівці мати і брат Філарет одержали телеграму про смерть М. Івченка. Трагедія сталася раптово, за три дні перебування в лікарні — від зараження сибірською вираз­кою. На похорон не встигла з Києва навіть дружина, теж письменниця Л. Коваленко, автор збірок оповідань, п’єс, романів, перекладів з французької літератури. (Вона зов­сім невідома в нашій літературі лише тому, що після смерті чоловіка, уникаючи репресій, емігрувала за кордон).

...Він довго лишався відлученим од рідного слова, рідної землі. В особі М. Івченка українська література має само­бутнього прозаїка ліро-філософського стильового напряму. Він — один із представників, що єднають дореволюційну прозу з літературою 20-х рр., твореною вже тоді Г. Косин­кою, А. Головком, а далі, через роки, по-своєму виявленою у творчості М. Стельмаха, Є. Гуцала, Вал. Шевчука.

Творчий шлях М. Івченка — то нелегкі пошуки худож­нього пізнання людини в складну добу соціальних потря­сінь, але пізнання не через зовнішнє сприйняття подій, а че­рез внутрішньо-духовне осмислення, емоційне відчуття до того ж не завжди й активною особистістю. Письменник прагнув художнього відтворення реальності переважно з по­гляду саме такої індивідуальності, даючи цим багатовимір-

**17 юі**

513

нішу картину живої дійсності, своєрідно застерігаючи від однолінійного, лише апологетичного її трактування, нама­гаючись розкривати людину в її одвічних пошуках гармонії зі світом.

**Гнат Михайличенко (**1892**—**1919**)**

Ім’я цього письменника досі можна було зустріти хіба що в окремих, переважно тенденційних курсах історії ук­раїнської радянської літератури. А тимчасом у перше по- революційне десятиліття про твори Г. Михайличенка спе­речалася критика: їхнього автора поряд з В. Елланом-Бла- китним, В. Чумаком та А. Заливчим називали серед «пер­ших хоробрих», одним із фундаторів нової літератури. Втім, не виключено, що й тоді його сприймали передовсім як активного громадського та політичного діяча напруже­ної доби на зламі двох історичних епох. Це ставлення по­значилося і на численних спогадах його сучасників, зокре­ма в поезії «Гнатові Михайличенку» П. Тичини, написаній на смерть близького друга:

**Не уявляєм, як ти тлієш, як у землі сирій лежиш, — бо завше ти живеш, гориш, бо вічно духом пломенієш...**

Г. Михайличенко народився 27 вересня 1892 р. в с. Сту- денок (Миропілля) Курської, а нині Сумської обл., в се­лянській родині. Батьки як могли дбали про освіту дітей, і здібний хлопець після місцевої двокласної школи вступає до Харківського землеробського училища. Тут захоплю­ється підпільною літературою, відкрито виявляє свої ате­їстичні погляди. Дирекція позбавляється від «бунтівника», він змушений перевестися до Московської сільськогоспо­дарської школи. Але шлях юнака вже окреслився: посиле­но вивчає суспільні науки, зближується з нелегальними організаціями. Мобілізований під час імперіалістичної вій­ни, втікає в травні 1914 р. з армії і повністю віддається ре­волюційній діяльності. У січні наступного року, коли Г. Ми­хайличенко в підпільній друкарні харківської соціал-рево- люційної організації готував листівки та відозви до десятої річниці «кривавої неділі» 1905 р., його було заарештовано. Військовий суд виніс вирок: шість років заслання і довічне поселення в Сибіру.

Повернувшись в Україну після Лютневої революції.

**514**

І Михайличенко став одним із керівників партії есерів (голова харківського губкому, член ЦК УПСР), очолив їі ліве крило, яке протистояло українофобським тенденціям і консолідувалося з більшовиками у боротьбі проти геть­манщини та кайзерівських військ. З цього крила утворила­ся партія боротьбистів. Політичне життя було напружене й складне: лише на початку 1918 р. Г. Михайличенка ув’яз­нювали і Центральна рада, і німецькі окупанти, присудили до розстрілу. З-під другого арешту втікає, перебуває неле­гально на «Кручі» (будиночок над урвищем Дніпра, біля Видубицького монастиря).

Після встановлення радянської влади активно співро­бітничає з нею, зокрема організовує молоді літературні си­ли республіки. За його участю створюється видавництво «Товариство українських письменників». Г. Михайличенко очолює редколегію першого українського радянського лі­тературно-художнього часопису «Мистецтво», сприяє вихо­ду у світ журналу «Музагет». У травні 1919 р. його при­значають першим наркомом освіти УРСР.

Однак незабаром — знову підпільна діяльність: разом з В. Затонським та О. Шумським входить до групи, яка пере­тинає польський кордон, щоб підняти селян Галичини на повстання. Задум не вдався. Г. Михайличенко з тяжким пораненням повертається до Києва, який невдовзі скупову­ють денікінці. Знову на «Кручі» відбуваються нелегальні політичні й літературні зібрання (саме тут склалася група «здорового футуризму», до якої входили В. Блакитний,

В. Чумак, М. Семенко). 20 листопада 1919 р. відбулося чергове засідання літературної групи. Відчуваючи кінець денікінщини, підпільники будували плани гуртування роз­порошених творчих сил. Під вечір покрадьки розійшлися. Г. Михайличенко і В. Чумак лишилися на «Кручі». А на світанку, наведений провокатором, сюди підкотив автомо­біль денікінської контррозвідки. Арешт і розстріл (начебто при спробі втечі) обох талановитих митців...

Без цих, хоча й пунктирно окреслених, політичних мо­ментів читачеві важко буде належним чином усвідомити зміст та спрямування творчості Г. Михайличенка, в якій органічно поєднуються переконаність професійного рево­люціонера і ніжна душа лірика. Його літературні спроби почалися в харківській в’язниці, де Г. Михайличенко брав участь у підготовці рукописного журналу «За гратами» (сам, до речі, художньо й оформив цей часопис). Тут бу­ло написано перше оповідання «Погроза невідомого» (1916) —про психічний стан засудженого до тяжкого по­карання юнака, з правдивим відображенням реалій аж до

17

515

примарних напів’ясновидінь. 1916 роком датований також етюд «Тюрма»,— з іронічним рефреном «Нема величніше, нема нічого натхненніше тюрми!», та пригодницька повість з дореволюційного життя підпільників «Історія одного за­маху».

Загалом новелістику Г. Михайличенка можна поділити на два основних цикли, що творилися паралельно: «Місто» й «Лірика». Новели першого циклу («Дівча», «Повія», «Старчиха», «Місто» та інші) — це фрагменти емоційно зображеної мозаїки суспільного життя в період між Лют­невою революцією та жовтневим переворотом. Ліричного героя цих творів проймає почуття зболеності за приниже­них і ображених людей, найнижчих представників суспіль­ної ієрархії (стара жінка жебрачка, посиніле від холоду дівча, що продає байдужим перехожим шнурки; дівчина- повія, якій світ заступила «керенка, пари пива і папіро- си»). На грані постійного ризику постає життя революціо- нера-інтелігента в складних політичних умовах України із задавненими ускладненнями взаємин міста й села. У циклі «Лірика» («Зацвіла моя Люба», «Поцілунок», «Кольорові аркушики», «Огонь моїх очей», «Дівчина») — здебільшого особисті переживання й настрої у час сибірського заслан­ня та пізнішого підпілля: туга за рідним краєм, терпкий біль нерозділеного юнацького кохання. Крім цих тематич­них циклів є у спадщині письменника й кілька новел із ча­сів першої світової («На річці Мережаній», «Забив») та громадянської воєн («Крик», «Навесні»),

Але мала проза Г. Михайличенка привертала увагу критики 20-х років не так тематикою й проблематикою, як своїми жанрово-стильовими особливостями. У ній найви­разніше в літературі тої пори відбилося своєрідне поєднан­ня «старого» реалістичного письма та «революційних» ро- мантично-імпресіоністично-символістських пошуків. Шкі­ци, новели, новелетки, ескізи, з чого починали майже всі молоді прозаїки, як і «телеграфний» стиль з уривчастими, однослівними реченнями, звуконаслідування, насиченість образами-символами — все це чи не в першого зустрічаємо у творах Г. Михайличенка. Тож і тогочасні, і пізніші до­слідники мали підстави говорити про нього «як про оригі­нального художника з гострим зором, витонченого у кольо­рах, у ритміці» ’.

У прозаїка знайдемо не лише колористично-медитативне визначення жанрів («акварельні плями», «непроспівані

**1 Приходько І. Гнат Михайличенко І І Письменники Радянської Ук­раїни. 20—30-і роки: Нариси творчості. К-, 1989. С. 89.**

516

пісні», «блакитнорожева новела», «різдвяна новела», «осін­ні листки з-під снігу»), а й цілком свідому ритмізацію тек­сту, музичність стилю. І водночас — контрастні емоційні перепади, рефрени та лейтмотивні фрази, згущено-асоціа- тивна настроєність. У цих веселково-розмаїтих світлих мріях і гірких спогадах, тривогах і радощах, звичайно ж, чимало було й алегоричного, символічного. Але не слід шукати в них «впливів декадентських течій», «хворобли­вого психологізму», що намагалися робити ортодокси про­летарського мистецтва. Коли вже з’ясовувати впливи й тра­диції, то можна побачити, що захоплення поезіями в прозі, з отими характерними образно-стильовими забарвленнями, бере початок у класичній українській новелістиці, утвер­дженій такими майстрами, як М. Коцюбинський («Інтер- меццо»), В. Стефаник («Дорога»), Г. Хоткевич («Гірсь­кі акварелі»), Дніпрова Чайка («Шпаки»),

Вишуканість форми не була кінцевою метою автора, вона відбивала цілком реальне сум’яття душі ліричного ге­роя, за яким легко вгадувався сам автор, який перебував у вирі складних політичних перипетій, де вирішувалася доля народу. Відтак і його герой — не пасивний спостері­гач, а дійовий учасник, перейнятий розвиненим почуттям національної гідності.

На перехресті гострих полемік початку 20-х рр. постав «Блакитний роман» Г. Михайличенка — твір і сьогодні ба­гато в чому загадковий, «зашифрований» для дослідників. Над ним автор працював тривалий час (1918—1919), до останніх своїх днів. Опублікований він посмертно, в жур­налі «Шляхи мистецтва» 1921, № 1 (Певна річ, слово «ро­ман» у заголовку несе не жанрове, а етичне навантажен­ня). Радше це алегорична повість у восьми новелах-прит- чах («Інтродукція», «Палала червона заграва», «Аорист», «Блакитні душі» та ін.), які містять найширший спектр символічних образів, що в основному й спричинилися до полярно дискусійних оцінок твору.

Ускладненість «Блакитного роману» відзначали й при­хильники таланту Г. Михайличенка, вказуючи навіть у не- кролозі, що це — «власне не стільки роман, скільки лірич­на п’єса на зразок симфоній Андрія Бєлого '. Справді, могло бути, що, навчаючись у московському народному універси­теті ім. Шанявського, молодий літератор познайомився з такими експериментальними творами одного з визначних російських письменників-символістів, як повість «Срібний голуб» (1911) та роман «Петербург» (1913) —і саме вони

1 [Зеров М.] Гнат Михайличенко//Книгар. 1919. № 28. С. 1962.

517

стали згодом своєрідним поштовхом до задуму «Блакитно­го роману». Водночас цілком реальне припущення і про вплив на індивідуальний стиль початківця західноукраїн­ської літератури (зокрема В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Яцківа), в якій був сильний струмінь символізму. Був час, коли Г. Михайличенко, як видно з натяків у повісті «Історія одного замаху», перебував у Галичині.

Так чи інакше, уважне вивчення творчості письменника чіткіше освітлює проблему такого досить примітного і в українському літературному процесі першої чверті століт­тя всеєвропейського явища, як символізм.

Автор «Блакитного роману» цілком органічно почував­ся в річищі подібних стильових спрямувань, друкувався в «Музагеті» (1919), що був, фактично, органом символіс­тів, першим, як зазначалося, спробував експериментувати в пошуках синтезу художньої модерністської форми і реа­лій тогочасного суспільного життя в Україні. Що це відби­вало індивідуальну естетичну програму Т. Михайличенка, свідчить і виголошена напередодні призначення його нар­комом освіти доповідь «Пролетарське мистецтво» на ко­місії Всеукрліткому при Наркомосвіті. Не вільний в окре­мих моментах від пролеткультівства, Г. Михайличенко все ж відкидав його колективно-класову амбітність, від­стоював еволюційність процесу мистецтва, наголошував на ролі творчої особистості художника \*.

Практичним виявом цих теоретичних засад і можна вва­жати «Блакитний роман» з усіма типовими символічними ознаками: поетичний, аж до музичності, ритм оповіді; на­сиченість віддаленими історичними ремінісценціями, по­стійні ліричні відступи з імпресіоністичним забарвленням. («Знаки незнані і давні твою тамували блакить. Чийсь придорожній надгробок з дикого каменю дороговказом шлях твій відзначив, нудьгу невимовну й байдужу у душу тобі навівав. Пітьму безкрайніх снігів ти зором незрячим своїм пронизав і застиг у бутті...» — «Аорист»), Все це, ви­ступаючи на перший план, приглушує, розчиняє в собі звич­ну для реалістичного сприйняття фабулу твору. Вдавшись до відображення складних політичних подій в Україні 1917—1919 рр., Г. Михайличенко (можливо, ще й через не­певність своєї тогочасної «підпільної» безпеки) й додатко­во «зашифрував» і персонажів, і саму ситуацію (Ти, Іна, Яся, Чоловік, які постійно перебувають у напруженому, відчутті «стихійно упертої масово-кривавої боротьби», і водночас поміж ними снується нитка інтимної взаємності,

1 Мистецтво. 1919. № 1. С. 28.

518

спорідненості «блакитних душ»). Все це й поклало на твір знак сюжетної нерозгаданості.

Але митець розпізнається за тими творчими законами, за якими він сам діє. Коли відійти од канонів реалістич­ного мистецтва і подивитися на художні образи «Блакит­ного роману» не як на соціально типізовані персонажі, а як носіїв певних символів, що різноаспектно відбивають усю гаму внутрішнього світу автора-оповідача — виразника «загального трагічного стану світу, резонатора природ­них і підгрунтових історичних стихій та вмістилища проро­чих передчувань близького оновлення» — тоді твір сприй­мається по-іншому. Тоді «Блакитний роман» розкриє дра­матичну дисгармонію становлення нового суспільства, коли в ім’я майбутнього гуманізму не лічать сьогочасних жертв, коли людина страждає від суперечностей почуття і обо­в’язку, не маючи свободи вибору, а перебуваючи в полоні фатальної стихії. І все це — засобами симфонічної оркест- ровки стилю.

Знаючи біографію письменника, неважко зрозуміти, що остання частина-новела твору («Посвята») —то звернення до свого народу, сповідь автора, можливо, в передчутті трагічного завершення всіх прагнень молодої душі (заги­нув 27-літнім): «Останній свій погляд тобі я присвячую... В блакиті твоєї душі я розгадав усі таємниці і вгледів прийдешнє. Весь потік своїх слів безборонних, що разком нанизав між рядками присуду смертного, я тобі присвя­тив...». З таким щирим зізнанням він і пішов із життя, по­лишивши в рукописах більшість написаного (зокрема й «Блакитний роман»). Хто знає, як би розпорядився Г. Ми­хайличенко тим творчим набутком в умовах іншої суспіль­ної атмосфери. А тоді, в тривожну добу збройного виборю­вання незалежності України, він бачив необхідність насна­жувати слово таким пафосом, такою символікою, які на­віювали йому навколишня дійсність, його особисте життя.

Сам же символізм, лише відлунням пройшовшись в ук­раїнському мистецтві, поступився місцем імпресіонізму та романтизму, які невдовзі зазнали насильницького потопту, вчиненого адептами соціалістичного реалізму. Тоді ж, на початку 20-х, символізм у поєднанні з імпресіонізмом та романтизмом утворював колоритне явище — орнаменталь­ну прозу. З легкої руки М. Хвильового вона набула досить широкого побутування, охопила своїм впливом новелістику

**1 Символизм//Литературньїй знциклопедический словарь. М., 1987.**

**С. 380.**

519

О. Копиленка, А. Головка, ГІ. Панча, І. Сенченка та інших молодих новобранців української прози.

А Михайличенко? До 10-річчя загибелі стараннями рев­ного дослідника його творчості В. Гадзінського було під­готовлено видання всієї спадщини в двох томах. Вийшов лише перший том з художніми творами, який так і лишив­ся останнім виданням... Сьогодні творчість Г. Михайличен­ка законно повертається в контекст ранньої прози радян­ського періоду. Без спадщини письменника не будемо мати об’єктивної картини стильового розмаїття української лі­тератури 20-х років.

**Валер’ян Підмогильний (**1901**—**1937**)**

У «Розповідях про неспокій» Ю. Смолич залишив нам чи не єдиний грунтовний спогад про цього письменника, якого добре знав особисто: «Коли б хтось із читачів оцих моїх літературних спогадів та запитав мене, кого з молодих українських письменників двадцятих-тридцятих років я вважаю найбільш інтелектуально заглибленим, душевно тонким або, по-простому кажучи, найбільш інтелігентним, то я б ні на хвилину не задумався і відказав: — Валер’яна Підмогильного» '. Ці слова — не традиційна данина поша­нування пам’яті тих, хто безвинно постраждав під час жор­стоких репресій. В. Підмогильний справді користувався високим авторитетом письменника-інтелектуала, виховано­го на національній та європейській класиці, схильного до філософського осягнення світу й людини.

Звідки це все у хлопця з селянської родини степового села Чаплі під Катеринославом, де він народився 2 лютого 1901 р.? У юнака, який після церковноприходської школи закінчив лише реальне училище, а потім — через матері­альну скруту, голодні 1921—1922 рр. навчався уривками (на перших курсах математичного та юридичного факуль­тетів Катеринославського університету, тепер Дніпропет­ровський університет), вчителював, працював у видав­ництвах Києва, слухаючи лекції в Інституті народно­го господарства. Його творче життя тривало п’ятнадцять років (враховуючи співробітництво у журналах та видав­ництвах). Зовсім молодим він був силоміць вирваний із лі­тературного процесу та ізольований від суспільного ото­

1 Смолич Ю. Твори: У 8 т. К-, 1986. Т. 7. С. 600—601.

520

чення. Залишилося три збірки оповідань, кілька повістей, дна романи і чимала бібліотека перекладів з французької класики (Вольтер, Д. Дідро, В. Гюго, О. Бальзак, А. Доде, Г. Мопассан, П. Меріме, А. Франс), про які академік

О. Білецький ще наприкінці 20-х років сказав, що ними «сміливо може пишатися українська література»

Витоки таланту В. Підмогильного — в його рідному краї. Його внутрішній світ і світовідчуття формувалися під ііпливом матері — сільської жінки, яка усе життя працюва­ла на своїй землі. Від неї в майбутнього письменника до­бірна та розмаїта мова, органічна й глибока любов до істо­рії рідного краю. Потяг до минулого поглибився знайомст­вом зі славетним дослідником Запоріжжя Д. Яворницьким.

Національне закорінення було характерним для біль­шості письменників України першої пореволюційної фалан­ги, яка стала і наслідком, і генератором закономірного культурного відродження українського народу в першій чверті XX ст. А ось те, що двадцятилітній вчорашній селюк у час ще не стихлої громадянської війни здійснює переклад роману «Таїс» А. Франса і пропонує його київському ви­давництву зі своєю передмовою,— це видається непересіч­ним навіть сьогодні.

Ймовірно, що філософська притча «Таїс», широко спо­пуляризована в Європі на початку XX ст., захопила В. Підмогильного ще в училищі. У легенді про долю кур­тизанки з античної Александрії, яка прийняла християнст­во, приваблювало уміле відтворення всепереможної сили кохання. Та за зовнішнім сюжетом поставала значно глиб­ша ідея, яку сам А. Франс визначав як пробудження філо­софських сумнівів — сумнівів до всього, спричиненого слі­пою вірою, фанатизмом, соціальною ейфорією, й утверджу­вав ідеї гуманізму, любов до всього природного. Від цього й починалася одна з провідних ліній творчості В. Підмо­гильного. Від перших юнацьких спроб він поволі, але не­ухильно виходив на шлях психологічного реалізму (це — поширене визначення 20-х років), який розвивали в пе­редреволюційній українській прозі М. Коцюбинський, В. Стефаник, а в драматургії — Леся Українка та В. Вин« ниченко. Осмислюючи новаторство молодої прози початку

1. ст., І. Франко відзначав, що нове тут криється не в темах, а в способі трактування тих тем письменником, в умінні бачити й відчувати життєві явища: «Для них голов­на річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи ін­

1 Білецький О. Зібр. праць: У 5 т. К-, 1966. Т. 5. С. 606.

521

ших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сум­на... Властиво, те окруження само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати» Ч

Оце прагнення відчувати стан і порухи людської душі й було провідним для новобранця літератури, дев’ятнадця­тилітнього автора збірки оповідань, зухвало озаглавленої «Твори, Том 1» (Катеринослав, 1920). Вже в цих творах В. Підмогильного не так цікавлять сюжетні перипетії, як зовнішнє сприйняття людиною подій і явищ. Спочатку складалося враження, що автор надто довільний у виборі тематики: в одному оповіданні йшлося про скаліченого робітника, який жебрає на вулиці («Старець»), в іншо­му — про гімназиста, розчарованого у житті і навмання прибулого до загону гайдамаків, аби десь виявити себе («Гайдамаки»), ще в іншому мовиться про студента, який заповзявся з’ясувати собі поняття соціалізму, та не зміг прочитати жодної брошури, потрапив у полон випад­кового кохання («На селі»). Цікавила автора й проблема морального становлення юнацтва («Важке питання», «Добрий бог»).

На тлі тогочасних суспільних подій, у контексті рево­люційно-романтичної поезії й прози така позиція письмен­ника багатьох дивувала, а упередженим поцінувачам вида­валася конфронтаційною, відгомоном декадентства, бур­жуазної культури загалом (що пояснювалося впливами Л. Андреєва, В. Винниченка, С. Пшибишевського). Тим са­мим не брався до уваги філософсько-етичний, естетичний аспект творів В. Підмогильного, цілісне сприйняття світу самим митцем. Людина й обставини, колективне й особис­те, сліпі інстинкти природи й зобов’язуюча суспільна мо­раль, суперечності прагнень розуму й серця — такими були художньо-пізнавальні домінанти молодого прозаїка.

Він одразу, може, й сам того до кінця не усвідомлюючи, брав найвищі творчі орієнтири, прагнув до заглиблення в психіку особистості, яка болісно шукає себе, зазнаючи поки що більше поразок, ніж перемог, але не полишаючи наміру пізнати глибину свого єства й відчути себе органіч­ною часткою великої системи буття. «Він — на варті страждання, навіть особистого страждання, а не радості людини... Він не одвертає свого лиця від неправди, якою вона сумною, нерадісною та невтішною не здавалася б йо­

1 Франко І. Зібр. творів: У 50 т. К-, 1982. Т. 35. С. 108.

522

му...» 1 — писав один із перших дослідників творчості про­заїка.

І справді, В. Підмогильний, на противагу багатьом сво­їм колегам першого пореволюційного призову, не розчулю­вався від утопічних перспектив колективного «ми», а нама­гався бачити реальність навколишнього життя, тверезо зважувати здатність людини до різкої зміни обставин її соціального й духовного існування. А правда дійсності ми­мохіть вела до позиції гуманістичного застереження — до отих філософських сумнівів, якими й був переповнений світ

А. Франса, загалом європейської літератури.

Однак свідомість своїх героїв В. Підмогильний не про­тиставляв суспільному поступу, він лише спрямовував чи­тача до об’єктивної оцінки спроможності людей, які взя­лися будувати нове суспільство, застерігав від ілюзійних сподівань. Захоплених емоційними гаслами про високі ідеали кликав задуматись: ідеали — прекрасні, але чи всі готові духовно їх сприйняти, чи не занадто ті ідеали від- далені од реальних обставин життя, які формують свідо­мість «звичайного» індивіда? І щоб заземлити романтичні сподівання, він зображав сучасників у суперечностях ма­теріального й духовного, в стані елементарного бажання погамувати голод, в спокусах і сумнівах перед мораль­ним збоченням, збереженням чи втратою власної гід­ності.

Написані на початку 20-х оповідання «Собака», «В епі­демічному бараці», «Проблема хліба» (збірка «Військовий літун», 1924) — це твори про переживання приниження лю­дини перед «проблемою хліба», це гіркий, колючий насміх персонажа над собою, коли йому, студенту-філософу, дово­диться думати про перевагу борщу над студіями Е. Канта. Це — усвідомлення, що, крім загальної радості, є ще і кон­кретне страждання розгубленої чи забутої всіма окремої людини. Втім, не можна сказати, що письменник бачить ї осмислює лише таких персонажів, їхній внутрішній стан і оминає діяння, і діяльних героїв. В оповіданні «Син» (1923), одному з кращих в українській літературі про го­лод початку 20-х років, розкривається непересічна особис­тість Грицька Васюренка, молодого селянина з гостро роз­виненим моральним чуттям, опертим на засади народної етики, якою він коригує свої дії в найекстремальніших ситуаціях. А в новелах «Історія пані Івги», «Військовий лї- тун», «Сонце сходить» (збірка «Проблема хліба», 1927) постають інтелігенти, душі яких терзає провина за колись

1 Юноша В. Поет чарів ночі//Вир революції. 1921. С. 97.

523

сите життя, і ведуть відчайдушну, до трагічності, зовні при­ховану боротьбу за нове розуміння й сприйняття світу.

Тогочасна критика так оцінювала В. Підмогильного: від­творення колізій між окремою особистістю та оточенням — це не що інше, як «специфічно-інтелігентська література» \*. А інтелігент, за подібними мірками,— це той, кого роз’їда­ють песимізм та скептицизм, яким не місце в пролетарсько­му мистецтві. Складний і суперечливий процес пристосу­вання героя до зміни життєвих вимог і обставин трактував­ся як така собі «трагедія непотрібної трагічності», котра, мовляв, відверто дивує своєю дріб’язковістю. Але те, над чим іронізувала критика, В. Підмогильний розглядав як серйозну психологічну реальність. Чуттям художника він уже тоді, в середині 20-х помічав, що заохочується нова, спрощена «методологія» в письменстві, нав’язується розу­міння літератури як ілюстратора соціально-економічних програм, а природне апелювання до морально-психологіч­ної природи людини зневажливо оголошувалося «інтелі­гентщиною», попутництвом, рецидивами буржуазної куль­тури.

Уже на початку літературної дискусії 1925—1928 рр. В. Підмогильний на одному з публічних диспутів говорив з тривогою, що справа не так у тезі М. Хвильового «Євро­па чи просвіта?», як у тому, що в літературі, як і в інших галузях життя, з’явився небезпечний тип «ура-комуніста», що «продовжує гопаківські традиції», орієнтуючись за вся­ких обставин виключно на примітивність свого мислення» 2. У літературі ця орієнтація призвела до того, що художній твір, як тільки він «не відповідав вимогам офіційної ідео­логії», його «засуджують незалежно від того, чи гарний він, чи дійсний і чи потрібний» 3.

За В. Підмогильним для української літератури особ­ливо важливим мало бути продовження лінії інтелектуаль­ної, філософсько-психологічної прози, активно культивова­ної в XVI—XVII ст., за умов безпосереднього контактуван­ня з культурою Західної Європи. На переході до XX ст. ця лінія відроджувалась у творах І. Франка, М. Коцюбин­ського, О. Кобилянської. Але на цей час їх уже не було на практичному полі творчості. Глибоке осмислення (зав­дяки перекладам) фрацузької класики, усвідомлення, що для розвитку літератури необхідний синтез національ­

**1 Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності//Червоний шлях. 1924. № 4-5. С. 265.**

**2 Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 ро­ку. К., 1925. С. 36**

**3 Там само. С. 37.**

524

ного змісту і європейської форми, спонукали В. Підмогиль- пого до пошуків в цьому напрямі.

У цих прагненнях письменник, однак, не був винятком. До класичної європейської традиції свідомо тяжіли «нео­класики». У прозі ж, крім самого В. Підмогильного, ціле­спрямовано йшов цим шляхом хіба що близький до нео­класиків, майже невідомий сьогодні М. Могилянський, новелістику якого цінував М. Коцюбинський. Та і «неокла­сиків», і М. Могилянського, і самого В. Підмогильного, як і все угруповання «Ланка» (МАРС), до якого він належав, ортодоксальна критика одразу віднесла до попутників — тобто тих, хто, мовляв, гальмував чи, принаймні, не прагнув творити нову радянську літературу. Ця наличка супрово­джувала їх довгі роки, навіть по смерті. Та разом з тим краще, що закладалося тоді в основу нової літератури, належало саме тим, які не спокушалися агітками, а праг­нули до пізнання людини, багатовимірного сприйняття світу.

Проза В. Підмогильного тематично розмаїта: через усю творчість письменника 20-х років магістральною лінією проходить чи не найпоширеніша в тогочасній літературі тема: революція і людина. Тільки В. Підмогильний сприй­мав її інверсійно: людина і революція, і відповіді на пи­тання, котрі поставали перед українською культурою, на­цією загалом, пов’язував, передусім, із проблемою міста й села, їхніх взаємин, тобто двох класів, зображуваних у минулому й сучасному, в соціальному та національному аспектах, в контексті життя всього народу.

Художнє осмислення цієї проблеми, починаючи від

І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, за­знавало послідовної еволюції, було позначене й суперечно­стями, зумовленими особливостями авторського ставлення: скажімо, лірико-сентиментальним, споглядально-розчуле- ним сприйняттям села і настороженим чи й упередженим ставленням до міста, яке в умовах колонізаторської полі­тики царизму не без підстав сприймалось як щось вороже селянинові, як зона деморалізації вихідців із села. І на­віть після першої революції в Росії 1905 р. українська література все ще залишалася селянською — за головним своїм орієнтиром, переважаючою увагою, вболіванням — місто не стало для неї своїм, бо несло русифікацію, ніве­лювання національної моралі, мови, побуту.

Водночас це й призводило до певної консервації тема­тики й проблематики літератури, що не могло не тривожи­ти на початку століття інтелектуальний авангард творчих сил України. (Досить згадати відомий лист до письменни­

525

ків 1903 р. М. Коцюбинського та М. Чернявського). Тож зрозуміло, чому в молодій, пореволюційній літературі всі­ляко віталася урбанізація, підтримувалося якнайширше відтворення міського життя. Щоправда, в трактовці досить однобічній, визначеній для письменників: показувати «не­оціниму допомогу пролетарського міста селу... творчу спів­дружність робітників і селян в справі будівництва соціа­лізму» '. Тих літераторів, які ставилися до цього інакше, хто не приховував реальних суперечностей між містом та селом, з’ясовував причини недовіри селянина до міста в но­вих соціальних умовах, засуджували як таких, що, вияв­ляється, писали «без врахування нових обставин або пере­бували під тиском буржуазної ідеології» 2.

Найвиразнішим прикладом щодо цього в 20-ті й пізніше називалася повість В. Підмогильного «Третя революція» (1925), а поряд із нею — твори інших прозаїків, котрі ідео­логічне «збочували» в селянській тематиці: М. Івченка, Г. Косинки, Б. Антоненка-Давидовича, Б. Тенети, О. Копи- ленка. Були такі митці й в інших національних літерату­рах (в російській, скажімо, Л. Сейфулліна, Б. Пільняк,

А. Платонов). Тож цілком резонно виникає питання: чи випадкові ці «збочення» в письменників і чому так уперто вони керувалися тією «буржуазною ідеологією»?

Повість В. Підмогильного «Третя революція» була своє­рідним другим етапом художнього осмислення прозаїком проблеми «місто — село». В. Підмогильний наполегливо відтворював складнощі суспільних взаємин двох класів з того «затінкового» боку, що не заохочувався до глибшого пізнання вже тоді, а згодом і взагалі розцінювався як контрреволюційна пропаганда з відповідними висновками

і щодо подібних творів, і щодо самого автора.

Проблема міста й села цікавила В. Підмогильного від самого початку його творчості. Досить виразно вона окрес­лилася в повісті «Остап Шаптала» (1921), де герой-селя- нин, здобувши в місті освіту, маючи тут посаду, все ж по­чувається незатишно: його гнітить атмосфера байдужості до окремої людини, власна загубленість у цьому світі, мо­ральна провина за свою відірваність од джерел. Критика зустріла повість спокійно, хоча й звинуватила автора в на­туралізмі, захопленні «екзотикою буденщини» (М. Долен- го). А проте це був один із перших взірців великої форми в українській пореволюційній прозі, яка в цілому мала ще шкіцо-новелетковий характер.

**1 Історія українсько! літератури: У 8 т. К-, 1970. Т. 6. С. 293.**

***1 Там сало.***

626

Зате бурхливий резонанс у критиці викликав цикл новел • Повстанці». З особливою дражливістю сприймався той факт, що, помічаючи зволікання із випуском нової збірки її київському видавництві, автор передав новели для публі­кації до емігрантського журналу В. Винниченка «Нова Україна» (Прага-Берлін, 1923). Та головне було в іншому. Письменник чи не вперше в радянській прозі (цикл почав друкуватися в 1920 р. в катеринославській газеті «Україн­ський пролетар») відобразив реальні труднощі, що скла­лися внаслідок командно-штучних, політико-економічних перетворень на селі, від яких залежала подальша життє- спроможність більшовицької держави. Жорстокість і на­сильство, що супроводжували революцію, залишалися й далі; на наступному етапі, зокрема, мали місце і в стосун­ках із трудящими. Це насильство, від продрозкладки до інших масових примусів, постійно відчувало на собі селян­ство, це пробуджувало його невдоволення і, врешті, при­звело до прямих повстань, утворення великих військових з’єднань, зокрема на Катеринославщині, під проводом Н. ,Махна.

Такою була реальна суспільна ситуація того часу, й реаліст В. Підмогильний не міг її не відобразити в своїй творчості. Йшлося ж бо про драму селянської душі: знову брати до рук зброю для кровопролиття чи вирощувати хліб? Щоправда, в новелах «Повстанці» немає батальних сцен. У романтично-імпресіоністичних барвах подано кіль­ка картин про вступ сільських юнаків до загону повстанців, атмосферу в самому загоні (тут помітний вплив «Тараса Бульби» М. Гоголя), про маніфестацію тої вольниці, котра не визнає ніяких обмежень і тому зневажає унормоване життя, в першу чергу міське.

Критика довільно трактувала це як «захоплення пет­люрівською романтикою» \*, не помітивши, що В. Підмо­гильний зумів відтворити й розшарування в середовищі по­встанців, показати зародки втіленої в образі отамана Кремнюка анархічної, руйнівної сили, готової нищити не лише місто, а й село і все навколо заради абсолютної ідеї про волю. Письменник тим самим ніби застерігав від не­безпечних прагнень насильно руйнувати природу селянина й силоміць вести його до соціалістичного раю. А в опові­данні «Іван Босий» (1922), яке фактично примикає до циклу «Повстанці», В. Підмогильний, вдаючись до засобів ірреальності, ще гостріше зобразив тогочасну ситуацію на

1 Червоний шлях. 1923. № 2. С. 308.

527

селі, показав протистояння невдоволеного селянства й но­вої влади.

Годі говорити, що сприйняття цих суто художніх обра­зів і картин, створених В. Підмогильним, було вульгарним, упередженим, і це наклало помітний відбиток на весь на­ступний творчий шлях прозаїка. Проте письменник і далі розгортав художнє дослідження взаємин міста й села, їх загострення — «третьої революції», за визнанням теорети­ків анархізму. Це визначення, можливо, надто образне, засвідчувало очевидну конфронтацію села й міста, а на­справді — села і нової «комунівської» політики щодо нього. Автор «Третьої революції» прагнув осмислити це явище глибше: як національну трагедію, що призвела до розша­рування, замість очікуваного об’єднання, будівничих сил українського народу.

Порівняно з попередніми творами це розгорнуте худож­нє дослідження, психологічне пізнання характерів, аналіз життя сім’ї міських інтелігентів, через яку проходить віст­ря зображених суперечностей. В. Підмогильний лаконічно й виразно (взагалі повість компактна композиційно, з енергійним ритмом сюжету) змалював досить типове для тогочасної літератури класове розшарування в родині під впливом революційних подій. Помітно, що письменник сві­домо вдавався до психоаналізу — це виявляє і його власна художня творчість, і дослідження ним поетики класиків та сучасників (статті й рецензії про творчість І. Нечуя-Ле- вицького, М. Рильського, 10. Яновського).

Фабульне ядро повісті — захоплення міста махновцями, цими «брудними, веселими чубатими хлопцями», в яких вихлюпнулася задавнена, сліпа помста місту за кривди села, «звідки йшли усі накази, куди возились податки, де жили дідичі, лунала чужа мова й зникав викоханий у сте­пах хліб». Однак при відкритому співчутті до повсталих степовиків (що й педалювала тоді вульгаризаторська кри­тика, переводячи це в політичну площину) письменник не просто відображав, а робив нещадний «розтин» буйної вольниці, і перед читачем розкривалася недоцільність, без­перспективність анархії — руйнівної сили революції. Мані­фестуючи незалежність і волю для усіх, вона легко жертву­вала конкретною особистістю (це органічно передано і в образі самого Махна). Насильство породжувало у відпо­відь таку ж протидію, а в загальній масі вело до настроїв апатії, безвір’я, нехтування моральними, життєтворчими чинниками.

Устами старого революціонера, колишнього емігранта й каторжника, В. Підмогильний проголошує в повісті необ­

**528**

хідність поєднання розвированих, «незагнузданих» сил на­роду з культурою, витвореною цивілізацією за довгі роки: «Людськість хитається між дикунством і культурою. А їх треба поєднати, не протиставити». Місто — це, крім усього,

іі культура, і його слід завойовувати не зброєю, а духовно».

Про те, як прагнула селянська молодь сама «вийти в люди», здобуваючи колись недосяжну науку, й водночас як розуміла свою місію у відвоюванні зрусифікованого цариз­мом міста, в усуненні існуючого тут антагонізму, розпо­вість письменник у своєму найвидатнішому творі — романі «Місто». Книга вийшла двома виданнями в Україні (1928, 1929) і була одразу перекладена російською мовою в по­пулярній серії «Творчество народов СССР» (1930).

Розповідь подана через історію душі Степана Радчен- ка — енергійного сільського юнака, який приїздить до Киє­ва, вступає до технічного вузу і сподівається повернутися з новими знаннями на село. Та в Києві юнака захоплює літературне життя, він починає писати, стає відомим пи­сьменником і залишає навчання. Був певен, що вирушає «завойовувати» місто, це, здавалося, міщанське, вороже середовище, що місту потрібна «свіжа кров села», яка змі­нить «його вигляд і істоту. І він — один із цієї зміни, якій й долею призначено перемогти». Але, вгрузаючи поступово в нове життя, стає його апологетом, і думки про повернен­ня остаточно зникають.

Проте це передусім — психологічний твір. Образ Сте­пана Радченка далеко не однозначний, як його часто трак­тували. Письменник вивів людину, в якій постійно борють­ся добро і зло, яка інколи заради особистого утвердження здатна піти навіть на переступ, не страждатиме й від люд­ських жертв, і разом — це неординарна особистість із ви­разною суспільною й психологічною неодновимірністю, не позбавлена вміння скептично, а то й іронічно, сприймати себе і навколишній світ. В романі, отже, відбилося — так чи інакше — уважне освоєння В. Підмогильним європей­ської літератури, зокрема творів «Батько Горіо» Бальза- ка, «Любий друг» Мопассана, «Кандід» Вольтера, які тоді перекладав В. Підмогильний.

Роман «Місто» переконав критику в тому, що письмен­ник «цікавиться не людством, а людиною» '. Ця, на сьо­годні цілком прийнятна характеристика, звучала далеко не позитивно в той час, коли в літературі вироблявся курс на уславлення колективізму, а психологізм зневажався як

**1 Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників. К-. 1928. С 45**

529

традиція «дрібнобуржуазна», як вияв ворожої ідеології. На традиції європейської класики закликали орієнтуватися й М. Хвильовий та ряд інших учасників літературної диску­сії 1925—1928 рр. і передовсім це мав на увазі И. Сталін, який у закритому листі (26 квітня 1926 р.) партійному ке­рівництву республіки (Л. Кагановичу та ін.) характеризу­вав національні проблеми на Україні як боротьбу «проти російської культури та її найвищого досягнення — ленініз­му» '.

Тож, у цьому контексті, значно зрозумілішою постане тривога В. Підмогильного, висловлена на публічному дис­путі 1925 р., коли він застерігав від небезпеки в суспільно­му житті «ура-комуністів», здатних лише на догматичне виконання будь-яких «верховних» настанов. Тривога була не безпідставною. Бо не встигли на Україні оговтатися від «оргнаслідків» дискусії 1925—1928 рр., як восени 1929 р. розпочався новий наступ на українську культуру вже без­посередньо з політичного боку: сфальсифікований органа­ми ДПУ процес так званої Спілки визволення України (СВУ)...

У цей час «Місто», хоча й широко читалося, зокрема, молоддю, упереджено викривалося й паплюжилося в пре­сі. Починалося з того, що автор «дивиться на світ крізь вузькі щілинки рафінованого інтелігентського світогля­ду» 2, а доходило до висновків, що «книжка антирадян- ська», бо в ній не показано «змички робітників і селян», а головний герой — «безмежний індивідуаліст, обиватель-мі- щанин з куркульською ідеологією»^-

Та все було навпаки: індивідуалізм, конформізм, взага­лі міщанство з’являлися у творах В. Підмогильного не від авторської «інтелігентщини» чи «дрібнобуржуазного естет­ства», а від того, що письменник, доскіпливо вивчаючи реальне життя, чуттям художника розпізнавав отруйні метастази в душах людей і намагався застерегти від них незміцнілий суспільний організм. Ці думки знайдуть вті­лення і у романі «Невеличка драма», закінченому 1929 р. У неопублікованому післяслові до нього автор зазначав: «У цьому романі я писав про міщанство. Писав тому, що воно здається мені не тільки гідним зневаги, але й вартим громадської уваги задля своєї небезпечності. Писав тому, що вважаю міщанство за одного з помітних ворогів нашої перебудови, за ворога тяжкого, дарма що причаєного, за

**1 Сталін Я. Твори. Т. 8 С. 152.**

**2 Савченко Я. Проблеми культурної революції і українська ра­дянська література//Пролетарська правда. 1928. 20 черв.**

* **П-ко С. (Без загол.) //Службовець. 1929. № 35—36. С. 24-**

530

щось подібне до іржі, що точить нишком залізо дверей, не даючи їм вільно розчинитись»

Твір був не лише значною віхою в доробку В. Підмо- гильного. Він органічно доповнив бібліотеку інтелектуаль­ного українського роману, на той час уже репрезентовано­го «Вальдшнепами» М. Хвильового, «Майстром корабля» Ю. Яновського, «Робітними силами» М. Івченка, котрі водночас з п’єсами «Народний Малахій» та «Мина Мазай- ло» М. Куліша повели актуальне художнє дослідження, осмислення перспектив розвитку українського народу в умовах нової суспільно-економічної формації. Та боротьба з «попутниками» набрала таких масштабів і форм, що но­вий роман В. Підмогильного встиг з’явитися лише в жур­нальній публікації («Життя і революція». 1930. № 3—6) і відразу ж був підданий жорстокому шельмуванню.

Сам автор іще сподівався врятуватися, переїхавши до Харкова — тогочасної столиці України. (У Києві його вже вивели зі складу редколегії журналу «Життя й рево­люція», надзвичайно важко стало друкуватися). Але і в Харкові за три роки (1931—1934) він зміг опублікувати лише одне оповідання. Весь талант і енергію спрямував на перекладацьку діяльність: випускає двотомник творів Дід- ро, трактат К. Гельвеція «Про людину», бере активну участь і фактично очолює видання 15-томника О. Бальза­ка та 25-томника А. Франса.

Загальна атмосфера ставала дедалі гнітючішою. Приму­сова колективізація, голод 1932—1933 рр. впали крилом не лише на українське село, а й увесь народ. Починалися ма­сові репресії, політичні процеси, розправа над інтелігенці­єю, передусім письменниками. Насувалася епоха тотальної деморалізації, біологічного страху за життя, котрий зму­шував або «не бачити» жахливої реальності, заспокоювати себе разом з усіма утопіями про далекий едем, або прире­чено чекати невідворотного фіналу. Не в багатьох письмен­ників вистачало мужності іти раніше обраним шляхом.

В. Підмогильний сповідував свої принципи до кінця. У не- закінченому рукописі «Повісті без назви» (1934) його герой журналіст Городовський проголошує своє кредо митця: «Ні, ви пірніть, будь ласка, в саму гущу життя і розберіть­ся в ньому. Тоді ви не спатимете ночей. Ваші думки вити­муть, як голодні собаки, і кожен рядок ви писатимете власного кров’ю, а це єдина фарба, що ніколи не втрачає блиску...» 2.

**1 ЦДА—МЛМ Україні. Ф. 107. Од. зб. 1. Арк. 1.**

**! Підмогильний В.** Повісті **без назви//Вітчизна. 1988. № 2. С. 143.**

531

8 грудня 1934 р. В. Підмогильного заарештували як учасника вигаданої в зв’язку з убивством С. Кірова групи терористів-контрреволюціонерів. У березні 1935 р. його, разом з Є. Плужником, В. Поліщуком, М. Кулішем та інши­ми сімнадцятьма підсудними, було засуджено до ув’язнен­ня в спецтаборах. Потім письменника вивезли на Соловки, де після повторного перегляду справи особливою трійкою УНКВС Ленінградської обл. його розстріляно 3 листопада 1937 р.1

У таборі В. Підмогильний написав ще кілька оповідань, невеличку повість і навіть роман про колективізацію «Осінь, 1929». Про все це відомо лише з його стоїчно-спо­кійних листів до матері та дружини...

У 1956 р. Військова колегія Верховного Суду СРСР ви­знала відсутність складу злочину і повністю реабілітувала митця.

Невідомо, як далі розвивалася б творчість В. Підмо­гильного, але можна впевнено сказати, що з її штучним і жорстоким вигубленням зломилася одна з найоригіналь- ніших гілок української радянської літератури — інтелек­туальна проза. Психологічний реалізм, поєднаний із філо­софським осмисленням незворотної самоцінності кожного індивіда — ця ідейно-стильова домінанта, органічно виро­стаючи з класичної української літератури, мала в особі

В. Підмогильного за нових суспільних обставин послідов­ного і яскравого виразника. Більше того, він зумів сягнути синтезу набутків європейської класики. Але така проза і такі герої не імпонували тогочасній ідеологічній сис­темі. їй були потрібні белетризовані агітки з чорно-білою розстановкою персонажів — рупорів політичних наста­нов.

Відродження інтелектуальної прози настало в 60-х рр. переважно в творчості тоді ще молодих Б. Харчука, Є. Гу­цала, Вал. Шевчука, Ю. Щербака, Р. Андріяшика. Що­правда, це покоління читало твори В. Підмогильного, лише беручи їх у приватних книгозбірнях. Жодна збірка його творів не вийшла аж до другої половини 80-х років включ­но, в усіх дотеперішніх академічних і вузівських курсах історії української літератури він подавався як проповід­ник песимізму й скептицизму, над яким, мовляв, тяжіло «декадентське», «натуралістичне», одне слово «дрібнобур­жуазне» сприйняття революційних подій.

Тільки зараз відкриваємо неординарну особистість,

**1 Див.: Коли загинув Валер’ян Підмогильний? // Україна. 1989. № 28. С. 10—11.**

532

талановитого письменника, чиї твори «без натяжок маємо підстави зарахувати до класики української пожовтневої літератури»

**Микола Хвильовий (**1893**—**1933**)**

Багатогранна творчість, незвичайна постать М. Хвильо­вого мали величезне значення в літературному процесі 20-х років, справляли значний вплив на розвиток україн­ського письменства, культури, суспільно-політичної думки всього XX ст. Неперевершений майстер малої прозової форми М. Хвильовий, після М. Коцюбинського й В. Стефа- ника, витворив у нашому письменстві власний стиль, своє­рідний різновид лірико-романтичної, імпресіоністичної но­вели. Уже вихід першої новелістичної збірки «Сині етюди» засвідчив непересічність таланту молодого прозаїка, а на середину двадцятих років він став визнаним лідером ціло­го літературного покоління, власне, і він започаткував зна­мениту літературну дискусію 1925—1928 рр. і був незмін­ним детонатором гострої критичної полеміки про шляхи розвитку пожовтневої української культури.

Чому ж, попри все мовлене, впродовж понад півстоліт­тя не лише твори, а й саме ім’я М. Хвильового було під за­бороною й майже невідоме широкому читачеві? Відповідь на це запитання не збагнути без осмислення всього життє­вого й творчого шляху митця, котрий був сином своєї доби й розділив багато її високих поривів та прикрих ілюзій.

Народився М. Фітільов (справжнє прізвище письменни­ка) 13 грудня 1893 р. в селищі Тростянець на Харківщині (тепер Сумської області); навчався у початковій школі, в богодухівській гімназії. Брав участь в першій світовій вій­ні саме в окопах, серед солдатської маси усталюються йо­го демократичні, частково й більшовицькі симпатії. З 1921 р.— він у столичному Харкові, де й дебютує як поет. Самобутній голос автора збірок «Молодість» і «Досвітні симфонії» не загубився в поетичному розмаїтті перших пореволюційних років. Та все ж за творчим обдарованням М. Хвильовий був прозаїком, він сам це скоро відчув і піс­ля виходу другої збірки до поезії звертався лише епізо­дично.

Поява «Синіх етюдів» (1923) справила вибухове вра-

**1 Шевчук В. У світі прози Валер’яна Підмогильного // Підмогиль- ний В. Місто. Роман, оповідання. К-, 1989. С. 13.**

533

кення, вони були зустрінуті найавторитетнішими тогочас­ними критиками як явище значне й цілком новаторське. «З Хвильового безперечно цікава постать саме з художньо­го погляду: ще не вироблена, не вирізьблена, не докінчена навіть, але сильна» писав С. Єфремов. О. Дорошкевич вважав, що збірка «Сині етюди» «придбала авторові славу першорядного письменника» 2. О. Білецький у відомій стат­ті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» назвав М. Хвильового «основоположником справжньої нової укра­їнської прози» 3.

Новели прозаїка приваблювали не лише тематичною злободенністю, а й стильовою, мистецькою самобутністю, засвідчували утвердження нової манери письма, М. Хви­льовий починав як неоромантик, хоча в новелістиці легко знайти і впливи імпресіоністичної поетики, і елементи екс­пресіонізму, навіть сюрреалізму. Виражальність у його ранніх творах відчутно превалювала над зображальністю, це була проза музична, ритмізована, навіть незрідка аліте- рована, з дуже сильним ліричним струменем. Роль сюжету тут дуже незначна, композиція досить хаотична^ Послаб­лення структурних зв’язків на композиційному рівні нато­мість зрівноважується ритмічною організацією тексту, вве­денням наскрізних лейтмотивів, виразних символічних деталей. Письменник був неперевершеним майстром у пе­редачі безпосередніх вражень, миттєвих настроїв через предметну чи пейзажну деталь, через ланцюг асоціацій.

Музичні, загалом слухові образи превалюють у ранній прозі М. Хвильового. Музична Інструментованість його но­велістики помітна і на рівні композиційному, і в синтак­сичній будові фрази та діалогу, і, зрештою, на рівні слова. Про музичну стихію у його прозі критика писала не раз. Тезу про панмузикалізм як питому рису українського пи­сьменства 20-х років сформулював Є. Маланюк. Розглядаю­чи музикальність П. Тичини як явище цілком новатор­ське у розвитку української поезії, він підкреслює: «І коли під таким «музичним» кутом подивимося на новели Хвильо­вого, то мусимо їх поставити генетично у безпосеред­ній зв’язок не так із «Соняшними кларнетами», як із «За­мість сонетів і октав» 4. Додамо до цього досвід Ю. Янов-

< **Єфремов С.** Історія українського письменства (4 вид.). Київ\*. Лейпціг, 1919—1924. Т. 2. С. 413.

1. **Дорошкевич О.** Історія української літератури (2 вид.). X., 1926. С. 304.
2. Червоний шлях. 1926. № 3. С. 138.

* **Маланюк Є.** 13 травня 1933 року **І І Хвильовий М.** Твори: У 5 т\* Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1986, Т. 5. С. 466.

534

ського, А. Любченка, раннього А. Головка — й-помітимо таку ж прикметну рису пропагованого М. Хвильовим ак­тивного романтизму, романтики вітаізму як стилю тої ре­несансної доби.

Подальша еволюція письменника була непростою, й ро­мантичний пафос поступово заступали викривально-сати­ричні мотиви, на зміну захопленим гімнам революції при­ходив тверезий аналіз реальної дійсності,, а відтак І нотки осіннього суму та безнадії. Щодо настроїв, авторських оці­нок не була однорідною навіть і дебютна збірка.

Вирізнялися у «Синіх етюдах» такі героїко-романтичні новели, як «Солонський Яр», «Легенда», «Кіт у чоботях». У цих ранніх творах, написаних 1921—1922 рр., ще помітні сліди'учІїГвства. Герої-революціонери постають швидше як символічні узагальнення, ніж індивідуалізовані характери. Це стосується перших двох новел. Яскравіше окреслено ха­рактер головної героїні хрестоматійного свого часу «Кота в чоботях». Тут патетика зрівноважується теплим гумором, молода жінка, «товариш Жучок», постає справді народним типом. Ранні новели відбили нетривалий період майже цілковитого прийняття художником своєї неспокійної су­часності як світанку нової щасливої ери. Але М. Хвильо­вий був надто прозірливим і чесним митцем, щоб закривати очі на драматичну невідповідність між ідеалом і його ре­альним втіленням. Впродовж усього творчого шляху одні- «ю з найважливіших для нього була проблема розбіжності мрії і дійсності. А звідси у його новелах майже завжди два часові плани:~непривабливе сьогодення, усі вади якого" проступають дуже гостро, і протиставлене йому омріяне майбутнє або манливе минуле. Основним композиційним принципом таких новел, як «Синій листопад», «Арабески», «Сентиментальна історія», «Дорога й ластівка» (частково й «Повісті про санаторійну зону») є бінарне протиставлен­ня сцен реальних і вимріяних, уяви і дійсності, романтич­них злетів і прикрих приземлень. Усе високе, романтичне, гарне співвіднесене з минулим або майбутнім, лише там вба­чає письменник пошукуваний ідеал. Звідси — й нестрим­ний політ фантазії, ностальгічні згадки про «тіні середньо­вічних лицарів» в «Арабесках», і печально-похмурий коло­рит колись величчого князівського палацу, який стає тлом трагічних подій у новелі «Я (Романтика)», і нестримнона- ївні мрії Б’янки в «Сентиментальній історії». Серед цих символів — і дорогий М. Хвильовому образ «загірньої ко­муни», яка мала обмаль спільного з реальністю народжу­ваного «нового світу».

Своєрідним ключем для розкриття стильової магії

535

М. Хвильового можна вважати новелу «Арабески» (1927). Тут — всі основні ідеї, колізії, навіть типи героїв, харак­терні для його прози. В уяві оповідача — alter ego автора постає піднесено-романтична Марія — уособлення самої революції, авторського ідеалу, героїчної жінки в солдат­ській гімнастерці, «сіроокої гарячої юнки, з багряною по- лоскою на простріленій скроні». Жінка-революціонерка була у прозі М. Хвильового знаменням епохи, матір’ю на­роджуваних у муках нових ідеальних людей, матір’ю, кот­ра самозречено бореться за їхнє майбутнє. Ще один тип героїні, до якого в багатьох своїх творах звертається пи­сьменник,— це панна Мара в «Арабесках» представниця «безгрунтовних романтиків», яким немає місця в суспіль­стві «бездушного американізму». Ця мрійлива, позбавлена будь-якої своєкорисливості молода лікарка належить до того ж людського типу, що й Катря та Хлоня в «Санаторній зоні», Вероніка в «Силуетах», значною мірою й Б’янка в «Сентиментальній історії».

Основний композиційний принцип «Арабесок» — проти­ставлення уявних і реальних епізодів. Новелу можна про­читати як психологічний етюд, як спробу йідображення са­мого творчого процесу, фіксації потоку свідомості митця, напівусвідомлених ідей та образів, «безшумних шумів моїх строкатих аналогій і асоціацій». Через авторську свідомість пропускаються картини дійсності, реальні епізоди: «Усе, що тут, на землі, загубилося в хаосі планетарного руху і тільки ледве-ледве блищить у свідомості», «і герої, і події, і пригоди, що їх зовсім не було, здається, ідуть і вже ніко­ли-ніколи не прийдуть».

Прекрасним картинам «голубої Савойї», «легко-синьої далі надзвичайного минулого», «фейєрверкам гіперболіз­му» — всім цим видивам минулого або майбутнього проти­ставлено в «Арабесках» приземлено-реалістичні епізоди сучасної дійсності. Це — «деталь із моєї біографії» — про долю незаконнонародженого хлопчика, якого виховав без­дітний чиновник. Це — опис службових буднів радянсько­го вже марнолюбного кар’єриста у ранзі директора видав­ництва, оточеного пройдисвітами й підлабузниками. Третій, цілком ніби чужорідний у новелістичній композиції епі­зод — історія вбогого студента, який змушений «платити любов’ю» за помешкання літній перекупці. Насичені сарка­стичними деталями й картини життя заміського санаторію. Всі ці епізоди несуть значне художнє навантаження. По- перше, як спостережемо із дальшого аналізу, М. Хвильо­вий вводить їх для того, щоб заявити про свій рішучий роз­рив з реалістичним побутописанням, вульгарні апологети

536

якого і в двадцяті роки войовничо вимагали не відверта­тися од життя, писати «загальнодоступно». Але, як пише автор «Арабесок», «гримить повінь», і творча думка не хоче затримуватися на буднях, і «тікають мутні води в невідому

даль».

Окрім того, в структурі новели ці епізоди служать роз­криттю основного конфлікту — протиставленню потворної сучасності — і прекрасної, виношуваної багатьма поколін­нями мрії. Одним із найважливіших у проясненні основної колізії «Арабесок» є сюрреалістичний епізод сну. Асоціа­тивний ряд візій вибудовується вибагливо: «Я говорю не про чарівну мандрагору, я говорю про адамову голову: про метелика, що з черепом на голові». Наступним кадром на зміну метеликові з’являється огидний пацюк з перебитим задом. Герой хоче знищити це уособлення потворності й зла, але після удару молотка «пацюк раптом виріс, став розміром із болонку й пішов на задніх лапках, а на його голові я бачу череп: я говорю не про чарівну мандрагору, я говорю про адамову голову, про метелика». Ще й ще б’є герой огидного пацюка, але після кожного удару той лише збільшується в розмірах. Цим епізодом і закінчується «IX слово», а власне перший розділ «Арабесок». Майстерно ви­писана ним алегорія пропонує різні прочитання. Можна її трактувати як застереження, з приводу того, що спроби побороти зло за допомогою насильства й зла — приречені. ЗлО'й насильство не породжує добро, а лише помножує зло на землі. Цей гіркий урок вимріяної романтиками й здійсненої фанатиками революції, результатами якої ско­ристалася «світова сволоч», М. Хвильовий підсумовує не­двозначно чітко. Це, загалом, та ж духовна колізія, навко­ло якої будується новела «Я (Романтика)». Намагання ' вбити в собі людину, вбити добро в ім’я фанатизму, в ім’я абстрактної ідеї, навіть якщо вона позірно видається най­більшою цінністю, призводять не до торжества ідеалу, а до переродження людини в дегенерата, до втрати нею самої своєї сутності.

У М. Хвильового була свідома настанова на розрив зі старою формою, з традиційним описовим реалізмом. І в цьому зв’язку введення реальних побутових епізодів в «Арабески» викликане ще й бажанням заперечити старі канони послідовного життєподібного опису. Автор може навіть сумувати за дорогою традицією: «Вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці. По таємних лабіринтах мистецтва мчав вітер із незнайомого краю». (Але «поет знав, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бу­р’янів, що прекрасно пахли після «Гайдамаків» і «Катери­

537

ни», як далеко і «Тіні забутих предків», і все, що хвилюва­ло юність». У деяких епізодах письменник недвозначно підкреслює, що він пародіює традиційні мотиви, сюжетні кліше класичної української літератури.) Так, у натура­лістичній розповіді про стосунки студента з перекупкою автор в’їдливо пародіює, маючи на увазі прихильників не­одмінної «життєподібності». Це теж деталь, і «позаяк во­на з життя, я й її пишу».

Відмова од традиційного описового реалізму увібрала для М. Хвильового й настанову на деструкцію художнього часу, характерну для модерної літератури відмову од послі­довного викладу подій, намагання через найрізноманітніші часові зміщення, зіткнення віддалених епізодів, часових площин, введення історичних алюзій і асоціацій досягти посилених емоційних ефектів, змістового «згущення». (До речі, ряснота історичних асоціацій пов’язана ще й з тим, що письменник хоче поставити революційний переворот, сучасником якого він був, у контекст інших визначних по­дій національної історії.)

Усі романтичні позитивні герої письменника живуть поза своїм часом, у мріях про ідеальне майбутнє або в спо­гадах про ідеальне минуле] Марить минулим редактор Карк, болісно прагнучи з’єднати розірвані історичні зв’яз­ки («Редактор Карк: «А я от: Запоріжжя, Хортиця. Наві­що було бунтувати? Я щоденно читаю голодні інформації з Запоріжжя. І я згадую тільки, що це була житниця»). Карка, цього сумного дон Кіхота (до речі, образ дон Кіхо- та — один з наскрізних, поряд із образом Фауста, у твор­чості Хвильового), жахає усвідомлення, що революція, якій офірували себе цілі покоління, нічого не змінила: «На цій вулиці, на цім місці — тут тепер міщани проходять, прово­зять свині з околиці — гурток матросів умирав у нерівній боротьбі з ворогами». Не знаходять себе у сірій, буденній епосі Уляна, Б’янка («Сентиментальна історія), горбун Альоша («Лілюлі»), в якого «очі нагадують Голгофу». Для всіх цих революційних романтиків теперішнього часу ніби й немає. Вони почуваються закинутими (в екзистен- ціалістському розумінні даного терміна) у це міжчасся, в цю потворну дійсність, де можна лише жертовно терпіти. «Це радість терпіння», «не героїчні будні, а героїчне тер­піння» — так визначила свій стан ще одна романтична героїня М. Хвильового — Вероніка у «Силуетах». Ще не­давно «плакатна» Вероніка почувається неприкаяною й са­мотньою в пореволюційній дійсності. Так само немає в ній місця й самозреченій чекістці Мар’яні, яка від гімназичної лави кинулася у вир революційних змагань, плекаючи

538

романтичний ідеал. Але він виявився ілюзорним. Револю­ційні романтики поставили умоглядний задум силою ощас­ливити світ над самоцінністю людської індивідуальності, відкинули традиційну мораль — і за цю абстрактну ілюзію закономірною платою був крах надій, відчуття спустоше­ності, коли замість гармонійної дійсності, яку вони хотіли вибороти, панували хаос і руїна.

Ставлення до таких персонажі^ неоднозначне. Вони і жертви часу, жертви історії, але ж частково й винуватці (принаймні не можуть не каратися безвинною виною за причетність до всього потворного, що спричинила їхня ді­яльність). Всупереч палким мріям таких, як Мар’яна й Вероніка, у пореволюційній дійсності почуваються госпо­дарями не вони, а ті самі обивателі, пристосуванці, проти чиїх замшілих ідеалів і велася боротьба. Чекістка Мар’яна опиняється на узбіччі життя. (Найвиразнішим символом цього постає замкнена в собі, ніби відгороджена од світу незримими мурами заміська санаторійна зона в одноймен­ній повісті М. Хвильового). Натомість господарями знову виступають невмирущі крамарі й столоначальники, як Ма­р’янині батьки Аркадій Аркадійович та Степанида Львів- на. Світ, здавалося, перевернувся й переплавився в рево­люційних огнях, а між тим для Степаниди Львівни масштаб змін обмежується лише новими назвами посад все у тій же незнищенній канцелярії та ще новими портретами на сті­ні: «А в кімнаті, де висів раніш Олександр II, Николай II, а також білий генерал на білому коні,— висять: Ленін, Троцький, Раковський і манесенький портрет Карла Маркса».

Виразне притчеве звучання має новела «Сентименталь­на історія». Дещо ідеалізована героїня, чиста й наївна Б’янка, щиро захопленна революційними перетвореннями, в огні яких загинув її старший брат. Але скоро вона пере­коналася, «що прийшла якась нова дичавина і над нашою провінцією зашуміла модернізована тайга азіатщини». Новела може бути прочитана як життєпис втраченого по­коління, трагічна історія безнадійних пошуків втраченого часу. Б’янка намагалася протиставити свій романтизм правді життя. Катастрофічна розбіжність між ідеалами й — «новою дичавиною», «наманікюреним віком» — дже­рело трагедії й для кращих представників молодого поко­ління, й для недавніх учасників революційних подій.

У багатьох романтичних творах письменника звучить туга за якимось втраченим часом, втраченим раєм—ко­роткою миттю втіленого ідеалу. Це, у цілковитій згоді з романтичним світоглядом, період битви, збройного по­

**539**

встання, високого духовного пориву. Лише легендарні дні, власне, не конкретно-історичний час, а ідеалізоване вті­лення в ньому своїх романтичних марень, коротку мить узгодження мрії та дійсності, персонажі Хвильового вва­жають своїм, теперішнім часом, до якого постійно звернені їхні ностальгічні помисли. Це «той дикий і три­вожний час, коли люди ходили голі й голодні й були ве­летнями й богами». Тоді «всі пізнали таємну даль, але той час уже не прийде ніколи, як не прийде ніколи й голуба молодість».

Наслідки революційного перевороту його самовіддані учасники, як-от «товаришка Уляна» в «Сентиментальній історії», оцінюють як крах марних ілюзій, як вигнання з раю. «Справа в тому,— пояснює причини своєї внутрішньої спустошеності Уляна,— що ви ніколи не були в ролі Єви і ви ніколи не зможете затаскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни. [...] Ви ніко­ли не були на тому березі, і ви нічого не знаєте. Тільки ми, і тільки нас вигнали відтіля. І от ми ходимо з тоскою. Боже мій, ви й не уявляєте, яка це прекрасна країна. Під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетво­рювався й робив нас ідеальними, мало того: ми фізично перероджувались. Клянусь вам! Навіть фізично це були зразкові люди».

Таким чином, створювався позачасовий, чи надчасовий міф. У раю час має інші виміри, для богів «один день, як тисяча літ, і тисяча літ, як один день». Цей гранично корот­кий, але безмежний у своїй духовно-емоційній наповнено­сті період втраченого раю співвідноситься лише з майбут­нім, з голубою «даллю». Чому ж Єва втратила рай? І в чому надія на віднайдення його? Одну з причин вбачають у нежиттєздатності романтичного максималізму, а відтак і утверджуваної романтичної світобудови, відкидання гу­маністичної етики. Ніякі високі ідеали не можуть тут бути виправданням. Вигнані з раю несуть у собі провину за те, що на місці зруйнованого життєвого укладу утвердилася «нова дичавина» і нове міщанство, що «цезарем майбут­ньої імперії» стане світовий мільярдер або світовий чинов­ник. Так уявляється прийдешнє романтичній Б’янці.

Що ж до надії, то її у міфологізованій світобудові про заїка символізує Марія — людська і божа мати, материн ське всепрощення й любов. Це вона з’являється перед внут­рішнім зором комунара-чекіста у перших рядках новели «Я (Романтика)»: «З далекого туману, з тихих озер загір­ної комуни шелестить шелест: то йде Марія». (...) «Воісти­ну моя мати — втілений прообраз тієї надзвичайної Марії,

**540**

що стоїть на гранях невідомих віків. Моя мати — наїв­ність, тиха жура і добрість безмежна». Убивши матір, ге­рой опиняється серед мертвого степу, а над «тихими озера­ми загірної комуни» зникає світле видиво Богоматері. Дмитрій Карамазов у «Вальдшнепах» сповідується, що стати невідворотним фанатиком, бездумно вбивати в ім’я дорогої йому ідеї заважає все той же образ Богоматері, любов до ближніх, якої він і хотів би позбутися, але не здатен убити в собі людину. Недарма Марією названо і ге­роїню «Арабесок» — уособлення поетової музи, романтич­ної мрії, натхнення. А в фантасмагоричному сні Б’янки «маестро Дантон» намагається довести свою правоту дон Кіхоту. «І його древній каламар, що з нього падають ножі дві сотні літ, зачаровує такою незначною деталлю, як спо­гад, коли він уперше взяв у руки перо й з тривогою вивів першу літеру. Це була «М». Мисль? Милість? М’ятеж? — не знає, але він думає, чи не була то Марія». Лише в ній як в уособленні Любові й Материнства — надія на віднай­дення втраченого раю і втраченого часу, яка ніколи не змо­же здійснитися.

Марія — божа й вселюдська мати — центральний гу­маністичний символ новели «Я (Романтика)». У цьому високотрагедійному творі, чи не найсильнішому у прозово­му доробку письменника, автор безстрашно аналізує одну з основних колізій часу — колізію гуманізму й фанатизму. Розкривається суперечність між одвічним ідеалом любові й тим беззастережним служінням абстрактній ідеї, доктри­ні, яке, мов ненаситний молох, зрештою вимагає зректися всього людського.^У трактуванні основного конфлікту тво­ру помітний, зокрема, вплив антропософських ідей. Важ­ливим у художній концепції новели є і розвінчування фальшивої романтики, яка заступає собою традиційні етич­ні цінності. Заполоненого сумнівами героя-чекіста, «глав­коверха чорного трибуналу комуни», М. Хвильовий ставить в екстремальну ситуацію неминучого вибору. Роздвоєне єство Я-оповідача розкривається в його внутрішніх мо­нологах, у повсякчасних спробах самовиправдання. Він свідомий того, що «воістину: це була дійсність, як зграя голодних вовків», весь час притлумлює в собі почуття від­рази до вартового-дегенерата й садиста-доктора, намага­ється виправдати те, що не піддається виправданню. Ці лаконічні й виразні деталі раз у раз з’являються в тексті: «В їхніх руках пляшки з вином, і вони його п’ють пожад­ливо-хижо. Я думаю: «так треба»; «у дегенерата — низень­кий лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся й приплюс- нутий ніс. Мені він завжди нагадує каторжника, і я ду­

541

маю, що він не раз мусив стояти в відділі кримінальної

хроніки».

Але засудити дегенерата — це означає засудити й част­ку власної душі, свої романтичні захоплення, які не витри­мали випробування дійсністю: «Ах, яка нісенітниця! Хіба він палач? Це ж йому, цьому вартовому чорного трибуналу комуни, в моменти великого напруження я складав гімни». Новелу «Я...» в певному розумінні можна вважати пору­біжною між ранньою творчістю письменника і його пізні­шими викривально-сатиричними оповіданнями. Розвінчу­вання романтики Я-оповідача — це й драматична ревізія власної романтичної віри. Саме значимість філософської, етичної колізії надає творові символічного звучання. Ос­новний конфлікт набуває глобальніших, надчасових вимі­рів. Емоційне враження від твору підсилюється й формою сповіді героя, розповіді від першої особи. Тут немає об’єк­тивних сторонніх оцінок, авторського всевідаючого втру­чання. Натомість — майстерне використання внутрішніх монологів, акцентація символічних деталей, які несуть у структурі твору величезне смислове навантаження, допома­гають чітко розрізняти позицію героя — й ніде безпосеред­ньо не висловлену авторську позицію, авторські оцінки.

Героя наснажує віра у майбутню «загірну комуну», але цю високу надію вже важко примирити з потворною дійс­ністю. Свої мрії, «один кінець своєї душі», він «ховає від гільйотини» у затишній материнській хаті, де завжди го­рить лампада перед образом Богоматері, де чекає м’ятеж- ного заблуканого сина прощення й ласка. Але таке роздво­єння не може тривати довго. Не можна зоставатися люди­ною, якщо служиш дійсності, схожій на зграю «голодних вовків». Настав момент, коли «схопили нарешті й другий кінець моєї душі». У непримиренній суперечності зіткну­лися найсвятіші для героя почуття: синівська любов, синів­ський обов’язок перед матір’ю — і революційний обов’язок, служіння найдорожчій ідеї. Він ще пробує якось відстро­чити фатальне рішення («я чекіст, але я і людина»), та весь попередній шлях моральних компромісів робить роз­в’язку неминучою. Герой перестає бути особистістю, яка сама розпоряджається власним життям і власними рішен­нями, він стає гвинтиком і заложником могутньої системи.

Навіть у синівському праві в останню годину «з матір’ю побуть на самоті» героєві вже відмовлено. Коли чекіст під­ходить вночі до віконця материної камери, поряд миттю виростає постать вартового-дегенерата, «вірного пса рево­люції» на чатах. Герой тоскно подумав: «Це сторож моєї душі» і покірно побрів геть. Саме цей епізод став, очевид­

но, моменюм остаточного зламу. Нездатному на бунт, на відстоювання себе як суверенної особистості, героєві зали­шається тільки виконати волю системи, зробити те, чого від нього ждуть недремні стражі його душі: «Тоді я у млості, охоплений пожаром якоїсь неможливої радості, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів маузера й нажав спуск на скроню». Абстрактному ідолу майбутнього принесено найбільшу жертву і найбільший злочин — матеревбивство. Чекіста урочисто вітає дегенерат — цей ідеальний представник су­спільства, якому потрібні не повноцінні й незалежні люди, а засліплені фанатики. Ціною злочину оповідач остаточно прилучився до них. Йому ще десь «в далекій безвісті неві­домо горіли тихі озера загірної комуни», але вже не осіняв їх образ Богоматері, образ людяності й любові. Нікого вже не зігріє та далека холодна мрія серед пустельного світу.

Прекрасна «загірна комуна» була для М. Хвильового ідеалом гуманізму, гармонійною світобудовою, де все — заради людини. Його віра в комунізм — це віра в прийдеш­нє торжество гуманізму, в партію, «де на людину дивлять­ся як на скарб світовий і де всі, як один, проти кари на смерть» (П. Тичина). І непрощенний гріх героя «Я» — цей апофеоз злочинної антигуманності — не .міг наблизити прекрасну легкосиню даль вимріяного майбутнього. На рі­ках невинної крові не могло постати гуманне суспільст­во — це тверезе попередження звучало тоді й у М. Хвильо­вого, й в П. Тичини, й в Є. Плужника, і в М. Куліша, цим пафосом гуманізму перейнята вся література розстріля­ного відродження.

М. Хвильовий-романтик умів бути й пильним спостері­гачем, аналітиком пореволюційної дійсності. Критичний, сатиричний струмінь з’являється уже в ранній його прозі. Невеликою ж повістю «Іван Іванович» (1929) письменник уже засвідчив віртуозне володіння сатиричним жанром. Гостра іронія, нищівний сарказм письменника спрямовані проти все тих же вічних обивателів, світової сволочі, котра скористалася плодами революції й проникла в усі соти нового суспільного організму. Коли в ранніх сатиричних творах М. Хвильовий не втримувався від дошкульних ав­торських ремарок, то пізніше іронічні ефекти здебільшого спостерігаємо в іносказаннях, автохарактеристиках і взає- мооцінках персонажів. А найголовніше — точно відібраних побутових деталях, предметних реаліях, через які ніби підсвічується духовне єство героїв.

Про чиновного Івана Івановича читаємо, що цей «зраз-

543

новий член такої-то колегії, такого-то тресту» був зовсім чужий буржуазним звичкам. Визнавав він тільки «баталь­но-героїчні та мажорно-реалістичні фільми», звичайно ж, радянського виробництва. Куховарка в нього не якась там старорежимна, а «член місцевого харчосмаку», і герой, до­статньо скромна людина, «ніколи не вимагав окремої спальні для куховарки», зважаючи на труднощі з житлом. Ці деталі, ніби подані з точки зору героя, настільки ви­разні самі по собі, що не потребують авторських комен­тарів.

Весь цей замкнений в собі, наскрізь фальшивий ма­ленький світик, в якому живуть герої, зображено майже зовсім поза зв’язками із великим світом реальних людських інтересів і турбот. Пропорції тут зміщені, й автор наголо­шує на цьому в своєрідних підзаголовках, де коротко ви­кладається зміст кожного з розділів. (Письменник свідомо дбає про перегук з такими ж авторськими ремарками в «Мандрах Гулівера» Дж. Свіфта, аж до одвертої стиліза­ції манери вислову геніального попередника, про якого кілька разів згадано в повісті). Отже, випадково покладе­на в чужий портфель цілком легальна стенограма плену­му наводить на героя панічний страх, майбутня чистка партії видається загибеллю революції, а суть обіцяного довірливому читачеві «трагічного фіналу» — всього лиш виключення з партії під час чистки. Система цінностей у цьому номенклатурному світі викривлена незбагненно. Єдиний голос реальності — слова куховарки Явдохи, що наспівує якусь пісеньку про майбутню кару на її нових панів. Постать мовчазної Явдохи нагадує образ служниці Варвари у новелі М. Коцюбинського «Сміх». Але в цьому потворному світі пасивна героїня М. Хвильового не здатна на бунт.

Таким чином, у творчій еволюції письменника можна досить чітко виділити два етапи. Перший — це романтич­на, лірико-імпресіоністична, в основному безсюжетна про­за. Другий, початок якого можна датувати приблизно 1926—27 рр.,— це період поступового переходу до врівно- важенішої конкретно-реалістичної манери письма, опану­вання майстерністю сюжетобудови у великих прозових формах, а водночас і посилення іронічних, сатиричних ін­тонацій.

Уже опублікована на початку 1924 р. «Повість про са- наторійну зону» була багатообіцяючою заявкою молодого письменника на оволодіння жанрами «великої» прози. Хо­ча написано твір у тій же, притаманній ранньому Хвильово­му, лірико-імпресіоністичній стилістиці. Тут постає ціла

**544**

галерея зайвих людей, вчорашніх палких борців за нове життя, в якому їм тепер немає місця. І сама відгороджена від світу «санаторійна зона» — уособлення останнього при­хистку цих розчарованих, відкинутих на узбіччя героїв. У заміс ькому санаторії збираються різні люди, здебільшо­го невдахи чи надломлені життям колишні борці, які бо­лісно переживають крах ідеалів.

Не можна не зважати на антиміщанський пафос того­часного мистецтва, дуже сильний він і у М. Хвильового. Сарказм митця спрямований проти того паразитуючого прошарку, що одразу ж, за кілька років, присмоктався до правлячої партії, проти патологічно розмноженого радян­ського бюрократизму. Але часом така зневага до обивате­лів з боку романтиків нового життя поширювалася на непроминальні людські цінності. Одним шаленим стрибком сягнути вимріяного не вдалося. І виснажені боротьбою люди вже нездатні займатися буденними справами, втіша­тися звичайними людськими радощами. Перехід від руїн­ницької діяльності до творчої для багатьох активних учас­ників громадянської війни виявився неможливим. Усе мов­лене може стосуватися й багатьох персонажів «Повісті про санаторійну зону». Мешканці санаторію й самі здебільшо­го усвідомлюють власну приреченість, несумісність із до­бою, правда, ставляться до цього по-різному. Найтвере- зіше дивиться на речі Анарх, недавній боєць революції, її «караючий меч», котрий, переживши крах своїх ідей та ілюзій, опинився тепер на становищі безпорадного хворо­го. «Бачите,— доводить Анарх своїй опонентці Катрі,— не тільки ви гніваєтесь на мене,— а й я сам ненавиджу се­бе, висловлюючи ге, шо ви зараз чули. Але що ж робити — так воно єсть, і так воно буде. Для нас, безгрунтовних романтиків (а до них належите і ви, і я, і Хлоня), для нас це, безперечно, боляче. Але, по правді кажучи, і землі, оче­видно, боляче держати нас на своїх плечах (...) Коли хо­чете, тепер мене мучає не стільки міщанська навала, скіль­ки свідомість того, що і я зайвий, і шкідливий чоловік. Раніш, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі». Все та ж фатальна роз­біжність між мрією і дійсністю так виснажує Анарха, що він перестає розрізняти, де життя, а де дивовижні фантоми, породжені змученою психікою, втрачає відчуття реально­сті. Не знаходять своїм силам застосування не лише ті, хто, як Анарх, пережив світоглядну кризу, а й ті, хто, як Хлоня чи Катря, лише вступають у життя. Молодий поет Хлоня шкодує за тим, що «моя епоха» «затуманила мій мозок і раптом зникла». Декілька років тому,— перекона­

18 «оі

541

ний юнак,— почалась нова епоха. Це були прекрасні не­забуті дні. Я тоді був зовсім хлоп’яком. Але я й тоді почув цей надзвичайний грохот... Чого ж мені так скучно? І сьогодні стоїть туман, і завтра буде туман. І в цих ту­манах я нічого не бачу. Де ж моя епоха?» Дійсність давала якнайреальніші підстави для зневіри. Нездатним щось змінити, багатьом героям М. Хвильового єдиним виходом бачиться самогубство.

У створеній письменником досить осяжній галереї зай­вих людей можна розрізнити кілька типів героїв, схожа життєва позиція яких диктується, проте, неоднаковими причинами. У повісті троє таких — близьких, але й різ­них — персонажів: Хлоня, Анарх і Майя. Якщо про роз­лад Хлоні зі своїм часом можна говорити як про традицій­ний розлад мрії з далекою від неї дійсністю, то причини зневіри Анарха, сильної, по-своєму цілісної особистості, складніші. М. Хвильовий показує, що розгул жорстокості, жахи громадянської війни не минули безслідно для духов­ного здоров’я народу, нації зокрема. Голос хворої совісті Анарха, тягар всього скоєного, хай і в ім’я високої мети, мабуть, і приводить до краху, до самогубства. Але страш­нішими, небезпечнішими в суспільстві є навіть не ті, хто кається, переломлюється під тягарем сумління, а ті, кого совість уже не мучить, хто у своїй катівській діяльності бачить сенс життя. Щоб зрозуміти ще один тип зайвих людей у прозі М. Хвильового, повернімося до твер­дження Анарха про людей «не тільки зайвих, але й шкід­ливих». Не будемо слідом за зрозпаченим героєм відноси­ти це, перш за все, до нього самого й до таких, як він. Є у повісті постать зловісніша. Це Анархова подруга Майя, таємна чекістка, котра виконує в цьому тихому закутку до абсурду незвичайну роль.

Молода жінка фанатично віддалася боротьбі, все при­несла цьому в офіру. Вона й сама не зразу відчула, як роз’їдає душу постійне нехтування етичними нормами! Ви­правдання злочину високістю завдань письменник рішуче відкидає. У повсякденному житті Майя зважується на,га­небні вчинки: «Ви розумієте? Я просто звикла висліджу­вати, доносити. І, оскільки до інших справ була постійна індиферентність і оскільки я завжди пам’ятала, що охран­ці я віддала все, що могла, я не тільки полюбила цю спра­ву — сто чортів! — не можу без неї жити». Шпигунство стає потребою душі, єдиним засобом самоствердження. З власної ініціативи вистежується кожен крок Анарха, щоб запроторити його до тюремної камери.

Ця зловісна жінка — не виняток. Адже в цитованій

546

розмові й Анарх не відчуває до Майї, котра шпигувала за ним, ні злоби, ні ворожнечі,— а особливу близькість. Аб­сурдно перевернуту ієрархію цінностей, моральний кодекс, яким вона керується, частково приймає й Анарх.

Влітку 1926 р., у розпал літературної дискусії, з’явився друком роман «Вальдшнепи». Персонажі його, невтомно полемізуючи, дошукуються відповідей на найгостріші пи­тання доби. Йдеться про болючі проблеми національного Пуття, національно-культурного відродження України,/про осмислення непростих уроків. революції. Дмитро Карама- зов — недавній учасник її. Він є представником тієї ро­мантичної молоді, яка й духовно формувалася під час ре­волюції. Крах ідеалів приводить Дмитра до глибокої де­пресії. Він — «вічний опозиціонер», він пробує переглянути й переоцінити свої погляди, але не може відмовитися від дорогої для нього ідеї національного відродження. Проте ця ідея суперечить партійній політиці. Отже, українські революційні інтелігенти опиняються на страшному роздо­ріжжі. Це — трагедія покоління, трагедія самого М. Хви­льового. Карамазов — ще у пошуках виходу з кризи. Для автора твору єдиним виходом став постріл 13 травня 1933. «Зі своєю партією,— вважають Карамазови,— рвати не можна, бо це, мовляв, зрада не тільки партії, але й тим соціальним ідеалам, що за них вони так романтично йшли на смерть, це буде, нарешті, зрада самим собі. Але й не рвати теж не можна».

Співчуваючи зневіреним, змученим сумнівами сучасни­кам, письменник (наскільки можна судити, не знаючи пов­ного тексту твору) пов’язує надії на майбутнє з новим поколінням сильних, вольових людей. Оповита серпанком таємничості «московка» Аглая (можна гадати, з її спо­минів про знаменитого прадіда, нащадок давнього козаць­кого роду) проголошує культ нових людей, покликаних до активної дії, «не тієї, що комсомолить у пустопорожнє (...), а тієї, що, скажемо, Перовська». Бо тисячі таких, як вона, вже не можуть жити без повітря. Звідси й відкидан­ня провінційності, властивої національній вдачі українця м’якотілості — відкидання настільки безоглядне, що в по­лемічному запалі для них зайвим пережитком виявляється навіть... Шевченко.

Уславлення безумства хоробрих, сильних особистостей, покликаних бути вождями, проводирями мас — новий мо­тив у творчості прозаїка. Зрозуміло, що вкладене в уста героїв не можна ототожнювати з точкою зору автора. Та все ж висловлені в романі ідеї свідчили про серйозне про­читання творчості Ф. Ніцше, а з іншого боку — вісни-

**18\***

647

ківських статей Д. Донцова. Це помітно і в тогочасних памфлетах письменника. Так чи інакше, ранні романтичні концепції М. Хвильового тепер багато в чому переосмис­люються. Це був, можливо, й не відступ од романтизму як такого, а нове трактування романтичного героя. Той активний романтизм (романтика вітаїзму), який він про­пагував, якраз і передбачав орієнтацію на сильну, діяльну особистість.

Проте саме ні ідеї, як і роздуми про перспективи націо­нального відродження, після журнальної публікації рома­ну піддавалися нищівній критиці. Шосте число журналу «Варліте» (1927.), де друкувалася друга частина «Вальд- пГнепів», було сконфісковане, повного тексту роману досі не знайдено.

Цей твір сприймався значною частиною тогочасної ін­телігенції перш за все як річ публіцистична, як єдина можливість для опального автора ще раз окреслити свою позицію. М. Хвильовий був тоді в самому епіцентрі подій, у вирі боротьби. Зосталася позаду коротка й щаслива пора «Урбіно» — створеної за ініціативою М. Хвильового мис­тецької студії, куди увійшли ті вихідці з «Гарту», що не поділяли ідей масовізму,— П. Тичина, Т. Смолич, 1. Дні­провський та інші. У цьому спілкуванні однодумців всі вони знаходили натхнення й душевну наснагу. У листопаді

1. р. утворюється ВАПЛІТЕ. Фактичним лідером її та­кож був М. Хвильовий. Але зосередитися на власне твор­чих задумах ні письменнику, ні його однодумцям не вда­валося. Суспільна атмосфера не сприяла цьому. З поси­ленням нейтралістських тенденцій, партійного гиску на мистецькі процеси все гостріше відчувалася потреба на­голосити на самобутності української культури, осмислити шляхи мистецького розвитку.

Своїми памфлеіами М. Хвильовий висловив значною мірою позиції всієї творчої інтелігенції, його стаття «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітня» (1925), була вагомим аргументом у знаменитій літературній дискусії 1925—1928 рр. Водночас ця публіка­ція розкрила ще одну грань блискучого таланту М. Хви­льового— таланту незрівнянного памфлетиста, пристрас­ного полеміста. Впродовж 1925—1926 рр. з’явилася ще низка памфлетів, об’єднаних у цикли «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологеїи писаризму». Написаний

1. р. памфлеї «Україна чи Малоросія^» був заборонений і став відомим чиїачеві лише 1990 р.

Стиль М. Хвильового-памфлетиста досить своєрідний, він і тут зостається неповторним художником. Афористич­

548

**ність висловлених гасел, багатство й розмаїтість метафб\***

рнчної образності, історичних, літературних ремінісценцій, ішваженість аргументації, поєднання гнівних інвектив із тонкою іронією — все це риси індивідуального стилю, які дозволяють оцінити памфлети М. Хвильового як мис­тецьке явище. Частина висловлених ідей втратила свою актуальність, дещо може видатися наївним, але попри все це як художні твори памфлети М. Хвильового можуть за­цікавити сучасного читача.

Він виступає проти засилля сумнозвісного масовізму, профанації мистецтва, зведення його до ролі ідеологічного обслуговування партійної й державної політики. Обстоюю­чи «романтику вітаїзму» як стиль «мистецтва наших днів», М. Хвильовий наголошує, що «це сума нового споглядан­ня, нового світовідчування». «Вона, як і всяке мистецтво, для розвинених інтелектів» Творцями такого мистецтва стануть лише талановиті, геніальні митці. У «Камо гряде- ши» і «Думках проти течії» автор порушує питання про орієнтацію української культури: Європа чи Просвіта? Коли поняття просвіти уособлює тут усе відстале, епігон­ське, Європу М. Хвильовий трактує не як географічну, а як психологічну категорію. «Це — Європа грандіозної ци­вілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса»2, це — «психологічна категорія, яка виганяє люд­ськість із «Просвіти» на великий тракт прогресу». Анти­тезою до цієї європейської культури, фаустівського типу людини як уособлення творчого начала, вічної жадоби пізнання й оновлення життя виступає у Хвильового «куль­турний епігонізм», примітивізм гаркун-задунайських. Пле­каючи надії на розквіт українського мистецтва, навіть на месіанську роль своєї молодої нації, письменник насам­перед наголошує на необхідності позбутися віковічного назадництва, залежності від «російського диригента».

У полемічному запалі М. Хвильовий таки перебирав, стверджуючи, що сучасна російська література, мовляв, стала цілковито міщанською й нічого вартісного не дала. Але основна теза була за змістом незаперечною. «Не тре­ба плутати нашого політичного союзу з літературою»,— застерігав М. Хвильовий3. «Коли ми беремо курс на за­хідноєвропейське письменство,— ділився найзаповітнішими прагненнями письменник,— то не з метою припрягти своє мистецтво до якогось нового заднього воза, а з метою осві­

**1 Хвильовий М. Твори: У 2 т. К-, 1990. Т. 2. С. 420.**

***2 Там само.* С. 426.**

**3 Там само. С. 573,**

549

жити його від задушливої атмосфери позадництва. В Єв­ропу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою — за кілька років горіти надзвичайним світлом» Отже, новіт­ня українська література не може орієнтуватися лише на російську, бо не позбудеться рабської наслідувальності, колоніального комплексу меншевартості. Лише оригіналь­не мистецтво може стати великим мистецтвом і збагатити світову культуру.

Та культурологічні проблеми вже не бралися опонента­ми до уваги. Дискусія набирала політичного характеру. М. Хвильовому несила було протистояти зовнішньому тис­кові. «Україну чи Малоросію?» опублікувати не вдалося. Він іше раз роз’яснює тут свої основні тези: «психологічна Європа», ставлення до російської літератури, нарешті «азіатський ренесанс». Розпочавши свій памфлет поетич­ною згадкою про те, що «таємна птиця відродження роз­плющила очі і розправляє свої могутні крила», М. Хви­льовий замикає це ліричне обрамлення візією «прекрас­ного сонця відродження» 2 на світанковому небі.

Але хмари однієї з найстрашніших трагедій XX ст. вже збиралися над Україною. Наступала пора гірких поразок та розчарувань і для самого М. Хвильового. Перестає ви­ходити журнал «Вапліте», а відтак припиняє існування й сама організація. Письменник змушений писати покаянні листи, клястися у вірності комуністичній ідеології. Читати ці документи (зокрема статті, спрямовані проти товаришів по перу, як-от проти футуристів чи С. Єфремова) гірко й сьогодні, та вони дають уявлення, у яку безвихідь «геро­їчного терпіння» був він загнаний. Впродовж 1929 р. під його фактичним керівництвом виходить «Літературний яр­марок». Останньою спробою відстояти незалежність стала нова літературна організація Пролітфронт і видання впро­довж 1930 р. однойменного журналу.

Для М. Хвильового вже став відкриватися смисл по­милок й збочень в національній політиці, він прозірливо вгадує (про це свідчать спогади А. Любченка), що голод на Україні свідомо організований. Письменник болісно переживає, й суперечності в особистій долі, численні ком­проміси, на які вважав за потрібне йти, щоб не порвати остаточно з більшовицькою партією, врешті крах недав­ньої романтичної віри у прекрасну комуну. М. Хвильовий зважується на останній крок у своїй виснажливій боротьбі. Постріл 13 травня 1933 р. був трагічною крапкою в історії

**1 Хвильовий М. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 575.**

***2 Там само.* С. 621.**

550

українського відродження пор\_еволюційних років. Проте іи'с, здійснене ним,'зосталося у скарбниці українськоТ куль­тури як одна з неперевершених її сторінок, як запорука майбутнього розквіту, вимріяного М. Хвильовим.

Григорій Косинка **(**1899**—**1934**)**

Українська новелістика, творцями якої були на межі XIX—XX ст. прозаїки, що належали до «покутської трій­ці»,— В. Сгефаник, Т. Мартович, М. Черемшина, а також М. Коцюбнський, О. Кобилянська і В. Винниченко, після революції 1917 р. сприймалась уже як традиція, що по­требувала розвитку і осмислення. Відчувала це передовсім талановита молодь, найпомітніше тут вирізнявся Г. Косин­ка. його новелістичні дебюти в 1920—1922 рр. одразу ж привернули увагу тогочасних письменників і дослідників літератури (С. Єфремов, М. Ірчан, М. Рильський, В. Ко­ряк, Я. Савченко та ін.), а В. Стефаник у листі до моло­дого прозаїка назве його згодом своїм «сином з Дівич- гори». Водночас новели Г. Косинки наражалися й на впер­тий спротив функціонерів від літератури, що проявлявся то в формі наглядацьких окриків (Є. Григорук), то в фор­мі вульгаризацій (В. Коряк, С. Щупак, О. Полторацький та ін.). За таких обставин творче життя письменника обер­талося на загрозливу драму, котра 1934 року заверши­лася трагічно: Г. Косинку страчено за буцім-то приналеж­ність до групи терористів-білогвардійців. У 1957 р. пись­менник був реабілітований «через відсутність доказів злочину».

Час довів, що головним «злочином», який привів Г. Ко­синку на лаву підсудних, став його талант, який не дозво­ляв йому стати слухняним ілюстратором вигаданих владою й критикою перемог революційних ідей у пожовтневій Ук­раїні, а змушував об’єктивно писати про дуже суперечли­ве, насильницьке їх втілення у життя. Письменник ставився до правлячої ідеології з позицій народної історії і, за при­кладом творців модерної новели, кожну ідею «виводив»

з душі конкретної особистості. Йдучи в своїх художніх уза­гальненнях від «малого» до «великого», від психології факту до його філософії, він відкривав у пожовтневій дій­сності драми й трагедії, а не перемоги й тріумфи; йому вдається подати складність душевних зламів у людині з позицій не якогось одного класу, а з позицій буття люд-

55»

ського загалом. І розкрити мовою динамічного лаконізму, за допомогою такого об’ємного афористичного слова, яке ніби вихоплене з уст народу. Сталося, по суті, те, ідо про­рокував М. Рильський у рецензії на першу збірку новел письменника: трепетні, як життя, вони, «з часом у певну гармонію злившись, дадуть епопею революції»

Характеризуючи новаторство модерної новели на межі XIX—XX ст., І. Франко вбачав його «не в темах, а в спо­собі трактування тих тем»2. Той «спосіб» дав змогу нове­лістам відійти од описових форм мислення, натомість роз­винувши лаконічний метафоризм і тонке нюансування в передачі душевних станів героя, психології подій і обста­вин. Як наслідок, через почування й думи окремої людини рельєфніше поставала в творах доля народу і краю, точ­ніше вимальовувався драматичний шлях людства до істи­ни буття. Опанування таким мистецтвом прози далося Г. Косинці поступово.

Г. Косинка (справжнє прізвище — Стрілець) народився у родині селянина-бідняка 29 листопада 1899 р., в с. Щер- банівка на Київщині. Пройшов голодні наймитські «уні­верситети» в рідному селі, потім, здобувши двокласну освіту в сусідньому селі Красному, перебивався тимчасо­вими заробітками. Під час навчання на вечірніх гімна­зіальних курсах в Києві у 1916—1918 роках вдався до твор­чості. Спершу це були відверто початківські вірші (перша публікація в газеті «Більшовик», 1920, 2 листопада), згодом нариси та статті з відчутним впливом ідей лівих соціал-ре- волюціонерів (боротьбистів) з’явилися в газеті «Боротьба»

1. травня 1919 р. Це видання вмістило перший художній твір молодого автора — новелу «На буряки».

Участь Г. Косинки в громадянській війні і в політичних перипетіях того часу не була активною. Біографічні ма­теріали фіксують лише епізоди з перебування майбутнього письменника на фронті (як рядового козака) та коротко­часне ув’язнення в тюрмі (можливо, це була «муравйов- ська» в’язниця, реалії якої Г. Косинка відтворить пізніше в новелі «Фауст»). Він намагався, за настійними порадами К. Анищенка (прозаїка, рідного дядька), основну увагу зо­середжувати на вдосконаленні літературного хисту3. У 1920 р. Г. Косинка опинився в Кам’янці-Подільському з

**1 Рильський М. Два поети-громовиці // Нова громада. 1924. № 22.**

**2 Франко /. Зібр. творів: У 50 т. К.-, 1982. Т. 35. С. 107.**

**3 У ЦНБ ім. В. Вернадського зберігається близько сотні листів К- Анищенка до Г. Косинки (Ф. 54).**

552

Думкою про еміграцію 1, але повернувся, зрештою, до Киє­ва і став студентом КІНО (Київського інституту народної освіти). Через матеріальні нестатки закінчити повний курс навчання не зміг, але студентські роки (1921 —1923) ва­жили для нього дуже багато: він здобув глибокі історико- філологічні знання, чітко означився в своїх світоглядних орієнтаціях, опублікував першу збірку новел («На золотих богів»— 1922). Новели цього періоду дають змогу просте­жити, як письменник долав початківський період й прилу­чався до традицій модерної новелістики саме стефаників- ського типу. У деяких новелах помітне захоплення автора імпресіоністичною стилістикою (ліричні надсади, розірвані фрази, спроби ритмізувати прозовий текст у «Менті» й «Троєкутному бою»); зрідка продуктивним було звертання до «чистого» романтизму (принцип бінарного протистав­лення зображеного, погляд на нього «з патетичної висоти» в новелі «На золотих богів»), а в оповіданні «Заквітчаний сон» (видане окремою книжечкою в 1923) неважко доба­чити сліди символізму (недомовки й натяки, туга за втра­ченими ілюзіями, що спливають лише в снах, тощо). Та від новели до новели письменник поставав дедалі у своїй майстерності реаліста, розповідаючи про страдницьку до­лю народу, якого втягнуто у вир революції та громадян­ської війни («В хаті Штурми»), стає жертвою завойов­ницьких погромів, розперезаних хижацьких інтересів («За земельку»), Г. Косинка уникає виявлення якоїсь політич­ної тенденції. Як художник «від бога», виступає водночас «за всіх» і «проти всіх»; йому болять і рани бідності най­більш окраденого селянина («На буряки»), і месницькі дії заблуканого «бандита» та кров переконаного партійця («Десять», «Темна ніч»), безпросвітність декласованих спекулянтів та «вічних» міщан («Місячний сміх», «Троє- кутний бій»). У його художніх узагальненнях часом мож­на почути то відлуння Шевченкових думок («...Ви ж таки люди, не собаки!»); то Франкових про народ, що «презир­ством, наче струпом вкритий», то глибоко стефаниківське співчуття тим бідакам, які змушені або рідних дітей топи­ти, або ховати свій біль на саме дно скривдженої душі. Над усім цим, однак, час від часу зринає світлий промінь надії на те, що «далі цього не буде» («На буряки»); а са­ма надія поставала завжди в такому об’єктивно-худож­ньому світлі, яке критики-ортодокси вважали абсолютно неприпустимим у літературі пожовтневої пори. В. Коряк у відгуку на першу книжку письменника зізнався, що об’єк-

1 Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Париж, 1959. С. 457,

553

тйвіпсть письма ме дає йому зрозуміти, «за кого є власне автор — з революцією чи проти неї, чи спостерігає як стороння людина»1, а Є. Григорук навіть лякав письмен­ника, що коли гой буде пропонувати більшовицькій пресі такі новели, як «На золотих богів», то «рукопис піде до

чк»2.

М. Ірчан помітив у книжці «На золотих богів» «май­стерно скриту червону нитку революційного духу письмен­ника» 3, М. Рильський сприймав її як заявку на «епопею революції», а С. Єфремов підкреслював, що «велика на­ших часів боротьба знайшла в Косинці вдумливого спосте­режника,— саме оця боротьба, а не дрібний щоденний побут» 4.

Обраний Г. Косинкою об’єктивно-драматичний, загаль­нолюдський погляд на відтворювану дійсність не обіцяв йому, звичайно, «спокійного» життя в літературі, яку но­вонароджена офіційна критика (за допомогою цензури) дедалі активніше штовхала на шлях ортодоксальної одно- вимірності. Це письменник виразно відчув уже в процесі роботи над другою книжкою «Новели дезертира». У 1924 р. письменнику відмовили в її публікації, що стало предме­том серйозного занепокоєння і самого автора, і літератур­ної громадськості Харкова. М. Хвильовий у листі до М. Зе- рова писав про цей факт як про кричуще порушення літе­ратурної етики 5, а Г. Косинці не залишалось нічого іншо­го, як працювати над новими творами. В пригоді ставала наполегливість, до якої постійно схиляв племінника К. Анишенко, нагадуючи йому, зокрема, відомий афоризм: «Братья писатели, в нашей судьбе что-то лежит роковое»

Друїа книжка повел «В житах» (1926) увібрала окре­мі шори першої збірки, але більшість була написана про­тягом 1923—1925 рр. Основні мотиви ранньої прози тут поглиблюються, засвідчуючи, зокрема, що в пожовтневій долі народу Г. Косинка вирізняв гри драми.

Першою булсі драма найбіднішого селянства, котре стало свідком революційної бурі та братовбивчої війни, і після всього не здобуло волі. Художнє осмислення цієї трагедії набувало особливої глибини в новелах, де ншло-

**1 Книга 1923 № !. С. 5.**

**\* Архів 11НБ. Ф, 54 Од збр. 9.**

**“ Земля і воля 1922 Лі 24—25.**

**4 Ьфрьм.т С Ісіирія українського письменства (з одмінами й**

**додатками). Київ, Лейпціг, 1924. Т. 2. С. 405.**

**6 Лисіи Миколи Хвильового до Миколи Зерова // Рад. літерату­рознавство 1989. № 7. С. 10.**

**6 Архів ЦНБ. Ф. 54. Од. збр. 57.**

654

сп про долю страдниць-матєрів, яким судилося за нових умов нести на собі той мученицький хрест, що гнув до іемлі і Маланку з повісті М. Коцюбинського «Fata morga­na», і безіменную матір з «Кленових листків» В. Стефа- ника, і багатьох інших героїнь класичної літератури. Мати у новелах Г. Косинки — похилена-зажурена над сонним сином-наймитом («На буряки»), то бліда й безпомічна в оточенні голодних дітей («В хаті Штурми»); то «стеряна з журби» за загиблими синами («На золотих богів»); то на мить обнадіяна новими порядками в селі («За воріть­ми»), У одноіменній новелі вона чекає смерті, й син Андрій намагається крізь фронти громадянської війни пробитися до лікаря і будь-що врятувати їй життя. У новелі «Змо­вини» (1930) вона пробуватиме протистояти махінатор- ським домаганням куркуля Рудика, а в «Гармонії» (1933) на її серце ляже «туга й журба, мов та сажка на пшениці», бо з пучок своїх вигодувала трьох дітей, «та тепер так ви­ходить, що то вона трьох наймитів людських викохала». Характерно, що всі створені Г. Косинкою героїні — вдови. Послідовний наголос на цьому наштовхує на асоціацію з фольклорним образом «вдови-України», котра за всі ті страждання, що випали на її багатовікову долю, не одер­жала нічого, «опріч соціального, національного і релігій­ного поневолення» '. Винятково драматичне буття Косин- чиних матерів є таким ще й тому, що кожна з них — на­одинці з життям, без будь-чиєї підтримки. Чи громадян­ська війна надворі, чи переддень колективізації — а вона як була, так і зостається зі світом напризволяще. Якусь внутрішню підпору в змаганні з багатіями відчувають хіба що Марта («За ворітьми») та Мелашка («Змовини»), які вірять, що нова влада тягне руку таки не за багатих, а за бідних.

У зображенні першої драми Г. Косинка йшов від ху­дожньої констатації (ранні етюди) до осмислення його че­рез конфліктні ситуації. Друга драма поставала у творах письменника із сюжетних структур, в основі яких — ви­ключно гостродраматичний конфлікт героя із дійсністю. Мова про так званих заблуканих героїв, котрі не визна­ють жодної офіційної влади, стають дезертирами, втікача­ми і право на свою позицію відстоюють різними шляхами, зокрема й у кривавій боротьбі. Такі герої діють у новелах «Десять», «Темна ніч», «Постріл», «В житах», «Анархісти» тощо. Вульгарне літературознавство закидало Г. Косинці «поетизацію» таких типів як речників ворожих революції

1 Єфремов С. Історія українського письменства. К-, 1917. С. 5.

555

сил, через що згадані новели навіть після реабілітації письменника, аж до 1988 р., не включались до окремих збірок. На межі 20—30-х рр. за тією ж логікою припису­валася Г. Косинці «поетизація» куркуля (С. Щупак, О. Пол- торацький, Л. Смілянський та ін.). Тоді удари критики падали навіть на такі твори, як «Політика» чи «Змовини», де справді виведено поряд з іншими персонажами коло­ритні постаті куркулів (Кушнір, Рудик, Кашуба тощо). Насправді ж ішлося про трагічні наслідки громадянської війни для українського народу, який залишився віч-на-віч з її жорстокостями і втратами. Це не могло не бентежити Г. Косинку, перейнятого ідеєю відродження єдиного на­ціонального організму.

Втім, як «поетизував» він це явище, видно хоча б із слів героя новели «Постріл» Матвія Киянчука, котрого банда Дзюби розстрілює за партійну агітацію: «Стріляй­те... Все рівно не вам судилося правити, ви, як собаки, самі себе покусаєте, самі себе ж будете розстрілювати, чуєте?.. А ти, Корнію... знай: вийдеш з Лиском на осьмуху, ляже, а хвіст на чужому... Бандуй за Дзюбу!...» Отака «поетиза­ція»... В бандуванні, дезертирстві й отаманщині Г. Косинка бачив ще один вияв нашої одвічної біди, яка в різні істо­ричні епохи не давала змоги українцям випростатися на повен зріст і об’єднатись у взаєморозумінні. Сотник Сан- дуляк з незакінченої новели «Зустріч» 1 гнівно картає за це своїх «землячків», називає їх наївними, короткозорими патріотами й дітьми в політиці («Як вони не можуть зро­зуміти того, що отаманщина проковтне нас,— на п’ятдесят років, а може, й навіть знищить саму ідею визволення України. Годі панькатися, на коліна припадати...»), але щирість його докорів виявляється марною: він, на чолі стрілецької сотні, прийшов громити банду отамана Зеле­ного і постав... живим втіленням тієї ж отаманщини, яку так гаряче засуджує. Драму Сандуляка розкрито в кінці новели: покинутий «своїми», він конає на снігу від ран, а неподалік за клунею «стоїть дядько, чекає на Сандуляко- ву смерть, щоб зняти з нього важкі австрійські черевики і велику, колишньої російської армії шинелю...»

Трагічне тут переплітається з комічним і вичерпує, зда­валося б, тему до самого дна. Але вона... невичерпна. В та­ких новелах, як «Циркуль», «Голова ході» й головне «Анке­та», Г. Косинка показав, що в нових умовах «обніжковий» патріотизм чи бандитизм здатні розкритися найнеспо­діванішими гранями. У новелі «Голова ході» колишні де­

1 Архів ЦНБ. Ф. 54.

556

зертири майже зуміли приноровитися до непівської дій­сності, та не можуть лише зрозуміти, звідки береться нове панство, або як це може якийсь чужинець-китаєць гинути в боротьбі не за «свою» землю. А в новелі «Анкета» Антон Собачка з колишнього борця проти більшовизму цілком перероджується на більшовицького бандита («Бандит був — бандит зостався», — кажуть про нього в селі),— тут письменник запримітив симптоматичне явище, дивовижну мімікрію.

Г. Косинка як художник досяг «своєї сили» в середині 20-х років. Форма його творів набувала реалістичної «чис­тоти», а зміст їх, виростаючи з окремих життєвих мотивів, ставав всеохопним, поліфонічним. Це особливо помітно в новелах, де на перший план виступала третя драма укра­їнського народу — драма тих, хто віддав себе на олтар комуністичної ідеї. Заглиблюючись у характери сільських більшовиків, письменник показує, що мета в них ніби бла­городна — покінчити з бідністю й експлуатацією, але спо­соби досягнення її чомусь ведуть не до гармонійності, а до нових кривавих репресій. Я Савченко. аналізуючи одну з кращих новел такого змісту («Політика»), звертав увагу саме на особливості художньої реалізації авторського за­думу: нема вже, писав він, «ні романтики, ні лірики, а тільки — жорстокий реалізм і глибока побутова мотивація драми» 1 Критик помилявся, відмовляючи Г. Косинці в лі­риці та романтиці (палітра справжнього митця поєднує в собі всі барви, виявлені тою чи тою мірою), однак чис­тота («жорстокість») реалізму в «Політиці» відзначена слушно

У новелах, шо писалися протягом 1922—1924 рр. і від­творювали драматичні ситуації, які відбуваються з героя- ми-комуністами. відчутна деяка різностилістика художньо­го мислення. Новела «Товариш Гавриш», в якій мовиться про спробу героя-комуніста зорганізувати своїх односель­ців на будівництво кооперативної крамниці, написана в підкреслено «буденному» тоні, відверто орієнтована на так званого простого читача; в «Темній ночі» і «Десяти» роз­праву «бандитів» над комуністом Байденком і укапістом Рублем зображено як лірично-іронічне «весілля смерті криваве» (акцент зроблений на виражальній силі імпре­сіоністичних барв), тоді як «Постріл» і особливо пізніша «Політика» — це глибоко реалістичні драми з переважан­ням об’єктивно-епічної, логічно-мотиваційної образності. Лише зрідка її посилює якийсь «ультрземоційний» елемент

1 Червоний шлях. 1927. А6 4. С. 178.

(фольклорна говірка, «мотив» народної пісні, брутальний вираз на зразок — «зараза», «гадюка», «собака» тощо), але художня функція його ніяк не орнаментальна, а саме — мотиваційна.

Чому новели цього циклу сприймаються як драматич­ні? Не тільки тому, що в них усі герої-комуністи гинуть. На останнє, до речі, Я. Савченко в згаданій статті теж звертав увагу, трактуючи його знову ж таки спрощено: з усіх сучасних письменників, зазначав він, Г. Косинка «,..най- кривавіший. Соціальні конфлікти в нього неодмінно кін­чаються смертю. І коли перші сторінки оповідання обвіяні ніжним колоритом природи, теплою лірикою, то останні конче парують кров’ю»

Поетизації крові в Г. Косинки, звичайно, не було. На гостроту соціальних конфліктів, які вели до загибелі лю­дей, письменник дивився з висоти життєвої діалектики і народного сприйняття. Він бачив, що комуніст на селі — явище окремішнє, не типово селянське, дядьки ставляться до нього недовірливо й насторожено, і це зумовлює неспо­кій в українському етнічному соціумі. Автор не висловлює присудів, він говорить про це з болем, але й з епічною три­вогою, як про «щось окреме від себе» (Арістотель), як про об’єктивну реальність, з котрою не можна не рахуватись і котрій потрібна якась душевніша альтернатива. Комуніст Швачка з новели «Політика», здається, міг би бути живим втіленням такої альтернативи; він щиро любить свою дру­жину (хочй вона й куркульська дочка), послідовно захи­щає інтереси незаможників, але головною зброєю своєї «політики» обрав силу, котра, як відомо, здатна породити відповідну реакцію. Ставши жертвою цієї протисили, озлоб­леної, мстивої, Швачка так і не зміг прищепити в житті комуністичні ідеали (як лишилося для більшості чужим, чудернацьким і саме його улюблене слово — «політика»). Співчуття в цій ситуації заслуговує тільки народ, якому судилося пережити ще й драму комуністичних ілюзій.

Своєрідним синтезом художніх роздумів Г. Косинки про драматичні випробування людини й народу в порево- люційну добу можна вважати два його твори — «Фауст» (1923) 2 і «Гармонія» (1933). В обох оповіданнях головні

**1 Червоний шлях. 1927. № 4. С. 178**

**2 Новела «Фауст» тривалий час існувала в рукописному списку: про неї згадує С. Єфремов в «Історії українського письменства» (1924. Т. 1); вона відома була також укладачеві «Хрестоматії української літератури» М. Плевако (Архів ЦНБ Ф. 27. Од збр. 582). 1942 р. під час фашистської окупації України недовершений варіант новели опубліковано в журналі «Український засів» (№ 1), який виходив у**

558

І’ерої проведені крізь горнило тюремних випробувань: му- равйовських застінків і білогвардійської катівні. Василь Гандзюк («Гармонія») уособлює найменш свідому частину українського селянства («...Не гаразд розуміє він, що воно визначає — нація? Справді, якої він нації?»), в ув’язненні ж він еволюціонує до усвідомлення азів більшовицької ідеології й починає бачити в ній заманливу перспективу. Прокіп Конюшина («Фауст») — особистість, яка увібрала і загальнолюдські, й виразно національні риси. Цілеспря­мовано шукаючи шляхів до головних життєвих істин, герой одержимий національною ідеєю, жаданням справжньої во­лі своєму народові. Напад муравйовських карателів обер­нувся для нього поремним ув’язненням і тортурами; остан­нє слово, яке приходить до Конюшини на межі божевілля, він пише своєю кров’ю з розбитих щиколоток: «Укра...»

Якщо ситуації, в які потрапляє Василь Гандзюк, і рух його світоглядних орієнтацій у бік більшовицької ідеології можна вважати одномірно оптимістичними, то драма Про- копа Конюшини — явище значно складніше. Мотив «сві­тового» Фауста (інші персонажі твору називають Коню­шину Фаустом не лише за характерну зовнішність, а й за внутрішню непоступливість, філософське шукання істини буття українського народу) сам по собі усував ідейну од- номірність. Погляд новеліста охоплює не просто проблеми злиднів та горя, експлуатації чи формування політичних орієнтацій, а усю складність стосунків між людьми будь- якого маєстату і будь-яких ідейних переконань. Г. Косинка розмірковує над свободою й рабством, над джерелами добра і зла, над життям ідеологічно детермінованим й життям не заангажованим, над проблемою особистості й народу.

Відтак перед читачем поставав філософський розтин тих болючих конфліктів і жорстокостей у житті конкретної нації та людини загалом, з якими можна або мовчки при­миритись, або шукати вихід, долаючи їх. Це була цілком нова ідейно-художня якість у літературі; справжня новиз­на її розкривається в контексті як тогочасного мистецтва, так і традицій усього українського письменства, в контек­сті попередніх літературних епох України.

Г. Косинка, знаючи пропоновані відповіді класики, шу­кав вихід через катарсис драми. Варто наголосити: дра­матичне у прозаїка не всуціль похмуре, воно перейняте саме очищаючою надією, поборенням приреченості, ман­

**Харкові. У 1990 р. такий же варіант твору опубліковано в журналі . «Прапор» (№1) за машинописною копією оригіналу, яку зберігала дружина письменника, Т. Мороз—Стрілець.**

559

ливою вірою в людський поступ, яка органічно випливає із дум і дій багатьох героїв. За них усіх міг би сказати Прокіп Конюшина з «Фауста»: «Пам’ятайте: сотні поля­жуть, тисячі натомість стануть до боротьби».

Художні здобутки письменника в найзагальніших ри­сах можна звести до інтенсивнішого, ніж у модерній новелі кінця XIX — початку XX ст., змістового насичення і слова, і фрази, і твору загалом. Досягалося це насамперед через лаконізм й лексичну місткість усної мови, багатошарові образні ідіоми і «стандартні» ситуації виразно народного джерела, які в палітрі письменника відігравали доміную­чу роль. Це стає особливо помітним при зіставленні прози Г. Косинки із вишуканою літературною стилістикою В. Підмогильного, вигадливо-епатажним словом М. Хви­льового чи романтично-таємничою оповіддю Ю. Яновсько- го. Йдеться не про рівні чи протиставлення, а про «гори­зонтальне» порівняння, яке виявляє самобутність стилю Г. Косинки серед розмаїття художньої палітри українсько­го епосу 20-х років.

Образність, закорінена в народне світосприймання та ще композиційна збалансованість кожного твору Г. Ко­синки (в новелі «Політика» впадає в око органічна єдність зовнішньо-об’єктивних сцен із внутрішніми монологами героя; в «Гармонії» ефект поліфонії виникає внаслідок схрещення різних поглядів на головного героя — матері, куркуля Смолярчука, тюремного наглядача Мічугіна та ін.; у «Фаусті» конструкіивну роль відіграють природні ретро­спекції й магічно впливова присутність оповідача тощо) дали змогу письменнику по-своєму увиразнити й індиві­дуалізувати створені ним типи й характери. Вони спри­ймаються як достеменно народні, а відтак ситуації, в яких вони діють, сповнюються потужним гомоном народного життя, неповторним колоритом доби. Національна стихія в характерах і ситуаціях пізнається часом з одної автор­ської фрази, в якій почуємо найтонший (нерідко — з лука­винкою) вияв душі українця, або психологічно вмотиво­ваний роздум-присуд. Домінує в тій фразі переважно епіч­но-драматичне начало, але не позбавлена вона також і ліричних барв. Наприклад: «Стоїть пшениця потолочена, серпа просить, а вони кров’ю поливають» («На золотих богів»); «Ріжу шкуру на нашому дядьку: чи прищепиться князь Кропоткін» («Анархісти»); «Коні й вози ваші. Петре, ні до чого тут... Ви ж, здається мені, сина мого єднаєте, а не коні з возами.. Я з трудів своїх вік уже прожила,— мені тими кіньми не їздити — а все-таки... переховувати чуже добро я не буду» («Змовини»).

660

Незважаючи на те, що окремі твори Г. Косинки з жай- рового боку тяжіють до більших прозових форм («Фауст», «Гармонія»), він до кінця залишався вірним новелістиці, і в цьому виявлялася та закономірність, що новелістичним жанром, як правило, започатковується кожний новий стиль мислення в художній прозі.

Схильний до драматичного світосприйняття, письменник дедалі скутіше почувався в умовах режимно-бадьорих регламентацій творчості початку 30-х років, але роботу над новими новелами не припиняв. Намагався, зокрема, знайти продих в елементах інонаціональної тематики, ство­ривши новелу («Серце») про рецидиви фашизму на зем­лях «по той бік Збруча» (так само, до речі, М. Куліш шукав творчого порятунку в драмі «Маклена Граса»); пере­клав українською мовою «Мертві душі» М. Гоголя (ви­давалися без імені перекладача до 60-х років); працював над новелою «Перевесла», сліди якої загублено. А восени 1934 р. на одному з літературних зібрань, де обговорюва­лися успіхи боротьби з «ворогами народу» та колективіза­ції селянських господарств, автор «Фауста» в своєму висту­пі сказав: «за таких умов художня творчість — неможли­ва». На тлі тодішнього заціпеніння вільної думки це був мужній вчинок художника-громадянина і, по суті, останній рядок його творчості, котру вульгарна критика дедалі агре­сивніше кваліфікувала як творчість «куркульського агента в радянській літературі» \*.

Отже, арешт письменника 1 листопада 1934 р. був «ло­гічним» — як ще один трагічний фарс. А 18 грудня того ж року газети вже повідомили про страту. Разом із смертю Г. Косинки практично урвався в українській прозі худож­ній напрям суто реалістичного, драматичного осмислення життя, його відродження почнеться через три десятиліття в творчості окремих прозаїків-шістдесятників (насампе­ред— Гр. Тютюнника). Тоді ж буде започатковано й про­цес поступового повернення в літературу гідного й чесного імені Григорія Косинки.

Мирослав Ірчан **(1897—1937)**

Ірчан (Андрій Бабюк) розділив і захоплення, і розча­рування багатьох представників того покоління, яке щиро сприйняло жовтневу революцію. Народився майбутній

**' [Іолторацький О. Куркульська, езопова мова // Критика. 1931. № 4 С. 130.**

681

письменник 14 липня І897 р. в селі П’ядики під Коломи­єю. Батько — сільський наймит — заповзявся дати дітям освіту. Враження дитинства, гімназійних років у Коломиї та Львові так чи інакше відбилися в автобіографічних за­писках М. Ірчана «Трагедія Першого травня» (1918) та «В бур’янах» (1924).

Ці спогади цікаві як свідчення очевидця, причетного до історичних подій, хоча власне літературна їхня вар­тість невисока. Напередодні першої світової війни М. Ір- чан належав до молодіжної соціалістичної громади, 1914 р. вступив добровольцем до легіону «Українських січових стрільців»; був одним із видавців рукописного стрілецько­го гумористичного часопису «Самохотник». Дезертирував­ши з армії, М. Ірчан деякий час перебував у Києві, брав участь у літературному житті. М. Ірчан зумів передати в своїх спогадах розчарування, трагічну безнадію й безви­хідь в середовищі добровольців-стрільців, які переходили на бік червоних, під час боїв з білополяками деякі з них ставали під польські корогви.

Літературна обдарованість проявилася у М. Ірчана ду­же рано. Перші юнацькі спроби склали його збірку «Сміх Нірвани» (1918). В основі більшості творів — воєнні вра­ження автора. Болючим песимізмом пройняті картини ро­зорення сіл, образи голодних дітей, доведених до божевіл­ля матерів. Трагічні символи тут часом набувають глоба­льного смислу. Проте здебільшого вони не оригінальні, часом вражаючи читача точною й своєрідною імпресіоніс­тичною деталлю, передачею мінливих настроїв персонажів. Письменник ще не може подолати традиційну, модерніст­ську, поетику. Мав підстави молодий М. Рильський заува­жити, що Ірчан «зробився» модерністом, що він пише «з такою афектацією, з таким накопичуванням різного «символічного» страхіття, що просто страх бере [...] за автора» \*.

Намацуючи свій шлях у прозі, М. Ірчан активно пра­цює в цей час і як драматург. В автобіографії є спогади про першу п’єсу, написану в дев’ятирічному віці під впливом вистав українських театрів, зокрема мандрівної трупи «Руської бесіди», що гастролювала у Коломиї. З початку 20-х рр. одна за одною з’являються друком п’єси «Бунтар» (1921), «Безробітні» (1922), «Дванадцять» (1923), «Роди­на щіткарів» (1924), «Підземна Галичина» (1925), «От­рута» (1927), «Плацдарм» (1931).

1921 р. М. Ірчан виїжджає до Чехословаччини, наступ-

1 Шлях. 1918. № 9. С. 69—70.

562

■

мого року на запрошення українських організацій вирушає до Канади. Там і вийшли першодруком та побачили світ­ло рампи драми «Дванадцять», «Родина щіткарів», «Під- ісмна Галичина».

«Дванадцять» вперше поставлено у Вінніпегу. В ос­нову сюжету покладено реальні події — революційні вис­тупи в Галичині 1922 р. Автор зберіг прізвища героїв, бо не хотів погрішити проти реальності, а з іншого боку — перевантажив твір публіцистичними відступами, пафос­ними монологами. Сцени нічних походів, сутичок з жандар­мами виписані здебільшого поверхово, без заглиблення в психологію персонажів. За законами агітки зроблена й фінальна сцена загибелі героїв з «Інтернаціоналом» на ус­тах.

Соціально-критичний пафос досить сильний і в кращих п’єсах М. Ірчана «Родина щіткарів» та «Отрута». Тут є всі підстави говорити про вплив поетики експресіоністич­ної драми, зокрема німецької, якою захоплювалося тоді чимало українських революційних митців, насамперед Лесь Курбас. Драматург не прагне до розкриття складності ду­шевних колізій персонажів. Чи не кожен з них може сприй­матися як символ, як уособлення певної ідеї. Загострене вираження основного пафосу твору стає художнім надзав­данням п’єси. У «Родині щіткарів» для цього знайдено справді вражаючий сюжетний поворот. Єдиною опорою м нужденної сім’ї сліпих був їхній зрячий син Івась, його мобілізовують на фронт, і солдат повертається додому слі­пим і покаліченим. «Вітай, сліпа родино щіткарів, нового сліпця!» Драматичний конфлікт загострюється через ту обставину, що власник будинку, де живуть щіткарі, збага­чується на винаходах хімічної зброї. Прокляття, кинуті Івасем, сприймаються як вирок усьому суспільству. В за­вершальній сцені автор наголошує на соціальному проз­рінні аполітичних героїв. Але цей штучний фінал майже не послаблює емоційного впливу п’єси.

М. Ірчан не раз наголошував, що в основу його сюжетів покладено реальні факти. Настанові на художній докумен­талізм він не зрадив і в п’єсі «Отрута». На матеріалі газет­них публікацій про таємничу хворобу американських ро- бітників-годинникарів вибудувано гострий конфлікт твору. Працівники фабрики вмирають у тяжких муках від от­руєння радієм, який використовується у виробництві. На відміну од «Родини щіткарів», характери тут окреслені повніше, різнобічніше. Тривога, майже містичний жах, який охопив робітників, змушують їх гуртуватися, вимагати за­ходів до порятунку. Трагізм зображуваного наростає, автор

563

не боїться з натуралістичною одвертістю зобразити муки приречених, зломлених безнадією людей. Конфлікт сягає апогею, коли лікар Геррісон після тривалих пошуків зна­ходить причину недуги. Щоб уникнути опромінення, треба згортати виробництво, але власник фабрики воліє прихо­вати цю трагедію. Кожен з головних персонажів опиня­ється в ситуації неминучого вибору. Геррісон, одержавши щедру плату за мовчання, зміг би забезпечити майбутнє родини, його дружина, в минулому робітниця цієї фабри­ки, згодна купити благополуччя навіть ціною загибелі ко­лишніх друзів. Фабрикант Макдугел відмахується від до­корів совісті в ім’я збагачення. У конфлікті — трагізм і бай­дужість, цинізм і самопожертва. Схематизм такої ситуації очевидний. Кожен з персонажів є, власне, носієм однієї душевної якості, уособленням доброго чи злого начала, його вибір заздалегідь вмотивований.

Нерішучий доктор Геррісон готовий піти на компроміс. Але якраз тоді ознаки променевої хвороби виявляються у його дружини. Тільки це потрясіння примушує його відкри­ти робітникам причину їхньої трагедії. Страйкарі перема­гають, але ця радість гірка, адже вони приречені на по­вільну смерть. В останніх сценах п’єси — знову сумніви Геррісона. Він вирішує не позбавляти людей надії і від­криває людям очі на винайдені ним ліки. Ідея героїчного терпіння, стоїцизму людини перед жорстокістю неперебор­них обставин робить драму «Отрута» актуальною для сьо­годнішнього читача. Щоправда, п’єсі шкодить прямолі­нійність класового протиставлення персонажів, розтягну­тість багатьох сцен страйкової боротьби, надуживання політичними гаслами. Та попри все це вона належить до помітних явищ в українській драматургії 20-х рр.

Значно слабші «Підземна Галичина» та драма-ревю «Плацдарм». Остання багато в чому повторює сюжет пер­шої. 1932 р. «Плацдарм» було поставлено Л. Курбасом на сцені харківського «Березоля» з участю блискучих акторів

А. Бучми, Н. Ужвій, М. Крушельницького, В. Чистякової.

Творча спадщина М Ірчана-прозаїка цікавіша для ни­нішнього читача, ніж драматургія. У кращих новелах і по­вістях письменник розкрив трагедію знівеченої долі га­лицького селянина. (Зауважимо принагідно, то, окрім про­зи В. Стефаника, на молодого М. Ірчана справила великий вплив творчість М. Яиківа). Справді, «після В. Стефани­ка в українській літературі, мабуть, ніхто так не передав моторошну правду болів і страждань, що їх зазнає проста людина в несправедливому суспільстві, як це зробив М. Ірчан, ніхто не володів такою вразливістю до фізичного

564

і морального бідування людини праці» \*. Більшості його героїв судилася доля тих, хто «ніколи не знав спочинку: запряжений до старості в тяжкий віз життя — тягнув його всіма жилами і ніколи не міг заснути з радісною думкою, що завтра буде інакше, як сьогодні». В аналізі почуттів персонажів М. Ірчан уважний до мінливих душевних по­рухів, нюансів настрою, свідомості й підсвідомості.

Однією з найцікавіших тут видається повість «Карпат­ська ніч» (1923). Історія життя Матвія Шавали, котрий стратив сили в далекій Америці, а вдома застав зруйновану родину і змушений покірно чекати смерті в окопах імпе­ріалістичної війни, подана як сповідь героя. Письменник наголошує на безглуздості цього потворного світу, де оту­пілі від страждань і принижень люди, що різняться лише кольором шинелей, вбивають один одного. Виснажені до краю солдати втрачають навіть відчуття часу. День бою «був у календарях цілого світу, його свідомо прожили лю­ди, які жили, а не крутилися у божевіллю війни, але на бескидському фронті його не знали», він «став туманною згадкою».

Втраченим часом, ланцюгом розбитих і розтоптаних на­дій уявляється Матвію Шавалі все його буття. Намагаю­чись підвести підсумок життю в передчутті неминучої за­гибелі, він шукає хоч якоїсь духовної опори. Вражаюче виписаний епізод пристрасної молитви героя у запльова­ній, перетвореній на брудний військовий шпиталь бойків­ській церкві: «Він бив головою в заболочений поріг, як би домагався відповіді. Був безрадний, хотів знати, хотів по­чути дужий голос Бога. Віра його кипіла в хаосі думок, як кипів він самий на бескидських полонинах серед метелиці снігу й смерті. Не вмів найти ліку на пекучий біль, що зги­нав його удвоє, що душив його в запалих грудях. Він вірив ще в Христа. Того доброго Христа, що проганяв з святині мошенників-купців, що не цурався бідних, що проповіду­вав мир на землі». Змученому селянинові здається вже, що «нема Бога. Вмер Бог, застрелили його, вбили». Руй­нується остання надія, і герой божеволіє. У хворих марен­нях знову бачиться йому Христос, який розсудить зневіре­них людей і покарає несправедливість. Уривчастими ім­пресіоністичними мазками письменник передає стан збу­реної, доведеної до розпачу душі.

У подібній ситуації бачимо героя оповідання «Він не поміг» (1920). Бідний єврейський хлопець, який живе під

1 Новиченко Л. В сумі тому міць і завзяття... І І Ірчан М. Твори: В 2 т. Т. 1. С. 33.

565

страхом пержитого в дитинстві погрому, смерті рідних, щиро, навіть екзальтовано вірить у заступництво Всевиш­нього. Він кидається з терміновим повідомленням під ку­лі, на неминучу смерть, щоб переконатися в опіці вищих сил. Герой гине, переживши мить тяжкої зневіри й роз­пачу.

Оповідання «Він не поміг» увійшло до другої збірки М. Ірчана .«Фільми революції» (1923), схвально зустріну­тої тогочасною критикою. її склали короткі новели, лірич­ні етюди (як пафосний реквієм «Напівдорозі» з дещо на­ївною вірою у «вашингтонську робітничу раду в Білому домі»), ряд сюжетних оповідань. Автор поспішав втілити окремі фрагментарні кадри здибленої революцією дійс­ності. У ряді творів проповідувалася ідея революційної самопожертви. З-поміж кращих тут варто назвати «Пер­ший розподіл» (1922). Твір написано, очевидно, не без впли­ву повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського. Якраз про ці речі у радянській критиці писалося чи не найбільше. Але в таких оповіданнях, як «Шпіон», «Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по», «Княжна», прозаїк на боці класової ненависті, червоного терору. Цим оповіданням шкодить і надмір дек­ларативності. М. Ірчану часом зраджувало чуття міри у зображенні натуралістичних епізодів жорстоких розправ і сутичок. У пізніших творах кінця 20-х «Проти смерті», «Надії», «Протокол» ця декларативність посилюється.

Впродовж чи не всієї' творчості М. Ірчан звертався до типу шукаючого, бунтівливого, спраглого правди героя. Непокірним правдошукачем зображено старого українсь­кого селянина в оповіданні «Апостоли» (1927). Вмираю­чий Іван не хоче каятися в гріхах, його мучить тяжка кривда, що все життя переслідувала, але й просвітлює ві­ра в дорогі ще з літ молодості ідеали розумної перебудови несправедливого суспільства. Ці ідеали молодий галиць­кий хлопець сприйняв від Івана Франка і віру в них збе­ріг продовж двадцятилітніх поневірянь до еміграції.

У доробку письменника слід виділити оповідання «Смерть Асуара» (1927), «Біла мавпа» (1926), «Забута матір» (1925) та ін.

Письменник багатогранного обдаровання, М. Ірчан звертався й до публіцистики, журналістики, літературної критики. Він співробітничав у газетах «Більшовик», «Га­лицький комуніст», у прогресивній канадській пресі (зо­крема, в «Українських робітничих вістях»). Разом з І. Ку­ликом М. Ірчан став одним з організаторів філії «Гарту» у Вінніпегу, куди увійшли українські поети Канади.

В Україну М. Ірчан повернувся 1929 р. у Харкові сус­

**566**

пільні обставини вже не сприяли творчій роботі. Завершу­валася літературна дискусія, вульгарно-соціологічна кри­тика наступала дедалі активніше. Навішування ярликів, цькування митців ставало нормою літературного побуту.

М. Ірчана було обрано головою спілки революційних письменників «Західна Україна», редактором одноймен­ного місячника. Члени цього угруповання стали жертвами першої хвилі репресій. М. Ірчана арештували 1933 р., роз­стріляли у 1937 р.

Не все з його прози досі зібрано (зокрема, відомі лише уривки незавершеного роману «Акули»), далеко не все витримало іспит часом. Але краща частина драматичної і прозової спадщини М. Ірчана вносить у розмаїту палітру українського пореволюційного письменства своєрідний ко­лорит.

Олесь Досвітній (1891 **—** 1934**)**

Олесь Досвітній (Скрипаль-Міщенко) був помітною по­статтю в літературному процесі 20—30-х років. Він — ав­тор кількох романів і повістей та збірок оповідань, належав до керівництва ВАПЛІТЕ, брав участь у численних літе­ратурних дискусіях. Письменник прожив складне, насичене найрізноманітнішими подіями й пригодами життя, і в ос­нові його творів лежать, як правило, реальні події.

Народився О. Досвітній 8 листопада 1891 р. у містечку Вовчанськ Харківської губернії в родині дрібного крама­ря. Здібний юнак екстерном склав гімназійні іспити і всту­пив до Петербурзького університету. Виключений за по­ширення нелегальної літератури, на деякий час поверта­ється додому, а незабаром, з початком імперіалістичної війни, стає солдатом Кавказького корпусу. За антивоєнну діяльність військово-польовий суд засуджує двадцятитрьох- літнього пропагандиста до розстрілу. Йому пощастило втекти з-під арешту та емігрувати. Через Киргизію, Китай після виснажливих випробувань О. Досвітній дістався до Сан-Франциско, після революції повертається в Україну. На початку 1918 р. він уже в Харкові, працює в підпіллі, 1919 р. вступає до більшовицької партії, виконує ряд ризи­кованих доручень, зокрема в Західній Україні, в Польщі.

Тут був знову заарештований, однак після кількамі­сячного ув’язнення звільнений внаслідок обміну полоне-

567

йими. Ці події покладені в основу повісті «Нас було троє»

(1928).

Перша книжечка його оповідань з’явилася ще 1920 р., а 1925 побачив світ роман «Американці». Це — розповідь про повернення з Америки через Далекий Схід революціоне- рів-емігрантів. Творові властива надмірна публіцистич­ність, схематичне окреслення характерів, проте «Амери­канці» все ж мали популярність, адже це була одна з пер­ших спроб оволодіти пригодницьким жанром і освоїти українською прозою інонаціональний матеріал.

Майже водночас з романом було опубліковано повість у новелах «Тюнгуй» (1924) про китайських повстанців, їх­ню допомогу російській революції 1917 р. Вона щедро на­сичена пейзажами, картинами своєрідного побуту, звича­їв тюнгуїв, спостережених уважним мандрівником. За жан­ром це деколи нагадує подорожні нотатки. Та ще певна перевага зображення над вираженням, опису зовнішніх подій над аналізом причин, психологічних спонук, внут­рішньої еволюції героїв.

Також з’являється ряд оповідань, психологічно-драма­тичні повісті «Алай» (1924) і «Гюлле» (1926), що разом з повістю «Нас було троє» складають кращу частину творчо­го доробку О. Досвітнього. «Алай» — це історія поступо­вого розпаду особистості, втрати юнацьких ідеалів. Сол­дата Марка Шешеля арештовують за революційну пропа­ганду. З величезними труднощами йому вдається втекти, зв’язатися з товаришами і дістатися майже до кордонів імперії. Виснаженого відчуттям смертельної небезпеки Шешеля все частіше принаджують думки про право спо­кійно відпочити, пожити, нарешті, для себе, про те, що дов­га боротьба його химерних прагнень і поривань не варта була ламаного шеляга. Колізія почуття й обов’язку, праг­нення повнокровного життя й необхідності аскетичного самозречення задля революції по-різному оцінювали і ін­терпретували майстри української прози початку століття. Можна легко спостерегти спільність деяких мотивів повісті

О. Досвітнього з хрестоматійною новелою М. Коцюбинсь­кого «В дорозі», певний перегук з новелою М. Хвильового «Пудель».

На відміну од героя М. Коцюбинського, Шешель легко спокушається численними принадами. Втомлений і пригні­чений страхом, він втрачає мету своєї небезпечної манд­рівки, ніби губить сам себе в безкраїх припамірських про­сторах. Мрії про продовження боротьби все частіше вида­ються йому оманою. Переламною була його зустріч з киргизькими провідниками. Шешель дав волю честолюбним

568

мріям, уявив себе ватажком повстанців і враз звірився киргизам, що він утікач, а не присланий урядовець, і хоче разом з ними помститися багатим. Та недовірливі киргизи арештовують пропагандиста і, покірні наказу, відправля­ють у найближчий російський форт. Шешель тепер уже без вагань пристає до їхніх гнобителів.

У повісті «Гюлле» ситуація, обставини де в чому пов­торюються. Молодий утікач-революціонер Ремо, заблукавши в пустелі, потрапляє до глухого китайського містечка. В нього також з’являється спокуслива можливість залиши­тись тут, посісти поважне місце в управлінській ієрархії. До того ж він закохується у дівчину-турчанку, опиняється перед можливістю втішатися подружнім щастям. Проте Ремо обирає інший шлях, ніж герой попередньої повісті. Він не хоче жертвувати своїм несподіваним коханням, але й не може згодитися на животіння в чужому для нього світі.

У повісті письменник зумів уникнути властивої раннім речам політизованої дидактики й описовості. Сюжет ди­намічний: один за одним змінюються епізоди зустрічі Ре­мо з мурзою Ахметом, знайомства в його екзотичній хатин­ці зі схованою від людських очей юною красунею Гюлле, їхніх таємних побачень. Ремо навчається мови, навіть... приймає мусульманську віру й одружується з Гюлле. Кар­тини посвячення в іслам, східного весілля О. Досвітній описує барвисто, з багатьма несподіваними й колоритними подробицями. Властива йому сухувато-раціоналістична манера викладу з'багачується ліричними, навіть романтич­ними інтонаціями, особливо коли йдеться про Гюлле — жінку, яка зважується повстати проти одвічних звичаїв мусульманського світу. Цей образ для тогочасного читача сприймався як символ нового життя.

Щоправда, подібні узагальнення не властиві письмен- никовій стилістиці, він аналітик, вдумливий спостерігач, прихильник конкретно-реалістичного письма. Важливою рисою його творчої манери були передовсім увага до сю­жету, до реалістичної деталі, прописаність суспільного, по­бутового тла. Все це сприяло популярності О. Досвітнього. Більшість його творів зазнала впродовж 20-х рр. кілька перевидань. З огляду на це М. Хвильовий назвав О. Дос­вітнього «оригінальним і воістину масовим (в найкращому сенсі цього слова) художником» \*.

Спогади про пережите покладено в основу і повісті «Нас

1 Хвильовий М. Соціологічний еквівалент трьох критичних огля­дів // Вапліте. 1927. № 1. С. 95.

669

було троє». Сюжет її організовано навколо кількох напру­жених епізодів з життя підпільників, котрі переходять кордон, щоб розгорнути роботу серед галицьких робітни­ків. Один із членів групи, професійний революціонер Лео­нід Віолен, і виступає оповідачем, та його введення зде­більшого посилює суб’єктивне начало. Тут цього не ста­лося. Постаті головних героїв окреслені досить однобічно. Вони живуть єдиним прагненням — виконати покладене на них завдання. Концепція людини-гвинтика сформульо­вана О. Досвітнім недвозначно: «Кожен з нас,, мов комаха в гурті, не має можливості пізнати близько одне одного — часу немає, у кожного свої негайні справи: кожен є гвин­тик великої живої машини, що ні на мить не повинна спи­нитися». У Віолена на якусь мить майнула думка, чи має він право в цій небезпечній подорожі через кордон ризику­вати не лише собою (а й життям юної дружини), проте цей сумнів заступає вірність громадянському обов’яз­кові.

Виказані провокатором підпільники опиняються в ув’яз­ненні. Тюремні епізоди без потреби насичені жахливими натуралістичними подробицями, описами катувань і зну­щань. Ці мотиви, це протиставлення рабства й уявної сво­боди сьогодні сприймаються інакше, ніж задумувалося ав­тором. Повість викликає не тільки пошану до самопожертви героїв, а й співчуття до них — хай щирих, однак засліпле­них у своєму фанатизмі людей, роздуми про неправомір­ність забуття гуманістичних ідеалів в ім’я абстрактної ідеї.

1. р. вийшов роман О. Досвітнього «Хто?» — чи не найслабший у доробку письменника, а 1927 «Кварцит», який вирізнявся в тогочасній виробничій прозі своєю компози­ційно-сюжетною своєрідністю. Це один із творів, якими якраз і започатковувалася наша сумнозвісна виробнича тематика. Письменник спробував поєднати дві сюжетні лінії: зображення письменницького середовища і паралель­но — життя шахтарів Криворіжжя. Сьогодні не без ціка­вості читаються окремі сценки з харківського літератур­ного побуту, характеристики деяких героїв, за якими можна вгадувати когось із реальних мистецьких чи партійних ді­ячів (зокрема, Скрипника, Куліша, Йогансена, Семенка). Щоправда, більшість персонажів окреслена схематично, чимало уваги віддано перипетіям тогочасної міжгрупової літературної боротьби. Автор, зокрема, засуджує гріхи ваплітянства, орієнтацію на західноєвропейські зразки, «очорнительство» й «непотребне копирсання в психологіч­них нюансах». Як відлуння тогочасних суперечок сприй-

570

Маються виболілі роздуми «новітнього драматурга» Баку- ла (в цьому персонажі вгадується Микола Куліш): «В сус­пільстві є хворобливі явища. Ми боролися зараз і з гно­бителями, і з хворобливістю минулого, жахливого ладу й подолали. Але наслідки, виховання його лишились тавром на людях. Тепер нема фронтів. Я пером відзначаю ці хво­роби. Невже я вчиняю злочинство проти пролетарського колективу, до якого належу?» Ця думка не раз з’являється в суперечках героїв «Кварциту».

Гнітюче враження справляють саморозвінчувальні мо­нологи письменників, які каються у власній дріб’язковості, проголошують непотрібними свої писання. Втім, всі ці епі­зоди правдиво передають атмосферу часу. Адже на сто­рінках періодики подібні покаянні листи з’являлися не­рідко.

У цілковитій згоді з офіційними вказівками письменни­ки перероджуються, опинившись у робітничому середови­щі. Поїздка до шахтарів Криворіжжя стала для них прос­то цілющою. Якщо столичні інтелігенти зневірені, розча­ровані потворними непівськими контрастами, відродженням «базарної» психології, то шахтарі сповнені трудового ен­тузіазму. Роман з рідкісною навіть для тих часів послі­довністю проймають антиінтелігентські настрої. Всі ці ідеї тоді агресивно насаджувалися в суспільну свідомість, дбай­ливо культивувалися. Віра в перевиховання відсталої ін­телігенції і здекларована як основна ідея твору: «Є такий камінь — кварцит... Багато треба мороки, щоб добути з нього залізо... Отак, мабуть, і я — отой кварцит. Можливо, й ви усі. Дорого коштує пролетаріатові переробка нас на доброякісну руду». Що ж, у деяких тогочасних творах присуди від імені пролетаріату бували й суворішими. (Не забуваймо, що роман писався на початку 30-х р.)

У цей час нападки на М. Хвильового і його соратників по ВАПЛІТЕ посилюються. Досвітній був одним із найді- яльпіших фундаторів організації, обстоював її позиції в пресі. До речі, в ході літературної дискусії він мав муж­ність виступити із статтею на захист цькованих офіційною критикою «неокласиків». II. Филипович не оминув цей епі­зод у знаменитій «Епітафії неокласикові» («Прощай — не­окласичну руку стисла Після Європ досвідчена рука»). Сумна іронія цих рядків адресована О. Досвітньому. 28 січ­ня 1927 р. О. Досвітнього разом з М. Хвильовим було ви­ключено з ВАПЛІТові. Олесь Досвітній, можливо, тверезі­ше за інших оцінював обстановку, очевидно, багато в чому поділяв думки М. Хвильового про перекручення в націо­нальній політиці. Як і інші керівники ВАПЛІТЕ, робив,

571

здається, все можливе, щоб захистити товаришів. Пізніше

О. Досвітній разом з М. Хвильовим і М. Кулішем став ор­ганізатором Пролітфронту. Його заарештували у другій половині 1933 р. й розстріляли 11 листопада 1934 р.

Іван Сенченко (1901 **—** 1975**)**

І. Сенченко належить до покоління фундаторів укра­їнської радянської літератури. Степове роздолля на межі Полтавщини й Слобожанщини, де він народився в с. На- талине 12 лютого 1901 р., безперечно, наклало відбиток на вдачу майбутнього письменника. «Чорноземні сили» — так називалося перше опубліковане оповідання І. Сенченка в газеті «Вісті ВУЦВК.» (7 січня 1922 р.). А вже через чо­тири дні його передруковує газета «Селянська правда».

Чим же прикметний такий літературний дебют? Коли погортати зшитки тогочасних газет, пояснення знайти не так уже й важко. Впадає в око тривога напіввицвілих заго­ловків: «Боротьба з голодом», «Боротьба з неписьменніс­тю», «Допомогти голодним!», «Знову анархобандити», «Лік­відація бандитизму», «Боротьба з холерою»... А тут, у тон крилатому тичинівському «Чорнозем підвівся...», Сенчен- кове — «Чорноземні сили». На противагу голоду, банди­тизму, холері підносяться чорноземні сили звільненого народу. У «Селянській правді» після публікації цього опо­відання навіть запровадили постійну рубрику — «На чор­ноземних просторах». А що цей образ зовсім не випадковий у І. Сенченка, засвідчує узагальнюючий портрет україн­ського молодого письменника, як він тоді його уявляв: «Він весь із сонця, золота, вогкий од чорноземної пари, трішки незграбний й щиро прекрасний...» 1

Батько І. Сенченка, не маючи землі, мусив підробляти і садівником, і крамарем, і чинбарем, і церковним реген­том. Гірким був набутий тою безпросвітною працею хліб, і це з малих літ зрозумів майбутній письменник. Тому він не відчував над собою непоборної влади землі, хоча чор­ноземні сили все ж струмували у його крові, як і в його дядьків, братів (відірвані од хліборобства експансією про­мислового капіталу, вони працювали на заводах, парових млинах, живучи вже не на свій убогий урожай, а на мізер­ний заробок. Ця обставина від найперших кроків позна-

1 Сенченко І. Олесь Донченко//Плужанин. 1926. С. 34.

572

чилася на його літературній творчості. Ще в 1925 р. О. Ві-

лецький з подивом відзначав, що І. Сенченко «зобов’яза­ний своїм першим досягненням зовсім не «сільській темі»

1 це справді видавалося незвичним для тогочасної україн­ської літератури. Через рік М. Хвильовий, вважаючи опо­відання Сенченка «Історія однієї кар’єри» винятковим явищем тогочасного літературного процесу, досить про­никливо пояснював оригінальність творчості молодого пись­менника: «В той час, як Стефаник чи то Косинка органічно вросли в село. Сенченко дивиться на село збоку і, зна­чить, не з якоїсь маленької дзвіниці... (а з пташиного по­льоту.— Ред.). От чому В. Стефаник і Г. Косинка вносять у свої оповідання елемент суб’єктивності, що послідовно приводить їх до ідеалізації людей, явищ і до народниць­кого світогляду, а Сенченко малює село цілком об’єктивно і рішуче йде до наукового марксизму. Це зовсім не зна­чить, що ліричний хист автора «Історії однієї кар’єри» не положив свого відтінку на дані оповідання... Сенченко узагальнив певні явища й людей і дав їх в тенденції їхньо­го розвитку. І Г. Косинка, і багато інших селописців під­ходять до села як до соціальної категорії, так би мовити, статичного характеру...

І. Сенченко, не будучи «селописцем», показав нам справжнє село, продовживши в цьому сенсі Винниченка» 2.

Можна не погодитися з такою високою оцінкою цього оповідання (хоча М. Хвильовий помітив і деякі його вади), але сутність обдаровання І. Сенченка і тенденція його роз­витку як письменника виявлені точно. З раннього дитин­ства місто перед ним поставало казковою країною. З бать­ківського обійстя виднілись дими над паровими млинами Кричевського та Ірхіна в містечку Костянсинограді. А за мальовничою річкою Берестовою бачив він ще більше на той час диво — могутні потяги. Напевно, вони бентежили душу учня Костянтиноградського чотирикласного учили­ща, який прикипав усім єством до бурхливого міського життя. 1916 р. І. Сенченко закінчує училище. 1921 р., пе­реїхавши до Харкова, працює у книгарні, згодом бібліоте­карем, викладає українську мову в робітничому гуртку. І починає друкуватися — у «Селянській правді», «Вістях».

1. р. тут вмішено кілька його віршів, хоча справжнім дебютом у літературі вважають згадане оповідання «Чор­ноземні сили»

1 Білецький О Проза взагалі і наша проза 1925 // Червоний шлях.

1926. № З С 151

2 Хвильовий М. «Соціологічний еквівалент» трьох критичних огля­дів // Вапліте. 1927. № 1. С. 98—99.

678

На початку 20-х І. Сенченко належав до літературної молоді, що гуртувалася довкола «Студента революції», «Комунарки України», «Сільськогосподарського пролета- рія», «Шляхів мистецтва» та інших видань, публікуючи в них інформації, нариси, зарисовки і, частіше,— вірші, опо­відання. Власне, серед молодих були майбутні фундатори української радянської літератури, чия творчість нерідко характеризувалася імпресіоністичним стилем, переванта­женістю сюжету, лірично-філософськими відступами, праг­ненням «рубаною» фразою, енергійним дієсловом передати найприкметніші ознаки дня. Не уник цієї хвороби станов­лення таланту й І. Сенченко.

«Агітка» стала основним жанром, у якому працював тоді молодий письменник. Загалом це задовольняло його — він з головою поринув у «бадьору» роботу тільки-но зас­нованої літературної організації «Плуг». Вона склалася з молодих літераторів, журналістів, які гуртувалися навколо газети «Селянська правда», редагованої С. Пилипенком. Ініціативна група (С. Пилипенко, А. Панів, І. Шевченко,

А. Крашаниця, Г. Коляда, І. Сенченко) друкує в березні

1. р. статут спілки. Письменник деякий час входить і до складу бюро «Плуга».

Хоча він —один із організаторів спілки селянських письменників, але чіткої програми у нього не було, про що свідчила участь І. Сенченка в той же час у журналі пролеткультівців «Зори грядущего», а пізніше — вступає до «Гарту» (без виходу з «Плугу»); потім виходить з «Гар­ту» та «Плугу», вступає у серпні 1926 р. до ВАПЛІТЕ.

У 1924—1925 рр. І. Сенченко публікує ряд творів, у яких відходить од споглядальних схем, намагається глибше осмислити життєвий матеріал. Книжки «Петля», «Інжене­ри», «Оповідання» (1925) завершували початковий період творчості письменника. У його творах з’являється пластич­ність у розробці сюжету, забарвленість розповіді ліричною тональністю.

Згодом він зізнається, що 1924 року пережив творчу кризу, втратив віру в себе, став безпорадним у сприйнятті життя... Те, що раніше здавалося істотним — революція, фронти, громадянська війна, відійшло на другий план, ос­кільки знання про все це у молодого літератора були по­верхові. А те, що знав добре, здавалося малоцікавим. До­помогли поїздки з Харкова додому — до Червонограда, Шахівки (куток Наталиного, де жили батьки). І. Сенченко відразу зауважив разючі зміни, що завдяки непу запану­вали тоді на селі. Щоправда, новий матеріал давався не­легко, глибини бачення бракувало. Це можна простежити

874

в перших редакціях таких творів, як «У золотому закуті», «Історія однієї кар’єри», «Подорож до Червонограда», «Фесько Андибер». Однак зав’язувався туго славетний «червоноградський цикл» оповідань і повістей саме в цей час. Письменник прагнув змалювати все нове, але непрос­то було розібратися в переплетінні складних соціальних процесів. У нього виникає бажання написати про зарод­ження комун. І по цих сумнівах та ваганнях до І. Сенченка приходить розкутість мислення й письма, уявна легкість, тоді несамокритично оцінені недосвідченим літератором. Крім того, слід зважити й на специфіку літературної си­туації 20-х з характерними для неї постійними дискусіями, категоричністю суджень, суперечками різних угруповань, у яких нерідко брало гору не бажання знайти істину, а прагнення утвердити власне «я», часом навіть шляхом епа­тування читача та колег у літературних змаганнях. Хвиля буяння недозрілої думки та емоцій захопила й І. Сенченка. Не можна скинути з терезів і тогочасних незгод між ВАПЛІТЕ й ВУСПП, які не вельми плідно позначалися на становленні молодих літераторів.

Сьогодні зрозуміло, що перші варіанти «Подорожі до Червонограда» чи окремих «червоноградських портретів» мають значні художні прорахунки, але нещадна критика цих творів була наслідком вульгарного соціологізування та міжгрупових суперечок, пов’язаних і з багатьма поза- літературними обставинами.

І. Сенченко подав образи новітніх шахраїв та махінато­рів, образи колоритні й на той час типові. Молодий пись­менник зобразив специфічно український варіант непма- нівської лихоманки й спробував не лише показати, а й ос­мислити причини, що її породили: «Голод і стриманість, жах і тривога — там, позаду. Тільки розгнузданість, буян­ня, скажені гулі, безтурботність і злива самогону — котять­ся містечком і селом». Проте намагання вирватися з ле­щат загальників, розкрити життя в усій його неповторній конкретиці, дослідити найновіші процеси в ньому спричи­нило догматичну оцінку критики: «Ми скеровуємо культур­ні процеси в напрямку інтернаціоналізації, а І. Сенченко не тільки намагається закріпити ті національні відміни, які є на сьогодні і які склалися внаслідок історичних про­цесів, він намагається ще розмножити всі національні від­міни, розподіливши на районові й округові відміни. Він закликає шукати специфічного полтавського стилю, слобо­жанського стилю. Такі «шукання» червоною ниткою проходять через творчість авторів багатьох романів і ви­являють, що вони хворіють не лише на національну обме­

575

женість, на збільшену гіперболізовану провінційну обме­женість» І тут же висновок: «Ось художність нашого класового ворога, ось мобілізація романтичного стилю для оформлення контрреволюційних ідей» 2.

На багато років робота письменника над «червоноград- ським циклом» була пригальмована...

Проте ще в довоєнний час І. Сенченко написав історич­не оповідання «Діоген», де помічаємо поглиблення його письменницького погляду, його проникливості V світ та лю­дину. Давньогрецький філософ, котрий розумів істинну доброчесність як досягнення своєї незалежності від реаль­ного життя, а вищим благом вважав самоспоглядання, си­лою обставин змушений піти на військову службу до Алек­сандра Македонського. І — диво! Філософ-самітник відчув нові могутні струми, що пройняли його єство: «Внутрішнє, як цимбали, живе справді лише тоді, коли світ зовнішній кладе на нього свій дотик. Але ж світ зовнішній — безмеж­ний; нема нічого величнішого і чарівливішого за ньогої Які ж потужні мелодії він може викликати з людської душі!»

Втім, така констатація була б надто прямолінійною для художнього твору. Власне, вона б цілком лягала в про- крустове ложе тогочасних ідеологічних канонів. І. Сенчен­ко ж пішов далі. Вигартувалося в походах тіло Діогена, але мудрість його не змаліла. І коли прийде час жаданої перемоги Александра, Діоген побачить в ній і поразку. Він збагне хисткість величної імперії, коли вона, здавалося, перебувала в найвищій силі. Зрозумівши марність споді­вань допомогти Александров! порадою, Діоген повернеться у свою діжку.

Змучений тяжкими думами й безуспішними зусиллями втримати велич своєї держави, Александр з’явився перед Діогеном й почув пораду філософа: порятунок — у звіль­ненні країни від рабства.

Александр не послухає Діогена, але й не покарає його за зухвалі думки. А на запитання придворного філософа- прислужника, чи не розхвилював, бува, його цей мугир, відповість:

« — Мугир?

Александр тоскно глянув на Птоломея. І вже не скоро сказав:

— Так, мугир, але коли б я не був Александром, я во­лів би стати Діогеном. Але що до цього тобі?»

1 Коваленко Б. Класи і стилі // Молодняк. 1930. № 3. С. 115.

2 Там само. С. 125.

576

Треба сказати, що в період утвердження культу особи між давньогрецькою епохою і 30-ми роками проступала досить виразна паралель. Крім того, «Діоген» постав як заперечення пласкості поширеного тоді заідеологізованого письма, вимушену данину якому свого часу віддав І. Сен- ченко.

Лише наприкінці 60-х років письменник вдруге повер­тається до «червоноградського циклу», хоча цей матеріал зустрічається і в деяких його оповіданнях попередніх ро­ків: «Іван Чорногорець» (1930), «Порфирій Мартинович» (1940) та ін.

Спочатку переробляються оповідання «У золотому за­куті» та «Історія однієї кар’єри». Рукою зрілого майстра відсікається зайвина — і цього виявилося досить, щоб до­сягти досконалості. Згодом доопрацьовується завершальна частина «Червоноградських портретів» — повість «Фесько Андибер», що дістає нову назву — «Фесько Кандиба». Пи­сьменник вкорочує її вдвоє, і твір стає конденсованішим, художньо переконливішим. У ці ж роки він задумує по­вість з дореволюційного життя Червоноградщини. Так, у 1967—1972 рр. письменник створює повість «Савка», в якій найповніше проявилася зрілість художньої концепції май­стра слова. У його ранніх «червоноградських» творах не менше колоритних деталей, живо індивідуалізованих ха­рактерів, але там вони здаються часом самоціллю, до того ж співіснують якось розрізнено. Досить відчутна й зада­ність ідеї; соціологізація уявлень, хоча як внутрішньо опи­рався їй Сенченко-художник, давалася взнаки.

У «Савці» повнокровність і цілісність художнього об­разу, вміння побачити істотне сповнюють розповідь про звичайнісінькі житейські справи світовідчуттєвим глибин­ним баченням. Це — філософський роздум про життя про­стої людини, внутрішній світ якої надзвичайно багатий.

Проте завершення «червоноградського циклу» могло б і не відбутися, коли б ще раніше, в 50-х роках, І. Сенченко не зробив вагоме художнє відкриття в іншій темі. Це сто­сується оповідань із життя київської робітничої Солом’ян- ки, а згодом — творів про шахтарів Донбасу. Було по-но­вому осмислено матеріал, простота набула виразної усклад­неності.

Письменник уважно придивлявся, прислухався до зви­чайних людей, і розвіювалося враження про їхню позірну простоту. Хоч би про що писав І. Сенченко у «солом’янсь- ких» оповіданнях — чи про становлення молодого робіт­ника («Рубін на Солом’янці»), чи про дівчину з київської околиці («На Батиєвій горі»), чи про щирість і красу сто-

19

577

сунків уже літніх людей («На калиновім мості», «Про лист з крапками») — це завжди щось глибше за звичайний опис подій; тут — сповнене глибокої шани осмислення животвор­ної сили людини-трудівника.

«Солом’янський» цикл оповідань І. Сенченка був до­сить помітною подією в літературному процесі 50-х років. Ще в довоєнний час він у різних критичних виступах під­креслював, що мистецтво покликане не констатувати фак­ти, а виявляти їхню приховану художню сутність. Отже, збагнувши внутрішню значимість своїх солом’янських ге­роїв, він досяг і значних успіхів. Те саме можна сказати і про цикл «донецьких» оповідань, завершених у 1964 р.

Привертали увагу в цих циклах врівноваженість загаль­ної концепції автора, спокійний плин оповіді про звичай­нісінькі події, в яких соціальний конфлікт нібито приглу­шено. Втім, ці твори виявилися загалом глибоко соціаль­ними— перш за все пафосом життєствердження. Критики (Л. Новиченко, І. Дзюба, М. Острик, К. Волинський та ін.), аналізуючи стиль оповідань І. Сенченка, час від часу по­рівнювали їх з романтичною піднесеністю творів О. Дов­женка, то апелювали до епічної розлогості прози Л. Тол- стого чи М. Шолохова, чи гумористичної оповіді М. Гого­ля. І якщо вже говорити про творчі впливи, то сюди слід долучити також могутній дотик іронічного тону славетно­го Сервантеса. Він, до речі, вчувався ще в довоєнних тво­рах: «Із записок» (1927), «Діоген» (1940).

І. Сенченко прожив скромне літературне життя. Його частіше згадували серед нещадно критикованих, аніж виз­наних. Твори рідко перекладалися іншими мовами. Тим часом спадщина письменника багата й різноманітна: від воістину філософських повістей («Подорож до Червоно- града», «Савка», «Фесько Кандиба»), романів («Його по­коління» та опублікованого вже по смерті письменника — «Любов і Хрещатик»), оповідань («Діоген», «Рубін на Со- лом’янці», «На Батиєвій горі», «Денис Сірко», «Під тери­коном», «Кінчався вересень 1941 року» тощо), творів для дітей (оповідання «Мої приятелі»—1951), повісті «Руді вовки», «Чорна брама» (1936), «Діамантовий берег» (1962) та ін. і до спадщини І. Сенченка-критика. Його статті «Спі­ралі і петлі», «Зачароване коло», «У парках зблідлих фан­тазій» (1930), «З нотаток про поезію П. Г. Тичини», «Про золоте яблуко» (1944), «Думи і мрії» (1945), «Автор і ви­давництво» (1961), «Знайти свою Солом’янку» (1974) мож­на вважати класичними для нашої критики. І. Сенченко умів говорити про конкретний твір, звертаючись до набо­лілих літературних і життєвих проблем.

**578**

Сам писав, здавалося, без напруження, вільно й просто. А то — просто виболіла гармонія творення, гармонія, що не з’являється раптом, приходить не сама собою, а здобу­вається все життя. «Людям, які живуть у важкій праці, не­легко все дається...»,— писав І. Сенченко про одного зі своїх героїв, ніби сказавши це і про самого себе.

Дмитро Бузько **(**1890**—**1937**)**

Життєвий і творчий шлях Бузька склався нелегко. Ку­ди тільки не кидала його доля: й на каторгу, й на заслання до Сибіру, й за кордон в еміграцію, до есерів і до більшови­ків, до гетьманців і до петлюрівців, у ЧК і в штаб отамана...

Народився письменник 1890 р. в м. Новомиргороді ко­лишньої Херсонської губернії (тепер — Кіровоградська обл.), в родині священика, який, хоч як це парадоксально, фанатично в Бога не вірував — охочий був до філософії та природознавчих наук, учителював. Через матеріальні нестатки Дмитрові не пощастило здобути світську середню освіту, то ж навчався в бурсі, а згодом — в Одеській ду­ховній семінарії.

1904 р. пристав до нелегального учнівського гуртка й відтоді захопився революційною діяльністю, а в жовтні 1905 р. був серед організаторів Всеросійської спілки семі­наристів та учнівського страйку. У жовтні 1907 р. юнака заарештовують, за вироком військово-окружного суду йо­му належало відбути три з половиною роки каторги. Од- сидівши у в’язниці чотири з половиною роки, з липня 1911 р.— на засланні в Іркутській губернії, де бере активну участь у нелегальній організації політзасланців. Згодом про свої поневіряння він розповість в автобіографічних по­вістях «За гратами» (1930) і «З таєжного краю» (1931).

Здібний до наук, Д. Бузько на засланні займався само­освітою: самотужки вивчав англійську мову. Через деякий час йому вдається утекти до Німеччини, звідти перебратися до Швейцарії. Тут стає членом організації лівих соціал- революціонерів. Улітку 1913 р. переїздить до Італії, звід­ти— до Бельгії, де вступає до агрономічного інституту у м. Жамблю. З початком першої світової війни він у Лон­доні — член комітету есерів та емігрантського комітету, а з середини 1915-го — у Швеції, потім — Данії; там стає студентом Копенгагенського агроінституту. Водночас бе­

19\*

579

ре активну участь у діяльності емігрантських гуртків, вив­чає німецьку, французьку, датську мови.

Одразу ж після повалення царизму двадцятисемирічний Д. Бузько повертається на батьківщину. Його швидко за­хоплює романтика національного відродження й незалеж­ності України, він активно працює в уряді Української Народної Республіки. Калейдоскопічна зміна влад та уря­дів кидають Д. Бузька врізнобіч: він працює в Міністер­стві закордонних справ гетьманського уряду перекладачем, редактором газети «Козацьке слово» в Тирасполі (1918); у 1919 — перебуває в Данії як аташе преси в дипломатич­ній місії Директорії УНР. Невдовзі він складає свої пов­новаження і відтак працює інспектором освіти штабу при­кордонної петлюрівської дивізії в Кам’янці-Подільському, а трохи згодом — у консульському відділі Міністерства за­кордонних справ УНР у Вінниці (1920).

Улітку 1920 р. Д. Бузька заарештовує особливий відділ 14-ї Червоної армії, обіцяючи звільнити його, якщо виконає «важливе завдання» органів ЧК і таким побитом спокутує свої «провини». Під загрозою розстрілу Д. Бузько погод­жується на необачний крок і як уповноважений Одеської губернської ЧК по Балтському повіту їде в штаб Заболот­ного. ...«Полювання» на цього ватажка згодом стане ос­новою сюжету першої повісті «Лісовий звір» («Червоний шлях». 1923). За мотивами цього твору створений одно- іменний художній фільм — один із первістків української кінематографії.

Минуло перше пореволюційне десятиріччя. Письменник відчув потребу глибше осмислити досвід жовтневого пе­ревороту й спричиненої ним громадянської війни з її ге­роїкою і трагізмом, калейдоскопічним перебігом подій, со­ціальними та національними зрушеннями. 1929 р. побачив світ історико-революційний його роман «Чайка». Згідно з авторським задумом, на звивистому й трагічному шляху головного героя — Петра Чайки — мав відбитися процес іде­ологічного прозріння й визволення українського інтеліген­та від політичних ілюзій та хитань.

Доля Петра Чайки багато в чому автобіографічна. На каторгу юнак потрапив «за есерівську справу», трохи пе­рехворів «анархізмом». Захоплювався марксизмом. Але соціальна сторона революції й національна проблема роз­ривають героя навпіл, не дають душевного спокою. Цю «дво­їстість» можна зрозуміти, коли зважити на те, що шляхи української молоді в революції, здебільшого інтелігентсь­кої, були значно складнішими, саме через національне пи­тання, ніж, приміром, для молоді російської.

580

Після виходу в світ роман протягом двох років був три­чі перевиданий, зокрема й російською мовою, і викликав гостру полеміку. Одні критики вважали, що автор зумів уникнути стереотипів і намалював постать та звивистий шлях українського інтелігента в революції переконливо й реалістично'; інші вважали Чайку людиною надломленою, хворобливою, вчинки якої зумовлені не так впливом ото­чення, як власною вдачею, а вульгарно-соціологічна крити­ка— «головним лицеміром», «наскрізь фальшивою», «мо­рально дефективною» людиною з міщанською психологією 2. Та особливо нищівну оцінку дав романові відомий тоді

А. Хвиля, зробивши висновок, що в романі Д. Бузько «заті­нює контрреволюційне минуле свого героя, недооцінює кла­сової сили петлюрівської контрреволюції... робить спробу помирити минуле свого героя з нашим сьогодні. Таке трак­тування подій революції й контрреволюції на Україні — не наше» 3.

Наприкінці 1927 р. Д. Бузько їде в с. Сокільчу на ком природне: так, він співчуває героєві, прагне пояснити фатальну неминучість саме такого шляху й фіналу. Він — не вигаданий автором винятковий індивід із «сумнівним контрреволюційним минулим», а досить поширений тип інтелігента, який нелегко, але вперто шукав своє місце в революційній дійсності.

Наприкінці 1927 р. Д. Бузько їде в с. Сокільчу на Білоцерківщині (в колишній маєток магната Терещенка), де 1920 р.. була створена перша в Україні комуна з роман­тичною назвою «Чайка», й пише «з натури» роман про ко- муну — «Голяндія», але робить це досить своєрідно. Річ у тім, що роман був задуманий тоді, коли руйнувалися ста­рі форми оповіді, зокрема, зазнавав «девальвації» й кла­сичний роман. Завдяки цим пошукам народився «роман нової конструкції» (згадаймо хоча б «Арсенал сил» Гео Коляди, «Двері в день» Гео Шкурупія, «Інтелігент» Л. Скрипника). Тут, у цьому переліку, помітне місце посідає і роман Д. Бузька.

Д. Бузько належав тоді до літугруповання українських футуристів «Нова генерація» й співробітничав у одноймен­ному часописі. Значною мірою поділяючи настанови «ле- фівців» та платформу лідерів «Нової генерації» (що зас­відчує, зокрема, його стаття «Проблематична проблем­ність»— «Нова генерація». 1927. № 1), Д. Бузько вважав,

**1 Див.: Комуніст. 1929 10 жовтня.**

2 Петлюрівщина в освітленні української художньої літератури// Літ. газ. 1929. № 24.

**8 Хвиля А. Нотатки про літературу//Критика. 1930. № 4**. **С. 27.**

581

Що література не повинна художньо пізнавати життя, а лише будувати його, «раціоналізовуючи нову психіку чи­тачів». Ці настанови відбилися й на творчій практиці пись­менника, найбільше — на романі «Голяндія», що є зразком пародійної прози з елементами репортажу з місця подій. У заспіві до твору (вперше опублікований — «Нова гене­рація». 1929. №11, 12) автор зробив характерне іронічне зауваження, яке дає змогу краще зрозуміти роман: «Я — не я. Я — вітер. Мінливий і непевний. Погано це, але — що ж зробиш? — Я такий. І, признаюся, кілька разів я, справ­жній я — намагався почати цю повість, чи роман. І кож­ний раз у мене мінялися погляди. Лихо та й годі! Непевна ж річ — емоції. От коли б розвідку писати чи репортаж. А то — роман!.. Комедія чи драма — все одно — брехня. Нехай же пише його це друге — вигадане «Я». А я — шу­катиму далі фактичну, документальну правду».

У «Голяндії» (поряд з претензійним штукарством) є чимало вартого уваги, передусім—численні гостропублі- цистичні відступи-монологи, сповнені палкого неспокою, спрямовані проти байдужості місцевих бюрократів та горе- господарів.

Одним із головних персонажів роману є сам автор. Він — безпосередній учасник або живий свідок того, що відбу­вається. Він полемізує у творі з критиками й теоретиками літератури, дістається тут і Иогансену, і Шкурупію, і по­путникам, і класикам... Письменник дотепно пародіює шаб­лонні й примітивні форми роману про село декого зі сво­їх колег — традиціоналістів. Він дискутує і з читачем, ви­являючи до нього іноді поблажливу зверхність, при цьому не милує й себе. Руйнуючи канони, автор розкриває «сек­рети» своєї творчості («не хочу я ховатися з тим, що ви­гадую»), навіть іноді «радиться» з читачем, як йому краще вчинити з тим чи іншим персонажем. Часом він втручається в інтригу, коментує хід подій (згодом, через кілька деся­тиліть, до цього типу роману звернеться П. Загребельний, пишучи «Левине серце»).

Через увесь роман рефреном проходить поетична казка про прийдешню комуну з зеленими островами, білими бу­дівлями та електричними вогнями, з алеями й квітниками. Чи сам автор вірив у оживлення цієї мрії? Принаймні ба­гато в чому він змушений був відбивати спотворену дійс­ність за допомогою поширених тоді вигаданих конфліктів твору, населеного шкідниками, саботажниками, диверсан­тами, шпигунами.

Подібне спостерігаємо і в зображенні куркульства (як «ворога найлютішого»). Твір і справді багато в чому враз­

582

ливий. І все ж, попри всі його вади й недохопи та всі оті «кінематографічні та щиро інтелігентські виверти» (само­критичний вираз Д. Бузька), він написаний цікаво. Не­свідомо чи зумисно роман побудований на засадах реаліз­му, щедро приправленого «лівим» експериментаторством. Після шістдесятилітнього перебування у спецсховах ро­мани «Голяндія» та «Чайка» побачили світ у видавництві «Дніпро» (1991).

Крім уже згадуваних творів, Д. Бузько написав ще по- вість-хроніку «Смерть Івана Матвійовича» (1926), кінопо­вість «Про що розповіла ротаційна» (1929), повість «Дом­ни» (1932), збірку оповідань «На світанку» (1932), повість «Нащадки хоробрих» (1933), науково-фантастичний роман «Кришталевий край» (1935), повість для дітей і про дітей «Ядвіга і Малка — поліські партизанки» (1936). Він та­кож автор або співавтор сценаріїв до кількох художніх кінофільмів: «Макдональд» (1924), «Тарас Шевченко» (1926) тощо. Написав і теоретичне дослідження «Кіно й кінофабрика» (1929).

Не все з доробку письменника витримало іспит часом. Його талант не міг нормально розвиватися в задушливо- жорстокій атмосфері 30-х років, він не встиг із достатньою глибиною та правдивістю дослідити й осмислити сутність своєї доби.

Д. Бузькові не судилося дожити навіть до полудня віку. Архівні документи стверджують, що він був арештований в Одесі 20 жовтня 1937 р. Підставою для арешту став його виступ на зборах письменників Одеської організації СРПУ 16 липня того ж року; ухвалою трійки НКВС по Одеській області від 1 листопада 1937 р. було засуджено на смерть. Вирок виконали 14 листопада. Але протягом трьох десяти­літь на підставі лукавого «Свідоцтва про смерть» від 13 грудня 1957 р. вважалося, нібито Д. Бузько помер 18 квітня 1943 р. «від крупозного запалення легенів».

Романи «Чайка» та «Голяндія», інші твори засвідчують, що краще з доробку письменника заслуговує доброї пам’яті нащадків.

**Василь Вражливий (**1903**—**1937**)**

Він належав до тих прозаїків 20-х — початку 30-х рр., які заявляли про себе одразу, легко й непретензійно, вида­вали книжки одну за одною і які змушені були рано про­

583

щатися з життям, не встигаючи сказати найголовнішого, найзаповітнішого.

В. Вражливий (справжнє прізвище Штанько) народився в с. Опішні Зіньківського р-ну на Полтавщині в багатодіт­ній сім’ї селянина-середняка. Закінчив сільську школу, нав­чався в Полтавській гімназії та Харківському робітничому технікумі. Від середини 20-х професійно зайнявся літератур­ною творчістю, перебуваючи в Спілці селянських письменни­ків Плуг, потім у ВАПЛІТН та Пролітфронті. Видав збірки оповідань «В яру» (1924), «Земля» (1925), «Вовчі байраки» (1929), «Молодість» (1930) та ін. Окремими виданнями вийшли повість «Батько» (1929) та роман «Справа серця» (1933). Репресований 1934 р., відбував заслання на Солов- ках, де знищений 1937 р.

Вже в перших збірках молодий прозаїк виявив досить широку тематичну зацікавленість. Тут знаходимо картини боротьби на селі за землю, злиденного незаможницького існування, проявів бандитизму і водночас — непманського життя міста, безпритульниптво дітей, студентський побут. Але привернув увагу В. Вражливий найперш умінням у но­велістичній формі вибудовувати напружений сюжет, нерід­ко вдаючись до засобів авантюрної прози: раптові пригоди, переслідування, а то й убивства; насичені діалоги героїв, лаконічно окреслені характери.

Коли визначити стильову домінанту малої прози

В. Вражливого, то це побутовий реалізм із лірико-імпресіо- ністичними пейзажними вкрапленнями. Останніми, щоправ­да, автор інколи аж надто захоплювався, вдаючись і до штучних тропів, та все ж уважний читач і професійна кри­тика відзначали поступове визрівання найголовнішого — конкретно-реалістичного зображення життя через психіку персонажів. А що сюжети часто ще й будувалися на розкрит­ті негативних сторін непівської доби, то рецензенти неодно- раз виводили це з близькості новелістики В. Вражливого до «Синіх етюдів» М. Хвильового.

З М. Хвильовим у молодшого письменника були справді дружні зв’язки від перших публікацій В. Вражливого. Зго­дом у протоколах енкаведистських допитів залишиться від­верте (й правдиве) зізнання останнього: «Я вихованець Хвильового, знаходився під його впливом і вже у 1927—

1. рр. це визначало мій наступний політичний шлях...» (19 січня 1935 р.). Втім, товариський вдачею, В. Вражли­вий легко сходився з багатьма літераторами. Перебуваючи у ВАПЛІТЕ, він близько здружився з марсівцями: Є. Плуж- ником, І. Багряним, В. Підмогильним. Під впливом остан­нього захопився французькою класикою, вивчив французь-

«У мову і навіть переклав українською мовою О. Вальзака «Шагренева шкіра» (1929). Могутній талант французького реаліста, певне, вплинув на творче зростання В. Вражли- вого. Це засвідчила його повість «Батько», написана під час праці над перекладом і тематично близька до роману «Бать­ко Горіо» О. Бальзака.

Як і французький класик, український прозаїк спробував художньо відтворити на новому матеріалі одвічну проблему поколінь батьків і дітей, що завершується не взаємною іди­лією, а драмою й трагедією, зокрема, тих, хто мусить схо­дити із життєвої арени. В. Вражливий реалізовував перма­нентну ідею моральної руйнації сім’ї як розпаду особистої моралі людини, особливо коли вона уособлює нову силу суспільства. Звичайно, варто зазначити, що під впливом європейського класика В. Вражливий спромігся на такий твір, що за інших обставин розвитку літературного процесу міг би посісти помітне місце в українській прозі першої половини XX ст.

У повісті йдеться про взаємини батька й сина, які опи­нилися на протилежних полюсах суспільного буття: син — на вершині, батько — на «дні». Але це не той типовий ви­падок, коли революція розводила членів однієї сім’ї на во­рожі позиції. Батько-священик добровільно відмовляється від свого сану, аби не зашкодити кар’єрі сина-комуніста. Залишившись удівцем, ледве зводячи кінці з кінцями (вла­штувався чистити плювальниці в туберкульозному санато­рії), старий з пієтетом розповідає про сина-начальника, в усьому виправдовуючи його. Хоча той не підтримує ніяких зв’язків з батьком, нічим йому не допомагає, щоб не бути запідозреним у зв’язках з непролетарським елементом.

Фінал повісті, на перший погляд, побутово-мелодрама­тичний: «Я нещодавно зустрів одного знайомого, що був у тій санаторії після мене. Між іншими новинами він оповів, що дідок повісився». (До речі, твір таким був сприйнятий критикою 20-х років, мелодраматизм вона й ставила на карб авторові). Та сучасники тоді ще не всі помічали, що через внутрішній психологічний конфлікт сина й батька

В. Вражливий розкривав тривожні симптоми революційної перебудови, показував, як раціоналістичне, загальноколек- тивістське дедалі відчутніше переважає гуманістичну мо­раль, духовні запити індивіда розглядаються як патріар­хальні пережитки, як, пориваючись у «прекрасне майбут­нє», будівники «нового» руйнували першоклітину мораль­ної стабільності суспільства — сім’ю. Ідеєю нового проле­тарського мистецтва стало знамените «Рід розпадається, а клас стоїть!» Але повість підводила до думки, що той клас

585

утверджується на безкультурності, стадному егоїзмі, праг­матизмі, котрі лише прикриваються гаслами про цінність особистості. Отже, величезні жертви, принесені на олтар революції, рано чи пізно виявляться даремними... І хіба не «духовним» спадкоємцем того «сина» є Гончарів Володька Лобода, котрий (уже в 60-ті) запроторює рідного батька до притулку, аби не заважав його кар’єрі?

Тогочасна критика, наголошуючи на здобутках повісті, все ж спостерегла у ній занадто ускладнений сюжет (доре­волюційне життя села, провінційний побут попівської роди­ни, події громадянської війни) та вже згадуваний мелодра­матизм розповіді, але так і не заглибилася в ідейну сут­ність твору. Зрештою, автор і сам його злякався. Злякався, зрозуміло, під впливом ліквідації ВАПЛІТЕ, процесу СВУ, початку насильницької колективізації. За спогадами сучас­ників, В. Вражливий, пам’ятаючи, що його батька занесено до списку розкуркулених, тривожився хисткістю свого пись­менницького становища. Треба було або відчайдушно йти далі, або вмовкати на невизначений час, або відгукуватися на соціальне замовлення державного апарату. Він вибрав останнє, сподіваючись таким чином зберегти себе для «справжньої роботи».

Уже 1932 р. виходить невеличка збірка В. Вражливого «Глибокі розвідки. Нариси про Каспій». А наступного, 1933 р., роман «Справа серця» — про будівництво нафтопро­мислів у степах Казахстану. Інтернаціональна група наф­товиків на чолі з комуністом Богушем, звичайно ж, не лише робила свою справу, а й активно втручалася у життя ко- човиків-казахів, насаджуючи революційно-класовий «дос­від».

Був тут і традиційний любовний трикутник: Богуш — лікарка Ксана та інженер Кремньов. У образі керівника будівництва прозаїк відтворював непохитного більшовика, для якого нічого не існує в світі, крім дорученої партією справи. «Справа серця» для нього була чужою й незрозу­мілою. А проте автор не підтримував такого погляду, він розглядав цю рису як недолік партійця. Критика ж, зага­лом схвально оцінивши роман, не помітила цього акценту І дорікала письменникові: «Він помиляється, коли вважає, що будівники соціалізму чомусь не мають права на почуття, на кохання. Так мислити — значить позбавляти пролетаріат права на почуття, права на повноцінне життя, з усіма його радощами» '.

**1 Кирилюк Є. У чому помилки Вражливого?//За марксо-ленінську критику. 1934. № 7. С. 95.**

В8в

Звичайно, письменник і в гадці не мав позбавляти тру­дящу людину повноцінного, радісного життя. Це робила са­ма держава, дедалі виразніше набуваючи тоталітарного характеру. А досвідчене око художника просто помічало загрозливі передумови і не могло їх уникнути, незважаючи на всі застороги. А можливо, й не прагло того штучного уникнення, про що можна лише здогадуватися: архіву пись­менника не існує.

Однак навіть певні компроміси В. Вражливого не «пе­реконали» владу. Адже ще задовго до повних обертів репре­сивної машини його було заарештовано як контрреволюціо­нера, «ворога народу»...

Олекса Слісаренко (1891—1937)

О. Слісаренку в літературному процес! 20-х належить помітна, хай і не першорядна, роль. У його творчості так чи інакше переломилося кілька важливих напрямів, стильо­вих пошуків молодої української поезії та прози. Починав О. Слісаренко як поет-символіст, згодом став палким при­хильником футуризму, а потім раптом звернувся до прози Творче становлення О Слісаренка припадає на нелегкий час. Народився 28 березня 1891 р. в с. Канівпеве ня Харків­щині. Здобув спеціальну сільськогосподарську освіту пра­цював агрономом, кілька років провів в окопах імпепіялі стичної війни. Перша, перейнята символістськими мотива­ми. поетична книжка «На березі Кастальському» пийтпла 1919 р. її проблематика була традиційною для символіст­ської поезії початку століття: осмислення ролі художника в суспільстві, натурфілософські роздуми. Збірка сповнена три­вожними настроями, пов'язаними з авторовими передчуття­ми неминучості якихось великих, можливо, трагічних змін Захоплення футуризмом, певна річ, змінило стиль Слі- саренкового письма. Чим пояснюється несподіваний пере­хід? Письменник міг відчути певну вторинність своєї сим­волістської поетики чи, зрештою, запізнілість українського символізму в контексті розвитку світової поезії того часу. Та й сама душевна організація О. Слісаренка, його естетичні уподобання зумовлювали інший погляд на світ, переважно раціональне його сприймання. Ймовірно, мала значення й привабливість футуризму як «лівої», «найпередовішої» і «найреволюційнішої» течії, до якої хотів бути причетним поет. Його футуристичні поеми — це гімни машинній циві­

587

лізації, техніці, з розвитком якої автор пов’язує надії на кардинальні зміни в житті людства:

**Прийде машина**

**з новою красою,**

**з новими кодексами правди.**

Рішучим запереченням зужитих форм і відмерлих, як тоді здавалося, цінностей, ствердженням торжества вивіль­неної перетворювальної енергії людини вирізняється «Пое­ма зневаги» (1919). Проте загонисті гасла автора таких тво­рів, як названа поема, чи «Циклони» (1922), навіть зважаю­чи на психологічну атмосферу епохи, сприймаються сьогодні з настороженістю. Рвійне бажання збудувати новий, хай і незрівнянно кращий, як уявлялося, світ на уламках осто­гидлого старого не виправдовує бездумної зневаги автора до непроминальних цінностей.

Короткочасна спроба знайти себе в футуризмі мала для

О Слісаренка певне позитивне значення лише в стильовому плані, прискорила його відхід од сентиментальних штампів ранньої поезії, посприявши розкутості письма, збагаченню кола тем і образів. Особливо це стане помітним у новелі­стиці.

Письменник виступав прихильником динамічної, гостро- сюжетної новели, і саме його мала проза вирізнялася на тлі тогочасної, переважно лірико-імпресіоністичної, літера­тури. Лірична тональність була панівною у творчості моло­дих українських митців — М. Хвильового, А. Головка, І. Ми- китенка, Г. Косинки. На думку О. Дорошкевича, котрий уже 1928 р. вирізняє М. Хвильового, О. Слісаренка й Г. Ко­синку як найвидатніших сучасних прозаїків, «Слісаренкова новела цілком протилежна психологічній новелі імпресіо­ністичної школи; вона позбавлена ліризму і всю свою увагу скупчує на динамічному розвиткові фабули»1.

Разом з кількома молодшими літераторами О. Сліса­ренка зараховували до групи «сюжетників», що активно за­явила про себе в 20-ті рр. Теоретиком групи був Майк йо- гансен, автор праці «Як будується оповідання». Увага пред­ставників групи до гострого, навіть авантюрного сюжету, намагання будь-що зацікавити читача, орієнтація на таких письменників, як О’Генрі, Уеллс, була своєрідною реакцією на тогочасне захоплення імпресіонізмом (що породив безліч епігонів, засилля «слов’янської недисциплінованості з до­датком українського пан-ліризму» — М Доленго).

**1 Дорошкевич О. Українська література: Підручник. X., 1928. С. 389.**

588

Формалістичні надмірності часом завдавали шкоди дея­ким творам О. Слісаренка, М. ИогаНсена, С. Жигалка, Г. Шкурупія. Але водночас ними написані й такі талановиті речі, як «Камінний виноград», «Крючковар», «Авеніта» (О. Слісаренко), «Монгольські оповідання» (Гео Шкуру- пій). Загалом же увага до архітектоніки, незважаючи на наївні лівацькі заклики й присуди, сприяла піднесенню культури письма, приверненню читацького інтересу, отже така увага до сюжету була закономірною. Для відтворення «розбурених до хаотичного стану» емоцій, внутрішнього світу учасників недавніх революційних боїв великою мірою «безсюжетна, спокійна, позбавлена участі автора оповідаль­на форма була так само непридатна,— писав у статті «Про­за взагалі й наша проза 1925 року» О. Білецький,— як фор­ма, перейнята особою самого тільки автора... читач жадав від читання цікавості» \*. Цим приваблювали якраз пере­кладні твори.

Слісаренкова творчість досить нерівна, і критичні оцінки її бували часом полярними. 1925 р. вийшли збірки оповідань «Сотні тисяч сил» та «Плантації». Вони принесли авторові визнання як майстрові зовні простої, але захопливої фабу­ли. Саме пореволюційна дійсність, зокрема громадянська війна, була винятково щедрою на неймовірні випадки, зітк­нення, пригоди, дивовижні переплетення людських доль, і О. Слісаренко талановито відтворив усе це в кращих своїх оповіданнях.

Письменника цікавила доля звичайної, «маленької» лю­дини в революції, її здатність протистояти насильству, зна­ходити підтримку в умовах, коли руйнувалися усталені уяв­лення, закони, моральні норми. У оповіданні «Випадкова сміливість» (назва загалом симптоматична для розуміння типу героя в Слісаренкових творах про громадянську війну) дія розгортається в глухому, зтероризованому безвладдям і бандитськими нападами поліському містечку. Молодий учи­тель із «співчуваючих» не був учасником революційних по­дій. Та коли над ним знущається отаман Підлужний, неспо­дівано принісши на суд учителю свої недолугі змістом і фор­мою вірші, у героя раптом прокидається уражена гордість і відвага, виявляються приховані сили, які відіграють свою роль в екстремальній ситуації.

О. Слісаренко уважний до тих ситуацій, де герой роз­кривається кращими своїми рисами. Він бере якраз ті мо­менти, коли «спалахують» його герої «падучими зорями ма

1 Червоний шлях. 1926. № 2. С. 125.

589

тлі визначних історичних подій» писав О. Білецький про ранні збірки прозаїка. Цю теорію р'аптових спалахів, «гуд­зиків», які пристібає сліпий випадок до тої чи іншої виз­начної події, обстоює герой «Запалівської історії». Тут, як і в попередньому оповіданні, обставини змушують нічим не примітного персонажа до рішучого вибору, до активної, історично значимої діяльності.

Голова комбіду Яшка Перець до часу вміє лише блис­кавично зникати при зміні влади на селі. Та запал бороть­би, знущання різних «нальотників» над сільчанами врешті змушують його очолити найодчайдушніших повстанців, він виростає в проводиря. Скільки таких «випадкових» борців розбудила до активної діяльності, вивела на авансцену істо­рії революція! (І як часто потім відчували вони себе ошу­каними, позбавленими тих свобод, за які боролися, не шко­дуючи життя. Але це згодом...) Важливо й те, що оповідан­ня письменника про громадянську війну передають якусь особливу, важко вловиму атмосферу «невпорядкованості», збуреності світу, революційної стихійності; особливо відчут­ної в Україні,— обставини, коли посилюється роль випадку, оголюються риси людського характеру.

Чи не найяскравішою серед інших подібних персонажів виступає постать Крючковара з однойменного оповідання О. Слісаренка. Непримітний службовець-рахівник, дрібно- духий чоловічок, що потрапляє в полон до однієї з численних у глухих закутках Полісся банд, уже не відчуває навіть особливого потрясіння, бо й сприйманню ударів, котрі па­дають на людину, є межа.

З байдужістю приреченого сприймає Крючковар і свій полон, і загрозу смерті. Та коли заясніла надія на поряту­нок, в ньому прокидається діяльна жадоба життя. Крючко­вар гине в нерівній боротьбі. Але саме в ці передсмертні хвилини він чи не вперше духовно випростався, відчув себе справжньою людиною: «Крючковар біг і почував свою пере­могу. Буйна радість наповнювала запалі груди його. Він напився бадьорого трунку боротьби й переродився. Зникла млявість, вихована роками неважкої, але одноманітної пра­ці. Ніколи ще він так гостро не відчував життя, як тепер, у цих нетрях, в оточенні сосен і боліт».

Моменти переродження, піднесення звичайної людини покладені в основу багатьох оповідань О. Слісаренка. В «Авеніті» (це милозвучне слово виявляється назвою особ­ливо врожайних трав) у двобій з насильством вступає хво­рий агроном-селекціонер, і його перемога — це ще й торже-

1 Червоний щлях. 1926. № 3. С. 158.

**590**

ство творчого начала. Андрій Овчаренко бере до рук зброю, аби врятувати врожай, який став для нього виправданням немарності прожитого. Сюжет розгортається стрімко, з ба­гатьма інтригуючими поворотами, весь час тримаючи в на­прузі читацьку увагу.

«Авеніта», «Камінний виноград», «Смерть генерала Га- тераса», повість «Бунт» (всі вони увійшли до збірки 1927 р. «Камінний виноград») засвідчили зростання письменницької майстерності. О. Слісаренко прагне до об’ємності зображен­ня, намагається показати подію чи героя з різних точок зо­ру. Він більше дбає про мотивування поведінки персона­жів, частіше вдається до передачі внутрішнього мовлення. Зростає роль художньої деталі, вага авантюрних елементів у зрілій прозі до певної міри зменшується, автор стає уваж­нішим не так до зовнішньої інтриги, як до внутрішнього драматизму подій.

Ці стильові риси яскраво виявилися в новелі «Камінний виноград» — чи не кращій у всьому прозовому доробку пись­менника. Вирізняється вона й тематично. Автор звернувся до грузинського матеріалу. Каменяр Сандро багато в чому близький героям попередніх Слісаренкових творів. Завдана образа враз пробуджує в ньому здатність до опору, готов­ність до боротьби. Не змирившись із втратою коханої, Санд­ро зважується вбити суперника — російського офіцера. Про­те йому пощастило досягти найбажанішого — принизити невдатного нареченого в жіночих очах. Сцена замаху за до­помогою незарядженого пістолета виписана з вражаючим комізмом: «Вибухнув постріл, і русявий поручик, кумедно відкинувши ногу, сів на землю, а потім перекинувся горі­черева». Врешті виявилося, що, просто «геройський пан поручник до смерті перелякався».

Конфлікт грузинського каменяра й російського офіцера- колонізатора постає тут як частковий прояв тривалого про­тиборства двох способів життя, двох культур — питомої, національної і штучно насаджуваної, йдеться про згубний колонізаторський вплив на стародавню культуру волелюб­ного народу. З цим мотивом пов’язаний ключовий образ но­вели — образ камінного винограду. Колонізатори топчуть «живий виноград життя» казенними чобітьми, насаджува­на ж культура призводить до скам’яніння. Автор послідовно, не без спрощення, протиставляє народну культуру, етику і аскетичне, нежиттєздатне християнство. Але у нього йшлося не лише про релігію, може, навіть не так про релігію, як загалом про заперечення всього омертвляюче-догматичного, «візантійського», силоміць прищеплюваного. Важко сказа­ти, наскільки свідомою була орієнтація самого митця, але

**591**

коли йшлося про розтоптувану культуру, то в уяві читача виникає зв’язок не лише з історією, а й з практикою вели кодержавницької більшовицької політики, із зневажливо імперським ставленням до відроджуваної української куль- тури.

Утвердження переваги «живого життя» над умоглядними символами й нормами — прикметна риса світоглядної й ху­дожньої концепції зрілого О. Слісаренка. У «Камінному винограді» вона виявилася найяскравіше. Змінюється часо­ва організація малої прози О. Слісаренко. Його ранні новели здебільшого замкнені в часі, сконцентровані навколо одні­єї— гострої й драматичної — події; в «Камінному вино­граді» герої виводяться за рамки локального конфлікту, постають представниками різних національно-культурних традицій.

О. Слісаренко не раз звертався до воєнної тематики. Тут також можна простежити, як поступово змінювалися його стильові орієнтації, як відрізняються ранні оповідання від написаних у зрілі роки. Найвідоміші в цьому тематичному циклі — «Редут № 16», «Канонір Душта», «Алхімік», «Спро­ба на огонь», «Позолочене олово». Натуралістичність опи­сів, загалом властива О. Слісаренкові, в даному випадку допомагає відчути безпросвітність зображуваної дійсності, принизливість обставин, у яких змушені перебувати мільйо­ни людей.

Майстерно вибудувано напружений, драматичний конф­лікт оповідання «Редут № 16» (1925). Добре знані подроби­ці нестерпного окопного існування автор нанизує з рідкіс­ною одвертістю. Гнітючий військовий побут, тягар постійної небезпеки й смертельної втоми, безконечні «години чор­ного розпачу та звірячого жаху», здавалося б, могли роз­топтати все людське в солдатських душах. Однак причиною зіткнення між капітаном-артилеристом і його підлеглим телефоністом Чайкою стала якраз вражена людська гід­ність. «Розжалуваний», переслідуваний самодуром-офіце- ром, солдат плекає помсту. Його прагнення відстояти свою людську гідність, можна сказати, рятує від духовного спу­стошення не лише його самого, а й інших. Розв’язка, як то властиво Слісаренковим новелам, несподівана. Чайка не зміг здійснити ретельно підготовленої помсти. Його кривд­ник гине в тому самому редуті смертників, куди він надовго спровадив осоружного солдата. Героя не втішає ця гримаса долі. Для нього найважливішим було захистити свою честь, скинути з душі гніт принижень і образ. Письменник часто відкривав своїх героїв у момент найвищого піднесення. В «Редуті № 16» маємо ніби перевернуту ситуацію, коли

Б92

персонаж довів свою духовну вищість над ворогом, але «матеріалізувати» задум не зміг. Втім людська гідність і привабливість героя не викликає в читача сумнівів.

У пізнішому «Алхіміку» (1927) інтонаційний малюнок уже складніший. Тут і інтригуюча таємничість, і їдкий сар­казм, і нотки болю за безсилля людини перед непідвладни­ми їй обставинами. Сюжет спершу розгортається цілком реалістично. Тиловий штаб, знудьговані тривалим неробст­вом офіцери, шляхетні панночки-медсестри, шукачки екзо­тики на фронті. Близька загроза смерті ніби скасовує для багатьох звичні моральні приписи й закони. Розваги офіцер­ського зібрання О. Слісаренко описує в одверто саркастич­них тонах. Поява тут солдата-ворожбита стривожує при­сутніх, а провіщена картами трагічна загибель молодого поручика справляє на всіх гнітюче враження, тому після прощання з солдатом «немов спав тягар, що пригнічував і сковував волю...». А проте пророкування швидкої смерті збулося — тільки загинув не поручик, а сам ворожбит. Про­заїка чимдалі більше цікавлять не просто інтригуючі пово­роти подій, а напружені в психологічному аспекті моменти людського життя, складні психічні реакції, навіть і таємниці підсвідомого.

Попри зовнішню простоту стилю, О. Слісаренко був не­втомним у пошуках нових форм, у подоланні зужитих по- вістярських прийомів чи, з іншого боку, надміру патетики, ліричного пафосу. Він активно використовує прийоми опо­віді, вдається до імітації розмовної мови, до іронії. Гумор, комедійність — невід’ємна риса обдаровання цього митця. У його доробку кілька гумористичних оповідань; пародій. Серед найвідоміших — «Президент Кислокапустянської рес­публіки». Розповідь про ефемерне «правління» групки бан­дитів, які обдирали навколишніх селян, скомпонована дуже вигадливо. Вводяться такі незвичні для тогочасної прози елементи, як листи, виокремлені монологи-розповіді різних персонажів, промови, дотепні авторські коментарі тощо. Найважливішу роль тут відіграють пародійні, сатиричні елементи. Однак, як часом траплялося у творах письменни­ка, прикро вражає надуживання хай і вдало знайденим при­йомом (наприклад, невибагливість, натуралістичність сти­лізації мови персонажів, прямолінійність, розв’язність ав­торської іронії тощо).

Як послідовний прихильник реалістичного письма, дина­мічних, але при тому міцно пов’язаних з життєвою конкре­тикою сюжетів постав О. Слісаренко у своїх романах та повістях. Упродовж лише кількох років вийшли повісті «Плантації» (1925), «Бунт» (1928), «Зламаний гвинт»

**593**

1. ; романи «Чорний Ангел» (1929), трохи згодом «Хліб­на ріка» (1932). Кращі з-поміж них твори «Плантації» та «Бунт», зосереджені довкола подій 1905 p., містять авто­біографічні елементи. В «Плантаціях» автор за допомогою численних деталей фіксує зміни в одвічному життєвому укладі селян, їхнє зубожіння й наростання стихійного про­тесту. Дія розгортається стрімко, і приховане протистояння персонажів — студента-підпільника та управителя маєтку Рампа — переходить в одверту, уже збройну боротьбу. Де­які мотиви єднають цей твір з повістю «Fata morgana» М. Коцюбинського.

У «Бунті» простежується, як у душах людських, пригні­чених обставинами, виснажливою працею, у учнів приват­ної сільськогосподарської школи під впливом передових ідей часу пробуджується гідність, здатність протистояти зну­щанням шкільного керівництва. Ці хлопчаки, може, й не од­разу усвідомлюють перейдену ними грань між звичайним учнівським непослухом і організованим протестом проти сваволі «вихователів», проти шкільної схоластики. У сере­довищі відірваних від дому селянських дітей відлунюють усі найважливіші соціальні питання, якими живе країна. Одні, як Марко Балан, спрагло пориваються до знань, на­магаються сформувати власне, хай наївне, уявлення про майбутній справедливий суспільний лад, інші не замислю­ються над складними проблемами, але інстинктивно праг­нуть змін, помсти своїм кривдникам.

Один із персонажів і революцію уявляє «як щось подіб­не до величезної школярської капости». Повість написано, очевидно, й з огляду на юного адресата. Виразні характе­ристики героїв-підлітків, значимість моральних колізій, які вони переживають, захоплюючий сюжет, відсутність такої поширеної в дитячій прозі сентиментальної дидактики — все це ставить «Бунт» у ряд кращих в українському пожовтне- вому письменстві творів для дітей.

Багато в чому, новим, пошуковим був для тодішньої про­зи і роман «Чорний Ангел». Автор намагається зламати усталені канони об’єктивно-реалістичного повістування, ві­дійти од традиційних конфліктів, неодмінного прямого про­тиставлення персонажів з різних суспільних таборів. Проте немотивованість поведінки героїв, схематизм, штучне ус­кладнення сюжету коштом порушення правдоподібності подій тут досить відчутні. Як і в ряді інших творів, автора цікавила доля українського інтелігента в революції, пере­довсім сільського інтелігента, «маленької» людини, якій нелегко визначатися серед різних політичних сил і орієн­тацій. Герой «Чорного Ангела» агроном Артем Гайдученко

504

хоче служити революції, але обирає для цього незвичайний шлях. Зневірившись у політичній боротьбі як засобі утвер­дження гідного людини майбутнього, він мріє розв’язати усі суспільні проблеми за допомогою свого наукового ви­находу, унікальної речовини, яка стане невичерпним дже­релом енергії. Проте «Чорний Ангел» — не фантастичний твір. Розорену війною, безвладдям поліську глушину так конкретно, так щедро в описанні побутових деталей зобра­жував тоді мало хто. Контраст між грандіозними мріями Артема й нужденним існуванням села вражаючий. Чи не всі центральні герої — диваки, фанатики, з різних причин від­далені від буденних вартостей і турбот.

Артем Гайдученко займається лише своїм винаходом. Його брат Петро, колись' не чужий революційним ідеям, а тепер отаман-повстанець, сподівається використати Арте- мів винахід для боротьби з радянською владою. Петрова наречена Марта — трагічна постать з-поміж ошуканих і кинутих при битій історичній дорозі, розчахнена між праг­ненням чесно служити народові, революції і «злочинним» коханням до ворога. До речі, саме Марта, переживши тра­гічні помилки й втрати, знаходить своє місце в новому жит­ті. Що ж до Артемового винаходу, то він виявився «цілко­витим непорозумінням» — така величезної вибухової сили речовина, виявляється, була вже відома хімікам. При на­паді банди на комуну, де працював агроном-винахідник, він використав цю речовину і сам загинув у страшному вогні.

Що змушувало О. Слісаренка після 1928 р. писати одну за одною кон’юнктурні, з художнього боку цілком безпорад­ні, твори «на злобу дня» («Зламаний гвинт», «Хлібна ріка»)? Адже це вже був цілком сформований майстер, авторитет­ний, досвідчений письменник. Якраз у цей час змінюється суспільна ситуація, психологічна атмосфера в самому пись­менницькому середовищі. Вульгарно-соціологічними оцін­ками вражають у цей час навіть статті кваліфікованіших лі­тературознавців. Очевидно, що намагання убезпечити себе від дошкульних закидів у нехтуванні сучасністю, а то й у «непролетарській» ідеології і спонукали О. Слісаренка до згубних для нього як для художника компромісів. Та й не лише як для митця. Бадьора розповідь про «хлібні ріки» в українських селах вийшла якраз перед початком страшного голоду. Та, як відомо, всі ці гіркі компроміси (аж до най­прикрішої сторінки у Слісаренковій біографії, коли у нього не вистачило мужності відмовитися від нав’язаної йому га­небної ролі громадського обвинувача на процесі СВУ) не допомогли письменникові уникнути трагічної долі. Він був

**595**

безпідставно репресований і загинув 3 листопада 1937 р. в одному з Соловецьких таборів.

За чверть століття його праці в літературі вийшло понад сорок книжок. Додамо до цього діяльність письменника як головного редактора «Киигоспілки» — одного з найбільших тоді видавництв. У 20-ті роки О. Слісаренко був діяльним членом спершу «Гарту», згодом ВАПЛІТЕ. Не варто замов­чувати, що в літературних дискусіях Слісаренко — цілком у традиціях того часу—бував і неприпустимо грубим, не­уважним до думки опонента, не відмовляв собі в сумнівному задоволенні «припечатати» ярлик. Тим же відповідали й ті, з ким він полемізував. Наслідки були згубними для всіх.

Охоплюючи поглядом зроблене письменником, можна по­дивуватися його працьовитості, невичерпній енергії, що ви­явилася в розсуванні естетичних обріїв, осягненні нових жанрово-стильових форм і різновидів. Талант О. Слісарен- ка, може, й не розвинувся вповні, життєві обставини цьому не сприяли. Та краще із створеного ним не втратило інтересу для читача. Об’єктивний же дослідник відзначить плідність художніх пошуків прозаїка, його майстерність володіти словом.

Борис Антоненко-Давидович (1899—1984)

З багатьох причин ім’я Б. Антоненка-Давидовича сучас­ному читачеві, особливо молодому, донедавна було мало відоме. Звідки було знати про майстра слова, якщо біль­шість його творів, написаних і опублікованих у 20-ті, а серед них і такі відомі, як «Смерть», «Синя Волошка», «Тук-тук...», «Справжній чоловік», «Землею українською» та низка ін­ших, були вилучені з літературного процесу, як «ідейно шкід­ливі». Протягом кількох десятиліть його творчість не видава­лася й не перевидавалася. А йдеться ж бо про видатного романіста й повістяра, новеліста й репортера, нарисовця й публіциста, критика й перекладача, майстра психологічної прози, одного з кращих знавців рідної мови, автора понад двох десятків оригінальних книжок...

Народився він 5 серпня (23 липня) 1899 р. в передмісті Ромен ■— Засуллі (тепер Сумської обл.) у родині машиніста- залізничника. Літературне прізвище «Антоненко-Давидо­вім» є водночас і псевдонім, і прізвище прадідів. Згідно з легендою, предки письменника були реєстрові козаки Ан- тоненки. Увійшовши в літературу, повернув собі прізвище предків.

596

Тільки перший рік свого життя майбутній письменник прожив в Україні. Дитячі ж роки минули в Брянську. Най­перші враження і мова раннього дитинства пов’язані із російською дійсністю, хоч батьки його — українці. Шести­літнім хлопчиком повернувся Борис в Україну, в Охтирку, де батько, прагнучи вивести сина-одинака «в люди», віддав його до місцевої гімназії. У 1917 р. юнак вступив на природ­ничий відділ Харківського університету, але, збагнувши свою помилку, перевівся на історико-філологічний факуль­тет Київського університету, а ще згодом став студентом Київського ІНО, створеного на баз? КДУ, проте через ма­теріальні нестатки, безперервну зміну влад і численні ареш­ти в 1922—1923 рр. і через відрахування як «укапіста», ви­щої освіти так і не здобув: довелося ие робити самотужки, «читаючи в бібліотеках та з великої книги життя».

У 1920—1921 рр. Б. Антоненку-Давидовичу, члену УКП згодом КП(б)У, випало завідувати Охтирською повітовою наросвітою За власним спогадом, він мало висиджував у своєму «комісарському» кабінеті й більше бував у школах, дитбудинках, серед селян, воював у загоні ЧОНу проти Махна та місцевих повстанських ватаг, збирав продрозклад- ку й проводив вибори до Рад. Та щодалі стан ейфорії змі­нювався глибокими роздумами над спостереженим і пере­житим. Дешо перефразувавши вираз Є. Зам’ятіна, можна сказати, що Б. Антоненко-Давидович був закоханий у рево­люцію, доки вона була юною, вільною, вогнеокою коханкою, й зазнав розчарувань, коли побачив її криваве обличчя. Не прийнявши непу й не погоджуючись із практикою роз­в’язання національного питання, він восени 1921 р. вийшов в КП(б)У і повернувся до УКП. Переконавшись у марності її зусиль і не бажаючи «помножувати дяківський хор у мос­ковській церкві з філіалом в Україні», восени 1924 р. ви­йшов із цієї партії й перейшов на літературний хліб. Пережи­те і побачене спонукали прозаїка до творчості. У червневому номер? журналу «Нова громада» за 1923 р. з’явилося перше оповідання Б Антоненка-Лавидовича «Останні два». Того ж року в «Червоному шляху» (№ 8) побачила світ драма «Динарі абсурду», а 1926 р.— збірка оповідань «Запоро­шені силуети».

Отже, своє перше «хрешення» письменник пройшов у лі­тературній організації «Ланка» (згодом — «Марс»), що 1924 р. відокремилася від строкатого «Аспису» (асоціація письменників), об’єднавши невелику групу молодих обда­рованих письменників-«попутників»: Б. Антоненка-Давидо- вича, Г. Косинку, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Те- нету, Т. Осьмачку, Д. Фалькївського, М. Галич. Кожен

597

прагнув «заповнити зяючу прогалину, що утворилася в ук­раїнській літературі після великих катаклізмів, і всім ра­зом стати ланкою в розірваному ретязі, перебираючи все те демократично-народне, що мала в собі дожовтнева україн­ська література, й творчо опрацьовуючи його на своєму шляху в майбутнє»1. А на диспуті в УАН (24.У.1925 р.) письменник заявив: «...наше гасло не «Європа чи просві­та»,— а література УСРР, позбавлена халтури, просвітян- щини і хохлацької макулатури!» 2

Письменник виняткової спостережливості й психологіч­ної чутливості, до того ж із виразним тяжінням до зобра­ження трагедійного в житті («Синя Волошка», «Останні два», «Комуніст», «Вартовий Чапенко», «Пиріжки», а згодом повісті «Смерть» і «Тук-тук...»), Б. Антоненко-Давидович вельми болісно сприймав процеси тогочасної жорстокої дійс­ності. Митцям із таким творчим темпераментом і незалеж­ним, твердим характером, як у нього, було важко жити Й працювати.

Названі твори засвідчили, що в літературу прийшов пись­менник самобутній, талановитий, суворий реаліст із гост­рим поглядом на життя І з чималою дозою здорового кри­тицизму, іронії та скепсису в змалюванні дійсності Він постає автором дошкульним і, сказати б, інтелектуально роз­дратованим. Замість поступу до «світлого майбутнього» письменник раз у раз помічає, як «звідусіль стирчать злидні, безвихідь і якась непройдена, тупа жорстокість застиглого життя» (новела «Окрилені обрії»). На цій підстав? надто амбітні «правовірні» молодняківські та вусппівські крити­ки — апостоли вульгарного соціологізму,— засліплені гру­повою нетерпимістю до «попутників», звинувачували моло­дого прозаїка у всіх смертних гріхах, чіпляли до його імені всілякі налички, докоряли в «ізмах». Б. Коваленко, ставля­чи за мету «вивернути інтелігентське нутро» Б. Антоненка- Давидовича, писав з приводу «Запорошених силуетів», що тут «сатира на окремих негативних типів нашого суспільст­ва має яскраву тенденцію перейти в сатиру на весь радян­ський лад на селі», «на все життя в цілому», а це, мовляв, «робить із сатири просто випад захованого незадоволення сучасного інтелігента, що песимістично, злорадно спостерігає будівничу працю справжніх робітників революції та єхидно занотовує всі гріхи, всі хиби в цій роботі, скептично ставить­ся до можливості її успіху».

**1 Антоненко-Давидович. Б. Здалека й зблизька. К., 1969. С. 159.**

**1 Шляхи розвитку сучасної літератури. К-, 1925. С. 34.**

598

Та письменник ніби й не зважає на ті Докори критикй. Сповнений творчих задумів, він береться до творів масштаб- ніших, прагне художньо дослідити вплив революційних пе­ретворень на людину та її подальшу долю. Показовий що­до цього й головний герой повісті «Тут-тук...» телеграфіст Гусятинський, син священика, який не зумів поєднати своє «я» з революцією, вступив у непримиренний конфлікт з но­вим життям. Він інтуїтивно відчуває, що «якась шкуратяна рука (та сама, що — «конкретно!», «по суті!», «опіум для народу!») загнуздала телеграф... все життя і тільки він ще якось «борсається між пальцями».

Якою ж постає в уяві знервованого і вкрай пригніченого Гусятинського ота нова сила, що її він боїться й ненави­дить? І що про неї із сарказмом думає: «Зруйнували дер­жаву сукини сини», «Весь мир — до основанія...» Він не­щадно картає себе за те, що вітав революцію, «радів чомусь з дурного розуму», і хоча помічає, як «з пекла, з руїни, із зубожіння, під свист куль і грохот снарядів постала знову держава», вона його мало тішить, а більше лякає, бо «її оперезав новими дротами, зв’язав новим апаратом, поштри­кав скрізь ячейками, уповноваженими, агентами» отой самий, що в шкуратяній тужурці, що «негайно виконати!», або «в Чека — до стінки!» ...Відтак герой доходить невтішного висновку, що і його зять Загорулько («комуністишка не­щасний»), і всі оті розхристані, одчаяні люди, для яких не­має минулого, можуть дійти всього». Він згадує бездушних і твердих, як камінь, німців, лакованих офіцерів, тимчасо­вих поляків...— усіх тих, хто норовив «навести порядок» у розореній і розгойданій імперії... Та ось «прийшов із півночі розхристаний, босий, обірваний, голодний більшовик», який «був проти всіх і всі проти нього. Але він коротко й рішуче сказав: — Негайно виконати!» — і всі безмовно пішли слу­жити, як служили й доти. «Вони зруйнували все і відбудо­вують по-своєму. Вони зневажали бога і бог мовчить. Мов­чить увесь світ, бо на версі стоїть розхристаний, неперемож­ний більшовик. Він зможе взяти бога за бороду! Зможе... Ось плакат на телеграфі: робітник і на долоні аероплан — «лети, железный соловей, и миру пой освобожденье...» І Василь Григорович тепер напевно знає, що він, отой біль­шовицький аероплан, полетить і заспіває!»: «Вони зможуть усе... Вони мудрі, хитрі й непереможні, як сам Сатана!..»

Зрештою, отого нового життя, переконливо розкритого автором, Гусятинський не сприйняв, у психологічному зма­ганні з ним зазнав поразки, і тому порятунок від нього вба­чав у «втечі від людей, від їхніх свят, революцій, вимог... від їхніх запитливих підозріливих очей». Відчувши себе

689

безпорадним і безсилим, він тихо и непомітно пітон з життя...

У наступній повісті «Смерть» (вперше побачила світ у журналі «Життя й революція». 1927. № 10—12) Б. Антонен- ко-Давидович прагнув ще глибше, конкретніше дослідити й показати ту «незбагненну» більшовицьку силу й джерела її утвердження. Повість була значною подією в літератур­ному процесі 20-х, завдала письменникові багато прикро­щів і, з-поміж інших факторів, спричинилася до двадця­тирічних його поневірянь. Понад шість десятиліть пролежа­ла вона у спецсховах і лише 1989 р. знову побачила світ.

Описані в творі події відбуваються 1920 р. в одній із парторганізацій українського повітового містечка. Своє став­лення до гострих проблем письменник виявив через скру­пульозний психологічний самоаналіз головного персонажа Костя Горобенка. Колишній петлюрівець, він засновував «Просвіту», «Національний союз»... Та, чи то зневірившись у їхніх ідеалах, чи з якихось причин, формально порвав із минулим, навіть став членом РКП(б), але відтоді втратив спокій... бо заплутався в суперечностях жорстокої дійсності та власних переживаннях.

У повісті простежено процес ідейного перелицювання Горобенка, його входження «в іншу віру», обгрунтовано хід його думок та логіку вчинків. Шкода тільки, що не розкрито першопричин, які спонукали героя так рішуче порвати із своїм минулим і вступити до лав партії. Щоправда, судячи з поведінки Горобенка, до його ренегатства спричинилися егоїстичні, кар’єристські спонуки — захотілося бути членом правлячої партії й погойдатися на революційних хвилях. На постаті й долі цього героя аьтор дослідив процес витравлен­ня національної свідомості та гідності, показав, як ціною зречення ідеалів, добровільної відмови од своєї історії та культури український інтелігент деградує в безбатченка- яничара, котрий в ім’я ефемерного «світлого майбутнього», зневажає.своє минуле, зрікається свого народу, навіть бать­ка й матері («дрібних буржуа»).

Драматизм Горобенка в тому, що він постійно перебуває в становищі дволикого Януса: думає і почуває одне, а пар­тійний обов’язок та обставини, в які потрапляє або й сам себе ставить, змушують чинити всупереч волі, переконан­ням і національним почуттям.

Зрештою, дійшовши висновку, що нове життя «купується кров’ю, добувається смертю», і що «це новий негласний, суворий закон, якого не обійти», він вирішує стати «вольо­вим більшовиком», відкидає «к чорту всякі нерви й легко­

**600**

І

духість» і з нелюдською жорстокістю вбиває заручника...

І стає йому від того «одразу порожньо всередині і навіть по-особливому легко...»

Поряд із такими жорстокими фанатиками є у творі й кілька привабливих постатей комуністів. Деякі ортодоксаль­ні або й просто непорядпі критики, ототожнюючи роздуми персонажа з думками й позицією самого автора, докоряли йому в безоглядній симпатії до Горобенка, у «проповіді вбивства», називали «апостолом гітлеризму» тощо. За зіз­нанням одного з молодняківських дописувачів, колишнього редактора «Молодняка» ІО. Кобилецького, «проблеми лі­тератури ми ставили і розв’язували лише з позицій класової боротьби... і були непримиренними до будь-яких ворожих проявів. Пощади ми не давали нікому... Деякі твори М. Хви­льового і «Смерть» Антоненка-Давидовича ми розцінювали як одверту контрреволюцію» Та більшість читачів схваль­но сприйняли твір. Прихильно поставився до нього й М. Скрипник, благословивши до друку. Сам автор на схилі віку вважав, що повість уже давно втратила свою актуаль­ність. Але він помилився: порушені проблеми виявилися на- вдивовиж сучасними.

У художніх творах, нарисах та літературних репортажах Б. Антоненка-Давидовича 20-х — початку 30-х рр. багато місця приділено національному відродженню. Важко знайти серед них такі, де б у тій чи тій площині не порушувалась ця гостра, болюча й вічно жива проблема. З виходом у світ збірки репортажів «Землею українською» (1929) на пись­менника знову впали звинувачення, політичні пересліду­вання. Молодняківські та плужанські критики докоряли йо­му за те, нібито він «хворіє» на «перебільшений національ­ний бзик», який у нього «домінує над усім», буцімто автор «засліплений націонал-шовінізмом», «неприкритим зооло­гічним націоналізмом» (А. Клоччя) тощо. А Б. Коваленко розпікав автора за «національну обмеженість», бо він на­звав свою книжку «Землею українською»...

Масові арешти творчої інтелігенції, сфальсифікований гучний процес над СВУ, самогубство М. Хвильового та М. Скрипника глибоко вразили Б. Антоненка-Давидовича й були сприйняті ним як свідомий і цілеспрямований наступ на українську літературу й культуру. Шельмування його самого, заборона друкувати роман-трилогію «Січ-мати», повернення з видавництва «ЛІМ» роману «Борг» для доко­рінної переробки — все це пригнічувало. І морально й ма­теріально його життя стало нестерпним. Мусив тимчасово

1 Кобилецький 10. Даль махне крилом. К-, 1985. С. 118—119.

**601**

виїхати з України до Алма-Ати, де працював в Держкрайви- даві редактором художнього сектору.

У грудні 1934 р., після вбивства С. Кірова, почалася нова хвиля репресій. Вже 5 грудня заарештовано Є. Плуж­ника; 17-го розстріляні як «вороги» й «терористи» друзі Б. Антоненка-Давидовича по «Марсу» — Г. Косинка, Д. Фальківський, К. Буревій, О. Близько... 2 січня 1935 р. було заарештовано Б. Антоненка-Давидовича й під конвоєм відіслано до Києва на очну ставку з Є. Плужником та Г. Епі­ком. На вимогу слідчого «зізнатися» письменник відповів: «Я не знаю, які у вас є засоби впливу на в’язнів під слідст­вом, та навіть коли б, припустимо, якимись невідомими спо­собами вам пощастило зламати мене, і я виказав би вам на себе й на інших оцю фантасмагорію, і коли б ви не тіль­ки дарували мені моє «мерзенне», як ви кажете, життя, а навіть випустили на волю, то я повісився б на першому ж сучку. Тому, що таким людям, як я, можна жити з пере­ламаним хребтом, але з переламаним моральним хребтом я жити не зміг би. На це ви зважте». Слідчий змушений був визнати, що в особі заарештованого він зустрів «такого во­рога, якого можна поважати», «закоренілого ворога, але стійкого».

Єжовські опричники та судді-фальсифікатори звинувати­ли його у «приналежності до контрреволюційної націоналі­стичної організації» (УВО), яка нібито «прагнула повалити Радянську владу в Україні й готувала індивідуальний те­рор проти Компартії та Радянської держави». Але можна сказати, що Б. Антоненку-Давидовичу «пощастило» — його арештовано в Алма-Аті, а не в Києві, і це врятувало його від трагічної долі Г. Косинки. Б. Антоненка-Давидовича бу­ло засуджено до 10 років концтаборів ГУЛАГу, згодом (у 1937) додано ще 10 років БАМЛАГу, де письменник пройшов усі кола табірного пекла, а по тому (з 1951) від­правлено в довічне заслання на село з промовистою назвою Мало-Росська Красноярського краю. Реабілітований лише

1. р.

Повернувшись 1957 р. до Києва, окрилений суспільно- політичною відлигою, Б. Антоненко-Давидович активно включається в літературний процес. Уже наступного року він вирушає в мандри по Україні й свої подорожні враження втілює у збірках репортажів «Збруч» (1959) та «В сім’ї вольній, новій» (1960). Водночас доопрацьовує привезений із заслання в чернетці роман «За ширмою», спочатку він публікується в журналі «Дніпро» (1961, № 12), а за рік по тому (1963) твір виходить окремою книжкою і стає по­мітним явищем в українській прозі.

602

Ідейний задум твору автор з притаманною йому скром­ністю визначив як бажання «нагадати молодому поколінню про його обов’язки до своїх батьків, а разом з тим торкну­тися деяких родинних проблем». Та своїм змістом і пафо­сом, важливістю порушених проблем твір вийшов далеко за межі цього наміру, хоча зовні й справді всі події відбувають­ся в родині дільничного лікаря Постоловського — людини вольової, енергійної та ініціативної. Він увесь до останку віддається улюбленій роботі, працюючи «не для себе — для людей, для добра, для життя!» Ще юнаком мріяв про те, аби його «короткий вік на землі не промайнув через життя пустоцвітом». Життя його й справді подвижницьке. Та от лихо: ця чесна й порядна людина, всіма шанований лікар, уважний і чуйний до своїх пацієнтів, виявився злочинно байдужим і неуважним до найдорожчої людини — рідної матері, яка «жила з ним поруч, яку він бачив щодня, яка перед його очима марніла, сохла, згасала, а він нічого того не помічав — і як лікар, і як син...» Одгородивши матір за ширмою в кутку свого кабінету, він прогледів її тяжке за­хворювання, що й спричинило її передчасну смерть. Пись­менник талановито розкрив безмежну материнську любов і трагедію сина, котрий надто пізно усвідомив свою байду­жість і відтоді прагне бодай якоюсь мірою спокутувати свою провину перед найдорожчою людиною.

У творі немає карколомних сюжетних поворотів. Оповідь плине спокійно й невимушено, а внутрішня експресія дося­гається завдяки напруженим монологам та діалогам, у яких герої саморозкриваються.

Ідейно-художня концепція і позиція автора чіткі й не­двозначні. А тим часом з виходом у світ роману «За шир­мою» з уст офіційної критики за інерцією тих сумнозвісних часів на адресу Б. Антоненка-Давидовича знову посипалися докори й звинувачення у «зраджуванні життєвої правди», «фальшивості письменницьких концепцій», «песимізмі» то­що. Дехто з критиків силкувався довести, нібито автор ро­ману, поставивши питання про те, чи доцільно, чи виправда­но присвячувати своє життя громадській меті, всім підтек­стом запевняв: ні, недоцільно, бо втратиш своє щастя, загубиш рідних та близьких. А тому, мовляв, «ні взірцем, ні еталоном (?) для сучасної української прози похмурий твір Б. Антоненка-Давидовича бути не може». Той же ав­тор (Л. Дмитерко) уперто шукав якесь «таємниче дно» в романі і навіть те, що заховане «під дном», і що «випирає назовні».

Не марними виявились і табірні нотатки в «захалявно­му» зшитку: з них народилася збірка «Сибірських новел»,

603

Що багато років маринувалася в шухляді, про їх публікацію в роки стагнації годі було й думати. Лише 1989 р. весь цикл сибірських новел побачив світ. Це невигадані оповіді, напи­сані переважно від першої особи, що надає новелам, побу­дованим на випадках унікальних, парадоксальних, часом навіть казусних, не лише вірогідності, а й документальної достовірності в зображенні життя за колючим дротом. Тут — ціла низка неповторних людських доль і характерів, іноді винятково колоритних, виписаних майстерно, з повагою і співчуттям до людей порядних і чесних, або ж — діалектич­но-об’єктивно до підлих і жорстоких.

Кращі твори письменника — це яскраві зразки реаліс­тичної прози. Характерна риса його як художника — гли­боке проникнення в найпотаємніші куточки психіки персо­нажів, високохудожня мотивація їхніх дій і вчинків, пильна увага до тонких порухів і нюансів у змінах людського на­строю. Б. Антоненко-Давидович — письменник мужнього таланту, майстер психологічного малюнка і водночас — про­никливий лірик. В його творах органічно поєдналися, зда­валося б, несумісні риси: суворий реаліст і непоправний романтик. Він має свій виразний художній стиль, свою ма­неру образного мислення й ліплення характерів. А лірич­ний струмінь і теплий смуток, якими пройняті майже всі твори письменника, надають їм особливої тональності. Мо­ва його творів чиста й добірна, іноді аж дещо пуристична. Яскраві епітети й метафори для нього — не самоціль. Ними він грішив тільки в ранній молодості — у першій збірці «За­порошені силуети». В пізніших творах увага майстра слова зосереджена на тому, щоб найощадливіше, а водночас най­точніше, виразніше донести головну думку, провідну ідею, причому ненав’язливо, безтенденційно.

У роки брежнєвсько-сусловського застою Б. Антоненко- Давидович і далі дратував офіційну критику, ненавидів брех­ню й лицемірство самовдоволених сибаритів і мав мужність говорити правду в очі. За це письменника безжально й без­карно цькували, принижували, не давали змоги протягом років надрукувати жодного рядка, змушували животіти на скромну пенсію. У цей час за кордоном, зокрема, в Болга­рії, Польщі, Англії, Канаді, США і навіть у далекій Австра­лії його твори видавалися окремими книжками (роман «За ширмою»—мовою оригіналу й англійською; повість «Смерть», низка оповідань у перекладах англійською, бол­гарською, польською; збірка лігрепортажів «Землею укра­їнською» та мовознавче дослідження «Як ми говоримо» — в оригіналі). За океаном широко відзначалися ювілеї пись­менника з привітаннями від Пенклубу, а в Україні — ніхто

001

цього не знав, тут—шельмування або ж цинічне замовчу­вання, тяжке життя пенсіонера... Отже, терновий вінок був покладений на чоло Майстра слова ще задовго до смер­ті 9 травня 1984 р. З повним правом відносимо трагічну постать Б. Антоненка-Давидовича до «задушеного від­родження».

Втім, письменник залишився безкомпромісним і в роки стагнації, хоча це й дорого коштувало йому і фізично, й матеріально. Він прагнув рішучого й беззастережного суду над ненависним тоталітаризмом, справжньої, а не демаго­гічно проголошуваної демократії, мріяв, аби його народ міг вільно розвиватися, вчитися й розмовляти рідною мовою.

Сім десятиліть тому письменник із болем і тугою в серці питав: «Чи ж повстанеш ти до активного творчого життя, мій знедолений і кволий народе, чи ж знайдеш колись самого себе, чи й далі будеш «паралітиком на роздоріжжі», лиш «тяглом у поїздах бистроїзних?» (І. Франко).

Самого ж Б. Антоненка-Давидовича за всіх часів та об­ставин бентежило тільки одне: прагнення писати так, щоб мати право сказати своїй музі Шевченковими словами: «У нас нема зерна неправди за собою...», вважаючи, що са­ме в цьому, незалежно від діапазону письменницького та­ланту, е найбільш моральна й творча втіха кожного митця.

І вельми символічно, що гідно було поціновано життєвий і творчий подвиг митця: присуджено Державну премію ім. Т. Г. Шевченка 1992 р. за збірку художньої прози «Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки».

**Гео Шкурупій (1903—1937)**

Поет і прозаїк Г. Шкурупій відомий завдяки зовнішнім «ефектним» фактам літературної біографії: зміною імені (Гео — усічене від Георгій); привласненням величного ти­тулу «король футуропрерій» (Семенко й то називав себе скромніше — «футурорубом на незайманих лісах україн­ської літератури»), рекламою своєї дружини-красуні Вар­вари Базас у ролі першої жінки-футуристки... І все ж літе­ратурознавці, зокрема зарубіжні (Ю. Лавріненко, О. Іль- ницький), вважають, що Г. Шкурупій і своєю творчістю зумів посісти осібне місце в історії літератури того періоду, прислужившись як до розвитку авангардизму, так і неоро­мантизму..

Народився письменник 20 квітня 1903 р. в м. Бендерах. Мати вчителювала, батько служив машиністом на залізниці.

605

Дитинство промайнуло на Поділлі. Вчився в 2-й Київській гімназії, згодом — у Київському інституті зовнішніх зно­син. Цей навчальний заклад Гео Шкурупій так і не закінчив, бо своєю професією вважав журналістику, яку почав опа­новувати з 16-ти років. Дебютний прозовий твір «Ми» опуб­лікував у літературно-мистецькому альманасі «Гроно» (1920).

Перша збірка поезій — «Психотези. Вітрина третя»

1. —побачила світ у київському видавництві панфуту- ристів «Гольфштром». Через рік вийшла збірка «Барабан. Вітрина друга». Обидві написані в стилістиці футуристич­ної поетики, чим дев’ятнадцятирічний автор здобув неаби­яку приязнь панфутуристів і навіть увійшов до ядра київ­ського Аспанфуту. Вже тоді М. Семенко характеризував його як багатообіцяючого авангардиста: «цікаву й багато­гранну фігуру», «дотепного деструктора і поезомаляра»

Власне, Шкурупій виходив на літератури) арену, коли футуристичний рух в Україні вступив у свій другий етап, себто коли він ідеологічно почав сходитися з російським «комфутом», і це повною мірою позначилось на згаданих збірках — заполітизованість автора не заперечити. Щоправ­да, у добу романтиків революції це сприймалося позитивно. Переважає у творах суспільно-політична тематика, вона да­вала підстави першому критикові М. Иогансену сподіватися, що із Г. Шкурупія вийде якщо «не поет революції, то виз­начний поет революційної доби» 2. У ставленні до форми М. Иогансен, помітивши вплив декламаційно-тонічного вір­ша В. Маяковського та деяких строфічно-фонічних спроб М. Семенка, оцінив поезію М. Шкурупія як «запізнілу епа- тацію», що її чутно «не дужче, ніж цвіркуна в гарматній стрілянині». Але така оцінка, мабуть, занадто різка, оскіль­ки притаманні поезії М. Шкурупія риси — фетишування тех­ніки, введення в текст прозаїзмів, іншомовних слів, над­уживання яскравими гіперболами, романтичними метафо­рами, абстрактними соціологічними образами,— це риси, властиві загалом «панфутуристичному виробництву». Автор по-різному намагається реалізувати їх у своїй творчості.

У ці роки Г. Шкурупій працює плідно й заповзято. Щиро зацікавившись футуристичною теорією, він намагається розібратися в маніфестах Ф. Т. Марінетті, застерігаючи, що ні про яку згоду із його платформою не може бути й мови (Семафор у Майбутнє. С. 8. стаття Г. Шкурупія «Ма­ніфест Marinetti й панфутуризм»). Згодом спільно із М. Се-

**1 Семафор у Майбутнє. 1922. № 1. С. 42.**

**2 Иогансен М. Гео Шкурупій // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 304.**

**606**

менком пропагує панфутуристичні погляди, розгортає справжні літературні бої, в яких «був полемічно гострим, а часом просто нестримним» 1. Переглядаючи футуристич­ний темарій лекцій, знаходимо й прочитані Г. Шкурупієм, зокрема, доповідь «Розгляд існуючих поглядів на мистецтво в марксівській літературі та їх одміни... Коректива, що вно­ситься панфутуризмом в це питання»2. До речі, сама поста­новка питання засвідчує, що український панфутуризм мис- лився його фундаторами спершу як своєрідна (хай і утопіч­на) естетична система, а не просто «ленінізм на третьому фронті». Це вже пізніше він «розчинився в ідеології радян­ської епохи»,-коли, як і російський комфутуризм, почав пре­тендувати на роль світогляду, тотожного марксизму-лені- нізму.

Активна «футуристична» позиція спостерігається протя­гом кількох років, але вже 1924-го Г. Шкурупій не входить ні в центральне бюро Асоціації Комункультівців, ані в ке­рівництво київської крайової філії і навіть висловлюється за об’єднання своєї організації з «Гартом», підтримуючи групи М. Ялового та О. Слісаренка, які відходили од футу­ристів. Його розрив з футуризмом виявився нетривалим, бо вже 1927 р. він «повертається», що й засвідчує «розмова трьох». У цій по-різному інтерпретованій розмові М. Семен- ко (перший співрозмовник) нагадує другому і третьому (Г. Шкурупію та М. Бажану,— ряд цих імен відкриває роз­становку сил в українському футуризмі) про їхню «зраду». Відтоді Г. Шкурупій стане ще запеклішим футуристом, од­ним із центральних діячів «Нової генерації».

Цікаво, що навіть у відомих «Діалогах» В. Юринець іронізує над ідеєю синтезу, прибічниками якої виступали футуристи: «Хто в поезії зв’язав, наприклад, долю й життя людини з історією розпаду атома радію, хто об’єднав їх дугою поетичної веселки? Форми експресії для таких зв’яз­ків?.. Космос як велика сім’я — ось глибокий сенс культури майбутнього, пролетарської культури» 3. Останнє, безпереч­но, стосується обстоюваної знову ж таки футуристами та пролеткультівцями ідеї «Інтернаціоналу мистецтва», що по­стала з утопічної концепції «світової революції».

З 1925 р. Г. Шкурупій виступає і як прозаїк. Про його першу книжку гостросюжетних оповідань «Переможець дракона» О. Білецький відгукнувся як про цікаве явище в

**1 Тростянецький А. Жарини слів // Шкурупій Г. Двері в день. К., 1968. С. 7.**

**2 Качашок М. Матеріали до історії футуризму на радянській Ук­раїні // Літ. архів. 1930. Кн. І—II. С. 186.**

**3 Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. К., 1959, С. 847.**

607

нашій белетристиці: «збірник розмаїтий, талановитий» \*, хо­ча надміру залітературений.

У 1928 р. побачив світ роман Г. Шкурупія «Двері в день», який засвідчив ще один напрям пошуків тогочасної прози — «ліво»-експериментальний. Автор по-своєму реалізував тут ідею синтезу, поєднавши елементи авантюрного й пригод­ницького романів та репортажний жанр. Ще в своїй першій поетичній збірці він закликав «двигунами двигати по голові міщан». Ця популярна на той час тема розкривається в ро­мані. Головний герой твору Теодор Гай намагається вирва­тися із міщанського середовища в простір оновленої Ук­раїни, де панує рух вперед і завзята боротьба, символом якої стає Дніпрельстан. Щоправда, авторські міркування щодо його ролі у майбутньому України нині звучать наївно. А деякі думки суголосні й сьогоденню. Так, автор відчуває «нефутуристичний» пієтет перед старовиною, розмірковую­чи про українізацію південноукраїнських земель: «Треба було б чути всім, як ці вигодовані на українських хлібах люди міркують про українізацію. Українізація — це насиль­ство. Українські селяни говорять російською зіпсованою мовою, українська мова — це вигадка. І, нарешті, старший інспектор Ковгун заявив, що українців привезли з Галичи­ни». Авторська позиція щодо .цього однозначна: він обу­рений тим, що на Дніпрельстані всі написи російською мовою, у робітників немає преси, книжки національною мовою.

Безліч напівзаштрихованих деталей для уважного чита­ча прозорі, бо вмотивовують напрям естетичних пошуків романіста.

Якщо роман «Двері в день» не втрачає певного пізна­вального значення й донині, то зовсім по-іншому прочиту­ється схвально зустрінута свого часу репортажна новела «Січневе повстання». По-перше, сучасна переоцінка істо­ричних подій примушує нас сприймати січневе повстання київських робітників 1918 р. проти Центральної ради як підтримку однієї з найбільших кривавих провокацій. Від­крилася правда і про сумнозвісну «муравйовщину» (в опо­віданні Муравйов поспішає до Києва «на допомогу» з бо­родатими сибірськими стрільцями, що «наводили жах на гайдамаків»). По-друге, оповідання слабке з художнього боку: примітивний, «спекулятивний» сюжет, невмотивована, дешева розв’язка (епізод із Марією Китченко) тощо.

Порівняно з ним, художнїші «Монгольські оповідання»,

1 Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р.//

Червоний шлях. 1926. № 3. С. 154.

608

що з’явилися внаслідок подорожі Г. Шкурупія до Монголії влітку 1930 р. Автор, який у збірці «Психотези» кидав гас­ла на зразок «Двигунами, двигунами розуму знищимо упе­редження серця», тепер у передньому слові до циклу «Мон­гольських оповідань» стверджує: у країні, щойно звільненій від китайського ярма та російського купецтва, його на­самперед цікавить «людина з її звичаями, свідомістю, пси­хологією, боротьбою за існування». Ця настанова на психо­логізм відчутно послаблюється тим, що все бачене й почу­те, як стверджує сам автор, він «зорганізовує... в світлі тої ідейної спрямованості, до якої прагне передова частина трудящих Монголії». Незважаючи на таке «соцзамовлен- ня» Г. Шкурупій зумів колоритно зобразити побут жи­телів цієї країни, розповісти дещо про ламаїзм та інші явища.

У 1930 р. Г. Шкурупій очолив київську філію «Нової Генерації», ставши редактором її друкованого органу — «Авангарду-альманаху пролетарських митців НГ» (вийшло всього два номери). Хоча група здекларувала свою спадко­ємність щодо головних постулатів панфутуриЗму, по суті вона стала під лефівські знамена, викинувши гасла функ­ціональності та раціональності твору, «примату мети і над змістом, і над формою» (В. Маяковський). Не применшую­чи значення діяльності Г. Шкурупія-редактора, який опуб­лікував на сторінках альманаху кіносценарій О. Довженка «Земля», репортаж О. Близька «Поїзди їдуть на Берлін», вірші І. Маловічка, 11. Мельника, Ю. Палійчука, статті К. Малевича, М. Ушакова та ін., змушені наголосити, що на його власних працях («Нове мистецтво в процесі розвит­ку української культури» та «Реконструкція мистецтва») позначилися не так позиція «Нової Генерації» чи авторське розуміння мистецького процесу, як нездоровий дух тогочас­ної загальної суспільно-політичної атмосфери. Зокрема, ав­тор, який раніше виступав поборником українізації, тепер пише про «внутрікультурну боротьбу двох наявних проце­сів — національного та інтернаціонального, яка точиться в українській культурі». На його думку, тепер мистецтво «втрачає національні ознаки і набуває ознак класових».

Г. Шкурупія арештували в 1937 р. Подальші сліди його губляться. Дружину Варвару Базас із сином Георгієм як родину ворога народу виселили із Києва.

Для літературного процесу 20—30-х років Гео Шкуру­пій— постать характерна: він то «одкривав семафори в майбутнє», бадьорився, то плутався і невтомно шукав, бід­каючись. що «нащадки не побачать краси руїн». Тож пам’я­таймо і його, письменника-авангардиста, який так і не встиг

20 юі

**609**

роздмухати «жарини слів» своїх, але в якому «жив непере­можний гін модернізації і росту української літера­тури» \*.

**Аркадій Любченко (**1899**—**1945**)**

Сповнене творчих злетів і трагічних втрат життя А..Люб- ченка увібрало багато перипетій бурхливої доби україн­ського культурного відродження. Любченкові — одному з небагатьох літературних соратників М. Хвильового — по­щастило уникнути арешту в роки терору. Проте як митець він був знищений. Мало не все краще зі створеного пись­менником хронологічно належить до 20-х років. А спад­щина його повернулася в Україну лише після півстоліт­нього забуття.

Народився А. Любченко 7 березня 1899 p., в селі Ста- ро-Животові Уманської округи, навчався в церковнопара­фіяльній школі, потім у гімназії. Період особистісного й творчого становлення пов’язаний з містечком Сквирою на Київщині, де з 1912 по 1918 р. Любченко продовжував освіту, заробляючи на прожиття репетиторством, пробував писати, навіть опублікував у газеті «Сквирський вісник» свої перші вірші, низку статей і фейлетонів. Деякий час перебував у Києві, а 1921 —1922 pp. служив у Червоній армії, ймовірно, в пересувному театрі, що давав вистави у військових частинах. Десь із 1923 р. він — у столичному Харкові, активно долучається до літературного життя. Стає членом «Гарту», одним із фундаторів і секретарем ВАПЛІТЕ, опісля й членом Пролітфронту.

А головне — зростає як талановитий і вибагливий ху­дожник. Починаючи з 1924 р. «Червоний шлях» друкує низку його оповідань, зокрема, «З темного передпокою», «Хінська новела», «Кров» та ін. У 1926 р. вийшла невелика збірка прози «Буремна путь». Тоді ж київський журнал «Життя й революція» видрукував одну з кращих його но­вел— «Via dolorosa». А в місячнику «Вапліте» (1927) публікуються повість «Образа», уривок з роману «Незнані гості». В цей час А. Любченко працює і над відомим «Вер­тепом» (1929)—своєрідним маніфестом романтики вітаїз- му і загалом — спробою філософського синтезу ідей укра­їнського культурного відродження 20-х років.

1 Лавріненко Ю. Розстріляне відродження.

610

Після ліквідації ВАПЛІТЕ саме у А. Любченка зберіг­ся архів організації, частина листування, зокрема, й листи М. Хвильового. Час для літератури наставав більш ніж несприятливий. Письменник поділяв із друзями усі спроби відстояти свободу творчості, протистояти партійному й ад­міністративному диктатові. Він був співробітником «Літе­ратурного ярмарку», членом редколегії місячника «Про- літфронт». Багато енергії віддавав роботі з літературною молоддю, зокрема, в робітничих літстудіях на харківських заводах.

Навесні 1933 р. А. Любченко супроводжував М. Хви­льового у поїздці по українських селах. Про цю подорож, про моторошні враження від картин масового голоду, про розмову в знайомого директора цукроварні Бичка, колиш­нього українського матроса, де М. Хвильовий чи не впер­ше висловив думку про свідому організацію голоду і своє рішення ще раз «гайнути проти течії»,— про все це А. Люб­ченко розповів у присвячених своєму другу спогадах «Його таємниця». Багато років А. Любченко скрупульозно збирав матеріали для монографії про М. Хвильового. Ці записи — поки що чи не найгрунтовпіше джерело для пізнання по­бутових деталей, рис особистої вдачі відомого публіциста.

Як пережив /\. Любченко 30-ті, про це маємо лише уривчасті спомини. Працював у редакціях, продовжував писати, пробував навіть догодити новій кон’юнктурі, але друком виходило мало що. З перенесенням столиці до Києва переїздить із Харкова і А. Любченко. Тут його за­стає війна. Евакуюватися, очевидно, не захотів. Можливо, вважав, що зможе на окупованій території працювати на користь Україні. З Києва А. Любченко добирається в оку­пований Харків. Деякий час працював у газеті «Нова Ук­раїна», аж поки з’ясувалося, як писав Ю. Шерех-ІІІевельов, що «це була більше німецька газета, ніж українська» Цей період знайшов відображення у «Щоденнику» А. Любчен­ка (виданий лише на Заході) — гіркому свідченні втраче­них ілюзій, помилок, розбитих надій і нежиттєздатних мрій. Ю. Шерех пригадує, що хоча радянська пропаганда го­ворила про німецький режим багато правди, але цьому джерелу не дуже довіряли. «Здавалося невірогідним, що на заході міг народитися близнюк совєтської системи» 2.

Подібні ілюзії знаходимо і в «Щоденнику». Часом письменник не хотів помічати реальностей в ім’я збере­

**1 Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. Нью-**

**Йорк, і964. С. 8.**

**1 Там само. С. 10.**

20\*

611

ження виплеканої омани. Але вже за кілька місяців при­йшло прозріння. Розчарован-ий, душевно й фізично висна­жений, він за допомогою друзів приїжджає до Києва, лікується в університетській клініці. Та гестапівський те­рор проти українських діячів посилювався, бо антифа­шистське спрямування національного руху ставало все оче­виднішим. А. Любченко втікає до Львова. Тут був ареш­тований гестапівцями; з в’язниці вийшов тяжко хворим. Помер у Німеччині, в містечку Бад-Кіссінгені 25 лютого 1945 р.

Художня спадщина А. Любченка порівняно невелика. Дебютну збірку «Буремна путь» склали нерівнозначні твори Людяне, пройняте авторським співчуття до героя оповідання «Зяма», лірична розповідь про волелюбного борця-невільника Гайдара («Гайдар»), епізод пореволю- ційного побуту, в якому знайшла виявлення полярність світогляду двох найближчих людей — батька й дочки («З темного передпокою»).

Уже 1926 р. такий авторитетний поцінувач, як М. Хви­льовий, у статті «Соціологічний еквівалент трьох критич­них оглядів» писав: «Це, мабуть, єдиний у нас художник, що його можна назвати новелістом. Це вибагливий, вишу­каний мініатюрист, що, очевидно, буде продовжувати Ко­цюбинського в його європейських імпресіоністичних нове­лах» Так само щедрим у своїх оцінках був О. Білецький: «Цей поет юності не по-юнацькому суворий до своєї фор­ми, до свого стилю й композиції: він взагалі скупий на слова й лише зрідка показує, які скарби слова встиг на­дбати, і починає кидати їх із своїх щедрот. Така є проза

А. Любчепка. Сучасний український читач приймає її як щось таке, що займає особливе місце в літературі наших днів» 2.

Художню зрілість молодого прозаїка переконливо за­свідчила тонка настроєва новела «■Via dolorosa». Цією аквареллю А. Любченко заявив про себе як про талано­витого продовжувача блискучої модерної традиції М. Ко­цюбинського. Твір побудований як спогад героя у поетич­ному обрамленні. Цим обрамленням став короткий епізод зустрічі в спустілому осінньому парку. Несподівана зустріч двох молодих людей збурила спомини й болючі почуван­ня, висвітлила не лише складну долю й особисту душевну драму, в різний час пережиту кожним із них, але — в під­

**1 Вапліте. 1927. № 1.**

**1 Лейтес А , Яиіек М. Десять років української літератури. X.,**

**1928. Т. І.С. 298.**

**612**

тексті — й грандіозні історичні зміни, суспільний перево­рот, здійснений у країні. Хоча будь-яких конкретних су­спільних реалій тут власне немає. Герой-оповідач (дл/і подібних настроєвих, тонко оркестрованих творів дореч­ним, очевидно, може бути термін «ліричний герой»), утом­лений ритмами напруженого трудового дня великого міста, впивається осінньою прозорістю передвечірнього парку. Він сповнений нерозтраченої снаги і віри в «переконуючу силу й повноту» життя: «І хочеться випити небо, хочеться зневажити всіх, хто незграбно, поволеньки плентається на хідниках, перебільшено розмахувати руками, навмисне штовхатися, або, набравши повні кишені пломенистого листя, пустотливо, як на карнавалі, обсипати стрічних. Хочеться, згадавши дитинство, шибай-головою покотитися в степ...» Останні сонячні промені окреслюють у сутінках самотню жіночу постать. Підсвідома асоціація пробуджує спогад про юнацьку драму: розкішна садиба, примхлива ніжна дівчина в шезлонгу з незмінними скаргами на нудь­гу. Він бачить у цьому минулому й себе — ще майже під- літка-водовоза із засапаною шкапою. Примхлива панночка зупинила погляд й на ньому. Були навіть якісь роз­мови, нічні побачення, але все те, що хлопцем пережива­лося як захват і трагедія, було для Сюзен лише хвилин­ною розвагою. За любов вона віддячила: «Гніда шкапо, завжди така байдужа, слухняна, навіть ти підозріло кліп­нула й прищулила вухо, коли другого дня пухкі ручки ти­хенько сунули мені три карбованці, а тебе хляснули по морді. Хто з нас мав більше?»

Образа довго пекла хлопця і, можна здогадуватися, стала першопоштовхом для виборювання своєї долі. Його шлях — це нелегкий шлях самоутвердження й духовного зростання. Знуджена ж дівчина в шезлонгу не змогла ви­стояти в бурях, які пронеслися над затишною садибою. Вона пройшла «скорботним шляхом» (так перекладається назва новели), спустившись аж на саме суспільне дно, до становища нікому не потрібної, спустошеної, напівголодної столичної повії.

Так закільцьовується новелістичне обрамлення. Герой переконується, що його асоціація не випадкова: самотня постать у парку справді була його колишнім коханням. У відповідь на її голодні скарги він простяг сакраменталь­ні три карбованці.

Було б помилкою трактувати підтекст новели лише як парафраз тези про приреченість панівних класів і пере­могу трудящих. Тут постає ще й життєствердне самоусві­домлення «молодого класу молодої нації» (Хвильовий)„

613

та «романтика вітаїзму», котру ваплітяни сприймали як життєтворчість нової української людини, активної, силь­ної, здатної на боротьбу, людини, що не ховатиметься від труднощів, не шукатиме патріархального спокою, а праг­не сприймати всю повноту життя з його спопеляючими стражданнями й п’янкими радощами. Цей вітаїстичний (ві­талістичний) пафос відчутний у М. Хвильового й молодого Ю. Яновського, у А. Любченка й М. Куліша. Романтика вітаїзму обіцяла естетичне оновлення й піднесення укра­їнської літератури. Але за кілька років могутній мистець­кий рух був жорстоко перепинений репресіями.

«Via dolorosa» закінчується симптоматично. Попрощав­шись із Сюзен як із власним принизливим минулим, герой прямує просторими вулицями: «Мені назустріч радісно верещала сирена, що завтра знову буде день».

Письменник вдається до натуралістичних подробиць. Традиційні романтичні образи («стара, вкрита плющем веранда», «тьмяний чад і квітів, і трав», «дівчина у біло­сніжному вбранні, з виразом пречистим, лагідним») сусі­дять із подробицями брудного навколишнього побуту («водовозна засапана шкапа», «тебе, гніда, облізла шкапо, давно розтаскали собаки із того бучавого яру»). Подібні стильові риси, поєднання романтичної та натуралістичної образності, знайдемо і в новелістиці М. Хвильового та Ю. Яновського. «Via dolorosa» невловно нагадує також класичну новелістику М. Коцюбинського та А. Чехова.

А. Любченко завершує свій твір радісною ноткою хва­ли прийдешньому дню. В цьому прийнятті й переборенні страждання, сміливому зіставленні потворного й прекрас­ного з метою простежити сам процес виборювання щас­тя— одна з найприкметніших ознак світогляду й стилю романтики вітаїзму, активного романтизму 20-х pp.

Якщо «Via dolorosa» можна розглядати в річищі ро­мантичної, лірико-імпресіоністичної новелістики 20-х, то повість «Образа» (Вапліте. 1927. № 4) стає в ряд соціаль- но-критичної, сатиричної ваплітянської прози, поряд, на­приклад, з «Іваном Івановичем» чи «Ревізором» М. Хви­льового. Імпресіоністичну акварельність деяких ранніх но­вел А. Любченка тут можна пізнати лише в окресленні головної героїні. Дія повісті після описового вступного абзацу започатковується сенсаційним повідомленням: «Ні­хто не знав, що на вечірці, крім інших гостей, є повія. Ніхто. Бо тоді...» У цій молодій жінці, яку обставини ще майже підлітком штовхнули на дно життя, письменник розкриває виняткове благородство й самовідданість. Став­ши дружиною вишуканого, зовні інтелігентного Кості, кот­

614

рий здається Ніні незрівнянно вищим за неї, жінка терп­ляче, вкладаючи всю душу, вибудовує родинне щастя. Автор опоетизовує маленький домашній світ героїні, її повсякчасне пристрасне бажання піднятися над власним минулим, дорівнятися до якогось справжнього, вищого сві­ту. Але середовище канцеляристів, чиновників, партійних і державних функціонерів видається таким лише наївній жінці. Дрібнодушність новоявлених радянських бюрокра­тів, сіреньких обивателів, інтереси яких зосереджені на власному просуванні в канцелярській ієрархії та підсид­жуванні колег, А. Любченко малює з безжальним сарказ­мом. Це, ймовірно, свідома проекція гоголівської колізії — зіткнення наївної й щиросердної маленької людини з без­душною бюрократичною машиною — на радянську дійс­ність.

Нінині ілюзії розвіялися досить швидко. Засліплена коханням, вона старалася пе помічати інфантильності, дрібного фразерства Кості. Він задовольняється примітив­ною канцелярською роботою, докладає усіх сил для про­сування по службі, шукає відради в картах, а вдома на­тхненно виголошує, що людина «мусить бути гордою», не спокушатися «дешевенькими принадами обивательського щастя». Автор знаходить вдалий композиційний прийом. Прекраснодушні тиради, зокрема Кості, зіштовхуються з наївним, власне, дитячим сприйманням щирої, люблячої жінки. Вона глушить будь-які сумніви, палко хоче вірити і все ж поступово усвідомлює дріб’язковість оточення, в яке потрапила.

Широта «інтелігентної» натури самозакоханих персо­нажів блискуче розкривається через їхнє ставлення до українізації. «Я, понімаєш, перестаю почувати себе чоло­віком, мене позбавляють достоїнства чоловіка, мене чуть- чуть не беруть за вухо, як приготовішку,— жаліється кан­целярист Мішель.— Чорт зна! Та хіба ж я для того в уні­верситеті вчився? [...] Я ж сам чернігівський, у мене ж прадіди — козаки. І я не заперечую, я согласен признати мову. Но, помилуйте, не в такій же мірі, не в такому ж вигляді!» «Кобзар» —це я понімаю, але якийсь плутаний галицько-польський діалект, видуманий якимсь фантазьо- ром,— ні, це вже, знаєте [...] В сельських районах — будь ласка. А в городі — тут уже пардон». Саркастичний блиск цієї трохи задовгої цитати не потребує коментарів. Хіба що — натяку про її виняткову злободенність для сучасних процесів.

А Любченко пробує дошукатися коренів психології де­націоналізованої напівінтелігенції. Зокрема, дещо пародій­

615

на ностальгія персонажів за впорядкованим передрево­люційним життям усе ж має і серйозний підтекст, коли вони звертаються до сучасності: «Людини нема — є ав­томат. Все обернути в машину! Геть душу! Уперто куль­тивується огрубілість, насаджується спрощену психіку [...] Економіка економікою, але уперто ігнорувати етику, есте­тику, мораль...»

А. Любченко часом навіть жертвує пластичністю зобра­ження, композиційною цілісністю задля розкриття ідео­логічної, суспільно-психологічної атмосфери доби. Прекрас­нодушні герої «Образи» якоюсь мірою й жертви обставин, їм, вихованим за інших умов, забракло сили витримати жорстоку революційну ломку всього життя — їхні скарги на бездушність нових суспільних відносин, вимога: «до­звольте поважати не тільки Маркса чи Енгельса, дозволь­те поважати й Ніцше» — аж ніяк не безпідставні. Проте Кость і його колеги, все ж, хай і ціною моральних компро­місів, душевного здрібніння, пристосовуються до умов і знаходять навіть задоволення в дотриманні правил бюро­кратичної гри. Жертвою бездушного оточення стає чиста й наївна Ніна (душевну чистоту — за контрастом з її ми­нулим—прозаїк особливо акцентує). Саме маленьким людям вимріяна фанатиками, здійснена ціною величезних втрат революція приносить, замість очікуваної рівності й соціального визволення, найтяжчі випробування. Молода жінка стає предметом недвозначних зазіхань чоловікового начальника. А коли Кость програє казенні гроші, то... сам посилає дружину до нього, щоб такою ціною себе поря­тувати. Приголомшена Ніна в розпачі усвідомлює, «що вона знову, як була річчю, так і є річчю».

Грандіозний суспільний переворот не знищив людської ницості, і класична колізія людського серця та державної машини, щирості маленької людини й своєкорисливої без­душності власть імущих зосталася актуальною.

Однією з вершин творчості А. Любченка став «Вер­теп» — невеликий за обсягом твір, де зроблено сміливу спробу синтезу світогляду, філософії українського відрод­ження 20-х років, спробу своєрідного потрактування само­го стилю активного романтизму. У творі поєднані авторські ліричні рефлексії та філософські узагальнення, «лялькові дійства» й побутові сценки, раціоналістичні роздуми і яс­крава образність. Це роздум і про історичну долю Украї­ни, і про її майбутнє, і про новий тип людини — активного діяча й перетворювача,— який сформувався під час рево­люційних процесів 1917—1919 рр. У «Слові перед завісою» автор попереджує, що «серед інших номерів сьогоднішньої

616

програми вашу заквітчану героїню екзотичних танків і своєрідних українських розваг, героїню, що їй багато від­давалося вами часу та хвали,— сьогодні показано не бу­де, як не буде вже її показано ніколи».

Натомість Жінка, що пережила трагедію втрати ко­ханого (цю героїню деякі критики трактували безпосеред­ньо як Україну, як її шлях трагічних втрат і боротьби крізь початок двадцятого століття, хоча зміст образу знач­но ширший), відчуває себе здатною на нову всеохопну пристрасть. Разом із сильним, одержимим чоловіком вона починає відбудовувати свій зруйнований дім. А. Любченко малює привабливі картини вже не патріархально-заквіт- чаної, а оновленої, індустріальної України.

Найвищим акордом твору, виконаного в ліричній то­нальності, часом із виразним переходом до жанру поезії в прозі, стають слова: «Злети й падіння. Віра і голод. Жит­тя і острах. Біль і перемога! Конче — перемога». Цю пе­ремогу мужні й цілісні люди нової епохи готові здобути у важкій боротьбі. Ось чому так захоплює митця червона барва — «бадьорий колір нестримних палахтінь». У «Вер­тепі» людина нової доби — це уособлення ренесансної мрії про український народ, який позбудеться комплексу про­вінційності, патріархального, хуторянського назадництва, опанує європейську культуру. Символом цієї культури можна вважати місто (розділ «Танок міського вечора»),

«Вертеп» означуємо як ліричну повість у новелах. При­чому в жанровому й композиційному плані твір письмен­ника має безперечну спільність із «Intermezzo» М. Коцю­бинського. Ліричний Я-герой переживає ряд примхливо з’єднаних епізодів, віддається роздумам, рефлексіям у по­шуках душевної рівноваги й наснаги до дії. Ю. Шерех свого часу захоплено порівнював значення «Вертепу» для українського ренесансу 20-х із значенням «Божественної комедії» Данте для католицького середньовіччя. Не по­діляючи цього максималізму молодого тоді критика, охо­че погоджуємося з його твердженням, що хоча «неспівмір- ні епохи, неспівмірні індивідуальності творців, неспівмірна концепційна завершеність», усе ж «для короткої й спов­неної внутрішнім змістом ери українських двадцятих років «Вертеп» був відносно тим самим, чим «Божественна ко­медія» для західноєвропейського середньовіччя», тобто «синтезою політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років» «Вертепові» часом шко­

**1 Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Арк. Любчеи- ка) //МУ-Альманах. Ч. І. Прометей. 1946. С. 148.**

**617**

дить надмірна дидактичність, точніше, плакатність, «гас- ловість», бракує композиційної викінченості. Та все ж цей оригінальний твір — цікава сторінка української ліричної прози 20-х років.

А. Любченко активно діяв у літературі недовго, всі його основні твори написані впродовж неповного десятиліття, але працював наполегливо й плідно, пробував себе в різ­них жанрах. У журналі «Вапліте» (1927. №2) друкували­ся уривки з роману «Незнані гості». Тут розглядалася про­блема співвідношення науки й політики, моральної відпові­дальності вченого, звучали ї мотиви азіатського ренесансу, жваво обговорювані тоді в середовищі творчої інтелігенції. На початку 30-х було написано п’єсу «Земля горить», що так і не побачила сцени.

У свій час творчість А. Любченка здобула визнання і читачів, і критиків. Проте впродовж десятиліть її замовчу­вано, і сьогодні мало хто знає про цього талановитого мит­ця. Не все в його спадщині однаково вартісне, але без йо­го прози важко осмислити у всій повноті українське пи­сьменство ренесансних двадцятих.

Юліан Шпол (Михайло Яловий) **(**1895**—**1937**)**

Прибитий напруженою ситуацією, що склалася на по­чаток 1933 р. (голодомор, примусова колективізація), М. Хвильовий виїхав на Полтавщину, аби почути все з пер­ших уст. Коли повернувся до Харкова, дізнався про неор­динарні події: почалося цькування усуненого з поста нарко­ма освіти М. Скринника: ДПУ оголосило про викриття контрреволюційної організації в Наркомземі СРСР на чолі з українцем Ф. Конаром. А найболючішою подією, що «привітала» М. Хвильового в Харкові, був арешт Михайла Ялового — одного з найближчих його однодумців і друзів... Це вже був безпосередній тяжкий удар по середовищу Хви­льового '.

Що ж це за постать — Михайло Яловий (у художній лі­тературі виступав як Юліан Шпол), який був близький із «основоположником нової української прози» (О, Білець- кий) і якого добре знали в 20-х — на початку 30-х, а сьо­годні він фактично невідомий навіть історикам літератури? Біографічні дані М. Ялового донині лишаються скупими.

**1 Костюк Г. Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори: У 5 т. Нью- Йорк. Ьалимор. Торонто, 1978 Т 1. С. 94.**

**618**

Народився він у с. Дар Надежді, Червоноградського райо­ну на Полтавщині (нині Сахновщинський район Харків­ської обл.). Навчався у Миргородській гімназії, потім на медичному факультеті Київського університету, який не закінчив, захопившись революційною діяльністю. У час громадянської війни брав активну участь у боротьбі з геть­манцями, німцями, петлюрівцями, очолював Червоноград- ську раду робітничих, селянських і солдатських депутатів. З 1918 р.— член Української комуністичної партії. В складі делегації боротьбистів 1919 р. їздив до Галичини на пере­говори з радикалами щодо об’єднання політичних сил, які виступають за суверенність України. І хоча потім перейшов до КП(б)У, все це в 30-х роках стало причиною арешту, звинувачень у контрреволюційній діяльності. Як наслі­док — заслання до концтабору, звідки вже не повернувся.

Свою творчу діяльність письменник постійно поєднував із журналістсько-видавничою роботою: був редактором га­зети «Селянська біднота», заступником головного редакто­ра журналу «Червоний шлях», головним редактором ДВУ. Писав лише про те, що особисто пережив. Як і його партій­ний і творчий однодумець Г. Михайличенко, Ю. Шпол ма­ло встиг написати. Проте якщо перший трагічно загинув, так і не розкривши належно свого таланту, то у Ю. Шпо- ла була можливість це зробити.

Драматична особливість його творчої біографії, на наш погляд, полягала в тому, що, активно працюючи в гурті поетів-футуристів, потім у «Гарті», ВАПЛІТЕ (перший президент), Пролітфронті, він був, насамперед, громадським діячем, дбайливим, щирим товаришем, а вже опісля — мит­цем. Часто траплялося так, що актуальний сюжетний ма­теріал художньо переосмислював уже з чималої часової дистанції, а головне, в тій стильовій тональності, яка вже втрачала домінантні позиції на арені поточного літератур­ного процесу. Тому твори Ю. Шпола немов «запізнювали­ся» у своїй функціональності і, бувало, не знаходили свого читача на час публікації. Навіть найдовершеніший і най­вагоміший в його доробку роман «Золоті лисенята» (1929) ледве здобувся на кілька посередніх рецензій. Подальша ж трагічна доля самого автора спричинилася взагалі до за­буття на довгі десятиліття аж до сьогодні і його самого (згадувався хіба що в обоймі «хвильовистів»), і його спад­щини.

А починав творчий шлях письменник не випадково під найменш знаним псевдонімом — Михайло Красний. Він був сповнений віри в революційні ідеали, побудову нового щасливого життя і через масову періодику агітував за ньо­

619

го й своїх читачів Популярною була його агітаційна казка «Треба розжувати», що друкувалася в «Селянській бідно­ті» (червень, 1920 р.) і тоді ж вийшла окремим виданням. Це — «казка для дорослих», ліризована публіцистична роз­повідь про вайлуватого Явдокима, котрий триста літ спав на печі, а потім сталася революція, «розбудила Явдокима, принесла йому Радянську владу і дала землю й волю». Він радо почав обробляти землю, а коли робітники й червоно- армійці кликали захищати революцію від гайдамаків, де- пікінців та петлюрівців, довго роздумував і казав: «Це ді­ло треба розжувати». А зрештою, так чи так зазнавав фі­зичної розправи.

Досить партійно-тенденційним був молодий письменник і в поезії, якою захопився згодом. У 1921 р., разом із М. Семенком та В. Алешком, започатковує «Ударну групу поетів-футуристів» (Харків). Невдовзі в більшому об’єд­нанні підписує програмну редакційну статтю футуристів у альманасі «Семафор у майбутнє» (1922). Футуризм, як відомо, декларував зневагу до старих форм творчості, про­тиставляючи їм патетику урбанізму й індустріалізації, на­повнену вірою в перспективу з космополітизованого суспіль­ства. Тому й із сторінок єдиної поетичної збірки «Верхи»

1. автор виголошував:

**Я не піду на похорони Старого світу...**

**Скривавлений прапор встромлю собі в груди І знову кинуся в бій,**

**І знову піду я вперед...**

Звичайно, це вже нікого не вражало після тривалих епа- тажів у кількох збірках М. Семенка. Та й було помітно — не футуризм органічний для Ю. Шпола, а звичайний лі­ризм, фольклорні пісенні мотиви. За кілька років по тому, коли облетить сухозлотиця експериментування, він у по­езії «Про себе» щиро зізнається:

**Як і колись, так і тепер Спадає лист з берези**

**і стигне сік у жилах верб Під гострим часу лезом...**

Та вже й тоді, на початку 1925 р., втративши творчий інтерес до футуристичного «Комункульту», письменник ра­зом з О. Слісаренком та М. Бажаном переходить до «Гар­ту», де тривала конфронтація між стриманим В. Блакит­ним та імпульсивним М. Хвильовим. Згодом у критиці усталиться думка В. Коряка, що «Гарт» знищено прихильни­ками М. Хвильового «за допомогою групи Ялового». Про

**620**

правомірність такого твердження судити сьогодні важко. Але з певністю можна сказати інше: відтоді М. Хвильовий з 10. Шполом були до останніх днів життя найщирішими друзями, що засвідчено в багатьох спогадах сучасників та у «Вступній новелі» самого М. Хвильового до тритомника його творів (1927).

Це підтверджує й спільність позицій письменників у роботі редколегії журналу «Червоний шлях» (звідки оби­два були одночасно звільнені постановою Політбюро ЦК КП(б)У від 20 листопада 1926 р.), у всеукраїнській диску­сії 1925—1928 рр. та в літературній організації ВАПЛ1ТЕ. Хоча вага діяльності М. Хвильового, звичайно, була істот­но значнішою, ніж М. Ялового, останній так само публічно приймав на себе всі удари партійно-адміністративної си­стеми. Варто назвати, наприклад, принциповий публіцис­тичний виступ М. Ялового «Санкт-Петербурзьке холуйст­во» («Культура і побут». 1926. 18 квіт.) в оборону націо­нальної самобутності української культури — з приводу редакційної статті «Самоопределение или шовинизм?», опублікованої у ленінградському журналі «Жизнь искусст- ва» (1926. № 14).

Очевидно, не без М. Хвильового, як засновника нового стильового напряму — романтики вітаїзму, Ю. Шпол у се­редині 20-х почав писати малу прозу в романтичному клю­чі («Три зради», «Червоний перстень» та ін.). Перший твір жанрово визначений автором як «Романтичне оповідання на 3 розділи з інтермедією та епілогом», його можна бу­ло б означити як романтичну баладу, коли б не та неве­личка інтермедія після трьох розділів, що звичайною бу­денністю (пошук рукопису роману, зміст якого немовби переказується в оповіданні) заземлювала пафос твору.

Три розділи — то монологи трьох закоханих дівчат, їхні звернення до своїх обранців, які йдуть на збройний захист Вітчизни. Іменем високої любові юнки благають воїнів не зрадити в житті найсвятішого: перша — Росії, друга — Ук­раїни, третя — революції. Але офіцерський мундир був не­вдовзі виміняний «на порядну чесну радянську валюту», гайдамацький шлях теж сховано на дно скрині й одімкнено двері «чепурненької крамнички». І лише третій героїчно загинув у відкритому бою. В епілозі від автора мовилося, що публікацію знайденого рукопису роману зроблено, аби читачі наступних поколінь мали уявлення, «як писав, як любив і як страждав оцей їхній попередник — симпатичний юнак, чесний солдат революції, непохитний комунар».

Ідея твору лежала «на поверхні»: революція — понад усе! Заради неї можна йти на будь-які жертви... Цьому ж

**621**

автор фактично присвятив і розгорнуту епічну оповідь — роман «Золоті лисенята» (Вапліте. 1927. № 4—5). Тут ро­мантичний стиль поєднано з імпресіонізмом, твір напов­нений образами-символами. Все це навіть сьогодні одра­зу ж навертає на згадку про «Блакитний роман» Г. Михай­личенка, що, з’явившись на самих першопочатках порево- люційної літератури, викликав чималу дискусію в критиці. Роман Ю. Шпола резонансу не мав.

1929 р. «Золоті лисенята» з’явилися окремим видан­ням, затим — повторно, але й вони також лишилися непомі­ченими критикою. Однозначне пояснення цьому навряд чи можна знайти.

Твір —про пошуки шляхів революційної боротьби, з широкими підпільними зібраннями й провалами конспіра- цій, терористичними актами і небезпечно-романтичними по­дорожами, щасливими хвилинами кохання і психологічни­ми драмами на цьому грунті. Хоча цілісного фабульного стрижня в «Золотих лисенятах» немає. Роман тримається на кількох авантюрно-драматичних оповідях, сюжетні лінії яких через основних персонажів наприкінці твору все ж в’яжуться у спільний вузол. Важче сприймається аж ніяк не органічний символізм твору, що позначається пе­редовсім на індивідуалізованості художніх образів. І на­віть загальний символ «золотих лисенят» — сонячних про­менів нового дня, втрачає свою оригінальність на цьому тлі.

Твір забирав увагу все тією ж авторською концепцією одержимості героїв-романтиків, їхньою саможертовністю в ім’я втілення «теорії» загальної рівності. Майже всі вони зазнають краху: провокатор виказує підпільну друкарню; не вдається зв’язатися з повсталими військами; провалю­ється замах на генерала-реакціонера; арештовані, а то й роз­стріляні кращі підпільники. Та все ж викликає симпатію Мандибула (персонажі діють за підпільними прізвиськами), Який живе анахоретом, відрікшись од усього звичного для молодої людини заради партійної справи. Так само й Мав­ка та Кірка жертвують коханням, виявляючи щирі почуття лише в романтичних монологах та листах. Втім, це не фа­натики чи бездушні манекени. Відчувається, що автор вклав у ці постаті свою пристрасть, що вони йому внутріш­ньо близькі.

Пробував письменник виявити себе і в гумористично- іронічній прозі та драматургії: комедія «Катіна любов або будівельна пропаганда» (1928), оповідання «Голомозий ге- вал» (1927) та «Веселий швець Сябро» (1930). Оглянемо їх побіжно, бо чогось істотного до загального сприйняття написаного Ю. Шполом вони не додають. Так соціально-

622

проблемна сатира (українізація і новітнє міщанство) в п’є­сі «Катіна любов...» зрештою звелася до дрібнопобутової комедійності довкола життя обивателів, які знайшли собі грунт і в новій, пореволюційній ситуації. Головна героїня Катя-комсомолка «повстає» проти батьків-міщан, котрі хочуть її вигідно видати заміж, і привертає увагу лише надумано комедійними дисонансами.

З названих оповідань зацікавлює стилізацією під на­родну оповідку гумористичне «філософування» «веселого швеця Сябра». Твір з’явився в останньому перед закриттям номері «Літературного ярмарку», в час політичного проце­су СВУ, тому говорити про якийсь його резонанс не дово­диться.

Підсумовуючи, слід зазначити, що творча особливість Ю. Шпола — в тому, що він був романтиком із поглядом у минуле, в той день, коли була чистою віра у високі ідеа­ли революції, у їх неодмінне звершення на рідній землі. У цьому, мабуть, криється причина й того, що письменник, будучи у громадському житті активним, в художній твор­чості майже не звертався до «живого» навколишнього ма­теріалу. Не хотів ятрити своє сумління розчаруванням, яке прийшло до нього раніше від багатьох інших? (І. Сенченко у «Нотатках про літературне життя 20—40-х років» згадує, як часто сонячного ранку на подвір’ї письменницького бу­динку «Слово» він бачив Ю. Шпола, що годинами сидів у самотній задумі).

Так чи так, але він не зумів перейти ті щаблі творчості, що їх подолав М. Хвильовий. Ю. Шпол затримався на пер­шому етапі, його художнім об’єктом залишалися романти­ки відшумілої доби. А «поблажливість» до його творів у середовищі прискіпливих ваплітян пояснювалася, можливо й тим, що більшість із них в його героях крізь символічні образи, романтичний ореол впізнавали свою юність, яку, попри всі розчарування, викреслити з пам’яті неможливо.

Невідомо з чиєї «легкої» руки утвердилася версія, що після арешту в травні 1933 р. М. Яловий загинув наступ­ного літа. Цей факт наводиться в усіх біографічних довід­ках як у нас, так і в діаспорі. Та насправді це не так. В архівах колишнього КДБ України зберігаються матеріа­ли судової справи колишніх боротьбистів, у тому числі й М. Ялового. Він був засуджений у вересні 1933 р. на де­сять років виправно-трудових таборів. Висланий на Солов­ки. Після перегляду справи ччособливою трійкою» Ленін­градського УНКВС розстріляний 3 листопада 1937 р., як і велика група української інтелігенції.

623

Михайло Могилянський **(**1873**—**1942**)**

Як письменника його не знає сьогодні ні український, ні російський читач. Ім’я М. Могилянського з’являлося досі на сторінках преси лише у зв’язку з коментуванням листів та статей видатних діячів української культури. Ті, хто па­м’ятав Київ часів М. Зерова, П. Филиповича, згадував його як одного з відомих членів української Академії наук ’. Ад­вокат за освітою, талановитий трибун-полеміст, публіцист, Могилянський був ще й політиком, членом конституційно- демократичної партії, зустрічався з Г. Плехановим, диску­тував з В. Леніним, як вчений-філолог виявив себе в кри­тиці та літературознавстві. Товаришував із М. Грушев- ським, М. Зеровим, А. Кримським. М. Могилянський — це ще одна трагічна літературна доля,— адже більшість його художніх творів залишилося в рукописах. Письменник при­служився до розвитку інтелектуального напряму україн­ської прози

Народився М Могилянський 22 листопада 1873 р. в Чер­нігові, в сім’ї юриста. Тут закінчив класичну гімназію, піс­ля якої вступив на юридичний факультет Петербурзького університету. Українські зацікавлення М. Могилянського не були випадковими. «Пісні і казки,— як він сам згаду­вав,— навколишня народна стихія, пізніше український те­атр— були факторами його органічного українства, що послаблювалося зр>сифікованою сім’єю та школою, в якій все українське було рішуче заборонено» 2. Проте у батька зберігалося празьке видання Шевченкового «Кобзаря», піз­ніше духовним учителем став М Драгоманов. М. Могилян­ський в ідейно-естетичних орієнтирах пішов за ним, об­стоюючи європейський шлях розвитку української літера­тури, свою позицію сформулював у статті «О культурном творчестве» (1912). Національна культура, на його думку, повинна перебувати в постійному контакті із світовою; давати світові своє надбання і черпати з неї, перетворюю­чи загальнолюдське в національне. «Украинская интелли­генция,— писав він,— отличается национальной неустойчи­востью. Дать же ей необходимую национальную устойчи­вость бессильны народнические настроения, ее может дать только полнота национальной жизни с постановкой во гла­

1 Безсмертні / Збірник спогадів про М. Зерова, П Филиповича **і** М. Драй-Хмару. Мюнхен, 1963. С. 240.

2 Могилянский М. Девяностые годы. Воспоминания // Былое. 1924. № 23. С. 135.

624

ве ее полноты культурного творчества, могущего удовле­творить мятежные искания, ответить на пытливые вопросы сложной души современного человека» '.

Як літератор М. Могилянський заявив про себе спершу російськомовними драмами («Мираж» — 1902; «Тина» — 1904; «Усталые»— 1906) та критичними працями («Три стихотворения в прозе» — 1895; «Поэзия Надсона» — 1897; «Критические наброски» — 1898; «О культурном творчест­ве: украинская проблема»— 1916). Але він постійно попу­ляризував українську літературу, друкуючись в російських періодичних виданнях «Речь», «Новости», «Свобода и куль­тура», «Украинская жизнь», «Слово», «Запросы жизни», «Современник», «Украинский вестник». Ерудиція письмен­ника, знання іноземних мов давали йому змогу бути постій­ним автором «Нового Енциклопедичного словника» Брок­гауза і Єфрона. Тут вміщені, зокрема, його статті про М. Вербицького, В. Винниченка, М. Вороного, Л. Глібова, М. Драгоманова, В. Забілу, М. Заньковецьку, М. Коцю­бинського, Панаса Мирного, О. Олеся. Статті про видатних діячів вітчизняної культури дали грунт для наступних літе­ратурознавчих розвідок.

Важко передбачити, як могла скластися подальша твор­ча біографія М. Могилянського, якби не його дружба з М. Коцюбинським. Бо саме він остаточно схилив молодого літератора до українського письменства. Перші оповідан­ня прозаїка почали з’являтися в «Літературно-науковому віснику» та «Українській хаті». Це «Наречена», «Недоля», «З темних джерел», «Коротке побачення», «Згуба», «Сльо­зи», «Млості», «Покута». Прикметно, що вже в них окрес­лився основний мотив усієї подальшої творчості письмен­ника — пошуки людиною гармонійної єдності особистого й громадського, біологічного й соціального, індивідуального й колективного. Згодом усі згадані оповідання увійшли до збірки «Оповідання» (Петроград, 1916).

Побутовий малюнок чи психологічна ситуація? На це запитання М. Могилянський дав відповідь ще в ранній юно­сті. 1 тому, коли М. Коцюбинський радив йому описати хроніку середніх дідичів Чернігівщини, він, не замислюю­чись, відповів, що «побутовий матеріал якось не зв’язу­вався у нього з моральними й психологічними завданнями, втілення яких в образи є для нього «голосом», що кличе до творчості». А спонукало бажання пізнати почасти підсві­

' Могилянский М. О культурном творчестве // Украинская жизнь, 1912 № 4 С. 11.

625

домі процеси людської психіки, що взагалі було характер­ним для мистецтва кінця XIX — поч. XX ст.

М. Могиляпський органічно розвивав традиції психоло­гічної прози М. Коцюбинського та В. Винниченка, його ос­мислення своєрідності обох митців у статті «Коцюбинський і Винниченко»1 дає змогу глибше збагнути тенденції і власної прози. Про близькість світовідчуття з Винничен- ковим автор зізнавався у листі до М. Коцюбинського то­го ж таки 1912 р.: «Нема,— писав він,— дорогий Михайле Михайловичу, сонця, лірики та м’якого тону і в моїх опові­даннях. Навпаки, в них досить жорсткого тону. Треба Вам сказати, що всі вони дуже коротенькі; дія в них перенесена вглиб душі, а температура піднята до більшого «каления»... «Наречену» — саму боявся посилати (до «Літературно-на­укового вісника».— Ред.), та й тепер за неї боюсь. З зов­нішнього боку вона дуже легко може здатися «порнографіч­ною». А мені буде дуже жаль, як вона не пройде. І жаль тому, що вона кільце в ланцюзі. Витягти його і весь ланцюг порветься» 2. «Ланцюг», який не хотів розривати М. Моги- лянський,— це, на перший погляд, перебіг життя у таких віхових обмеженнях, як народження і смерть, а точніше: любов і смерть. Перебіг між «точками» найвищого злету мобілізації усіх духовних та фізичних сил людини. А глиб­ше— то це значною мірою фрейдистське розв’язання М. Могилянським проблеми підсвідомого: джерело психіч­ної енергії він вбачав у двох протилежних тенденціях — в сексуальному інстинкті та потягу до смерті.

Вже у першій збірці, проектуючи людину як біологіч­ний феномен на соціальний грунт, він заглиблюється в пошуки «людського в людині», тих моральних параметрів, завдяки яким їй вдавалося б залишатися на рівні своїх найвищих духовних можливостей. Це інтуїтивно й підвело письменника до думки про певний культурний регістр лю­дини як гальмівний чинник вседозволеності її «безмежних можливостей», той рівень, на якому з’являються відчуття честі й гідності. Такий комплекс проблем знайшов подаль­шу розробку у романах «Честь» (1929), «Всюду страсти роковые» (1939), «Хильда» (1941).

Жовтневий переворот М. Могилянський ніби сприйняв, повернувшись 1923 року з Петрограда в Україну. У 20-ті роки активно включається в громадське життя: очолює Ко­місію по складанню «Біографічного словника діячів Ук­

1 Див.: Могилянский М. Коцюбинский и Винниченко // Украинская жизнь. 1912. № 6. С. 57.

2 Чернігівський літературно-меморіальний музей М. М. Коцюбинсь­кого. № 1615. А. 2098.

628

раїни» при Українській Академії наук, активно виступає як критик та літературознавець. За ідейно-естетичними уподобаннями він був близький до групи «неокласиків». І вже цим багато визначалося. На диспуті 1925 року, най­старший з усіх, він сказав: «...вмирати за ідею, за комунізм часто буває легше, ніж жити для ідеї, для комунізму і своїм життям крок за кроком зміцнювати і закріпляти йо­го позиції. Тут часто людини не вистачає, бо у неї немає тієї культури, яка утворює нову людину, формує її і яка так потрібна для нових відносин нового життя» І саме тому боротьбою за нову людину, її культурний рівень, ду­ховність загалом були перейняті усі подальші літературні виступи письменника — як критичні, так і художні.

В українську новітню літературу М. Могилянський уві­йшов передусім як критик, літературознавець, грунтовний знавець світової літератури, а вже потім як майстер сло­ва. Заговорили про нього як про письменника лише після скандального оповідання «Вбивство», надрукованого жур­налом «Червоний шлях» (1926). Критика, нехтуючи пра­вом на умовність в художньому творі, витлумачила його надто тенденційним, як таке, в якому не схвалювалося повернення М. Грушевського в Україну. Через цей твір ім’я М. Могилянського потрапило і до статті А. Хвилі «Марні надії ворогів» (Комуніст. 1926. 17 серп.), спрямо­ваної проти діяльності Д. Донцова, а принагідно і проти М. Хвильового, якого той підтримував, та проти всіх, хто поділяв погляди М. Хвильового. Після цієї публікації «ле­гальне» творче життя письменника припинилося, залиши­лося єдине — виступати під псевдонімами. У такій формі побачили світ його передмови до творів Марка Вовчка (1927), Ганни Барвінок (1927), О. Стороженка (1927), до збірників «Досвітні огні» (1927), «Веселий оповідач» (1927), «П. Куліш» (1927). А от роман «Честь» (1929), «Всюду страсти роковые» (1939), «Хильда» (1941) зали­шилися неопублікованими.

Не опублікований у харківському видавництві «Літера­тура і мистецтво» роман «Честь» привернув пильну увагу внутрішніх рецензентів, і вони навіть дали йому оцінку в офіційній пресі. У передовій статті «Літературної газети» від 21 липня 1933 р. зазначалося: «... ворог знахабнів до того, шо одверто підсовує нам свої отруйні шовіністичні «твори» в надії, що їх ніхто не викриє. Досить покликатись на те. М. Могилянський не посоромився прислати до ЛіМу

1 Шляхи розвитку сучасної літератури **/** Диспут 24 травня 1925 р. К., 1° С 48

627

свій твір «Честь», який ідейним спрямуванням нічим не різ­ниться від славнозвісного «Вбивства»

Безпосереднім прототипом головного героя «Честі», за визнанням самого письменника, став хірург С. П. Колом- нін, який 1886 р. застрелився, вважаючи винним себе у смерті прооперованої хворої. Трагічний випадок з життя лікаря ліг і в сюжетну основу роману, хоча особливість побудови твору цим не вичерпується.

Історія життя духовно багатої, творчої особистості лі­каря Каліна раз у раз переривається коментуванням висо­коосвіченого оповідача, почасти іронічно настроєного, який має вихід до читача у своїх безпосередніх звертаннях, про­довжує полемізувати з плужанами, засуджуючи їхній ма- совізм, з вульгаризаторськими тенденціями критики. Встав­ними пасажами М. Могилянський вписує свій роман не лише у контекст вітчизняної літератури, а й європейської. Призначення оповідача, з одного боку,— ввести твір у ко­ло лектури для освіченого читача, який розуміє підтекст, а з іншого — вивести на вищий рівень порушені у творі про­блеми. Присутність такої особи — це своєрідний паліатив у творенні літератури, орієнтованої на європейську куль­туру, і водночас спосіб не втратити широке коло читачів.

Сюжетній двоплановості «Честі» відповідає пафосна характеристика твору, окреслена у жанровому визначенні самого автора — «патетично-іронічний». Якщо «іроніч­ність» пов’язана переважно із світосприйманням та світо­баченням оповідача-коментатора, то «патетичність» — з го­ловним героєм, носієм ідеї честі. В межах досить-таки нескладного основного сюжету розгортається цілий комп­лекс актуальних проблем. Це ж давня проблема — пошуки гармонії між особистим і громадським, біологічним і со­ціальним (почутгя честі Каліна випробовується і кохан­ням, і батьківськими почуттями); і нова — оміщанення ре- волюціонерів-активістів (образ кооператора Падалки). Через «елітарно-літературні» розмови про морську націю да­ється блискучий зріз обивательської національної психоло­гії. А головне — порушується таке актуальне тоді питання честі.

Маючи на увазі основну ідею роману, не можна обійти увагою вставної новели про батька Каліна, попа-правдо- шукача. Вона безпосередньо пов’язана з мотто до роману («Коли наша честь перевертом полетить, це зовсім не зве­селить богів, по-перше, тому, що, як тепер добре відомо.

1 Роман «Честь» вперше надруковано в журналі «Вітчизна» (1990. № 1).

628

жодних богів не існує в природі.Але ж неіснування богів не привід для висновку, що наша честь може собі летіти перевертом...»). Калін-старший намагався впорядкувати життя на землі в межах Божої волі. Його честь і людська гідність стимулювалися вірою. А чим ці почуття стимулю­ватимуться в новий час, час атеїзму? Відповідь однознач­на — високими ідеалами. І тут знову постає питання про якість людини, яка втілює їх у життя. Коло замикається. І ця замкненість може бути щасливою або трагічною для суспільства.

Відсутність культури, а отже, і похідних від неї — честі та інтелігентності,— шлях до вседозволеності як у мораль­ному, так і політичному житті, шлях до спотворення плід­них ідей попередників та поширення їх серед народу в своїй власній, вигідній для себе інтерпретації. Та це вже пробле­матика іншого роману — «Всюду страсти роковые», ідейно альтернативного «Честі».

У 1933 р. було ліквідовано історико-філологічний та соціально-економічний відділи ВУАН. Зліквідовано і Ко­місію для складання «Біографічного словника українських діячів». Звільнено і Могилянського за стосунки з «ворога­ми радянської влади». Десь у той самий час було арешто­вано й пізніше розстріляно його дочку, поетесу Ладю. За­слано і його сина, прозаїка та поета, Дмитра Тася (псевдо­нім). Самому М. Могилянському було «дозволено» пережити своїх дітей. Це був також один із випробуваних методів психологічного катування.

До початку Великої Вітчизняної війни письменник жив у Дніпропетровську в родині дочки Ірини. Саме в цей час він і працював над наступним романом «Всюду страсти роковые», який завершив у 1939 р., писав цей твір на укра­їнському матеріалі, але російською мовою, сподіваючись надрукувати його десь в Росії.

У новому романі М. Могилянський зробив спробу «роз­горнути» ідею вседозволеності. Це, по-суті, роман-засте- реження від розгулу та некерованості темних сил людської натури, її прихованих інстинктів. Ідея вседозволеності, хоч і втілена на рівні «проблем статі», але подається не без сподівання на прямі політичні асоціації. На противагу Каліну письменник моделює легкий і безвідповідальний характер жінки. (До речі, напевне, не без думки дероман- тизувати традиційний жіночий український характер, ве­дучи полеміку з просвітянами). Вилучена зі сфери суспіль­них відносин, ні в що не закорінена, як перекотиполе, по­збавлена навіть материнських інстинктів, Женя має єдине переконання: «Людина створена для щастя, як птах для

629

польоту». Чи не тому ці парадоксальні слова і взято епі­графом до роману? Цілком очевидно, що щастя вона розу­міє по-своєму, на доступному їй рівні — сексуального задо­волення. І лише ставши на шлях непогамованих плотських бажань, Женя засумнівалася в істинності свого життєвого кредо: «Человек создан для счастья! Но разве поднимут к солнцу крылья, отяжелевшие от облепившей их грязи».

В контексті всієї творчості М. Могилянського будівни- чій ідеї честі протиставлена руйнівна ідея вседозволеності. І зовсім не випадково носіями раціонально-логічного й чут­тєво-емоційного начал постають чоловічий і жіночий обра­зи. Таке протиставлення яскраво прочитується в контексті ніцшеанського ставлення до жінки, яку філософ вважав здатною лише до дітонародження, та фрейдистського роз­в’язання проблем соціального і біологічного.

Передбачаючи подальші втрати соціалізму, письменник виявив прозірливість і в останньому романі «Хильда» (1941). Але вже мав на увазі не лише «якість» людини за параметрами сутнісного виміру, а й нетривкість новоутво­реної державної системи, яка, абсолютизуючи колективне й недооцінюючи потреби та запити індивіда, соціальної гру­пи, нації як духовно згармонізованої одиниці,— програму­вала на майбутнє децентристські соціальні процеси, які вже виявили себе вочевидь.

Цікаво, що поетика романів М. Могилянського близька до стилістичного ефекту впливовості фільмів А. Тарков- ського. Адже після ознайомлення з прозою М. Могилян­ського також залишається фізичне відчуття: в одному ви­падку— «важкості» від максималістських вимог людини до самої себе та до інших («Честь»), в іншому — огиди до хтивої жінки з її непогамованими пристрастями («Всюду страсти роковые»), а ще в іншому — відчуття хисткості та непевності в завтрашній день («Хильда»).

Помер М. Могилянський 22 березня 1942 р. в селищі Велика Мурта Красноярського краю, куди був евакуйо­ваний. Там і похований.

Пилип Капельгородський **(**1882**—**1938**)**

П. Капельгородський народився 14 листопада 1882 р. в с. Городищі (тепер Недригайлівського р-ну на Сумщи­ні) в багатодітній селянській родині. Навчався в земській школі, звідки його було віддано казенним коштом до Ро-

**630**

менської духовної школи. У 1902 р., навчаючись у Полтавсь­кій семінарії, юнак взяв активну участь у бунті, водночас Полтавщину збурунили селянські заворушення, в яких семі­нарист теж взяв участь і зазнав переслідувань та ареш­ту, а потім сам залишив навчальний заклад. Почалася нова сторінка життя — з поліційним наглядом, обшуками, арештами. Довелося тікати на Кубань, де юнак працює спочатку вчителем, а невдовзі й директором училища в с. Успенському під Армавіром.

1905 р. він публікує свої поезії у збірнику початківців «Перша ластівка» та інших виданнях, вперше перекладає рідною мовою «Траурний марш» В. Архангельського («Вьі жертвою пали в борьбе роковой...») і друкує його в петер­бурзькому журналі «Вільна Україна».

Незабаром у Києві побачила світ перша й фактично єдина досі друкована збірка поезій П. Капельгородського «Відгуки життя» (1907), до якої ввійшло близько шістде­сяти оригінальних віршів, а також кілька перекладів та переспівів з М. Лєрмонтова, П. Беранже, С. Надсона, То- маса Гуда й М. Горького. В ті «олов’яномерзотні часи» поет сам прагнув «побачить день ясний крізь темну пітьму ночі». Хоча збірка й була прихильно зустрінута критиками, все ж вона не дала поетові великої радості, бо після «пиль­ної опіки» ліберальних редакторів та цензури з неї зали­шилися лише «уривки».

16 квітня 1909 р. П. Капельгородського арештували й кинули до Армавірської в’язниці. Та поет не занепав ду­хом, про що свідчить цикл віршів «Із-за грат і мурів». Пе­редані на волю, вони друкувалися в «Літературно-науково­му віснику». В тюрмі були написані й оповідання «Чия провина?» та автобіографічна повість-хроніка «Записки се­мінариста», де талановито відтворено затхлий режим і гні­тючу для здібної людини атмосферу, що панували в Ромен- ській бурсі та Полтавській духовній семінарії (ЛНВ. 1910. № 6, 7, 8).

26 вересня 1909 р. виїзна сесія Новочеркаської судової палати в Армавірі звинуватила П. Капельгородського в то­му, що він «протягом 1906—1908 рр. публічно виголошував промови злочинного характеру, в яких закликав до зброй­ного повстання з метою повалення існуючого державного ладу, встановлення демократичної республіки, закликав селян силоміць відбирати землю в поміщиків і ображав йо­го величність...». «Речовим доказом» став і вірш «Не стрі­ляй!» Під тиском селянських мас, які щільно оточили судо­ву залу, суд змушений був виправдати поета, але заборо­нив учителювати й «порадив» негайно покинути Кубань.

631

Ліберальні північнокавказькі газети писали про «гучний політичний процес» над «серйозним громадським діячем» та його однодумцями.

Вирвавшись на волю, П. Капельгородський переїздить до Владикавказа, де активно співробітничає в газеті «Те­рек»; його двічі притягають до суду як публіциста, але ре­дакція газети й особисто її секретар С. М. Кіров беруть провину на себе. Поет не вгамовується. Зацікавившись при­чинами абрецтва, він переконується, що політика самодер­жавства поставила численні народи груди на груди, ніж на ніж. Зібравши в Чечено-Інгушетії та Осетії багатющий фактичний матеріал, письменник був вражений наслідками неписаного закону «тюрми народів» щодо колоній та на­півколоній: «поділяй і владарюй!» Він їде до Петербурга і передає редакторові «Русского Богатства» В. Короленкові разючі докази зловживань царських сатрапів, а також до­повідає про все це членам Державної Думи.

А тим часом, помітивши в пресі гострі статті П. Капель- городського і прочувши про його виступи в Думі на захист народів Терека, несподівано для письменника, в далеких кизляро-астраханських пісках гридцятитисячний ногайсь­кий народ 16 січня 1910 р. в «столиці» Караногаю — Терек- лі—Мектеб зібрав нізам — всенародний сход •— і ухвалив запросити письменника до себе. Замислені П. Капельго- родським соціальні та економічно-культурні реформи справили глибоке враження на споконвічних степовиків. Крім того, він написав повну історію ногайського народу від XII ст. до 1928 р. і передав її у власність Дагестанської АРСР. Відомий письменник Дагестану Д. Трунов якось зізнався: «Для мене особисто ім’я Пилипа Йосиповича Ка- пельгородського священне, його життя справді подвиж­ницьке. Треба знати, що таке Караногай, щоб зрозуміти, що для нього значить ім’я диво-людини з України» ’.

Глибоке знання економічно-правового й патріархально- родового побуту караногайців спонукало його до написан­ня трагедійної повісті «Аш хаду» («Я стверджую», 1917). Це зворушлива повість про трагічне кохання й гірку долю байгуша-сироти Каїрбека та його нареченої Отарбіке. Ко­ли ж Каїрбек викрав наречену і втік із нею, то за таке зухвале порушення одвічних законів і традицій багатії вирішили закопати його і дівчину живими в землю. Зреш­тою, Каїрбек потрапляє до в’язниці, звідки виходить од­чайдушним месником, тікає на Терек, до абреків.

1 Бойко Л. Пилип Капельгородський: Нарис життя і творчості. К.. 1982. С. 159—160.

632

Опублікована в перекладі російською мовою повість, перший прозовий твір про життя караногайців, стала улюб­леною їхньою книгою.

У травні 1917 р. письменник переїхав до Владикавказа, де його і застав жовтневий переворот. Знайдені останнім часом нові факти в біографії письменника дозволяють стверджувати, що П. Капельгородський сприйняв револю­цію неоднозначно. Про це свідчать його публіцистичні статті «Як наш селянин у «буржуї» потрапив», «Рідні кар­тинки», «Бережіть кооперативи», «Наші чергові завдання», а також віршовані фейлетони «Російська історія від Олек­сандра Благословенного (Романова) до Ніколая Леніна (Ульянова)», «Потік-Богатир» та ін.

У липні 1918 р. денікінці захопили Ставрополь, учинив­ши погром, внаслідок якого загинув архів письменника. П. Капельгородський мусив тікати, бо в загонах генерала Шкуро було чимало терських офіцерів, які вважали його «червоним». Оселився після переїзду у Лубнах. Звісно, че­рез тривалі мандри погано знав тогочасну Україну, тож і заходився сумлінно вивчати життя, нові соціальні умови, щоб визначити в них і своє місце.

Внаслідок збройного повстання, здійсненого на чолі з Директорією, 14 грудня 1918 р. було скинуто й вигнано гетьмана Скоропадського. Натхнений ідеєю відродження України, П. Капельгородський 1 січня 1919 р. випустив перший номер газети «Лубенщина». Три чверті матеріа­лів — статей, віршів, фейлетонів — належали перу її го­ловного редактора. Про політичну орієнтацію та зміст га­зети можна скласти думку вже з промовистих заголовків статей: «265 літ Московської неволі», «Чи потрібна нам федерація з Москвою?», «Чому селяне не хочуть більшо­вицької комунії?» тощо.

За два тижні по тому до Лубен увійшли більшовики. На десятому номері газету було заборонено, а її редактор відтоді й до кінця життя був для влади неблагонадійним. Природно, що про цю сторінку свого життя й творчості письменник не згадував публічно. Лише в автобіографії, написаній на вимогу ДНУ, розповів, як став редактором «петлюрівської» газети. Невдовзі ситуація докорінно змі­нилася: влітку 1919 р. до Лубен увірвалися денікінці й учинили дикунські погроми. Згодом він яскраво розповів про ці події в оповіданнях «Дід Явтух» та «Червоноармі- єць» (Наше слово. 1928).

У 1921 —1922 рр. під час арештів української інтеліген­ції, яка виявляла «хитання», П. Капельгородського знову посадили в в’язницю, цього разу чекісти, і з метою «пере-

633

виховання» змусили читати в’язням лекції політграмоти, а згодом і в школі ПУР. І таки «перевиховали». З 1924 р. він працює в редакції газети «Червона Лубенщина», а з 1925 р.— завідувачем відділу «Більшовика Полтавщини», таким чином засвідчивши свою, хоч і вимушену, а все ж ло­яльність до радянської влади.

Природа обдарувала П. Капельгородського ще й талан­том сатирика та гумориста. Людина разючої працездатно­сті, письменник лише за два роки опублікував на сторінках згаданих газет близько 600 фейлетонів, гуморесок, критич­них розвідок та понад 200 віршів, політичної сатири, ліри­ки. А ще ж 60 фейлетонів у газеті «Комуніст» та стільки ж у «Робітнику». Сатиричні списи він спрямовував проти неп- манів, крамарів, куркулів, бюрократів, лицемірів... Най- популярніші з гуморесок були видані окремими збірками: «Гей, не дивуйте...» (1927), «Роздайсь, море» (1927), «Прейскурант отця Максима» (1929), «Знищимо як клас...» (1931). '

Кращі фейлетони й гуморески, побудовані переважно на конкретних фактах і прізвищах, були дуже популярними, зокрема такі, як «Браг», «По-євангельському». Проте не­рідко надто щільна пов'язаність із місцем і часом ставала причиною сумної долі цих творів. До того ж, коли авторові зраджувало чуття міри й смаку, його гумор скочувався до «малоросійського» сміхотворства, розрахованого на неви­багливі смаки. Згодом, усвідомивши це, письменник зарікся писати фейлетони.

Отже, мусив кинути не тільки фейлетони, а й журналіст­ську діяльність. Тим паче, що пережите під час громадян­ської війни і трьох революцій спонукало його до система­тичної праці. У вересні 1928 р. він завершив сатиричну по­вість «Непорозуміння», а в 1930 написав повість-хроніку «Шурган». За два роки по тому вона вийшла у видавницт­ві «Рух» (X., 1932), а наступного була перевидана з допов­ненням і новим жанровим визначенням — «роман-хроніка». Тоді ж прийшло й широке визнання його як талановитого прозаїка. У творі йдеться про одну з найтрагічних сторінок історії громадянської війни на 'Герщині та Кубані — геро­їчну боротьбу Північно-Кавказької II армії з денікінцями та її останню страдницьку путь та загибель у кизляро-ас- траханських пісках.

Твір цінний передусім історичною достовірністю зобра­ження. У невеличкій передмові автор висловив жаль з при­воду того, що в художній літературі ця епопея належно не відтворена. Мало хто знав, що героїчні таманські загони після відомого переходу через гори поділили трагічну

634

участь усієї армії, засіявши своїми кістками піски астра­ханські. Всупереч О. Серафимовичу, який у «Залізному по­тоці» відійшов од правди факту з тим, щоб «з найбільшою силою виявити... головні думки, головні ідеї, головні за­вдання маси», автор «Шургану» свідомо «взяв у шори свою фантазію й поклав в основу повісті справжні події й фак­ти, аж до дрібниць» \*. Він чесно й правдиво розповів не тільки про масовий героїзм, а й величезні людські втрати, людські жертви, покладені на вівтар революції.

Саможертовність героїв в екстремальних умовах зобра­жена у творі як історична настанова. Герої роману, усві­домивши неминучість загибелі, турбуються передусім про те, щоб гідно померти й тим самим довести ворогові свою моральну вищість. Вони вмирають, свідомі своєї високої місії, й хоча почуваються лиш «маленькими піщинками», свою боротьбу, як і смерть, вважають чи не «найважливі­шою послугою революції», як у П. Тичини: «Ну що з того, що всесвіт кров залляла? Майбутні встануть покоління — єднання тіл і душ. Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш!»

Та поряд із революційним пафосом П. Капельгород- ський не оминає й численних епізодів здичавіння людей, проявів «огидно-простої» загибелі. Зображене життя — понад трагедію чи комедію, воно взагалі поза всякими ме­жами, що їх здатна осягнути людська уява.

Проблема ставлення до революції переконливо розкри­та через долю головного героя роману Гаврила Рогожина, чимось схожого на Григорія Мелехова.

Донедавна роман «Шурган» порівнювали із «Залізним потоком» О. Серафимовича, «Ходіннями по муках» О. Тол- стого та «Вершниками» 10. Яновського. Вважалося, що «таких творчих удач у зображенні революції і громадян­ської війни, як «Шурган» П. Капельгородського, українська романістика 20 х років більше не має», що цей твір «став класичним» і є «справжньою окрасою української істори- ко-революційної прози». Сьогодні у ці захоплені оцінки доводиться вносити істотні корективи, разом із тверезою й об’єктивною оцінкою й самої громадянської війни.

Так само неоднозначно сприймається сьогодні й роман «Артезіан» (написаний 1934 р., опублікований 1973). Го­туючи твір до видання, П. Капельгородський так визначив свій задум: «Я хотів би написати радісний гімн нашим творчим силам, праці, боротьбі й перемогам. Я хотів би любовно й правдиво змалювати бодай шматочок епохи, що

1 Капельгородський П. Шурган. Повість-хроніка. X., 1932. С. 4.

**635**

захоплює творчим ентузіазмом маси й підносить їх на хви­лях героїзму».

Певна річ, такі наміри письменника, висловлені по сві­жих слідах нечуваного голодомору, можуть збити з панте- лику сьогоднішнього читача. Але відомо, що слід виходити не так з авторських декларацій та намірів, як із наслід­ків їхнього втілення, коли ж йдеться про талановитий твір, для нас важливі й самі відтворені факти життя, і так само пафос того чи іншого трактування фактів.

Справді, об’єктивна правда у творі постає не такою, якою заявлена в заспіві, тож, ймовірно, та ейфорія — лиш данина часові. Таке застереження було тим більш дореч­ним і виправданим, що над письменником протягом два­дцяти пореволюційних років, мов Дамоклів меч, висіла ціла низка звинувачень.

В образі головного героя «Артезіану» професора Лу- ценка втілено чимало рис самого автора, зокрема, жовтне­вий переворот герой сприймає спочатку як «непоправну ка­тастрофу, громадсько-політичну й свою особисто». Далекий (так йому здавалося) від політики, від громадських течій і процесів, молодий учений ще за кілька років до революції закопався в лабораторні й практичні досліди, створив влас­ний «парадиз» і переживав те високе творче піднесення, яке, поєднуючись із точним науковим розрахунком, забез­печує перемогу. Але раптом вибухнула революція і зруйну­вала всі його плани. Спроба невдалого опору більшовиць­кій владі лише ускладнила ситуацію. Луценкові разом із коханою дружиною довелося тікати з «парадизу», зали­шивши напризволяще плоди довголітньої праці, які без­слідно загинули... Не тямлячи себе від кривд, заподіяних революцією, він у всьому вбачав тільки руйнацію, знищен­ня, занепад. Внаслідок цього та особистої трагедії герой усамітнився від усього світу. І тільки згодом, поступово переймається ентузіазмом молоді, духовно відроджується й починає спрагло працювати.

Назва твору символічна. В ній конкретне тісно поєдну­ється з абстрактним: «Артезіан! Яке чудесне, радісне, твор­че слово, як символ, як гасло визволення, оновлення ста­рого життя? Чи ж не так і в душі людини ховаються дже­рела животворних сил і можливостей,— треба тільки знайти, де їх шлях, дати їм вихід...»

І все ж у творчості П. Капельгородського, в «Аргезіа- ні», поряд із сторінками, осяяними благородством і високі­стю людського духу, є вразливі для проникливого пись­менника з його життєвим досвідом. Звісно, навіть згаду­вати саме слово «голод» прозаїк не міг. Але чи ймовірно,

**636**

щоб він не помічав кричущої дисгармонії між демагогічно проголошуваними «комуністичними» ідеями та гаслами й трагічною дійсністю? Мабуть, помічав, але мусив кривити душею, «захоплено» пишучи про те, як в умовах казарме- ного соціалізму «дзвеніла й буяла земля в темпах соцбу- дівництва», «радянський трактор краяв останні куркуль­ські межі. Переможним кроком ішла суцільна колективі­зація...»

Незважаючи на вкрай несприятливу добу, П. Капельго- родський продовжував працювати; він мріяв у трьох-чоти- рьох романах подати всю історію громадянської війни в Україні, розпочавши романом «Оборона Полтави» й закін­чивши цикл «Перекопом».

Ранньої весни 1938 р. автор завершив перший роман, його назва, як зауважив сам письменник, символічна, бо тоді це означало — оборона України. Однак, широкому за­думові П. Капельгородського не судилося здійснитись. Від першого роману залишилися тільки перша частина та чи­малий уривок другої — решта загубилася у воєнному лихо­літті.

Вірний своєму улюбленому жанру епічно-панорамного літопису на документальній основі, П. Капельгородський і тут головні події відтворив з історичною достовірністю, а багатьох персонажів подав під справжніми прізвищами, документальне підгрунтя не завадило створити живі люд­ські характери.

Одну зі своїх повістей М. Гоголь закінчив сумною фра­зою: «Скучно жить на этом свете, господа!..» У 1930 p. П. Капельгородський зауважив, що він «хотів би закінчи­ти повість свого життя словами: «Страшенно цікаво й ра­дісно жити, працювати й творити, товариші!» Чи думав то­ді письменник, що за кілька років по тому — 19 березня 1938 р.— його знову — вкотре вже! — буде заарештовано, а ще за два місяці передчасно й трагічно обірветься життя його в\* розквіті творчих сил?

Досі на підставі «Довідки про смерть», виданої в січні

1. р. Полтавською прокуратурою, вважалося, нібито П. Капельгородський помер 21 лютого 1942 р. «від запа­лення легенів». Тепер з архівних документів КДБ встанов­лено, що особливою судовою трійкою НКВС в Полтавській області (протокол № 17 від 5 квітня 1938 p., спр. 3365, с. 542) П. Капельгородського як «найзапеклішого ворога Компартії і Радвлади» було засуджено до розстрілу «за участь у підпільній націоналістичній контрреволюційній військово-повстанській організації»... Вирок виконано 19 травня 1938 р.»

**<537**

Борис Тенета **(**1903**—**1935**)**

Перша збірка його оповідань з’явилася 1927 р. Остан­ня журнальна публікація — 1934 р. Після того ім’я пись­менника більше не з’являлося в українській літературі.

Б. Тенета (справжнє прізвище Гурій) народився 1903 р. на Донеччині, після смерті батька, в 1914 р., переїздить до Катеринослава, навчався там в ІНО. З 1927 р. навчався у Києві, через деякий час зайнявся літературною творчістю. Починав з поезії, публікуючи її у популярних тоді журна­лах, мав добрі відгуки не лише від читачів, а й таких ви­могливих друзів, як Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидович. Останній із жалем згадував, що сам Б. Тенета, тяжіючи до прози, так і не видав жодної поетичної збірки, вважа­ючи вірші справою суто інтимною, надто особистою, щоб з нею виходити на люди '.

Талант Б. Тенети практично не встиг реалізуватися за той проміжок часу, що випав на його долю. Романтик не лише за творчим світобаченням, а й у повсякденному по­буті, він, за спогадами його сучасників, постійно Прагнув нових вражень, фантазував: захоплювався спортом, полю­ванням, розробляв план перебудови Труханівського остро­ва на київську Венецію, мріяв про подорож на Таїті... Емо­ційна вдача, схильність до орнаменталізму позначилися на перших оповіданнях, де автор виступав то від імені голод­ного поета, який так і пішов з життя безробітним («Без­робітний»), то від робітника, у якого помирає від сухот сестра, і він звинувачує в цьому місто («Місто»). Були й сповіді ліричного героя про жагуче кохання до красуні та­тарки («Мусема») та напівгумористична розповідь про пригоди закоханих на півдні («Листи з Криму»).

Оповідання, зібрані в невеликій збірці «Листи з Кри­му» (1927), написані в тому романтичному, лірико-імпре- сіоністичному ключі, що переважав тоді у багатьох моло­дих прозаїків пореволюційної фаланги. Це були переважно етюди, але в них помітно окреслювалося прагнення Б. Те­нети до психологічного розкриття характерів. Наслідком цього прагнення була повість «Гармонія і свинушник» (Життя й революція. 1927. № 7—9); окремо видана 1928 р. Про неї заговорили критики, хоча тоді в українській прозі були, певна річ, і масштабніші твори.

Найпереконливіше письменнику вдалося показати жит-

1 Антоненко-Давидович Б Здалека й зблизька. К.., 1969. С. 169.

**638**

тєві контрасти на взаєминах Михайла і Катерини. Обоє зовсім юними штурмували Перекоп у громадянську війну, були переповнені мріями про щасливий час. Та ось за кіль­ка років знову зустрілися й виявилися надто різними: Ка­терина втратила життєвий оптимізм, її гнітить майбутня безперспективність, а Михайло — самовпевнений, діє грубо й меркантильно. Прагнучи бути психологічно достовірним, Б. Тенета неспішно розкриває особливості обох натур, епі­зод за епізодом веде до логічного фіналу. І коли, не витри­мавши сірої прози буднів, Катерина йде з цього світу, а Михайло вважає її за це наївною інтелігенткою, стає оче­видним, що ці образи певною мірою символічні, що це — два напрями тогочасного життя.

Повість не була художньо бездоганною. Дехто з крити­ків докоряв авторові за характерну для нього розпороше­ність сюжету, нечітку композицію. 1 Лакиза писав навіть про епігонство Б. Тенети, залежність повісті від деяких ро­сійських творів, зокрема в «надто гострій і цікавій пробле­мі— проблемі статі» \*. Але, нам здається, йшлося при цьо­му не так про художні вартості «Гармонії і свинушника», як про ідеологічні засади її автора, який, мовляв, замість зображення нових явищ, бойового духу комсомолу, зосе­редив увагу на деградації моралі.

Не можна не помітити, що в настроях письменника з’яв­ляється розгубленість, яка відбивається на його творчому поступі:

Оглянувся: хутко і столунно

В мертву прірву падають літа...

В усьому цьому очевидний гнітливий вплив тодішньої суспільно-політичної ситуації й тої напруги літературного життя в Україні, внаслідок яких була остаточно ліквідова­на ВАПЛІТЕ, якій симпатизував Б. Тенета, і саморозпус- тилась «Майстерня революційного слова» (МАРС), до якої він належав. За спогадами Г. Костюка, на початку 1928 р. схвильований Б. Тенета дав йому машинописну копію за­бороненого памфлета М. Хвильового «Україна чи Мало­росія?». «Щоб так написати,— казав він,— треба мати не­абияку громадську відвагу й неабиякий талант. Хвильовий єдиний серед нас, що це має. Але читав «Від ухилу — у прірву» Андрія Хвилі?.. Прочитай до кінця. Заноситься на великий погром» 2.

1 Життя і революція. 1928. № 3. С. 181.

2 Костюк Г. Зустрічі і прощання. Кн. 1. С. 215—216.

639

Б. Тенета з його емоційною натурою не міг не реагува­ти гостро й болісно на такі події. Він відходить од лірич­ності й орнаментальності, що частково відчувалися у по­вісті, шукає себе в заземленій реалістичній прозі. Опові­дання «Люди» (Життя й революція. 1928. № 10) майже не нагадує молодого прозаїка. Це розповідь відстороненого автора про самосуд натовпу селян над місцевим конокра­дом. Розпалені помстою односельці закатовують злодія, а потім ще живого закопують у могилу. Автор дає ли­ше один штрих разючого контрасту: в цей час над цвинтарем, «під хмарами пролі­тав аероплан, везучи пасажирів з X а р- ко в а...»

Письменник прагне відшукати корені загрозливої дис­гармонії суспільства, що почала тоді окреслюватися, по­вертає творчою уявою у революційні роки. Оповідання «Де­сята секунда», «Ковалі», «Ненависть» (зб. «Десята секун­да», 1929) містять художнє осмислення екстремальних си­туацій, усвідомлення того, що проповідь класової ненависті пробуджувала печерні інстинкти індивіда й закладала грунт ненависті людини до людини, і внаслідку чи не за­кономірним парадоксом видається така тогочасна реаль­ність, коли червоний командир Гнат Власенко («Нена­висть») воює проти петлюрівського загону, очолюваного Кіндратом Власенком, але гине від своїх же, червоиоармій- ців, які переплутали його з братом...

Наступні твори Б. Тенети засвідчують його марні й без­плідні спроби пристосуватися до «вимог часу». У розпал компанії проти СВУ він друкує в останньому номері аль­манаху «Літературний ярмарок» (1930) невелике оповідан­ня «Будні» — звичайний взірець «виробничої» прози. Автор намагався переконати, що «увесь завод із захопленням стежив за змаганням двох зразкових бригад». Залишається додати, що по деякім часі в новоствореному журналі «Ра­дянська література» (1933. № 7—8; 1934) Б. Тенета ви- ). друкував повість «Дні» — поширений варіант оповідання за рахунок типово банальних, навіть і для того часу, епізо­дів про реконструкцію заводу, зміцнення колгоспу, шкід­ництво куркулів тощо. Найприкріше те, що вже після цього письменник нічого не встиг опублікувати цікавого, пішовши з життя на початку 1935 р.

Втім, лише недавно відкрилася можливість мати об'­єктивні відомості про фінал його життя й творчості. Восе­ни 1933 р. Б. Тенета у видавництві «Молодий більшовик» розповідав друзям про роботу над своєю давньою мрією — великим історичним романом. «Тема — історія й практика

640

завоювання Мехіко іспанськими колонізаторами на чолі з Кортесом. Потрясаючі епізоди, жахливе винищування за­войовниками тубільного населення ацтеків та індіан. Такої теми українська література ще не мала, підкреслював він»1. Зрозуміло, що роман мав перегуки з близькою сучасністю, тому писався неспішно, з надією на зміни в жорсткій цен­зурній політиці.

А проте арешти письменників наприкінці вже 1933 та на початку 1934-го, очевидно, поклали край кращим творчим задумам і надіям прозаїка. Після розстрілу близьких йому Г. Косинки, Д. Фальківського у грудні 1934 р. він хотів отруїтися... У нього з’явилася ідея-фікс: не датися живим у руки енкаведистам. Як згадує у нещодавно опублікова­них спогадах дружина Є. Плужника — П. Плужник, Б. Те­нета мав такий наївно-романтичний план порятунку: «Небез­пека наближається, скоро і по нас прийдуть, а жити так хочеться, що, здається, я зроблю так: піду до річки, зали­шу свій одяг на березі, покладу в кишеню всі документи на ім’я Бориса Тенети, а сам на голову нав’яжу який-небудь одяг такий, щоб можна лише було прикрити грішне тіло, перепливу річку... і нема мене... піду, куди очі глядять без документів, без нічого. А хтось знайде мій одяг на березі з документами, передасть у відділ розшуку міліції, мілі­ція — в НКВС. Ну, що ж, скажуть, утопився сам раніше, ніж ми його утопили...» 2

Як свідчила Г. Плужник, Б. Тенета написав навіть спов­нені відчаю листи Сталіну й Горькому, де благав втрутити­ся в ситуацію на Україні, бо ж ув’язнюють неповинних людей, чинять розправу над талановитими письменниками, його самого ця доля спостигла 20 січня 1935 р. на Кавказі, куди поїхав до дружини, яка там працювала після закін­чення медінституту. Ще в Сухумі, у попередньому ув’яз­ненні перед перевезенням до Києва, Б. Тенета зробив спро­бу покінчити життя самогубством. Тоді йому не дали ско­їти цього. А вже 6 лютого, в Лук’янівській тюрмі, в Києві, він, подерши на шматки рушник та власну білизну, зробив зашморг і вночі затягнув його на шиї.

Йому було тільки 32 роки, він міг стати помітною по­статтю в нашій літературі.

1 Костюк Г. Зустрічі і прощання. С. 220.

2 Україна. 1990. № 3. С. 14.

21 юі 641

Віктор Петров (Домонтович) **(**1894**—**1969**)**

Літературознавець, етнограф, фольклорист, мовозна­вець, філософ, історик, археолог і водночас — оригінальний прозаїк. Все це належить до характеристик людини винят­кових здібностей і талантів В. Петрова, яскравої, інтелек­туальної постаті в українському науковому й літературному світі.

В. Петров як літературознавець досліджував творчість П. Куліша, Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся, інших письменників. Як фольклорист і етнограф цікавився «по­чатком» і «кінцем» — найархаїчнішим і найсучаснішим. Як мовознавець досліджував спадщину О. Потебні. Власну\* філософію виводив із вчення Г. Сковороди. Головним об’­єктом Петрова-археолога й історика була проблема етно­генезу народів, що втілилась у капітальних монографіях «Скіфи: мова і етнос» (1968) та «Етногенез слов’ян. Дже­рела, етапи розвитку і проблематика» (1972).

На літературний вік В. Петрова (псевдонім В. Домон­тович) припадає два десятиліття, за які написано п’ять повістей і близько ЗО оповідань, новел, есе. Ця, невелика за обсягом, прозова спадщина засвідчує непересічний та­лант оригінального письменника.

Народився В. Петров 10 жовтня 1894 р. в Дніпропет­ровську у родині православного священика. 1913 р. закін­чив Холмську чоловічу гімназію, 1918 — Київський універ­ситет. Його курсова робота про поета пушкінської плеяди М. Язикова була удостоєна срібної медалі. Здібний студент слов’яно-російського відділення історико-філологічного фа­культету був залишений при кафедрі української мови й словесності «яко професорський стипендіат». 1927 р. Пет­ров закінчує аспірантуру в 1НО і захищає наукову роботу «Теорія культурництва в Кулішевому листуванні в 1856— 1857 рр.».

В. Петров був серед перших науковців новонародженої Української Академії наук. З 1919 по 1941 працює в різних наукових установах: секретарем Комісії історичного слов­ника української мови, науковим співробітником і керів­ником Етнографічної комісії, співробітником і завідуючим сектором в Інституті Матеріальної Культури (Археології). На початку 1941 р. стає директором новоствореного Інсти­туту українського фольклору Академії наук УРСР.

У 20-ті роки Петров заявляє про себе в літературознав­стві, досліджуючи творчість Г. Сковороди, М. Костомаро-

642

ва, М. Гоголя, Віктора Гюго. Але особлива увага віддана Пантелеймону Кулішу. За період 1925—1932 рр. вчений присвятив П. Кулішеві вісімнадцять наукових розвідок.

З початком війни В. Петров евакуювався з Академією наук до Уфи, де працював ученим секретарем Інституту су­спільних наук. В автобіографії 1956 р. зазначає, що під час війни «перебував у партизанському загоні». Насправді, у лютому 1942 р. він з’являється в окупованому Харкові, де активно включається в тогочасне культурне життя, ство­рює й редагує журнал «Український засів». Відступаючи з німецькими військами, у 1943 р. очолює кафедру етногра­фії Українського наукового інституту у Львові, потім — співробітник Українського наукового інституту в Бер­ліні.

У повоєнний час В. Петров живе в різних містах Бава­рії, спочатку в таборах ДіПі, потім у Мюнхені. Спрага ді­яльності й організаторський талант ставлять його в центрі багатьох помітних подій в колі української еміграції, котра тоді намагалась зорганізуватись. Він був одним з ініціа­торів створення, а потім — членом правління письменниць­кої організації МУР (Мистецький український рух), що існувала в 1945—1949 рр. До багатьох періодичних видань української еміграції в Німеччині долучився В. Петров як редактор чи автор: редагує всі Мурівські збірники і Альма­нах, часопис «Хоре», друкується в журналах «Арка», «Сві­тання», «Похід», «Заграва», «Пу-гу», «Орлик», в численних газетах. Водночас — він професор Богословсько-педагогіч­ної Академії УАПЦ і продекан філософського факультету УВУ в Мюнхені. Про його розвідницьку місію, на жаль, сьогодні відомо небагато. Але знана річ, що в літературних колах еміграції він не викликав політичної підозри і, як писав 1951 р. Юрій Шевельов, «був однією з найбільших, якщо не найбільшою інтелектуальною постаттю серед емі­грації, один із дуже небагатьох, хто міг сказати своє слово в розвитку світової думки» \*.

18 квітня 1949 р. Петров загадково зникає з Мюнхена і через рік з’являється у Москві, в Інституті археології. Тільки 1956 р. перебирається до Києва, повертається до Інституту археології АН УРСР — завідує архівом. 1965 ро­ку згадують про його заслуги як розвідника і нагороджу­ють орденом Великої Вітчизняної війни 1-го ступеня... У 60-ті, після мовчанки 50-х, починає інтенсивно друкува­тись, але тільки наукові праці — з археології, мовознавст­

1 Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив//Україна [Париж]. 1951. Ч. 6.

**21\***

643

ва, етногенезу народів. Петров-письменник, Петров як До- монтович перестав існувати ще 18 квітня 1949 р. ...

Повоєнне двадцятиріччя в його житті є найбільш загад­ковим. Повернувшись на батьківщину, він не повторив до­лі ні Вороного, ні Грушевського, але ж і почестей Глущен- ка (художника-розвідника) йому не перепало. Ці «непо- яснювані» роки в житті одного з найцікавіших українських письменників, котрий на першому з’їзді МУРу кликав від­крити «ворота світової літератури», а через чотири роки раптово й назавжди зрікся свого письменства і навіть лі­тературознавства... Можна припустити, що такий стиль життя був зумовлений не тільки чи не стільки зовнішніми обставинами, а здебільшого внутрішніми чинниками осо­бистості. Доцільно послатися на спогад Уласа Самчука про Петрова: «Це був інтелект не лишень розвинутий, але й вимуштруваний до повного підпорядкування своїй волі. А тому, що його інтелект належав все-таки до «свобідних» і «незалежних», у ньому розвинулося почуття вищості до всього, що є поза ним...»

1968 р. 74-річний вчений захищає дисертацію на здо­буття вченого ступеня кандидата філологічних наук. На­уковці, які складали тоді Вчену раду, розуміли, що перед ними — нетитулований академік. І одностайно присудили пошукувачеві ступінь доктора філологічних наук. Через рік, у червні 1969 р., В. Петров помер.

Контури власного літературного шляху вчений скупо окреслює 1944 р. в автобіографічному листі до В. Маяков- ського. В радянський час цікавився зборами «музагетів- ців», потім — дискусіями в Асписі, у голодні 1922—1923 рр. разом з М. Зеровим після О. Бургардта викладав в Бари- шівській школі під Києвом; товаришував з «неокласика­ми», найбільше з М. Рильським.

Дебют В. Петрова-прозаїка припадає на 1928 р.: вихо­дять у світ повісті «Дівчина з ведмедиком», потому «Аліна й Костомаров» та «Романи Куліша» у харківському видав­ництві «Рух» (1929—1930). У журналі «Життя й револю­ція» 1934 р. було вміщено кілька розділів повісті «Напере­додні (Гракх Бабеф)». На кожну із опублікованих повіс­тей з’явилися критичні нарікання з метою розвінчання «реакційності, дрібнобуржуазності, ворожого нам ідеалізму та психологізму». Більше на сторінках радянських видань

В. Петров-Домонтович як прозаїк не друкувався.

Проте Петров мав змогу творити й друкуватися в роки війни та еміграції: чимало оповідань, новел, нарисів роз­кидані в українській періодиці 40-х рр. Дещо залишилось поза публікацією. Зібрав усі художні твори В. Домонтовича

644

і підготував до друку Юрій Шевельов. У 1988—1989 рр. тритомне зібрання творів опубліковане в Нью-Йорку в серії «Бібліотека Прологу і Сучасності».

За хронологічним поділом проза В. Петрова вкладаєть­ся у два періоди: кінець 20-х і початок 30-х років; на 40-ві припадає більшість оповідань, есе, новел, публіцистика. З погляду жанрового поділу теж визначаються дві групи: романізовані історико-біографічні твори та психологічна проза чи просто белетристика.

Романізована біографія як новий тип історичної літе­ратури розвинулась і утвердилась у 20-ті рр. нашого сто­ліття та паралельно в різних країнах Європи. її найвидат- нішими представниками були Андре Моруа, Стефан Цвейг, Юрій Тинянов. Синтезуючи дві головні і необхідні риси творчого потенціалу письменника — історизм та інтелек­туалізм — белетризована біографія найбільш концентрова­но і послідовно втілює у твори власні авторські погляди. «Романізування» означає передусім оригінальне прочитан­ня й суб’єктивне коментування подій і документів.

Широка освіченість, знання іноземних мов і прагнення прилучитися до світової культури давали йому змогу віль­но почуватися в європейському контексті й з готовністю сприймати віяння нових «циклонів», котрі «носилися» в літературному просторі. Романізовані історії Петрова — це радикальний відхід од традиції. Свідомо обираючи новий жанр, робить це з необхідності, продиктованої часом. Зго­дом, у 40-ві, в «Болотяній Лукрозі» він пояснить: «Уже наприкінці першого десятиліття XX ст. починає накреслю­ватися злам. Поет стає ученим»... Крім того, сама пробле­ма пошуку нового жанру як характерна і необхідна риса молодої національної літератури була суголосна програм­ним гаслам про культурну повноцінність на противагу про­вінційному позадництву. Це протистояння між «психологіч­ною Європою» й «пасивно-страждальною Просвітою» ви­кликало до життя відому літературну дискусію 1925— 1928 рр. В. Петров, до речі, ніколи ніде публічно в диску­сію не вступав (у кожному разі, не залишив друкованих доказів). Але вирішив цю проблему для себе досить ори­гінально: обрав новий європейський жанр, а героями — Панька Куліша і Миколу Костомарова.

Письменник не випадково звертається до минулого сто­ліття, а саме до тогочасного символу національного від­родження — Кирило-Мефодіївського товариства, його при­вабила споріднена тональність XIX і XX ст. через властиві їм ідеї українства. Спочатку це зацікавлення реалізується в літературознавчих розвідках, потім продовжується в по-

645

вісті-біографії. Можна сказати, що там, де закінчився «Пантелеймон Куліш у 50-ті роки», там почались «Романи Куліша». Це той випадок, коли маса накопиченого мате­ріалу і думок, яка не може претендувати на місце в на­уковій праці, потребує окремого художнього вияву.

Використовуючи як сюжет відому історію кохання Ми­коли Костомарова, опираючись, часом дослівно, на спогади Аліни Костомарової, Петров розповідає зворушливу, хоч і драматичну, але до певної міри традиційно-банальну істо­рію кохання — щасливий кінець після довгої розлуки. Він дослідив цей роман з погляду взаємодії в ньому зовнішніх і внутрішніх чинників і важелів. Поклавши свої спостере­ження на філософію романтичного почуття, Петров із фор­мули романтиків про «святе кохання» виводить Костома­рову формулу «запереченого, оберненого» кохання.

Якщо «Аліна й Костомаров» — це майстерно переказа­ні, трансформовані спогади, то повість-есе «Романи Кулі­ша» — вільне авторське коментування листів героїв. Панько Куліш, енергійний діяч на українській ниві, переживає розквіт своїх творчих можливостей у 40 років і водночас «поспішає випити все, що лишилось недопите». П. Куліш у Петрова постає як герой чотирьох романів протягом ше­сти років — з Лесею Милорадовичівною, Марком Вовчком, Параскою Глібовою, Ганною Рентель. Кожна із цих при­год — тонко характеризована автором за допомогою епі­столярного цитування, коротких пояснень і влучних визна­чень. Іронія В. Петрова часто переходить в неприхований сарказм. Проте Петров не ставив собі за мету розвінчува­ти. Він справедливо зазначав, що «на всіх Кулішевих, та­ких типово-«фавстівських» романах лежить прикмета ме- фістофелівського зневір’я, сумніву, вагань, непевності...» Тому всю суперечливість характеру П. Куліша автор по­яснює, врівноважує і виправдовує: «Щоб творити, він офі­рував коханням». Дві протилежні дії виконує одночасно автор, висвітлюючи свого героя,— засуджує і виправдовує. Саме цей оригінальний прийом створює постійне психона- пруження в такому, здавалось би, «несюжетному» творі.

Порівняльний погляд на зазначені повісті підтверджує припущення, що «проросли» вони і одночасно, і на одному грунті. І не тільки тому, що головні герої поєднані спіль­ними зовнішньо-біографічними ознаками. Сполучувальна авторська ідея значно глибша. В. Петров вважає, що дра­матизм молодої української генерації, котра прагнула «збудити» й «відродити» Україну, увібрала сама доба, вір­ніше, її інтелектуальне підгрунтя — романтичний ідеал. Романтики 50-х років минулого століття — романтики за

646

переконанням, творчістю, світосприйняттям, способом мис­лення, коханням — П. Куліш і М. Костомаров уособлюють, як доводить В. Петров, специфічну романтичну рису — ду­ховне роздвоєння, «двопланову двоїстість», чи «удвозна- чення поглядів», брак внутрішньої єдності, суголосності між уявою і реальністю.

Паралельно до історичних біографій Віктор Петров ске­ровує увагу на психологічну прозу, його дебютна повість «Дівчина з ведмедиком» попри всі недоліки не мала ознак початківства. Прозаїк обирає модну на той час тему — це один із варіантів пошуку емансипованого щастя, і напов­нює нею незвичайний сюжет.

Перша повість В. Петрова-Домонтовича не уникла зви­нувачень... Проте автор якнайменше прагнув розв’язати актуальні проблеми соціндустрії. Виразно відчутне його прагнення до проникнення у психологію і «графікування» людських почуттів у переломні моменти історії — в час духовної чи політичної кризи суспільства.

У передмові до першого, 1947 р., Мюнхенського видан­ня, Домонтович зазначає, що повість «Доктор Серафікус», написана 20 років тому, «належить зовсім відмінній добі», і «на сьогодні... є лиш документ часу».

В загальній ілюзії самодостатності живе Василь Хри- санфович Комаха, вчений-ерудит, самотній дивак, що зов­нішньо існує як викладач рефлексології і НОП, а внутріш­ній світ наповнює археологією, етнографією, міфологією. Він сторонився людей, тікав у самоту, до фортепіано. Вві сні йому привиділось, що хотів би мати дитину, «не тур­буючи у тій справі жінку». Бо жінок всіляко уникав, за що дістав прізвисько Серафікус. Підкорений правилами се­редовища і власним прагненням до обмежень, герой посту­пово стає серафічним в цілому. Так автор із конкретного Комахи виводить новий тип людини-Серафікуса, сутність якої — «диференційованість суспільних функцій», фахова відокремленість на конвеєрі життя. Але в той же час твір розповідає про Нелегке «очоловічення» Комахи-Серафіку- са через історію його дивного кохання.

Головного героя Домонтович постійно тримає в межах як зовнішньої, так і внутрішньої дисгармонії для доказо­вості конфлікту людини природної і людини історичної. Отже, це вічний конфлікт біологічного й розумового, який зумовлює дуалізм існування двох паралельних джерел сут­ності світу — духовного і матеріального.

Зваживши на прагнення автора до типізації, пригадав­ши характеристику епохи (з одного боку, це був спокій пі­сля хаосу, з другого — світ розпадався й вимирав: «приро­

647

да обернулася на продукт фабричного виробництва»), тре­ба відзначити, що «Доктор Серафікус», поза сумнівом, твір-попередження. Закінчилися революції і війни, прийшов відносний спокій, а людини — справжньої, органічної, ці­лісної...— нема. Є змеханізована умовна істота, що під впливом технізації буде все більш функціональною, част­ковою, одновимірною. Ще у 1929-му Петров прогнозував змеханізований світ, що сьогодні вже став реально загро­жувати людству.

З погляду канонізованих уявлень про прозу «Доктор Серафікус» мав недоліки — композиційну незв’язність, не­рівну образність, уривчасту діалогову мову, різностильо­вість. Дійсно, все, від гуманістичної ідеї до «манери син­тезу», не вкладалося в усталені рамки. Було іншим. Сам автор, у тій же мюнхенській передмові, називає свій твір «свідченням про літературу, якою вона була або могла бути в другій половині 20-х років». Це справді було не що інше, як пошук, спроба вгамувати спрагу на літературу нового, вищого порядку. На жаль, як і багатьом іншим, цим пагонам прози не судилося, дати квіту і плоду.

Остання, підсумкова повість В. Петрова-Домонтовича, «Без грунту» вперше друкувалася в харківському «Україн­ському засіві» на рубежі 1942—1943 рр., окремою книгою виходить 1948 р. в Регенсбурзі (Німеччина). Слово «грунт» часто вживане автором на сторінках твору, як зумисно під­креслений символ сталості, коренів, основи. Коли він по­рушується, втікає з-під ніг, знищується різними способа­ми— настає час «без грунту». Таку песимістичну назву

В. Домонтович аргументує, означивши в повісті триєдиний початок тотального безгрунтя — національного, суспільно­го, духовного.

У центрі твору — Варязька церква над Дніпром, довко­ла неї — фабула про загрозу знищення і боротьбу за вря­тування церкви. В сюжетній архітектоніці автор вірний собі щодо автономних новел. Одна з них — глибоко сим­волічна— про самотнього митця Степана Линника. За три роки до смерті він переносить свій талант із Петербурга в Україну: в рідному місті будує церкву. Але хіба міг знати він, що пройдуть революції, перебудовуючи світ, і витво­рять «нову суспільність людей», яка не потребуватиме Церк­ви — ні як Храму Божого, ні як мистецького шедевру, і на­віть учні його не стануть в оборону її?.. Приходив час націо­нального безгрунтя. Використовуючи алегорію, автор ілю­струє регресивний хід історії в «одній, окремо взятій» і по­будову «царства свободи» з «гекатомбами жертв» — ще один вид безгрунтя, яке невідворотно насувалося на суспільство.

Кількапланово прочитується Ростислав Михайлович — головний поміж героїв, але єдиний, що не має прізвища. Очевидне прагнення автора до узагальнення цього образу в двох площинах: в абстрактній — це зразок класичного конформізму; в конкретній — певний тип людини передво­єнного десятиріччя в СРСР. Респектабельний зовні, герой насправді живе в постійному страху, як існує мовчазна і покірна більшість у 30-ті, трагічні для інтелігенції, роки, «намацуючи межу, де кінчається твердий грунт і починаєть­ся провалля».

Незримий образ безодні, як катастрофи, що насуваєть­ся, ненав’язливий, але постійно присутній контекст. Допи­суючи повість за межами сталінського соціалізму, В. Пет­ров міг, маючи бажання, переконливо продовжити її — доб­ре знав, як розгорталися в Україні процеси 30-х pp. (Про тотальне знищення української інтелігенції він написав у 40-ві публіцистичне дослідження «Українські культурні ді­ячі Української PCP 1920—1940»), Але В. Петрова-Домон- товича хвилюють масштабні проблеми буття. Все відчут­ніше, із твору в твір, вирізняється його головний письмен­ницький інтерес — психологія перехідного часу. Йому вдається блискуче провести психологічну «межу» між «грун­том» і «безгрунтям» і зафіксувати, як балансують на ній герої, церква, старе місто, зрештою — вся країна: «людн втратили почуття сталості. Вони звикають жити в руїнах і серед руїн, немов в чеканні на нову катастрофу, нове зни­щення, ще страшніше, ще згубніше за попереднє».

Повість «Без грунту» — кульмінація Петрова-прозаїка. В ній найбільш яскраво викристалізувались риси його письма: діалектично-синтезуюча манера викладу, оригі­нальний, майстерно сконструйований механізм повістуван- ня. Якщо додати до цього композиційну єдність, характери з чітко окресленим зовнішнім і внутрішнім малюнком, вправну мову, то можна без перебільшення говорити про один із кращих творів української прози першої половини XX ст.

Майже вся «мала» проза В. Домонтовича написана у 40-ві pp. Оповідання з давньої і нової історії України, ро­манізовані біографії, філософські новели, короткі анекдо­ти, сюжетні шкіци — всього близько 30 творів. Різні люди, відомі постаті, віддзеркалюючи сучасну їм добу, стають героями біографічних оповідей письменника; святий Фран- ціск Ассізький із Середньовіччя, астрономи Тіхо Браге та Йоган Кеплер, німецький класик РІоган Вольфган Гете, австрійський поет Райнер Марія Рільке, польський ман­дрівник, поет Вацлав Ржевуський. В жанрі романізованої

649

біографії залишились незакінченими три повісті — про Франсуа Війона, Вінсента ван Гога і Марка Вовчка.

Історичні новели про Сірка («Помста») та Саву Чалого («Приборканий гайдамака») вирізняються в прозі Домон- товича, виказуючи віртуозного майстра стилізації, тонкого психолога, вишуканого стиліста. Кілька оповідань політич­ної спрямованості присвячено темам з радянської історії (цикли «1921 рік» та «На засланні»). Про жорстоко пере­слідуване і нищене українське село йдеться в оповіданні «Трипільська трагедія». Писав В. Домонтович і в розва­жальному жанрі анекдоту — короткі замальовки «Дивна історія», «Я й мої черевики», «Курортна пригода». Диптих «Болотяна Лукроза» засвідчує блискуче опанований ним мемуарний жанр. Університет, Баришівка, Київ різних ро­ків, роздуми про літературу й особливо зворушливі сторін­ки про Миколу Зерова — неповторний колорит спогадів.

На діалогах про вікове протистояння кривавого «гума­нізму» і наївного естетизму побудоване оповідання «Роз­мови Екегартові з Карлом Гоцці». З ним перекликається проблематикою і характерами філософська притча «Апо­столи», котра посідає особливе місце в творчості письмен­ника. Біблійна легенда про Ісуса і його учнів постає в не­сподіваному аспекті: автор зводить у протиставленні двох апостолів: Петра — як втілення сліпої і через те нетривкої, здатної до зради, віри, і «Хому невірного» — як уособлення скептичного аналізу і тверезої думки.

Очевидно, що об’єктивний у вічних сумнівах Хома був найбільш близьким героєм-образом самому В. Петрову: так само, минаючи усталені канони, доктрини, догми, він долав у послідовності свій письменницький шлях — праг­нучи власного об’єктивного «прочитання» світу й утвер­джуючи власну манеру письма. Він розумів і відчував яви­ща в їх трансцендентному виявленні і тому не довіряв зовнішнім контурам. Як Домонтович ніколи не вдавався до пояснень своїх творів, так Петров ніколи не мав бажання пояснити себе. Його незалежність від часу, обставин, ото­чення живилась синтезом взаємопогоджених філософії жит­тя і філософії творчості. Сповідувані ним гуманістичні ідеї втілювалися в оригінальну тематику й огорталися незви­чайними сюжетними конструкціями, а присутність автора у творі позначалася блискучим стилем і афористичною дум­кою. В. Петров-Домонтович, безперечно,— «пан форми», майстер інтелектуального письма.

650

Степан Тудор **(**1892**—**1941**)**

Творчість цього письменника — одне з яскравих свід­чень суперечності між талантом та служінням ідеї, котра стає добровільним переконанням і упокорює талант, ро­бить його інструментом не так мистецтва, як політика. Бе­летрист і видатний публіцист, ерудит з непересічним фі­лософським хистом, С. Тудор пройшов, як висловився б М. Хвильовий, «мятежний» шлях, формуючи ідейно не ті­льки себе, а й інших, вимагаючи від них ідейного колекти­візму та самозречення заради панівної ідеології. «Літера­турна боротьба — та ж класова боротьба, зі всією її не­щадністю і жорстокістю, з усіма її жертвами. Відточене літературне слово — той же тонкий і гострий кинджал»,— писав С. Тудор у статті «Визволення слова». Все, здавало­ся б, просто. Тим часом творчість самого Тудора — справ­ді художня діяльність — не раз суперечила цій прос­тоті...

С. Тудор (справжнє прізвище — Олексюк) народився 25 серпня 1892 р. в селі Пониква на Львівщині. З дитинства пережив матеріальні скрути, раннє заробітчанство. 1914 р. його, студента першого курсу Львівського університету, мобілізовують до австро-угорської армії, далі — фронт і російський полон, що спричиняє перебування С. Олек- сюка в Наддніпрянській Україні (переважно Київщина, Чер­кащина). Він бере участь у революційних подіях як боєць Корсунської ревбригади, організатор кооперативів, праців­ник наросвіти. З 1923 р., повернувшись до Галичини, ак­тивно пропагує ідеї жовтневої революції. Закінчивши уні­верситет, працює вчителем у Чорткові, але, природно, не зживається з владою: комуністичний агітатор. З 1927 р. включається в літературну й політичну боротьбу, зокрема і як один з організаторів журналу «Вікна» — органу ра­дикально настроєних львівських письменників, згодом об’­єднаних у спілду «Горно».

Складними були наступні роки: сутички з поліцейським управлінням та судовими властями, що притискають жур­нал «Вікна», співредактором якого був разом з В. Бобин- ським, а згодом і редактором. Напружено працює у різних жанрах. Зазнає переслідувань і вигнання в містечко Золо- чів після закриття часопису у 1932 р. У 1939 р.— після злуки із Східною Україною в тому ж Золочеві бере участь у розподілі поміщицької землі, а потім, у Львові, консолі­дує письменницькі сили. У розпал цієї бурхливої діяльності

651

життя С. Тудора трагічно урвалося: 22 червня 1941 р. він загинув під фашистськими бомбами, що впали на Львів.

Огляньмо творчу спадщину цього письменника. Уже з кінця 20-х, обравши позиції тенденційності («Ми за тенден­ційність у дусі пролетарському», 1928), він пристрасно на­вертає в цю свою «віру» інших, від імені «Горна», від іме­ні групи західноукраїнських письменників, об’єднаної ідео­логічно навколо журналу «Вікна» пристрасно проповідує пролетарську ідеологію. Обстоюється не лише тенденцій­ність, а й «плановість у тематиці», тобто вибір першочер­гових тем: міський пролетаріат, життя села («Криноліну — хоч би й стефаниківського крою — прийдеться стягнути. Мода тепер — на шкуратянку»), «теми з життя пролетар­ського партійного активу», «теми з життя західноукраїн­ського дрібноміщанства» (інтелігенції). Отже, типова «роз­верстка» в літературі та ще й під гаслом не прихованої, а демонстративної партійності. Щоправда, з істотними за­стереженнями: тенденція не мусить бути «причеплена до твору паперовою квіткою». Отже, і в теорії не все виходить просто, ще складніше — у власне художній практиці, і най- перш — у творчості самого письменника.

Його белетристика становить досить неоднорідну ціліс­ність, характерну, однак, тим, що в ній майже немає речей банальних. Сказати б, серединну позицію в ній — за мірою естетичної складності — посідає повість «Марія» (1928) з промовистим підзаголовком: «Події з життя наймичок, розказані просто». Так, доля наймички, на перший погляд, до елементарності типова. Збезчещена молодим паничем Синицьким, вагітна, Марія поневіряється в чужому їй міс­ті, то знаходячи короткочасний притулок у такої ж, як і вона, Магдп, то ризикуючи втрапити до «закладу» (цілком певного призначення) пані Вєжбової, то опиняється на по­розі Марійського товариства, до якого довірливих заманю­ють його служки. Випадкове ув’язнення й знайомство з Лаєю, дочкою багатодітного єврея-візника, змушують Ма­рію пильніше придивлятися до цього збуреного світу і прой­нятися переконанням: «Тільки в комуні вихід із великої кривди...»

Повість пройнята щемким настроєм передчуття. Світ неспокійний, життя хистке. Народження Марією сина збі­гається з революційними виступами народу. Стильова «діа­грама» повісті, здається, відбиває весь пошуковий шлях

С. Тудора —до власної індивідуальності, до суголосся зі стилем часу, з потребами української прози, як вони тоді уявлялись авторові. Водночас повість навіть у змісті сво­єму, відтак в ідейному вимірі — непроста. Самоусвідомлен-

**652**

яя Марії подається як дуже суперечливий процес, де пе­реплітаються позиція комуністки Лаї та бунт зневажених дівчат у «закладі» Вєжбової, умонастрої «маргінальної» особистості (місто для колишнього селюка — важке се­редовище) і нові погляди на церкву та її служителів (об­раз о. Пана — своєрідна інтродукція до роману «День отця Сойки»).

Потрібні додаткові дослідницькі зусилля, аби відтво­рити ідейне, а відтак художнє формування С. Тудора, де багато важить сам характер його обдаровання — як пись­менника і як вченого з виразним теоретико-філософським хистом. Заслуговує пильної уваги в цьому плані його по­езія, жанрові пошуки в малій прозі. Вони значною мірою раціоналістичні (назви віршів: «Оруддя антитези» або «Діалектичне чергування»), бо автора здебільшого цікави­ли психологічні проблеми, як і питання філософії взагалі. «...Працював науково в обсягу філософії критики й теорії літератури»1,— свідчив письменник у біографічній довідці. 1932 р. захистив дисертацію на ступінь доктора філосо­фії — «Про т. зв. реалізаційний осуд у спостереженні». «Предмет і його вигляд у спостереженні», «Про почування і пізнання» — з такими доповідями виступає С. Тудор у Львівському філософському товаристві. У списках вико­ристаної літератури — праці німецькою, польською мова­ми: ознака дослідницької праці.

«Дослідництвом» займається і в галузі художньої твор­чості, що може засвідчити бодай повість «Молочне боже­вілля» (1930), де не просто гострий сюжет про бунт політ­в’язнів у тюрмі, а й концепція діалектичного взаємозв’язку між біологічним і соціальним у людині, між підсвідомим та усвідомленим, стихійним і організованим. Він схильний детермінувати, бодай почасти, масові революційні виступи накопиченням стихії, своєрідним психічним магнетизмом. Це — антитеза експлуатації, а народні маси «оруддя ан­титези». Вірш під такою назвою С. Тудор написав ще 1925 р. Повсталі тут — «як діти ті свавільні», що силою змітають усі одвічні аргументи поневолення, згідно з кот­рими «Людина раб! Людина пан! Людина егоїст!»

В одвіт на ці глибокі речі Всі ваші томи, книги чільні Одним кивком ноги —

До печі!

Це — істотний штрих: «Бо божевільні ми!», бо «вразила нас при світлі блискавиць Велика манія (!) комуни».

1 Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН Ук­раїни. Ф. № 56. Од. зб. № 36.

653

Повість «Молочне божевілля» мала складну долю. Кри­тика закидала їй формалізм і примат біологізму, ідейну нечіткість та недооцінку ролі партії. Своєрідно перепліта­ються в ній естетика й світогляд автора, а в формальних пошуках проблискує «рахунку зимне лезо». Це дістане свій розвиток і в романі «День отця Сойки», в характеристиці його персонажів, де часто використовуються паралелі з тваринним, як правило, хижацьким світом, закони якого переносяться на міжлюдські стосунки.

Шлях С. Тудора до роману був закономірний передусім у світоглядному плані. Здається, він просто не міг не на­писати цього твору, тому що готував себе до нього як ху­дожник і як філософ-атеїст. Роман залишився незаверше­ним, однак основний конфлікт і в існуючому варіанті твору окреслено з граничною виразністю. Йдеться, як говорить Сойка, про «одну з найважливіших дилем, що нависла те­пер над світом». «Бог або комуна» — так категорично, без права вибору, визначив її для себе герой, так сформулював її й автор.

Через півстоліття після створення роману ця дилема ще не втратила своєї гостроти, але вочевидь набирає ін­шого вигляду. Уже з 80-х, зокрема після появи роману Ч. Айтматова «Плаха», котрий набрав широкого суспіль­ного резонансу, людина повертається до релігійної духов­ності як надійного прихистку. Наступні ж динамічні по­дії— не лише в літературі та мистецтві, а, головне, в жит­ті— змусили критично поглянути на шкалу гуманітарних, відтак і політичних, ідеологічних цінностей, отже, й на ко­муністичну доктрину та її історичне побутування в одній шостій частині планети.

Природно, все це істотно корегує ставлення критики не лише до таких творів, як «День отця Сойки», що був да­ниною своєму часові, а й до радянської літератури (у ма­совій своїй частині вона — данина фальшивим ідеологічним концепціям). І природно ставити питання взагалі про місце в історії літератури відповідних творів, особливо таких, як одверто тенденційний роман С. Тудора. Та річ у тому, що маємо тут випадок по-своєму винятковий, унікальний, са­ме той, де тенденція вмотивована художньо і постає з гли­боких та щирих переконань, отже, здатна стати й переко­нанням читача.

«День отця Сойки» — художньо-філософський твір скла­дної структури. Здається, вічно триває цей один день з життя подільського священика, а в ньому все — історія церкви й віри, історія й сучасність краю, кар’єра й інтереси Сойків, Климовичів та багатьох інших з їхнього середови­

654

ща, а ще війни, заворушення і Жовтень у Росії з його між­народним впливом.

Узвичаєно в дотеперішньому літературознавстві трак­тувати твір С. Тудора як взірець літератури атеїстичної. Однак обмежувати його тільки цією роллю несправедливо. Справді, атеїстичний зміст і пафос роману тут присутній — письменник створив не один, а цілу галерею образів, що характеризують попівство виразно, в різних ієрархічних зрізах, хоча отець Сойка з цього погляду — вершина. Від д’Есте й Льотті в Римі до низових подільських парохів — проймає письменник своїм дослідницьким поглядом цю сильну соціальну машину, розбираючи найпотаємніші сек­рети її майже безперебійної роботи.

І все ж маємо в даному випадку щось значніше. Це — філософськи концепційна «розправа» про речі важливіші, аніж, приміром, власницькі пристрасті чи цинізм служите­лів культу, найопукліше втілені в образі Михайла Сойки, йдеться-бо про вибір між вірою і наукою, духовним і ма­теріальним, між віковічними устоями експлуататорських формацій і революційною їх зміною — отже, між Богом і комуною. Льотті і Сойка ще й ще раз повертаються до цієї важкої «дилеми», і прелат наголошує: «— Не є вона з тих популярних питань, що надаються до прилюдного обгово­рення перед вірними.— у самій її настанові: бог або кому­на — міститься деяка небезпека й спокуса для невиробле- них і несвідомих малих душ... Але, між нами кажучи, це правда,— стоїть така дилема перед людством у цілій ре­альності,— ніби сам об’єктивний розвиток подій поставив її перед нами...

* І боюся, мій сину...

Отець Льотті затягає опуклі очі повіками й посміхаєть­ся водянисто:

* ...боюся, сину, що божому провидінню подобається залишити нас самих у практичному рішенні цього питан­ня...»

У романі бачимо, ясна річ, не того, кого б можна назва­ти «малою душею». Сойка — не просто священик. Це ідей­ний, глибокоосвічений, розумний, далекоглядний борець проти комуни з твердим життєвим кредо: «Нехай загине світ, щоб не було комуни!»

Сюжетна частина твору невелика: Михайло Сойка до­сить легко успадковує, з одруженням, Нову Климівку, очо­лює чи не найкращий деканат повіту. Але матеріальні стат­ки для нього далеко не все. Хоче, поза тим, знати: «Що таке Бог? Яка істота релігії?» Так опиняється в Римі, ува­жно вивчає історію віри й церкви, контактує з найосвічені-

655

шими богословами й поступово виділяється з-поміж них. А ще студіює, за порадою прелата Льотті, марксизм. Із знаннями приходить до Сойки впевненість: Бог — на землі, він рукотворний і лишається тільки зміцнювати цю даність. От лише загроза: занепад віри в Бога під натиском «кому­ни», уособленням якої і став 1917 р. у Росії. На пропозицію Льотті їхати туди, аби на місці боротися, Сойка відповідає запереченням і ставить за мету укріпитися в своєму краї, щоб «зараза» не поширювалась. На цьому етапі діяння й застаємо отця Сойку, один з днів життя якого Тудор і від­творює в романі.

«Однн із перших днів грудня 31-го», він так і лишився недописаним, хоч, як уже зазначалося, суть, тенденція ро­ману достатньо окреслена: розстановка сил нового часу, історична закономірність — все начебто проти Бога, все за комуну. І Сойка, і Льотті, і їхні однодумці майже певні цього, і надія хіба що одна (її з осторогою висловлює під кінець твору Сойчин тесть):

* Комунізм, який побідить, буде вогняною пробою для християнства: або воно витримає ту пробу, й тоді потвер­диться його божеське походження, або не витримає, й тоді...

1 Сойка говорить твердо й упевнено:

* Не витримає!..»

Щоправда, він тут трохи ворохобиться, прагнучи по­дратувати співрозмовника, та в глибині душі упевнений: інакше не буде. У трактуванні автора він надто розумний, аби помилятися в такому висновку. В цьому ідея роману, в цьому й переконаність самого письменника.

Тенденційність письменника в романі «Дні отця Сой­ки» не шкодить реалістичному зображенню повсякденного побуту подільського села, зокрема й попівського побуту­вання. Автор створює виразний характер, розкриває пси­хологічні збудники поведінки того чи іншого персонажа в панорамі сільських звичаїв, неписаних, але твердих за­конів. Все відлагоджено, все під контролем, за винятком хіба що випадковостей. Як їх не любить Сойка! Автор ніби мимохідь зауважує: «...Дурень плаває від випадку до ви­падку, як сліпа риба в воді, а мудрий розбивається на нім, як корабель на скелі, що несподівано вискочила з дна... Хто знає, які підводні скелі причаїлися під розпланованим плесом твого нинішнього дня... Вважай!..»

Зрозуміло, грунтовний «низовий» реалізм С. Тудора — не самоціль, і роман його в українській прозі виділяється тим, шо принципово виходить на виші рівні узагальнення та художнього відтворення дуже складного в самій своїй фактурі життєвого матеріалу. Ось де й стало в пригоді

656

випробуване в інших, раніших його творах уміння поєдну­вати різнорідну художню «інформацію» з фундаменталь­ністю тенденцій. Щоправда, читати в романі досить просто­рі викладки документального та філософського змісту, ін­формативно-пояснювальний чи й одверто описовий текст не завжди легко. На жаль, в експозиції другого тому (а він зберігся лише в першій рукописній редакції) ця інформа­тивність особливо помітна і руйнує художність. Та згодом і в цій частині Тудор повертається до «вихідного стилю», і читач знову поринає в життя героїв з його гострими су­перечностями.

Поза сумнівом, «День отця Сойки» як роман непересіч­ний у гносеологічному, психологічному, соціально-історич­ному й естетичному вимірах має належати до «великої іс­торії» української літератури. Але важче оцінювати атеїс­тичну тенденцію твору, минущість авторських переконань тощо. Легше всього запевнити сучасного читача, що пись­менник, мовляв, не зумів розрізнити віру й служителів її, що перемогу комуни над Богом надто прямо витрактував у матеріалістичному (щоб не сказати вульгарно-матеріа­лістичному) ключі. І правомірно спитати: чи врівноважу­ється це художніми достойностями роману, відтак — чи місце С. Тудорові в отій «великій історії» нашого письмен­ства?

Катря Гриневичева (1895—1947)

Катря Гриневичева належить до того кола письменни­ків, яке з’явилося на обрії української літератури на по­чатку XX ст. Вона формувалася у колі прогресивних, демо­кратично настроєних літераторів Західної України, підтри­мувала дружні стосунки з В. Стефаником, Марком Черем­шиною, О. Кобилянською, О. Маковеєм, Г. Хоткевичем,

В. Гнатюком, Н. Кобринською, К. Малицькою. Найбільше орієнтувалася вона на І. Франка, який перший помітив її небуденний письменницький талант і почав друкувати її твори у редагованих ним виданнях. К. Гриневичева не бу­ла продуктивною письменницею, довго виношувала задуми своїх оповідань і повістей, філігранно шліфувала їхню мо­ву та образно-стильову систему. Опрацьовуючи легендар­но-апокрифічні та історичні теми, вихоплюючи окремі кар­тини із сучасного життя, вона глибоко проникала, відобра­

**657**

жала стиль епохи, її мовний та історико-культурний колорит. Провідне місце в її творах посідали національно- патріотичні ідеї як у їх історичному розвитку, так і в су­часній злободенності.

К. Гриневичева (Катерина Василівна Гриневич) наро­дилася 19 листопада 1875 р. у містечку Винники біля Льво­ва в родині дрібного службовця. Коли дівчинці минуло три роки, її батьки переїхали до Кракова. Тут і минули дитячі й шкільні роки, тут закінчила польську вчительську семі­нарію й розпочала писати польською мовою. У семінарії було заведено факультативне вивчення української мови для тих майбутніх учительок, що мали працювати в Гали­чині, і К. Гриневичева починає вивчати рідну мову. На цей час припадає її зустріч із В. Стефаником, який схилив мо­лоду письменницю до української літератури. Після закін­чення семінарії дев’ятнадцятилітня вчителька повертається до Львова, де й прожила майже усе життя. Крім літера­тури займалася редакційно-видавничою справою, стала однією з активних діячок жіночого руху в Галичині. Остан­ні роки прожила в Німеччині, де й померла 25 грудня 1947 р.

Перша збірка К. Гриневичевої «Легенди і оповідання» (1906) була популярним чтивом, основу книжки становлять оповіді, присвячені тяжкому й безпросвітному життю бі­дарських дітей. Письменниця добре знала дитячу психоло­гію, бачила, за яких тяжких умов зростали й виховувалися діти галицької бідноти, тому багато сил віддала народному вихованню, формуванню шкільної лектури. У 1910—1912 рр. вона редагувала дитячий журнал «Дзвінок» (Львів, 1890— 1914)—орган Українського (Руського) педагогічного то­вариства.

Враження, пережиті під час першої світової війни, по­кладені в основу збірки «Непоборні» (1926), яка принесла письменниці широке визнання поряд з творами на анти­воєнну тему В. Стефаника, М. Черемшини, М. Яцківа,

1. Кобилянської, повістю О. Туринського «Поза межами болю».

Основою історичних повістей К. Гриневичевої «Шести- крилець» (1935) та «Шоломи в сонці» (1928) стали події на Галицько-Волинській землі другої половини XII — по­чатку XIII ст. Авторка спирається на історичні джерела, а також використовує тогочасні праці М. Грушевського,

1. Линниченка, М. Кордуби, І. Шараневича, Д. Зубриць- кого. Увага письменниці зосереджується на основних по­діях життя князя Романа Мстиславича: подорож до Угор­щини, одруження з Рюриківною, похід на ятвягів, боротьба

658

з великим боярством, укріплення західних кордонів, зміц­нення зв’язків із півднем, боротьба з половцями, посилення єдності Русі, незгода з Рюриком Київським, похід на Поль­щу і смерть володаря. Повість склав своєрідний цикл опо­відань, об’єднаних спільним героєм та ідейним пафосом. Досягши апогею слави, Роман гине за випадкових обста­вин. Письменниця творить культ свого героя — людини, воїна, князя, розуміє й виправдовує духовну самотність, твердість у боротьбі з боярською опозицією. Народ вірить йому, поділяє його замисли. Романа Мстиславича зобра­жено за різних обставин, і скрізь він — розумний політик і дипломат, хоробрий воїн, лицар честі й доброти, великий будівничий своєї держави. Його постать дещо затіняє всіх інших героїв, які виступають переважно лише виконавцями княжої волі.

Боротьба за спадщину Романа Мстиславича була не менш тривалою і жорстокою, ніж та, яку він вів, об’єднуючи і зміцнюючи Галицько-Волинське князівство. Про це йде­ться у повісті «Шоломи в сонці», яка хронологічно продов­жує «Шестикрильця», але має вже іншу тональність. Го­ловним героєм твору виступає народ, він дає відсіч угор­ським окупантам Галича, стримує польський натиск на Волинь, розбиває Рюрика Київського з його найманцями. Долю Галича вирішують ті прості полонинські пастухи, яких зібрав Дуж,—Ждан, Улас, Чудин, Мовчан, Забор, Поглод, Стривігор й тисячі інших безіменних звитяжців. Героїчною смертю у цій битві гине і дівчина Ясиня, один із найсвітліших жіночих образів К- Гриневичевої.

К- Гриневичева виробила власний стиль письма, її мова дещо архаїзована, як це й належить історичному полотну, збагачена давньоруською лексикою, взірцями давньої ка­лендарно-обрядової поезії. Сучасники докоряли їй за істо­ризм мовлення, ускладненість образно-стильової системи.. Письменниця дещо відійшла од традиційної оповідально- сті. її стиль розрахований на емоційне, образне сприйнят­тя подій. Можна визнати, що К. Гриневичева свідомо куль­тивує стиль літературного бароко з його багатою орна­ментикою, вишуканістю й вибагливістю вислову, високою поетичною насиченістю образу. Багатство образної систе­ми можна порівняти з імажиністськими ефектами тогочас­ної поезії. Динамічний сюжет її традиційної історичної по­вісті заступають ряди розрізнених величних і барвистих картин. Сучасного читача, призвичаєного до ясного й про­зорого тексту, можуть вразити незвичайні художні засоби письменниці, її примхливі синтаксичні конструкції, іноді досить заплутані структури, оригінальний словник. Бата-

659

тий і розмаїтий декоративний реквізит є складовою части­ною літературного мислення письменниці.

Повісті К- Гриневичевої вияскравлюють цікаву й на­пружену сторінку історії нашої батьківщини. Письменниця оживила історію, привертала увагу до тих історичних осіб та безіменних героїв, які в грізну годину будували свою державність, захищали її від ворожих нападів і внутрішніх чвар.

**СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Антоненко-Давидович Б. **Твори: У 2 т. К-, 1991.**

Винниченко В. **Краса і сила. К., 1990.**

Винниченко В. **Сонячна машина. К-, 1990.**

Винниченко В. **П’єси. К-, 1991.**

Г риневичева К. **Шестикрилець. Шоломи в сонці. К-, 1990.** Івченко М. **Робітні сили. К., 1990.**

Королева Н. **Предок. К., 1991.**

Копиленко **О. Буйний хміль. К-, 1990.**

Косинка Г. **Гармонія. К-, 1989.**

Лепкий Б. **Мазепа. К-, 1991.**

Підмогильний В. **Твори. К-, 1991.**

Слісаренко О. **Чорний ангел. К., 1990.**

Сосюра В. **Третя рота. К-, 1988.**

Тулуб 3. **Твори: У 3 т. К., 1991 — 1992.**

Хвильовий М. **Твори: у 2 т. К., 1990.**

Хвильовий М. **Сині етюди. К., 1991.**

Черкасенко **С. Твори: У** 2 **т. К-, 1991.**

Яновський ІО. **Чотири шаблі. К-, 1990.**

Яцків М. **Муза на чорному коні. К-, 1989.**

Жулинський М. **Із забуття в безсмертя. К., 1990.** Жулинський М. **Микола Хвильовий. К-, 1991.**

**Мишанич О. Повернення. К., 1993.**

Иаєнко М. **Григорій Косинка. К., 1989.**

**4>ащенко В. Новела і новелісти. К., 1978.**

**ДРАМАТУРГІЯ ТА КІНОДРАМАТУРГІЯ**

Є в історії такі часи, й навіть епохи, коли театраль­ність, гра (тобто подвійність буття) залишають обладунки кону і стають рисою самого життя, накладаються на суспіль­ну свідомість та починають визначати не тільки колективні її формули, але й індивідуальні. Формула У. Шекспіра «Весь світ — театр» зазнала вульгарної конкретизації вже у пер­ші два десятиріччя після прем’єри грандіозного спектаклю під назвою «Новий світ на уламках української державно­сті та загальнолюдського гуманізму».

Карнавалізація дійсності у 20—30-ті досягла таких мас­штабів, що навіть сам театр цього періоду нині сприйма­ється як щось вторинне за ступенем трансформації ігро­вої реальності. Спектакль суспільного життя вимагає пев­ного типу героя доби, певного характеру драматичної дії, навіть визначеного жанру — якщо, наприклад, трагедія, то обов’язково оптимістична.

Шлях професійної драматургії один раз і назавжди під­лягав, за такого стану речей, певній режисурі драматургів- аматорів від життя. Проте був би помилковим поділ су­часників професійних драматургів на два табори: тих, хто підкорився, і тих, хто не скорився. За законами жанру оп­тимістичної трагедії, в історії мали загинути фізично чи у своїй творчості майже всі — і перші, і другі. Загибель М.' Хвильового та І. Микитенка — це тільки два моменти в цій дивній карнавальній суміші.

Театралізована дійсність також потребувала і обов’яз­кового внутрішнього перевтілення та відчування, як це ви­пливало з домінуючої по всіх обширах із кінця 20-х років (все інше — від лукавого) системи театральної гри за К. Станіславським\*. У ту неозначену відстань між моментом, коли скінчили гру провідні драматурги України, та момен­том, коли затихали перші оплески їх вдячних нащадків — впала заокеанська думка про «нескореність». Як довіду­

661

ємося із спогадів Антоніни Куліш, й партквитка М. Кулї- шеві було всунуто насильно, й виключення з партії вік сприйняв із полегшенням. Але, беручи до уваги те, що пи­сав сам М. Куліш у листах до найближчих для нього лю­дей— І. Дніпровського, О. К. Корнєєвої-Маслової,— й у власних творах, справа з «системою К- Станіславського» була дещо складнішою. «Сам я схарактеризував (щиро і чесно) своє 15-річне перебування в партії так: 8 років з партією, 7 —- проти лінії партії в нацпитанні» ’.

Саме тому невід’ємною рисою літературної драматургії стає поєднання вічних аспектів буття із замордованим «нацпитанням». Але це синтез тільки першого щабля. Най­істотнішим у літературній драматургії цієї доби є інший синтез — химеричне поєднання апокаліпсису сучасності з обов’язково присутньою надією на перемогу колективних форм буття. Нібито внутрішня одвічна дискусія (згідно з літературною модою часу) із самим собою. Що переможе — одвічне чи колективне? І з цієї точки зору, попри всі не­сумісності художніх рівнів та життєвих позицій авторів, деформованою постає дійсність як у «97» М. Куліша та «Майстрах часу» І. Кочерги, так і у «Диктатурі» І. Мики- тенка та «Загибелі ескадри» О. Корнійчука.

Контрапунктом історичного спектаклю 20—30-х років була саме та ідея, що робила з трагедії — трагедію опти­містичну. Це виключно важлива для марксизму, як і для усякої іншої теорії прогресу, й так само виключно небез­печна для людства, як і будь-яка інша ідея теорії прогре­су,— категорія майбутнього. Значення цієї категорії у фор­муванні суспільної свідомості будь-якої національної куль­тури періоду диктатури ще й досі належним чином не визначено. Це категорія економічна, політична, етична, естетична, вона базується на нехтуванні теперішнім в ім’я світлого майбутнього. її запровадження у свідомість нації, позбавленої державності, створювало своєрідного націо­нально-інтернаціонального монстра, що химерно поєднував національну ідею з соціалізмом у переробці вітчизняних ідеологів. Саме ця риса стає провідною для багатьох явищ «аматорської» (офіційної) та «професійної» драматургії.

«Професійний» театр 20—30-х років розвивався у двох напрямах, які умовно можна назвати «психологічним» та «експериментальним» театром. «Психологічний» напрям, пов’язаний з таким типом театру, як театр імені І. Франка, керований Г. Юрою. «Експериментальний» тип театру — це, насамперед, пошуки «Березолю», керівник якого Лесь

' Куліш М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1. С. 565.

662

Курбас намагався створити так званий «театр дії», «реф­лексологічний» театр, який, на відміну од театру «психо­логічного», спирався на активну позицію глядача. Л. Кур­бас намагався дати театр, здатний втілювати найскладніші речі світового (насамперед західноєвропейського) репер­туару. Характерним є те, що і театр імені І. Франка, й «Кийдрамте», з якого виріс «Березіль», обидва походять із Молодого театру, що існував у революційні роки. Теоре­тичні пошуки Л. Курбаса грунтувалися на широкому полі загальноєвропейських джерел, із якими режисер був грун­товно обізнаний. Вражає кількість посилань у його пра­цях. Європейський контекст пошуків Л. Курбаса вперше виводив український театр за межі «місцевого колориту», надавав йому всесвітнього значення. Так ідеї Л. Курбаса де в чому споріднені з теорією театру англійського режисе­ра Гордона Крега \*. Паралельно з видатним режисером- новатором та актором М. Чеховим (та незалежно від ньо­го), Л. Курбас звертався до спадщини німецького теософа Р. Штейнера.

Лесь Курбас ще й драматург, автор п’єси за мотивами роману Е. Сінклера «Джіммі Хіггінс» (1923), інсценізацій за творами відомих авторів. Власне, саме він може вважа­тися співавтором таких п’єс, що бралися до постановки у «Березолі», як «Комуна в степах», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «97», «Маклена Граса» М. Куліша, «Яб­луневий полон» І. Дніпровського, «Плацдарм» М. Ірчана, «Невідомі солдати» Л. Первомайського.

Вчення Л. Курбаса про перетворення багато в чому ви­передило ідеї часу та збіглося певною мірою з науковими уявленнями сучасної психології. За Курбасом, мистецтво, щоб осягти діалектику дійсності, повинне вдаватися до об­разного перетворення, яке засноване на законах асоціатив­ного мислення.

У 1926 році «Березіль» переїздить у столицю (тоді — Харків), стає центральним українським театром. Вистави «Народного Малахія» та «Мини Мазайла» за творами М. Куліша дали привід для політичного цькування Л. Кур­баса як режисера, так і М. Куліша як драматурга. Театр Л. Курбаса — М. Куліша руйнував догматичну концепцію керівних кадрів диктатури щодо історичного оптимізму у світогляді нової людини, позбавленої будь-яких національ­них ознак. Цей театр був, по-перше, філософським, тобто охоплював трагізм нового життя, а по-друге, він був по-

1. **Див.: Бобошко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса//Лесь Кур­бас. Березіль // Із творчої спадщини. К-, 1988. С. 15.**

663

європейському національним. Тому його треба було зни­щити.

У 20—30-ті роки важливою ознакою театрального жит­тя стали дискусії з питань драматургії. Але, на жаль, вони мали не так естетичний, як ідеологічний та політичний ха­рактер і часом сприяли прямому знищенню тих явищ, які не вписувалися у коло соціалістичного реалізму та істо­ричного оптимізму.

Драматургія початкового періоду диктатури народжу­валася не тільки з революційного агіттеатру, але й з тих. тенденцій, що йшли безпосередньо від театру українського модерну, від драматургії «Лісової пісні» Лесі Українки, «По дорозі в Казку» О. Олеся, «Над Дніпром» С. Черка- сенка, п’єс В. Винниченка, який розробляв, попри усі ре­волюційні театральні зрушення, і у 20-ті свою експеримен­тально-психологічну драматургію. Власне, у літературі цьо­го «спотикання» і не було: те, що з’явилося до жовтневого перевороту, розвивалося — із певними зазіханнями на су­часність — і далі, аж доки дійсно не спіткнулося...

Символістська драматургія О. Олеся, С. Черкасенка, ранніх Я. Мамонтова, І. Кочерги, попри усю свою еклек­тичність, створювала напередодні катастрофи та за перших її симптомів зразки пророцького мистецтва, яке маємо роз­глядати у контексті тих попереджень «із безодні» (<іе рго- Іипйіз), що їх давала суспільству російська релігійно-ідеа­лістична філософія Бердяєва, Булгакова та ін. 1923 р.— час усунення філософської думки за межі радянської ім­перії — може вважатися до того ж народження вищезга­даного метра національно-інтернаціональної драматургії (1923—1924, «97» М. Куліша).

«Бенкет» М. Рильського написано у тому самому 1918 р., коли друкувалася філософська збірка «Із глибин». Крізь навчально-експериментаторське забарвлення «Бенкету» стійко проглядає сучасний апокаліпсис. Гине не тільки мис­тецтво, гине все навкруги, зупиняється саме життя. Під­валини мистецтва тільки на коротку мить рятують від Сме­рті те, що царює нагорі. Відмова од участі у цьому Апо­каліпсисі— самогубство Поета — теж загибель. Вихід нагору неминучий. Цей поетичний український варіант Ме- терлінка XX ст. («Там, всередині») —одне з перших по­переджень проти осліплення ідеєю майбутнього, зведеного на крові. І зовсім не інтелігентські вагання (приймати чи не приймати) обумовили зміст цього твору, а той настрій, який бере початок ще від «Касандри» Лесі Українки й зго­дом набуде глибинної традиції у новітній українській дра­матургії XX ст.

664

«Закон» В. Винниченка (1923), що вийшов в Україні у 1927 р., немовби стоїть осторонь за своїм сюжетом від апокаліптичних настроїв доби. У цій п’єсі драматург про­довжує лінію своїх умовно-побутових «родинних» творів. У «Законі» не знайдемо жодної прикмети нової доби. Умов­ність у виборі середовища, конфлікту, немовби суто по­дружнього, навіть фізіологічного, віднесення сюжету в не­далеке ще минуле напередодні катастрофи, на яку навіть натяку немає у п’єсі,— все це створює ілюзію відірваності від проблем епохи. Але, як і в інших п’єсах. В. Винниченка, заглибленість у психофізіологію шлюбу є не чим іншим, як експериментальним камуфляжем, що приховує непри­миренну боротьбу письменника з ідейним фанатизмом, який сягає релігійності у своїй шаленій вірі в штучну теорію будь-якого гатунку. Якщо герої перших Винниченкових п’єс були водночас катами та жертвами релігії «чесності з собою», то у п’єсах 10—20-х рр. релігією стає нетради­ційна родинна ідея.

В драмі «Закон» дружина професора Мусташенка, по­збавлена можливості мати дитину, реалізує небезпечну ідею всиновлення дитини, яку народить від її чоловіка обрана нею дівчина. Жіночий фанатизм у В. Винниченка завше страшніший за чоловічий, бо порушує природну ходу жит­тя саме жінка, яку обрано бути жрицею цього ж життя. Але закон вищий за вигадані фанатичні ідеї: мати не хоче віддавати дитину, а батько йде услід за рідною дитиною, залишаючи дружину.

Природна хода історії, порушена революційною ката­строфою, не може бути змінена ніякою ідеєю, як не змогла замінити героїня В. Винниченка свою дитину штучною ви­гадкою. У своєму упаданні за божевільною ідеєю вона втра­тила все, що мала. Традиційний для В. Винниченка жанр мелодрами набуває рис умовності: крізь побут світиться опір ідеології часу та, можливо, власний політичний досвід. Тобто маємо зовсім новий для української літератури жанр — умовно-побутову мелодраму. Спираючись на до­сягнення української традиційної мелодрами XIX ст. з її культом почуттів, драматург водночас подає у подібних формах заперечення її жанрової обмеженості та створює мелодраму з культом ідеї, яка полонить свідомість людини такою мірою, що та здатна порушити навіть закони життя. Така ідея є найнебезпечнішим витвором суспільства. Отже, «загадкові» у своїй експериментальності п’єси В. Винни­ченка здобули ще одне прочитання.

«Загадковими» постають не тільки п’єси, штучно вилу­чені з українського репертуару, а й загальновідомі. Так,

665

драматургію дореволюційної доби неможливо уявити собі без народної трагедії М. Куліша «97». Саме цією п’єсою, поставленою вперше театром ім. І. Франка (режисер Г. Юра) у 1924 р., починається те славне десятиріччя ук­раїнського театру, яке трагічно завершується у 1933 р., М. Хвильовий пішов із життя. «97» ураз підсумувала «до- художній» розвиток нової драми. Заступила агітаційний театр драматургія психологічна. Попри усі віражі нашого ставлення до М. Куліша протягом шести десятиріч (від повної заборони до повної його реабілітації), «97» — це єдина його п’єса, щодо якої не було, як з іншими п’єсами, вбивчої карколом-ності в оцінках. В п’єсі побачили суто психологічне нове мистецтво, змістом якого є навернення до революційних ідей та загибель одного сільського ком­незаму під час голоду у 1921. Сучасники не змогли побачи­ти в п’єсі умовного психологізму, справжньої народної тра­гедії нації, осліпленої чужою ідеєю. У своїх листах М. Ку­ліш неодноразово підкреслював, що він мав на меті при­мусити глядача зрозуміти, що голод і революція — речі страшні не тільки на сцені. «97» як народна трагедія — зовсім не така наївна річ, як може здатися нашим сучас­никам. Умовна «традиційність» п’єси (алюзивне звернення як до певного типу української драматургії, пов’язаної з іменами корифеїв, так і до певного типу глядача, якого виховано на цій традиції). Але побутову «сільську» драму автор принципово трансформував у бік найбільшої умов­ності, навіть абстракції. Першими це зрозуміли в театрі «Березіль», де було здійснено виставу у 1930 р. Це була спроба соціально-філософського узагальнення, але виставу псував деякий раціоналізм у задумі, чого не було у по­передніх постановках п’єс М. Куліша.

Зображення побуту в драмі народжує й подвійне жан­рове забарвлення сцен — комічне й трагічне водночас. У найзагальніших рисах — це якість народної трагедії як жанру. З іншого боку, така двоїстість спирається на сте­реотипи української культури, що пов’язані з історичними особливостями формування національного світогляду. Об­раз Мусія Копистки у автора — це не тільки розвиток тра­дицій національного психологічного театру, а й — всупереч цим традиціям — утілення нового типу героя, суто трагіч­ного, який гине заради ідеї, сумнівність якої в історії для цього героя ще невідома. Це трагедія фатального незнан­ня. З іншого боку, «психологічна конкретність» героїв п’є­си є невід’ємною од загальної універсалізації змісту самої п’єси. Недаремно М. Куліш відстоював саме збірну назву для свого твору. Трагічне при цьому не задається з самого

666

початку, а концентрується потроху з епізодів немовби по­бутових, смішних та сумних водночас. Спираючись на іс­нуючий тип глядацького сприйняття, автор спершу задає образ традиційної української мелодрами. Проте побут у п’єсі — не більш, ніж своєрідні лаштунки, за якими прихо­вано інший зміст. Герой мелодрами вимушений діяти у найтрагічніших обставинах. Умовність кулішевого психо­логізму полягає в тому, що традиційні мотивації поведінки головного героя Мусія Копистки залишаються у затінку. Вся увага зосереджується на поведінці за екстремальних обставин. У фіналі п’єси (йдеться про останню редакцію тексту) традиційний комізм діалогів (поведінка Мусія під час страти) накладається на глибоко трагедійне світоба­чення. «Трагедійне» (так визначив Куліш жанр свого «На­родного Малахія») стає принциповою часткою умовно-по­бутового зображення. Останній діалог Мусія Копистки з Параскою, що належить до шедеврів українського драма­тургічного мистецтва, побудовано на контрасті між побу- товізмом обставин та глибокою трагедійністю подій. Діа­лог, уведений тільки в остаточну редакцію тексту, справ­ляє настільки трагедійне враження, що вже ніякий насиль­ницький оптимізм фіналу, якого вимагали від драматурга, не спроможний позбавити п’єсу «трагедійного» звучання.

Мусій Копистка вмирає так, як жив — звичайно, побу­тово. І в цій звичайності смерті — і своєрідність жанру, і новий підхід до революційної теми. Для М. Куліша голод (тобто смерть) і революція стоять в одному ряду. Це яви­ща, споріднені за своєю фатальністю щодо людського жит­тя. Глядача має охоплювати жах, а зовсім не катарсис «оптимістичної трагедії»... Наші сталі уявлення про першу українську «революційно-психологічну» п’єсу розбивають­ся вщерть і тоді, коли ми намагаємося зрозуміти сутність так званого «революційного гуманізму». Взагалі, сам сло- воутвір «революційний гуманізм», мертвороджений гомун- кулюс радянської критики, є не чим іншим, ніж мовним нонсенсом. Диктатура й насильство не можуть втілювати гуманізм, за логікою здорового глузду. З цього погляду ключовими постають у п’єсі М. Куліша сцени боротьби за душу Ларивона, глухонімого. Знахідка драматурга поля­гає в тому, що комунікативна боротьба точиться за людину, повністю позбавлену комунікативних здібностей. За такої «комунікації» потрібна апеляція до найглибших засад бут­тя, до того рівня, де людське сперечається з нелюдським. Звичайний рівень комунікації — логічний — тут не діє, бо навіть Мусій Копистка не спроможний пройти скрізь комунікативний бар’єр й умовити глухонімого віддати цер­

667

ковне золото. І тут починає діяти надлогічний рівень ко­мунікації: до Ларивопа підходять жінки й нагадують про те добро, яке було для нього зроблено, нагадують про за­гальнолюдське співчуття, жалість. Ларивон упізнає жінок, не розуміючи їх слів, та віддає їм золото. Там, де терпить поразку «революційний гуманізм», перемагає загальнолюд­ський— точніше християнський. Недаремно події відбува­ються біля пограбованої церкви, яка вже не може бути притулком для людини. Тому її функції беруть на себе убогі сільські жінки. І в цьому — глибинна християнська традиція, згадаймо, що чудо воскресіння Ісуса з мертвих першими побачили саме жінки, які й принесли новину. На­родна трагедія «97», що стала українською класикою, пропонує можливості складнішого прочитання, ніж було досі.

Питання «революційного гуманізму» поставали і в п’є­сі «Яблуневий полон» (1926) І. Дніпровського, традиційній мелодрамі на тему громадянської війни. За логікою класо­вої боротьби командир червоного полку стає зрадником, закохавшись у жінку із стану ворогів. Ані у автора, ані у читачів не повинно виникнути аж ніякого сумніву, класова мораль вища за мораль індивідуальних почуттів. Навіть те, що герой І. Дніпровського не позбавлений авторської сим­патії, не рятує його від осуду, адже він — герой саме мело­драми. Питання про зраду самого себе у разі відмови од індивідуального шляху у 20—30-ті роки не могло навіть бути поставлене.

З погляду «революційного гуманізму» ми дещо втрача­ли й у сприйнятті творчості такого відомого драматурга та критика, як Я. Мамонтов, який починав як драматург ук­раїнського модерну. Його драматичні етюди, ліричні драми, п’єси романтичного, символістичного спрямування періоду громадянської війни та початку 20-х рр. багато в чому наслідують традицію не тільки драматургії О. Олеся, а й В. Винниченка. Так, п’єса «Над безоднею» за своїми колі­зіями дещо нагадує Винниченкову класичну мелодраму «Біла Пантера та Чорний Ведмідь». Герой п’єси — актор — не може існувати тільки заради родини, він гине в бурхли­вому морі. Але якщо у В. Винниченка присутні рівноправно дві правди — «чоловіча» (мистецька, творча) та «жіноча» (родинна, родова, гуманістична), то Я. Мамонтов подає тільки одну правду — правду мистецтва. Зрада йому кара­ється загибеллю. Трагізм цього досить абстрактного мисте­цтва полягає в тому, що естетична ідея, як і будь-яка ідея, вимагає людських жертв. Назва цього твору Я. Мамонтова могла б бути такою, як у однієї з ранніх п’єс В. Винничен-

668

ка — «Великий Молох». «Над безоднею» перегукується з назвою відомого філософського збірника «З глибини» («Ое ргоїипсііз»), що запозичена із псалма: «Із безодні до тебе я волаю...» Почуття життя «над безоднею», «над прірвою», було складовою частиною апокаліптичного світобачення українського мистецтва напередодні та після катастрофи

1. р. І театр символізму мав би якнайкраще це втіли­ти. Але розвиток мистецтва пішов іншим шляхом, спочатку штучно створеним, а наприкінці штучно перерваним.

До п’єси В. Винниченка «Великий Молох» тяжіє також і «Веселий Хам» Я. Мамонтова. Герой, який зважується на революційний подвиг проти своєї волі та гине, зневірив­шись у революційній ідеї, історично пройшов шлях від пер­шої російської революції (сучасник Винниченка) до брато­вбивства та терору громадянської війни (сучасник Я. Ма­монтова). Спільним для обох п’єс є також і психологічна мотивація протиприродного навернення героя до колектив­ної свідомості, отруєної ідеєю жертовного подвигу. Умови­ти «самостійника» вдається за допомогою апеляцій до «віч­них» почуттів: у Винниченка це робить кохана дівчина, у Мамонтова — заповіт батька. Тобто дійти за допомогою логіки до усвідомлення ідеї жертовності неможливо, бо вона не має логічного сенсу. Але ж можна повірити в ілю­зію за допомогою людських почуттів.

Драматургічна та критична діяльність Я. Мамонтова тісно пов’язана із становленням жанру трагікомедії в ук­раїнській літературі 20-х. Цей «найсучасніший із жанрів» багато в чому визначив розвиток світової драматургії у XX ст. Подвійне світовідчування сучасної людини — як єд­ності найтрагічніших колізій дійсності, що перебуває «над безоднею» фізичного та морального самоспалення, та іро­нічного рятівного ставлення до цієї дійсності — якнайкра­ще відобразилося у жанрі трагікомедії.

Для театрального стилю епохи 20-х рр. була характерна не тільки чіткість у розшаруванні соціальних конфліктів, але й органічне поєднання трагедії та іронії Дійсно, ця риса наприкінці періоду стала багато в чому визначати жанровий розвиток драматургії та театру. Саме до цього відносять роздуми про жанр трагікомедії Леся Курбаса та Я- Мамонтова, а також відому полеміку між ними2. Я. Мамонтов у своїх теоретичних положеннях виходив із того, що в разі наявності в п'єсі смерті героя, ми маємо ха­рактеризувати цю п'єсу як трагікомедію. Разом із тим са­

**1 Див.: Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша. К., 1970. С. 225, 232.**

**2 Там само. С. 227.**

669

ма по собі смерть героя ще не є жанровим показником. У класичних трагікомедіях XX ст. («Вишневий сад» А. П. Че- хова, «Біг» М. Булгакова, «Шестеро персонажів у пошу­ках автора» Л. Пірандело, «В очікуванні Годо» С. Бекета, «Не боюся Вірджінії Вулф» Е. Олбі) ніхто не помирає. Але такі жанри, як мелодрама та сатирична комедія, інколи «погоджуються» на «кривавий» фінал.

В. Маяковський в сатиричній комедії-антиутопії «Клоп» гротескно подає сцену загибелі у полум’ї пожежі майже всіх дійових осіб. Я. Мамонтов у «Республіці на колесах» відтворює в фіналі вогняний феєрверк, в якому маріонет­кова загибель героя карнавалізується, формує стихію те­атральності, якою охоплена вся дія. Але сам автор, який теоретично утверджував трагікомедію як найбільш доступ­ний для мас жанр, написав, усупереч власній жанровій дефініції, зовсім не трагікомедію.

Використавши сюжет оповідання О. Слісаренка «Пре­зидент Кислокапустянської республіки», Я. Мамонтов ство­рив сатиричну комедію. Традиційно у п’єсі вбачали паро­дію на деякі структури УНР. Але, здається, сьогодні мож­на поглибити наше розуміння цього твору. По-перше, й у

О. Слісаренка, й у Я. Мамонтова у назві вигаданої штуч­ної республіки присутній, так би мовити, «русифікований» елемент («Кислокапустянська» у першого та «Бузанівська» у другого). По-друге, вигадані перипетії історії штучно створеної «держави» сьогодні постають типовими для знач­но могутнішого, ніж УНР, штучного утворення. З «Респуб­лікою на колесах» трапилося те, що очікує будь-який твір із політичною спрямованістю у часовому русі десятиріч — п’єса узагальнилася, можливо, всупереч задуму автора.

Феєрверк, що супроводжував падіння Бузанівської республіки, відобразив загальну театралізацію, карнавалі- зацію самого житгя.

Наступна «трагікомедія» Я. Мамонтова — «Княжна Вікторія» (1928) — теж не трагікомедія. Це типова мелодра­ма, з її обов’язковою любовною інтригою. Особливістю п’є­си є те, що це зображення жаху перед революцією немовби зсередини, очима тих, кого фізично винищували. Княжна Вікторія зосереджена лише на своїх переживаннях, своєму відчаї, своєму пророчому (від Касандри) відчутті загибелі усього цивілізованого, звичного світу. Зовнішня ознака її моральної замкненості — непідступна фортеця, оточена ро­вом із водою, де заховалися від революції персонажі п’єси. У тій безодні відчаю, в якому живе Вікторія, вторинними видаються її істерична, психопатична вдача, й самі сю­жетні мелодраматичні перипетії. Смерть героїні виявля-

670

еться цілком закономірним мелодраматичним фіналом. Трагікомедії тут немає, позаяк відсутні визначальні риси жанру: подвійне (трагікомічне) ставлення автора до пер­сонажів (а Я- Мамонтов сприймає свій сюжет цілком сер­йозно); різні полюси орієнтації героя та обставин, узагаль­нююча метафоризація другого змісту, що стоїть за фабу­лою. Єдине, що залишається після «Княжни Вікторії»,— апокаліптичне відчуття загального кінця. У 1928 році це було насправді пророчим.

Але справді класичною трагікомедією XX ст. постає «Народний Малахій» (1927) М. Куліша — п’єса, на якій позначилися антропософські погляди автора, яка у своїй загальнолюдській філософії далека й від конкретно-істо­ричних проблем українського націоналізму 20-х рр. Бага­то суперечностей у п’єсі М. Куліша пояснюється специфікою жанрового сприйняття, трагікомічного за своєю сут­ністю. Хоча «Народний Малахій», на перший погляд, вхо­дить до досить різноманітного історико-літературного кон­тексту творів, але художні узагальнення драматурга знач­но ширші. Герой М. Куліша несе в собі натхнення фанатич­ною ідеєю, тому його поведінка страшна. Його небезпека в тому, що він звертається до людської мрії, яку вже роз­топтано.

Найкращою у виставі Л. Курбаса за цією п’єсою вважа­ли сцену, в якій Малахій примушував санітарку Олю май­же фізично уявити собі «голубу» мрію про «реформовано­го» коханця, який її зрадив. Сам термін «голубий» у кон­тексті 20-х рр. отримує певну типологію. «Голуба» мрія Малахія подається у двозначному забарвленні: патетично-, му та пародійному. «Реформи» Малахія, незважаючи на їх божевілля, мають зерно істини. Нехтування ще одним ас­пектом (пародії) спричиняє гіперболізацію ідей Малахія та — як наслідок — ототожнювання позицій героя та авто­ра, що й визначило напрям критики наприкінці 20-х — на початку 30-х рр. Жанрова поліфонія п’єси зникла. Насправ­ді ж трагічна постать Малахія послаблюється комічними колізіями, які він сам створює; до того ж, вона стає й при­чиною трагічних обставин (самогубство Любуні, дочки Малахія). Двозначним щодо жанру є фінал п’єси, його роз­в’язано у похмурих гротескних тонах. Малахій, вже зовсім божевільний, грає на своїй дудці: «Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не зва­жаючи на те, що дудка гугнявила і лупала диким дисонан­сом» Історична трагікомедія радянської мрії про майбут-

1 Куліш М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 83.

671

не у драматурга постає чи не вперше у літературі. Ю. Ше­рех писав, що дія «Народного Малахія», хоча й відбува­ється у Харкові, але «з таким же успіхом вона могла б відбуватися в Парижі, Нью-Йорку або Токіо» ', бо зобра­жені суспільні потвори — це риси суспільства взагалі. При всьому тому саме «голуба» мрія про майбутнє в трагіко­мічному її втіленні є суто радянською.

Взаємодія жанрів у творчості М. Куліша з’являється ще у ранній сатиричній комедії «Отак загинув Гуска», яку автор мав намір закінчити трагедійно.

У «Патетичній сонаті» (1929) трагікомічне переходить зі сфери драматичної дії до характерології, пропонуючи взірці не тільки патетичної побудови характеру (Ілько Юга), але й трагікомічної (Ступай-Степаненко з його без­глуздою смертю від випадкової кулі). Образ головного героя вже з перших слів умовного присвячення набуває трагічного змісту: «Із спогадів мого романтичного нині покійного друга й поета...» «Патетична соната», що з по­гляду жанру відтворює принципи вертепної драми, це яко­юсь мірою творча відповідь М. Куліша своєму другові з юнацьких років І. Дніпровському — автору «Яблуневого полону». Ілько Юга вбиває свою Мрію, свою любов, щоб виправдати свою мимовільну зраду. П’єса, поставлена Таї- ровим, безліч разів перероблялась на вимогу верховної критики (що й не вберегло її від загибелі). Варіант фіна­лу— Ілько сам стріляє у Марину, яка виявилася членом підпільної націоналістичної організації. Постать Марини Ступай-Степаненко поєднує в собі романтизм національ­ного відродження та авантюризм заколоту.

Позбавленою одноплощинності постає фігура старого Пероцького. Після перебування в камері він на очах у гля­дача починає божеволіти. Трагікомічне в постаті цього не­зламного ворога українського націоналізму та водночас радянської влади повільно переходить у трагічне. Саме він вибігає із схованки на вулицю, коли бачить, що молодшому синові загрожує розстріл. Трагічною є доля усіх дійових осіб, за винятком «товариша Луки», у постаті якого багато «нетипово більшовицького». Громадянська війна, на дум­ку М. Куліша,— завжди трагедія. Ілько виконує свій рево­люційний обов’язок, але якою ціною? Тільки шляхом убив­ства мрії, своєї поетичної душі.

Полісемантика характерів у п’єсах Миколи Куліша руйнує канони традиційних жанрів. Так, «Маклена Граса»

**1 Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш ЛІ. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 327.**

672

спочатку була орієнтовна на політичну мелодраму із за­рубіжного життя — жанр, дуже поширений у 20—30-ті. Але за своєю суттю це п’єса про згубність комуністичної ідеї, яка отруює душу дитини у чужій країні. Дівчинка Макле- на, яку обставини змусили стати дорослою раніш її віку, вбиває свого квартирного маклера (а він застрахував жит­тя й хоче своєю смертю забезпечити свою родину) не задля грошей, які конче потрібні їй, а задля ідеї, до якої вона йде. Коли діти починають вбивати за ідейними міркуван­нями — то це суспільство на краю безодні. Власне, від економічної кризи у п’єсі М. Куліша страждають всі: й ба­гаті, й бідні. А ось криза ідеологічна вражає майбутні покоління. У «Маклені Грасі» не позбавлена співчуття на­віть недалека вередлива панночка, яку використовують як засіб у економічній боротьбі. Навіть для неї це — криза, трагічна руйнація. Маклеиа йде у світ своєї мрії, залишаю­чи позад себе руїни, на яких вже немає нічого живого. Страшна істота — її молодша сестра, яка від голоду весь час спить і в п’єсі навіть не має реплік. Це жахливий фі­нал— дітей більше нема, тобто немає й майбутнього.

«Маклена Граса» — закономірне завершення теми «ці­на ідейного фанатизму». «Народний Малахій» та «Патетич­на соната» — перші дві п’єси на тему безперспективності соціалістичного суспільства, заснованого на кривавій дик­татурі.

П’єси Я. Галана 20-х років («Дон-Кіхот із Еттенгай- му», 1925—1927: «Вантаж», 1927—1928; «Вероніка», 1928— 1929) доводять, що тема ідейного фанатизму була присут­ньою і в драматургії Західної України. Ці ранні п’єси драматурга позначені поетикою модерну, який майже зовсім зникає у його подальшій творчості початку 30-х (у памфлеті «99 %», «Човен хитається», 1930; п’єсі «Осе­редок», 1932). Є підстави вважати, що у цих творах автор спробував використовувати елементи символізму метерлін- ківського типу («Дон-Кіхот із Еттенгайму», «Вантаж») та експресіонізму («Вероніка»).

Трагедія ідейного фанатизму виступає у формі класич­ного для драматургії конфлікту — між почуттям та обо­в’язком. Але цей традиційний конфлікт постає у формах нового мислення XX ст. Мелодраматичні колізії цих п’єс свідчать про повну нежиттєздатність романтичного макси­малізму. Князь д’Ангієн із династії Бурбонів, якого роз­стрілюють за наказом Наполеона,— в’язень власних уяв­лень про честь та обов’язок щодо Франції. Заради цих химерних переконань він відмовляється од життя. Доля Франції у такому контексті постає релятивно химерною,

22 юі

673

адже про Францію згадують не тільки лицар д’Ангієн, але й пристосуванець генерал Дімуріє, й шпигун, і жандарм Пилип. Справа честі, обов’язку забарвлюється жорстокіс­тю, смертю не тільки для героїв, але й для такої пересічної людини, як шпигун Пилип. Він намагається порятуватися згадкою про своїх малих дітей, що лишаються сиротами, але даремно. Приреченість, мертвотність притаманні муче­никам максималізму в ранніх п’єсах Я. Галана. Риси жер­товності підкреслюються не тільки в поведінці, а й у зовнішності героїв. На противагу такому героєві — бран­цю своєї ідеї — живими здаються тільки героїні, котрі здатні вмерти заради коханого чоловіка. Мелодраматизм таких ситуацій — це спроба жанру протистояти небезпеч­ному мисленню взірця XX ст.

Створювалася парадоксальна ситуація, коли ідейному фанатизму чинять опір такі навіть надідеологічні субстан­ції, як драматургічні жанри. Тому оцінка подібних явищ у функціональному аспекті дещо руйнує звичні стереотипи. Романтична мелодрама, що народилася як жанр масової культури, стала виконувати функції, які не були їй влас­тиві.

Дженні, героїня романтичної п’єси «Вантаж», вдається до хитрощів, щоб врятувати від «ідейної» героїчної заги­белі коханого, який хоче покласти життя за незалежність повсталих китайців... П’єса «Вантаж» конденсує мелодра­матичне напруження почуттів, при якому об’єктивно вияв­ляється, що революційний героїзм, «інтернаціональний обов’язок» у загальнолюдському плані поступається жит­тю людей. Поетичними засобами мелодрами у Галана є й елементи символізму.

З огляду на догматичний життєподібний реалізм, сю­жетні перипетії у «Вероніці» не вмотивовані, але щодо модерної естетики «дивні» мелодрами Я. Галана мають художню логіку. У п’єсі маленький загін австрійської ар­мії гине від голоду та морозу, покинутий своїм команду­ванням під час війни І914 року. Це лише сюжетна канва, а сама тема має експресіоністичний зміст, пов’язаний із віковічною боротьбою життя зі смертю, волею до життя та фанатичною сліпою вірою. Тому і героїня мелодрами не сприймається як звичайна жінка (вона з’являється в чоло­вічому одязі, а наостаннє сама йде у заметіль шукати порятунку для чоловіків). Так само не сприймаються як живі істоти й фельдфебель Гавлік, чоловік Вероніки, й ка­пітан Караджі, її коханець. Викриття капітана — це ви­ступ проти догматизму, поданий у формах експресіоніст­ської драми.

674



У взаємодії та «змаганні» жанрів у драматургії 20— 30-х особливе місце посідає фантастична п’єса, що тяжіє до антиутопії. Це і «Син сови» (1923) Є. Кротевича, і «Марко в пеклі» (1928) та «Майстри часу» (1934) І. Ко­черги, та «Радій» (1927) М. Ірчана. Дещо іншу жанрову функцію виконує фантастика У «Думі про Британку» (1937) Ю. Яновського.

Сюжет п’єси Є. Кротевича «Син сови» дещо нагадує' роман В. Винниченка «Сонячна машина». «Віталій» у цьо­му творі — винахід, споріднений із винаходом Сонячної машини, що перетворює зелену масу на хліб. Але безсмер­тя у п’єсі Кротевича та довічне визволення від праці зав­дяки елементарній їжі у романі Винниченка — це тільки початок усіх проблем людства. Поєднання фантастики, так би мовити, природничої, з фантастикою «політич­ною» — характерна риса таких творів. їх «антиутопізм» в тому, що наукові відкриття не є панацеєю для люд­ства.

Фантастика І. Кочерги грунтується на двох головних філософських категоріях часу та простору. Схильність дра­матурга до феєричного типу творчості виявилася вже у перших п’єсах 1910—1920 рр.: «Песня в бокале» (1910), «Фея гіркого мигдалю» (1925), «Марко в пеклі» (1928). Напевне, у драматургії 20—30-х саме він так широко ви­користовував можливості усіх традиційних жанрів. Пи­тання жанру до деякої міри було визначальним в його творчості. Намагання висловити філософський зміст епо­хи потребувало й особливих жанрових форм. Звідси в ес­тетиці драматурга декларується, як він зізнавався, «прин­цип тісних обставин» '. Цей принцип, на думку автора, по­лягав у певній умовності сюжетної побудови, організації матеріалу — для найширших філософських узагальнень. І. Кочерга вважав, що драматургія не повинна лишатися осторонь вічних трагічних конфліктів внутрішнього життя людини. У естетиці драматурга протиставляються жанрова одноманітність та полісемія, побутовізм та філософське узагальнення, сценічна життєподібність та відкрита умов­ність. Щодо самих п’єс драматурга, то вони — досить рід­кий різновид філософської трагікомедії, їй немає аналогій у жодній із літератур того часу.

Якщо М. Куліш створював трагікомедію політичну, ідеологічну, психологічну, то для І. Кочерги була важли­вою найперше його власна філософська думка, ідея. Саме в цьому плані писали про пріоритет у драматурга первіс-

1 Кочерга /. Радість мистецтва. К., 1973. С. 40.

22\*

675

**ної ідеї над розвитком сюжету та характерів. Але це е принциповою рисою естетики І. Кочерги.**

Своєрідним є жанр «Марка в пеклі» — п’єси-феєрії, у зв’язку з якою драматургові довелося витримати бій не тільки з критикою, а й з постановниками твору на сцені. Листування І. Кочерги та Василька сповнене внутрішнього драматизму. Фантасмагорія, що з’являється у п’єсі, почи­нає її визначати загалом, вона, як пише І. Кочерга, «на­буває усіх особливостей феєрії — того, що у німців зветься cLauber posse», а саме фантастики, веселощів т.а гострої алегорії. В цій алегорії і в цій фантастиці повинно бути багато темпераменту, щоб пафос Марка не звучав холод­ною декламацією» '. Йдеться про обов’язкову деформацію драматичного героя, який потрапляє в комедійні обста­вини.

Обираючи традиційний для української літератури жанр драми-феєрії, драматург свідомо йшов на жанрове зміщен­ня, взаємодію жанрів. Сатирична комедія обертається тра­гічним гротеском (станція «Тупик» перед вратами Аду). Саме трагедію «колишніх» людей, яких революція позба­вила прав на життя,— не зрозуміли постановники. Але пов­ністю погодитися із жанровими мутантами І. Кочерги важ­ко. І «Чистилище» (станція «Тупик»), і «Ад» у письменника балансують на грані гротеску та алегорії, двох протилеж­них за значенням засобів поетичного мовлення. Якщо гро­теск завжди є багатозначущим, двоплановим, то алегорія однозначна. За алегорією завжди стоять конкретні питан­ня сьогодення. Поєднання комічного з трагічним порушує спрямованість алегорії. Драматург має можливість гово­рити про загальне, про філософію часу та простору. Поєд­нання різних жанрових елементів стало складовою части­ною і подальших п’єс драматурга. Подібний синтез не був оцінений сучасниками, які звикли до жанрової однома­нітності.

Жанрова полісемія випереджала пошуки сучасного те­атру. З цього погляду показовою є полеміка І. Кочерги з опонентами, які взялися за п’єсу «Підеш — не вернешся» (1935) у театрі ім. Франка. Автор змушений був спросто­вувати звинувачення, наголосивши, що сюжет йде «не за реальною ходою подій, а підлягає необхідному для автора та заздалегідь позначеному завданню»2. Те, що сьогодні здається аксіомою, у 30-х pp. треба було доводити у пе­кельних дискусіях. Умовність, символічність ситуацій, за

**1 ГМТ МК України. Фонд Василька. Од. зб. 6472.**

**г ПДАМЛМ України. Ф. 408. On. 1. Од. зб. 3. С. 6.**

676

І. Кочергою, створює психологічний простір для діючих осіб. З умовністю ситуацій в естетиці автора тісно пов’я­зана й жанрова умовність. Це характерний тип мелодрами, що поєднує драматичне, героїчне та більш елементарне у порівнянні з драматичним — сентиментальне ставлення до дійсності.

І. Кочерга спирався на традицію української класичної мелодрами. Головна героїня п’єси «Підеш — не вернеш­ся» Любуша діє у типово мелодраматичних обставинах, що нагадують фабульні перипетії з репертуару великих ук­раїнських актрис класичного театру. Але драматург поєд­нує в п’єсі мелодраматичний елемент не тільки з драматич­ним але й комічним та, на думку самого автора, трагічним. Авторський концептуальний диктат позначився на цій п’є­сі, вона лишилася своєрідним жанровим експериментом, що мав довести безмежність нового життя, але не зміг цього зробити, бо в реальній дійсності просторова точка цього життя у час написання п’єси сконцентрувалася за колючим дротом таборів.

Тому перша п’єса філософської дилогії про час та про­стір «Майстри часу» (1934) органічніше й за жанровим, і за концептуальним вирішенням. Поруч із характерними елементами драматизму та мелодраматизму у «Майстрах часу» з’являється також і досить помітний, виразно прояв­лений, струмінь трагікомічного. Саме з ним пов’язана та узагальненість, умовність драматичної дії, котра змусила у свій час конкурсну комісію кваліфікувати п’єсу як «філо­софську комедію». Сьогодні саме трагізм п’єси відчувається значно більше, ніж у 30-ті.

Філософський час п’єси І. Кочерги безпосередньо втілю­ється у складний умовний, часом штучно навантажений сюжетний час (дія відбувається на одній залізничній стан­ції, але в різні періоди: у 1912 р., 1919, 1920 та 1929 рр.). Таке часове вирішення для автора є принциповим: він бу­дує п’єсу таким чином, щоб її можна було скінчити напри­кінці кожної з чотирьох дій. Драматург створює жанрову поліфонію із збереженням постійних характерних «ам­плуа», ідея часу існує немовби ізольовано від конкретних дійових осіб, вона ширша за характерологічний рівень п’є­си та не вичерпується ані «теоріями» «годинникаря» Кар- функеля, ані складною символікою. Залізничний час (із його запізненнями та порушеннями часових констант) якомога краще відображав задум драматурга. Адже й дія «Марка в пеклі» відбувалася на міфічних залізничних станціях, та й аспект трагікомедії у цій феєрії був пов’язаний з контраст­ністю зовнішнього — залізничного — та внутрішнього, при-

677

таманного пасажирам на станції «Тупик», де час зупи­нився.

Умовність форми притаманна й п’єсі М. Ірчана «Радій»

1. . Фантастика драматурга здобула на сьогодні акту­альність: адже у п’єсі йдеться про отруєння людей радіо­активними речовинами. Але відповідь на питання «Хто винен?» у М. Ірчана трохи застаріла: за драматургом, в цій п’єсі, як і в інших популярних його п’єсах — винен всесвіт­ній капіталізм.

«Дума про Британку» Ю. Яновського позначена 1937 р. Написана у поетиці монументальної умовності, ця п’єса якось дивно функціонувала тоді, коли будь-які умовні фор­ми вже припинили своє існування.

Остаточна перемога партійно-класового підходу над умовно-поетичним, фантастичним театром відбилася у творчості І. Микитенка, п’єси якого на той час користува­лися великою популярністю («Диктатура», 1929, «Кадри», «Світіть нам, зорії», 1933—1936).

Багато суперечностей було і в творчості О. Корнійчука 30-х рр. Цілком слушно, що сьогодні вже треба по-новому оцінювати й «Загибель ескадри» (1933), і «Платона Кре­чета» (1934), й кон’юнктурну «Правду» (1937), й комедію «В степах України» (1940). Саме в цих творах були запо­чатковані ті сталі риси майбутньої драматургії, які поча­ли гальмувати її розвиток у післявоєнні роки.

Час великих катаклізмів наклав відбиток і на історичну драматургію. Найпопулярнішими постатями у творах цієї тематики були Богдан Хмельницький та Тарас Шевченко, яких було позбавлено реальної історичної конкретики та перетворено на символ національної історії у її «класово­му» русифікованому варіанті (героїчна драма О. Корній­чука «Богдан Хмельницький»— 1938). Постать Т. Шевчен­ка взагалі штучно революціонізувалася, його творчість позбавлялася того загальнолюдського філософського зміс­ту, який її, власне, визначає. Поет поставав борцем із самодержавством і тільки (драматичний етюд П. Тичини «Шевченко й Чернишевський»). Дещо осторонь стоїть фі­лософська віршована драма П. Тичини «Сковорода». По­стать великого філософа подається в ускладненій метафо­ричній формі.

Наше уявлення про драматургію 30-х років було б не­повним, якби ми н,е мали творів, написаних в еміграції. Так, в п’єсах О. Олеся (перебував за кордоном) йдеться про загрозу, яка прикрита маскою «нове життя». Ще у до­революційному етюді «По дорозі в Казку» (1908) письмен­ник, полемізуючи з відомою горьківською «Легендою про

678

Данко», пропонує у формах символістської драматургії за­перечення ідеї жертовності «по дорозі» у світле майбутнє. Герой етюду, який намагається визволити людей із темря­ви лісу, обіцяючи їм прекрасну Країну Казку, гине на уз­ліссі, вбитий та покинутий зневіреними та стомленими мандрівниками. Перед його смертю маленький хлопчись­ко, що забрів у ліс, указує на обрій — там, зовсім близько, сяє сонцем Казка.

У драмі «Земля обітована» (1935) письменник знову повертається до теми країни Казки. На цей раз вже у жан­рі політичної п’єси. Чарівною країною видається героєві п’єси, літератору Шумицькому, Країна Рад. З вірою в цю агітаційну казку він переїздить із родиною з Галичини у Наддніпрянську Україну, де опиняється у жалюгідному стані — матеріальному, а, головне, моральному, а згодом потрапляє під відомі репресії 1934 р. й трагічно гине разом із дружиною та синами. Страшний льох під тюрмою, де катують та розстрілюють людей — такою постає насправді Країна Казка. Але головне не в цьому. Залишаючись за­галом досить слабкою у художньому вирішенні проблеми, п’єса цікава з точки зору генези ідейного фанатизму лю­дей, далеких од первісного більшовизму. Справа в тому, що герой твору до останнього подиху сліпо вірить у соціа­лізм. Останні сторінки драми, найсильніші та найдоскона­ліші, вельми нагадують «Народного Малахія» М. Куліша. Герой втрачає розум, але його монологи напрочуд дивно поєднують формальну логіку бюрократично-радянського мовлення (мова декретів) з повним нерозумінням того, що коїться навкруги (а навкруги, як і у Куліша — Смерть). «Це мусить бути заборонено! Окремим декретом і то по цілому Союзі! Всім, всім, всім... забороняються грубі, бру­тальні жарти з заслуженими людьми революції: чи місце­вими, чи тими, що прибули з-за кордону для соціалістично­го будівництва» Як і Малахій Стаканчик, Шумицький вважає себе комісаром освіти. Проблиски усвідомлення того, що сталося, створюють трагедійний фон п’єси. На­сильство у О. Олеся спирається на фанатизм жертви. Та­кий підхід до теми радянських репресій на той час не був зовсім новим у європейській драматургії, хоча українська література його не мала, як не мала взагалі цієї теми у повному її історичному обсязі.

Драматургія еміграції давала взірці й філософського переосмислення відомих євангельських мотивів з погляду сучасності. Так, поетична драма С. Черкасенка «Ціна кро­

**1 Олесь О. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С, 177.**

**679**

■

ві» (1930) не тільки продовжувала пошуки драматурга, розпочаті ще до 1917 р., але й підтримувала загальну тра­дицію нової драми, що походила від Лесі Українки. «Ціна крові» немовби полемізує з драматичним діалогом Лесі Українки «На полі крові», де загальновідомій постаті Юди давалася недвозначна оцінка. Цей сюжет був дуже поши­реним у перше десятиріччя XX ст. У С. Черкасенка Юда зраджує з метою визволення народу, який, за його заду­мом, повиней звільнити Христа. За свою помилку він роз­раховується смертю. Апологія Юди у слов’янських літера­турах бере початок ще від «Іуди Іскаріота» Л. Андреєва. В п’єсі С. Черкасенка знову постає актуальне для XX ст. питання про ціну прогресу. Ціна крові — непомірно важ­ка ціна за здійснення будь-якої ідеї.

Остання з п’єс О. Олеся «Ніч на полонині» (1941) ніби завершує не тільки творчість видатного українського май­стра, але й цілий період в українській драматургії. У цій драматичній поемі О. Олесь знову повертається до тем та мотивів своєї ранньої п’єси «Над Дніпром» (1911). Але це водночас і останній акорд української філософської драми першої половини XX ст.

У поетичній драмі О. Олеся, створеній, знов-таки, через неповних два десятиріччя після «Народного Малахія», по­рушується питання про можливість насильства як шляху до щастя.

Головним героєм у поемі «Ніч на полонині» є Іван, мо­лодий вівчар. Саме йому намарилися, наснилися зображені події. Але так само, як і у філософській казці Лесі Укра­їнки, легковажний читач може вдатися до певної помилки,

бо насправді тут діє Мавка. Це вже не беззахисна поетич­на героїня. її вдача — немовби справжня сутність цього образу, який у волинському фольклорі постає як символ Смерті, істота, що несе загибель. Через насильство та смерть до примари майбутнього щастя йде саме жінка, яка носить під серцем дитину, чого не було у Лесі Україн­ки. І від того страшний натуралістичний образ фольклор­ної Мавки доповнюється рисами культури (чи антикуль- тури) XX ст.: загибель несе майбутня мати, яка од віку дарує життя, а не вбиває. Тому й непотрібними є фоль­клорні зовнішні риси — страшно те, що Мавка — звичайна жінка. Це вона натякає закоханому у неї Чорту штовхнути в прірву суперницю — селянку. Мара щастя розбивається у тій самій прірві: немає щастя ані для Івана, що ніколи не зможе переступити через загиблу наречену, ані для самої Мавки, яка це розуміє, ані для Чорта.

Камерний сюжет, форма сновидіння, любовні перипе­

680

тії немов віддаляють читача од сучасних автору проблем. Але в такий спосіб вирішується- чи не найболючіше для першої половини сторіччя питання — про неприпустимість насильства на шляхах людського поступу. Сама ж катего­рія прогресу перетворилася на субстанцію релятивну.

20—30-ті рр.— це ще й період народження професійної української кінодраматургії, яка дала світу О. Довженка та винайдений ним жанр кіноповісті.

На початку 20-х провідним жанром вітчизняної кіно- продукції були «агітки». Звичайно це були короткі публі­цистичні сюжети або ж лозунги, проілюстровані малюн- ками-поясненнями й сценками, які об’єднувались несклад­ною фабулою. Але в цих «нехитрих» фільмах, які майже не вимагали повноцінного сценарію, вже в зародковій фор­мі були присутні окремі елементи нового стилю. Поступо­во окреслювалось і жанрове різноманіття. Жанри, харак­терні для дореволюційного кіно (мелодрама — наприклад), існували завдяки своїй звичності.

Перші художні й публіцистичні фільми знімались за сценаріями М. Кольцова, Л. Нікуліна, О. Вознесенського. Сценарний голод, який виник (особливо після 1922 року» коли ВУФКу 1 налагодило планомірне й систематичне ви­робництво фільмів), мобілізував на «кіноматографічний фронт» літераторів. Так, у 20-ті у кінодраматургію при­йшли Г. Епік, А. Будько, М. Бажан, Ю. Яновський, О. До­світній та ін.

Потужний літературний авангард мав значний вплив на український кінематограф, який шукав мовних форм — і відповідно відбувалася й еволюція сценарного жанру.

Особливо значний вплив на новаторське крило україн­ського кінематографу мали письменники, художники та ді­ячі мистецтва, які групувалися навколо журналу «Нова генерація». Лідером групи був М. Семенко. Кіноорганіза- ція «Юга Леф», яка існувала в Україні, пропонувала кон­цепцію створення мистецтва революції, що розглядалась як епоха зламу старих норм оцінок мистецтва. Саме ж мистецтво тлумачилося як програма «інженерного моделю­вання життя».

У 1928 році з’являється «Звенигора» О. Довженка, а на початку 1929 — «Злива» І. Кавалерідзе, які стали не тіль­ки етапними в сфері пошуків нових засобів кіновиразності, але й утвердили нові принципи сюжетобудування. Саме на «Звенигору» звернув увагу журнал «Новий ЛЕФ» (незва­жаючи на те, що Довженко не був «Лефівцем»). Сам же

1 Всеукраїнське фото-кіноуправління.

681

О. Довженко після цього фільму рішуче заявив про свій відхід од «консервативної інерції» фільмів із камерними сюжетами.

Якщо камерно-психологічний напрям у кінематографії спирався на певну сценарну традицію (а на кінець 20-х склались два типи сценаріїв — так званий «залізний», тоб­то покадровий запис фільму, і його антипод — «емоційний» літературний сценарій), то монументально-епічним філь­мам потрібна була нова драматургія. А тому новим був і процес формування сценарію — він, як правило, народжу­вався вже в ході змін і уточнень сценарних задумів, в про­цесі зйомки й монтажу.

Тому першість у створенні нового типу сценарію слід віддати все-таки режисерам. У переважній більшості сце­нарії просто «списувались» з екрана, а потім друкува­лись — так були видані сценарії «Панцерника Потьомкі- на», «Арсеналу», «Землі» та ін. фільмів '.

Особливо значний внесок у розвиток драматургії кіно вніс О. Довженко. Якщо раніш сюжет фільму був замкне­ною історією взаємин між героями (інтрига), то О. Дов­женко вперше ввів «розімкнутий» епічний сюжет із без­ліччю паралельних незавершених ліній. Фабульно не зв’я­зані кадри,— епізоди, кожен із яких втілює окремий поетичний ряд, складають узагальнений метафоричний об­раз певного явища чи події. Образ, таким чином, створю­вався шляхом накопичення окремих деталей. Герої фільмів

О. Довженка — це символи, носії ідеальних якостей маси, яка є справжнім героєм його фільмів. Події дуже часто могли переходити в інший, міфологічний вимір, де чудеса стають реальністю, а час стискується, намагаючись пере­йти в площину безсмертя, виходу за часові рамки.

Разом із О. Довженком традиційне сюжетобудування заперечив І. Кавалерідзе, який будував драматургію своїх фільмів на зміні статичних, «скульптурних» композицій, в результаті чого йому вдавалось теж створювати узагаль­нені, метафорично-ускладнені образи. Експериментальні пошуки І. Кавалерідзе були штучно перервані в середині 30-х рр., тому він змушений був працювати над сценарія- ми-лібрето для фільмів-опер («Наталка-Полтавка», «За порожець за Дунаєм»), Його кращі фільми «Злива», «Пе­рекоп», «Штурмові ночі», «Коліївщина», «Прометей», сце­нарії до яких писав сам автор, були експериментальними в сфері пластики та поетики кінодраматургії.

**1 Так, сценарій «Арсеналу» було надруковано в 1935 р. в першому кінодраматургійному збірнику «Книга сценаріїв» із приміткою «Запи­сав по фільму О. Довженко».**

682

Слід зазначити, що спроби кінодраматургів наслідува­ти практику режисерів поетичного кіно, використовувати їх принципи, як правило, не мали відгуку і на екрані не реалізувались.

У 30-х рр. традиції монументальних кіножанрів, які було закладено у 20-х, продовжували О. Довженко, І. Ка­валерідзе, Б. Савченко. Першому належить пріоритет у створенні нового жанру сценарної творчості — кіноповісті.

Але не без «допомоги» відповідних партійних постанов цей напрям поступово був задушений і відійшов з передо­вих позицій. Натомість «друге дихання» відкрилося у пси­хологічного прозового кіно. На перший план знову вийшла традиційна фабульно-сюжетна драматургія. Це влаштову­вало цензуру, оскільки такий сценарій в результаті «при­йняття до виробництва» заважав би режисерам займатись «самодіяльністю». Крім того, він деякою мірою гарантував якість майбутньої картини.

На початку 30-х рр. кіно стає звуковим. Це вплинуло на структуру й форму фільму. Насиченішими стають епізоди, змінюється характер мізансцен і монтажу. Відповідно по­чинає змінюватись і сценарій. Різко окреслилась тенденція до зближення сценарної творчості й літератури. Функції слова зросли, воно стало основним засобом виразності, іно­ді навіть почало домінувати над зображенням, диктуючи йому свої умови, що призвело до зниження художньої яко­сті, збіднення кіномови.

Перевага в цей час надавалась сюжетам із драматично концентрованою дією, з героями, які виявляли себе у ви­рішальних ситуаціях. Елементи прози містились у сцена­ріях, які розробляли сучасну тему в конкретно-побутово­му плані. Кіно 30-х років широко використовувало кон­флікти, образи, засоби розкриття характерів, запозичені з літератури. Значно зросла кількість екранізацій («Верш­ники» Ю. Яновського, «Дорогою ціною» за М. Коцюбин­ським, «Микола Джеря» за сценарієм М. Бажана, п’єса І. Дніпровського «Любов і дим»).

Значним досягненням цього періоду вважають фільм «Земля», який фокусує проблеми, що особливо гостро ста­вились мистецтвом 20-х — початку 30-х. В свій час твор­чість О. Довженка сприймали як пеан новому ладу, що є надзвичайно вульгарною трактовкою змісту його кінодра­матургії, зокрема й «Землі».

Довженко — художник, якому притаманне міфо-поетич- не сприйняття й відображення світу. Міфологічне мислення, категоріями якого оперував митець, відображає світ ціліс­но: який не знає розщеплення світу людини й світу прирсг-

683

ди, не проводить кордону між світом живих і світом мерт­вих, між життям і смертю. Воно відчуває повноту буття й значущість кожної прожитої хвилини, тому що одночасно співіснує в двох вимірах — в мікро-людському й макропри- родному. У міфі немає страху смерті, тому що час у ньо­му — категорія відносна, тому й людина може відчути себе безсмертною. Якраз ця тема, тема подолання смерті, і є ключовою в творчості цього видатного художника.

Мистецтво початку століття, так званий авангард,— радикальна спроба пошуку втраченого змісту існування, намагання екстремального подолання розщеплення осо­бистості, відчуження її од природи й самої себе. Тому основ­ний зміст творення нових форм нового мистецтва в гармо­нізації людського й природного, свідомого й підсвідомого, в подоланні суперечностей між індивідом і всесвітом. В річищі цих пошуків і працював О. Довженко. Він втілив у «Землі» поривання до вічного, розсунув завісу часу, намагаючись зазирнути у майбутнє, в яке так оптимістично вірив. Істо­ричний оптимізм — це, як не дивно, характерна риса міфо­логічного мислення. А щодо колективізації... то трактор у фільмі — це символ прогресу, символ майбутнього життя. Куркуль у міфологічній структурі фільму — це персоніфі­кація зла як такого, а не представник класу, який потрібно знищити (згадаймо епізод, коли Хома «вкручується» в землю). Він злий не тому, що він- класовий ворог, а тому, що він убив людину.

Зміст «Землі» розкривається лише за умови сприйнят­тя цього твору у міфологічному вимірі, в той час на побу­товому сюжетному рівні зміст фільму більш ніж баналь­ний. Це зайвий раз довели вульгарні тлумачі фільму, які «вбачали» там лише соціальний аспект, а не загально­людський.

Сьогодні «Земля» залишається шедевром світового мі- фопоетичного кінематографу, а кіноповість О. Довженка започатковує професійну кінодраматургію та залишається її неперевершеним взірцем.

Драматургія 20—30-х років чітко розпадається на два періоди: до 1934 року і після нього. її розвиток було штучно перервано, традиції, що перебували у становленні, були кинуті в забуття.

684

Микола Куліш **(**1892**—**1937**)**

Біографія Миколи Куліша немовби ілюструвала відомий рядок з російського перекладу «Інтернаціоналу»: «Кто был ничем, тот станет всем». В «Автобіографії» 1921 р. пись­менник наводить вихідні факти свого життя: злидні бат­рацької батьківської родини у Миколаївській губернії, най­ми з раннього дитинства, шалений потяг до навчання, гім­назія екстерном, відсутність грошей, мобілізація на фронт, швидка кар’єра в радянській провінції, спочатку в Олеш­ках, потім у Херсоні, а з 1922 р. в Одесі, вступ до партії у 1919 р.

Перша п’єса «97» мала тріумфальний успіх вже на сце­ні театру ім. І. Франка (Харків), а згодом — й інших теат­рів. Переїхавши до Харкова, знайомиться з М. Хвильовим, заручається підтримкою наркомів освіти О. Шумського і М. Скрипника, створює спільно з М. Хвильовим ВАПЛІТЕ, президентом якої було обрано М. Куліша. Мешкає у сто­личному письменницькому будинку «Слово». Нарешті спів­працює з Лесем Курбасом і театром «Березіль». Саме тут закінчується «показова» частина біографії драматурга. По­чинається бісівщина революційного терору. Покоління «зразкових» за біографією максималістів, до якого належав М. Куліш, підлягало фізичному винищенню. Кращі п’єси драматурга — «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» — були заборонені невдовзі після пре­м’єри, частину з написаного взагалі не було дозролено до вистави, як і «Патетичну сонату». Розгром ВАПЛІТЕ, го­лодомор 1932—1933 рр., самогубство Миколи Хвильового, знищення «Березолю», виключення М. Куліша з партії і насамкінець — арешт в день похорону друга юнацьких років драматурга І. Дніпровського 8 грудня 1934 р. у Харкові. Слідство в Києві, вирок— 10 років позбавлення волі, Со­ловки, Біле море; 1937 р.,— загибель у 20-річчя жовтневого перевороту.

Найістотнішою рисою Кулішевого таланту є трагедій­ність світобачення, яке поступово перетворюється на трагі­комічне, трагіфарсове, що визначає взагалі тип сучасної культури. І з огляду на це нема потреби поділяти творчість драматурга на «канонічну» та «протестантську». Виразно «апокрифічне» забарвлення має, зокрема, не тільки «Народ­ний Малахій», а й перша його п’єса — «97», що її за яки­мось непорозумінням і досі вважають традиційно-психоло­гічною драмою.

686

Існувало кілька редакцій тексту п’єси і кілька варіантів її фіналу. Це неавторизована редакція театру ім. І. Франка; редакція, подана автором до друку у 1925 р., перероблена редакція 1929 р., березільський варіант (1932 і 1934). При порівнянні двох варіантів фіналу завжди робилися висновки щодо більшої психологічної довершеності «ідеологічно вит­риманого» фіналу Але сам драматург був незадоволений режисерськими змінами у фіналі. «Фінал може бути тільки один,— писав він І. Дніпровському 10 грудня 1924 року,— загибель комнезаможу на селі під добу голоду. І коли хтось там тепер переробив фінал, то як би він його не переробив — внутрішня будова п’єси буде порушена». Автор прозірливо передбачив «історичне значення» свого твору, що сьогодні асоціюється з подіями не 20-х, а 30-х рр. І такий ахронізм є цілком виправданим. У 1932 — 1933 письменник, після по­дорожі на південь України, захворів від офіційного того со­ціалістичного геноциду, що він побачив на власні очі.

Саме тому перші варіанти фіналу «97» (не перероблені театром) сьогодні сприймаються як самостійний, заверше­ний текст, що грунтувався на інших законах, ніж закони традиційно-побутової психологічної драми, від якої відштов­хувався автор.

Як драматург М. Куліш послідовно йшов до створення драми модерну, яка за останні сто років набула кілька назв у різних країнах — від драми експресіонізму до драми аб­сурду. В українській драматургії М. Куліш, свідомо чи під­свідомо, перегукувався з пошуками таких митців, як Б. Шоу і Л. Андреєв, Піранделло і Кроммелінк, О’Ніл і Ануй, ЖІро- ду. Український мистецький авангард 20-х — початку 30-х рр. узагалі неможливо зрозуміти без п’єс М. Куліша та вистав Л. Курбаса. Навіть перша п’єса драматурга ча­сом торкається таких мистецьких явищ, які були невідомими не тільки в «оказьоненій» літературі, а й у європейських культурах з’явилися дещо пізніше. Так, у «психологічно не­достовірному» ранньому фіналі «97» з’являються деякі еле­менти, властиві драмі абсурду 50-х р. Це стосується, на­самперед, сцени смерті Серьоги Смика. Хоча цю психоло­гічно недостовірну картину вирішено як смерть людини у традиційному для експресіонізму ключі «життя людини», але типові для драми експресіонізму моменти (помираю­чий бачить смерть і погрожує їй, викликаючи на двобій, кли­че на поміч бойових товаришів) подаються крізь світо­бачення фанатичної засліпленості людини, чого не було до

**1 Див.: Старинкевич Е. І. Два варіанти п’єси М. Куліша «97»//Рад. літературознавство. 1959. № 5.**

того в експресіоністській драматургії. Серьога Смик, ко­лишній люмпен, нині голова ревкому, помирає так само фанатично, як і жив. Ця смерть відрізняється від майже смерті самого Мусія Копистки в остаточному варіанті фі­налу саме своїм агресивним фанатизмом: «Не буде, гад, по-твоєму, а буде по-нашому! (...) (Нахиляє голову й роз­водить руками, наче хоче когось вхопити). Ти, гад, дер­жись!.. (Кидається вперед, хапає повітря і, одступаючи, па­дає біля столу мертвий)».

Дві руйнівні сили зіткнулися у просторі п’єси: револю­ційний фанатизм та голод, породжений ним. Про те, що сили ці мертвотні, свідчать попередня натуралістично-абсурдна сцена канібалізму (людожерство) та наступна, де Копист­ка примушує Васю читати вголос над мертвим Серьогою пакет з волості за підписом секретаря ком’ячейки. За всього «ідейно витриманого» забарвлення фіналу, читача не поли­шає відчуття, що він перебуває в ірреальному світі помер­лих, де править абсурд зовнішнього буття, що тяжіє до бюрократичних форм існування («Пиши протокола», — про­мовляє Копистка до Васі в очікуванні смерті). Фантасмаго­рична сцена з паперами, що розлітаються у порожній кімнаті, де сам-на-сам помирає «єрой революції» Серьога Смик, зво­дить до абсурду ці форми існування і мимоволі свідчать проти самої «ідеологічної витриманості» п’єси.

Авангардистські мотиви у «97» окреслені пунктирно, це тільки пошуки стилістики модерну, що буде продовжено у подальшій творчості драматурга.

«97», «Комуна в степах» (1925, 1931), «Прощай, село!» (1933) — трилогія про українське село 1919—1930 рр. й вод­ночас трагічний літопис загибелі українського села. Харак­терною є вимога видавництва у 1934 році змінити назву останньої п’єси: у словах «Прощай, село!» — цілком законо­мірно вбачали символ знищення органічної ланки нашого буття під час колективізації, хоча автор на думці мав зовсім інше. Справа в тому, що не тільки сама фабула п’єси, за якою типова для драматургії цих років постать середняка окреслювалася в елегійних тонах, що переходили у трагізм безвиході, а й характер дискусії між куркулем (тобто ха­зяїном) та «партійною лінією» набував рис притчі. Опози­ційні персонажі не просто сперечаються, а й розповідають один одному такі собі «казочки» у романтичному стильово­му ключі. (Цей прийом знайде довершене втілення у «Пате­тичній сонаті».) А притча сама по собі завжди звернена у майбутнє, тому «казочки» Кулішевих куркулів сьогодні спримаються дещо інакше, ніж за життя автора. «Був собі чоловік один на світі. Ну, може, був би і далі, та заманули

687

його юн-оми, як кажуть французи, по-нашому,— одні люди. Заманули, очі зав’язали, вуха агітклейтухом забили та й кажуть — роби! Роби, а тоді, як ми розв’яжемо, ти побачиш, соціалізм засвітиться. От той чоловік робить і робить. Та вже другі розв’язали, кажуть — подивись! Подивився — сві­титься, думав, соціалізм, аж то грішне тіло». Казочку цю побудовано за всіма законами філософської притчі: і пер­сонаж її набуває рис євангельського сіятеля, і час притчі осягає раптом відстань у багато років, про що свідчить згад­ка про те, що очі чоловікові розв’язували вже не ті люди, що зав’язували, а зовсім інші.

Якщо у «Комуні в степах», ще дискутується питання про комунальну їдальню, (де неможливо харчуватися навіть звичним до всього незаможникам), то в останній п’єсі три­логії йдеться вже про спалення ікон та виселення частини населення, яка не піддається колективізації. М. Кулішу за­кидали, що в другій п’єсі він не оспівав колективний рух на селі, протиставивши «комуні» — «колектив», хитрістю створений колишніми багатіями. Але історично драматург не тільки відчув приреченість комун (члени комуни у п’є­сі — це люди самотні та покалічені фізично чи морально, сироти, люди без родини, без коріння, без батька, матері, дружини та дітей, побиті долею, нещасні, аж ніяк не змо­жуть міцно стояти на землі та хазяйнувати), а й запропо­нував нездійснений у 20-х рр. шлях створення «колективів» з міцних господарів. Однак цю «пропозицію» не сприйняли. Приреченість комуни пророкує «нетиповий» куркуль Виш­невий, що мабуть-таки справді втрачає розум, позбавлений усього, на чому стояло його життя: «Казарма, табір — не комуна, тринадцята рота, а не життя! Млин стоїть. І все посохло. І сохне, бачу, що найголовніше, в’яне, сохне людський дух» (розрядка наша.— Т. С.). Напівбоже­вільний куркуль у М. Куліша вгадав, що найбільша небез­пека для природних форм життя, яким протистоїть кому­на,— то дівчина Хима, фанатично віддана ідеї. Ця Марія- Магдалина, що погоджується «спати» з підлітком, аби він тільки не втікав із комуни, єдина з усіх отримує «біблійне одкровення» — бачить уві сні, як до їхньої комуни простує Ленін. Але всі ці євангельські ремінісценції створюють у читача стійке враження: фанатична ідея розрахована на старцюватих, кволих та безпорадних, що не здатні володіти землею.

Трагічним у п’єсі «Прощай, село!» є образ середняка — старого Романа. На відміну від Марії-Магдалини, Роману є чого зрікатися і є що втрачати: «Тільки ж зіп’ялись на ноги, вибились із злиднів, осереднилися. Пара конячок у

688

кожного, корівка, поросята, а я й грушку посадив, виросла ось, зазирає у вікно. То навіщо тривожити народ, Марку? Нащо збивати всіх у колгоспи? Зірвете ж народ з коріння його землі, то чи прийметься ще він на новій? Страшно!»

Символічного значення набуває у п’єсі така деталь се­лянського побуту, як віжки, що часто з’являлися на кону в традиційних українських «сільських» п’єсах. Уперше за жит­тя купив собі Роман справжні віжки, але навіть їх потре­бує колективізація (тобто надії ніякої в душі не залишає). Навіть у традиційній постаті колишнього куркуля Ільченка проривається, попри усі фабульні штампи, глибокий істо­ричний трагізм. Виникає сюжетна суперечність між очіку­ваною фабулою (куркуль неодмінно повинен ховати гроші) й трагедійним забарвленням образу, бо ховає Ільченко не тільки золото, а й купчу на землю, яку він придбав «на основании высочайше утвержденного положения об отруб­ных хозяйствах». Тобто людина має офіційний документ на володіння землею, та проголошений «Декретом про зем­лю» закон забирає навіть те, що набуто своїми руками. Трагедія цієї людини не тільки у вчиненому над нею без­законні, а й у тому, що, визнавши юридичний закон нечин­ним, новий порядок проголошує нечинним і моральний за­кон.

Згідно з логікою колективізму героєм в п’єсі став україн­ський Павлик Морозов — син Ільченка Дмитрик, який ви­казує батька, тільки заради того, щоб його прийняли до комсомолу. Моральне розбещення дітей і жінок — найпри- родніших істот у суспільстві — звучить у п’єсі трагічним дисонансом до її первісного задуму.

Сьогодні ще, напевне, рано списувати до архіву «сіль­ську» трилогію М. Куліша. Саме тут починається та кон­цепція трагедійного, яка стала ознакою його творчості.

«Отак загинув Гуска» (1925) —трагіфарс, перероблений з юнацької комедії, написаної російською мовою, «На рыб­ной ловле» (1913),— довгий час сприймався як антиміщан- ська, антинепманська п’єса в стилістиці Ердмана та Маяков- ського, з комізмом зовнішніх ситуацій, з мовними непорозу­міннями та шаржованими типами гротескного гатунку. Лише поодинокі актори, які створювали сценічну історію п’єси протягом десятиріч, подавали образ головного персонажа не як комедійний, а як трагедійний (І. Смисловський). Про трагедійне прочитання твору свідчить і задум автора, який писав І. Дніпровському: «Вагаюсь з фіналом. Чи не зробить так? Хай публіка сміятиметься дві з половиною дії, а тоді витріщить очі і жахнеться, як побачить, що Гуска таки справді завісився на вербі у плавні». Крізь гротескний сміх

689

трагікомедії проступає жах пересічної людини перед апо­каліпсисом нового часу, народженим революцією. «Отак загинув Гуска» — це вже не водевіль, не фарс, а трагіко­медія, де за локальним незначним сюжетом постає вселюд­ський жах маленької людини з маленької літери.

Навіть у такого, здавалось би, карикатурного персона­жа, жалюгідного міщанина вириваються, хоча й на самоті, слова протесту: «Зламаю вашу п’ятикутну і знов поставлю різдвяну звізду на покуті життя-с!».

«Сатира — без найменшого проблиску. Радянська Ук­раїна — якась суцільна божевільня»,— писав свій присуд політичний цензор про наступну «комедійку» М. Куліша «Ху- лій Хурина» (1926). Тему двох шахраїв, що видають себе за партійних бонз та дурять ціле містечко, М. Куліш не тільки відкрив раніше за Ільфа і Петрова, але й сміливіше, бо його герої, на відміну від «дітей лейтенанта Шмідта», вже зов­сім не поважають партійний карний кодекс. У «Хулії Хури- ні» абсурд радянського бюрократично-партократичного жит­тя постає чи не вперше у формах зовсім умовних та гра­нично розширених. Перелякані чиновники, втративши надію відшукати створену шахрайською уявою могилу героя пові­сті І. Еренбурга, видають замість неї стару невідому могилу. В оповіданні ІО. Тинянова «Поручик Кіже» бюрократичне світосприймання створює паперового гомункулюса, людину, якої нема. Партократи у «Хулії Хурині» йдуть ще далі — вони створюють небіжчика, тобто мерця. Значення рестав­рованої смерті починає підсвідомо накладатися й на усі форми енергійної діяльності, якою займаються під керів­ництвом Хоми Божого новітні бюрократи. Найстрашнішим є те, що вони самі вже не можуть вийти з мертвого кола радянської гри в офіційність: «Я не спец і не хочу на спе­ца,— жаліється один з членів комісії комгоспу.— Як я мо­лов у млині і мене видвинуто було до вас, то, будь ласка... посуньте мене назад на підприємство...» Але, безперечно, мертве коло не відпускає. Значення гри надається не тільки фабульним пошукам могили на кладовищі, а й позасюжет- ним натякам самого автора. Драматург заграє не тільки з «Коротким курсом», що виявилося летальним для п’єси, яку було заборонено, а й із самим театром: у «Хулії Хурині» обговорюється гротескна історія згвалтування у ложі те­атру під час вистави. (Це вже іронічна посмішка над дру­зями режисерами та акторами.) Атмосферою театральної гри пройнято всю п’єсу, вона наскрізь гротескно-театраль­на, абсурд буття у мертвому полі радянської офіційної дійс­ності зображено у формах балагану.

' У мелодрамах «Зона» (1926) та «Закут» (1929) М. Ку-

ліш звертається до темп переродження революційної ідеї, катастрофи фанатизму.! Жанр мелодрами, традиційний для української літератури, у 20-ті переживає відродження на вітчизняному грунті. Цей жанр своїм зверненням до осо­бистого життя партійної радянської людини протистояв офіційній настанові на нівелювання індивідуалізму члена нового колективу. Гра в бюрократичний колективізм вима­гала розглядати людину безособово. Тому мелодрама із своїми смішними для сучасної людини та сучасної театраль­ної поетики пострілами, вбивствами через ревнощі, подруж­німи зрадами у 20-ті рр. була майже єдиною захисницею природнього людського в людині, того, що протистоїть па­радному офіціозу зборів та мітингів. Обидві п’єси було за­боронено, і вони до кінця 80-х рр. зберігалися в архівах.

Мелодрами М. Куліша, як і його трагікомедії, побудова­но на театральному ефекті універсальної гри з дійсністю як першоджерелі всього, що відбувається в людському сус­пільстві. Загалом таке світобачення було властивим, скажі­мо, ще Шекспіру. Післяапокаліптична офіційна радянська дійсність створювала винятково сприятливі умови для вті­лення формули «Увесь світ — театр, в ньому жінки, чоло­віки — усі актори». «Це ж з якої опери? — питає персонаж «Зони» і дістає у відповідь:«3 сьогочасної... Може, хочеш знати дійових осіб?» Секретар партосередку закликає афек­тивного персонажа до порядку: «Ти ж не дитина і не на сцені!» Самовбивця у «Закуті» перед пострілом промовляє до себе: «Припини цю комедію... Висновок трошки несподі­ваний, театральний. Гаразд! Відповідаю теж трошки неспо­дівано і театрально: коли щирість вмирає,— бере гору те­атральність...». Тобто людина комедіює. із власної смерті.

Цікавим є те, що грає у цій сцені жива людина напере­додні змертвіння, а єдиним глядачем цієї саморобної вистави є не що інше, як погруддя Леніну, витвір самогубці- скульптора. І реакція цього «глядача» саме така, якої й по­требує «комедія»: «Очі примружені, трошки іронічні; Лені- нові очі всміхалися». У семантичній опозиції мертвого, ка­мінного — живому, страждаючому,— легко можна пізнати класичну традицію «Камінного господаря» Лесі Українки, де «камінність» стає вбивчою властивістю для бунтуючого героя. В п’єсах М. Куліша підкреслюються «залізобетонні» риси пам’ятника, що переходять на людей: «Залізобетон! Ми помремо, наші діти повмирають, а він стоятиме... Сто страшних судів перестоїть!» Нам невідомо, як сам партієць М. Куліш ставився до тиражування пам’ятників однієї осо­би. Але драматург М. Куліш вельми двозначно передає захват селянина: «Ах і матеріял! От якби хату з такого

691



матеріялу або школу!» Що ж до самого головного персона­жа, то він порівнює себе із каменем: «Я камінь. Я давлю. Та тільки з такого каміння можна вибудувати фундамент для мостів до соціалізму^. І коли я обростаю болотяним мохом, то це певний закон будування... Мною настилають і брукують дно...» Робітник, який випадково почув пропо­зицію начальства влаштувати за пам’ятником Леніну моги­ли героїв труда, іронізує: «І мертвим собі готують перші місця». Мертвість об’єднується з «камінністю».

Театралізації підлягає і нове словотворення як знак епо­хи. Одним з таких слів стає «буза», дуже поширене у 20-ті, його зустрічаємо у В. Маяковського, у Я. Мамонтова (назва Бузанівської республіки у «Республіці на колесах»), В п’є­сах М. Куліша персонажі вживають це слово якнайширше: «Поїхали в Крим до татар відпочивати, стали пити бузу і зробили з того епохальне слово». Існування людини взагалі зводиться до бузи, химеричної вигадки, гри. «І соціалізм,— звертається до дерев та ліхтарів здичавілий комуніст у «Зо­ні»,— хвора мрія потомленого людства». Соціалізм як «хвора мрія» стає провідною темою найвизначнішого Кулішевого твору — трагікомедії «Народний Малахій» (1927) —але ця тема прокручується в глиб, торкаючи філософські засади буття взагалі. Власне, жанр п’єси визначений автором як «трагедійне». З повним правом можна вважати п’єсу і ан- тиутопією. її незвичність для українського театру ще довго вражатиме глядачів. Це п’єса екзистенціального змісту, що поновлюється щоразу, коли людство шляхом соціальних та економічних змін намагається вдосконалити природу лю­дини. Більшу трагедію та більшу утопію важко вигадати.

Прем’єра «Народного Малахія» на сцені «Березолю» відбулася 31 березня 1928 р. Малахія Стаканчика грав М. Крушельницький. Вистава була піддана нищівній кри­тиці.'Звинувачення мали переважно політичний характер. Драматург та режисер пропонують другу й третю редакції п’єси, переробки не допомогли: незабаром п’єсу зняли з репертуару, а автор дістав від ЦК догану з попередженням. Загибель «Малахія»... майже збігається із розгромом ВАПЛІТЕ. Були закриті також «Літературний Ярмарок» та «Пролітфронт». Заборона вистави була першим значним кроком у політичному процесі знищення новітньої україн­ської драматургії та театру.

Оглядаючись на політичний резонанс, який мала п’єса, можна легко припуститися помилки, що і зміст її мав суто політичний антирадянський характер. А тим часом нічого вузькополітичного в п’єсі немає, саме тому вона сприймаєть­ся злободенно і через багато років. «Народний Малахій» —

692

це трагікомедія людської мрії, що несе на собі тавро тієї маленької особистості, яка її репродукує; це трагікомедія історичного максималізму, що здатен покласти людське життя на вівтар вистражданої ідеї. П’єса будується як істо­рія хворої на шизофренію людини з типовими маніями та нелюдською наполегливістю в досягненні фанатичної мети. Для сучасної світової драматургії така побудова не є аб­солютно новою, вона досить часто використовувалася в лі­тературі авангарду, в драматургії абсурду. Увесь світ по­стає як суцільна божевільня у сприйнятті хворої, за норма­ми «здорового глузду», людини. Але чи справді Малахій Стаканчик — людина хвора психічно, як вважали деякі ре­цензенти твору? «...Божевільного мало,— висловлюється з приводу проектів Малахія один з персонажів п’єси.— Прос­то наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста з «Анти-Дюрінгом»...» Головна ідея Малахія — «негайна реформа людини». У хво­рій уяві мешканця Сабурової дачі постають картини прове­дення такої реформи: «Він накриває кожного голубим по­кривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух ру­кою, і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангело- подібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з чер­воними маками та з жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать — стоїть гора Фавор... По тому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі, голубі до­лини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо».

«Голуба мрія» самозваного «наркома», що завершується абсолютним небуттям, «нічим», бере початок від останніх сторінок «Одкровенія» Іоанна Богослова, що вінчає Святе Письмо. Пророцтва про новий Єрусалим дуже органічно поєднуються у Малахія з соціалістичною утопією радянської, дійсності. Перед нами утопізм мислення людини XX ст. як неодмінна риса будь-якого соціально-політичного руху. То­талітаризм «голубого» мислення, за Кулішем, це — не вит­вір сучасної доби, це риса релігійного типу свідомості вза­галі. Цей тип існує за рахунок соціального міфотворення будь-якого гатунку. Драматург ставить питання про незмін­ність в світі зла, існування якого не залежить від зміни соціальних систем та реформ. Божевільним є не Малахій, а той ідеологічний фанатизм, що здатний штучно та всупереч її власному бажанню реформувати людину. Саме цей фа­натизм призводить до трагедій. Трагедія фанатизму «ма- лахіанства» полягає в тому, що, прагнучи до фальшивого, він несе у світ тільки зло: закінчує життя самогубством

693

єдина істота, що любила Малахія — його донька Любуня, йде у дім розпусти «зреформована» Малахієм Оля, яка по­вірила «голубій мрії» про своє щастя. Але сам Малахій свого сатанізму не відчуває, він уявляє себе всевітнім Ме­сією: «І плювали, і били його по ланитах. То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв все­світньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я — всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та й заграю...». Мо­ральну оцінку малахіанству дає не хто інший, як хазяйка дому розпусти: «Я вже яка, але ж не така, як оцей... (плю­нула на Малахія й побігла)» (II, 83). Історія фанатизму — це справді «трагедійне» за своїм світобаченням. П’єса Ку- ліша є мовби зверненою в майбутнє: завжди там існує мож­ливість трагедійного, де панує міфічна, релігійна свідомість,, що твердить, ніби зло може бути усуненим шляхом будь- яких реформ чи революцій: економічних, політичних, соці­альних. Малахій же сам по собі — персонаж трагікомічний, він не усвідомлює всієї безодні своєї помилки, у котру його було втягнуто пануючою свідомістю епохи.

«Філологічна» комедія драматурга — «Мина Мазайло»

1. , вона тріумфально йшла у багатьох театрах України, але 1930 р., після того, як «українізацію» в Україні було згорнено, її було заборонено. Цьому передувала велика дис­кусія навколо п’єси. У «Літературному Ярмарку» (1929. № 7) було надруковано листа службовця Мини Мазайла до наркома освіти М. Скрипника зі скаргою на україніза­цію. Цей лист-фейлетон переносить ситуації, аналогічні Кулішевій п’єсі, у життя.

Ще Ю. Шерех помітив аналогію між п’єсою М. Куліша та «Буржуа-шляхтичем» Мольера. Мина Мазайло, подібно до Журдена, намагається увійти у «вищий світ», наймає вчительку «правільних проізношеній». Усі без винятку пер­сонажі комедії поглинуті саме формою життя, що є харак­терним для обивателя як такого. Не становлять винятку і молоді герої комедії, які мріють про запровадження всесвіт­ньої нумерної системи, син Мини Мокій, який схибився на «укрмові». У такому контексті «українізація» як поверхне явище прирівнюється до «русифікації». Сцена змагання двох навчальних віршиків — російського «Сінокос» та укра­їнського «Під горою над криницею» — зводить українську національну самосвідомість до боротьби за зовнішні її оз­наки. Інакше й не може бути там, де люди принципово відірвані од багатовікової національної культури,— тобто там, на Холодній Горі у Харкові, в родині службовця Мини Мазайла, обивателя в першому поколінні, штучно створеної радянської людини в першому поколінні, людини, відірваної

694

від природної ходи людства. Специфіка комедії в тому й полягає, що всі її персонажі не можуть сприйматися серйоз­но, себто всі вони насамперед смішні. Але іронія щодо моральних чинників поведінки персонажів сягає трагікоміч­ного ефекту, коли їхня боротьба за форму життя уподіб­нюється потворним збочностям доби, що становлять її сут­ність. Для «русифікованих» обивателів не тільки «пріліч- неє бить ізнасілованной, нежелі українізірованной», але й краще бути арештованими, ніж прийняти «історично само­стійного» дядька з Києва. Трагедія доби стає комедією доби. Українізація, русифікація, філологічний аспект криють у собі певну безпорадність у розв’язанні страшних проблем життя, намагання їх просто не бачити. Саме тому після тра­гікомедії, «трагедійного»,— з’являється весела і легка ко­медія, в якій тільки камінні чиновники могли побачити по­літичний, націоналістичний аспект.

Старий Мазайло, що має хворе серце, якому звик дові­ряти, пророкує: «Воно ось передчува, що нічого з вашої; українізації не вийде, це вам факт, а якщо і вийде, то пшик з бульбочкою,— це вам другий факт, бо так каже моє сер­це». «Дискусія» у родині Мазайлів за участю родичів з Курська й Києва та комсомольців пародіює стиль радянсько­го життя 20-х років, коли створювалася видимість розмаїт­тя думок за повної тоталітаризації сутності людського іс­нування. Бо, справді, «українізація по-більшовицькому», за висловом персонажа «Днів Турбіних», якого цитує тьотя Мотя з Курська,— «це туман, чорний туман, і все це минеть­ся». І цей туман покриває і «тьотю Мотю» з біло-синьо-чер- воним прапором, і «дядька Тараса» із прапором жовто-бла­китним, і хворого на серце бідного Мину з його зреченням, і молодого комсомольця Губу, що не пам’ятає, ким був його пращур, та від імені нащадків пропонує «обміняти свої пріз­вища на принципові числа у всесвітній номерній системі». Усіх покриває «чорний туман». Притча, яку оповідає сам собі дядько Тарас,— це сумне прощання з невдалою «украї­нізацією».

Чоловік, який до революції будував школи, лікарні та дороги (й себе при цьому не забував), одсидівши п’ять років після націоналізації, прийшов до виконкому питати, чи ще він не потрібний. А на негативну відповідь сказав: «Ну, то я послі прийду». У фіналі веселої комедії залишається ця сумна посмішка українського блазня та пророка: «Я вам ще не потрібний? Ну, то я послі прийду...» За цим «послі» — стоять покоління знищених зневірою та безнадією.

Здається, немає більше у творчості Куліша п’єс, що опи­нилися б так гостро на перехресті протилежних міркувань,

695

як «Патетична соната» (1929). Фрідріх Вольф вважав цю п’єсу найбільшим витвором української драми та порівню­вав її з «Фаустом» і «Пер Гюнтом».

Прибічники українського націоналістичного руху довгий час сприймали її майже як агітаційну. Такий погляд на п’єсу започаткували перші державні рецензенти, котрі спо­чатку не дали дозволу на виставу на українській сцені, а потім зняли з репертуару її талановитий варіант у росій­ському Камерному театрі Олександра Таїрова (прем’єра 20 грудня 1931 р., у ролі Марини — Аліса Коонен, Зіньки — Ф. Раневська). Попри всі намагання дотримуватися «со­ціального замовлення», театру не вдалося «ідейно розстрі­ляти» (за висловом рецензента, можливо, Л. Кагановича) героїв п’єси. Виставу було знищено.

Інший погляд найвиразніше висловлено Ю. Шерехом: «Марина керує українським повстанням і гине, коли пов­станців розбито. Історично це цілком природно, бо україн­ський визвольний рух був знищений більшовизмом. Одначе цього зовсім не вистачає для трагедії [...]. Якби «Патетич­на соната» була тільки про це, її б не поставив Таїров і інші російські театри, найменше в українському питанні зацікав­лені». Трагедію гуманізму Ю. Шерех бачить у тому, що Марина не повірила в силу людського почуття, поезії. Але не менш трагедійним, ніж Марина, є образ поета, автора розповіді Ілька Юги, чиє «Я» стає головною дійовою особою п’єси. Події не кінчаються з фінальним пострілом Поета у свою Мрію. З епіграфа дізнаємося, що п’єса — це спогади покійного нині поета. Взагалі бути покійним у 1929— ЗО рр.— своєрідна честь, але й у жанровій структурі п’єси ця позасюжетна смерть створює глибоко трагедійне забар­влення; саме «Патетична соната» стає єдиною трагедією у творчості драматурга.

Вертепна побудова простору п’єси (як і наступної — «Маклени Граси») та міфохристиянська циклічність органі­зації художнього часу (від Великодня до Великодня — за винятком останньої, сьомої, підкреслено абстрактної дії, що поза будь-яким часом і простором — десь у якомусь Кос­мосі) створюють дуже театралізовану дію, попри всю вимушену монологічність суб’єктивної оповіді. Взаємини Поета і Марини теж будуються за законами гри у коливан­нях між «романтикою» та «програмою». Сонатна побудова п’єси звертається до музичної архітектоніки, гри. Це, влас­не, романтична трагедія, але глибинний філософський зміст, що несе вона у собі, виходить далеко за межі цього жанру.

«Патетична соната» — продовження теми «Народного Малахія» та «Мини Мазайла». Ця тема — згубність, траге­

696

дійність ідейного фанатизму будь-якого гатунку. В останніх монологах приреченої на страту Марини, що сягають вер­шин драматичного мистецтва (Марина водночас і дограє свою роль, і починає божеволіти від жаху, і намагається шу­кати порятунку в Ілька, і не може зректися своєї ідеї), з’яв­ляються вже не «гелікони» уявного оркестру, що грав про­тягом усієї п’єси, а «дудочка вкраїнська», що походить від фінальної дудки Малахія. Трагедія Ілька пояснена самою Мариною: «Ми не жили, зрозумійте ж ви, національним життям, ми ще не дихали, ми не творили, ми ще не знаємо, хто ми і де наш власний шлях в історії, а ви пропонуєте зректися себе заради соціалістичних експериментів і бути матеріалом для лабораторії. Яка трагедія». Але трагедій­ність образу самої Марини глибша, бо вона — жінка, тобто істота, яка більш пов’язана з природною ходою життя. На­півбожевільна передсмертна колискова Марини не стає, не може стати останнім замиренням, вона знов і знов переме­жовується ідеологічними гаслами. Образ Марини настільки підполягає «програмі», що з побутового жіночого образу перетворюється на абстрактно-символічний образ Людини, яка гине, розчавлена своєю фанатичною ідеєю. Вислів Ма­рини про те, що перемагають ті ідеї, заради яких люди йдуть на ешафот, міг би належати більшовицькому ватажкові Луці. Під мертвим вантажем ідеї гине й сам Ілько-поет. Адже немає в світі такої ідеї, що була б рівноцінною люд­ському життю. Ідея, що змушує людей іти на ешафот, є антигуманна ідея, безвідносно до того, чи є то ешафот ре­альний, чи ешафот, де гине людська душа.

Втім, чи мав на увазі такий аспект прочитання своєї п’єси сам автор? Безперечно, Куліш цілком свідомо, послі­довно й наполегливо йшов до трагедії. А цей жанр за ра­дянських умов міг бути втіленим тільки у формах такого жанрового покруча, вигаданого на потребу тоталітаризму, як «оптимістична трагедія». Ані в «Народному Малахії», ані в «Патетичній сонаті» немає нічого оптимістичного. Ги­не людська душа — без надії на воскресіння. Великодні цик­ли драматичної дії у цих двох п’єсах натякають саме на Воскресіння. Але його немає.й не буде. Доля бранців фана­тичної ідеї страшніша за розп’яття: вони, подібно до тих душ, які не записані, за апокаліпсисом, у Книгу Життя, вми­рають уже назавжди.

В останньому двобої Марини та Ілька перемагає все ж таки Марина: останнє слово для неї на цьому світі — «моя душа», останнє слово Ілька — «моя свідомість» (тобто «моя ідея»).

До пафосу «Патетичної сонати» тяжіє п’єса «Вічний

697

бунт» (1932), яку за життя автора репертком не дозволив виставляти, і сценічної історії вона не мала. Ця п’єса — диспут «романтика» зі «скептиком». Побудова її наскрізь умовна: подаються базові моменти радянського життя, які викликають полеміку: індустріалізація, колективізація, на­сильницька позика, окозамилювання перед міжнародним робітничим рухом. Але диспут ведеться немовби «на публі­ку». Про публіку згадують під час усієї п’єси, від початку до кінця: «Та й чи стануть на цих репліках читати або ж дивитися далі майбутні глядачі»; «Ну, пожалій хоч май­бутню публіку.— Годі нам мучити сучасну». П’єса — дра­матична поема — ніби на очах створюється майбутнім неві­домим поетом-драматургом, усі репліки вставляються у каркас майбутньої п’єси. «Романтик» і «скептик» водночас і розподілені між Роменом та Байдухом, і поєднуються в одній особі Ромена. Невиразність Байдуха пояснюється са­ме тим, що він є внутрішньою істотою самого Ромена. За такого розуміння цього образу, самогубство Байдуха на кордоні сприймається як загибель Ромена, принаймні, за­гибель його вічно бунтуючої душі. Бунт скептика спрямова­ний проти нового світосприймання — його догматизму. Бай­ду х каже про свою віру в соціалізм так: «Я, наприклад, вірю, що ми соціалізм збудуємо. А що він вийде не такий, як думали і про який мріяли, то в діалектику я теж вірю. І що, який не вийде, однаково — колись його послідами буде світ палити свої печі так, як ми зараз палимо свої послідами кам’яного віку—і в це я вірю. Отже, як бачиш, я тричі в соціалізм вірю». «Юність — це відплата»,— казав Ібсен. За Кулішем, юність —це «вічний бунт». Все, що промовляє «скептик» Ромен, є навдивовиж сучасним, напри­клад: «Хліб треба купувати» у селян, а не вимагати його силою, «ціну на хліб розв’язати, вільний базар дати». Ця актуальність настільки конкретна, що здається, ніби віль­ний ринок запропонував першим Куліш. Сумніви «скептика» виявляються такими сильними, що навіть Майка, яка, за прогнозом Ромена, у майбутній поемі вийде простою, не­хитрою і доброчесною, як схема, змушена сісти, і знов подумати й перевірити, «чи не напоролися ми». Бо Ромен промовляє страшні речі не тільки для своїх сучасників, а й для нащадків, надто захоплених ідеями цілком протилеж­ними, але не позбавленими гріха максималізму, тобто міфо­логічного мислення: «Коли до Жовтня кричали в чергах — «Хліба!» і йшли з червоним прапором — це була революція. А коли тепер крикнуть — «хліба!» і підуть з червоним пра­пором, то що це буде?» Себто театралізована «драматична поема» Куліша зовсім не архаїчна, попри всі адресації до

698

першої й останньої партії. Тому, здається, автобіографічний Ромен — це той самий майбутній драматург, що пише цю п’єсу.

У систему театралізованої гри потрапляє і сам письмен­ник: Ромен рефлексує про себе, начебто він «справді герой Шекспірів, а не якогось там з наших, наприклад, Кулішів». Театралізована гра «у драматургію» як структурна ознака дії у світовому театрі за часів Куліша використовувалася, наприклад, Л. Піранделло в п’єсі «Шестеро персонажів у пошуках автора». Релятивність «здорового глузду», віднос­ність сталих форм життя у Піранделло стають ознакою XX ст. Куліш за допомогою гри «у драматургію» вдається до своєрідного замаху на ідейний фанатизм, що теж став од­нією з головних ознак тоталітаризму. Тобто пафос часу вимагав і певних форм часу. Так само, як у «філологічній комедії» «Мина Мазайло», Куліш створив український ва­ріант «Пігмаліона» Б. Шоу, так і в «Патетичній сонаті» пе­ред нами українська — більш того — радянська — варіація загальнодраматичного прийому «театру в театрі», або ж «сцени на сцені», або ж «п’єси у п’єсі».

«Театр у театрі» присутній різною- мірою в усіх п’єсах драматурга, де персонажі постійно згадують драму і театр: «Така драма, така драма, що й кіна не треба» («Народний Малахій»); «Яка драматургія!» («Маклена Граса»). Не тіль­ки умовна драматургічна дія, а й усе життя охоплюється загальною системою театралізованої гри. Радянська дійс­ність 20—30-х рр. насправді будувалася за принципом те­атральності, «гри на публіку», з обов’язковою подвійною мораллю, диференціацією офіційного та приватного життя (принцип «залу» і «фойє»), з провідними акторами на пер­ших ролях, з аплодисментами, з трибуною замість сцени, з розподілом на промовців та глядачів, театральною патети­кою стилю, афектацією, сталими амплуа,— загалом «те­атр». «Яка драматургія!» «Трагедія чи комедія це — виз­нач!» («Вічний бунт»), «Це просто діалоги про крах ідей...»

«Маклена Граса» (1932—1933)—одна з найдраматич­ніших п’єс Куліша. Створював її драматург, уже відчуваю­чи свою трагічну долю. Виставу Л. Курбаса в «Березолі» було заборонено. «Я розумію це так, що взято курс на зни­щення мене як художника»,— писав Куліш 6 жовтня 1933 р.

О. К. Корнєєвій-Масловій. Зняття Курбаса з посади дирек­тора та художнього керівника «Березолю» Куліш розціню­вав як фінал «Маклени». Але це вже був загальний фінал української драматургії і театру.

Український текст п’єси було загублено. Існує тільки її російський переклад П. Зенькевича і С. Свободіної, що го­

699

тувався до вистави у МХТ-2. З цього перекладу в 60-ті роки зроблено зворотні на українську.

Це єдина з п’єс драматурга, що створена на «іноземно­му» матеріалі. Але «польський» колорит насправді виявля­ється вельми умовним: зовнішні події — польська криза, ін­фляція, економічна катастрофа, зубожіння трудящих — це символ, катастрофи взагалі, катастрофи кінцевої, загибелі мрії про соціалізм. «Це буде лише друга після християнства світова ілюзія»,— каже жебрак, що був колись музикантом Падуром, а зараз живе у собачій буді. За логікою Падура, ідея, заради якої йдуть на ешафот, безглузда. У «Патетич­ній сонаті» Марина ще вважала, що така ідея переможе. Світ «Маклени Граси» більш безнадійний: «Минуть ще роки, десятки років, і цими трупами можна буде оперезати всю землю, та fille, по екватору. Та земля від цього не перестане обертатися навколо сонця й залишиться землею, і люди, і трупи, і осінь, і нерівність, і собачі буди на ній були і завжди будуть» (II, 304). Не тільки холодна безнадійність Падура пронизана духом Еклезіаста, а й останній цинізм маклера Зброжека, що, прагнучи заробити на власній смерті, про­грає її, наче в театрі, й безпомічність та безпорадність Гра­си, батька Маклени, й, нарешті, трагічний фанатизм дитини, що бачить сяйво соціалізму і на шляху до нього застрелює людину. Філософією безнадії віє від «Маклени Граси», не­зважаючи на чесну спробу автора виконати соціальне за­мовлення «пролетарського інтернаціоналізму».

Визначає цю п’єсу ще й те, що написано її у тому ж струмені романтичної драми, що й інші п’єси Куліша. Під­несеність, афективність стилю, що збивається щоразу на іронію, створює трагікомічний ефект дії. І знову з’являєть­ся поліфункціональна, універсальна деталь —дудка — в уяві старого музики: «Тепер ось що: минули і революція, і соціалізм, і комунізм. Земля стара і холодна. І лиса. Ані билиночки на ній. Сонце — як місяць, а місяць — як пів- сковородки. Сидить останній музикант і грає на дуду». Цей апокаліпсис уже не здатні затьмарити ані ідейний фанатизм знівеченої дитини, ані вимушений оптимізм соціального за­мовлення. Туга, скепсис покриває все.

Під час обшуку на столі Куліша було знайдено та вилу­чено рукопис п’єси «Такі», яка згинула в архівах КДБ. Іс­нував ще кіносценарій «Парижком», з якого залишився тільки уривок. Був і рукопис роману, про який Куліш багато писав І. Дніпровському та який згорів у окупованому Хар­кові. Залишилися статті й виступи: ранні, пов’язані з питан­нями наросвіти, цікаві й сьогодні, та пізні, які боляче чита­ти, як боляче бачити звіра в облозі червоних прапорців.

700

Намагання «бути, як усі» — сцени «Легенда про Леніна» та «Колонії» — про міжнародну революцію.

Творчість Куліша — явище всесвітнього значення. Саме в п’єсах драматурга знайшла повне відображення трагічна концепція епохи та людини, що гине під владою революцій­ного фанатизму XX ст. Герой Куліша — це трагічний блазень Малахій, який грає на дуді. Пошуки людини в світі тота­літаризму приречені на загибель. Гине світ, гине й людина, залишаючи лише трагікомічні скавучання замість великої мелодії. Трагедія буття обертається трагікомедією існуван­ня. І в цьому пошуки драматурга наближаються до світової драматургії, розвивають те, що розпочала своєю творчістю Леся Українка,— виводять національну літературу на арену світового мистецтва.

**Спиридон Черкасенко (1876—1940)**

Ім’я цього драматурга (писав також вірші, прозу, пуб­ліцистику) було викреслене з літературного процесу й за­боронене в Україні ще на початку 1930-х рр. І тільки через

1. р. воно знову посіло належне місце в історії української літератури.

Народився С. Черкасенко 1 грудня 1876 р. в містечку Новий Буг на Херсонщині у селянській родині. Закінчив Но- вобузьку вчительську семінарію (1895), учителював на Катеринославщині та в Донбасі. З 1910 р. жив у Києві, був співробітником київських українських газет і журналів, працював над українськими підручниками, працював у те­атрі М. Садовського. 1919 р. переїздить до Кам’янця-Поділь- ського і цього ж року за дорученням уряду Української Народної Республіки їде до Відня у справах видання під­ручників. У 1923—1929 рр. С. Черкасенко живе на Закар­патті, працює у товаристві «Просвіта» в Ужгороді. За спів­працю з прогресивними силами краю його висилають із міс­та. Оселяється в с. Горні Черноушіце на околиці Праги, де й помирає 8 лютого 1940 р.

Перша збірка С. Черкасенка «Хвилини» (1909) засвід­чила, що автор успішно переборює літературні впливи, шу­кає власних шляхів поетичного відтворення світу. В його ранній поезії переважають соціальні мотиви, бунтарські на­строї. Згодом він утверджується як блискучий поет-лірик, творець ніжних, акварельних, музично «озвучених» малюн-

701



ків («Симфонія ночі», «Серенади», «Романси», «Тихої ночі»).

Поезія С. Черкасенка 1917—1921 рр. передає настрої українського суспільства тієї доби, відтворює картини ре­волюційних зрушень, пересипана бойовими закликами, гріз­ними інвективами, національно-патріотичними гаслами, зверненнями до героїко-історичної традиції (поетичні цикли «До верховин!», «На варті», «В огні наш край», «Відгуки», «На бойовищі», «У бурі білій» передають своєрідну кон­кретику буремних літ). Автор створив нові образи рідного краю, проголошує свої поетичні гасла («Не спіть!», «За рідний край», «Вартуймо!», «На варту всі!», «Не вгашайте духа», «Шляху назад для нас нема»). Підсумком двадцяти­літньої поетичної творчості С. Черкасенка стали його «Тво­ри», що вийшли у Відні 1920—1921 рр. і склали три томи оригінальної лірики.

Ще на початку літературної діяльності С. Черкасенко працював і в жанрі прози, писав оповідання, нариси, фей­летони.

Здобутком тут вважають цикл оповідань про дітей, на­писаний 1910—1912 рр. (зб. «Маленький горбань та інші оповідання», 1912), де відтворено працю, злидні й горе шах­тарчуків та їхніх батьків, приречених на безпросвітне жи­вотіння. Шахтарська тема переважає і у збірці «Вони пере­могли» (1917). В оповіданнях С. Черкасенка влучно схарак­теризовано темні сторони тогочасного життя, виведено образи, що найповніше відбивають добу реакції після рево­люційних подій 1905—1907 рр. («На посту», «Весела люди­на», «Пастка»). Ряд творів присвячено гіркій долі народного вчительства («Зануда»), Водночас письменник далекий від ідеалізації інтелігенції, про що свідчить книжка дошкульних оповідань «Жарти Сатира» (1913).

В еміграції С. Черкасенко написав «Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів» (Львів, 1937), де від­творено події в Україні на початку XVII ст. Головним геро­єм роману є Павло Похил, юнак із Канева, який бере участь у козацьких виправах під проводом гетьмана Петра Сагай­дачного. Про подальші пригоди свого героя автор розповів у романі «Блиснем шаблями, як сонце в хмарі», що зали­шився неопублікованим.

Улюбленим літературним заняттям С. Черкасенка була драматургія. Він створив свій поетичний театр, яким на­магався утвердити новий напрям сценічного мистецтва, по­єднати досягнення традиційного українського побутового етнографічного театру з новими пошуками в цьому жанрі. Можливості побутово-реалістичної драми на початку XX ст.

702

були вже вичерпані, тому молодше покоління драматургів — Леся Українка, О. Олесь, В. Винниченко, С. Черкасенко — почали орієнтуватися на європейську неоромантичну або символістську драму. С. Черкасенко не поривав зв’язків із старим театром, тому поряд із типово символістськими дра­мами він — автор соціально-побутових п’єс. Водночас багато уваги приділяє драматургійній обробці чужих сюжетів. Так у співпраці з трупою М. Садовського, були поставлені коме­дія «Газетна помилка», драми «Земля» і «Казка старого млина», трагедія «Про що тирса шелестіла».

Перші драматичні спроби С. Черкасенка — ескіз «Жах», етюд «Повинен» (обидва — 1908) — відлуння буремних по­дій 1905—1907 рр., вони відтворюють революційні настрої в робітничому й селянському середовищі. Твори належать до типово символістської драматургії, тут діють образи-сим- воли, особисте тут підпорядковане грамадському, а події 1905—1907 рр. трактуються як сувора необхідність у бороть­

бі із світом несправедливості. Кращою серед ранніх драма­тичних творів С. Черкасенка є «Хуртовина» (1908). Драма не зазнала сценічного втілення, її було конфісковано, а автора засуджено на один місяць ув’язнення за вилучені під час обшуку книжки. Помітною подією в українському театральному житті стала також драма «Земля» (1913), де знайшли відбиття погляди народників та ідеалізація се­лянства.

Найвищим досягненням драматурга стали п’єси «Казка старого млина» (1913) і «Про що тирса шелестіла...» (пос­тавлена 1918 р.). Перша — типово неоромантична драма. Написана майже одночасно з «Лісовою піснею» Лесі Укра­їнки, вона вписується в контекст європейської неоромантич­ної драми, перебуває в силовому полі таких її класичних зразків, як «Затоплений дзвін» Ґ. Гауптмана, «Зачароване коло» Л. Риделя, «По дорозі в казку» О. Олеся. У центрі твору — конфлікт між патріархальним укладом українсько­го життя і новими капіталістичними відносинами, що при­зводять до хижацького винищення степової природи. «Казка старого млина» — реквієм та тією мрією, що її витворила українська селянська поетична традиція. В уста Казки- Мар’яни вкладено слова туги за знищеною незайманістю рідних краєвидів:

Краса степів поволі умирає.

І там, де вітер, як орел, гуляв,

Туман задушливий висить, як хмара.

Трагедію «Про що тирса шелестіла...» надруковано в

1. р. на титулі — присвята «велетневі рідної сцени Мико­лі Садовському». Річ написана віршованою мовою, містить

703

КлЕБАИОМ'ОУРА

%

**Лі**

Л\*

чимало пісень, своєю популярністю завдячує музиці К. Сте- ценка, створеній для цієї п’єси.

Виводячи головним героєм трагедії Івана Сірка, С. Чер- касенко не прагнув документального історизму. «Історичні і взагалі живі особи в п’єсі,— писав автор у передмові,— взято... не для популяризації їх зі сцени, а — як живі сим­воли до втілення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох початків — звірячого й духовного; в образах Оксани й Килини — вираз тих початків; Сірчиха — клопітна буден­щина, не здатна піднестись над життям, і т. д.); епоха і істо­ричні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи» (К-, 1918). Подаючи героя із роздвоє­ною душею, С. Черкасенко вибрав не зовсім вдалу жит­тєву модель. Відважний і монолітний козацький ватажок найменше підходив до такого прототипу. Історична й худож­ня несумісність у цьому образі породжувала безліч запи­тань, незважаючи на авторське застереження.

У 1918 р. з’явилися друком «Страшна помста. Драматич­на казка на 5 картин» і «Чорна Рада. Картина козацького життя XVII ст.». Перша є переробкою однойменного твору М. Гоголя. (На відміну від оригіналу С. Черкасенко дав варіант побутово-історичної драми.) Друга п’єса — сценіч­на версія роману «Чорна Рада» П. Куліша.

До оригінальної драматургії С. Черкасенко повернувся у вигнанні, створивши п’єси «Вечірній гість» (1924); «Сміх» (1924); «Лісові чари» (1924); «Бідний Лесько» (1926); «Лі- буша в таборі» (1925); «Хай живе життя» (1930); «Вигад­ливий бурсак» (1937); «До світла, до волі» (1937). Майже всі вони адресовані дитячій аудиторії, написані вправною літературною мовою, мають пригодницький сюжет і приваб­ливих героїв.

Наприкінці 20-х — на початку 30-х рр. С. Черкасенко звернувся до історичної драми, зокрема — «Коли народ мов­чить» (1927), «Северин Наливайко» (1928), «Ціна крові» (1930), «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931). Два останні твори не вписуються у традиційну українську тематику, бо у драмі «Ціна крові» потрактовано біблійний сюжет про зрадництво Юди Іскаріотського. «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» — нова версія дон-жуанівської теми. Обидві ці теми розробляла і Леся Українка («На полі крові», «Камінний Господар»), Це дало критикам підставу говорити про зумисне творче змагання з поетесою. Насправ­ді ж драматург опрацював ці мандрівні сюжети по-своєму; він не виправдовував зрадництва Юди, а пов’язав цю тра­диційну тему із проблемою національно-визвольної бороть­би. Продаючи вчителя, Юда сподівається, що народ повста­

704

не, визволить його і змете завойовників із своєї землі. Коли він побачив, що засліплена юрба віддала Ісуса на розп’яття, тоді ж усвідомив повний крах своєї ідеї. Не відступаючи од євангелічного сюжету та образів, С. Черкасенко написав оригінальний твір, що збагатив літературний серіал цього складного і суперечливого образу.

Дон Хуан в Інтерпретації драматурга свідомо приземле­ний, позбавлений тих містично-демонічних рис, яких нада­вали йому попередні автори, зокрема Леся Українка. Це звичайний зальотник, який шукає гострих відчуттів. Карою за його негідні вчинки є не смерть, а помста зведеної ним простої дівчини. На противагу всім грандесам, що прини­жуються перед Доном Хуаном, дочка рибалки Розіта захи­стила свою дівочу честь і людську гідність.

Тривалий час С. Черкасенко виношував задум написати драматичну трилогію під назвою «Степ». У вересні 1928 р. він завершив роботу над першою частиною — історичною драмою «Северин Наливайко» (надрукована—1934); дру­га частина — «Богдан Хмель» — залишилася неопублікова- ною; про написання третьої частини свідчень немає.

Матеріалом для «Северина Наливайка» стала розвідка П. Куліша «Почини лихоліття ляцького і перві козацькі бучі» (1865) та його «староруська драма» «Цар Наливай» (надрукована— 1900). С. Черкасенко лише відштовхнувся од Кулішевого матеріалу, створивши цілком самобутній твір. Він показав козацтво відважним лицарством, що вибо­рює волю й незалежність України. Історичні драми «Коли народ мовчить» (1933) і «Вельможна пані Кочубеїха» (1936) присвячені добі гетьманування Івана Мазепи, тут відтворе­но стосунки старого гетьмана з Мотрею Кочубеївною і його намагання визволити Україну з-під російського ярма.

Історична драматургія С. Черкасенка близька за своїм характером до «драми ідей», але в ній є історична достовір­ність, часовий реквізит, водночас автор дбає про динамізм сюжету, сценічний рух, прозорість ідеї.

Від гостросюжетиих п’єс із шахтарського життя до істо­ричної драматургії — такий шлях С. Черкасенка-драматур- га, творчість якого — самобутнє явище в українській літера­турі. Образно-стильове, жанрове й тематичне багатство, пое­тика і проблематика його творів засвідчують ідейно-художні пошуки української драматургії першої половини XX ст. У художній спадщині С. Черкасенка віддзеркалено трагічну долю України, її жертовну боротьбу за соціальні й націо­нальні ідеали. Закинутий долею на чужину, С. Черкасенко не став «перекотиполем», а проніс крізь усе любов до зне­доленої Батьківщини.

23 ті

705

**Яків Мамонтов (1888—1940)**

Творча доля Я. Мамонтова склалася так, що він не став ні послідовним «співцем нового світу», подібно до І. Мики- тенка чи О. Донченка, ні представником творчої опозиції» як М. Куліш чи Л. Курбас. Третє десятиліття віку розчави­ло його обдаровання і змусило продукувати літературні ілю­страції до підручника політграмоти. Йому вдалося уникну­ти репресій, він зумів пристосуватися до суспільних умов, але література втратила ще один талант.

Народився письменник 22 жовтня 1888 р. в селянській родині на хуторі Стріличному на Сумщині. Освіту здобув грунтовну й різногранну — після церковно-приходської та міністерської шкіл закінчив сільськогосподарське учили­ще. Не вдовольнившись професією агронома, 1909 р. Я. Ма- монтов приїздить до Києва, в 1911—вступає до Москов­ського комерційного інституту на відділення педагогічної психології. Рік успішного захисту дисертації «Проблема естетичного виховання» і присудження наукового звання кандидата економічних наук був і роком початку пер­шої світової війни, з якої драматург повертається лише 1917 р.

З 1920 р. викладає в науково-дослідному інституті на­родної освіти, на педагогічних курсах ім. Г. Сковороди, друкує наукові статті в періодиці, видає працю «Основні педагогічні течії», що стала подією в науковому житті.

Писати Я. Мамонтов почав рано, захоплювався театром, був активним учасником драмгуртків, а 1907 р. київський журнал «Рідний край» друкує його нарис «Під чорними хмарами» й вірш «Коли я дивлюся...». Згодом чимало йо­го поезій було покладено на музику. Частину з них він об’єднав 1918 р. у збірку «Вінки за водою», яка побачила світ тільки 1924 р.

Уже в перших літературних спробах доволі виразно окреслюються певні характеристичні ознаки творчої інди­відуальності митця, основні риси його філософії, артистич­ного темпераменту. Лірика Я. Мамонтова далека від па­тетичних нот, від «бур громадських». Більшість віршів написані «серед задуми і спокою». Це чудові ліричні кар­тини природи («Міський парк», «Парк восени»), нюансу­вання елегійних настроїв («Вікно в сад», «Визволення») й под. Поезія Мамонтова — щира, зворушлива — не містить значних художніх відкриттів. Доволі майстерна, вона свід­чить про духовність людини, схильної до філософського

706

споглядання. Ці риси притаманні й першим драматичним творам письменника.

Творчість Я. Мамонтова розвивалась у силовому полі європейського та українського модерну, зазнаючи поміт­ного впливу театру Ібсена й Метерлінка, а також твор­чості М. Вороного, О. Олеся, В. Винниченка, хоча й по­ступалася їм художнім рівнем.

Ще у 1914 р. драматург працював над п’єсою «Дівчина з арфою», яку закінчив лише 1918 р. В основі твору — конф­лікт на зламі століть: криза науки, усвідомлення небезпе­ки, що таїть у собі технічний прогрес. Професор Буднов- ський переживає складний період зневіри, він сумнівається у всевладності людського розуму. Зустріч із вуличною ар­тисткою рішуче змінює долю вченого. Він вирішує порвати з минулим, покинути науку й податися на острів у Полі­незії, поринути в природне буття. Серйозно готується здій­снити свій замір, але його наміри зазнають краху. Бо це — утопія, реалізувати яку заважає життєвий досвід. Що цін­ніше— дитинні ілюзії чи знання, набуті ціною безлічі не­поправних втрат, життя у злагоді із собою та природою, чи нестримний поступ науки, цивілізації, що поневолює й руйнує людину? Ці питання постають у суголоссі з мис­тецькою атмосферою початку XX ст. Письменник щедро користується умовними символічними образами — оживають казки дитинства, промовляє статуя Науки тощо. Прикметна й категоричність вирішення конфлікту — самогубство вче­ного.

Трагічний герой теж у центрі наступних творів драма­турга— етюдів «Третя ніч» і «Захід». Не вельми досконалі художньо, вони приваблюють незвичністю проблематики, їх об’єднує абстрактність місця й часу дії, морально-пси­хологічні домінанти конфлікту, певна книжність. Певна штучність композиції і форсований трагізм властиві й дра­мі «Над безоднею». Кохання, родинне щастя протистоять мистецькому покликанню — ця тема варіюється у класич­ному трикутнику (Данило і Марина Білогори та панка Зоя, заїжджа актриса, що нагадує Данилові про давню любов), а також у змалюванні долі старого композитора пана Яна, що занапастив сім’ю заради мистецтва і цим прирік свій талант на загибель. Вберегти кохання не допомагають Ма­рині жодні засоби — навіть убивство Зої, від якого засте­рігає Ян: «І де та мета, для якої годяться всі засоби? Не мета, а люди є такі, що для всякої мети виправдовують всякі засоби. Стережітеся, Марино, іти цим шляхом! Це — шлях титанів і шлях негідників! Для нормальної людини цей шлях заборонений». Драматургія п’єси хибує на деяку

23\*

707

нарочитість сюжету, декларативність багатьох реплік пер­сонажів. Ці прорахунки помітно перешкоджають органіч­ній матеріалізації потужного задуму, втіленню морально- філософської проблематики.

У ранніх творах Я. Мамонтов виявляє себе більше як мислитель, ніж як художник. Здається, тут справедливим буде визначення, дане сучасниками П. Кулішу: «Він був розумніший од свого таланту». В цьому — певна слабкість, але разом з тим і достоїнство інтелектуально наснаженої драматургії письменника. Мамонтов активно розробляє філософські конфлікти, в ряді п’єс фігурують образи фі­лософів, мислителів — і це найбільший художній успіх драматурга. Пан Ян із «Над безоднею», Валерій із «Весе­лого Хама», Андріан із драми «Коли народ визволяється» — це персонажі, позбавлені рис наївності, їхні репліки часто містять по-справжньому глибокі ідеї, що не застаріли й досі.

Твори драматурга щораз позначені трагедійним кар­бом. Певна зміна відбувається у п’єсі «Веселий Хам», де автор уперше звертається до синтезу трагічного з елемен­тами комічного. Автор переосмислює біблійний міф про Хама, висновки його персонажів ще далекі від «революцій­ної» однозначності: «Ви кажете, що сором бавитися фан­тазіями...— мовить головний герой п’єси Валерій, автор поеми «Веселий Хам».— Так казали аскети всіх часів, ко­ли ганьбили своїх Хамів за їх веселий сміх! А чим же були винуваті ці Хами перед людством? Тим, що були щирі? Тим, що не хотіли неволити себе ні для Бога, ні для лю­дей? Коли так, то ганьбіть і сонце, бо й воно регочеться над ланами, политими людським потом і кров’ю...» У фіналі п’єси саме Валерій виявляється спроможним на подвиг, і гине від рук карателів.

Пошук у новому напрямі виявився вельми продуктив­ним для творчості Я. Мамонтова: поволі зникає властива «високому» жанру зайвина урочистості й риторики, дра­матург звертається до трагікомедії, пише побутову коме­дію «Рожеве павутиння» і найпопулярнішу свою п’єсу «Рес­публіка на колесах», якій також дає визначення трагіко­медії, хоча твір має яскравий комедійний характер.

Не тільки в художній практиці втілював і розвивав свої ідеї письменник. Він активно виступав із теоретичними й театрознавчими статтями, рецензіями, брав участь у лі­тературних дискусіях, культурному житті загалом. «Тра­гікомедія — жанр нашого часу» — така промовиста назва однієї з його вже пізніших публіцистичних статей (1928), де автор слушно доводить великі можливості цього синте­

708

тичного жанру драматургії. Думки Я. Мамонтова перегу­кувались із найпомітнішими течіями світової драматургії, їх різко критикували деякі театральні діячі України, зо­крема Л. Курбас, із яким письменник тривалий час поле­мізував. Прихильник класичних форм драми, він бачив шлях українського народного театру «між Садовським і Курбасом», обстоював необхідність диференціації театра­льних шкіл, віддавав належне як традиціям вітчизняної і світової драматургії, так і новаторським течіям. Позиція письменника в питаннях театрального життя республіки 20-х років, мабуть, одна з найбільш виважених. Я. Мамон- тов не належав до жодної з численних тогочасних літе­ратурних організацій і зберігав неупередженість суджень.

Драматургія письменника після громадянської війни поступово втрачає символічність, вбирає нові мотиви, ти­пові аксесуари нової суспільної свідомості. Драматург звер­тається до головних реалій нового світу ідей — соціально­го визволення, революційної героїки, атеїзму тощо. З-під його пера виходять п’єси «Коли народ визволяється» (ско­рочено «Колнарвиз»), «Батальйон мертвих», «До третіх півнів» та інші твори, в яких автор також прагне філософ­ського осмислення революційної проблематики. Трактуван­ня навіть звичайних епізодів громадянської війни («До тре­тіх півнів») художньо достовірне, без вульгарних агіткових реплік. Драматург прагне відшукати в зображуваних поді­ях і характерах загальнолюдський сенс.

А втім, його твори не уникли й соціологічних штампів; «...Навіть тоді, коли весь край наш буде в руках чужинців,, ми ще не будемо переможені: наш творчий дух, наша мова і культура лишаться з нами і не дадуть нашому народові загинути в неволі». Так патетично промовляє будівничий Альберт, головний герой драми «Коли народ визволяється». П’єса побудована за чіткою ідейною схемою. В ній виве­дено узагальнені типажі «класового поділу» суспільства із своїм ставленням до національного визволення і класо­вих битв. Конфлікт і фабула п’єси — хімічно чиста «ху­дожня ідеологія», узагальнена ілюстрація соціологічної доктрини. Тому діалоги персонажів часто позначені декла­ративністю, фальшивим пафосом. Цей художній експери­мент не пережив свого часу й становить переважно істо- рико-літературний інтерес. Революційна дійсність у тих категоріях, у яких вона ввійшла в суспільну свідомість і які намагався осмислити Я. Мамонтов, не піддавалася ху­дожньому синтезу. Будь-яка спроба «оживити» класову доктрину в мистецькому творі зазнавала поразки, справжня художність завжди пропорційна виходу за її рамки.

709

Є такі виходи і в драмі «Колнарвиз». Ось один із них: коли будівничому доповіли про смерть каменяра на будів­ництві «пам’ятника визволенню», він говорить: «...Я мимо­волі подумав, що це — фатальний символ: каменяр, що будував пам’ятник волі, розбив об нього ж голову. Поду­май, Кароліно,— звертається він до дружини,— чи не така доля всіх будівничих волі?». Ще найцікавіший розвиток цієї думки: «...Я ціле життя хотів би будувати пам’ятники волі й визволителям. Бо це той бог, на чий жертовник люд­ність в найбільшій мірі офірувала і честь, і розум, і любов, і все, що є найкращого в людині. І хай цей бог—мара! Я радо кинуся в огонь і воду за кожним блиском її. А ко­ли є такий фатальний закон, що будівничий волі мусить розбити череп об свій же твір, то я готовий і на це». До­сить «крамольна» ця ідея сягає далеко за межі свого часу.

Є в творчості Я. Мамонтова своєрідний «виняток» — «Республіка на колесах». Колоритна сатира на сільську «державність» часів громадянської війни, вона водночас містить глибоке узагальнення. Не знайдемо в ній абстракт­ної «теоретичної» структури, символіки — всі події жит­тєві, напрочуд конкретні. Жодної натяжки, бездоганна дра­матургія, щедрий гумор, кожний персонаж виписаний жва­во, точно, переконливо, починаючи від перших авторських ремарок: «Люся Пазунок — учителька народна. Чудова панночка! І в педагогіці зовсім не винувата...». Або харак­теристика Феньки: «ненавидить міщанство і вся горить: голова горить, серце горить і все горить. Аж страх бере за ту акторку, що гратиме цю роль: згорить, сердешна, на попіл».

Авторське визначення жанру п’єси — трагікомедія. В чо­му ж трагізм анекдотичної бузанівської «республіки», утво­реної заїжджим прапорщиком Дудкою зі своїми «мініст­рами»? Очевидно, не в безглуздому вбивстві «президентом» свого «міністра» Кудалова. Питання тут значно принципо­віше.

Давно утвердилася думка, що гротескна комедія Я. Ма­монтова «не відбиває протиріч епохи, події тут відбува­ються... десь на периферії...» ’, тоді як є певні підстави вва­жати, що п’єса відобразила центральні конфлікти револю­ційної дійсності — ошуканство, сваволю самозванців, що збиткували над простолюдом і одне ярмо замінили іншим. Характерна деталь: критика помітила повну ідентичність засобів змалювання таранівського ревкому на чолі з Заві­рюхою та Дудчиної «республіки»: «І поведінка, і мова За-

1 Кисельов П. Драматургія України. К-, 1967. С. 116.

710

вірюхи та його побратимів аж ніяк не контрастують з бу- занівським балаганом, а саме таку мету повинен був по­ставити собі драматург, якщо він хотів уславити револю­ційні сили» Чи не протилежну мету мав Мамонтов, по­ставивши, по суті, знак рівності між «двома владами»?

Можна сумніватися в тому, що узагальнюючий зміст п’єси виходить за рамки сатири на діяльність Скоропадсь­кого, Петлюри та інших вождів. Але важко повірити в на­ївність такого письменника, як Я. Мамонтов, і припустити, що він не розуміє значно ширшого змісту створеної ме­тафори, котра вміщувала й трагічну історію національної державності 2, й натякала на можливе її повторення у май­бутньому. «...По соціальній суті,— писав драматург про жанр трагікомедії,— що може більше відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів, ніж рухлива, конт­растна трагікомедія? Хіба ж не кожне явище всієї боро­тьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно —■ на другому?» 3 В «Республіці на колесах» у такій комедій­ній ситуації опиняються обидва табори, а трагедією це обертається для народу. Сьогодні важко не помітити цієї філософської ноти п’єси в контексті усієї творчості Я. Ма­монтова.

«Республіка на колесах» написана за мотивами опові­дання О. Слісаренка «Президент Кислокапустянської рес­публіки», драматург часто звертався до інсценізації відо­мих літературних творів, писав п’єси на сюжети Т. Шевченка («У тієї Катерини»), М. Коцюбинського («Фата Моргана», «Хо») та інших класиків. За мотивами «Захара Беркута» І. Франка створив лібрето опери «Золотий обруч», музи­ку до якої написав Б. Лятошинський.

Помер Я. Мамонтов 31 січня 1940 р., залишивши по со­

бі чималу й доволі суперечливу художню та наукову спад­щину. З неї вимальовується оригінальна й непересічна по­стать мислителя й художника. Постать неоднозначна, як і вся українська література початку нашого століття.

1 **Кисельов** Я. Драматургія України. С. 114.

2 Пригадаймо лише авторську характеристику Дудки: «Великий ли­цедій. Нащадок славетного лицедійського роду, що походить з давніх- давен і з блиском виступає на арені кожного століття. **За** революцій- но-бузанівських обставин з нього розкішний президент».

3 **Мамонтов Я■** Театральна публіцистика. К., 1967. С. 69.

711

**Іван Кочерга (1881 — 1952)**

Народився І. Кочерга 6 жовтня 1881 р. в містечку Но- сівка на Чернігівщині в сім’ї залізничника. Родина часто переїздила і лише 1891 р. постійно оселилася в Чернігові, де 1899 р. юнак закінчив гімназію. Відтак їде до Києва і вивчає право на юридичному факультеті університету. По закінченні, в 1903 р., повертається до Чернігова й вступає на службу. Проте Київ, мистецьке життя, накладаючись на світ літературних і театральних уподобань юнака (Ге­те, Гофман, Метерлінк, Гейне, Тік, Скріб,. Новаліс, казки та легенди різних народів), справили сильне враження на І. Кочергу. З 1904 р. він починає виступати з театральними рецензіями на сторінках чернігівських видань. Критична діяльність була виявом його тогочасної громадянської" по­зиції. І. Кочерга не сприймав прагнень «малоросійського театру» вийти за межі етнографізму, як критик засуджував нові, поступові тенденції в українській драмі, виражені, зокрема, в п’єсах Карпенка-Карого. Все це важливо для усвідомлення еволюції І. Кочерги, для розуміння того, як розвивалися його естетичні погляди, поетика, система ху­дожніх засобів.

В одній із статей 1905 р. І. Кочерга писав, що драматургу для творчості потрібен особливий талант, але «перш за все виношена і наболіла думка, ідея, для якої і талант, і мистецтво є тільки засобами відтворення»'. Це твердження дозволяє зрозуміти ідеї, шо спонукали йо­го до написання першої п’єси (російською мовою) «Песня в бокале» (1910).

Ця романтична казка досить виразно засвідчувала аб­страгованість позиції І. Кочерги, як і ряду інших тогочас­них митців. Але вже в цьому творі окреслилися деякі запо­вітні ідеї, болючі думки, які драматург розвивав і транс­формував потім упродовж багатьох років.

До четвертого акту «Пісні в келиху» написана інтерме­дія. Через алегоричні образи в ній показано невблаганний рух Часу й неможливість вполювати казкову мрію, яка примарюється людині в дитинстві й потім вабить своєю загадковістю аж до смерті. «Я — Час. Я — ніщо, але я біль­ший за все суще, бо я—Темінь, з якої рух світла»,— так звучить цей мотив в інтермедії. Ми бачимо тут перший

1 Див.: **Кузякіна Н.** Іван Кочерга—театральний критик // Рад. лі­тературознавство. 1969. № 6. С. 29. (Розрядка наша.— **Ред.)**

712

вислів тих ідей, що не давали спокою молодому І. Кочерзі. Чого людина мусить досягти в житті? Хто керує плином непідвладного часу? Як узгодити прагнення до чарівної казки й сувору, безжалісну дійсність? Ці питання й згодом хвилюватимуть драматурга не в одній п’єсі.

Втративши надію побачити «Пісню в келиху» на сцені, І. Кочерга пише (теж російською мовою) п’єсу «Дівчина з мишкою» (1913). Автор розвиває ту саму колізію гонитви за примарною мрією, яку тепер уособлює невідома для ге­роя п’єси дівчина. Проте, «приперчена» на догоду міщансь­ким смакам публіки більш ніж пікантними подробицями, п’єса не могла задовольнити її автора. Він шукає інших шляхів — намагається в романтичних тонах розкрити пре­красну сутність жінки, жіночої вірності. Кілька п’єс, де роз­вивалася ця ідея, І. Кочерга написав у Житомирі, куди переїхав 1914 р. Тут письменник зустрічає революцію, про­ходить через буремні випробування громадянської війни.

Від початку 20-х у творчості драматурга помітний де­далі пильніший інтерес до повсякчасних тривог і надій лю­дини. У цей переламний період своєї творчості І. Кочерга починає писати українською мовою, і виявляється, що вона в нього, хоч подекуди і є книжною, все ж звучить природ­ніше, ніж російська. 1925 р. драматург завершує роботу над п’єсою «Фея гіркого мигдалю», романтично забарвлена колізія якої хоч і розгортається в рамках анекдотично-во­девільного сюжету, проте спонукає глядача замислитися над серйозними життєвими проблемами.

В основі твору — та сама ідея гонитви за мрією, що ми бачили в першій п’єсі. Дія' відбувається в Ніжині 1809 р. Граф Роман Бжостовський не може позбутися спогаду про пахощі та смак якогось незвичайного печива, що його він куштував у дитинстві на землі своєї матері-українки. Граф об’їздив півдержави, сподіваючись, що йому пощастить відшукати рецепт, він дає слово одружитися з дівчиною, яка пригостить його подібним печивом. Сюжетно перед нами не дуже замаскована ремінісценція із «Попелюшки». Та для І. Кочерги найважливіша тут ідея, яку можна при­брати у шати певної драматургічної дії. Критика 20-х за варіацією відомої ідеї досить резонно відшукувала глибший зміст і пропонувала весь твір «розглядати, як складну со­ціальну алегорію» '.

Окрилений успіхом, драматург створює «Алмазне жор­но» (1927). В творчій еволюції драматурга ця п’єса посі-

1. **Смолич Ю. Іван Кочерга: «Фея гіркого мигдалю» // Культура і побут. 1926. З жовт.**

713



дає важливе місце. Уже вкотре автор відшукує варіант наближення мрії (можна пригадати в цьому зв’язку і «Си­нього птаха» Метерлінка) через бажання Стесі врятувати Василя, ватажка повстанського загону часів Коліївщини, за допомогою «алмазного жорна». Ця мрія-казка знову невловима — як і в інтермедії до «Пісні в келиху». Ллє го­ловне полягає в тому, що герої п’єси не просто слугують розкриттю певної ідеї автора — тут уже виразне поетичне занурення у складні соціальні обставини. За всієї викін­ченої окресленості головних образів — несхитного й муж­нього Василя Хмарного та ніжної, але й безстрашної у стражденній відданості Стесі, в п’єсі виразно змальовано сценічне тло основної колізії. Певна річ, більшість героїв «розведено» по різних таборах: з одного боку—недавні повстанці, а з іншого — представники польського панства. Проте І. Кочерга аж ніяк не домагався чіткого класового поділу. Це засвідчує образ судді Дубровського, який бо­ронить інтереси шляхти, але як людина чесна в гайдама­ках бачить не лише «злочинців», а й народ, що відстоює своє право на справедливість. Психологічна цілісність і багатовимірність постаті цієї розумної людини відтінюва­ла, за словами автора, мерзенність «шляхетної наволочі», що його оточувала.

Наступного 1928 р. драматург створює кілька п’єс, без­посередньо пов’язаних із сучасною йому тематикою. Відбу­ваються й важливі зміни у житті самого І. Кочерги: він стає літредактором міської газети «Робітник», а згодом — і «Радянської Волині». Це була вже певною мірою літера­турна робота. Знання, досвід, враження, що їх драматург здобув, працюючи службовцем в робсельінспекції, давали матеріал для комедійного викриття негативних явцщ то­гочасної дійсності.

За таких обставин з’являються комедія «Натура і куль­тура» (1928), драма-феєрія «Марко в пеклі» (1928), низка так званих кооперативних п’єс. Сьогодні легко зауважити плакатну одновимірність останніх, типових для 20-х рр. агіток, хоча, ймовірно, сюжетні зав’язки для них автор брав безпосередньо з реальної дійсності. У фабулі «Марка в пеклі» І. Кочерга обігрує ідею народного переказу про Марка Пекельного: не обійшлося і без впливу популярних інсценізацій у 20-ті роки гоголівського «Вія», «Енеїди» Котляревського, а також давнього захоплення Гофманом. Складна інтрига, фантастичні обставини дії, яскравість са­тиричних барв зумовили успіх вистави. Але до самої п’єси рецензенти поставилися стримано.

Прагнення драматурга якнайближче підійти до про­

714

блем доби помітне саме на зламі 20-х — початку 30-х рр.

Все це робилося в річищі романтизації подій і, нерідко, поданням їх у водевільному плані. Так було написано спов­нений кумедних пригод, гумору, а то й дошкульної сатири водевіль «Ліза чекає погоди...» (виданий 1931 р.), якому зашкодила явна еклектика зображальних засобів.

У цей час І. Кочерга створює свою перлину, драматич­ну поему «Свіччине весілля» (1930; інша назва — «Пісня про Свічку»), Для сучасного осмислення поява цієї дра­матичної поеми може видатися дещо дивною. Адже пока­зово те, за зауваженням Н. Кузякіної, в якому оточенні вона постає: «Позаду і поруч — «кооперативні» п’єси, і «Ліза...», в яких немає ні правди характерів, ні краси, де поглядові ні на чому відпочити, а душі нічим захопитися, попереду — грубість «Ворога на сходах», безсила жорсто­кість вигадки «Коли сурми заграють», духовне сум’яття «Фаустини». А в центрі — як благодатна оаза — «Свіччине весілля»

Давно знайомий письменникові душевний біль від не­відповідності між ідеалом краси й суворими буднями тут дав до певної міри навіть несподіваний ефект. Знову по­вернувшись до історії, письменник саме цим твором на повну міць таланту сказав гостросучасне слово.

У сюжетній основі твору — реальна заборона литовсь­кими князями світити вночі світло в Києві. Дія відбува­ється наприкінці XV — на початку XVI ст. Не менш як 15 років не мав права київський люд палити вночі бодай сві­чечку. У цій фабулі поєдналося кілька вже вистражданих і осмислених драматургом моментів: по-перше, місто, бо

І. Кочерга — художник міста; по-друге, не місто «взагалі», як у «Пісні в келиху», а місто українське, і, до того ж, не умовне, як у «Феї гіркого мигдалю»; по-третє, улюблений мотив — потяг до краси, щастя, але в даному разі не лише пошуки їх, як у вищеназваних п’єсах, і навіть не благання в долі, як в «Алмазному жорні», а боротьба.

У середовищі київських ремісників зріє протест проти сваволі воєвод та урядовців, які приховують князівську грамоту, де скасовано заборону світла. А війт Шавула, боягузливий і захланний, не хоче захистити права киян. З того воєвода та його служби мають чималий зиск, адже штрафу підлягає кожен, хто засвітить уночі. Навіть коли в Меланки помирає мати, князівська варта заарештовує дів­чину, бо та запалила в хаті. Але її наречений, зброяр Іван Свічка, вже поклявся відновити права київського люду і

1 Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. К., 1968. С. 106—107.

715

лише тоді справити своє весілля з Меланкою. Дівчина бла­гає парубка не йти проти воєводи, їй ввижаються страшні примари; дзвін сполоху, брязкіт мечів. Іван розуміє, що вихід тільки в обороні своєї людської гідності, а не в по­корі.

Йому вдається викрасти з двору литовського воєводи грамоту, де засвідчено привілеї Києва. Урочисто всі два­надцять ремісничих цехів справляють сиротам — Іванові та Меланці — весілля. М’яким ліризмом, світлою радістю оповита сцена народного гуляння, привітання молодих. З тонким тактом і вибагливим сценічним почуттям автор зображує тогочасний весільний ритуал, символічно поети- зуючи його.

Подальші трагічні перипетії пов’язані з арештом Івана Свічки, з відчайдушною спробою Меланки врятувати ко­ханого. З неймовірними труднощами в непогоду, сльоту проносить Меланка тремтливий вогник свічки по київсь­ких узвозах та горах — за це їй обіцяно звільнити коха­ного. Але, як і Стася, вона гине. Проте, немов із цього без­захисного вогника, що його так оберігала Меланка, зай­мається народне повстання. Трагічна смерть дівчини обурює киян, і вони на чолі з Іваном Свічкою стають до борні за волю.

Добі, коли була створена драматична поема «Свіччине весілля», особливо імпонував такий животрепетний мотив, як героїка боротьби за визволення від соціального й на­ціонального гніту. До того ж він освітлювався й поетизу­вався ніжною «партією» Меланки, образ якої, пояснював

І. Кочерга, «є поетичним символом України, що «з пітьми віків та через стільки бур» пронесла незгаслим живий вог­ник прагнення волі. Цей образ ніжності, світла й життєвої стійкості надає творові глибоко оптимістичного звучання.

Драматург покладав великі надії на сценічне втілення своєї п’єси, але вперше вона була поставлена лише 1935 р.

Ще одна із цікавих для І. Кочерги ідей — наповненість одної миті. Ми зустрічаємося з нею і в деяких пізніших творах драматурга («Чаша», 1942; «Досить простягти ру­ку», 1946). Ще в 10-х роках він нотував задум п’єси, в якій мав розкрити цей «релятивізм» плину часу — задум, згодом реалізований в одноактівці «Зубний біль сатани». Отож мотив «тісного часу» не був новим для І. Кочерги. Які ж обставини спонукали драматурга знову повернутися до ньо­го? Чи не через те, що його уяву вже вкотре тривожить образ Карфункеля, того демона душевного болю, з яким ми зустрічалися і в п’єсах «Пісня в келиху», і на сторінках житомирської періодики кінця 20-х — початку 30-х рр.?

716

Тобто тих років, про які сам автор говорить як про поча­ток осмислення колізії, покладеної в основу п’єси «Майстри часу» («Інша назва — «Годинникар і курка», 1933). 1929 р. сам автор скаржився у листі до В. Василька від 24 червня 1929 р.: «Я працюю ночами, виснажений, змучений робо­тою в газеті»Подібного життєвого напруження він ще ніколи не знав. Більше того, І. Кочерга пізніше згадував, як він, отой «дикий» драматург», вперше потрапив на вис­таву власної п’єси, звернімо увагу — зразу ж після теат­рального «буму» в Житомирі: «Це сталося в грудні 1929 р., коли мені пощастило нарешті хоч на час визволитися з тяж­кої газетної праці і з’їздити в Харків — до видавництва, до театрів, письменників. Зрозуміло, що перший же мій візит був до театру, де другий рік ішов мій «Марко» і де я нарешті познайомився з В. Васильком, Л. М. Гаккебуш та іншими товаришами-артистами. Всі вони прийняли ме­не дуже тепло, по-товариському, Любов Михайлівна Гак­кебуш навіть вийшла на сцену і сповістила глядачам, що в театрі, мовляв, присутній автор цієї п’єси» 2. Можна уяви­ти, як схвилював надзвичайно вразливого І. Кочергу та­кий швидкоплинний рух важливих для нього подій після багаторічного «штилю». Справді, він сам пізнав нап­ругу «тісного часу». Так органічно визрів задум нового твору.

...Перед нами маленька залізнична станція. Ось-ось здійсниться мрія вчителя гімназії Леся Юркевича. Він їде до Парижа. Залишилося усього 24 хвилини до відправки поїзда, але німець годинникар Карфункель, у якого болять зуби, благає Юркевича дати йому хоч краплю чудодійних ліків. Той сердиться й пояснює, що треба принаймні пів­години, аби тільки розпакувати чемодан, і навідріз відмов­ляється допомогти Карфункелю. Тоді дзигармейстер зло­вісно прорікає: «А ваші двадцять чотири хвилини, яких ві для мене пошкодуваль. Стережіться — ха-ха! — щоб в них не поналазиль події, від яких ви так старанно ховалься.

О, ві ще не зналь, скільки подій може трапитись за двад­цять чотири хвилини!» І справді, за цей час відбувається стільки подій, що їх вистачило б на кілька років провін­ційного життя. На Юркевича наскочила його колишня ко­ханка Софія Петрівна, од якої вдається одбитися; він зна­йомиться з графом Лундишєвим і дістає перспективу стати багатієм за послугу графові; тут же мало не отруює Лун- дишева, і, в результаті, відмовляється від його грошей;

1. ДТИМК. Ф. Р. — 8059. Арк. 3.
2. ІЛ. Ф. 103. № 147. Арк. 2—3.

717



зустрічає кохану дівчину Ліду, яку не бачив два роки, і зразу ж втрачає її.

А в дверях стоїть Карфункель, сміючись і накручуючи годинника. «Диявол!» — вигукує Юркевич і зомліває. Ця дія відбувається 1912 р., а через сім років, у розпалі гро­мадянської війни, на тій самій станції знову зустрінуться герої п’єси. Карфункель ще сильний. Він тепер білогвар­дійському полковнику передрікає масу карколомних по­дій, що відбудуться за 24 хвилини. І тут його пророцтво збувається. Але сліпа куля вибиває з рук Карфункеля йо­го хронометр. Влада дзигармейстра-духа вже похитнулася.

У двох наступних діях Карфункеля остаточно розвінча­но. Не він володарює часом. І коли нарешті це усвідом­лює, то хоче перевести станційний годинник на двадцять, двісті років назад, але зривається з риштувань і гине.

Юркевич на цей час (дія відбувається у 1929 р.) стає споважнілим літератором, але й він не владен над часом; зрікшись кохання до Ліди, він знаходить своє тихе щастя з вульгарною міщанкою Софією Петрівною. Справжні май­стри часу — Ліда, машиніст Черевко, шофер Таратута, кот­рі живуть ритмами і темпами нової доби.

Як бачимо, І. Кочерга узгоджував з тогочасною епохою соціальні акценти, хоча ж у двох останніх діях вони сприй­маються чи не самодостатніми, замість того щоб невиму­шено випливати з розвитку колізії. Загалом високо оці­нюючи п’єсу, критика вже справедливо ставила це на карб авторові. Так, С. Щупак зауважував, що драматург не зміг «до кінця здійснити лінію поєднання умовного сюжету з реалістичною мотивацією і примушений був після другого акту зісковзнути на проторені стежки побутової і плакатно- агітаційної аргументації» \*.

Усе це треба мати на увазі при поясненні певної статич­ності самої п’єси і явно спрощеної її кінцівки. Водночас автор такого вершинного твору, як «Свіччине весілля», цілком почувався на силі, щоб усвідомити й осмислити при­реченість фаталістичного сприйняття плину часу. Навіть у своїй надмірно схематичній акцентації вольового харак­теру епохи І. Кочерга вловлював (ясна річ, у даному разі поза свідомою настановою на викриття) зародки тих суспі­льних катаклізмів і трагедій 30-х рр., які вже прокільчу- валися в надрах жорстоко соціально регламентованої сис­теми.

Ще раз І. Кочерга повернеться до образу Карфункеля в роки Великої Вітчизняної війни. Увівши кілька промо-

1 Комуніст. 1935. 20 жовт.

вистих реплік, він трансформував його в провісника фа­шизму. П’єса «Майстри часу», спочатку відхилена, на Все­союзному конкурсі драматургічних творів у 1934 р. діста­ла (під назвою «Годинникар і курка») третю премію. У цьо­му ж році І. Кочерга переїздить до Києва, де поринає в активну громадську та творчу роботу. Він пише п’єси, пра­цює над кіносценаріями та перекладами.

З початком Великої Вітчизняної війни І. Кочерга живе в Уфі, де редагує газету «Література і мистецтво» й пра­цює в Інституті літератури Академії наук України. У цей період він створює кілька невеличких драматичних творів, які, однак, не стали досягненням автора.

Повернувшись 1944 р. до Києва, драматург реалізує давній задум і створює романтичну драму «Ярослав Муд­рий» (1944, друга редакція— 1946), вперше звернувшись до образу реального діяча. Ярослав Мудрий постає хоч і суворим, але далекоглядним політиком. Розповідь про ньо­го обмежено 1030—1036 роками, коли великому князю вда­лося приборкати міжусобні чвари на київських землях та відбити навалу печенігів. Вдало відбудовано автором сю­жет, кілька фабульних ліній якого, зрештою, перетинаються, нерозривно злютовуючи особисту долю героїв із долею ці­лої слов’янської землі. Князь хоче створити могутню дер­жаву, а для цього треба миру, що його часом доводиться здобувати й мечем. «Раніш закон, а потім благодать»,— не раз повторює він афоризм знаменитого Іларіона, автора «Слова про закон і благодать». Тому він наказує скарати на смерть новгородського посадника Коснятина, коли той спробував порушити «мирний лад».

Син Коснятина, монах, художник Микита, прийшов до Києва помститися за смерть батька. Проте, придивившись до правління князя і вловивши в ньому вищий сенс для блага Київської Русі, Микита визнає державну правоту Ярослава й згодом не тільки привозить князю останній дарунок його улюбленої дочки Єлизавети, а й сам гине, захищаючи Київ. Інший покривджений князем герой, му­ляр Журейко, також доходить висновку, що Ярослав на­самперед дбає про міць Києва.

Ярослав Мудрий поданий не тільки як державний діяч, але і як сповнена звичайних слабкостей людина. Але князь має силу все підкоряти вищій меті свого життя, хоч би як це було часом болісно. Він переступив через почуття вдяч­ності до Коснятина, вдячності за допомогу у війні проти «орд німецьких і угорських». Він зрозумів, що Турвальда, який убив брата Журейкової нареченої Милуші, належить за законом стратити, але все-таки скасував кару, щоб не

719

ускладнювати стосунки з варягами. Душа Ярослава бо­лить, але він віддає дочку Єлизавету за норвезького витя­зя, зміцнюючи союз із північним сусідом.

Хоч як мені тяжка дочки утрата,

Прощай, Гаральде, Русь понад усе.

Складна роздвоєність між державним.обов’язком і люд­ськими почуттями тим болючіша, що вся політична діяль­ність князя, спрямовувана в мирне будівниче річище, часом змушувала його підносити меч, а іншим разом — вкладати зброю в піхви, коли її слід застосувати.

Отже, по-своєму правий Журейко, висловлюючи погляд народних низів на політику Ярослава:

Раніш ніж храми будувать святі,

Годиться правду ствердити в житті.

І. Кочерга замислив «Ярослава Мудрого» як історичну тра­гедію. Однак деяка ідеалізація образу великого князя не дозволила автору домогтися по-справжньому трагедійного звучання твору. Як романтична драма «Ярослав Мудрий» є високим досягненням в українській літературі.

У повоєнні роки І. Кочерга основні творчі сили віддає роботі над драматичною поемою про Т. Шевченка «Про­рок» (1943). Однак п’єсі забракло головного — повнокров­ного й глибокого образу Кобзаря.

Помер І. Кочерга 29 грудня 1952 р.

**Іван Дніпровський (1895—1934)**

Свого справжнього прізвища (Шевченко) І., Дніпровсь­кий не поставив під жодним зрілим твором. Початківські спроби ще рясніють підписами на зразок «Кобзаренко» чи «І. Ш.», але пізніше—тільки Іван Дніпровський. Вибір цей був не довільний, а навіяний місцями дитинства і юнос­ті майбутнього письменника. Народився він 9 березня 1895 р. в селі Каланчаку на Херсонщині в селянській ро­дичі, а гімназіальну освіту здобував у містечку Олешках.

Репресій І. Дніпровському пощастило уникнути, але його твори одразу по смерті були вилучені з бібліотек, а історики літератури писали про них з осторогою. Основним «аргументом» при цьому була приналежність письменни­ка до ВАПЛІТЕ.

Входив у літературу І. Дніпровський нелегко. Спочат­

720

ку публікує відверто учнівські вірші та замальовки (де­бют відбувся в журналі «Буяння». 1921. №1); згодом з’являються поеми, і саме в них (та пізніше в драмах) вже проявляються риси індивідуального почерку письменни­ка. Романтична заангажованість письменника вгадувалася, зокрема, і в уважному ставленні до літературного слова, образної мови. Вперше про потребу розвитку саме роман­тичної форми творчості І. Дніпровський заговорив у лис­ті до М. Куліша після ознайомлення з його п’єсою «97». (Дружні стосунки між ними склалися ще під час спільного навчання в Олешківській гімназії і тривали протягом усьо­го життя; М. Куліша навіть арештовано під час похорону

І. Дніпровського, за тілом якого він їздив до Ялтинської клініки.)

Успіх п’єси «97» М. Куліша І. Дніпровський щиро поді­ляв, хоча вважав, що в ній надто приземлено розв’язано порушену проблему, а побутове тло її змушує думати не про нові, а про старі часи українського драматичного те­атру. Ці «нові часи» І. Дніпровський спробував розкрити у драмі «Любов і дим» (1925). Але драматургу не пощас­тило. Романтична крилатість думки в п’єсі подекуди під­мінювалась, як зазначав М. Куліш, «ходульністю й фаль­шивістю»

Театральна слава судилася наступній драмі І. Дніпров­ського «Яблуневому полону» (1926), теж написаному як романтичний виклик «Комуні в степах» М. Куліша.

Згадана драма «Любов і дим» тематично була акту­альною, але несла в собі й деякі «запрограмовані» риси та мотиви. Конфлікт п’єси, типовий на той час,— боротьба із диверсантами, головні герої— «залізні лицарі» з більшо­вицькими переконаннями, що зрікаються суто людських почуттів; будівництво світлого майбутнього — це справа рук не якихось там інтелігентів, а тільки забруднених ма­зутом робітників. Такий літературний штамп виростав із естетичної псевдометодології і спричинявся до руйнації са­мої літератури. Автор зрозумів це під час роботи над на­ступною п’єсою «Яблуневий полон». Літературні критики й театральні режисери кінця 20-х років головний успіх цьо­го твору вбачали в «розвінчанні» письменником контрре­волюційних сил, які буцімто намагалися звернути хід іс­торії з магістрального шляху. Насправді ж у драмі психо­логічно вмотивовувалася думка про руйнування людських душ, коли вузькокласові інтереси ставляться вище загаль­нолюдських.

1 Листи М. Куліша до І. Дніпровського // Прапор. 1958. № 7,

24 Ю1

721

Сюжетна колізія п’єси пов’язана зі зламами в людській свідомості, що відбуваються під впливом фальшивого уяв­лення про життєві цінності. Письменник скористався по­ширеною в літературній практиці 20-х років родинною ко­лізією. За сюжетом твору, двоє рідних братів (Артем і Зіновій) усю свою молоду енергію віддають боротьбі з ти­ми, хто в роки громадянської війни протистояв ідеям жовт­невого перевороту. Показовим тут є прізвисько старшого брата Артема — Сатана; він прибрав його собі для того, «щоб зректися людських почуттів» (за означенням Зіно- вія), а його товариші вбачають у ньому символ безстраш­ності. Молодший Зіновій теж хоробрий, але — мрійливої вдачі. Коли на його шляху з’явилася чарівна дівчина Іва (хай і з ворожого табору), він потрапляє в «яблуневий по­лон» кохання і відходить од боротьби за революційні ідеї. В душі Зіновія відбулися болючі зміни, фронтові товариші називають його за це зрадником, який «на бабу проміняв полк», але зробити з собою він нічого не може. Авторський варіант фіналу драми зводився до божевілля Зіновія. Але постановники запропонували (проти чого І. Дніпровський не заперечував) інший фінал — Сатана вбиває Зіновія за зраду класових інтересів.

Хто тут і що розвінчується, а що звеличується? На таке банальне запитання критики 20-х і навіть 60-х років відпо­відали однозначно: звеличується Сатана, а розвінчується Зіновій. І дорікали авторові, що він відступництво Зіновія од революції зобразив у ореолі романтики !. Таке тракту­вання не можна назвати інакше, як вульгаризованим. Дра­матург, не маючи на меті «звеличення» чи «розвінчування», ставив питання: що вище — «любов чи обов’язок»,— і під­водив до висновку, що криваве вирішення тимчасових ідей­них конфліктів веде до зубожіння людської душі.

І. Дніпровський був одним із найплідніших літераторів свого часу. В його архіві зберігається по кілька варіантів одного й того ж твору й сотні списаних аркушів, які навряд чи й планувалися для друку. Серед них — кілька незавер­шених романів, безліч «заготовок» до повістей, оповідань, драм. Він був переконаний, що з усього написаного кожен автор має право публікувати лише один відсоток. Із свого архіву рішуче забороняв (звертаючись із заповітом до дру­зів) видавати бодай один рядок. Просив «послугуватись» лише тим, що опублікував сам 2. Щоправда, не все в тому

**1 Лесин В., Романець О. Іван Дніпровський // Дніпровський І. Яб­луневий полон. К., 1964. С. 16.**

**2 Державний музей-архів України. Ф. 144. Оп. 1. Од. зб. 6. С. 77.**

опублікованому однаково вартісне. Так, п’єса «Шахта «Ма­рія», написана після «Яблуневого полону», видається ніби чужорідною у спадщині письменника. Тоді як у недруко- ваних уривках романів можна натрапити на художньо ви­кінчені сцени та характери, епізоди та пейзажні зама­льовки.

Найбільш викінченою з непублікованого видається дра­ма «Останній главковерх» (1934). Збереглася навіть режи­серська розробка її — в російському перекладі М. Зенке- вича; отже, готувалася вистава. Це було багато в чому нове слово в еволюції романтичного стилю письменника, тут угадуються певні перегуки з брехтівською («парабо­лічною») драматургією, де умовно-фантастичний елемент у побудові дії «протестує» проти конкретно-реалістичної манери зображення життя. Завдяки цьому розкривалися ширші перспективи для художніх узагальнень, проникнення у глибинну сутність змальовуваних явищ, подій, характерів,

У полі зору автора «Останнього главковерха» — агонія самодержавного ладу в Росії і наступ революції, котру на­дихає в п’єсі теж напівфантастичний Червоний режисер. Що буде з людством завтра, як йому покінчити з війна­ми — над цими питаннями б’ються і Главковерх, і Червоний режисер, котрі символізують у драмі дві протилежні сили. Історична логіка диктує своє. Вихід із ситуації можливий тільки через революцію, котра трактується в п’єсі як єди­но справедлива війна, «вигадана» людством. Слід віддати належне авторові: йому вдалося досить переконливо в ху­дожньому плані проілюструвати ідеологічні постулати, в атмосфері яких він творив і за межі яких зміг цього разу вирватись у своїх узагальненнях.

На початку 30-х років І. Дніпровський намагається прилучитися до проблематики сьогодення (пише нарис «Дніпро закутий», 1932; початок роману на цю ж тему «Електра кіммерійська»), але ситуація в країні й у літе­ратурі не сприяла художньому втіленню творчих задумів. До того ж підкошувала невиліковна хвороба, й письмен­ник, часто прикутий до ліжка, знаходить у собі лиш сили занотувати щось у щоденнику або скласти вірш. Деякі з поетичних творів стали своєрідним життєвим підсумком, де іскриться надія, що фізична смерть людини все-таки не тотожна зі смертю духовною («Я—син землі. І смерть як небуття не писана для мене»). Подібну ідею письменник розвинув і в вірші, народженому під впливом трагічного самогубства М. Хвильового («Умер! Хто каже: вмер?..»). Поет сприйняв самогубство автора «Вальдшнепів» як не­поправну втрату для літератури, та водночас він переко-

24\* 723



наний, що настане час, коли відбудеться духовне відрод­ження цієї втрати. У щоденниковому записі, зробленому через десять днів після смерті М. Хвильового, І. Дніпровсь­кий пробував означити комплекс причин, що спонукали письменника на цей трагічний крок. На його думку, він хотів примирити непримиренне; вульгаризатори й присто­суванці штовхали його в прірву халтури й омани, а він усього лиш хотів розгортатися на всю широчінь свого «м’я- тежного» таланту...

Не розгорнувся і талант самого І. Дніпровського. Свід­чать про це хоча б незавершених три романи, що залиши­лись у рукописних чернетках. Але й те, що встиг опубліку­вати, являє собою помітну сторінку українського літера­турного процесу 20-х — початку 30-х років.

**Кость Буревій (**1888**—**1934**)**

Життя К. Буревія (псевд. Едвард Стріха, Кость Соколов- ський, Варвара Жукова, Нахтенборенг та ін.) позначене різкими зламами й перемінами, і подеколи виникає вра­ження, ніби щоразу постає перед нами інша людина.

Народився він 2 серпня 1888 року в с. Великі Меженки на Воронежчині в українській родині, але формувався в ро­сійськомовному середовищі. Це не могло не вплинути на формування світовідчуття майбутнього письменника, який усвідомив себе українцем тільки 1925 року '. Пізнавши змал­ку соціальну несправедливість, він поринув у вир революцій­ної боротьби, став есером, зазнавав постійних переслідувань від царської влади, неодноразово потрапляв на каторгу, вті­кав... Це було насичене політичними змаганнями й при­страстями життя, аж до авантюрництва.

К. Буревій пройшов крізь Лютневу революцію, повол­зьке повстання проти більшовицької диктатури і раптово,

1. року, як тільки партія есерів була ліквідована, обірвав цю свою громадську діяльність. У книжці «Распад» (М., «Новая жизнь». 1923) він розпрощався з народницькою ідеологією і незабаром почав виступати в московській пре­сі вже як марксист2.

1 Відділ рукописів ЦНБ АН **України** ім. Вернадського. Архів Пле- вако. М. А. Ф. XXVII. Од. зб. 905.

2 Там само.

724

Далекий від справжнього розуміння українського пи­тання, К. Буревій 1925 року втрутився в літературну дис­кусію книжкою «Європа чи Росія. Про шляхи розвитку су­часної літератури», прикметно традиційною для «малоро- сійства» рабською залежністю від москвофільських ідей. Ця праця викликала рішучий протест М. Хвильового, зо­крема у памфлеті «Апологети писаризму». Памфлет ніби зняв полуду з очей К. Буревія, і відтоді іншої мети, як Україна, для нього не існувало. Принести їй користь К. Бу­ревій міг передусім на літературній ниві.

Як людина тонкого естетичного смаку та гострого кри­тичного погляду, К. Буревій швидко збагнув зміст заполі- тизованого віршувальництва, надто ж так званої «функ­ціональної поезії» — галасливого ілюстратора комуністич-: них гасел та кампаній. Суспільна ситуація тих літ обмежу­вала можливість відкритого виступу проти таких небезпеч­них тенденцій, тому К. Буревій обирає «езопову мову» паро­дії, а об’єктом його безкомпромісної сатири стає панфуту- ризм, що в останній фазі своєї еволюції втратив властиві йому раніше емоційну свіжість, експериментальну енергію, пафос романтизованої динаміки. Йому, втаємниченому в секрети театральних перевтілень, одному із засновників видавництва «СІМ» («Село і Місто») в Москві, зорієнто­ваного переважно на авангардизм, зробити такий крок ви­явилося не так уже й важко.

У жовтні 1927 р. М. Семенко — редактор журналу «Но­ва генерація» — отримав два листи від невідомого автора, який назвав себе «дипкур’єром» Едвардом Стріхою» ’. Доб­ре знаний в українській літературі панфутурист, сам схиль­ний до епатаційних містифікацій, М. Семенко, проте, за­хопився надісланими творами, прагненням незнайомця писати «радіотези і радіопрозу», вимітати «з голів сміття сентиментальної поезії» 2 і не відразу розпізнав справжню містифікацію. Він охоче почав друкувати твори нового «ге­нія», зокрема поему «Зозентропія», в якій шаржувалися стильові ознаки панфутуризму, епатувалися його прийоми, стилістика, надмірна еротоманія та поза.

Наступного року таємниця псевдоніма розкрилася, і М. Семенко спочатку підписував псевдонімом Едвард Стрі­ха власні твори: згодом у «Новій генерації» (1928. № 10) з’явився «некролог» на пародиста. Але він «воскрес» на сто­рінках «Літературного ярмарку» та «Авангарду», де висту-

1 Стріха Едвард. Пародези. Зозентропія. Автоекзекуція. Нью-Йорк,

1955. С. 53, 65.

2 Там само. С. 7, 9.

725

пав із нещадним шаржуванням штампів футуристичної та «пролетарської» поезії, талановито розкриваючи абсурдні настанови заполітизованого псевдомистецтва.

Пародист загострив нігілістичні тенденції більшовизму, що панували у всіх сферах суперечливого життя 20-х рр., театралізований месіанський фанатизм їхнього апологета:

Умре він радо за владу рад Всесвітню І смерть...

І сміх...

Тобто поставала страшна правда деформованої дикта­турою дійсності з «класовою» пильністю й зневагою до гу­маністичних принципів людського співжиття, до паростків національного прозріння, до морального здоров’я та есте­тики поставала як фарс.

Втручання компартії в мистецьке життя призвело до «самоліквідації» ВАПЛІТЕ, закриття «Літературного яр­марку», насаджувало атмосферу «самобичувань» та «са­мовикриття». Не оминуло все це і К. Буревія, який, вслід за М. Хвильовим та ін., змушений був у 1930 році написа­ти «спокутувальну» «Автоекзекуцію», що виявилась врешті нищівною пародією на партійну політику та критику. На цьому містифікований Едвард Стріха — спадкоємець без­смертних Гіппонакта й Евріпіда — зійшов з історико-літе- ратурного кону. Сам К. Буревій на той час зосередився на драматургії й сценічному мистецтві.

Не без його участі у Москві постало «Товариство дру­зів українського театру» (1927), що передувало «Україн­ській театральній студії». В його доробку були вже сати­ричні п’єси «Хами» (1925), «Овечі сльози» (1930), «Опор- тунія» та «Чотири Чемберлени» (1931). Особливе місце в творчій спадщині К. Буревія посіла історична драма «Пав­ло Полуботок» (1928), в якій висвітлено трагічний період в історії України після виступу гетьмана Мазепи проти ко­лоніальної політики Московщини. Драматург із надзви­чайною ретельністю поставився до осмислюваного ним матеріалу, прагнув історичної достовірності. П’єса підво­дила до думки про трагедію української культури, її ін- тенцію до цивілізованих, гуманно-демократичних форм людського співжиття, яка мусила поступатися безцеремон­но агресивній експансії Москви, уособленій в образі від­вертого українофоба Петра І. Недарма останній кидає ме­жи очі наказному гетьману: «Малая Росія суть частина великої держави Російської. І що захочуть, те й робитимуть з твоєю Україною государі московські». Павло Полуботок дотримується інших принципів, питомих для України: «По­

726

вергать народи в рабство єсть діло азіятського тирана, а не християнського монарха». Аналізуючи страшну Руїну рідного краю, вчинки гетьманів, васалів — а не володарів, і свою власну діяльність, Полуботок приходить до думки: «Я тепер добре знаю, що воля міститься на кінці шаблюки!»

Драма «Павло Полуботок» була водночас пересторогою для сучасників перед новою експансією, що модифікувала месіанську ідею «третього Риму» на свій кшталт.

К. Буревій не встиг повністю розкрити можливості сво­го таланту як письменника, так і літературознавця чи те«, атрознавця (він — автор монографій про творчість П. Ти-, чини, М. Семенка та В. Поліщука «Три поета»—19311 «Амвросій Бучма»— 1933). В 1932 р. він не наважується друкуватися під власним прізвищем, вживає псевдоніми, змі'-: нює адреси свого проживання. Але в 1934 р. його «судили»: й розстріляли разом з Д. Фальківським, О. Влизьком, Т. Крушельницьким, Г. Косинкою...

**Іван Микитенко (**1897**—**1937**)**

Народився І. Микитенко 6 вересня 1897 р. в родині се- лянина-середняка в с. Рівне Херсонської губернії (нині Кіровоградська обл.). Тут він навчався в двокласній мі­ністерській школі, закінчивши яку 1911 р., вступив до Херсонського військово-фельдшерського училища.

У грудні 1914 р. майбутнього драматурга відправляють на фронт. Лютнева революція в Росії 1917 р., безпосередня участь у діяльності революційного полкового комітету — все це дало життєві реалії, які згодом певною мірою знай­шли художнє відображення в його п’єсі «Як сходило сонце».

З фронту Микитенко повернувся тяжко хворий, з об­мороженими ногами. Одужавши, бере активну участь у боротьбі з тифом у селах Єлизаветградщини, завідує лік- пунктом у с. Нечаївка й пише вірші та короткі п’єси. 1922 р. нечаївський комітет незаможників відряджає І. Микитенка на навчання до Одеси. Навчаючись і працюючи, він стає членом літоб’єднання «Потомки Октября», очолює філію «Гарту», друкує вірші, фейлетони, нариси й оповідання.

1. р. з’являються окремі видання письменника — п’єса «У боротьбі» та прозова збірка «На сонячних гонах».

Того ж року І. Микитенко їде до Харкова, там завер­шує навчання у медінституті, бере активну участь у підго­

727

товці Всеукраїнського з’їзду пролетарських письменників, а згодом стає одним із керівників ВУСППу. В 1926— 1928 рр. з’являються поема «Вогні», повісті «Антонів огонь», «Брати», «Гавриїл Кириченко— школяр» (інша назва — «Дитинство Гавриїла Кириченка»), «Вуркагани». Під вра­женням поїздок до Німеччини, Польщі, Чехословаччини І. Микитенко пише книжку подорожніх нарисів і нотаток «Голуби миру» (1929); у 1933 р. закінчує першу книгу ро­ману «Ранок». Одночасно з прозовими творами одна за одною з’являються п’єси: «Диктатура» (1929), «Світіть нам, зорі», друга назва «Кадри» (1930), «Справа честі» (1931), «Дівчата нашої країни» (1933).

У 30-ті роки були створені драматичні речі — комедії «Солона флейті» (1933—1936) і «Дні юності» (1935—1936); історична п’єса «Маруся Шурай» (1934); драма «Як сходи­ло сонце» (1937; надрукована— 1962). Письменник заги­нув 1937 р., ставши жертвою репресій і беззаконня.

У І. Микитенка-драматурга художній хист проявився вже у п’єсі «Диктатура». Задум п’єси автор реалізовував на знайомому йому життєвому матеріалі — численних зу­стрічах із робітниками Миколаївського суднобудівного за­воду та враженнях від поїздок у підшефні села на Одещині під час хлібозаготівельної кампанії. Головний герой п’єси, комуніст Дудар,— кадровий пролетар, непримиренний до класових ворогів й уважний до «соціально своїх», яких у разі сумніву «спрямовує» здебільшого за допомогою де­кларативних жестів та заяв. Спроба показати Дударя пе­редусім як більшовика істотно перешкодила розкриттю цього героя як людської індивідуальності (що певною мі­рою компенсувалося глибшою індивідуалізацією інших об­разів, зокрема селян: Небаби, Малоштана, Чирви тощо). Розкриття саме цих образів не тільки за їх класовою при­належністю, а й як людських індивідуальностей, уміння пе­редати реальну соціальну атмосферу на селі кінця 20-х, го­строту конфліктів та колізій зробило «Диктатуру» популяр­ною виставою.

Освоюючи нову тематику, І. Микитенко водночас праг­не до розширення своїх художніх обріїв. Певною новизною відзначається вже його наступна п’єса «Кадри» («Світіть нам, зорі», 1930). «Вища школа — це новий Перекоп. Узя­ти його буде нелегко. Ворог скажено боронитиме свої ос­танні твердині. Але ми мусимо взяти, ми їх візьмемо»,— у цих словах комуніста Гармаша виражено ідею твору.

Як і «Диктатура», нова п’єса не була позбавлена істот­них вад; це поділ представників інтелігенції на два класово ворожі табори, одноплощинний показ негативних персона­

728

жів; плакатність багатьох позитивних героїв, на які слуш­но звертала увагу критика 1. Дослідники наголошували схильність І. Микитенка до показу соціальної сутності ге­роїв, а не їх характерів.

Від соціальних драм, які створювалися переважно на сучасному матеріалі, І. Микитенко незабаром переходить до жанру комедії. «Дівчата нашої країни», «Соло на флей­ті» і «Дні юності» — новий етап для письменника. Він, як і його побратими по перу — М. Куліш, О. Корнійчук, І. Ко­черга,— звернувся до розробки соціально-етичної пробле­матики.

«Дівчата нашої країни» — лірична комедія, основний конфлікт якої розгортається в морально-психологічній пло­щині. Автор, за його зізнанням, прагнув показати процес перевиховання особистості, «як народжуються нові люди — герої нашої доби» 2. У комедійному ключі постають колізії соціального та психологічного характеру (суд батьків, скеп­тичне ставлення чоловічої бригади до дівчат-бетонниць, що взялись за «нежіночу» справу, тощо). У п’єсі поєднано м’я­кий гумор і тонкий ліризм, у цьому сполученні серйозного й смішного відтворено взаємини носіїв ліричного начала (Марії Шапіги та Миколи Пронашки).

П’єса «Соло на флейті» — викривальна сатира, спрямо­вана проти новітніх проявів кар’єризму, інтригантства, ма­ніпулювання революційною фразеологією, породжуваних у сприятливій атмосфері 30-х років. Створивши досить но­вий у драматургії тип підлабузника й пристосуванця (аспі­ранта, згодом — ученого секретаря інституту Ярчука), І. Микитенко вивів багатогранний образ паразита, для яко­го «на світі немає нічого святого, не існує ніяких принципів і є тільки власна шкура».

Потрапивши до наукового інституту й зорієнтувавшись у обстановці, Ярчук підступом обійняв посаду вченого сек­ретаря й експлуатує її з кар’єристськими намірами. Він прибирає до своїх рук планування наукової роботи, втру­чається у кадрову політику, створює ціле «апаратне цар­ство» з підлабузників та нероб, виживає з інституту здіб­них, перспективних співробітників. Директор інституту Бережний стає знаряддям у руках свого пронозливого поміч­ника, що вправно користується обстановкою культу особи. Ярчук діє не навмання, він спирається на цілу «філософію»

1 Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії (1917— 1934): С. 155; Вакуленко Д. Світіть нам, зорі!//Драматургія. Літера­тура героїчного діяння. K., 1978. С. 274—276.

2 Микитенко І. На фронті літератури (1927—1937). К-, 1962.

729

і тактику «боротьби за існування», одначе його метод, як ї «життєві формули», яких він дотримується, були розвін­чані більшістю науковців (Вересай, аспіранти Рогоза, Убий- вовк та ін.). Крах Ярчука — викриття цинічної філософії пристосуванства, «крокування по трупах» в ім’я кар’єри, особистого «благоденствія» — у цьому основний ідейний зміст п’єси.

«Соло на флейті» — прикметна, новими «типами» й ха­рактерами, реальними драматичними колізіями. Це був вияв гострої спостережливості письменника, громадянської сміливості, майстерності створювати чітко окреслені люд­ські характери. Водночас п’єса відзначалася ще однією якістю — сценічністю. її комічно-сатирична викривальність поєднувалася з динамічною інтригою, влучною мовою, ча­сом гротескною загостреністю, що давало підстави вважа­ти цей драматичний твір І. Микитенка однією з найзлобо- денніших комедій тогочасної української драматургії.

У 30-ті роки І. Микитенко написав і ряд інших п’єс, зокрема соціальну драму «Бастілія божої матері» (1933), переробив драму М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» під назвою «Маруся Шурай» (1934). Лише через два десятиліття після смерті драматурга опубліко­вана й поставлена на сцені героїчна драма «Як сходило сонце».

Життя й літературна творчість І. Микитенка припадали на складний і драматичний відтинок вітчизняної історії. Він належав до тих, хто ревно і щиро утверджував у лі­тературі принципи спершу «пролетарського», а потім — з початку 30-х років — соціалістичного реалізму, часто ви­ступав у ролі оспівувача нового життя. Не в усьому І. Ми­китенко був об’єктивним і почасти сліпо вірив у проголо­шувані догми та гасла, переносив їх на сторінки своїх тво­рів. Процес його прозріння, окреслений п’єсою «Соло на флейті», на жаль, залишився незавершеним, оскільки й сам письменник впав жертвою тоталітаризму.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Куліш М. Твори: У 2 т. К-, 1990.

Курбас Л. Березіль. К-, 1988.

**Мамонтов Я**. Твори. К-, 1988.

Дніпровський І. Яблуневий цвіт. К-, 1990.

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І КРИТИКА** 1917—1940

Науково-критичне осмислення й дослідження художньої літератури — чи не найбільш занедбана наукова галузь пореволюційної пори. Десятиліттями історики й теоретики літератури вважали, що за роки радянської влади літера­турознавство України розвивалося тільки по висхідній і на справді науковій основі, бо відкинуло емпірику й безсис­темність досліджень у цій галузі дореволюційних (буржу­азних, націоналістичних, ліберальних, еклектичних тощо) вчених і озброїлося марксистською методологією розумін­ня мистецтва. Авторитетним аргументом на користь такої думки з кінця 50-х років була позиція О. Білецького, ви­кладена ним в статтях «Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства» (1959), «Літературознав­ство і критика за 40 років Радянської України» (1957), «Завдання та перспективи розвитку українського літера­турознавства» (1957). Ці матеріали містили значну інфор­мацію про рух наукової думки українських дослідників художнього слова, але об’єктивності (а отже, науковості) у викладі інформації вчений не зміг досягти. Йдеться не лише про те, що «анафемською» термінологією він харак­теризував такі найвизначніші історико-літературні праці першої чверті XX ст., як п’ятитомна «Історія української літератури» М. Грушевського чи двотомна «Історія україн­ського письменства» С. Єфремова. В тих статтях ані слова не сказано про внесок у вітчизняне літературознавство М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, Л. Білецького та багатьох дослідників з української діаспори, а з доре­волюційних дослідників літератури на більш-менш об’єк­тивну оцінку здобулися тільки «революціонери-демократи» (І. Франко, Леся Українка, П. Грабовський), для яких лі­тературознавство було все-таки супутним заняттям, та де­хто з «чистих» науковців (М. Максимович, О. Потебня, П. Житецький, М. Драгоманов), яким, проте, на думку

О. Білецького, бракувало матеріалістичного світогляду та

731

відповідних уявлень про сам предмет дослідження. Усі ін­ші характеризувались або ленінським виразом «прикажчи­ки буржуазії», або зневажливими прізвиськами на зразок «просвітяни» чи «модерністи», останні з яких, виявляється, «готували грунт, на якому згодом виросли отруйні бур’яни українського фашизму» \*. Отже, О. Біледький робив вис­новок, що від таких вчених годі було чекати справді науко­вої картини в українському літературознавстві, й тому створювати її повинні вчені-марксисти, що формувалися почасти в дожовтневий час (революціонери-демократи), а переважно — в часи пореволюційні. Бо ж «лише після Жов­тня, в міру того, як представники літературознавства стали опановувати марксистсько-ленінський метод, літературо­знавство (як і інші суспільні науки) відчуло під собою грунт і здобуло право на звання справжньої науки»2.

Подібний антинауковий висновок під пером такого сер­йозного науковця, як О. Білецький, міг з’явитися лише на догоду офіційним забаганкам тогочасних ідеологів. Невже

О. Білецькому не було відомо, що розквіт українського літературознавства, який припадає на 20-ті роки XX ст., став можливим не завдяки, а всупереч «марксистсько-ле­нінському методу»; він склався на основі досягнень до­жовтневого літературознавства, котре еволюціонувало, хо­ча й із певним запізненням, у річищі розвитку світової науки.

Перші підсумки діяльності дореволюційних і частково пореволюційних учених намагався окреслити Л. Білецький у праці «Основи української літературно-наукової крити­ки» (1925), виданій Українським громадським видавничим фондом у Празі. Цю працю автор закладав як теоретичну, про що свідчив і її підзаголовок «Спроба літературно-на­укової методології»; але сприймається вона і як історико- літературна, бо містить проблемний огляд-аналіз майже усіх більш-менш вагомих літературознавчих студій, при­свячених українському літературному процесові від най­давніших часів до початку 20-х років нинішнього століття. Л. Білецький згрупував ті студії відповідно до вживаних тоді назв літературознавчих «шкіл» (формально-поетична, або неокласична; історична; філологічна; психологічна), а також охарактеризував кілька випадків, що спричиняють ненаукові, фальсифікаторські підходи до явищ літератур­ної творчості. Серед останніх (фальсифікації в стилі вели­кодержавних амбіцій, пануючої моралі й естетики, «втер­

1 Білецький О. Зібр. праць: У 5 т. К-, 1966. Т. 3. С. 49.

2 Білецький О. Від давнини до сучасності, Т, 1**,** К., 1960. С. 60.

тих традицій» тощо) означено, зокрема, й активно утпер джуваний на межі XIX—XX ст. «класовий» підхід та по­хідний від нього «пролетарський» погляд на специфіку й завдання літератури. В характеристиці й наукових, і нена­укових «шкіл» Л. Білецький не уникнув суперечливих чи дискусійних суджень (деякі вчені віднесені ним то до одні­єї, то до іншої «школи»; дуже хисткими видаються крите­рії, за якими він поділяє твори на власне художні й «прак­тичні» тощо). Важливо, що вчений на матеріалі українсь­кого письменства зробив спробу окреслити важливі для наукового літературознавства питання й дати на них від­повідь, що таке історія літератури й літературний твір, що таке, зрештою, українська література як самобутній есте­тичний феномен. Ці (особливо — остання) проблеми були предметом принципових дискусій учених у XIX ст. (М. Пе­тров, М. Дашкевич, М. Драгоманов та ін.), відновились вони й в столітті XX, а розв’язати їх, як справедливо на­голосив Л. Білецький, можна буде лише тоді, коли підхо­дити до них комплексно, тобто зважати на те, що україн­ська література — явище водночас і оригінальне, й «міжна­родне», світове. Література кожної нації, підкреслював учений, це завжди «зв’язок» з іншими літературами, бо способи, методи, напрями, течії творчості мають здатність швидко «мандрувати» від літератури до літератури, зали­шаючи в кожній із них щось самобутнє. Принциповість цьо­го висновку особливо важлива тому, що в XIX і навіть на початку XX ст. було немало «наукових» спроб трактувати українську літературу то як відгомін російської чи поль­ської, то як цілковите наслідування «мандрівних» світових мотивів, то як стилізацію книжних зразків поезії та інших жанрів, творених іншими (латинською, зокрема) мовами, тощо. Як і М. Дашкевич, Л. Білецький доводив, що укра­їнська писемність народилася з чутливості, з душі україн­ського народу, з природної потреби його проявити себе рідною мовою, а зовнішні впливи на неї якщо й були (особ­ливо російський чи польський), то частіше притлумлювали, ніж виявляли її самобутність.

Трохи раніше ці питання грунтовно почав осмислювати М. Грушевський у своїй «Історії української літератури» (1923—1927). Ця фундаментальна праця досі — не лише взірець дослідження відомого в 20-х рр. зводу старої ук­раїнської літератури (останній том «Історії...» завершуєть­ся осмисленням літературного процесу України на межі XVII—XVIII ст.), а перш за все — ключ до справді науко­вого прочитання словесної творчості народу, реставрації її витоків і родоводу, аналізу усної та писемної спадщини

733

українських авторів. Для М. Грушевського не існувало проблеми виникнення української літератури в XIV чи XV ст., як це доводили російські науковці в дореволюцій­ний час та їхні послідовники в радянську епоху, котрі по­в’язували з тими століттями свою «теорію» формування націй та наявність пам’яток, написаних українською мо­вою. Глибокий знавець історії земної цивілізації, тонкий психолог і естетик, автор десятитомної «Історії України», М. Грушевський був переконаний, що самобутня українсь­ка художньо-літературна творчість налічує не кілька сто­літь, а близько двох тисячоліть. Він доводив це всебічним аналізом усної народної творчості; образна мова в ній не здатна спровокувати будь-які фальсифікації, бо пов’язана тільки з певними епохами народних розселень і переселень. Останні ж підтверджуються археологічними пам’ятками матеріальної культури й відтак спростуванню не підляга­ють. На основі формотворчих елементів фольклору (обря­дових пісень, приповідок, легенд, казок, магічних казань, заклинань тощо) вчений вибудував кілька епох художнього розвитку українського народу. Перша, найдавніша (пів­денне, чорноморсько-дунайське розселення), належить до IV—IX ст. нашої ери. Друга (києво-галицька) доба пов’я­зана з північним розселенням народу України й охоплює IX—XIV ст.; серединний період її означений «заведенням візантійської ортодоксії як державної релігії» 1 й виник­ненням писемності, що постала на староболгарській осно­ві, пристосованій до місцевої традиції. Третя епоха запро­понована М. Грушевським, включає період після татаро-мон- гольської навали, коли на якийсь час «вигасла, очевидно, рухова енергія культурного й письменницького руху» (І, 80), і до «першого відродження» в XVI—XVIII ст. («дру­гим відродженням» М. Грушевський називав епоху, пов’я­зану із «Енеїдою» І. Котляревського). У кожному з цих періодів вчений виділяє суто українські форми художньої мови, які в одних випадках складають цілковиту основу змі­сту літературних (фольклорних) пам’яток, а в інших про­ступають як «рудименти» давнішого художнього мислен­ня, котрі через брак письма залишалися тільки в пам’яті етносу й передавалися від покоління до покоління як усна традиція. Національні риси художнього бачення життя, за спостереженням дослідника, послідовно «прописувались» і в творах християнської доби, яка, починаючи з X—XI ст., залишила для історика безліч неоціненних писемних па-

1 Грушевський М. Історія української літератури: В 5 т. К-! Л.(

1923. Т. 1. С. 77, (Далі посилання на це видання див. в тексті).

734

м’яток. На перший план у них агресивне християнство ви­сувало, звичайно, суто свій, загалом не властивий укра­їнській психології, тип образної мови, але національну бар­ву в ній йому все одно не вдавалося до кінця розмити чи притлумити. її живучість переконливо довела доба й пер­шого, й другого відродження. Останнє, за словами вченого, утверджувалось у своїх правах «з величезним і зайвим на­кладом «обрусєнія» (І, 83).

Принциповим для М. Грушевського було означення то­го, що «входить в сферу досліду історії літератури». На йо­го думку, це «поезія в широкому значенні слова», тобто «словесні твори, які звертаються не стільки до розуму (ін­телекту), скільки до почуття і фантазії слухача (або чи­тача) , за посередництвом його естетичного почуття (по­чуття краси)». Трактування цих творів істориком літера­тури має бути всебічним, тобто, щоб у полі його зору був і історичний (соціологічний) і філологічний (естетичний) аспекти дослідження. Кожний із цих аспектів повинен од­наково цікавити вченого, але тут же М. Грушевський за­уважував, що схоластичне трактування історії літератури як дисципліни філологічної «не повинно ні на хвилю ослаб­лювати головного, спеціального інтересу її як дисципліни соціологічної» (І, 15—21)

На цьому міркуванні М. Грушевського позначилась не гучна, але принципова полеміка українських літературо­знавців, яка почалася ще в дореволюційний час. Суть дис­кусії красномовно виявлена у твердженні Гатнера: «Істо­рія літератури — не історія книг; це історія ідей та їх нау­кових і художніх форм» (І, 21).

У 1909—1912 рр. Б. Лепкий видав у двох книжках «На­черк історії української літератури», який автор компону­вав як «підручник, призначений для загального вжитку». «Безумовним постулатом» відбору й аналізу літературних творів Б. Лепкий брав красу, тобто прояв у словесному українському письменстві («говореному й писаному») су­то естетичних почуттів» 2. Це був своєрідний антипод вида­

1 Особливість історико-літературної методології М. Грушевського

(див.: Українська літературна енциклопедія. К„ 1988. Т. 1. С. 510) по­дана так: «Свій науково-методологічний підхід до побудови концепції історії української літератури Грушевський **називає** «соціологічним», розглядаючи л-ру як ключ до пізнання соціального життя суспільства, що, зокрема, передбачало й вивчення художньої форми як важливого культурно-історичного явища». Але далі йде традиційний для вульгар- но-класового літературознавства висновок: «Проте історію української літератури Г. трактував у цілому з бурж.-націоналістичних позицій, у дусі концепції **«єдиного** потоку».

2 Лепкий Б. Начерк історії української літератури. Кн. 1. До на- ■адів татар. Коломия, 1910. С. 21—23.

735

ного у Львові 1910 р. «Нарису історії українсько-руської літератури до 1890 року» І. Франка, в якому той керував­ся переважно бібліографічним принципом організації ма­теріалу. Тим часом у 1911 р. виходить перше видання «Історії українського письменства» С. Єфремова, в якій піддано критиці й естетичний підхід Б. Лепкого, й бібліо­графічний І. Франка, натомість зроблено акцент на тому, що історія літератури — це насамперед історія ідей («...Іс­торія письменства повинна давати огляд усіх ідей, що за­хоплювали в той чи інший час людськість і виявлялись у письменстві»1). Хоча цю думку С. Єфремов не фетишизу­вав (та й належала вона, зрештою, не йому, а Гатнеру) й доводив, що не виключає при розгляді явищ літератури також естетичного «постулату» («...Красу маю за неодмін­ний складовий елемент усякої парості в мистецтві, тим са­мим і літератури».— І, 16), однак опоненти тривалий час закидали вченому ігнорування саме естетичного елемента літератури й зараховували його до соціологічної «школи» в літературознавстві. Для нього, мовляв, важливе тільки «що», а не «як».

У наступних виданнях «Історії...» С. Єфремов змуше­ний був постійно уточнювати, що бере до уваги і соціальне, й художнє наповнення літератури, бо одне без другого в письменстві ніяк не можливе. У четвертому, двотомному виданні праці (перші три — це однотомники—1911, 1912, 1917 рр.) вчений із категоричною емоційністю писав: «...1 «що», і «як» однакову в мистецтві мають ціну, бо коли без «як» немає мистецького утвору, то без «що» ніякого взагалі твору бути не може: порожній горіх — не горіх, а лушпиння, свистун; порожній твір для письменства такий само свистун, себто нуль, ніщо» (І, 61).

М. Зеров у конспекті лекцій «Українське письменство XIX ст.» (1928) погоджувався, що літературознавчий ме­тод С. Єфремова не позбавлений вад, бо вчений розглядає в українській літературі лише визвольні й демократичні ідеї (ідея свободи людини в найширшому розумінні цього поняття; національно-визвольна ідея і «поступова течія на­родності в змісті і формі, насамперед у літературній мові». 1, 20—21), внаслідок чого деякі твори випадають із його поля зору. Загалом М. Зеров давав «Історії...» С. Єфремо­ва високу оцінку. І не тільки за «прекрасний, живий, тала­новитий виклад». «Книга Єфремова,— писав він,— має ве-

1 Єфремов С. Історія українського письменства. К-, Лейпціг, 1924. Т. 1. С. 16. (Далі при посиланні на це видання вказується в тексті том

і сторінки).

736

лику цінність як підсумок многолітньої критичної та істо- рико-літературної роботи. Вона дала канон українського письменства, установила список авторів і творів, належних до історико-літературного розгляду, приділила кожному явищу певне місце в історико-літературному процесі. Цей канон тільки помалу переробляється тепер залежно від нових матеріалів та нових поглядів на історико-літератур- ні явища» '. До цього можна лише додати, що запропоно­ваний С. Єфремовим «канон українського письменства» продовжував (з деякими видозмінами) анонімно жити в українському літературознавстві навіть тоді, коли самого автора було репресовано (1930), а його спадщина шельму­валася офіційним літературознавством. Погодьмося, що як­би С. Єфремов у формуванні свого «канону» керувався лише одним, «соціологічним постулатом», йому б судилася інша доля. Він залишився б хіба що науковим курйозом, але не узвичаївся б протягом багатьох десятиліть у на­вчальному та науковому літературознавстві як в Україні, так і в українській діаспорі. Уточнення в ньому й досі від­буваються тільки за тими параметрами, про які говорив М. Зеров: нові погляди, нові матеріали тощо.

Подаючи періодизацію літературного процесу України, С. Єфремов виходив практично з тих же міркувань, що й М. Грушевський. Але назви «періодів» у С. Єфремова кон­кретизовані все ж за ідейним принципом: доба національ­но-державної самостійності (від найдавніших часів до кін­ця XIV ст.); доба національно-державної залежності (кінець XIV — кінець XVIII ст.); доба національного від­родження (кінець XVIII ст.— «до наших часів»), У цій пе­ріодизації не виділяється, як це робить М. Грушевський, «перше відродження» (XVI—XVIII ст.), що може вважа­тися відступом ученого од обіцяного врахування в оцінці літературних явищ і соціального, і естетичного феноменів. Свій поділ історії письменства С. Єфремов називає зов­нішньою («зверхньою») схемою, а своїм «внутрішнім роз- ростом» ця схема цікава, насамперед, рухом письменства «од універсалізму до партикуляризму», тобто рухом лі­тератури «до ширших мас людності», що здійснювався через посередність мови. «Універсальність» письменства пер­шого етапу була досягнута тому, що тоді панівною в пись­мовому вжитку «всіх руських племен» була мертва, одна­ково чужа для них, принесена з Болгарії церковно-слов’ян­ська мова. Отже, єдність, той ідеал, «до якого кермують і теперішні обрусителі та централісти», був можливий тільки

1 Зеров М. Твори: В 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 2.

737



на основі штучно нав’язаної мови, а коли з-під її панцира дедалі настирливіше стали пробиватися мови кожного ру­ського племені, тоді й почала відбуватися партикуляриза- ція: заявило про себе не одно, а три письменства — укра­їнське, білоруське і російське. «Ця надзвичайно цікава ево­люція письменства — од мертвотної, механічної єдності до живої, органічної різноманітності — показує той натураль­ний шлях, що ним повинно було йти і з якими перешкодами таки йшло письменство, наближаючись усе до ширших кру­гів людності й перестаючи бути привілеєм самих верхів громадянства, тієї тоненької плівки, що зверху покривала народні маси і за їх говорила» (І, 24—25).

У цьому висновку С. Єфремова деякі тезиси звичайно, не можуть не спричинити дискусії, але раціонального зер­на він не позбавлений: мова ж бо — першооснова літератур­ної творчості. Водночас треба мати на увазі, що С. Єфре- мов розглядав саме «історію письменства», а не «історію лі­тератури», що не одне й теж. Тому-то у нього й у М. Грушев- ського є відмінні підходи до періодизації.

Як дещо спірний сприймається й погляд С. Єфремова на фольклорну творчість. Вчений не відкидає думки, що фоль­клор — предтеча літератури. Але в українському пись­менстві його роль була не така, як, скажімо, в античних греків, де писемна література органічно виросла з народної творчості. В українському духовному житті фольклор вільно розвивався лише до прийняття християн­ства, а пізніше, переслідуваний церквою, утверджувався у своїх правах лише «підпільно», і на повний голос про його художню природу та зв’язки з літературою можна було заговорити лише на рубежі XVIII—XIX ст. Отже, розгля­дати його слід саме в цей період, коли почалося і наукове збирання та вивчення народної творчості, й власне період відродження у розвитку української (нової) літератури. Логіка в цих міркуваннях С. Єфремова, звичайно, є, але вона до певної міри «силувана», бо вибудувана «від супро­тивного». М. Грушевський мав переконання, що майже всі сім століть український фольклор перебував у немилості в писаної чужою мовою літератури, але він не відмовляв йому в його законному (на початках творчості) місці й від­так вибудував органічнішу схему вітчизняної літературної історії. Не встиг він довести її лиш до найбагатшого, кла­сичного періоду в її розвитку (XIX—XX ст.), тоді як С. Єф- ремов здійснив це не лише успішно (в рамках, звичайно, встановленого ним принципу), а й з обгрунтуванням саме своєї системи (згадуваний «канон») етапів, імен, творів.

В оглядовій статті «Українське літературознавство за

738

10 років революції» П. Филипович дав належну оцінку не лише літературознавчим дослідженням, що виходили в Східній Україні, а й тим, що друкувалися за кордоном. Проте «...за кордоном — у Галичині (Львів) та у Празі,— зазначав учений,— історико-літературних праць з’явилося дуже мало і за небагатьма винятками (роботи М. Возня- ка, Л. Білецького, В. Шурата) вони мають незначну цін­ність» \*. Серед винятків, отже, П. Филипович на першому місці поставив книжку М. Возняка, маючи на увазі його найгрунтовнішу тритомну «Історію української літерату­ри», що друкувалася у Львові протягом 1920—1924 рр. Своє дослідження М. Возняк вважав не лише науковою працею, а й такою, що має на меті певні навчально-освітні завдання. Тому-то перед науковим викладом літературної історії Укра­їни вчений намагається з’ясувати проблему України як дер­жави, де формувалися її мова та література тощо. Вчений відстоює думку, що українська мова в її усному варіанті по­чала відокремлюватися од «спільної руської» вже на ру­бежі VIII—IX ст., але писемно-літературною вона стала тільки через десять століть, на межі XVIII—XIX ст., коли остаточно витіснила з вітчизняної писемної культури книж­ну мову. Літературу М. Возняк пропонував розуміти як «цілість творів людського слова», а історію літератури — як науку, що розглядає «ці твори» в їх генетичній послідов­ності, що є частиною «великої історії духу, котру можна назвати філософією» 2. В означенні літературних періодів української історії М. Возняк був солідарний з С. Єфре- мовим, але для назв тих періодів скористався «нейтраль­ною», просторово-часовою термінологією: давня (з візан­тійськими впливами і з мовою переважно староболгарсь­кою— X—XV ст.); середня (з західноєвропейськими впливами й активнішим проникненням у староболгарську мову власне української мовної стихії —XVI—XVIII ст.); нова (з утвердженням національних рис як у змісті, так і в формі — від кінця XVIII ст.).

Науково осмислено в праці М. Возняка лише літерату­ру перших двох періодів, він багато зробив для опрацюван­ня їх ще до написання своєї «Історії...», опублікувавши чи­мало розвідок, статей і монографій про «давнє» й особливо «середнє» за часом літературне життя в Україні. У дослі­дженні все постало у синтетичному викладі. «Розслід над джерелами до творів, докладне переказування змісту, ря­

1 Филипович П. Українське літературознавство за 10 років рево­люції. Література. К., 1928.

2 Возняк М. Історія української літератури. Львів, 1920. Т. 1. С. 29.

739

сні — може, навіть занадто рясні... цитати, фактична пов­нота, нарешті, синхроністичні таблиці й надто багата біб­ліографія та добрані систематично ілюстрації — такі пози­тивні риси Вознякової праці»,— писав С. Єфремов (І, 48), але він звертав увагу і на кілька вад автора «Історії...». Йо­му впали в око «певна диспропорція частин», довільний «розклад письменників — і не хронологічний і не система­тичний», схильність ученого до «рисковитих тез» (напри­клад, про «технологію» ворогувань українців і великоро­сів уже в XI ст.), оперування думками, які нема чим до­вести (погляд на билини як «творчість кляси дружинників», трактування мистецької постаті Бояна з позицій... гіпер- трофованої гіпотетичності) тощо. «Ці і такі ж хиби в «Іс­торії» д. Возняка дещо обнижують вартість цієї солідної й корисної взагалі праці, якої закінчення дожидатимемо нетерпляче»,— зазначав С. Єфремов (І, 50). Але М. Воз- няк свою «Історію...» так і не завершив, довівши її хроно­логічно лише до кінця XVIII ст. Є в ній, крім зазначених С. Єфремовим, і ряд інших, суто фахових недоглядів, які зумовлені рівнем розвитку сучасного авторові літературо­знавства. Але ця праця М. Возняка ще довго сприймати­меться як одна з найпомітніших літературознавчих дослі­джень 20-х років. Після її видання, як і після праць С. Єф- ремова та М. Грушевського, вже не з’явилося жодної авторської «Історії української літератури», яка б створю­валася на наукових, а не кон’юнктурних засадах, яка б да­вала цілісне, засноване на єдиній концепції, єдиному розу­мінні літератури як художнього і суспільного явища. Авторські «Історії...» з об’єктивних причин позначені суб’єк­тивністю в трактуванні процесу в цілому чи окремих його складових. Є вона і в «Історіях...» М. Грушевського, С. Єф- ремова та М. Возняка. Кожен із названих учених був на­самперед визначною особистістю в науковій галузі — й ця обставина не могла не відбитися в їхніх історико-літера- турних студіях. Внаслідку наука має кілька індивідуальних точок зору на зародження української літератури та основ­ні етапи її розвитку, кілька способів прочитання художніх текстів і критеріїв оцінки їхньої естетичної вартості в скарбниці національної духовності. Отже, маємо справу з існуванням плюралістичної картини художнього процесу, за наявності якої тільки й можливе поступовання до об’єк­тивно існуючої, але в такій справі, як художня творчість, практично недосяжної істини.

Плюралістичний спосіб формування індивідуальних, але підкріплених достатньо вагомими аргументами, підходів до явищ історії літератури якийсь час був панівним у се­

740

редовищі історико-філологічного відділу Всеукраїнської Академії наук (ВУАН), заснованої 1919 р. Цей відділ ви­давав «Записки» (20 випусків вийшло за 1919—1928 рр.), а пізніше «Збірники» та тримісячник «Україна» (1924— 1932), які продовжували традиції «старої» плюралістичної школи українського літературознавства, української істо­ричної та філологічної науки зокрема. На жаль, в умовах зміцнення тоталітарного режиму, який наприкінці 20-х рр. почав тотальний розгром усіх наукових осередків респуб­ліки, сфабрикований процес над неіснуючою СВУ в 1930 р. був одним із перших сигналів цієї кампанії. Тут віднайдено пояснення тої оцінки, яку дав О. Білецький у огляді «Літе­ратурознавство і критика за 40 років Радянської України»: «У цих виданнях, що виходили за редакцією М. Грушев- ського, а почасти С. Єфремова, відверті виступи проти ра­дянського ладу траплялися рідко (а чи траплялися взага­лі? — Ред.), але їх провідну буржуазно-націоналістичну лі­нію не можна одразу ж не помітити. У змісті переважали публікації нових (тобто не виданих) матеріалів, іноді не­залежно від їх наукової цінності. Серед досліджень голов­не місце займають праці з давньої літератури. Було по­ставлене завдання видати науково-критичні тексти класи­ків, але більшість видань лишилася у стадії проектів. У тих же виданнях, які були здійснені, письменник тонув у примітках і додатках... Зберігаючи традиції буржуазного літературознавства, працівники ВУАН лише добували і нагромаджували факти» \*. Одним зауваженням, щоправда,

О. Білецький пробував трохи пом’якшити свій присуд («...треба відзначити, що у «Збірниках» іноді друкувалися матеріали, які й досі зберігають цінність для дослідни­ків»), але від цього його несправедливий присуд ставав ще очевиднішим. Насамперед слід сказати, що, крім згаданих

1. Білецьким редакторів «Записок» і «Збірників», які від 30-х рр. носили тавро як буржуазно-націоналістичних вче­них (М. Грушевський помер нібито «своєю» смертю 25 ли­стопада 1934 р., а С. Єфремов після процесу над СВУ від­бував 10 років каторги в сталінських ГУЛАГах, де й помер у 1939 р.), до цієї ж роботи був постійно причетний А. Кри­мський як неодмінний секретар ВУАН, епізодично брали участь у редагуванні видань професори Київського універ­ситету М. Зеров і П. Филипович, а серед авторів «Записок» були Д. Багалій, В. Перетц, П. Попов, П. Рулін, М. Возняк,
2. Айзеншток, М. Могилянський, М. Марковський, П. Стеб- ницький та багато інших відомих дослідників. Вони опуб-

1 Білецький О. Від давнини до сучасності. Т. 1. С. 63—64.

741

лікували чимало цінних історико-літературних матеріалів. Хто наважиться заперечити наукову цінність відкритої пе­ред читачем (за автографом) поеми Т. Шевченка «Мар’яна\* черниця» та текстологічного коментаря до неї М. Новиць- кого («Записки». 1924. Кн. IV), або опис рукописів М. Го­голя в Полтавському музеї, здійсненого І. Капустянським («Записки». 1925. Кн. V)? Що ж до того, ніби перевага у виданнях надавалася дослідженням із давньої літератури\* то це була, звичайно, прикра вигадка. У 20-х рр., як свід­чив у цитованій статті «Українське літературознавство за 10 років революції» П. Филипович, наукові інтереси біль­шості літературознавців скеровувалися переважно на нове українське письменство, тобто в XIX—XX ст., а досліджен­нями старої української літератури займалося небагато вчених. Лише в другій половині 20-х рр. при ВУАН орга­нізовано (з ініціативи В. Перетца) «Комісію давнього українського письменства», зусиллями якої були підготов­лені розвідки про «Слово о полку Ігоревім» (В. Перетц), про давню українську драму (В. Рязанов), про творчість Г. Сковороди (Д. Багалій, В. Петров та ін.), про історію стародруків (С. Маслов), про зв’язки С. Полоцького з ук­раїнським письменством (О. Білецький), «Вірші про Мазе­пу» (С. Щеглова) та ін.

Публікації в «Записках» і «Збірниках» про творчість письменників нової літератури були набагато грунтовніші, ніж праці такої тематики в дореволюційному літературо­знавстві. Відчувалося, що дослідники спиралися на досвід видатних попередників (І. Франко, С. Єфремов, М. Гру- шевський, М. Возняк) і часом проникали думкою глибше і відчували всебічніше. За приклад тут може правити стат­тя М. Марковського «Енеїда» І. П. Котляревського», де простежено «генезу цього твору» і здійснено порівняльний аналіз його з аналогічними творами Вергілія, Блумауера, Скарона й Осипова («Записки». 1926. Кн. IX). Не менш грунтовно досліджували творчість Т. Шевченка. Статтю «Шевченко і романтизм» опублікував П. Филипович, «Коб­зар» під судом» — П. Стебницький. До того ж на кінець 20-х уже ставало очевидним, що дедалі глибше осмислю­ється спадщина Т. Шевченка не тільки як творчість «гені­ального самородка», що виростав сам із себе, а робиїься спроба осмислити її на тлі його доби, з точки зору поетики Шевченка, зв’язків з фольклором. Відтак назрівала потре­ба синтетичного, монографічного дослідження про Кобзаря.

Важливо зазначити, що саме на сторінках академічних «Записок» було відроджено започатковану І. Франком тра­дицію дослідження «секретів» поетичної творчості пред­

742

ставників класичної і давньої літератур. Показова тут, зо­крема, розвідка М. Могилянського «Процес творчості у М. М. Коцюбинського» («Записки». 1926. Кн. IX); у цьому ж ряду назвемо дослідження М. Грунського «Форма та композиція «Слова о полку Ігоревім» («Записки». 1928. Кн. XVIII) тощо.

З’явилося чимало популярних видань, що мали на ме­ті ознайомити читача з художнім доробком бодай найпо­мітніших постатей української літератури XIX—XX ст.—

І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, П. Куліша, Ю. Федьковича, М. Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мир­ного, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Ко- билянської та ін. Авторами передмов чи післямов до цих книжок були І. Айзеншток, С. Єфремов, А. Кримський,

1. Ніковський, А. Шамрай, О. Дорошкевич, М. Зеров. їхні статті своєрідно доповнювали підручники для середніх та вищих шкіл, зокрема «Українську літературу в школі» (1921), «Підручник історії української літератури» (1924)

О. Дорошкевича; «Короткий курс українського письменст­ва» (1922) В. Радзикевича; «Історію українського письмен­ства» (1923) М. Сулими; «Хрестоматію нової української літератури» (1926) М. Плевако; «Українську літературу» (1927) А. Шамрая; «Нарис історії української літерату­ри» (1925; друге видання в двох томах— 1929) В. Коряка та ін.

Передмови й післямови вчених з академічним типом мислення до зібрань творів класиків були певним гарантом наукового трактування художніх текстів і літературного процесу загалом, що мало неабияке значення в освітній справі першого пореволюційного десятиліття. Цій же меті підпорядковувалися й деякі академічні заходи, що скеро­вувались на розширення географії та урізноманітнення форм історико-літературної освіти. Так, починаючи з 1922 р., члени історико-літературного товариства при ВУАН про­водили публічні доповіді про літературно-художню твор­чість, кількість яких тільки в Києві до 1928 р. (за свідчен­ням П. Филиповича) сягнула 167. В 1921 р. з ініціативи

1. Перетца засновано «Товариство прихильників українсь­кої історії, письменства та мови» в Ленінграді; історико- філологічні секції ВУАН почали згодом діяти при Одесько­му та Дніпропетровському університетах; у 1926 р. в Харкові розпочав роботу (як установа комісаріату освіти) Інсти­тут Тараса Шевченка, на базі якого через десять років було створено академічний Інститут української літератури імені Т. Шевченка. Тут не лише підтримувався престиж ака­демічного літературознавства, а й проводилася значна ро­

743

бота щодо виховання молодих дослідників історії й теорії літератури.

Серед учених академічного типу в перші пореволюційні роки в науку прийшли М. Зеров, П. Филипович, М. Драй- Хмара та ін. Обіймаючи кафедри вищих навчальних за­кладів, віддаючи, отже, значну частину свого життя лекцій­ній роботі в студентських аудиторіях, вони водночас швид­ко зростали і як дослідники історії літератури XIX—XX ст. та активні учасники критичного осмислення пореволюцій- ного літературного процесу. Науковий доробок цих учених найвиразніше представлено в книгах «Нове українське письменство» (1924), «До джерел» (1926), «Від Куліша до Винниченка» (1929) М. Зерова; «Шевченко і декабрис­ти» (1926), «Пушкін в українській літературі (1927), «З новітнього українського письменства» (1929) П. Фи- липовича; «Леся Українка» (1927) М. Драй-Хмари тощо. Велику наукову цінність мають також їхні численні істо- рико-літературні й критичні публікації в періодичних ви­даннях, зокрема й в академічних «Записках».

М. Зеров чи не першим серед молодої генерації вияв­ляв послідовність у трактуванні літератури як художнього феномена. Уже в передмові до «Нового українського пи­сьменства» він доводив, що літературу треба «читати» не за накинутими ззовні, а за внутрішньо властивими їй за­конами. У питанні про періодизацію літературного процесу України XIX ст., на думку вченого, треба виходити не з со­ціальних чи інших функціональних принципів, а з аналіти- ко-естетичних, в основу яких покладені творчі закономір­ності художнього мислення. Враховуючи їх, дослідник лі­тератури має змогу значно глибше проникати в сутність явищ і процесів літературної історії, ніж вдається це при­хильникам функціональних методологій. В XIX ст., вважає М. Зеров, українська література зазнала «послідовного панування п’яти літературних» течій — класичної, сенти­ментальної, романтичної, реалістичної та новоромантич- ної \*. Осмислення її розвитку в стилістиці течій веде до синтетичної всеохопності літературного матеріалу, його ба­чення як художнього вираження зв’язків людської духов­ності з історико-культурним, соціальним, психологічним і моральним плином життя. Маємо, отже, погляд протилеж­ний, тій методології, яку застосовував, наприклад, у своїх історико-літературних працях С. Єфремов. Автор «Історії українського письменства» внутрішній естетичний зміст літератури ніколи з уваги не випускав, бо вважав його

1 Зеров М, Нове українське письменство. К., 1924. С. 17.

744

всього лише... обов’язковою ознакою кожного літературно­го твору; вихідне Для себе завдання він уявляв як вияв­лення розвитку в тих творах демократично-визвольних (со­ціальних) ідей, які зумовлюють народження й розвиток ідей естетичних. Для М. Зерова ж соціологічні ідеї були тільки одним із елементів синтезу, ім’я якому художність. Коли М. Зерова критикували за надмірну, мовляв, увагу до художності й неувагу до соціологічних критеріїв, до за­лежності «літературних ідеологій від ідеологій класових і т. д.»’, він змушений був пояснювати, що соціологічний критерій у періодизації літератури неможливий, з одного боку, через відсутність стійкого підгрунтя в спеціальних дослідженнях про саму соціологію, а з іншого — сам він у своїх студіях ніколи не забував «класового, групового об­личчя українського письменника й українського читача». В листі до М. Плевако він називає існуючі соціологічні способи аналізу літературного процесу «псевдосоціологіч- ними», а в листі до І. Айзенштока говорить, що він навіть ближчий до марксівського соціологізму, ніж це здалося його критикам»2.

Практичне застосування естетичних критеріїв для пе­ріодизації й аналізу літературного процесу дало змогу М. Зерову значно увиразнити саму сутність поступу; вче­ний показав, що українська література XIX ст. відзнача­ється не лише багатством ідей і в колі розвинутих літератур світу вона посідає належне місце. У ній, незважаючи на колоніальні умови існування, успішно функціонували най- відоміші художні напрями й стилі; властиве їй і видове, і жанрове розмаїття; має вона своєрідну образну мову, культуру, психологію тощо. Свої історико-літературні оцін­ки й твердження М. Зеров не консервував і тим паче — не догматизував; він їх уточнював, поглиблював і теоре­тично збагачував, зокрема коли йшлося про такі явища, як «псевдокласицизм» в «Енеїді» І. Котляревського, «сен­тименталізм» у повістях Г. Квітки-Основ’яненка, «межі» між «романтизмом», «реалізмом» і «новоромантизмом» то­що. У «Лекціях з історії української літератури» (1928), які написані здебільшого на основі «Нового українського письменства», ці уточнення значно поглибили наукові по­гляди М. Зерова, давши змогу скласти об’єктивнішу оцін­ку українській літературі й показати її самобутність через конкретні мистецькі особистості. Найгрунтовніше осмис-

**1 Плевако М. Хрестоматія нової української літератури. X., 1926. Т. 1. С. 23.**

**2 Брюховецький В. Микола Зеров. К.., 1990. С. 248, 254.**

745

лена вченим творчість таких постатей, як І. Котлярев­ський, Т. Шевченко, П. Куліш і М. Вовчок. У наступній книжці (збірнику статей) «Від Куліша до Винниченка» М. Зеров збагатив цей ряд іменами А. Свидницького,

І. Франка, Я. Щоголіва, Лесі Українки, М. Черемшини, В. Винниченка. Рухому природу і суть свого наукового ме­тоду вчений ще раз підтвердив у передмові до цієї книж­ки. Вміщені в ній нариси, писав він, «становлять спробу наново розглянутися в матеріалі попередніх оглядів та оцінок. Свіжі дані, що опубліковуються нині щораз часті­ше й щедріше, нові погляди та завдання літературознавчі, нарешті час, що вносить свої, інколи дуже істотні, поправ­ки до усталених, здавалося б, репутацій, помалу перероб­ляють канонічні списки українського письменства. На наших очах упало розуміння української літератури як сосуда народності та її речника, адвоката, розвіявся во­йовничий естетизм Євшанових трактувань ', з’явилися тве­резе вивчення соціального коріння української творчості XIX—XX вв. та пильне приглядання до її художніх форм, жанрів стилю» 2. Йшлося, отже, про те, що науковий ме­тод М. Зерова не був естетично замкнутим, він включав найширший спектр підходів до художніх явищ, зокрема й соціологічних, за відсутність яких ученого найчастіше кри­тикували. Звинувачення набували часом таких нестерпно- наступальних форм, що М. Зеров змушений був писати покаянного листа (Пролетарська правда. 1930. ЗО листо­пада).

Вчений постійно аналізував сучасну йому художню творчість. У його критичних виступах про літературні яви­ща пореволюційної пори можна спостерегти, що він ціка­вився в кожному випадку й біографізмом автора того чи того твору, і зв’язками його з ідейними, соціальними ру­хами в суспільстві, і художньою самобутністю письменни­ка у контексті творів інших літератур, і його жанровими вподобаннями, і поетикою образної мови, і стильовими питаннями тощо. Отже, для М. Зерова художній твір — це не окреме про окреме, а загальне про загальне, концентро­ване вираження дум і почувань письменника про «цілу» людину і «цілий» світ.

У П. Филиповича спостерігаємо вужче коло тематики досліджень української нової і новітньої літератури, але він так само, як і М. Зеров, виходив у її трактуванні не з

**1 Малася на увазі літературознавча позиція критика з «Українсь­кої хати»** М. **Євшана** (Федюшка).

**2 Зероб М. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 246.**

746

функціональних, а художніх позицій. У передмові до книж­ки «З новітнього українського письменства» він наголошу­вав, що вдається переважно до порівняльного методу лі­тературознавства. «Цей метод,— писав вчений,— позначе­ний уже у нас певною традицією (праці Драгоманова, Франка; Сумцова, Колесси та ін.), може дати чимало ко­рисного для сучасного українського літературознавства, зосібна подаючи матеріал для соціологічних узагальнень. Порівняльні студії поширюють також наш обрій, виводя- чи українське письменство з вузьких національних меж і з’єднуючи його з творчістю інших народів» \*. В теоретич­ному аспекті П. Филиповича особливо цікавили проблеми сюжету й стилю. Він розглядав їх крізь призму європей­ських літератур, шукав у новій і новітній літературі сю- жетно-стильових зв’язків з літературою давньою, був емо­ційно прихильним до реалістичних і романтичних стилів, вважав непродуктивними «чистий» символізм, футуризм, імажинізм, але в їх критиці виявляв академічну стрима­ність і коректність. Це помітно, зокрема, в рецензіях П. Филиповича на збірки віршів М. Семенка (Книгар, 1918. № 14), О. Слісаренка («Музагет». 1919. № 1—3), М. Риль­ського («Книгар». 1919. №22), в оглядовій статті «Молода українська поезія» (ЛНВ. 1919. Кн. 4—6) та інн. Підкрес­лено стриманим (хоч і досить критичним) був також ви­ступ П. Филиповича під час наукового диспуту, організо­ваного ВУАН 24 травня 1925 р. Вчений порушив проблему освіти читача й літератора, і наголосив, що ключ до роз­витку нового письменства треба шукати в досвіді класич­ної літератури та в тому мистецтві, що «іноді чуже для нас, але дає багато досвіду і будить емоції» 2. Названими рецензіями й виступами фактично завершувалася критич­на діяльність П. Филиповича як інтерпретатора сучасного літературного процесу; протягом усіх 20-х і на початку 30-х років він займався переважно дослідженням класич­ної літератури.

Найбільш сталий інтерес П. Филипович виявляв до творчості Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки. Його спостереження давали змогу уявити цих письменників не лише «рівноправними» учасниками світового літературного процесу, а й творцями свого неповторного художнього сві­ту. В оцінці різних граней їх творчості учений часом пого­джувався з М. Зеровим, який досить точно означив, на-

1. **Филипович П. З новітнього українського письменства. К-, 1929.**

С. 3.

1. **Шляхи розвитку сучасної літератури. К., 1925. С. 54.**

747

приклад, триступеневий характер еволюції І. Франка, яка помітна була, зокрема, і в його поемі «Мойсей»: «...від ге­роїзму «Каменярів», через ліричні жалощі й боління («Зі­в’яле листя», «Із днів журби») до мудрої і резолютивної зрівноваженості «Semper tiro» \*. Що ж до художньої ево­люції Т. Шевченка, то П. Филипович у її оцінках і науко­вій інтерпретації випередив М. Зерова, виявляючи при цьому не лише неабиякий аналітичний хист, а й тонке ес­тетичне чуття. Він опублікував про творчість Кобзаря більше десятка наукових розвідок, серед яких особливо виділяються «Поет огненного слова» (1921), «До студію­вання Шевченка» (1924), «Європейські письменники в Шевченковій лектурі» (1926), «Забуті рецензії 40-х років на Шевченкові твори» (1930) та ін. У статті «Шевченко і романтизм» (1924) 2 П. Филипович, зокрема, зазначав, що про цю проблему писали й до нього, але «здебільшого між іншим». Завдання ж полягає в тому, аби глянути на неї як на одну з найприкметніших рис творчості видатного митця і в контексті з типологічно близькими явищами в інших літературах. Під цим кутом зору П. Филипович розглянув балади Т. Шевченка (як українську варіацію характерного романтичного жанру), його історичні поеми з романтич­ним культом героїчної індивідуальності, твори з романтич­ною ідеєю реформаторської ролі поета й митця загалом, так звані «побутові» поеми, де зображене життя реальне, але в «криваво-ефектовних» романтичних барвах, ряд ін­ших творів поета (і ранніх, і найпізніших), де ліричний герой по-романтичному «доведений до краю», а поет ко­ристується романтичними композиційними прийомами, на­снажує поезію музичною стихією, вдається до примхливих асонансів, алітерацій, внутрішніх рим, народнопісенних розмірів та інших «винаходів» романтизму в галузі по­етичної форми. Про все це П. Филипович говорить у зв’яз­ках із традиціями німецького й «байронічного» романтиз­му, з творчістю А. Міцкевича, О. Пушкіна та М. Лєрмонто­ва, але не в плані «запозичень» чи «впливів», як про це писали деякі попередники П. Филиповича, а з заглиблен­ням у типологічні основи самого явища, котре майже однаково чи з певними нюансами проявлялося в усіх літе­ратурах світу. Це особливо важливим видається у зв’язку з тим пореволюційним літературознавством, яке намага­лося (як, до речі, й «первісне» шевченкознавство другої

**1 Шляхи розвитку сучасної літератури. К., 1925. С. 47.**

**2 Филипович П. Шевченко і романтизм // Записки історично-філо­логічного відділу. К., 1924. С. 3—18.**

748

половини XIX ст.) довести, ніби романтизм був лише «епі­зодичним» явищем у Т. Шевченка і лише на ранньому ета­пі його творчості.

Фахово точні й аргументовані спостереження вдалося зробити також у процесі аналізу творчості Лесі Українки і частково — О. Кобилянської. Найцікавіші спостереження тут стосувалися переважно генезису того нового напряму, який утверджували ці майстри слова, генезису новороман- тизму та його специфічних форм специфічно українського вираження. Треба сказати, що, зокрема, Лесі Українці в 20-х рр. «щастило» не лише на видання творів, а й на ак­тивне дослідження її спадщини. Крім М. Зерова та П. Фи- липовича, про неї писали й інші дослідники, створивши ряд грунтовних монографій (М. Драй-Хмара), статей (А. Му- зичка), опублікувавши кілька біографічних матеріалів тощо.

Монографія М. Драй-Хмари «Леся Українка» (1926) була не тільки найвагомішим на той час науковим словом про поетесу, а й мала свою яскраво виражену естетичну специфіку. М. Зерова ж цікавила здебільшого культуроло­гічна основа «екзотизму» творчості Лесі Українки; П. Фи- липович проникав, як було наголошено, в генезис її ново- романгизму; А. Музичку захоплювала «лівизна» поетичних декларацій письменниці тощо. Тим часом М. Драй- Хмара поставив завдання з’ясувати природу естетичного обличчя авторки «Лісової пісні». Не оминав він і питань зв’язку естетики поетеси з новоромантичною стихією в ін­ших слов’янських та неслов’янських літературах. Ці пи­тання цікавили М. Драй-Хмару щонайбільше і не тільки у зв’язку з Лесею Українкою. Він опублікував низку ста­тей про білоруських письменників М. Богдановича і Янку Купалу, висловив ряд непересічних думок про розвиток сербської і хорватської літератур, дав своє розуміння роз­виткові всього слов’янського письменства («Проблеми сучасної славістики»). Загалом питання еволюції «інших» літератур у науці про літературу 20-х років було в бага­тьох випадках невіддільним од проблематики «своєї» літе­ратурної творчості. Цьому чимало сприяв, зокрема, ще один «неокласик» — О. Бургардт (пізніше виступав під псевдонімом Юрій Клен). Ще в студентські роки під ору­дою В. Перетца він пише розвідку про літературознавчу систему німецького дослідника Е. Ельстера (опублікована у 1915), згодом публікує статті про німецьку літературу «Співець з бунтарською душею» (1924), «Ернст Толлер»

1. , «Експресіонізм у німецькій літературі» (1925), «Леся Українка і Гейне» (1927), «Георг Кайзер» (1930)

749

та ін. Разом із багатьма публікаціями про західноєвропей­ські та інші зарубіжні літератури таких дослідників, як М. Калинович, С. Родзевич, Т. Якимович, С. Савченко та інші, ці студії О. Бургардта зміцнювали інтелектуальний потенціал усього українського літературознавства, пере­творювали його з епізодичного заняття одинаків на бага­тогалузеву науку. Помітною в ній була, зокрема, сходо­знавча галузь, якою ще з дореволюційного часу постійно опікувався один із засновників ВУАН академік А. Крим­ський. Активно працюючи на розбудову всієї української науки (як незмінний секретар ВУАН), він протягом 20-х водночас гуртував навколо себе зацікавлені й кваліфіко­вані сили вітчизняних орієнталістів. За його участю в

1. р. створено періодичне видання «Східний світ», у яко­му поряд з історико-археологічними публікувалися й лі­тературознавчі матеріали східної проблематики. В 1930 р. назву видання було змінено на «Червоний Схід», а через деякий час, коли А. Кримський був повністю відлучений од роботи в академії, воно припинило своє існування. Са­мому А. Кримському лише в кінці 30-х років було «дозво­лено» керувати аспірантською підготовкою орієнталістів, але так тривало лише до 20 липня 1941 p., коли вченого арештовано, а 25 січня 1942 р. замордовано в кустанай­ській тюрмі НКВС Казахської PCP...

Історико-літературні й .теоретичні праці старших та мо­лодших науковців у 20-х роках були тривким грунтом для подальшого розвитку українського, в широкому розумін­ні — філологічного літературознавства. На думку С. Єф- ремова, історіографія українського письменства у 20-х роках уже «доходила свого довершення» ', а П. Филипович у статті «Українське літературознавство за 10 років рево­люції» підкреслював, що кількісне і якісне зростання но­вих досліджень у цій галузі «дасть змогу через деякий час скласти синтетичний огляд не тільки старої (української), а й нової та новітньої літератури».

«Нові дослідження», про які згадував П. Филипович, і загалом уся діяльність істориків та теоретиків літерату­ри в кінці 20-х обліковувалася і вивчалася теж ретельно, і це було достатньою на той час базою для створення справді наукової історії українського літературознавства. Велику підготовчу роботу в цьому напрямі виконав у 1927—1928 pp. колега П. Филиповича по семінару В. Пе- ретца К. Копержинський, опублікувавши в збірнику праць,

**1 Єфремов С. Дорогою синтезу // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. К., 1923. Кн. 2—3. С. 109.**

750

підготовленому на пошанування академіка М. Грушевського у зв’язку з його 60-річним ювілеєм, детальний бібліогра­фічний огляд «Українське наукове літературознавство за останніх десять років (на підставі картотеки, зложеної Українським відділом ЦНБ в Одесі за нашими вказівками аспірантом О. М. Горецьким з участю співробітниці біб­ліотеки С. М. П’ятницької та аспірантки М. В. Рапо­порт)»1. В основі огляду — характеристика всіх дослідни­цьких «шкіл» (напрямів), які розвивалися протягом поре- волюційного десятиліття і в Східній, і в Західній Україні. Серед них учений виділяв філологічну (текстологічну), по­рівняльно-історичну, формально-поетикальну, психологіч­ну, лінгвістичну, ідеологічну та соціологічну «школи», а також виокремив у підрозділі «Методологічні розправи та суперечки» й «Історію української критики». Незважаючи на те, що завдання статті зводилося до опису основних праць певної «школи», в ній наявні були також елементи аналізу тих праць та оцінки їхньої наукової спроможно­сті. Відтак із статті поставала, зокрема, картина лиш початкового етапу формування філологічної «школи» (В. Перетц, М. Марковський та ін.). Розвинутішою вида­валася «школа» порівняльно-історична (В. Перетц, В. Ад- ріанова-Перетц, П. Филипович, О. Білецький та ін.), але й вона сприймалася часом як недостатньо «оформлена» («Порівнюються, наприклад, мотиви, композиція, пооди­нокі літературні прийоми, але не кожен дослідник, перше, ніж що порівнювати, добре здає собі справу, що таке є мотив, композиція, літературний прийом та яку літератур­ну функцію відіграє він у даному та в інших літературних творах»). Певним набутком формально-поетикальної «шко­ли» автор вважав дослідження Б. Якубовського, С. Родзе- вича, Ст. Смаль-Стоцького та ін.; нарікав на пасивний роз­виток психологічних («потебнянських») традицій у науці про літературу, але значними вважав досягнення С. Єфре- мова і М. Возняка в ідеологічній та М. Грушевського в соціологічній «школах». К. Копержинський висловив спо­дівання, що якогось нового струменю в науці можна бу­ло б чекати від «класового» (як відламу соціологічного) літературознавства (В. Коряк, А. Шамрай та ін.), хоча воно й демонструє «деяку поверховість історичної та влас­не літературної сторони».

«Марксистське літературознавство» поступово виявляло свою «новизну» лише у витісненні з науки усіх інших

**1 Студії з історії України науково-дослідної кафедри історії Ук­**раїни **в** Києві. Т. 2. 1929. **С.** XXI—ІЬІІ.

751

«шкіл» і доводило, що все тут треба починати спочатку, відкинувши будь-які старі традиції й створивши таку іс­торію літератури, яка мала б і нову періодизацію (за ета­пами розвитку суспільно-економічних відносин), і нове трактування змісту літературної творчості (відображення в ній динаміки тих відносин). Йшлося, отже, про ілюстра- торську методологію осмислення літератури, про цілкови­те ігнорування іманентної її специфіки.

Відбилося це значною мірою у згадуваних підручниках та хрестоматіях, які укладались О. Дорошкевичем та М. Плевако, але в найбільш вульгарних формах виявилось у «Нарисі історії української літератури» В. Коряка. Ав­тор не приховував (у передмові), що це «перша спроба марксівського нарису історії українського художнього сло­ва» і навіть іронізував, що «отакі «перші спроби» бувають фатальними зразками того, «як не треба починати» \*. Але з усією серйозністю далі доводив, що тільки пропонований ним спосіб розгляду літератури доцільний і вкрай потріб­ний для будівників нового суспільства. Історія літератури, на думку автора, «має поділятися не на періоди зміни формальних літературних течій, але відповідно змінам ма­теріальної бази кожної ідеології, в залежності від паную­чої форми господарської діяльності, яка, в решті-решт, обумовлює певні ідеологічні надбудови і, зокрема, певний стиль мистецтва». Щодо української літератури, то її іс­торія («виложена систематично») «повторює етапи істо­ричного процесу з деякими незначними змінами заради «доцільності систематизації життя» і вкладається в таку періодизаційну схему: «1. Доба родового побуту. 2. Доба раннього феодалізму. 3. Середньовіччя. 4. Торговий капі­талізм. 5. Доба промислового капіталізму. 6. Доба фінан­сового капіталізму. 7. Доба пролетарської диктатури» (12—13). Як щодо цих епох сприймалися теоретичні мір­кування автора про зв’язок з ними літературних ситуацій, помітно, наприклад, із міркувань про ренесансні віяння в «добу торговельного капіталізму»: «Доба Ренесансу — до­ба розвитку міського крайового господарства, яка дає но­ві сюжети — краєвид (ландшафт) і побутове малярство... У поезії, в мистецтві слова відбувається процес виділення з ліро-епічних пісень, з загибелі цієї форми, нової фор­ми — лірики — поезії сепарованої людської одиниці, її почувань, що випинаються в її свідомості — наслідок роз­кладу первісно колективних суспільних форм. Процес інди­

**1 Коряк В. Нарис історії української літератури. X., 1925. С. З, (Далі сторінки вказуються** в **тексті).**

**752**

відуалізації відбувається в формах розверствувапия су­спільства. Кожна суспільна верства пануюча плекає свою відрубність. В цю добу зароджується драма. Вихід з куль­ту, цілковите розірвання зв’язків з церквою є початком драми міщанської. На початку драма схоронила весь синкретизм старовинного обрядового хору, моменти дії, казання, діалога» (149—151). Практичний аналіз творів чи характеристика постаті письменника подається після такої «теорії» не менш вульгарними означеннями: «...Еней зображений кріпосником» (207). Шевченко «не мав т. зв. національної свідомості... З його був ворог Росії — імперії; ...культурно він був тим, що потім почало зватися «обще- росом» (302). Коли виникала потреба означити в тому чи іншому творі своєрідність образної мови, різновид симво­лу чи метафори, то В. Коряк користувався виробленим кліше: образність може бути селянська, дворянська, бур­жуазна і пролетарська... Навряд чи хтось колись візьметь­ся «с ученым видом знатока» розмежовувати, де тут «со­ціологізм», котрий є все-таки науковим означенням явища, а де розходження із здоровим глуздом. Тимчасом «На­рис» В. Коряка рекомендувався Наркомосом УРСР як підручник для інститутів народної освіти та педагогічних курсів.

Таке «літературознавство» склалося, звичайно, не од­разу. Живильним грунтом для нього був основоположний постулат марксизму, що вся діяльність людська зумовлю­ється типом суспільно-економічних відносин, які формува­лися в умовах певного державного ладу. Культуру, худож­ню творчість «підганяли» під цей постулат у своїх драцях теоретики марксизму В. Ленін, Г. Плеханов, А. Луначар- ський, М. Бухарін, літературознавець Фріче та ін. Напе­редодні жовтневого перевороту 1917 р. та одразу після нього кайлівіші позиції в цьому «підгоні» почали займати діячі Пролеткульту; коли ж їхня «лівизна» була піддана кри­тиці в виступах В. Леніна та інших авторитетів порево- люційної пори, а сам Пролеткульт у першій половині 20-х формально перестав існувати, його рудименти в не менш вульгарній формі знайшли прихисток у критичних роботах «гартованців» і «плужан»; у другій половині 20-х рр. голов­ним цехом по «виготовленню» такої критики стали літе­ратурні організації «Молодняк» і ВУСПП. Інші тогочасні об’єднання письменницьких сил у своїх статутах і декла­раціях також запевняли, що в основі їх діяльності — марк­систська ідеологія (за винятком неокласиків), але до таких вульгаризацій, як у «Молодняку» чи ВУСППі, там не до­ходило. Змагатися з ними могли хіба що футуристи на чолі

25 101

**753**

з М. Семенком, які і в цій галузі протягом усіх 20-х по­стійно прагнули бути найлівішими. У «Платформі й ото­ченні лівих», опублікованій 1927 р., вони, зокрема, наголо­шували, що їх ні з ким не можна переплутати. «Наш лівий фронт молодої української культури там, де йде класова боротьба, боротьба за комунізм. Ми були там, там ми є, там ми будемо. Наша база: індустріалізація, раціоналіза­ція — з неї виходить і нею живиться наша творча, будівни- ча, пропагаторська робота, ідеологічно зв’язана з політич­ними завданнями Комуністичної партії» '. У такому напря­мі розвивалася і їхня літературно-критична діяльність.

На самих початках становлення голос марксистської критики (тогочасна назва — пролетарська) в українському літературному процесі був не дуже певним. Передреволю­ційної пори суто теоретичний аспект її цікавив хіба що

В. Дорошенка, який шукав деяку дотичність між маркси­стським і загальносоціологічним підходами до літератур­них явищ, та В. Винниченка, який у статті «Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво» (1914) нама­гався показати, що марксизм має право «на свою літера­туру», сповнену духу класового, активного протесту. У теоретичному аспекті марксистську критику й літератур­ну історію розглядав А. Ковалівський, який у зв’язку з цим опублікував у «Червоному шляху» (1923. №1) статтю «Питання економічно-соціальної формули в історії літе­ратури». Тут обгрунтовувалася «залежність» художньої творчості від форм господарювання і психіки класів; наго­лошувався прямий зв’язок літературних течій і напрямів із класовою свідомістю інтелігенції, у середовищі якої са­ме й народжуються митці, тощо.

Та це були поки що поодинокі голоси, які губилися в хорі або «незалежної» критики з журналу «Шлях» (1917—1918), або «плюралістичної» («Книгар», 1917 -—- 1920), або зорієнтованої на національну самобутність кри­тичного мислення («Літературно-науковий вісник», що ви­ходив іще з дожовтневого часу), або еклектичної (збірники «Гроно», 1920; «Вир революції», 1921; «Буяння», 1921). Більш-менш вагоме місце відводилося марксистській кри­тиці лише в журналі «Мистецтво» (1919—1920), що згодом переріс у «Шляхи мистецтва» (1921 —1923). Зате з 1922—

1. рр. намітилася відчутна стабілізація: її зразки поча­ли відігравати домінуючу роль у періодичних виданнях «Плугу» та «Гарту», у щоденних партійних та радянських

3 Див.: Куліш М. Твори: В 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 435.

виданнях, почасти журналах «Червоний шлях» та «Життя і революція».

Крім В. Коряка, значною активністю й послідовністю у цій галузі відзначалися поети Д. Загул і Я. Савченко,

І. Кулик, М. Доленго, А. Музичка, Ф. Якубовський, згодом

А. Хвиля, С. Щупак та інші. Вони публікували вже не тільки статті та рецензії, а й монографії, панівний пафос яких виростав на тих же вузько тенденційних соціологіч­них настановах, що зводили роль літератури до класового ілюстрування суспільних процесів її служіння пролетар­ській ідеї («Поетика» Д. Загула, 1923; «Організація жовт­невої літератури» В. Коряка, 1925; «Критичні етюди» М. Доленго, 1925; «Поети й белетристи» Я. Савченка, 1927; «Силуети сучасних українських письменників» Ф. Якубовського, 1928; «Марксівська метода в літературо­знавстві» П. Петренка, 1928, тощо). «Всі вони виявляють вузький світогляд і брак солідної освіти, що мало вихо­дить поза партійну літературу та сучасну російську тео­рію політичну й літературну з деякими відтінками світової літератури, пересіяної через російське сито. Тому їх пи­сання характеризує тон партійної агітки, часто крикливої, з типовими партійними аргументами, що приймаються за абсолютний авторитет без будь-якої критичної думки» Особа письменника, його стиль, тропіка, мова трактують­ся ними винятково в соціально-політичному аспекті. Про зміст і форму вони прагнуть говорити в дусі гегелівського монізму, пересадженого на грунт діалектико-матеріаліс- тичної методології (твір постає як єдність змісту і форми); для них нібито неприйнятний розгляд лише «ідеології» ху­дожнього твору; тобто — змісту; мають значення, мовляв, і суто формальні чинники, але їм безумовною ортодоксією видається примат змісту над формою, зміст повинен бути наскрізь пройнятий пролетарською ідеологією. «Партія стежить і повинна стежити за тим,— писав І. Кулик,— щоб за лаштунками змагань формальних напрямків не крилися спроби легалізувати ідеологічну боротьбу проти пролетаріату та його диктатури» («Гарт». 1927. №2—3).

Протягом певного часу (1928 і наступні роки) диску­сію з приводу змісту й форми в мистецтві проводив жур­нал «Критика». її учасники то нарікали на неточність цих категорій (С. Войнілович), то демонстрували спроби роз­ривати їх у творі (навіть з дослідницькою метою), то вва­жали їх схоластичними (Ф. Якубовський), то наполягали

1. **Гординський Я. Літературна критика підсоветської** України Львів; Київ, 1939. С. 74.

25\*

755

на думці про взаємодію змісту і форми і на потребі розріз­няти життєвий та художній зміст (М. Доленго), то дово­дили єдність цих категорій і необхідність вбачати у творі «внутрішню» (оформлений зміст) та «зовнішню» (як пред­мет поетики) форму (В. Юринець). Можлива продуктив­ність цієї дискусії розбивался, однак, об стіну ідеологічно- марксистської ортодоксії, яка всяку розмову про форму пос­пішала оголошувати ідеалізмом (В. Сухино-Хоменко) чи форсоцівством (Д. Сокаль), а залучення до розмови про пролетарське мистецтво деяких міркувань Гегеля чи Канта атестувала як відступ од марксизму. «Марксизм, по­ставлений на голову! Вірніше — взагалі ніякий не марк­сизм, а чистісінький ідеалізм неокантіанського гатун­ку...» — вигукував В. Сухино-Хоменко, розглядаючи погля­ди на зміст і форму В. Юринця (Критика. 1931. № 5.

С. 15).

На якомусь етапі утвердження марксистської ортодок­сії для її розперезаних глашатаїв перестають існувати не лише доморощені авторитети мистецтвознавства, а й титу­ловані класики-марксисти на зразок Г. Плеханова. Перші сумніви щодо «правильності» його естетичних позицій висловлювалися авторами журналів «Критика» ще 1928 р. (Г. Степовий, С. Федчишин, Є. Перлін та ін.), а через три роки його вчення фактично вже відкидалося. Критикували його В. Бойко, К. Довгань, І. Маца, А. Річицький, С. Щу­пак та інші автори, які знаходили в колишнього авторитету і відрив форми від змісту, й опортуністичне схиляння в бік Фейербаха та Канта, і «крамолу» про примат загально­людських цінностей над класовими, й загалом «такі поло­ження в галузі і літературознавства, і мистецтвознавства, які, коли поглибити їх, ведуть дуже далеко від марксиз- му-ленінізму» («Критика». 1931. №5. С. 23).

Менш нав’язливо (чи й із застосуванням «фігури умовчання») така лобова ортодоксія звучала в суто тео­ретичних працях, присвячених поетиці прози, поезії, дра­матургії: «Як писати вірші» В. Поліщука (1921); «Теорія поезії» Ст. Гаєвського (1921); «Елементарні закони вер­сифікації» М. Йогансена (1921); «Поетика» Д. Загула (1923); «Мова та поезія» Б. Навроцького (1925); «Наука віршування» Б. Якубського (1922) та ін. Тут перевага на­давалася художній «техніці», ніж ідеології; з посиланнями на авторитети відомих вітчизняних філологів (Потебня, Веселовський, Смаль-Стоцький та ін.), а почасти й зару­біжних учених (Лессінг, Гумбольдт, Фрайтаг, Кроче, Фрейд), автори намагалися розкривати секрети віршу­вання, стилю й стилістики прози, сюжету й конфлікту в

драматургії тощо. «Соціологічний еквівалент» при розгля­ді цих питань найгучніше звучав у «Поетиці» Д. Загула, який теоретично обгрунтовував практичне, соціальне зна­чення поетичної творчості, залежність образної мови від суспільної еволюції.

На межі 1924—1925 рр. у середовищі критиків, а також письменників, що іменували себе пролетарськими, раптом зародився сумнів: чи правильний шлях вони обрали й чи туди їх орієнтує марксистська критична думка? Особливо непокоїло те, що з «плужанського» та «гартівського» се­редовища в літературу рушило багато «малописьменних письменників», які вважали, що для соціально детерміно­ваної, ілюстраторської творчості таланту не треба, достат­ньо лише грамотно (більш-менш) переказати зміст якоїсь події чи втілити пафос, де гору брала робітничо-селянська ідея, яка в державній транскрипції іменувалась диктату­рою пролетаріату. Різко знижувався, відтак, критерій го­ловної якості літератури — художності, бо ж про яку якість можна було говорити, коли письменством верхово­дила ідейна заданість, котра за будь-яких обставин здатна спричиняти лише графоманію, штучність, примітивізм. До­статньо згадати, якої шкоди мистецтву завдавала ця ідей­на заданість в епоху Середньовіччя (християнський дог­мат), в період класицизму (абсолютистська регламентова- ність естетики античного світу), в останній чверті XIX ст., коли в середовищі «державних» літераторів Росії наміти­лися спроби відродити традицію класицизму. В утверджен­ні пролетарської критики й літератури загалом спостері­галося те ж саме відродження класицизму, тільки з> іншим змістом: «державними» митцями мали стати вихід­ці з робітничо-селянського середовища, абсолютизувати ж їм треба було не якусь «давню», а нову — марксистську, класову ідею. «Життя... йде походом на мистецтво,— пи­сав укладач хрестоматії «З історії української критики»

А. Ковалівський,— знову хочуть примусити мистецтво «служити». І це ще в значно гірший, ніж раніше, спосіб... Новий рух не тільки вимагає, щоб був «зміст», погляд, сві­тогляд, але щоб погляд цей був один за всіх. Та й засоби творчості не індивідуальні, а колективні, не «я», а «ми». Більше того, щоб це все здійснити, запроваджуються спе­ціальні організації». Далі А. Ковалівський зазначав, що письменники, хоч і «упираються руками й ногами», але йдуть у ті організації. Бо ж «крім досконалості в формі, протиставити нічого не мають». І. Майдан (Д. Загул) ще пробує доводити, що класової творчості нема, а є націо­нальна. Але немає матеріальних засобів для друкування,

757

нема аудиторії і тому лише дехто замкнувся, а всі інші пішли (в організації) \*. Певне розшарування в письменни­цькому середовищі одразу ж породило в критиці й систему ярликування: за тиМи, хто був в організаціях «на марк­систській платформі», закріплювався ярлик «пролетар­ський», «радянський»; хто лише «тяжів» до тієї платформи, того називали «попутником», а хто «замикався» чи пробу­вав писати в дусі загальнолюдських цінностей, того «про­писували» в когорті буржуазних чи буржуазно-націоналіс­тичних. Особливо епатувала марксистських критиків «позедінка» тих письмеників, які прагнули розвивати тра­диції класичної літератури. їм хоча й відомі були засте­реження В. Леніна (зокрема, у виступі на III з’їзді російського комсомолу в 1920 р.), що пролетарська куль­тура має засвоювати й переробляти здобутки культури попередніх епох, але вони дивилися на них як на мітинго­вий, «до слова» вжитий заклик. Тим паче, що цей заклик у написаній В. Леніним резолюції «Про пролетарську куль­туру» повторювався тільки четвертим пунктом, натомість у першому дуже чітко визначалося, що «вся постановка спра­ви... в галузі мистецтва повинна бути пройнята духом кла­сової боротьби пролетаріату за успішне здійснення цілей його диктатури, тобто за повалення буржуазії» 2. А в ми­нулому, як вважали творці жовтневого перевороту, все було «буржуазним»... «Буржуазна» література, писав Г. Михайличенко в 1919 р., на дев’яносто дев’ять відсотків оспівувала «ідилічний спокій нічогонероблення» і тому «пролетарське мистецтво має перед собою майже порожнє місце» 3.

Суперечливе трактування проблеми традицій і нова­торства в літературі, згадуване засилля низькопробних творів, а також розходження революційних гасел із реаль­ним втіленням їх у життя (що намітилось уже в середині 20-х) породжувало в середовищі пролетарських критиків і літераторів загалом певне напруження й нервозність, які вели до конфронтації й розколу. Про можливість розколу і навіть кризи в літературі писав у своїх передсмертних статтях і посланнях В. Еллан-Блакитний («Перед органі­заційною кризою в українській революційній літературі», «Гартованцям» та ін.), але як це все могло відбутися насправді, йому не судилося побачити. «Розколи» почали­

**1 Ковалівський А. З історії української критики. X., 1926. С. 90—**

100.

**2 Ленін В. Повне зібр. творів. Т. 41. С. 320.**

**3 Михайличенко Г. Пролетарське мистецтво // Лейтес А., Яиіек М Десять років української літератури. X., 1928. С. 25—26.**

758

ся після його смерті, в ході літературної дискусії, що три­вала протягом 1925—1928 рр. «Вона сконцентрувала в собі енергію полемічних збурень на терені мистецтва і життя, загострила громадське сумління, порушивши най­суттєвіші питання: бути чи не бути українській літературі й культурі загалом як повноцінному суверенному явищу в контексті духовного розвитку» У дискусію були втяг­нуті літературні сили майже всіх письменницьких об’єд­нань середини 20-х років («Плуг» і «Гарт», неокласики й футуристи, новостворені В АПЛІТЕ, що постала на руїнах «Гарту», й «Марс», що утворився на основі малочисельної «Ланки», «Молодняк», ВУСГІП та ін.), згодом до неї під­ключилися партійні та радянські органи і нібито всіх ціка­вили такі питання: місце письменника в боротьбі за соціа­лізм; творчий індивідуум і колектив. Про власне літера­туру як специфічний художній феномен говорили тільки одиниці, побоюючись бути звинуваченими в «назадництві» чи названими «спецами від естетики».

Центральною фігурою дискусії став «первоприсутствую- щий» у пролетарській літературі, як називала його тоді критика2, М. Хвильовий. Це сприймається навіть як не­сподіванка: колишній переконаний пролеткультівець (в час видання збірника «Жовтень», 1921), згодом — основопо­ложник, за словами О. Білецького, революційної україн­ської прози, а вже в 1925 р.— головний опонент пролет- культівських, «революційних» ідей, які деформують і саме життя в Україні, і українську літературу. З віруючого пар- тійця він перетворився на віруючого єретика. Він ще про­голошує тези, більшовицькі постулати, сподіваючись, що вони все ж придатні для побудови гармонійного й спра­ведливого життя; от тільки, мовляв, треба звільнитися від усіляких деструктивних елементів у партії, суспільстві, літературі, «по-ленінськи» розв’язати національне пи­тання.

Позиції М. Хвильового в літературній дискусії 1925—

1. рр. склали основу збірників його критичних памфле­тів «Камо грядеші» (1925), «Думки проти течії» (126), серії статей «Апологети писаризму» («Культура й побут». 1926. №3—13) та памфлета «Україна чи Малоросія?», що опублікований лише 1990 р. журналами «Слово і час» (№ 1) та «Вітчизна» (1990. № 1—2). «Крізь полемічні хащі памфлетів червоною ниткою чітко проходять три тези:
2. Кінець малоросійському епігонізмові і провінціалізмові, українське мистецтво прилучається до світового, і в першу

**1 Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925—1928 років. К-, 1990. С. 10.**

**2 Зеров М. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 568.**

769

чергу — західноєвропейського... 2. Кінець російської геге­монії на Україні, Росія мусить відійти в свої етнографічні межі; Росія самостійна? — Самостійна. Ну так і Україна са­мостійна. 3. Українське мистецтво має власну велику мі­сію; воно започатковує новий великий культурний круг, що йому Хвильовий дав умовну назву «азіатський ренесанс» Ці думки М. Хвильового, викладені до того ж в дуже емо­ційній формі («Європа чи просвіта?», «халтура гладко- вих», «давніший марксист», «московські задрипанки» та ін.), знайшли гласну підтримку в не дуже широких, але інтелектуально вагомих колах (М. Зеров, П. Филипович, М. Куліш, М. Могилянський та ін.), зате супротивників у нього з’явилося чимало — від плужан на чолі з С. Пили- пенком і затятих у своїй ортодоксії критиків, на зразок

В. Коряка, до непрозрілого автора брошури «Європа чи Росія» (1926), а невдовзі дотепного «пародиста-футурис- та», історичного драматурга й однодумця М. Хвильового Костя Буревія та партійних діячів, до яких був залучений і Й. Сталін. Якщо М. Зеров, підтримуючи М. Хвильового, писав про потребу засвоєння досвіду світової літературної класики й прищеплення на українському грунті мистець­кої вимогливості, на основі чого тільки й можливий новий ренесанс української літератури2; якщо М. Куліш у на­скоках на М. Хвильового критика В. Коряка бачив не кри­тику, а прокурорський допит3, то партійні діячі А. Хвиля, Л. Каганович і «сам» Сталін трактували позицію М. Хви­льового як «націонал-ухильництво», як ідеологічну дивер­сію, котра спрямовує проти «цитаделі міжнародного рево­люційного руху та ленінізму» — Москви — не лише спів­вітчизників, а й західноєвропейський пролетаріат, котрий «із захопленням дивиться на прапор, що повіває над Моск­вою» 4. Такі звинувачення в умовах міцніючої диктатури і М. Хвильовому, і його однодумцям спростувати було важко, до того ж «хвильовізм» нібито почали підтримува­ти наші закордонні «недруги» Д. Донцов, Є. Маланюк і весь «фашистський літературно-науковий вісник»5.

Ситуацію, що склалася в українській літературі середи­ни 20-х рр., Д. Донцов оцінював як дуже тривожну, точ­ніше — кризову. М. Хвильовий у тій ситуації — лише част­ка великої драми, яка почалася в умовах підневільного

**1 Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. С. 395—396.**

**2 Див.: Зеров М. Твори: В 2 т. Т. 2. С. 568—589.**

**3 Див.: Куліш М. Твори: В 2 т. Т. 2. С. 435.**

4 Сталін Й. Твори. Т. **8.** К., **1948. С. 14.**

5 Мотузка М. Літературна **дискусія в освітленні контрреволюційного українського табору //Шляхи розвитку сучасної літератури. С. 111.**

760

становища України після приєднання її до Росії, а погли» билась у перші ж роки більшовицького режиму після 1917 р. Уже в XIX ст., писав Д. Донцов у статті «Криза нашої літератури» (ЛНВ. 1923. №4), українське художнє слово розкололося на дві половини: 1) активну, динамічну (Т. Шевченко, Леся Українка), що традиціями своїми йшла від героїки «Слова о полку Ігоревім» та енергійної мови І. Вишенського; 2) сентиментально-пасивну (П. Ку­ліш, М. Старицький, Б. Грінченко, О. Олесь та ін.), яка фактично змирилася з своєю підневільністю і замкнулася на почуттях суму, печалі й милосердя. «Для «пасивних» письменників «ідеал — це щось не в нас, а поза нами... стремління до нього не активна боротьба, але пасивне че­кання й виглядання, мрії про нього...» \*. Після жовтневого перевороту, писав Д. Донцов уже в статті «Невільники док­трини» (пізніше дістала назву «Роздвоєння душі».— ЛНВ. 1928. №9), когорта «динамічних» письменників стала знач­но потужнішою, оскільки до неї влилися талановиті автори (Г. Михайличенко, М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Семенко та ін.), які повірили в більшовицьку доктрину й почали наснажувати літературу псевдогероїчним пафосом. Тоді лише окремі вагалися з прийняттям цієї доктрини («Хіба й собі поцілувать пантофлю папи?» — П. Тичина) чи сві­домо уникали будь-якого ідеологічного пафосу («неокла­сики»), У середині 20-х майже усіх письменників радян­ської України терзав глибокий сумнів; вони побачили, що імпортована в Україну більшовицька ідея в народі не при­живається, що з її обгортки став показувати своє хиже обличчя старий імперський біс, і літературу замість герої­ки заполонило «безсиле борикання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць їй наки- дуваних догматів, чужих нашим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє» (85). Вихід із такої ситуації був різним: значна частина письмен­ників змирилася з більшовицькою доктриною й наповню­вала літературу «бляшаним пафосом» (96); непоступливі неокласики чи в чомусь солідарні з ними ланківці-марсіанв ставали ізгоями в творчому процесі, а такі, як М. Хвильо­вий, продовжували мучитися щодо реальності більшовиць­кої ідеї, його подальша «поведінка» доводила цілковиту переконливість думки Д. Донцова, що прищеплення лю­дині й народу якоїсь ідеї тільки логічною волею, без волі емоційно-ірраціональної, здатне породжувати лише драми

**1 Цит.: Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів, 1991. С. 60,** (Далі сторінку цього видання зазначаємо **у** тексті).

761

й трагедії. Він двічі був змушений каятися в неіснуючих гріхах, літдискусія відтак захлинається, а в критиці та літературознавстві на чільні позиції починають виходити не європейські мистецькі традиції, за які виступав М. Хви­льовий, а оперті на марксизм більшовицькі догмати. Тру­бадурами цих ідей найактивніше виступали вусппівці та їхня молода зміна, що гуртувалася навколо журналу «Молодняк» та в однойменній літературній організації. На рубежі 20—30-х жевріли ще якісь надії на осмислення лі­тературного процесу більш-менш об’єктивно, навіть плю­ралістично (див.: критика «Літературного ярмарку»; «Уні­версального журналу» тощо), але вони стають дедалі менш відчутними, бо над ними потужно гули вітри догма­тичної, заідеологізованої критики із шпальт новоствореної «Літературної газети» (1927), із сторінок «Критики», чис­ленної популярної й підручникової літератури. Об’єктивно- наукове, хоч і не завжди достатньо кваліфіковане, літера­турознавство, яке жило на сторінках львівського «Літера­турно-наукового вісника», на Східну Україну майже не доходить, натомість у 1929 р. припиняється видання «Запи­сок історико-філологічного відділу ВУАН» і в тому ж році починається фізичний наступ на академічне літературо­знавство, що спричинив судовий“процес над неіснуючою СВУ. Як свідчила тогочасна офіційна преса, народ «сприй­няв» розправу над «контрреволюційними академіками» (більшість із 35-ти було засуджено, як і С. Єфремова, на 10 років ув’язнення в таборах) «с чувством глубокого удо- влетворения». Диктатурний тиск, отже, поширювався на всі тогочасні сфери життя, зокрема й на науково-творчу.

Тим часом монополію на єдино правильну думку у лі­тературознавстві дедалі впертіше завойовували вусппівці і молодняківці. їхні критичні виступи рубежа 20—30-х ста­ють дедалі наступальнішими й агресивнішими. Один зі збірників таких виступів мав назву «Атака» (1932). «Ата­кувалося» в ньому все, що якось не узгоджувалось із дог­матом пролетарської ідеології.

На чільні позиції в критиці цього часу виходять С. Щу­пак, Б. Коваленко, І. Момот, А. Клоччя, В. Сухино-Хомен- ко, П. Колесник і деякі менш відомі автори. Поряд із «ви­криттям» усіляких «ворожих вилазок» у літературі, вони намагаються розвивати й теоретичні питання марксист­ської критики та пролетарської літератури.

Пристрасть до критичних міркувань на рівні стилю не­вдовзі стала предметом звинувачень Б. Коваленка в на­саджуванні «формалізму» в літературі, що рівнознач­не було звинуваченню В. Коряка в побудові теорії «пер­

762

ших хоробрих» (В. Коряк доводив, що «першими хороб­рими» в українській пролетарській літературі були В. Ел- лан-Блакитний, Г. Михайличенко, А. Заливчий, В. Чумак);

С. Щупака — в пропаганді й утвердженні вульгарно-соціо­логічної «воронщини», «перєверзівщини» та ін. У 1937 р. за ці «гріхи» і Б. Коваленка, і В. Коряка, і С. Щупака було кваліфіковано «ворогами народу» й репресовано.

Намагання вуспгіівців і молодняківців бути найлівішими законодавцями в означенні шляхів розвитку радянської літератури й водночас посісти усі командні пости в літера­турному процесі викликали насторожене ставлення до себе навіть партійних і державних органів. 23 квітня 1932 р. з’являється партійно-державна постанова «Про перебудо­ву літературно-художніх організацій», за якою ліквідовува­лись усі асоціації пролетарських письменників, щоб у май­бутньому об’єднати їх на єдиній, радянській платформі. Цьому передувала ще й тривала полеміка в критичних і за­гальнолітературних колах усього СРСР, мета якої зводи­лась до визначення єдиного стилю (методу) творчості письменників цієї платформи. У статтях на шпальтах періо­дичних видань, а також у книжках В. Коряка («Хвильови- стський соціологічний еквівалент», 1927; «В боях», 1933), Ф. Якубовського («Проти еклектизму, за ленінізм у літе­ратурознавстві», 1932), Б. Коваленка («В боротьбі за про­летарську літературу», 1928), Я. Савченка («Доба й письменник», 1930), С. Щупака («Боротьба за методоло­гію», 1933) та інших пропонувалися найрізноманітніші назви того методу (стилю) —діалектико-матеріалістичний, пролетарський реалізм, тенденційний, монументальний, героїчний, романтичний, соціальний тощо. Підсумок дис­кусіям і змаганням підведено на Першому всесоюзному з’їз­ді письменників (1934), де ухвалено назвати художній метод радянської літератури соціалістичним реалізмом. До речі, О. Довженко ще в 1926 р., коли Асоціація Худож­ників Революційної Росії прийняла стиль «героїчного реа­лізму», з подивом констатував: «Здається, це перший випадок в історії культури, де стиль «постановлюють» на засіданні» (Вапліте. Зошит перший. 1926. С. 27). «Але, даруймо!» — завершував свій подив О. Довженко...

Схвалення соціалістичного реалізму як єдиного методу радянської літератури стало знаменним актом: те, чого домагалися пролеткультівці та їхні пізніші послідовники, спрямовуючи художню творчість на службу пролетарській ідеології, було возведене в закон, який став однаково чин­ний і для письменників, і літературознавців. Щось проти­ставити цьому законові, показати, що він суперечить самій

763

природі мистецтва, яке є волевиявленням духовного життя людини, в Східній Україні вже майже не було кому.

У середині 30-х дедалі чільніше місце в українській фі­лології почали посідати праці О. Білецького. У 20-х він звернув на себе увагу такими розвідками, як «В пошуках нової повістярської форми» (1923), «Двадцять років нової української лірики» (1924), «Сучасне красне письменство Заходу» (1925), «Проза взагалі і наша проза 1925 року»

1. , кількома статтями з питань давньої літератури, передмовами до гворів вітчизняних і зарубіжних письмен­ників, а середину 30-х рр. учений і критик зустрів моно­графією «К- Маркс, Ф. Энгельс и история литературы» (М., 1934), варіації якої публікувалися також українською мовою в журналі «Червоний шлях» (1934. №6—10).

Науково-дослідницька робота О. Білецького середини 20-х, особливо його розгляди пореволюційної' прози, це по-справжньому класичний набуток українського літе­ратурознавства XX ст. Те, що С. Єфремов лише намітив в оцінці ранніх творів В. Підмогильного, Г. Косинки, М. Хвильового та кількох інших (див. згадуваний останній розділ у його «Історії українського письменства»), здобуло в статтях О. Білецького незалежний аналітичний розвиток і осмислення, залишилося на багато десятиліть недосяж­ним для фахівців за точністю філологічних спостережень, характеристикою особливостей художнього стилю кожного автора, термінологічною стилістикою у викладі своїх думок і визначень. В одному випадку творче обличчя пи­сьменника О. Білецький характеризував, наприклад, кас­кадом запитань («...Що це за оповідання? Якась-то наро­чито неохайна, незв’язна, до зухвалості невимушена роз­мова... Ніякої стрійності, ніякої «гармонії»... Чи не глузує з читача автор?» — про М. Хвильового), відповідаючи на які, розкривав усі секрети новизни саме такого типу про­зи; в іншому пропонував такі підсумкові дефініції, які стосувались уже не стільки якогось одного автора, скільки всієї літератури (пантеїстичний ліризм «перешкоджає ав­торові утворити справжню прозу — особливий тип худож­нього мислення, в нашій літературі ще не віддиференційо- ваний як слід від поезії віршованої»,— про М. Івченка); ще в іншому розкривав «частковості» у стилі й думанні того чи того письменника, за якими стояло дуже очевидне «загальне» в розвитку, скажімо, не бажаної в літературі хвилі епігонства (про П. Панча, О. Копиленка, І. Сенченка,

В. Вражливого як «тимчасових» епігонів М. Хвильового) тощо. Якщо врахувати, що про все це О. Білецький гово­

764

рив ще й з обов’язковими літературними екскурсами «в Азію, в Європу, в Америку й Китай» ’, то стає очевид­ним, що українське літературознавство збагачувалось в його особі на справді неординарну філологічну постать. Але наближалися роки «великого перелому», «сталінських п’ятирічок», навальної ідеологізації мистецтва й дедалі масовіших репресій серед діячів культури й науки, і на об’єктивний науково-критичний стиль О. Білецького поча­ло накладатися кригою вульгарно-соціологічне трактуван­ня літератури. Перші його ознаки вже помітні були у пе­редмові до виданого у Москві «Альманаха современной украинской литературьі» (1930). Але тут вульгаризація проступала ще переважно на рівні термінології («буржу­азна література», «пролетарська» та ін.) й оперування по- літизованою періодизацією літературного процесу порево- люційної пори («література епохи громадянської війни і перших років непу, література епохи відбудови... соціаліс­тичної реконструкції та ін.). Що ж до аналізу й оцінки самих літературних явищ означеного часу, то вони були (за незначними винятками) об’єктивними й науково спро­можними. Це був, по суті, перший і на кілька десятиліть останній аналітичний огляд майже всього, створеного ук­раїнськими письменниками в 20-х рр., через що він (огляд) аж до 1990 р. не передруковувався в зібраннях праць О. Білецького. Не був відомий читачеві й інший «вступ» ученого, який з’явився того ж 1930 р. («Вступ до історії нової української літератури», яким починався «Загаль­ний курс української літератури. Лекції 1—14»), але з ін­шої причини: тут вульгарний соціологізм у погляді на історію української літератури був уже домінуючою мето­дологією. Після цього, протягом першої половини 30-х до проблеми українського письменства О. Білецький звертав­ся досить рідко, натомість займався дослідженням зару­біжної літератури та осмисленням проблем «марксизм і література».

Треба сказати, що бацилою вульгарного соціологізму в дусі марксистських вимог соціалістичного реалізму (основ­не положення в письменницькому Статуті формулювалася так: «соціалістично усвідомлене, правдиве, історично кон­кретне зображення дійсності в її революційному розвитку»; а в підручниках із теорії та історії літератури феномен сло­весного мистецтва визначався як «засіб класового образ­ного пізнання і класового впливу на дійсність» 2) в другій

1 Білецький О. **Літературно-критичні статті.** К., **1990. С. 9, 62, 66, 88.**

**2 Див.: Білецький О.** Зібр. праць: У **5 т. Т. 3. С. 515.**

765

половині 30-х було вже вражене все академічне літерату­рознавство. Його представляли тоді лиш одиниці з випад­ково вцілілих учених, що працювали в 20-х роках (О. Бі- лецький, О. Дорошкевич, П. Рулін, М. Гудзій та ін.), але переважно це були вже нові кадри, зрослі в умовах репре­сій і вульгаризацій усього духовного життя в країні (Є. Кирилюк, Є. ІІІабліовський, О. Назаревський, І. Піль- гук, П. Волинський, П. Колесник, С. Шаховський та ін.). Деякі з них були теж репресовані, не встигли навіть про­явитись у галузі справжньої науки (Є. Шабліовський, П. Колесник), а інші продовжували, наскільки це було можливо, наукову діяльність, вміщуючи свої дослідження в наукових записках Інституту літератури імені Т. Шевчен­ка, що виходили під назвою «Радянське літературознавст­во» (протягом 1938—1940 рр. вийшло шість випусків) і часом поєднуючи дослідницьку роботу з викладанням літератури в вузах чи середніх навчальних закладах. Опу­бліковано тоді кілька розвідок про давню літературу (М. Гудзій, І. Єрьомін), про текстологію творів Т. Шевчен­ка (М. Бернштейн), про творчість Г. Сковороди (П. По­пов), П. Мирного (Є. Кирилюк), П. Грабовського (О. Ки- сельов) та ін. Вульгаризаторські тенденції в цих роботах виявлялися здебільшого в трактуваннях світогляду пи­сьменників, але поширювалися також і на осмислення та аналіз художніх методів, стилів, жанрів і навіть стилістик. Саме в другій половині 30-х почав інтенсивно утверджува­тися панівний у наступні десятиліття погляд на історію літературного процесу від найдавніших часів як на постій­ну боротьбу реалізму з усіма іншими, нереалістичними формами творчості. Реалізм тоді ототожнювався з прав­дивою (в класовому розумінні) ілюстрацією історичних процесів і тому всіляко підтримувався, а інші форми (ро­мантизм, новоромантизм, символізм, імпресіонізм тощо) гнівно засуджувалися як буржуазні, декадентські, форма- лістські. Найбільш крайні судження щодо цього вислов­лювалися в роботах про творчість М. Коцюбинського й Лесі Українки як вихідців «з буржуазно-інтелігентських кіл», яким на шляху до реалізму доводилося переборювати і впливи на них нереалістичної творчості, і власні ідейні суперечності.

«По-новому» в другій половині 30-х років почали осмис­люватись і постаті письменників, які започатковували ра­дянську літературу. Вихідними «критеріями» тут були пере­важно «вказівки» партійних діячів, які висловлювались у виступах на письменницьких зібраннях або в статтях у пар­тійній пресі. Так, у цитованому вже виступі на письменниць­

766

кому з’їзді М. Попова вперше прозвучало «.їлидшииі» /їли критиків «розкритикувати як слід» творчість II ІК‘ і. м і ■ 1111II І\ ІII боротьбистів В. Еллана-Блакитного, В. Чумака і І . МихпЛ личенка, котрі писали «з дрібнобуржуазних націоналіс і пч них позицій» і тому, мовляв, не могли вважатися фундато­рами радянської літератури. Невдовзі це завдання було виконано, а твори боротьбистів (до них ще було долучено й А. Заливчого) вилучаються з масових бібліотек. Підда­ються нещадній критиці твори репресованих протягом 1933—1937 рр. Г. Косинки, Остапа Вишні, М. Ірчана, М. Ку- ліша, О. Досвітнього, Г. Епіка, І. Кириленка, С. Пилипенка, О. Слісаренка, М. Семенка, М. Ялового та багатьох інших; у спецсхов потрапляють книги «емігранта» В. Винниченка, «самогубця» М. Хвильового, покійного І. Дніпровського, «зниклого» в 1936 р. І. Микитенка, а також збірники, в яких висвітлювався хід дискусії 1925—1928 рр. («Десять років української літератури», «Шляхи розвитку української про­летарської літератури» та інші праці). З найбільшою ретель­ністю вимивалися з літературного обігу твори колишніх ваплітян, ланківців, неокласиків (виняток лише для М. Риль­ського), футуристів, конструктивістів та інших «попутни­ків». Робилося це, звичайно, руками місцевих «літературо­знавців», але благословення сходило «згори». Як повідомив у виступі на письменницькому з’їзді С. Косіор, вождь «до­сить пильно займається літературними питаннями, літера­турним фронтом, письменницькими кадрами... При розподі­лі обов’язків між секретарями ЦК ВКП(б) керівництво всіма культпропівськими питання тов. Сталін взяв особисто на себе (бурхливі оплески») \*.

Поточна критика другої половини 30-х років дедалі по­мітніше набувала ознак анемічності й вульгарно-соціоло­гічної спрямованості. Не маючи справжнього наукового за­безпечення, вона збивалася на ідеологічну примітивність, розперезане ярликування в дусі тих настанов, які прозвучали, зокрема, і в цитованому виступі С. Косіора: «Для критика особливо обов’язкова більшовицька пильність, уміння по­бачити, відчути все вороже, все фальшиве, і це фальшиве і вороже в свій час і як слід викрити» 2. Розвінчувалося усе: вибір письменниками життєвого матеріалу (стимулювався єдиний — виробничий), невиразність «позитивних героїв» (обгрунтовується «теорія» створення героїв «ідеальних», які

**1 Косіор С. Радянську літературу — на рівень завдань побудови безкласового соціалістичного суспільства//'Червоний шлях. 1934. № 7— 8. С. 198.**

**2 Там само. С. 197.**

767

повинні «безпосередньо», в дусі комуністичних ідеалів впли­вати на буття людини), відхід від усталених (крім соцреа- лістичних) художніх засобів (виняток становили подекуди романтичні барви), а найбільше — спроби письменників «маскувати» в своїх творах ворожі соціалізмові ідеї.

Руїнницькі ідеї пропагувала тоді і літературознавча кри­тика. Журнал «Критика» був перейменований на «За марксо- ленінську критику» (1932), згодом став «Літературною кри­тикою» (1935), а в 1940 р. взагалі припинив своє існування. Нові кадри в критичну сферу йшли неохоче.'. Більш-менш активно в цей час із статтями й окремими книжками висту­пали Б. Буряк, А. Іщук, Ю. Кобилецький, С. Крижанівський, Л. Новиченко, С. Шаховський, І. Стебун, Л. Смульсон та ін. Науковими їхні дослідження назвати, звичайно, не можна. За винятком деяких моментів у «метелику» Л. Новиченка «Павло Тичина» (1941), де помітною була спроба не обме­жуватись критичним офіціозом, а заглиблюватись у таїну поетики автора «Сонячних кларнетів», це була всуціль вуль­гарна інтерпретація літературних творів, яка могла задо­вольнити хіба що догмати узаконеного творчого методу. Найбільш оголено ця тенденція виявлялася в статтях і рецензіях Л. Смульсона, І. Стебуна, Л. Підгайного, Н. Са- харного, І. Юрченка і ще деяких. За головне в своїх критич­них «аналізах» вони вважали акценти на відданості чи не відданості письменника «справі пролетаріату».

У таких несприятливих умовах літературознавство й критика, як зазначав Я. Гординський, потрапляють у «гли­боку кризу, ще глибшу, ніж художнє письменство», бо «вільна, об’єктивна думка підпорядковується партійним на­казам; критика переходить одверто на партійного жандар­ма»2. До цієї думки вчений прийшов після глибокого, справ­ді наукового аналізу літературно-критичної ситуації, що склалася в Україні протягом 20—30-х рр. Його монографія стала свого часу чи не єдиним об’єктивним підсумком чвертьстолітньої діяльності українських дослідників худож­нього слова, що за значенням дорівнювало хіба що моно­графії Леоніда Білепького «Основи української літератур­но-наукової критики», який подав літературознавчу панора­му України від її початків і до перших десятиліть XX ст., а

**1 Тенденція до затухання творчої сфери життя спостерігалася тоді в усій літературі. За неточними підрахунками в 1930 р. друкувалися на Україні 259 письменників;** з **них у І938 р. давали про себе** знати **через публікації тільки 36 (Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. С. 12).**

**2 Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. С. 108.**

Я. Гординський — від часу війни 1914 р. і до кінця 30-х років. Фахова й фактографічна сумлінність Я. Гординсько- го (попри деякі бібліографічні неточності, дискусійні мір­кування й надто, як здається, педальовану тенденційність) надала йому змогу означити практично усі тогочасні школи і напрями української літературознавчої думки, яка в умо­вах утвердження диктатури лише до кінця 20-х рр. нама­галася утримуватись на рівні можливого (плюралістичного) функціонування, а в 30-х почалося патологічне вироджен­ня її в бік одномірної марксистської ідеології. її перемога, підкреслював учений, «стоїть одвертою раною в українсько­му письменстві на критиці» Ятріння цієї рани на якийсь час було притишене несподіваним (за офіційною версією) початком війни з фашистською Німеччиною, коли будь-які теоретизування мимоволі поступалися місцем більш прак­тичній і нагальнішій проблемі. Треба було думати про еле­ментарне виживання, а вже потім — про літературні його інтерпретації та способи осмислення.

1 Там само.

769

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Адельгейм Є.— 293 Адріанова-Перетц В.—751 Айзеншток І.— 741, 743, 745 Айтматов Ч.— 654 Айхгорн — 254

Александр Македонський — 576 Алешко В.— 175, 304, 620 Алчевська X.— 13, 30—32, 73 Андреев Л.— 64, 505, 522, 680, 686 Андрєюшкін П.— 476 Андрієвський П.— 110 Андрієнко-Нечитайло М.—112, 422 Андрій Первозванний — 191 Андріяшик P.— 532 Андрусів П.—110 Анищенко К.— 440, 552, 554 Анненський І.— 204, 220 Антіох (Вороний Марко) — 173 Антонівні Мікеланджело — 405 Антоненко-Давидович Б.— 22, 80, 93, 122,

1. 250, 315, 316, 375, 381, 409, 451, 453, 511, 526, 596—605, 638 Антонич Б.-І.— 19, 43, 50, 54, 104, 110, 134, 175, 180, 237, 286, 412—422, 425 Антонович В.— 215 Антонович Д.— 78, 109 Ануй Жан — 354, 686 Аплаксіна — 774 Аполлінер Гійом — 112, 425 Апухтін О,— 261, 262 Арістотель — 558 Арістофан — 313 Арманд І.— 491 Арнольді Н.— 476 Артем — 78, 101 Архангельський В.— 631 Архипенко О.—72, 111, 112, 114, 423 Асеев М.— 411 Атаманюк В.— 96, 176, 381 Ауслендер С.— 476 Ахматова (Горенко) А.—382

Бабенко Г.— 477 Бабеф Гракх — 644 Бабій I.— 112

Бабій О.— 81, 103, 110, 133, 277—279, 474 Бабюк Андрій (Ірчан Мирослав) — 561 Багалій Д.— 74, 101 Багрицький Е.— 262 Бадан О.— 493

Бажан М.— 80, 91, 94, 100, 118, 133, 137, 138, 143, 160, 173, 179, 181, 182, 245, 253, 286, 294, 356, 364, 375, 389, 394—408, 410, 411, 471, 607, 620, 681, 683 Базас В.— 605, 609 Базек I.— 113 Балей С.— 110

Балицький В.— 122, 462, 464

Бальзак Оноре — 300, 456, 521, 529,

1. 585

Бальмонт К.— 204, 208, 232, 237, 243

Баратинський Є.— 320, 323

Барб’е Анрі Огюст — 198

Барбюс Анрі — 201

Барвінок Ганна — 23, 627

Барвінський В,— 105

Барка В.— 55, 174

Батий — 435

Бачинський Є.— 112

Баш Яків — 460

Беккет Самуель — 670

Белль Генріх — 405, 408

Бен (Бендюженко) С.— 174

Беранже П’ер-Жан — 50, 324, 372, 631

Бербанк Лютер — 214

Бергмал Інгмар — 405

Бергсон Анрі — 19, 187

Бердяев М.— 664

Бернс Роберт — 171

Бернштейн М.— 766

Бехер Йоганнес-Роберт — 137, 162, 235, 299

Белий А.— 195, 261, 517 Беля М.— 113 Бирчак В.— 52, 63 Бичинський 3.— 113 Біберович I.— 34 Бідиов В.— 110

Білецький Л.— 4, 109, 731, 732, 739, 769 Білецький О.— 27, 28, 62, 138, 197, 230,

1. 235, 270, 300, 302, 306, 442, 503, 507, 521, 534, 573, 589, 590, 607, 612, 731, 732, 741, 742, 751, 759, 764—766 БІляшівський М.— 101 Бірог Вольф — 355 Бірчак В.— 479

Бйорнсон Бйорнстьерне Мартиніус — 137

Блаватський В.— 105

Блок О.— 195, 196, 204, 220, 229, 239,

1. 382

Блох Л.— 99

Блумауер Алоїс — 742

Бобинський В.— 81, 103, 155, 176, 234,

236, 277—287, 651

Боблий К.— 101

Богацький П.— 78, 82, 109, 154

Богданов О.— 84

Богданович М.— 207, 749

Богомазов О.— 287

Богомолець О.— 101

Богун I.— 462

Бодлер Шарль — 47, 64, 204, 209, 240,

323—325

770

Боднарович О.— 104

Бодуен де Куртене I. О.— 326

Божко С.— 443

Бойко В.— 756

Бойко I.— 175

Бойчук Б — 278, 434

Бойчук М.— 36, 72, 99, 112, 122, 126, 129

Бойчук Т.— 99

Бонапарт — 254

Бордуляк Т.— 70, 104, 134, 473

Боріцак I.—42, 112

Боярська Є.— 52

Браге Тіхо — 649

Бржозовський С.— 476

Брянський М.— 110

Броневський Я.— 137

Брюсов В — 196, 218, 232, 237, 243, 248, 318, 400

Брюховецький I.— 56 Будзиновський В.— 480 Будько А.— 681

Бузько Д.— 100, 115, 442, 443, 579—583 Булгаков М.— 670 Булгаков О.— 664

Бульварний (Кобилянський В.) — 241 Бунін I.— 495 Бурачек М.—71

Бургардт О. (Клен Юрій) — 22, 80, 89, 111, 166, 170, 221, 312, 315, 425, 644,

749, 750

Буревій К. (Едвард Стріха)—81, 122

161, 171, 379, 412, 513, 602, 724—727, 760

Буряк Б.— 768

Бутович М— 105, 110

Бухарін М.— 379, 753

Бухштаб Б.— 476

Бучма А.— 97, 100, 184, 564, 727

Вагнер Ріхард — 127, 187 Вайнер Камінер М.— 114 Ванг Гог Вінсент — 650 Варавва О.— 96

Василевська В.— 408

Василенко М.— 75

Василько В.— 97, 717

Васильченко С.- 13, 17, 20, 23-27, 32,

1. 73, 79, 205, 440, 442, 504

Вебер Макс — 146

Вегер Є.— 122

Величко С.— 56

Величковський I.—364

Вер Віктор — 161

Вербицький М.— 625

ВергІлій — 742

Вериківський М.— 98

Верлен Поль — 204, 209, 218, 232, 234

Верн Жюль — 260

Вернадський В.— 30, 75, 101

Вернадський Ю.— 114

Верфель Франц — 136, 360, 396

Верхарн Еміль - 137, 196, 292, 299, 300,

369, 371, 374, 396

Веселовський О. М.— 756

Винниченко В.— 14—17, 19—23, 27—29,

32, 70, 71, 73—75, 78, 96, 109, 111, 112,

123. 134, 136 154, 205, 317, 440, 443—

445, 481—502 504, 505, 521, 522, 527,

551, 625, 626, 664. 665, 668, 669. 675,

1. 707, 744, 746, 754, 767

Винниченко Р.— 493, 502

Виспянський С.— 36

Вишенський I.— 761

Вишеславський J1.— 407

Вишня О. (Губенко Павло) — 80, 96,

115, 118, 119, 122, 124, 140, 250, 252,

263, 300, 309. 441, 767

Війон Франсуа — 372, 425, 650

Вільде I.— 107

Вільдрак Шарль — 299

Вінграновський М.— 344

Близько О.— 96, 115, 118, 122, 137, ИМ,

171, 173, 303, 318, 375, 379, 408 412,

424, 425, 438, 513, 602, 609, 727

Вовк Ф.—36, 78

Вовчик J1.— 255

Вовчок Марко (Вілінська Марія Олек­сандрівна) — 25, 42, 475, 509, 627, 646,

1. 743, 746 Вознесенський О.— 681 Возник М.—4, 70, 109, 739-742, 751 Войнілович С.— 755 Волинський K.— 578 Волинський П.— 766 Волобуев M.— 117 Володимир Мономах — 364 Володікін П.— 99 Волох — 263 Волькер Іржі — 137 Вольтер — 218, 521, 529 Вольф Фрідріх — 696

Вороний Марко (Антіох) — 173, 319, 320, 644

Вороний М.—13—15, 19, 21, 35, 70, 73,

78, 116, 134, 136, 149, 150, 153, 154, 173,

188, 189, 205, 206, 208, 219, 244. 253,

261, 288, 395, 625, 707

Вороняк О.— 53

Воронько П.— 249

Воскрекасенко С.— 18

Вражливий (Штанько) В.— 96, 583—

1. 765

Вухналь Ю. (Ковтун Іван Дмитро­вич) — 130, 441

Гаврилко Є.— 99

Гаврилюк О.— 177, 277, 286 Гадзінський В.— 127, 520 Гаевський Ст.— 756 Гайворонський М.— 113 Гаккебуш В.— 97 Гаккебуш J1.— 717

Галан Я.— 81, 103, 286, 357, 360, 673, 674

Галілей Галілео — 385

Гамсун Кнут — 137

Ганді М.—497

Ганцов В.— 120

Гардін В.— 100

Гаско М.- 177

Гастєв О.— 84, 128

Гатнер — 735, 736

Гауптман Гергард — 136, 488, 703

Гегель Г.-В.-Ф.— 756

Гедзь Ю.— 441

Гейне Генріх — 42, 48, 218, 235, 238, 241, 296, 712, 749

Гельвецій Клод-Адріан — 456, 531 Гельдерлін Йоганн-Хрістіан-Фрідріх —

407, 425

Генералов — 476 Генріх IV — 194 Георге C.— 238 Герасименко K.— 181 Герасимчук M.— 114 Гермайзе Й.— 120 Гертнер Г.— 413 Гесіод — 338, 343

Гете Йоганн-Вольфганг — 45, 47, 150,

185, 218, 235. 407, 649, 712

Гец Л.- 105. 413

Гжицький В- 90, 118, 177, 464

Гінзбург JI.— 291

Гіппіус 3.— 240

Гірняк Й.— 97

Гітаева — 488

771

***ш***

ГІтлер А.— 497 Глазаневський — 112 Глібов Л.—210, 213, 625 Глібова П.— 646 Глібовицький К.— 35 Глібовицький М.— 33, 34 Глущенко М.— 112, 423, 444 Гнаткж В.— 657 Гоген Поль — 389

Гоголь М.— 57, 72, 178. 261, 354, 381. 411, 431, 435, 527, 561, 578, 637, 643.

1. 742 Годян I.— 1 ІЗ Голованівський С.— 181 Головко А.— 32, 80, 90, 132, 140, 155, 223, 441, 442, 450—454, 458, 504, 513, 520, 534, 588 Голоскевнч Г.— 120 Голота Петро (Мельник П.) — 175 Голубець М.— 103, 105, 279 Голубева 3.— 332 Гомер — 261 Гончар О.— 6, .408 Гончаренко I.— 175, 249 Горацій — 425 Горбань М.— 442, 477 Горбачевський І. Я.— 110 Гординський С.— 104, 112, 180, 355, 357, 363, 423—426, 432 Гординський Я.— 423, 769 Гордієнко Д.— 94

Гордієнко К.- 143, 262, 427, 441, 472 Гордовенко Н.— 97 Горецький О,— 751 Горленко В.— 70 Горліс-Горський Ю.~ 112, 474 Горницька Н.—52

Горький М.— 135, 137, 145, 381, 495, 631, 641

Готьб ТеофІль — 218

Гофман Ернсг Теодор Амадей — 399, 411, 712, 714

Гофмансталь Гуго ■— 355, 356 Грабовський П.— 373, 731, 766 Грабянка Г.— 309, 310 Граве Д.— 101 Грановський О.— 114 Гребінка Є.— 475

Гренджа-Донський В.— 106, 365—369

Гречанюк С.— 324

Грибоедов О.— 218, 394

Грива М.— 179, 345

Григоренко Г. (Судовщикова-Косач

Олександра Євгенівна) — 22, 29, 73

Григорій VII — 194

Григорук Є.— 551, 554

Гримайло Я.—94, 175

Гриневичева К.— 104, 134, 479, 657—660

Гринько Г.— 96

Грифіус — 364

Грицай О.— 73, 154

Грищенко О.— 112, 423

Гріг Едвард-Хахеруп — 229

Грімм (брати Якоб І Вільгельм) — 58

Грінченко Б — 22—24, 29, 71, 73, 111,

205, 309, 475, 761

Грунський М.— 743

Грушевський М.— 4, 42, 44, 68, 70, 74, 78, 102, 110, 116, 624, 644, 658, 731, 733, 733—735, 737, 738, 740—742, 751 Грушка А.— 310 Грушка Г.— 113

Губенко П. (Остап Вишня) — 309 Гуд Томас — 631 Гудзій М.- 766 Гулак-Артемовський П.— 743

Гулак-Артемовський С.— 34

Гумбольдт Вільгельм — 756

Гуменна Д.— 90

Гуня Д.— 427

Гунькевич Д.— 113

Гурамішвілі Д.— 407, 408

Гуро О.— 287, 289

Гуссерль Едмунд — 19

Гуцало Є.—513, 532

Гюго Віктор — 218, 372, 425, 521, 643

Дажбог — 58

Далі Сальвадор — 287

Данилевич В.— 309

Дайте Аліг’єрі — 50, 57, 218, 395, 767

Данько М.— 63, 488

Дараган Ю — 81, 110, 133, 177, 364, 428, 427, 434

Дарвін Чарлз-Роберт — 60 Дашкевич М.— 733 Де Кіріко — 422 Дейч О.— 218 Делакруа Ф. В. Є.— 198 Демуцький Д.— 100 Демчук — 166 Денікін А.—252 Державін В.—41, 42 Деррен — 423

Деслав (Слабченко Є.) — 112

Десняк В.- 93, 123, 315 Десняк О.— 472 Джиджора I.— 78 Джойс Джеймс — 354 Дзига Вертов — 369, 578 Дідро Дені — 127, 521, 531 Діоген — 576 Діодот — 201 Дмитерко Л.— 603 Дмитриев М.— 73

Дніпрова Чайка (Василевська Людми­ла Олексіївна) — 27, 28, 440, 517 Дніпровський I. (Шевченко Іван) — 90, 91, 94, 302, 334, 410, 441, 453, 548, 574, 662, 663, 668, 672, 683, 685, 686, 689, 700, 720—724, 767 Дністрянський С.— 109 Добровольська О.— 97, 488 Довбуш О.— 31, 32, 237 Довгаль О.— 99 Довгань К.— 327, 756

Довженко О.— 6, 80, 101, 115, 127, 132, 137, 143, 263, 373, 375, 408, 578, 609, 681, 682, 684, 763 Доде Альфонс — 521 Доленго А.— 363

Доленго М.— 27, 160, 187, 229, 378,

411, 526, 588, 755, 756

Доманицький В.— 110

Донцов Д.— 19, 73, 104, 348, 362, 548.

627, 760, 761

Донченко О.— 460, 464

Дорошенко В.— 105, 754

Дорошенко Д.— 74, 82, 110—112

Дорошенко О.— 96

Дорошенко П.— 32, 56, 435

Дорошкевич О.— 93, 150, 160, 165—167,

1. 316, 534, 588, 743, 752, 766

Дос Пассос Дж.— 137

Досвітній О.— 91, 94, 96, 100, 115, 122,

132, 137, 168, 440, 442, 443, 452. 454,

455, 463, 475, 567-572, 681, 767

Достоевський Ф.— 385, 400, 490

Драгоманов М.— 23, 57, 70. 109, 123,

136, 277, 333, 445, 624, 625, 731, 733, 747

Драй-Хмара М.— 22, 80, 89, 121, 122,

772

139, 166, 170, 221, 249, 315, 325—333, 731.

744, 749

Драч І.— 407

Дрозд В.— 308

Дубовик М,—175

Дудко Ф.— 473

Дукин М.— 464, 472

Дурдуківський В.—82, 120

Дюамель Жорж — 299

Егенбрехт Іргін — 355 Ейзенштейн C.— 126 Еліот Томас-Стернз — 287 Еллан-Блакитний В. (Елланський В. M., Еллан, Блакитний В., Валер Проноза, Маркіз Попелястий, Орталь А.) — 80, 83, 84, 86—88, 91, 92, 95, 127, 130, 132, 155—157, 160, 163, 168, 172, 183, 184,

1. 248, 250—260, 263, 302, 303, 375, 395, 396, 440, 514, 515, 620, 758, 763, 767 Ельстер Е,— 749 Енгельс Ф.— 60, 616, 764 Епік Г.— 80, 90, 94, 320, 468, 470, 602, 681, 767

Ердман М.— 97, 689 Еренбург І.— 137, 184, 690 Ерос — 51, 282, 352 Етео — 200

Євшан (Федюшко) М.— 19, 63, 70, 73, 154, 746

Єреміїв М.— 112 Єрмілов В.— 99 Єрьомін І,— 766 Єсенін C.— 301 Єфименко О.— 78

Єфремов С.— 4, 27, 31, 63, 64, 70, 73— 75, 79, 82, 101, 120, 150, 183, 205, 317, 534, 550, 551, 554, 558, 731, 736—744, 750, 751, 762, 764

Жданов A.— 145 Жигалко І,— 93, 315 Жигалко С.— 318, 589 Жнтецький П.— 731 Жіроду Жан —686 Жорес Жан — 456

Жук Михайло —32, 36, 157, 158, 183,

208

Жукова Варвара (Буревій Кость) — 724 Жуковський В.— 395 Жулинський М.— 42, 321 Журба Г.— 73, 109, 154, 474 Журлива Олена (Котова Олена Костян­тинівна) — 262

Забіла В.— 625

Заболотний Д.— 101

Загаров Л.— 105, 106

Загірня М.— 475

Загребельний П.— Б82

Загул Д.— 17, 76, 83, 96, 155—158, 160

166, 231—237, 241, 288, 314, 321, 755—757

Зайцев П.— 82, 110, 430

Заливчий А — 32, 80, 155, 255, 440, 514,

1. 771

Замятин Є.— 128, 597

Заньковецька М.— 71, 72, 96, 100, 625

Затиркевич-Карпинська Г.— 71

Затонський В.— 202, 515

Захарасевич Г.— 362

Захарчук Д.—114

Зелез I.— 113

Зелінський К.— 162

Земляк (Вацик) В.—308

Зенкевич М.— 723

Зенькевич П.— 700

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Зеро | n К | ;ivo |  |  |  |  |
| Зером М | |  | НУ. | /0. КО, MI, | Mt, | NI, |
| 122, | 165 | ■167, | Ни», | l/l. IM, | VON, | MO, |
| 214, | 221, | 225, | 231, | , Ий/, 1MII, | /1111, | \*<111, |
| 258, | 308- | -320, | 325, | 3211, ;m, | Milt, | Mf II, |
| 425, | 554, | 624, | 644, 650, 731, 7.4(1, | | Ш, | Hl, |

743—749, 760 Зінов’єв Г.— 493 Зіньківський В.— 78 Золотарьов В.— 98 Золя Еміль — 68 Зоря Ю,— 460 Зубенко I.— 474, 479 Зубрицький Д. I.— 658

Ібсен Генрік— 136, 488, 707 Іваненко О.— 475 Іваницький І,— 113 Іванів П.— 91 Івах О.— 113

Івченко М.— 32, 80, 93, 139, 314, 315,

375, 440, 453, 463, 503—513, 526, 531, 764

Івашкевич Я.— 405, 407, 408

Іларіон — 719

Ільницький В.— 36

Ільницький О.— 159, 605

Ільф І.— 690

Інгулов С.— 139

Іоанн Богослов — 693

Ірлявський І.— 110

Ірчан Мирослав (Бабюк Андрій) — 80, 81, 110, 113—115, 132, 177, 551, 554, 561— 567, 663, 675, 678, 767 Ісаакян Аветік — 80 Іщук А.— 768

Йогансен Майк (ВецелІус В.) — 80, 85,

91, 94, 96, 100, 118, 126, 137, 163, 164, 166, 244, 252, 263, 301—308, 365, 375, 377, 409, 441, 442, 452, 453, 463, 570, 582, 589, 606, 756

Кавалерідзе І.— 99, 100, 101, 127, 681—683 Каганович Л.— 117, 118, 251, 530, 696, 760

Кайзер Георг — 396, 749

Калинович М.— 750

Кальман Імре — 146

Каменев Л.— 493

Каменський В.— 287

Камю Альбер — 405

Кандиба Ф.— 460

Кант Еммануїл — 233, 523, 756

Капельгородський П.— 73, 80, 440, 467,

1. 504, 630—637

Капій М.- 350

Капустянський І.— 742

Карл XII — 350

Карлаш М.—113

Карманський П.— 15, 36, 37, 39, 43—52,

63. 70, 81. 134, 153, 206, 218

Кармелюк Устим — 195

Карпенко-Кариб (Тобілевич) І.— 712

Касі я н В.— 99

Касьяненко Є.— 96

Катерина II — 346

Кауфман І.—97

Качайло І.— 249

Качіч-МІошич А.— 326

Качура Я.— 93. 443, 452, 462

Кашенко А,— 475

Квітка-Основ'яненко Г.— 23, 59, 72, 625,

745

Кедровський І.— 113 Кеплер Йоганн — 649 Кибальчич М.— 373 Кибальчич Н,— 73, 258

Кириленко І.— 80, 90, 95, 464, 468, 469, 767

Кирилюк Є.— 770 Кисельов О.— 766 Кистяківський Б.— 78 Кишеневський С.— 99 Кіплінг Редьярд — 411, 412 Кіркегор А.— 24

Кіров С.— 122, 400, 401, 412, 532, 602, 632

Кістяківський Ю.— 114 Кіт В.—413 Кітс Джон — 171 Кічура М.— 177 Клеон — 201

Клоччя А — 94, 376, 381, 601, 763 Князев В.— 247 Коберський К.—109 Кобилецький Ю.— 601, 768 Кобилянська О.— 10, 11, 13, 14, 20, 27,

1. 36, 42, 63, 66, 70, 73, 81, 107, 109, 13\*1, 134, 154, 155, 440, 466, 473, 484, 485, 518, 524, 551, 657, 658, 743, 749 Кобилянський В. (Бульварний, Остап Сумрак) — 17, 83, 89, 157, 158, 235—242 Кобринська Н.— 20, 49, 657 Ковалевський — 487

Коваленко Б.— 93, 94, 315, 375, 408,

598, 601, 763

Коваленко В.— 379

Коваленко (Івченко) Л.— 513

Коваленко О.— 29, 204—206

Коваленко-Плужник Г.— 380

Ковалів С.— 61

Ковалівський А.— 754, 757

Ковальов О.— 96

Ковальова К.— 243

Ковжун П.— 71, 78, 105, 423

Ковінька О.— 262

Козицький П.— 98

Козій Д.— 418

Козланюк П.—81, 103

Кол ас Якуб — 80

Колесник П.— 94, 463, 763, 770

Коломийців І.— 356

КоломІець Авснір — 134

Коломнін С.— 628

Колесса О.—44, 110

Колесса Ф.— 35, 37, 747

Колумб Христофор — 389

Коляда Г.- 89, 137, 160, 161, 574, 581

Кольцов М.— 681

Кольцов О.— 260

Комар М.— 475

Конар Ф.— 618

Кондра Я.— 177

Конопніцька М.— 35, 42, 237

Конрад Джозеф — 476

Коонен Аліса — 696

Копач І.— 35

Копель О.— 375

Копержинський К.— 750, 751

Копиленко О.— 70, 115, 263, 441—443,

461, 520. 526, 764

Кордуба М.— 110, 658

Кордюм А.— 100

Корнель Пьер — 218

Корнєєва-Маслова О.— 662, 699

Корнійчук О.— 94, 124, 662, 678, 729

Королева Наталена — 104, 434, 480

Королевий-Старий В.— 76, 82

Короленко В.— 42, 495, 504, 432

Корольчук О.— 487

Корсунська Б.— 321

Корчак-Чепурківський О.— 101

Корш Ф.— 74

Коряк В.— 78, 80, 83, 84, 91, 95, 123,. 127, 132, 156, 159, 166, 263, 292, 551, 553, 620, 743, 751—753, 755, 760, 763, 764 Косач О.— 61 Косач Ю.— 104 Косенко В.— 98, 195

Косинка (Стрілець) Г.— 22, 80, 93, 122,

1. 171, 223, 266, 314, 318, 375, 379, 381, 441, 453, 504, 507, 513, 526, 551 — 561, 573, 588, 597, 602, 641, 727, 764, 767 Косіор C.— 319, 767, 768

Костенко В.— 98

Костенко Л.— 345, 354

Костомарова А.— 646

Костомаров M.— 475, 642, 644—647

Костюк Г.— 321, 324, 489, 497, 502, 63»

Косяченко Г.— 378

Котко K.— 130, 440, 441

Котляревський І,— 25, 34, 42, 72, 525,

714, 734, 742, 743, 745, 746

Коцюба Г.— 440, 460

Коцюба П.— 91

Коцюбинський Ю.— 57

Коцюбинський М— 10—13, 20, 21, 29,

32, 36, 42, 59, 70, 73, 78, 101, 131, 134—

136, 155, 183, 184, 201, 215, 250, 300,

310, 324, 440, 443, 454, 466, 484, 485,

1. 517, 521, 524—526, 533, 544, 551,

555, 566, 568, 594, 612, 614, 617, 625,

626, 683, 711, 743, 766

Кочерга І.— 124, 143, 662, 664, 675—

677, 712—720, 729

Кочубей М.- 705

Кошиць О.— 1, 97, 98, 112—114

Кравченко У. (Шнайдер Юлія Юліїв-

на) — 104

Кравчук М.— 101

Красний М. (Яловий М.)—619

Крашаниця А.— 574

Крег Гордон — 663

Крижанівський C.— 302, 303, 768

Крилов !.— 218

Крилов М.— 101

Кримський A.— 11, 50, 70, 73, 75, 101,

1. 184, 220, 326, 440, 624, 743, 750

Кричевський В.— 72, 96, 100

Кричевський Ф.— 72, 99

Кроммелінк Фернан — 686

Кротевич Є.— 675

Кроче — 756

Кручених О. Є.— 287

Крушельницька C.— 35

Крушельницький А.— 52, 81, 103, 177,

355

Крушельницький Б.— 355 Крушельницький І.— 103, 177. 355—361, 513

Крушельницький M.— 96, 564, 692 Крушельницькнй Т.— 355, 727 Кубійович В.— 102 Кудрин В.— 113 Кузеля 3.— 111 Кузякіна H.— 715 Кузьмич В.— 94. 459, 460 Кузьмін М.— 232

Кулик І — 80, 91, 95, 114, 115, 132, 172,

1. 263, 297, 307, 372, 566, 755 Кулик М.— 96 Куліш А.— 662

Куліш М.— 21, 23, 81. 94, 118, 122, 124,

1. 140, 223, 395, 425, 455, 511, 531,
2. 543, 561. 570-572, 614, 662-664, 666. 667. 671-673, 675, 679, 685—695, 697—701, 721, 761, 762

Куліш П.— 25, 123, 219, 317-319, 363,

774

365, 475, 627, 642—647, 704, 705, 708,

1. 744, 746, 761, 767 Кульчицька О.— 37, 72 Кумка М.— 113 Купала Я.— 80, 407, 749 Купер Фенімор — 260 Купчинський Р.— 81, 103, 134, 277-279 Курбас Л — 34, 71, 89, 96, 97, 100, 105,
2. 124, 126, 129, 132, 137, 184, 195,
3. 392, 396, 408, 488, 563, 564, 663, 669, 671, 685, 686, 699, 706, 709 Курилас О.— 105

Лавріненко Ю.— 132, 430, 605, 768 Лада — 52, 54, 415 Лазаревський Г.— 110 Лакиза І.— 96, 123, 509 Ласло-Куцюк М.— 303 Ласовський В.— 422 Лаціс Мартин — 204

Jlc (Мойся) 1.— 80, 93, 115, 315, 468,

1. 475

Лебедев В.— 488

Лебідь Л.— 203, 305, 319

Левада О.— 301

Левицька C.—72, 112

Левицький О.— 22, 32, 82, 475

Левчук Д. (Фальківський Д.) — 374

Леже Фернан — 423

Лейтес А.— 128, 203, 302

Ленау Ніколаус — 48, 238

Ленін В.— 73, 123, 161, 258, 380, 491,

493, 624, 743, 758

Леонтович М.— 71, 78, 98, 187, 404 Леопарді Джакомо — 150 Лепка О.— 36

Лепкий Б.— 4, 17, 33—43, 45, 48, 49, 52, 55, 63, 70, 73, 81, 104, 123, 134, 153,

1. 473, 479, 735, 736 Лепкий Л.— 279 Лепкий C.— 33

Лєрмонтов М.— 42, 218, 220, 269, 411, 631, 748

Лссевич В.— 78

Лессінг Готгольд-Ефраїм — 756 Линничеико І.— 658 Липа І.— 361

Липа Ю.— 110, 133, 179, 180, 345, 361 —

365. 483

Липа-Гуменецька М.— 362 Липинський В.— 36, 57, 74, 111, 351 Липовецька M.—112 Лисенко М.- 42, 71, 97, 210, 215 Лихачов Д.— 224

ЛІвицька-Холодна H.— 110, 179, 426,

430, 431, 433

Лівицький A.— 110, 431

Лімниченко В.— 104

Ліницька Л.— 71, 72

Лісовий П. (Свашенко П.) — 91

Лісовський P.— 105, 110, 294

Ліхман — 318

Лобода С;—312

Лобос Віла — 404

Лозовський Л.— 99

Ломоносов М.— 373

Лопатинський Ф.— 100, 101, 162

Лотоцький А.— 475

Лотоцький О.— 110, 112

Луговий О.— 113

Лугопаров — 97

Лужницький Г. (Меріям) — 104, 105 Лукіан — 768 Лукіянович Д.— 59, 63 Луначарський А. В.— 73, 112, 495, 753 Лунц Л.— 131

Луцик І.— 114

Луцький О.— 36, 45, 63

Любченко А.— 91, 94, 118, 441, 45.4,

471, 535, 550, 610—612, 614—618

Любченко П.— 168

Людкевич C.— 105

Лятошинський Б.— 98, 711

Лягуринська О.— 110, 133, 178, 345, 426,

428—430, 434

Мазепа Г.— 110

Мазепа 1.— 32, 41, 56, 57, 274, 350, 363,

364, 427, 705

Мазуренко Г.— 426

Майдан І. (Загул Дмитро) — 83

Майський М.—91, 127, 162

Майфет Г.— 317

Макарушка О.— 35

Маковей О.— 35, 44, 70, 104, 232, 473,  
657

Макогон Д.— 107

Максимович Михайло — 731

Маланюк Є.— 81, 110, 133, 179, 345—

354, 364, 426, 430, 433, 434, 534, 760

Малевич К — 99, 162, 287, 294, 609

Малицька K.— 657

Малицький Ф.— 175

Малишко Андрій — 143, 181, 403

Малларме Стефан - 200, 232

Малопічко І. 609

Мал і.чопе і,кий А. 242

Мамонтов Я.—73, 2Г»Н, 661, 66Н 67І,

692, 709-711

Мандельштам О.— 389

Мандрика М.— 113

Мануїльський Д.— 73, 494

Марінетті Філіппо Томмазо — 606

Мар’ямов О.— 96, 126, 441

Мар’яненко 1.— 71, 97, 100, 487

Маркович Д.— 22

Марковський М.— 741, 742, 751

Маркс K.- 60, 616, 764

Мартович Л.— 38, 44, 59, 61, 70, 104,

134. 440, 551

Маршан Жан — 112

Масенко Т.— 175, 181

Маслов C.— 742

Масляк C.— 103, 179

Масоха П.— 100

Махно H.- 57, 262, 455, 527, 528

Маца I.— 756

Маяковський В.— 128, 163, 172, 196,

1. 257, 286, 288, 289, 293, 294, 396,  
   407—409, 411, 606, 609, 670, 689, 692  
   Мегнк П.— 110

Меженко Ю. (Іванів-Меженко Ю.) — 17,

1. 83. 93. 138, 158, 159, 234, 314, 315.

381, 507  
Мележ І.— 471  
Меллер В.— 99, 100, 126  
Мельник П.— 609  
Мережковський Д. C.— 240  
Меріме Проспер — 521  
Метерлінк Моріс — 64, 136, 232,

707, 712, 714  
Метлинський А.— 433  
Мєшковський Є.— 347  
Микитенко І.— 80, 95, 115, 124,

464, 472, 473, 588, 661, 662, 678, 727-

730, 767

Микола II — З

Милорадовичівна Л.— 646

Минко В.— 80, 472

Мирний Панас (Рудченко І.) — 4, 27, 29. 70, 73, 311, 509, 625, 743, 766 Мисик В.- 118, 119, 171, 173

488.

460.

776

Митькевич Л.— 319

Михайленко Гнат (Михайлич I.) — 19,

32, 80, 83, 84, 127, 132, 155, 156, 243,

244, 293, 440, 441, 514—520, 619, 622,

758, 761, 763, 767

Михайлів Ю.— 72

Мицюк О.— 76

Мишуга Олександр — 35

Міцкевич Адам — 218, 229, 403, 407, 748

Мовчан П.— 344

Могила П.— 112

Могилянська I.— 629

Могилянська Л.— 629

Могилянський М.— 19, 24, 25, 28, 32,

73, 74, 79, 93, 166, 315, 505, 525, 624—

630, 741, 743, 760

Модзалевський В.— 78

Модільяні Амадео — 423

Мойсей — 195, 281

Моложанин Л.— 423

Мольер Жан-Батіст — 218, 694, 769

Момот I.— 94, 763

Мопассан Гійом — 458, 521, 529

Мор Томас — 331

Моргуліс 3.— 120

Мордовець Д.— 476

Мороз-Стрілець Т.— 559

Моруа Андре — 645

Мосендз Л.- 177, 345, 362, 430

Музика Я.— 105, 423

Музичка А.— 749, 755

Мурава М. (Лепкий Б.) — 33

Муравйов М.— 302

Мурашко О.— 71, 78, 84, 99

Мусійчук С.— 114

МуссолінІ Б.— 350

Мюрат — 254

Мюссе Альфред — 218

Навої Алііпер — 407 Навроцький Б.— 756 Навсікая — 348

Надсон C.— 261, 297, 409, 625, 831 Назаревський О.— 768 Назарук О.— 479 Нарбут Г.— 72, 78, 312, 355 Нарбут Ю.— 83, 99 Науменко В.— 75, 215 Науменко Н.— 78

Нахтенборенг (Буревій Кость) — 724

Неврлі Мікулаш (Неврлий Микола) —

159, 169, 418

Недошивін Г.— 190

Незлобін K.— 488

Нейман Станіслав Костка — 137

Некрасов М.— 218

Нелепинська C.— 99

Неуважний Флоріан — 187, 418

Нечай П.—472

Нечаївська В.— 93, 315

Нечас Яромір — 493

Нечуй-Левицький І.— 25—27, 29, 70, 78,

1. 208, 311, 475, 528, 743 Нижанківський H.— 105 Нижанківський О.— 35 Нікітін І.— 260

Ніковський А.— 75, 82, 120, 138, 183, 743 Нікулін Л.— 681 Ніоба — 11, 49

Ніцше Фрідріх — 11, 16, 19, 187, 222,

1. 547, 616

Новаківський О.— 71, 105, 423

Новаліс (Фрідріх фон Гарденберг) — 712

Новицький М.— 35, 742

Новиченко Л.— 578, 768

Норвід ЦипрІян Каміль — 407, 408

Норд (Левін) Б.— 97

Овідій — 338, 343 Овсянико-Куликовський Д.— 74 Овсянико-Куликовський М.— 403 О’Генрі (Вільям Сідні Портер) — 308,

1. 588

Огіенко І.— 110 Огоновський О.— 4 Одіссей — 353, 354 Озеров Л.— 187 Олбі Едуард Франклін — 870 Олександр III —476 Олексіенко (Алексеев) О.— 72 Олійник Б. І.— 272

Олесь (Кандиба) О.— 13, 14, 21, 70.,

1. 73, 78, 96, 110, 111, 131, 134, 138, 150, 154, 177, 178, 188, 205, 206, 219, 243,
2. 253, 261, 297, 324, 381, 395, 434, 625, 642, 664, 668, 678, 678—680, 703, 707, 761

Олеша Ю.— 262

Ольжич (Кандиба) О.— 110, 133, 178\_ 345, 362, 426, 433—435, 438 Онацький Є — 112

Опільський Ю. (Рудницький Ю.) — 480

Оренштайн Я.— 111

Оркан В.— 36, 37, 42

Орлик П.— 350

Ортега-І-Гассет — 137

Осипанов — 478

Осипов М.— 742

Осінчук М.— 105, 423

Острик М.— 578

Островський О.— 475

Осьмачка T.— 22, 70, 93, 131, 133, 137.

166, 174, 375, 425, 597

Павленко О.— 99 Паганіні Нікколо — 214 Павлик М.— 44, 427 Павличенко T.— 113 Павличко Д.— 249, 418, 421 Павлюк A.— 103, 110 Падалка І.— 96, 99 Пазоліні П’ер-Паоло — 405 Палійчук Ю.— 609 Пальмов В.— 99, 100 Панів А.- 90, 175, 440, 574 Панкевич Ю.— 34

Панч (Панченко) П.— 6, 80, 90, 94, 441, 442, 452, 453, 475, 520, 765 Паращук М.— 112 Паріс — 24 Пастернак Б.— 411 Патон Є.— 101 Пахаревський Л.— 73 Пачовська 3.— 53 Пачовський Б.— 53

Пачовський В.— 36, 37, 39, 45, 48, 51—

1. 63, 81, 123, 134, 153, 206 Пачовський P.— 53 Пеленський Є.— 39

Первомайський Л.— 94, 115, 143, 174, 175, 181, 408, 410, 663 Перебийніс В.— 112 Перегуда Й.— 100

Перетц В.— 101, 325, 741—743, 749-752 Перікл — 350 Перлін €.— 756

Петлюра C.— 52, 74, 82, 110—112, 711 Петников Гр.— 160 Петренко П.— 755

Петрицький А.— 83, 89, 96, 98, 100, 182, 184, 195

Петрійчук-Мох О.— 104 Петро І — 3, 427, 477

Петров (Домонтович) В.— 188, 478, 642—650, 742

776

Петров €. (Катаев Є.) — 690

Петров М.— 733

Петровський Г.— 118, 494

Петрушевич Є.— 111

Печеніга-Углицький П.— 113

Пилипенко Б.— 319, 320

Пилипенко С.— 25, 80, 90, 94, 115, 127,

1. 440, 574, 760, 787

Писаржевський JI.— 101

Піаф Едіт — 404

Півторадні В.— 381

Пігуляк І.— 107

Підгайний Л.— 768

Підгірянка М.— 103, 134

Підмогильний В.— 22, 32, 80, 93, 122,

1. 138, 139, 166, 315, 375, 381, 391, 440,
2. 443, 451, 453—456, 463, 504, 507,

510, 511, 520—532, 560, 584, 597, 764

Пікассо Пабло — 423

Пільняк Б.— 526

Пільгук І.— 766

Піранделло Луїджі — 670, 686, 699 Платонов A.— 526 Плахтін І.— 464

Плевако M.— 23, 32, 307, 558, 743, 745

Плевако П.— 32

Плетньов В.— 84

Плеханов Г.— 130, 624, 753, 756

Плещеев О.— 409

Плошевський Владислав — 34

Плужник Г.— 641

Плужник Є.— 22, 80, 93, 122, 131, 166, 170, 176, 240, 303, 327, 340, 343, 375, 377, 379,—394, 425, 438, 443, 454, 511, 532, 543, 584, 597, 602, 638 Плющ О.— 11

По Едгар-Аллан — 64, 204, 209, 308, 411 Победоносцев К.— 476 Подвойський М.— 183, 231 Полісадов В.— 112

Поліщук В.— 80, 91, 95, 96, 115, 119, 122, 140, 160, 162, 252, 257, 297—301, 304, 307, 334, 370, 375, 386, 532, 727, 756 Поліщук K.— 89, 156—158, 204, 455, 474 Полоцький C.— 742 Полторацький О.— 110, 551, 558 Попов М.— 767 Попов П.— 741, 766

Постишев П.— 122, 123, ЗГ9, 457, 464, 496

Потебня О.— 340, 416, 642, 731, 758

Потьє Ежен — 372

Придаткевич Р.— 113

Прокопович В.— 111, 112

Прокоф’ев О.-- 272

Прометей — 199—201

Птоломей — 578

Птуха М.— 101

Пудовкін В.— 127

Пушкін О.— 142, 218, 261, 407, 744, 748 Пуща Язеп — 375

Пчілка О. (Косач Ольга Петрівна) —

22, 24, 73, 79, 211

Пшєсмицький Зенон (Міріам) — 45 Пшибишевський Станіслав — 38, 84, 522 П’ятницька C.— 751

Радек K.— 493 Радзевич C.— 41 Радзикевич В.— 743 Радищев О.— 185 Раковський X.— 494 Раневська Ф.— 696 Рапопорт М.— 751 Расін Жан — 218 Ревуцький Л.— 82, 98, 227

Рембо Артюр — 137, 20«, аН4. VUW, 4УІ

Ренте лі. Ганна 010

Резанон В.— 742

Ржевуський Вацлпп — 040

Рибак II.— 464

Ридель Л.— 703

Рильський М.— 0, 22, 50, (її, 70, /'І, МІ, 89, 93, 121, 139, 143, 154, 155, МИ», Мій, 169, 171, 181, 182, 184, 203, 214 МІ, 239, 272, 302, 305, 314—316, 3IN, ЛІН,

1. 325, 327, 329, 333, 343, ЗГ>(1, ЛІМІ, 374, 380—382, 384, 388, 390, 391, 402, 528, 551, 552, 554, 562, 644, 664, 747, 707 Рильський Т.— 215, 229 Рід Томас-Майн — 280 Рій М.— 114

Рільке Райнер-Марія — 136, 238, 405, 407, 649

Річицький А.— 123, 758

Рогозенко І.— 249

Родзевич С.— 750, 751

Рожицин — 267

Рокицький М.— 99

Роксолана — 57

Роллан Ромен — 127, 201

Романович-Ткаченко H.— 22—24, 27, 28,

70, 440, 504

Романовичівна M.— 34 Романовський В.— 310 Ромен Жюль — 137 Ростан Едмон — 218 Рубчак Б.— 47, 48, 419, 425, 431 Рубчакова К-— 71 РудакІ — 171 Рудницький А.— 106

Рудницький М.— 4, 41, 44, 104, 166, 181,

363, 423

Рудницький C.— 109, 116 Рулін П.— 741, 760 Русов О.— 74, 215

Русова (Ліндфорс) С.— 74, 78, 82, 109 Руставелі Ш.— 407, 408

Сабол Степан Севастіян (Зореслав) — 106

Савченко Б.— 683

Савченко П.— 76, 89, 221

Савченко Я.— 17, 78, 89, 93, 155, 158,

158—160, 166, 172, 231, 232, 240, 248, 249, 258, 335, 378, 379, 409, 503, 551, 557, 558, 755, 763

Сагайдачний (Конашевич) П.— 478 Садовський (Тобілевич) М.— 71, 72, 78, 100, 106, 183, 487—489, 701, 703, 709 Сайко М.— 175 Саксаганський П.— 71, 98 Саліковський О.— 74

Самійлснко В.— 20, 21, 50, 70, 73, 149,

1. 189, 362

Самійленко П.— 488

Самойлович І.— 56

Самокиш (Самокиша) IW.— 99

Самчук Улас — 110, 474, 564, 573, 644,

1. 658

Сандрар Блез — 137, 287 Сартр Жан-Поль — 405, 408 Сахновська О.— 99 Сахненко Д.— 72

Свідзинський В,— 80, 139, 170, 171, 334— 345

Спітлицький Г.— 99 Спіфт Джонатан — 544 Святослав — 57 Седляр В.— 99 Севера І.— 90 Ссверинін !.— 282, 289

777

Сейферт Я.— 137

Сейфулліна Л.— 526

Сельвінський I.— 162, 406

Семенко М.— 17—19, 70, 73, 80, 83, 84,

89, 96, 115, 122, 128, 136, 137, 154—156,

1. 160, 162, 195, 204, 208, 209, 231,
2. 244, 286—296, 370, 375, 395, 396,

410, 424, 515, 570, 605—607, 620, 681, 725,

727, 747, 754, 761, 767

Семчук С.— 104, 113

Сен-Жон Перс — 339

Сенченко I.— 6, 90, 94, 118, 119, 134,

139, 162, 263, 441, 453, 478, 479, 520,

572—579, 623, 765

Серафимович О.— 635

Сервантес Сааведра Мігель — 578

Сердюк Л.— 97

Середа А.— 99

Сивіцький С.— 42

Симашкевич М.— 100

Симиренко Л.— 78

Симоненко В.— 237

Симонов К.— 403

Синельников К.— 488

Сімович Р.— 39, 104, 109, 346

Сінклер Ептон Білл — 347, 384, 663

Сірано де Бержерак Савіньєн — 373

Сірко I.— 650

Січинський В.— 104

Січинський Д.— 34

Сказинський Р.— 103

Скаррон Поль — 742

Скляренко Семен — 97, 460, 464

Сковорода Г.— 24, 101, 178, 194, 195,

213, 214, 328, 416, 435, 506, 642, 742, 7G6

Скоропадський П.—75, 111, 491, 633, 711

Скоропис-йолтуховський Ол.— 82

Скороходько А.— 380

Скотт Вальтер — 363

Скрипаль-Міщенко (Досвітній Олесь) —

567

Скрипник Л.— 443, 463, 581

Скрипник М.—8В—88, 108, 115—117, 121,

1. 496, 570, 601, 618, 685, 694

Скріб Ежсн — 712

Скрябін О.— 127

Слабошпицький М.—411

Слабченко Є. (Деслав)— 112

Слабченко М.— 101, 120

Славінський М.— 74, 78, 112

Слісаренко О.— 76, 83, 89, 91, 94, 122,

126, 137, 156—160, 308, 442, 443. 452,

1. 455, 463, 475, 587—586, 607, 620, 670,

711, 747, 767

Слободівна (Свобода) М.— 355 Словацький Юліуш — 218, 407 Смаль-Стоцький P.— 110, 751. 756 Смисловський І.— 689 Смілянський Л.— 556

Смолич Ю.— 80, 91, 94, 96, 126, 296.

308, 442, 443, 452, 463. 520, 458

Соколовський О.— 476, 477

Соловйов В.— 240

Сологуб Ф.— 233

Сорока О.— 162, 175, 464

Сосенко М.— 72

Сосюра В.— 6, 81, 85, 91, 100, 118, 127,

1. 139, 155, 163, 164, 172-174, 181. 203. 244. 249. 250. 252, 260—277. 302, 304, 306, 356, 377, 378, 382, 409. 761 Сосюра М.— 260

Сріблянський М. (Шаповал Микола) —

1. 21. 52, 63, 73, 76, 78, 82, 109, 111.
2. 288

Стабовий Ю.— 100 Стадник Й.— 105

Сталін Й.— 117, 145, 176, 227, 230, 269, 289, 444, 464, 465, 496—501, 530, 641,

1. 767

Станіславський K.— 661, 662 Старинкевич Є.— 305 Старицька-Черняхівська Л.— 21, 22, 32, 70, 79, 82, 120, 219

Старицький M.— 34, 72, 148, 215, 219, 475, 478, 730, 761 Стафф Лоепольд — 238 Стебун І.— 768 Стельмах M.— 513 Стемашенко H.—491 Степняк M.—123 Степняк-Кравчинський C.—476 Степовий Я.—71, 98, 187 Стерн Лоренс — 453 1 Стефаник В.— 10, 12, 20, 27, 36, 38, 41, 42, 44, 45, 59—61, 66, 68, 70, 81, 104, 105, 131, 134, 155, 408, 440, 473, 479, 484, 507, 517, 518, 521, 533, 551, 555, 564, 573, 657, 658

Стефанович О.— 54, 110, 177, 364, 426, 433—438

Стеценко K.— 71, 78, 97, 98, 704 Стешенко І.— 75, 78 Стороженко О.— 23, 25, 57, 627 Стоянов Я.— 346 Страдіварі Антоніо — 214 Стріндберг Юхан Август — 488 Струтинський М.— 113 Студинський K.— 35—37, 44, 106 Сумрак Остап (Кобилянський В.) —241 Сумцов М — 74, 78, 101, 747 Суровцева H.— 114

Тагор Рабіндранат — 189, 407, 415, 513

Тангейзер — 242

Таїров О.— 696

Талалай Л.— 345

Таль В.— 442, 477

Танатос — 352

Танк Максим — 407

Таран А.— 99

Тарковський А.— 630

Тарновський М.— 114

Тарновський О.— 53

Тарноградський В.— 258

Тась (Могилянський) Д.—629

Твердохліб С,— 63

Теліга О.— 110. 133, 178, 179, 362, 426, 434

Темницький В.— 52

Тенета (Гурій) Б.— 93, 526, 597, 638—641 Терещенко М.— 17, 80, 83, 89, 93, 97, 100, 101, 115, 155—157, 159, 160, 174, 195, 203, 369-374, 464 Тесленко A.— 22, 23, 70, 73, 509 Тетеря П.— 56

Тетмаєр Казімеж — 36, 237, 333 Тимофеев Л.— 154 Тимошенко В.— 110, 114 Тимошенко C.— 114 Тимченко Є.— 82 Тимченко Й.— 72 Тинянов Ю.— 645, 690 Тичина Г.— 183

Тичина П.— 17, 32, 55, 70, 73. 80, 82,

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 83. | 89, 91, 94, | | 115, | 119, | 127. | 132, | 138, |
| 140, | 143, | 153— | 157, | 161, | 163, | 171. | 179— |
| 199. | 201 — | -203, | 214, | 223, | 233. | 235, | 244, |
| 247- | -250, | 252, | 253, | 266, | 268. | 281, | 282, |
| 297, | 300- | 303. | 314, | 328, | 333, | 343, | 354, |
| 377, | 381, | 382, | 384, | 389, | 395, | 396, | 420, |
| 438, | 458, | 514, | 534, | 543, | 548. | 635, | 678. |

727, 761

778

Тищенко О.— 99

Тік Людвиг Йоганн— 712

Тльоге Ф.— 107

Тобілевич (Карпенко-Карий) І.— 105,

307

Тобілевич Ю.— 35

Товкачевський А.— 18, 19

Толлер Ернст — 396, 749

Толстой Л.— 300, 381, 578

Толстой О.— 635

Томашівський C.— 106, 111

Трабша C.— 309

Трильовський K.— 36

Троцький Л.— 493

Троянкер P.— 162, 301

Трунов Д.— 632

Труш I.— 42, 63, 71, 105

Тувім Юліан — 218

Туган-Барановський М.— 74, 101

Тудор С. (Олексюк С.) — 81» ЮЗ. 177>

277, 651—657

Тулуб 3.— 477, 478

Туманян О.— 80

Турянський О.— 103, 134, 658

Тутківський П.— 101

Тютчев Ф.— 300

Тютюнник В.— 347

Тютюнник Г.— 561

Тягно Б.— 97, 100, 101

Уайльд Оскар — 411 Уеллс Герберт — 308, 588 Ужвій H.— 97, 100, 564 Уїтмен Уолт — 237, 299, 396, 415 Українка Л. (Косач Лариса Петрів­на) — 19—21, 59—61, 70, 71, 73, 78, 96, 131, 135, 136, 149, 155, 156, 188, 210, 215, 253, 300, 311, 314, 324, 333, 408, 484, 485, 521, 642, 664, 680, 691, 701, 703—705, 731, 743, 744, 746, 747, 749,

1. 767

Ульріх В.— 379, 412 Ульянов О.— 476 Упеник М.— 181

Усенко П.— 90, 94, 163, 175, 249, 268

Фальківський (Левчук) Д.— 80, 100,

122, 132, 171, 172, 303, 318, 374—379,

381, 412, 513, 597, 602, 641, 727

Фауст— 201

Федецький А.— 72

Федик Т.— 113

Федчишин С.— 756

Федькович Ю.— 42, 61, 107, 743

Фезе Віллі Р.— 355

Фейербах Л.— 756

Феміліді В.— 98

Фет А.— 220, 318

Фефер I.— 115

Филипович П. (Зорев Павло) — 22, 80, 83, 89, 93, 121, 122, 157, 165, 166, 170, 221, 314, 315, 317, 319—325, 329, 571. 624, 731, 739, 741—744, 746—751, 760 Филипчак I.— 479 Фізер I.— 434, 438

Філянський М.— 70, 79, 131, 150, 206,

208, 210—214, 222

Флакер А.— 418, 419

Фламмаріон E.— 189

Флоренський П.— 30

Флорінський Т.— 310

Фомін Є.— 175

Форш О.— 476

Фрайтаг — 756

Франко I. 1—4, 10, 17, 20, 21, 28, 30,

35—38, 40, 42, 44—47, 51, 53, 54, 58—60,

66, 70, 78, 81, 97, 123, 131, 135, 136, 144, 149, 156, 215, 261, 280, 281, 284, 300, 311, 324, 362, 365, 408, 459, 475, 483, 484, 509, 521, 524, 551, 566, 605, 657, 711, 731, 736, 742, 743, 746—748 Франс Анатоль — 501, 523, 531 Франціск Ассізький — 649 Фрейд Зігмунд — 756 Фріче В.— 753 Фур’є Ф.-М.-Ш.— 497

Харчук Борис — 532 Харюк — 111 Хатаевич М.— 122, 457 Хаям Омар — 171 Хвиля А.— 118, 581, 627, 639, 755 Хвильовий (Фітільов) М.—4, 19, 21, 25, 32, 57, 80, 84—86, 91—95, 115—119, 121, 130, 132—134, 138—140, 155, 162—164, 167,

1. 200, 244, 250, 252, 256, 263, 265, 297, 300, 304, 313—315, 328, 329, 377, 395, 441, 445—452, 454, 461, 470, 496,
2. 507, 510, 519, 524, 530, 531, 533- 551, 554, 560, 568, 569, 571—573, 584,
3. 601, 610—614, 618, 620—623, 627, 639
4. 661, 666, 685, 723—726, 759—761,
5. 765

Хвостов-Хвостенко О.— 99

Хетагуров Коста — 143

Хлебников В.— 287

Хмелюк В.— НО, 112, 426

Хмельницький Б.— 72, 215, 435, 462, 477,

678

Хмельницький Ю.— 56 Холодний П. (батько) — 71, 78 Холодний П. (син) — 78, 105, 110 Хомик А.— 73

Хоткевич Г.- 11, 17, 20, 21, 23, 27, 31,

1. 70, 73, 79, 134, 208, 210, 517, 657 Христовий М.— 91 Христос Ісус — 282 Христюк П.— 123 Худоба А.— 241

Цвейг Стефан — 645

Церетелі А.— 142

Цимбал В.— 423

Чавчавадзе I.— 142

Чайківський А.— 35, 475

Чайківський В.— 413

Чалий С.— 65

Чардинін. П.— 100

Чаренц Єгіше — 408

Чарнецький С.— 39, 63, ИЗ

Череватенко Л.— 350, 354, 363, 380, 392

Чередіїв В.— 110

Чередничнко В.— 442, 475, 478

Черемшина М.— 10, 20, 38, 59, 61. 66,

70, 104, 109, 315, 440, 473, 484, 551, 657,

1. 746

Черкасенко С.— 14, 21, 70, 71, 78, 82,

134, 154, 262, 357, 434, 459, 664, 679.

680, 701—705

Чернишевський М.— 227

Чернов (Малошийченко) Л.— 162, 173,

301

Чернявський Микола — 17, 22—24, 27, 29, 30, 32, 70, 73, 79, 440, 459, 526 Черняев А.— 287 Чехівський В.— 120 Чехов А.— 381, 488, 505, 614, 670 Чехов М.— 663 Чижевський Д.— 4, 78, 109 Чижевський П.— 78 Чикаленко Є.— 73 Чикаленко Л.— 110

**779**

Чирський М.— 110. 119, 345 Чистякова В.— 97, 564 Чичерін Г.— 493 Чишко О.— 98 Чиковані С.— 408 Чмихало Р.— 58 Чубар В.— 118, 202 Чужий А.— 137, 294

Чумак В.— 80, 83, 132, 155—157, 160, 195, 237, 242—245, 247—249, 253, 303, 330, 333, 395, 396, 440, 514, 515, 763, 767 Чупка Ю.— 113

Чупринка Г.— 13, 20. 21, 70, 78, 131, 151, 154, 177, 203—210, 243, 244, 253, 288, 395

Чюрльоніс М.— 234

Шабліовський Є.— 766

Шавикін Д.— 100

Шагал М.— 287

Шамрай А.— 26, 743, 751

Шараневич 1.— 658

Шаповал М.— 78

Шахматов О.— 326

Шаховський С.— 766, 768

Шашкевич М.— 33, 36

Шсвельов (Шерех) Ю.— 429, 611, 643,

645, 672, 694, 696

Шевирьов С.— 476

Шевченко І. (Дніпровський I.) — 90, 574, 720

Шевченко Т.— 24, 26, 27, 36, 37, 42, 57,

1. 60, 71, 75, 96, 101, 121, 135, 136, 142, 148, 156, 178, 199, 210, 213, 215, 218, 220, 227, 229, 261, 289, 290, 300,
2. 350, 363, 365, 373, 381, 408. 415 420, 421, 423. 435, 438, 445, 447, 448 503, 525, 547, 642, 678. 711, 720, 742-
3. 746—749, 753, 761 Шевчук Вал.— 211, 213, 308, 513, 532 Шекспір Уільям — 218, 661, 691 Шеллі Персі-Біші—42 НІептицький А.— 57, 112 Шеремет М.— 94, 175, 306 Шерех ІО.— див. Шевельов Ю. Широцький К.—82 Шиян А.— 94

Шіллер Фрідріх — 34, 235, 238, 242, 261. 395, 408

Шкрумеляк Ю.— 103, 134, 279 Шкурат С.— 100

Шкурупій Г.— 89, 91, 100, 122, 137, 159

1. 173. 308. 410, 443, 452, 454, 463

475, 581, 582, 589, 605—609

Шмальгаузен І.— 102

Шніцлер Дртур — 355

Шовгснів І.— 110

Шовкопляс Ю.— 461

Шолохов М.— 381, 578

Шопенгауер Артур — 19, 233

Шостакович Д.— 404 Шоу Бернард — 686, 699 Шпак М.— 175

Шпол Ю. (Яловий Михайло) — 94, 137,

451, 452, 454, 463, 618—823

Шраг М.~ 75

Шротенко В.— 114

Штейнер Р.— 663

Штерн А.— 287

Шульгин О.— 78, 112

Шумський О.—86, 87, 96, 115—117, 204,

251, 515, 685

Щеглова С.—742 Щербак М.— 89 Щербак Ю.— 532 Щербаківський В.— 78 Щербина Н.— 160 Щербина Ф.—78, 110

Щоголів Я.— 123, 149, 213, 315, 318, 746 Щурат В. 37, 44, 70, 106, 739

Юра Г.— 97, 662, 666 Юринець В.— 118, 607, 756 Юркевич Л.— 73, 489 Юрченко I.— 768 Юхвід Л.— 464

Яворннцький Д.—42, 101, 521

Яворовський Є.— 161

Яворський Д.— 73

Ягич Ватрослав — 35

Язиков М.— 642

Якименко Ф.— 112

Якимович Т.—750

Яковенко Г.— 94, 315

Якубовський Ф.— 27, 93, 176, 305, 381

1. 507, 755, 763

Якубський Б.— 751, 756

Яловий М. (Шпол Юліан) — 91, 100,

308, 451, 607, 767

Янович (Курбас) С.—34

Яновська Л.— 22—24, 28, 29, 73, 440

Яковський Б,— 98

Яновський Ю.— 6, 80, 93, 96, 100, 118

119, Ґ32—134, 138, 143, 173. 223, 294

303, 347, 375, 377, 398, 408, 441 451

453, 458, 471—473, 506, 510. 511, 528,

531, 534, 560, 614, 635, 675, 678, 681, 683

Ярема Я.— 51

Яременко В.— 335

Ярина В.— 301

Яричевський С.— 11, 34

Ярошенко В.— 83, 89, 93, 115—160, 231,

443

Яр Славутич — 418

Яцків М.— 14, 15, 20, 34, 36, 38, 44, 45 49, 59—70, 131, 153, 155, 518, 564, 658 Яшек М.— 203

780

**ЗМІСТ**

Вступ

з

[ПОЧАТОК XX ст.: ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ 9](#bookmark6)

[Літературно-мистецьке життя: 10—30-ті роки 70](#bookmark11)

[ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС: 20—30-ті РОКИ 125](#bookmark14)

[Поезія 148](#bookmark15)

Богдан Лепкий 33. Петро Карманський 43. Василь Пачов-

ський 51. Михайло Ядків 59.

Павло Тичина 183. Григорій Чупринка 203. Микола Філян- ський 210. Максим Рильський 214. Дмитро Загул 231. Во­лодимир Кобилянський 236. Василь Чумак 242. Василь Еллан-Блакитний 250. Володимир Сосюра 260. Стрілецька поезія 277. Василь Бобииський 279. Михайль Семенко 287. Валер'ян Поліщук 297. Майк Йогансен 301. Микола Зеров 308. Павло Филипович 320. Михайло Драй-Хмара 325. Во­лодимир Свідзинський 334. Євген Маланюк 345. Іван Кру- шельницький 355. Юрій Липа 361. Василь Гренджа-Дон­ський 365. Микола Терещенко 369. Дмитро Фальківський 374. Євген Плужник 379. Микола Бажан 394. Олекса Близь­ко 408. Богдан-Ігор Антонич 412. Святослав Гординський 423. Поети «празької школи» 426. Олекса Стефанович 433.

Проза 440

Володимир Винниченко 481. Михайло Івченко 503. Гнат Михайличенко 514. Валер’ян Підмогильний 520. Микола Хвильовий 533. Григорій Косинка 551. Мирослав Ірчан 561.

Олесь Досвітній 567. Іван Сенченко 572. Дмитро Бузько 579. Василь Вражливий 583. Олекса Слісаренко 587. Борис Ан­тоненко-Давидович 596. Гео Шкурупій 605. Аркадій Люб- ченко 610. Юліан Шпол (Михайло Яловий) 618. Михайло Могилянський 624. Пилип Капельгородський 630. Борис Те­нета 638. Віктор Петров (Домонтович) 642. Степан Тудор 651. Катря Гриневичева 657.

**781**

Драматургія та кінодраматургія 661

Микола Куліш 685. Спиридон Черкасенко 701. Яків Ма­монтов 706. Іван Кочерга 712. Іван Дніпровський 720.

Кость Буревій 724. Іван Микитенко 727.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І КРИТИКА: 1917-1940 ... 731

Іменний покажчик 770

*Навчальний посібник*

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ. XX СТОЛІТТЯ

Книга перша

За редакцією чл.-кор. АН України Віталія Григоровича Дончика

Художник обкладинки *І. Ю. Померанцева* Художній редактор *О. Г. Григір* Технічний редактор *Є. Г. Рубльов* Коректори *Л. Ф. Іванова, А. В. Дрожжина, Т. А. Лукаиіина*

Здано на складання 16.06.93. Підписано до друку 11.1! 93. Формат 84Х108/з2. Папір друк. №2. Літ гарн.

Вис. друк. Ум. друк. арк. 41,16. Ум. фарбовідб. 41,48. Обл.-вид. арк. 47,84. Вид. № 3441. Зам. № 101.

Видавництво «Либідь» при Київському університеті 252001 Київ, Хрещатик, 10

Білоцерківська книжкова фабрика, 256400, Біла Церква, Леся Курбаса, 4.

Історія української літератури. XX століття. У 2 кн.

1-90 Кн. 1.: 1910—1930-ті роки: Навч. посібник/За ред.

В. Г. Дончика.— К-: Либідь, 1993—784 с.

ІБВИ 5-325-00430-1.

У навчальному посібнику (книга перша) здійснено пошук нової концепції української літератури 1910—1930-х років. Об’єктивно, без перекручень та упередженого відбору розкрито закономір­ності літературного процесу, системну взаємодію різних ідейно- художніх тенденцій, напрямів, течій; вміщено літературні пор­трети М. Зерова, ЛІ. Хвильового, В. Винниченка, Є. Плужника, Г. Чупринки, Б. Лепкого, В. Чумака та інших, кого доля торк­нула трагічним крилом. По-новому осмислено творчість ба­гатьох відомих літераторів — П. Тичини, М. Рильського, М. Ба­жана та ін.

Для студентів філологічних факультетів вузів.

4603020102-123  
І БЗ-18-1-93

224-93

ББК 83.34УКР6я73