

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ

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 вузів*

КИЇВ  
«ЛИБІДЬ»

ББК 83.34УКР6я73 1-90

Розповсюдження та тиражування без офіційного дозволу видавництва  
заборонено

*Автори:* В. Г. Дончик, В. П. Агеева, Ю. І. Ковалів, Л. С. Бойко,  
В. С. Брюховецький, В. А. Бурбела, В. В. Громова, Т. І. Гундорова, І. М. Дзюба,  
М. Г. Жулинський, Ю. А. Загоруйко, М. М. Ільницький,  
А. Є. Кравченко, С. А. Крижанівський, В. О. Мельник, О. С. Мишанич,  
В. П. Моренець, М. К. Наєнко, В. В. Неборак, Л. М. Новиченко, Т. Г.  
Свербилова, Г. М. Сивокінь, Г. М. Черниш, Н. М. Шумило.

*Редколегія:* В. П. Агеева, 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. П. Кононенко, А. Г. Погрібний

Головна редакція літератури з українознавства та соціогуманітар-них наук

*Головний редактор* М. С. Тимошик

*Редактор* С. О. Герейло

4603020102-123

I ..... 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 I (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 «зкриття 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. І 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

час», а такі, як «Історія літератури руської» (1882—1894) О. Огоновського, «Історія української літератури» М. Грушевського (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-літературного 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

1, 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 ґрунтовні, як «Історія української літератури» (1942) Д. Чижевського 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 багатющій фольклор, оригінальну художню літературу, покоління українців не мали справжнього, неспотвореного уявлення про свою духовну генеалогію; історія, що поставала перед ними,— це понижене 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

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, чії 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. І 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).

<sup>1</sup> G. S. N. Luckyj. *Ukrainian literature in the twentieth century*. 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 підґрунтя. 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, запевядом. 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'явилися постанови ЦК КППС, дубльовані ЦК К.ПУ, і вже на початок 50-х років, коли було завдано одного з найбільш шкідливих 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, ліношам 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 1916— 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

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 ХХ століття поставатиме в єдиному потоці, не поділеному штучним хронологічним кордбном.

Крім досягнення повноти і об'єктивності, автори ставили собі за мету представити українську літературу в цій роботі цілісною, не покрасною 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 пропонуваній «Історії української літератури» ще не вдалося ґрунтовно проаналізувати увесь великий художній і літературознавчий доробок, який надбала за сім десятиліть українська еміграція Австрії, Польщі, Чехії і Словакії, Німеччини, США, Канади, Франції, Бразилії та багатьох інших країн, часто-густо підтримуючи племін життя української літератури, коли в Україні воно ставало вкрай нестерпним.

Автори посібника (редколегія та відділ української літератури ХХ 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. Агєєва* (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. Бурбєла* (Іван Микитенко), *В. В. Громова* (Микола Філянський; Павло Филипович; Іван Крушельницький; Микола Терещенко), *Т. І. Гундорова* (Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку), *І. М. Дзю-*

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 Винниченко), *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. Крижанівський* (Василь Чумак), *В. О. Мельник* (Михайло Івченко; 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. Наєнко* (Григорій Косинка; Іван Дніпровський; Критика і літературознавство), *В. В. Неборак* (Василь Бобинський; Євген Маланюк), *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. Сивокін* (Степан Тудор), *Г. М. Черниш* (Дмитро Загул; Володимир Кобилянський; Михайль Семенко; Гео Шкурупій), *Н. М. Шумило* (Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку; Михайло Могилянський).

*Від редколегії—В. Г. Дончик*



## ПОЧАТОК ХХ СТ.: ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ

Динамічні еволюційні та революційні зміни в естетичній свідомості напередодні нової історичної доби формують розмаїте, поліфонічне художнє полотно — літературу ХХ 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 загальноєвропейській літературний процес та його універсалізм (т. зв. *теорії «європеїзації», «глобалізму», «модернізму»* тощо). Умови для розмежування цих орієнтацій склалися ще в ХІХ 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 ХІХ 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 ХХ ст. було пов'язане з питаннями про шляхи й напрями національно-культурного самовизначення. Це надавало особливого драматизму по-

ЛеМікам і Деклараціям, з'ясуванню їх відмінності та ідеологічного спрямування, сприяло розгортання 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 неофольклоризму і символізму, елементи психоаналізу («нова» школа української прози — М. Коцюбинський, В. Стефанік, 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-

<sup>1</sup> Франко І. Я. Українська література II Збір. творів: У 50 т. К., 1982. Т. 33. С. 142.

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»*), сугестювала, аналізуючи водночас, аж до полемічного переосмислення, естетично-моральну проблематику філософії Ф. Ніцше («Він і вона»). Пориваючи з народницької традицією побутовізму та описовості, О. Кобилянська тяжіє до творення власної індивідуальної філософії, близької до романтичної німецької натурфілософії.

Актуальну в українській літературі тему землі О. Кобилянська 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 модули, такі як *ліричний щоденник*, *діалогізована оповідь* («Ніоба»), *побутова історія*, збагачена

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 ХХ 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 «мужинства» 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 ХХ ст. Водночас за всієї ідентичності з символістською 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**

(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 ХХ 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, опредмечених «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, що лише тією чи іншою мірою модернізуються (лірика О. Олеся, Г. Чупринки, М. Вороного, Х. Алчевської; проза О. Кобилянської, С. Васильченка;

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), *неонатуралізм* (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, натхнених докволишнім 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 світовідчуження, з характерним апокаліптичним протиставленням тлінного, минушого 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 ХХ 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-

мшривала сферу естетично-філософської поезії. Вводячи до української літератури нові жанрові, ритміко-метричні форми, оновлюючи віршову техніку, М. Вороний тяжів до символістсько-імпресіоністичної образності, тематики нанкосмічного, урбаністичного, гедоністичного плану. Його поетичні цикли («Разок намиста», «За брамою раю», «Гротески», «Фата-моргана» та ін.) вирізнялись емоційністю і драматизмом розвитку художньої дії, яка проривала конкретику буденного життя філософськими тонами, сентиментальною романсовістю, грайливістю імпровізацій. Патріотична лірика М. Вороного, а також його переклади впливалися в традицію маршової, пісенної, баладної поезії, яка інтенсивно розвиватиметься в ХХ 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

ступного етапу модернізму, що позначений рішучим запереченням літературної традиції.

Особливе місце в літературному процесі початку ХХ 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 голоди, 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 характеристик 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 «під-правляє» 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, ХХ ст.

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



навколо українського модернізму в журналі «Киевская старина» (1902) і до відомої дискусії другої половини 20-х років можна вважати етапом становлення та обґрунтування 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 ХХ 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 ХІХ — початку ХХ 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 *<ins Blau>*, що у на-

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 родовий, 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 ХХ 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 просвітництва, 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

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

Артистична метафізика Ф. Ніцше, волонтаризм А. Шопенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона, феноменологізм С. Гуссерля та інших були тим філософським та естетичним ґрунтом, на якому поставала модерністська критика М. Євшана, М. Вороного, Д. Донцова, А. Товкачевського, М. Сріблянського, 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 ХХ ст. елементів романтичної свідомості.

Романтична ідеологія, романтичний індивідуалізм, романтична настроєність знайдуть своє продовження. І згодом саме ці елементи активно засвоюватимуться, трансформуватимуться, 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 відрізняється тим, що він стремить не від громади, як цей останній, а до громади»<sup>1</sup>. 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 метаназвою універсалізованого стилю. Загалом тенденція обґрунтувати новий класичний етап розвитку української літера-

<sup>1</sup> Пролетарське мистецтво: Тези Гната Михайличенка на доповідь Всеукраїнському//Десять років української літератури Х., 1928. Т. 2- С 27.

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 ХХ 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 еkleктичної творчості Г. Чупринки стала критика «хатян». Загальна зміна ранніх модерних структур пов'язана з посиленням явищ експресивно-виражального 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-реалізму, яку розробляли представники «нової» течії, ставала вже класичною. Зрештою, творчість письменників-модерністів втрачає свою «синтетичність» і еволюціонує до взірців більш однопланових (останні імпресіоністичні ескізи М. Коцюбинського, реально-побутові повісті О. Кобилянської) 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. Яцківом, 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*», «Земля», «У неділю рано зіл

ля копала», «Тіні забутих предків», «Лісова пісня»). Для української літератури з її не досить виробленою традицією романного епосу різноманітність 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, диспути-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 ґрунті, мала прислужитися переборенню традиції народницького «живого», або етнографічно-побутового театру.

Наприкінці першого — на початку другого десятиліття ХХ 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 міфотворенням, 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» (Р.Л. Хвильовий, М. Ку

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

Ранній український модернізм початку ХХ 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. Яновської, М. Чернявського, Д. Марковича, Грицька Григоренка, Ореста Левицького, С. Васильченка.

Літературознавці радянської доби протягом багатьох років припускалися помилки, ототожнюючи народництво<sup>1</sup> як ідеологічну тенденцію з народництвом літературним, з одного боку, а з іншого — протиставляючи «просвітянству» другої половини ХІХ ст. більш раннє явище — «просвітництво». Проповідкування просвітянських ідей у період революційних перетворень, на їхнє переконання, було реакційним анахронізмом, бо ж неонародники висували питання про непізнаваність природи людини, визнавали альтернативність понять «просвіта» й «революційна боротьба», більше того — піддавали сумніву доцільність революції як акту кровопролиття. Письменників цього напрямку, 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 найширші 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 ґрунті посилення емоційного начала, а точніше — за рахунок активізації оцінного авторського слова.

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

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, пізні народниці виступали проміжною ланкою між «старою» та «ною» літературними школами, завдяки чому 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, пізнавши свої обов'язки...» — ці думки Л. Яновської можна розглядати як обґрунтування 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), пізніше 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-

Сивності темних сил людської натури, які найчастіше про- і являються у вседозволеності, обивательстві («В темряві», «Московський гедзь», «Обивательські жарти» С. Васильченка), 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,— єдина ланка між народом та інтелігенцією, гарантуючи, зокрема, дієвість закликів до любові, правди, братерства та «єдиномислія» (Т. Шевченко) **як** найширшої 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 Кіркєгора 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

<sup>1</sup> Більшовик. 1924. 17 квіт.



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. Могілянського «Про культурну творчість» (1912), досягши свого апогею у вже згадуваній полеміці 1925—1928 рр. Думка «європейців» 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!»<sup>1</sup>**

Література, яка створювалася під таким гаслом, звичайно, не могла становити естетичної альтернативи «європеїс-там» 20-х років на чолі з М. Хвильовим, тоді як неонародництво становило таку альтернативу, увібравши в себе давню художню традицію, закорінену в народну творчість і послідовно збагачувану впродовж усього ХІХ 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

<sup>1</sup> Плужанин. 1927. № 3. С. 30.

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 уїдлигим сатириком. У «вिकривальних» 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 кінчати 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?..»<sup>1</sup> 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, європейсти, 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 ХІХ — початку ХХ ст., що найорганічніше «перетворював у своїй творчості, як впливи вітчиз-

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

Няного фольклору, так і західноєвропейських «вчителів»), як на той час для старійшини української літератури І. Не-чуй-Левицького. Він пов'язував це питання не стільки з естетикою, скільки з політикою. У статті «Українська декаденщина» (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 ХХ ст. було зумовлене прагненням застерегти їх від втрати соціальності, підміни естетикою моралі, втрати зв'язку зі сталою національною традицією.

**Наталія Романович-Ткаченко** (1884—1933), хоча й належала формально до «Плугу», але по суті, 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 ХІХ ст. ця течія передувала новому рівневі епічності, посилювала філософічність української літератури («поезії» в прозі В. Стефаніка, О. Кобилянської, Г. Хоткевича, М. Чернявського, Дніпрової-Чайки, Н. Романович-Ткаченко), то у 20-ті роки, на думку деяких тогочасних критиків, зокрема Ф. Якубовського, вона спричинилася ледь не до кризового стану в прозі<sup>2</sup>. Причину цього, без зайвої драматизації, О. Білець-

<sup>1</sup> Доленго М. Критичні етюди. Х., 1925. С. 56.

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

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. Могілянський 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, Юресь»); 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 реєстрах свого оформлення.

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

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

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, змикрутство — 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»<sup>1</sup>.

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

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

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, розкуто-розлогим, окрилений та мізерно-дріб'язковим, нікчемним, земним, між злетом і падінням, пам'яттю і непам'яттю, світлом і тьмою, добром і злом. Людину М. Чернявський осмислює не так на рівні її біографії і навіть не так в історичному контексті, як на сутнісних реєстрах 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 короугою», де створено образ інтелігента-песиміста, зневіреного не лише в «темному народі від верху до низу», а й в 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, некерованої 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 сконстатував трагедію молодого інтелігентного духу в українській літературі, яка за органічним спрямуванням таланту поривалася до краси, а жила за владними альтруїстичними душевними спонукками писати бойові гасла («Гей на бій, за нами встануть!»), закликаючи свій національно й соціально скривджений народ до опору. Це був саме той ви

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

Майстер пейзажних та інтимних замальовок Х. Алчевська залишила ряд поетичних послань («До дітей мого краю», «До жіноцтва», «Співайте пісні голосніш»), які, завдяки умовній метафоричності, стали помітним явищем в українській літературі. Та все ж кращими у творчості письменниці є ті поезії, в яких вона, позбавляючись рефлексійності, дає зразки чистого ліризму («О розправ білосніжні крила», «Хмари-думи», «Калина й Тополя», «Крик чайки», «Я — лілія біла»). Роздвоєність світовідчуття — між прагненням гармонії та неприйняттям життєвих потворностей, зумовлювала, крім реалістичних, показові для початку ХХ ст. неоромантичні тенденції творчості, на ґрунті яких з'являлися елементи символізму. Типовим для Х. Алчевської 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. Єфремовим щодо молодого прози та захищаючи передусім О. Кобилянську від звинувачень у декадентстві, Г. Хоткевич виявив глибоке розуміння ролі символізму й загалом нереалістичних течій у пошуках шляхів розвитку літератури кінця ХІХ — початку ХХ 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,—

стверджував Г. Хоткевич,— все, що не вирросло 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 йБег-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 найорганічнішим 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 Левицький* (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, за-своювало (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 П. Тичина, М. Жук, В. Винниченко, М. Могілянський, А. Головка. А якщо провести лінію «живих» контактів, то не оминати поетеси Х. О. Алчевської, її творчих взаємин із літпочатківцями 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

<sup>1</sup> Літературно-науковий вісник. 1908. Т. 42. Кн. 4. С. 132. (Далі даємо—ЛЛНВ).



відчуття формувалися нові формозмістові параметри української літератури, яка входила в період інтенсивного культурного творення ХХ 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 Яківа, Петра Карманського, Василя Пачовського, Осипа Турянського, Катрі Гриневичевої...

Батьківщина Богдана Лепкого — Поділля, край благословенний, щедрий і мальовничий, овіяний легендами його рідне село Крегулець розташоване між містечками Гусятином 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 поезію); 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 Маркіяном Шашкевичем, переповідав легенди і бувальщини про давні часи на Україні. Домашній учитель Дмитро Бахталовський, 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-

ручина. І Бережани і Поручни — місто й село — формували характер і світогляд Богдана-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 Янків, 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 зачала 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 Романовичівною. 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...

Після гімназії Б. Лейткий 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 Колесою, Михайлом Новицьким та іншими студентами-українцями.

Згодом Б. Лепкий вступає до Львівського університету. Близькими друзями стають О. Маковей, І. Копач, О. Макарушка. Приятелював також з молодим математиком Климом Глібовіцьким, техніком Юрком Тобілевичем, поетом Миколою Вороним, відомими співаками Соломією Крушельницькою 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 авторитет 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

Центрів культурного життя Галичини, було замалим Для таланту Б. Лепкого. Коли на початку 1899 р. у Ягеллонському університеті (Краків) відкрили лекторат української мови та літератури, письменник переїздить сюди з молодю 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. Тетмайером, цікавиться діяльністю учасників літературної організації «Молода Польща», очолюваної вождями польського модерну С. Пшибишевським 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 стче своєрідною «українською амбасадю» 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 Яківа — 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 падають», «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 путях шайтана» (1906).

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

**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 Гешт — до Відня. Зустрічає тут приятелів—молодомузівців Петра Карманського та Василя Пачовського, а також Ф. Колессу, В. Щурата, 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 Оркан), 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 бідусь.

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



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. Карманського, «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 (*хромотопу*). 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!

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 (поєми «Буря», цикли «Листки Катрусі», «В лазареті»); в образну тканину влітається 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 появились в «Ноктюрні» — своєрідній скорботній поемі-плачі, побудованій на цифрі дванадцять. Це число пройняте євангелічно-трагічною ідеєю жертвності 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 не дарма називали ліричною. Це виявляється не лише в *настровості*. Тут наскрізним є ліричний сюжет оповіді, її провідний мотив. Переважна більшість оповідань — на теми селянського життя та добре знаного письменникові попівського середовища. Нові



погляди та ідеї, які проникають у провінційне ЖитТй, 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 «Гачкаря»). Але вища міра самозречення — жертва заради іншого.

Мала проза письменника — своєрідне явище в українській літературі перших десятиліть ХХ ст. З новелістикою В. Стефаніка її споріднює сільська тематика й драматизм оповіді, але різнить сумовитий ліричний серпанок там, де у Стефаніка — 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, неокресленість 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-

рйчний фальш, добірна колекція ундо-фашистських концев- 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»<sup>1</sup>. 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, О. 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, ґрунтовні дослідження творчості цих письменників висувують 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, І. 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. Лермонтова, 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 ХІХ ст. під опікою І. Франка, а в надвечірню годину

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

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 проблески хрущовської відлиги... А при цьому участь — не завжди зважена і не завжди з власного бажання — в різних політичних справах при різних ситуаціях і попаданні 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-тесля 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.

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». Що спонукало поета на такий крок? Сам він згодом пояснював це матеріальною скрутою та прагненням ближче познайомитися з античною й італійською культурами.

У колегії Г.І. 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 небагом 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

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 Пшесмицький), виступаючи з доповідями про нові художні та мистецькі явища в західноєвропейській літературі.

Отже, «Молода муза» виникла як ланка загальноєвропейського руху за оновлення літератури, як взірць 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 українській літературі» та інших першим помітив і теоретично обґрунтував риси нової прози, що виникла на зламі століть. Як зіркий дослідник Франко обґрунтував 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 І. Гете «Страждання молодого Вертера» та Франкового «Зів'ялого листа». Домінуючим настроєм молодомузівського періоду, як засвід

чують назви «Ой люлі, смутку!» (1906), «Блудні огні» (1907) , «Пливем по морі тьми» (1909), є 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 зезають 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 дугу,  
І чорний сумерк 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 ХХ 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

<sup>1</sup> Франко І. Зібр. творів: У 50 т. Т. 37. К-, 1982. С. 133.

СПОкою», шукало «оазу мрій», але в образи, настрої, ритми вживалися 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 свого вікна...» І. Франка, а образи цього самого твору П. Карманського («Глянь, це я, Морщина поорала чоло...») є ремінісценціями з Франкового «Наймита».

Поезію П. 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 еспацію. 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 сив 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 багатшарова з усіх книжок П. Карманського. 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

зближався Карманськльй, 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»<sup>\*</sup>.

За стильовою тональністю вірші збірки «Пливе по морі тьми» чи не найбільше споріднені з бодлерівським симбіозом «квітів зла», ідеалу і спліну. Тон, інтонація іноді різуче 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 смуги.**

Заглиблення в таємниці буття йшло від прагнення заглушити біль як власного серця, так і народу. Та зречтисся його неможливо, і зболене серце постійно повертається з берегів Тибету чи Адрії, «облаків містичного неба» на галицькі поля, провіджає емігрантів, які, мов журавлині ключі, покидають рідний край, і серед сплеску іронії тужить, хто йому поверне «те шире чуття», з яким воно народилося на світ. Збірка «Пливе по морі тьми» завершує найінтенсивніший 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. Лепким та В. Пачовським працює у таборах українських військовополонених в Німеччині (Раштатт, Вецлар, Зальцведель). 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

<sup>1</sup> Рубчак Б. Пробний лет // Остап Луцький — молодомузець. Нью-Йорк, 1063 С. 37—38.



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 аномальний.  
(«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 «*Al 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 взірць «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 зростають перлами сліз Як не ми,  
то, напевно, вже внуки...

(«Героям»)

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

Збірка «За честь і волю» була наче антитезою до «*LI 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 «молодомузівців», відзначив у статті про українську поезію, що Карманський «опублікував у періодиці низку чудових віршів на бразильські теми»<sup>1</sup>. 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 р., 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 «Поєми».

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

<sup>1</sup> *Sygnaiy*. 1934. №4—5. С. 3.

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 дримає,  
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.

Народився Пачовський Василь Миколайович 12 січня 1878 р. в с. Жуличах на Львівщині в сім'ї священника. За родинними переказами, походив по матері з боярського (дівоче прізвище її Боярська), а з боку батька чи й не з князівського роду. Та, однак, з дитинства довелося йому зазнати поневірянь: батько замолоду помер, а священники 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 молододушно-музичців. 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. Темницького, 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

«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, якимось 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 увійшла 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 «Розсіпані 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 «Пачовським 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»

<sup>1</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. К-, 1982. Т. 33. С. 176,

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 міцніше філософське начало, мистецька тематика вічної боротьби світлого й темного, космічний мотив. У книжці «На стоці гір» немає й такого хвиливого перебігу настроїв, як у попередній. Тут відчувається вже погамованість 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. Павчовського насправді не було. В ній поєднані безпосередність і щирість почувань «Розсипаних перлів» із витонченою інструментовкою «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 ревнителю 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 українській поезії, зокрема у творчості Олекси Стефановича та Богдана-Ігора Антоновича. Ось один із зразків еротизму:

Та сміх твій позволяв всі шовки розпінать,  
Яка ж ти красна, леле! — уста мої джожать,  
Уста мої цілують сніжну огненну грудь,  
Волосся оксамитом рамена білі в'ють.  
А русалка сміється в кушах...

Поетія В. Пачовського, 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 «*Ba Beïia Pomagina*» 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 Злата, розливається» («Над морем світла») та «Море плеше: се небіжчик — і горить як золото!» («Ніч на морю»), а «*iiigina* — панна, М'ппа — панна» В. Пачовського попереджувало Тичинине «*O* 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 образотворення. Видатний український письменник із США В. Барка відзначає, зокрема, що «ліричними інтонаціями з частим повтором, а також різким сарказмом у малюнках-алегоріях, 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

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 мести» (вірші 1923—1927 рр.), «Розгублені звізди» (1927), «Дзвін слави князям» (1930—1933), що так і не були видані, образ України стає провідним, причому викристалізуються 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, І. Самойловича — вирізняється 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 відіннями, 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 судилося щаслива сценічна доля, що викликало нарікання автора на упередженість критики. Та ідеї, які письменник утверджував як у поезії, так і в драматичних творах, знай

<sup>1</sup> Барка В. Лірик-мислитель Ц Пачовський В. Збір. 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» Данте. 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 1917—1922 рр., в яких мовби повторилася шістсотрічна наша трагічна історія. Тим-то образи кількох персонажів зазнають кілька перетвілень.

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 дворухності його натури: одна постать — з обличчям Митуси, співця татарських руїників, 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 рр.).

Міфологічний пласт драматичної поеми В. Пачовського химерно переплетений з історичним: тут діють такі постаті, як Роксолана, Мазепа, Шевченко, Гоголь, Драгоманов, Махно, 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 рр. 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,

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 захищеної 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-нісівка на Лубенщині Родіона Чмихала. Сюжет її — варіант поширеного мотиву про дванадцять братів і сестру, що їх урятувала, відомого з популярної казки братів Грїмм. Але у творі Пачовського власне казковою є лише сюжетна канва. Пафос твору — в уславленні стійкості й самопожертви заради великої ідеї, вірності рідному краю, 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 замінює мистецтво. Критики ж, починаючи від І. Франка, силу його таланту вбачали в ліриці, сповненій мінливості настроїв, витонченості поетичної форми, глибокої музичності, ґрунтованій на фольклорній традиції.

## 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 ХІХ і ХХ 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»<sup>1</sup>, 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 одинадцять 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-

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

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 wraz з 6-ма товаришами з прибуду наук Маркса, Енгельса, Дарвіна, подаваних І. Франком. На свідочстві зазначено: «Видалений з тутешнього закладу з приводу проголошування теорій і засад, існуючому порядку суспільному ворожих, які свідчать про релігійне і моральне зіпсуття учня»<sup>1</sup>.

Опинився юнак поза школою. Майже два роки довелося йому клопотати, доки прийняли до гімназії в Бережанах — глухому провінційному містечку, куди посилали переважно педблагонадійних 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 «тайний кружок», а нижче подано прізвища сфотографованих. Фотографія послужила обвинувачувальним 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»<sup>2</sup>. А Леся Українка ділиться своїми враженнями в листі до рідних: «Яцків тепер наймодніший з молодих белетристів в Галичині... Він пише досить нерів-

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

<sup>2</sup> Стефаник В. До М. Ю. Яцківа//Твори: В 3 т. К-, 1954. Т. 3. С. 245,

но, часом дуже гарно, часом тільки чудно, алє 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 brutally 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 збрала 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 радіої 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. Стефаніка, 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

<sup>1</sup> *Українка Леся. До О. Г. Косач//Твори: В 5 т. К., 1956. Т. 4. С. 391—392.*

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»<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Білецький О. Збір. творів: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 190.

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, модерністичний, естетичний і як там ще всіляко його називають. Мета цього напрямку — служити красі. Наші «молоді музикари», почавши видавати «Світ», означили сю мету (в 1-м числі) так: «Від злиднів і турботних дисонансів най веде нас на сонячні лави, 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» <sup>2</sup>.

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 еkleктики. 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. Яцківа та О. Кобилянську, згодом відзначав стосовно Яцківа, що письменник цей «навіть серед оргій

<sup>1</sup> Світ. 1906. № 1. С.

<sup>2</sup> 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 ширості і в цьому натужному напруженні ховаючи те, що в йому живе позитивного»<sup>1</sup>. 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 скороминущості 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. Метерлінка, 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 груди 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 дівка 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

<sup>1</sup> *Ефремов С.* Історія українського письменства. Київ, Лейпциг. 1919. Т. 2. С. 266.



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

Наскрізний символ у М. Яківа 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 надibuємо в народних легендах та переказах. Герої його творів замислюються над проблемами буття. Ця задума часто постає на філософсько-естетичному ґрунті, в дусі фольклорної символіки («Поема долин», «Лісовий дзвін», «Де правда?»).

Письменники відкривали в фольклорі нові, незнані досі можливості збагачення художньої літератури. В думках, ба. = ладах, казках вони помічали драматичні глибини в окресленні людської психології, за трагічних ситуацій виявляли оптимістичний погляд на життя. Так, у «Лісовому дзвіні» Яківа 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 «Поємі долин» — новелі здебільшого алегоричного, ніж казкового чи символічного плану. При блідому саяві 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 нещастя, 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 знайти й тут. Особливо характерне щодо цього оповідання «Де правда?». Герой твору під старість раптом став замислюватися над таємницею буття — в ньому пробудився філософ.

Интерес 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 проплинність 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, Стефаніка, Черемшини, Яцківа набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різноманітності...»<sup>1</sup>.

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 стають джерелом метафорики М. Яцківа — багатой і розмаїтої, в якій помітна виразна тенденція до схоплення різноманітних 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, самотній низині стелився смуток долин, могили і кургани — ті груди долин — віддихали проміннями могутно, аж сталеві блиски іскрилися та грали, як зброя на сплячих лицарях» («Поема долин»), 3 часом метафора ускладнюється. Так, у ранніх його творах тропи будувалися на матеріалі приказок і прислів'їв: «Людські гріхи розбіглися, як коники перед косою»; «Слова посипались, як вода з лотоків; одні втікали, як зайці, другі пустились за ними навздогін, як хорти» («У

<sup>1</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т К., 1984. Т. 41. С. 523.

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. І 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 відлтий. 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 великанська 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

стережень над життям «Товариства взаїмних забезпечень «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. Грушевський, 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 opinio».

Після книг «Далекі шляхи» і «Танець тіней» у творчості письменника настала довга перерва. М. Яцків зробив неправну 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 триумфально 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»).

<sup>1</sup> *Грушевський М. Світоїні галицького життя // ЛНВ. 1919. Т. XXIII. С. 298.*

Сьогодні настала пора повернути творам письменника їх первинний зміст, щоб він знову постав перед читачем як один з найцікавіших представників блискучої плеяди українських новелістів 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. Збір. 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 ХХ 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. Хоткевич, 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. Грушевського, 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,

що сприймалося по суті як своєрідна неофіційна національна Академія наук. Тут видавались «Наукові записки» (з 1892 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. 1906 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 1914 р. — і тримісячник з українознавства «Україна».

Подією загальнонаціонального значення був вихід «Словаря української мови» Б. Грінченка (1907—1909). Високий рівень національного самоусвідомлення засвідчило всенародне святкування, всупереч урядовим заборонам, 100-річчя 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, 1915 — І. Мар'яненко організовує Товариство українських акторів. Українські театри і трупи на Наддніпрянській Україні і в Галичині виставляли п'єси Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкасенка; намагалися вони опанувати 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. Сакаганський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, К. Рубчакова, Л. Ліницька та інші.

Початок ХХ 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. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, які по-новаторському продовжували традиції М. Лисенка.

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

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. Садовського, 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 ХХ 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



Час і припиняли своє існування через матеріальні труднощі).

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 встиг донести до читачів ряд творів Лесі Українки, М. Коцюбинського, Б. Грінченка, А. Тесленка, А. Кримського, В. Самійленка, М. Вороного, Л. Яновської, Х. Алчевської, П. Капельгородського, 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, Х. Алчевська, Г. Хоткевич, А. Хомик, критики і публіцисти М. Євшан та М. Сріблянський, а також Б. Лепкий, О. Грицай, М. Могилянський. Журнал мав на меті «пробудження національної свідомості серед нашого суспільства і розвиток рідного письменства, культури і штуки». Він виразно підтримував модерністичні 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 випадок В. Леніна. Крім В. Винниченка, Д. Донцова, Л. Юркевича, на його сторінках виступали також А. Луначарський, Д. Мануїльський, а з художніми творами — Леся Українка, С. Васильченко, М. Вороний, С. Черкасенко.

Українська преса зазнавала цензурних утисків, переживала 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

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 вестник»; редагував його М. Славинський, а серед співробітників були М. Грушевський, Д. Багалій, Д. Овсянко-Куликовський, М. Туган-Барановський, Д. Дорошенко, М. Могилянський, 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—1907 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

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 кроків 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 гімназію. 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 університет у Києві (17 вересня 1918 р. перетворений на Київський державний український університет), Історико-філологічний 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;

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.

1918 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 кварталних історії, літератури, культури і мистецтва «Нате минуле» (Київ, 1918—1919 рр.) за редакцією В Королева-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. Шаповала й О. Мицюка.

Всього в Україні 1917 р. діяло 106 друкованих видань, 1918 - 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**

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 силене 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-

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 Шаповали, О. Шульгин, Д. Антонович, П. Холодний-батько і П. Холодний-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-демократичний поет та драматург 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 (1922; померли І. Нечуй-Левицький (1918), В. Науменко (1919), Ф. Вовк (1918), І. Джиджора (1919), В. Молзалецький (1920), Б. Кистяковський (1920), Г. Нарбут (1920), К. Стеценко (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 спротивом 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 настрої та орієнтацію частини української демократичної інтелігенції. З'явилися ознаки еволюції в бік коли не присутнього, то фор-

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 межі; 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 повоєнну 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 ґрунті 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. Хоткевича, 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-

/ціональної культури за умов соціальної революції. Та радянській, 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, азербайджанської, 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 «неокласици», які орієнтувалися на засвоєння античної і європейської культур, на високі естетичні критерії та пошук «вічної краси і правди» — М. Зеров, М. Рильський, П. Філіпович, 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 «радянській», щоб через деякий час інтегруватися в нову історичну реальність, не зраджуючи, проте, ідеалу творення повноцінної національної літератури (П. Тичина, М. Семенко, М. Йогансен, 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. Капельгородський; 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. Епик, В. Минько, І. Микитенко, І. Ле, Г. Косинка, І. Кириленко, А. Головка, П. Панч та ін.).



У 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

О. 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,

І. 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, різноманітність його компонентів і різноспрямованість тенденцій, що дістали бурхливий розвиток у найближче десятиліття. Йдучи часом на розрив, а то й на взаємознищення, ці сили й тенденції, однак, 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

Ізречений 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). Недавно проіснував і часопис «Шлях» (від середини 1917 до січня

1919 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. Филипovich, 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. Широцький. 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).

1918 р. група «молодих письменників і поетів» підго-

тувала у світ «Літературно критичний альманах», що ре- презентував 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 заходило коло видання місячника «Музагет», але вийшов 1919 р. тільки один збірник, до якого увійшли твори Д. Загула, В. Кобилянського, О. Слісаренка, П. Тичини, П. Филиповича, 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 розвивованій 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 організують першу в Україні пролетарську літературну групу «Боротьба».

1919 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 Всеукраїнського, який редагували Гнат Михайличенко (одне число) і футурист Михайль Семенко. В ньому співробітничали В. Блакитний, В. Чумак, В. Коряк, П. Тичина, нещодавні символісти Д. Загул, М. Терещенко, В. Ярошенко, художники Ю. Нарбут, А. Петриць-

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! Древа вибруньковуються! — Весна!» — таким патетичним закликком 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 обґрунтування їм дали О. Богданов, В. Плетньов, О. Гастев) 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», що 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. Семенко, 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 пролеткультівцями. «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.

Взагалі для більшості українських літераторів, хоч би до яких груп вони належали і якої естетичної програми дотримувалися, був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества 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 Пророцтв. Попереду відкривався «радісний шлях помилок», якщо вжити вираз, що став популярним через кілька років. На жаль, через деякий час виявилось, що він не осяйний, а трагічний.

У згаданому вже харківському альманасі «Жовтень» М. Хвильовий, В. Сосюра і М. Йогансен 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»<sup>2</sup>.

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

<sup>2</sup> Арена. 1922. № 1. С. 3—4.

Характерне для багатьох літературних маніфестів відхрещування 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 культуробудівництва у національних формах»<sup>1</sup>). 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 українського письменства, відбиваючи відповідні суспільні настрої та об'єктивні обставини, якоюсь мірою вплинула і на формування політики українізації. її початок можна бачити в змінах тактики більшовиків, які наштовхнулися на опір значної частини українського селянства як під час обох походів Червоної 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—

1920 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-

<sup>1</sup> *Блакитний В. (Еллан). Твори: Повн. збір. Х., 1929. С. 375.*

1-і, насамперед в Азії, і відповідно зберігати престиж борців 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.VII. 1923) та декрет ВУЦВК і Раднаркому УРСР «Про заходи рівноправності мов і про допомогу розвитку 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 історично неминуче задоволення елементарних національних потреб українського народу відбувалося під контролем партії і в бажаних їй межах та формах.

Головну роль у обґрунтуванні й практичному переведенні українізації відігравали В. Блакитний, нарком освіти, також колишній боротьбист О. Шумський, а після його усунення — М. Скрипник. Хоча переважно її пов'язують з іменем саме Миколи Скрипника. І не випадково. Адже йому належить обґрунтована 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, змишки 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-

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 односторонності 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



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. Кобилянського, М. Семенка, театральних митців Л. Курбаса й М. Терещенка, художника А. Петрицького. Невдовзі, на початку 1919 р., 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 *«Держання»*, *«Кверофутуризм»* (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»*

1921 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»*

(1921) , 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»*, *«Гольфштрорм»* (*«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 на 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. Терещенко; з'явилися й неофіти — Гео Шкурупій, Гео Коляда, М. Дербак.

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. Филіпович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт). Їх опоненти пізніше назвали це угруповання *«неокласиками»*. На відміну од інших груп *«неокласики»* не дбали про своє організаційне

\* Нео-Ліф. 1925. № 1. С. 8.

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. Пилипенко, його активними членами — А. Головка, А. Панів, І. Сенченко, Г. Епик, І. Кириленко, О. Копиленко, Д. Гуменна, 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» прагнучиме, поруч із революційною лірикою, що досі панувала в післяжовтневій 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 «Плугіві» 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-

<sup>1</sup> Плуг. 1924. № 1. С. 24.

СІТЬ вузько брав сільське життя, не цікавився широким історіософським та філософським осмисленням його явищ. Натомість схилився до натуралістичної описовості й побутовізму, 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, І. 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. Йогансен, В. Поліщук, І. Дніпровський, О. Досвітній, А. Любченко, Г. Коцюба, П. Лісовий (П. Свашенко), М. Майський, П. Іванів, А.І. Христовий, Ю. 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»<sup>\*</sup>, в якій обґрунтував гегемонійні протензії «Гарту», визначаючи його як громадську організацію, завдання якої — допомагати комуністичній партії у творенні «комуністичної культури, культури вселюдської, інтернаціональної й безкласової»<sup>2</sup>. Оскільки культура цілісна, то «Гарт» має бути не лише літературний, а й музичний, театральний, малярський *тощо*. Справді, В. Блакитний докладав великих зусиль, щоб під «гартівським» дахом об'єднати всі мистецькі зағони 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 слухним зауваженням про «потребу розвинення широкої роботи

<sup>1</sup> Див.: Гарт. 1924. № 1.

<sup>2</sup> Там само.

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 («письменники-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 1925 р., незадовго до смерті В. Блакитного, більшість письменників вийшла із складу спілки під тим компромісним приводом, що «Гарт» мав перетворитись у масову літературно-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-

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. Івченко, 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. Якубовський, 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. Філіпович, Б. Антоненко-Давидович, Іван Ле, М. Івченко, В. Нечаївська, І. Жигалка, М. Рильський<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Див.: Шляхи розвитку сучасної літератури / Диспут 24 травня 1925 року // Культкомісія місцевому УАН. К., 1925.

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(б)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. Епик 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. Гримайло, Д. Гордієнко та ін.; у Києві — Б. Коваленко, О. Корнійчук, М. Шеремет, А. Шиян, П. Колесник, А. Ключья; 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.

**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 його 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 нагінки 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-пропагандистська 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 —

С. Кас'яненко). В. Блакитний створив при цій газеті до-датковий 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. Петрицького, 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 підтвержені.

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. Олесь, «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



«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 цей 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 новоевропейського 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 найталановитішими митцями й письменниками Л. Курбаса пов'язувала тісна творча співпраця. У театрі Леся Курбаса зросли блискучі майстри сцени: А. Бучма, Й. Гірняк, В. Чистякова, Н. Ужвій, М. Крушельницький, В. Гаккебуш, О. Добровольська, 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. Склярєнко, В. Норд, В. Гаккебуш, Лупогаров, Ердман, Кауфман та ін.).

Роки відновлення української державності — 1917—1920 — 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**

ським ставленням до мистецтва почала впроваджувати бюрократичну регламентацію, утилітаризм і недовіру до «буржуазних естетів». До того ж, загинув трагічно М. Леонтович, 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, що 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. Косенко, 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. Лятошинського 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. Лятошинського, «Кармелюк» В. Косенка, «Хвесько Анджи-бер» В. Золотарьова, «Яблуневий полон» О. Чишка; балети «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Ференджі» Б. Яновського, «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 звуковідчуження та народні традиції, звертаючись до національного матеріалу в тематиці й ритмомелодійному фонді.

Українське образотворче мистецтво також переживало

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 кубофутуризму 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 «бойчуків» (М. Бойчук, Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, М. Рокицький, О. Довгаль та ін.). «Бойчукізм» протистояв натуралізму й ілюзійності, імпресіонізму й кубізму, 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 «бойчуків» 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 професійні 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, С. Налепинська, О. Сахновська, В. Касіян, І. Падалка, А. Серeda та ін.), різьбярство (тут визначилися митці різних естетичних спрямувань: в традиціях реалізму працював Є. Гаврилко, вплив західноєвропейських модерністів зазнали Л. Блох та І. Севера, яскравим конструктивістом був на початку свого творчого шляху І. Кавалерідзе).

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; АРАІУ (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. Петрицький, 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, П. Чардинін, Г. Стабовий, І. Кавалерідзе, М. Терещенко, А. Кордюм, Й. Перегуда, Б. Тягно, В. Гардін та ін.; видатний оператор Д. Демуцький; актори М. Садовський, А. Бучма, І. Мар'яненко, Н. Ужвій, трохи пізніше — С. Шкурат, П. Масоха; художники В. Кричевський, 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. Яновський, 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-

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 Лохвиці), Артемові (в Бахмуті й Святогорську) та ряду фільмів, таких, як «Злива» і «Коліїщина», 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 «Коліїщини», негативно позначилася вульгарно-соціологічна концепція у висвітленні історії).

Широке світове визнання й славу українському кіно принесла творчість О. Довженка, чії 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-Чепурківський, 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-

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

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

З еміграції в Україну академіка М. Грушевського, який з великою енергією включився в науково-організаційну роботу. 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

1933 р., якщо виходити із статистичних таблиць В. Кубійовича<sup>1</sup>, на території УРСР жило 25 млн 470 тис. українців, Західної України — 4 млн 540 тис., Буковини й Бессарабії — 770 тис., Карпатської України — 460 тис.; в РРФСР —

4 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 Бессарабією) — 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

<sup>1</sup> Див.: Енциклопедія українознавства. Мюнхен; Нью-Йорк; 1959. Т. I. С. 166, 174.

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 колонізації та відповідно думунізації, 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 посиленням 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 явищ 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. Купчинський, М. Голубець. Невдовзі шляхи їхні розійшлися. Літературно-мистецькі об'єднання не були тривкими. Відбувалася ідейно-політична й естетична диференціація, приспінена потребою самоозначення 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 радянськості настрої в Галичині (А. Крушельницький, І. Крушельницький, А. Павлюк, Р. Сказинський, С. Масляк, Я. Галан, пізніше С. Тудор, П. Козланюк). Радянські гуртувалися навколо організації «Горно» та своїх видань «Вікна», «Нові шляхи», «Культура» і прагнули приєднати до себе всю ліву інтелігенцію, підтримуючи, зокре

ма, й новаторські естетичні тенденції. Антагоністом радянського 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. Боднарівч, 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 Гриневичева, Т. Бордуляк, О. Маковей, Б. Лепкий (який дуже плідно виступав і в критиці та літературознавстві), Л. Мартович, 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.



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. Тобілевича, а потім «Заграву», де ставить «На полі крові» Лесі Українки, «Слово о полку Ігоревім» Г. Лужницького, «Землю» (інсценізація В. Блавацького за оповіданнями В. Стефаника). 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. Ковжуна. 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-

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 1893 р. Наукове Товариство ім. Т. Шевченка (НТШ). З 1921 р. при ньому діяли окремі науково-дослідні установи (Інститут нормальної і патологічної психології та бактеріологічно-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, ґрунтувалися лише на зусиллях і жертвності самого українського громадянства.

Певне поживлення українського культурного й літературного життя спостерігалось 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. Духновича». 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

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 пильованій їхній батьківщині, і саме там у ХІХ ст. та на початку ХХ 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 мови. У Москві в 20-ті роки існувало видавництво «Село і місто»— при однойменній українській літературній організації, про яку вже зга

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 офіційних 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 домогся поширення її на Кубань та частки 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 перебудова».

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 Чехословаччини 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. Богацький, К. Коберський, Л. Білецький, В. Сімович, М. Возняк, 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

і Д. Дорошенко, мовознавець С. Смаль-Стоцький, літературознавець О. Колесса, хімік І. Горбачевський, статистик і економіст Ф. Щербина, агрономи В. Доманицький і В. Чередіїв, 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. Ливицької-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 Ю. Липа — відомим вченим-медиком, писав прозу, відавався 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. Ливицький 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. Ливицька-Холодна).

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

і одним із притулків пореволюційної еміграції. Сюди в кінці 1919 р. переїхав уряд ЗУНР на чолі з президентом Є. Петрушевичем. 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. Олесь), збірник «Хліборобська Україна» В. Липинського. Із відновленням організованих форм українського життя в окупованій Польщію Галичині значна частина емігрантів перебралася туди.

Чимала українська колонія осіла у Берліні. В 1918—1921 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 З. Кузеля 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 Іліаповала та інших. Найбільшим громадським об'єднанням був Союз українських еміграційних організацій у Франції. Ті, хто не втратив радянського громадянства, створили радянсько-українську СУГУФ — Спілку українських громадян у

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. Єреміїв, 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. Глушенко, В. Полісадов, І. Бабій, В. Хмельюк (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 Левицької» на чолі з Жаном Маршаном. З Парижем пов'язана творчість С. Гординського, М. Андрієнка-Нечитайла, М. Парашука, тут навчався М. Бойчук. У Парижі зійшла зоря світової слави О. Архипенка. При групі українських митців існувала секція кінематографістів, яку очолював Деслав (С. Слабченко), що залишив помітний слід у французькому кіно. З 1928 р. в Парижі й Ніцці жив видатний український композитор, педагог і музикознавець Ф. Якименко. З науковців найбільше відомий історик І. 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. Василя 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



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-Углицького сприяло розвитку хорового виконавства. Українські хори існували в Нью-Йорку, Чикаго, Детройті, Клівленді, Скрантоні. 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, З. Бичинський, М. Беля та ін.; драматичні твори залишили М. Струтинський (йому належить і повість «При битій до

розі») о. І. Луцик та С. Мусійчук. Чимало місця на своїх сторінках надавали літературним спробам робітничі й комуністичні видання. Так, у «Робітничому віснику» — популярно-науковому місячнику Української Федерації Комуністичної партії Америки, друкувалися М. Іарновський, 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, Харюк (поезії в прозі). У напівфольклорній, досить поширеній поезії основна тематика — спогади про Україну, настрої яких сповнені 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-українці, 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 соціальських 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 ХХ 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 життя 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, *діаспорної моделі* української культури, яка лише згодом стала давати більш-менш професійну

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. Ірчана, 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 гостями 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 Чехословаччину — 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

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 поживлення 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 самотності, а теорію комуністичної самостійності... Росія ж — самостійна держава? Самостійна. Так і ми самостійні...» Посилання **на економіку** не випадкове. Трохи пізніше

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 центром права і можливості дійсного керівництва всім народним господарством». Ідея суверенності діставала солідне економічне й теоретичне обґрунтування, знаходила опертя і в політичній лінії частини керівництва КП(б)У — тих, кого невдовзі назвали націонал-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

1926 р. у тезах «Про підсумки українізації» гостро нападав на М. Хвильового, ще 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 розвиваючоїся 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 ґрунті НЕПУ, бо вона розуміє відродження нації як буржуазну реставрацію,

а під орієнтацією на Європу безперечно розуміє орієнтацію на Європу капіталістичну — відмежування від фортеці міжнародної революції, столиці СРСР — Москви»<sup>1</sup> \*.

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 статей 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 «Валіте» 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 протигагу 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 вірців 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. Йогансена, В. Мисика, О. Близька; інтермедії О. Вишні, М. Йогансена, 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-

<sup>1</sup> Шляхи розвитку української пролетарської літератури С. 71; а та' пж; *Ле'їтег А., Яїіек М. Десять років української літератури (1917—1927) Ч, 192Я С 300.*

львий, 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 Політбюро 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»<sup>1</sup>. 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 уміло 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 неперемірливими 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»<sup>2</sup>. (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 ложка 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-

<sup>1</sup> Вапліте. 1927. № 3. С. 201.

<sup>2</sup> Літературний ярмарок. 1929. Кн. 10. С. 303—304.

Чий 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 порівняння до творення повноцінної національної культури. Але партія через своїх функціонерів і душоприкладників спрямовувала дискусію в річище ідеологічної репресивності. Об'єктивно ж підсумки дискусії — як їх інтерпретував офіціоз — 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-квітні 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 З. 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



лігенції, режим мусив удатися до превентивного, випереджального удару (усі політичні репресії 20—30-х років мали саме такий характер: передбачити вогнища можливого спротиву, несподіваною акцією паралізувати їх, арештувати «ворогів», а решту залякати,— хоча в 30-ті роки до цього долучився й «економічний» розрахунок: ДПУ-НКВС 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»<sup>2</sup>; всі ж вони разом — «Зеров, Филипович, Рильський та ін.» — «штурмують українську радянську літературу... хочуть зробити її зброєю реставрації»<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> Підгайний Л. Поетика маскування // Життя й революція. 1934. № 4. С. 84.

<sup>2</sup> Шупак С. Літературний фронт на Україні // Життя й революція 1931. № 5—6 С. 114.

<sup>3</sup> Хвиля А. Куди ведуть дороги шведських могил // Життя й революція. 1933. № 8—9. С. 72.

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. Хатаевич, 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 спустошення 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-Давидович, 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 похвалювався своєю роботою протягом 1933—1934 років — у промові на II обласному з'їзді Рад Київщини: «1933 рік був роком розгрому націоналістів, петлюрівців та інших класово-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 розтращення основної маси ворогів їх частина встигла розповзтися в темні кутки.

1934 рік був роком викриття більш тонко законспірованих і замаскованих націоналістів і троцькістів, 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-

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 Христюка, 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 пруської 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 дісталось за те, що оголосив новаторами в українській літературі «молодомузівців» — «виразників фашистської ідеології» — Б. Лепкого (автора фашистської трилогії «Мазепа») і В. Пачовського («буржуазного самостійника, який ідеалізує в своїх творах гетьманщину»<sup>1</sup>).

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, що 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

<sup>1</sup> Комуніст. 1935. 15 лют.

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 проваджувало політику протиставлення різних груп інтелігенції та нацькування 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 небувалоного розквіту, і чимало чесних людей широко 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 порівняльності і враховуючи те, що певні риси, прийоми, якості, доречні й ефективні у межах відповідної художньої системи, стають малорезультативними 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 ХХ ст.; суб'єктивно — тим, що значна частина художніх сил повоєнного 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

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 колективістичність художньої культури були антиіндивідуалізм і антипсихологізм у самому змісті й формах мистецтва, обрання маси об'єктом зображення й вироблення прийомів для відтворення анонімної масової або майже безособової дії (найвиразніше це виявилось в кінематографії, специфіка якого давала тут досить широкий простір для творчих шукань: згадаймо «Броненосець Потьомкін» С. Ейзенштейна,

«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 заблукі 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. Дідро, 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 життєтворення й свіготворення. Інша річ — що тут, у пролеткультивстві 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. Майський, В. Гадзінський, ранній М. Хвильовий та ін.), — ті ідеї діставали соціально-утилітарну модифікацію.

Те, що називають пролеткультівським космізмом, космізмом революційної поезії перших десятиліть ХХ ст., насправді не було власне космізмом, принаймні в сучасному розумінні (виняток — таке явище, як філософсько-музичний 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 еманация на Всесвіт пролетарської блд-

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 «соціомеханіку» пролетаріату конструював талановитий російський поет і вчений О. Гастев, 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 *A, B, C* або як *325, 0,75* та *0* і т. п. У подальшому ця тенденція непомітно створює 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...»<sup>1</sup>

Хай сьогодні це й здається неймовірним, але така патетика безликіості 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. Гастеву та К<sup>о</sup> з'явилася блискуча антиутопія Є. Замятіна «Ми».

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

<sup>1</sup> Пролетарская культура. 1919. № 9—10. С. 44—45.



важливе 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», чю 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 хвилювістами 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^ається на увазі імітаторство, пристосуванство й ідеологічно освячена халтура — постійні супутники радянської літератури й мистецтва, а часом і їхнє *alter ego*. Вважало

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»<sup>1</sup>. Пізніше Юрій Вухналь у гуморесці «Погиб талант» вивів образ поета Сашка Індика, який обрав собі промовистий псевдонім Червоносмичкозагравний: «бо натхнення у мене червоне, сам я селянин і стою за смичку города з селом, а поезія моя загравна»<sup>2</sup>. 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 настрої 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 внутрігромадсько-мистецького колективу і кінчаючи гострою заборною з боку радянських органів»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Вісті. 1920. 25 серп.

<sup>2</sup> Молодий більшовик. 1926. № 9. С. 8.

<sup>3</sup> Гарт. 1924.

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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. Незалежні письменники як могли обстоювали своє право на правду, свободу творчості, протистоячи зловживанню ідеологією. У свою чергу влада, не маючи ще достатньої опори у сфері культури й мистецтва, мусила з певного обережності та розрахованою поступовістю йти до встановлення цілковитого контролю над нею. Завдяки цим обставинам протягом першого пореволюційного 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 переструктуризацією й переакцентуванням — розвиток стильових напрямів, які набрали сили на початку ХХ ст., їх збагачення обертонами, поява альтернатив...

В українській літературі початку ХХ ст. як протиположна 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

<sup>1</sup> Життя й революція. 1925. № 3. С. 66.

<sup>2</sup> Лунц Л. Почему мы Серапионовы братья?

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 модерністичні 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 комуні». Специфічно українським було тут поєднання ідеї соціального визволення з національним та розуміння світової революції як шляху виходу України в рівноправне світове життя, як форми самореалізації 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 самореалізації 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. Головка), *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

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 вславлення, 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. Уславлено 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

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. Хоткевича, 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. Купчинського. 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. Кобилянська, 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 дебатовалася 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 найреволюційніших — 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,

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 пропонувано лише справді пролетарського письменника Максима Горького. (Зате, правда, в Україні величезний простір для сваволі давала демагогічна теза про буржуазний націоналізм.) По-друге, в Україні не такими сильними були позиції Пролеткульту. Певний авторитет серед ініціаторів української пролетарської літератури він мав хіба в перші революційні роки. Невдовзі його прихильники від нього одійшли. Пролеткульт 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, інтерпретували 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.

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. Шевченка! Геть Тараса і живе хай тов. Шевченко!»<sup>2</sup> 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 ХІХ— початку ХХ 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 пташка»), Гауптмана («Затоплений дзвін»), лірику Е.-М. Рільке і Верфеля, драми Г. Ібсена,

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

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



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 імперіалізму» 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 Уїтмена<sup>1</sup> та Верхарна, Рембо і Бехера, був знайомий з доробком Волькера і С. К. Неймана, Сейферта і Броневського. 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

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 усіяко 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, I 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

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 офіційна 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. Ингулов: «Критика повинна мати наслідки: арешти, судові процеси, судові вирoki, 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»<sup>1</sup>.

Українські часописи, літературні видання кінця 20-х та особливо початку 30-х років переповнені статтями, які прямо сигналізували про політичний кримінал (здебільшого вигаданий), заповідливо «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,

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

і А. Головка, 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 втягнуто було й письменників. Особливо старалися тут футуристи із Вал. Поліщуком, які не жаліли політичного дьогтю не тільки для М. Хвильового, а й усіх найталановитіших письменників, включаючи П. Тичину, М. Куліша, 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 відіграло 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

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. Організаційний рівень уніфікації був підкріплений «методологічним»: формулюванням і директивним впровадженням (хоч і з імітацією органічного самонародження з практики пролетарського мистецтва) єдиного для всіх митців «методу соціалістичного 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» ґрунтується не на авторитеті естетичної теорії, а на пануванні політичної догми. Власне, естетична нормативність перетворилася на державну директивність і регламентацію, яка поширювалася і на тематику (освітування «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 вигадкування шкідництва, оспівування високих моральних якостей, героїзму

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) закамфлювалося, 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 настановах 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-річчя 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-річчя ювілеї Іллі Чавчавадзе та Акакія Церетелі,

90-річчя від дня народження Коста Хетагурова) — все це об'єктивно сприяло розширенню та зміцненню зв'язків з літературами народів СРСР, поживленню 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 безгрунтового і геть бездуховного. Насправді він мав свою соціальну базу (пауперизована частина робітництва, селянства, ремісництва й міщанства, інтелігенції; інтернаціонал-революціонери 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»

будівництву нової суспільної формації). Проте це виявилось не зразу і не для всіх (лише прозорливі 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 ХХ століття.

І гасло «пролетарського мистецтва» не було таким безглуздом, 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 ХХ ст. оголошувало себе «пролетарським». І воно мало симпатії до більшовизму. Одним із мотивів цієї прихильності — крім антибуржуазное, ідеалу соціальної справедливості та все-світанського бунтарства—був технократизм та техноестетизм, 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, що мала перевищувати усі. раніше відомі людству. Але гандж прихований вже й у самій меті, за «величчю» якої прозирає 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



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 вмilo 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) еkleктики, 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

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 страхотливих 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 «феодалної», «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 принципіві, 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

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 деукраїнізації, денационалізації, поступової духовної самоліквідації української суспільності. Таку «культуру» сталінізм захоплював 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 попушення чи кон'юнктурний жест захоплення культура і література використовували для набиривання, 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.  
*Двадцять роки:* літературні дискусії, полеміки. К-, 1991.  
*Діалектика* художнього пошуку. К., 1989.  
*Доповіді* на I Міжнародному конгресі українців // Вісник МАУ / Квартальний. 1991. № 1, 2, 3.  
*Єфремов С.* Історія українського письменства. 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. Х., 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. очевидно стає криза реалізму, насамперед його натуралістичних модифікацій, в європейському мистецтві, обґрунтовуваних 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 волонтаризму в світопо-чуттві 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?) еkleктизм або ж змоглядну чи й кон'юнктуру 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 напрямках. Якщо М. Старицький намагався вдихнути нову енергію в соціальну та патріотичну лірику, то

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. Франко.

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 трішки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю»<sup>1</sup>. 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 конст-рук-

<sup>1</sup> ЛНВ. 1901. Кн. 9. С. 14.

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 чийм 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 Гете<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> Життя і революція. 1925. Кн. 10. С. 73.

<sup>2</sup> Єфремов С. Муза гніву та звір'я. К., 1910 [Відбиток з «Ради»]. С. 15.

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» посыл, імпульс був одним із найпомітніших і найплідніших в українській поезії першої чверті ХХ 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. Зпоміж раннях 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).

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»<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> Світ. 1906. № 1. С. 3.



«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 ХХ 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 ґрунту. Навіть його індивідуалістичні мотиви відбивали світопочування певного кола молоді «європеї

зованої» галицької інтелігенції, чії «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. Богацький і М. Шаповал і на сторінках якої критики М. Сріблянський (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. Олесь, 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. Кобилянська, В. Винниченко, С. Черкасенко та ін.)

Стильовою течією, яка переважала в тодішній поезії, а почасті 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. Тимофеев писав навіть, що «...символізм постає на Україні раніше, ніж у Росії, в особі, наприклад, «батька українського модернізму» М. Вороного та Ольги Кобилянської...»<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> Тимофеев Л. Современная украинская литература//Новый мир, 1929. № 3. С. 171-172.

**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. Терещенко, 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 ієрарх нашого лівого фронту Михайль 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, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення, що набирала часом форми «національного містицизму», або «містики національної ідеї» <sup>2</sup>, 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. Яцків).

Певно, і в самій неозначеності, безмежності, трансцендентності 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 величких суспільно-історичних зрушень, які принесла доба революції, потрібна цілісна світоглядна концепція (на її роль претендував тоді і в цій ролі насаджувався тільки марксистсько-ленінізм), а для естетичної інтерпретації цієї доби потрібна інша психо-емоційна та образно-лексична структура

<sup>1</sup> Долго М. Післяжовтнева українська література//Червоний шлях. 1927. № 11. С. 160.

<sup>2</sup> Коряк В. Сьогоднішня українська література // Молодняк. 1927. № 3. С. 88.

тура, ніж та, з якої виростав символізм. На зміну споглядальності, індивідуалізму, містици, витонченій химерійності як панівне світопочування і панівний тонус виступали цілеспрямований (або інспірований) соціальний активізм, колективістичний ентузіазм, динаміка масових почувань і мова мітингувальної 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 неосимволістів (Я-Савченко, Д. Загул, В. Ярошенко, М. Терещенко) і Павла Тичину<sup>1</sup> (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 жертвності, 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-

<sup>1</sup> Див.: Долгий М. Післяжовтнева українська література // Червоний шлях. 1927. № 11. С. 158.

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, перебивкам, 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-революціонера, 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 минушого 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. І коли ще 1919 р. в одному з символістських маніфестів декларовано незалежність індивідууму від колективу, то вже 1920 р. багато символістів беруть участь в альманасі «Гроно», який проголосив постулат гармонійного поєднання індивідууму і колективу. (Далі відбулося цілковите

підпорядкування індивіду, 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 пожевтневому письменству. І ніхто не сміє запідозрювати цих письменників в ідеологічно-громадянській нещирості»<sup>1</sup>. 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 символістській 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 «незбагненої краси» в ім'я програмового оптимізму, другому нелегко давалося пристосування символістської поезії, 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-символісти, 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 провінціалізму, за освоєння європейської поетичної культури.

Місце символізму в історії української літератури, зо

<sup>1</sup> Савченко Я. Дмитро Загул//Життя й революція. 1926. № 11.

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 ґрунтовні праці — зокрема, зарубіжних українців: М. Не-врлі, О. Ільницького.). Цікаво, що найдошкульніших ударів символізму 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»<sup>1</sup>. 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». — *І. Д.*), котрі правницею своєю ліквідують,

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

а лівицею пишуть вірші, хоч і незграбні, хоч часто і невдалі, але повні екстазу життя і творчої емоції» О. Дорош-кевич же, рецензуючи комунікативський 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»<sup>2</sup>.

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 найневгомніший з футуристів; саме завдяки його енергії та організаційним та ідеологічним хитромудроцям 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 внутрішньолітературної і політичної боротьби. (Можливо, на цьому етапі футуристам ще 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 віддавав більшу або меншу данину футуризму. Помітною постаттю в 20-ті рр. був яскравий і зухвалий *Г. Шкурупій*,

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

<sup>2</sup> *Життя й революція.* 1925. № 6—7. С. 127.



який проголосив себе «королем футуропрерій», такий собі умисний задерика, в поезії якого за підкресленим епатажем і хвацькістю дедалі виразніше проступав романтичний ліризм і не випадкове 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 налігачами Тягнем вас  
вперед:  
«Наша бере! Наша бере!!!»  
Неокласик Безштацькович —  
учорашній, сьогоднішній,  
завтрашній — в полум'ї нових  
пожеж вмере'.

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:

...мільони 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!<sup>2</sup>

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.

<sup>1</sup> *Коляда Г.* Смерть капіталістичній шпані, що провокує війну! // *Нова генерація.* 1928. № 11. С. 293.

<sup>2</sup> Там само

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 багатотисялітню класичну європейську культуру, а на революційну «ліву» Європу,— і в цьому одна з причин запеклої й невинуватої боротьби з «неокласиками»). Не можна також забувати, що футуристи були коли не найактивнішими співчасниками, 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. Петрицького, кінорежисер Фавст Лопатинський та інші митці).

До українського авангарду як загально-мистецького 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. Селівінський, К. Зелінський, Й. Бехер (солідарність з російськими конструктивістами була принциповою), адже авангардівці 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. Троянker, 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

но нерівноцінна, але все-таки часто яскрава творчість трипалий час не була доступна новим поколінням читачів, але її 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» на 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-

тарської поезії справжнього майбуття». Певно, за зразки пролетарської поезії укладачі «Жовтня» вважали вірші В. Сосюри «Роздули ми горно...», «1917 рік» та М. Йогансена «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 п'яни 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. Йогансен зберігав певну незалежність, хоч і був близький до М. Хвильового, співпрацював у виданнях «Вапліте» і в «Літературному ярмарку».

Поезія М. Йогансена відбивала драматизм світопочування українського інтелігента, який не відгороджувався од тривоги, болів і надій свого часу і свого народу. Серед літературної громадськості і в літературній критиці він мав репутацію поета з ґрунтовною 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, проклямого як історична творчість трудових мас. Спонукуваний тодішньою офіційною критикою до тенденційності і «реалізму» у партійно-сфальшованому розумінні цього терміну, він, звертаючись до тем індустріалізації, соціалістичного будівництва, вводить елементи описовості й прозаїзації, 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...

Осібнo стояла в українській літературі 20-х і початку

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, ваплітани, 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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> *Дорошкевич О.* Літературний рух на Україні в 1924 році//Життя й революція. 1925. № 1—2. С. 74.

<sup>2</sup> *Рильський М.* Зібр. творів: У 20 т. К., 1986. Т. 13. С. 475.

до неокласиків називано і публіциста, прозаїка й критика М. Могиллянського, 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 «гномом 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 офіційної. 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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. І хоча В. Блакитний кваліфікує книжку М. Зерова «Нове українське письменство» та його курс лекцій про нову українську літературу (саме про це йшлося) як «немарксі- 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 «захитну марксієвську»,— а не підмінювати цей аналіз вульгаризаторськими проробками: «...крайня пора настала повести боротьбу і з літературним хулі

<sup>1</sup> Коряк В. Організація жовтневої літератури. Х., 1925. С. 116, 139.

<sup>2</sup> Блакитний (Еллан) В. Твори: Повн. збір. Х., 1929. С. 352.

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»<sup>1</sup>.

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 звать 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»<sup>2</sup>. Або: «Вони видатні митці, відомі поети, люде з цілком визначеним поетичним і громадянським світоглядом. Вони люде статичні, спокою, поетично-філософської споглядальності й віддалення від скороминушої поетичної хвилі»<sup>3</sup>. Це була слухна, 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'юнктури, «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 ґрунті ворожості до політики партії. До того ж за бурхливу самодіяльність добровільних політичних ярикувальників дедалі виразніше вимальовувалася й недвозначна політична підтримка високих офіційних достойників, які нерідко й самі забирали голос публічно. Так, коли

<sup>1</sup> Блакитний (Еллан) В. Твори. Повн. збір. Х., 1929. С. 351, 352.

<sup>2</sup> Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. Х.; К., 1924. С. 321.

<sup>3</sup> Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 році // Життя й революція. 1925. № 3. С. 67.

О. Досвітній виступив у часописі «Вапліте» із статтю «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»<sup>1</sup>, П. Любченко із повчальницьким сарказмом пояснив: «Неокласики пройнялися розумінням взаємин боротьби класів, але, пройнявшись, вони рішуче стали на бік буржуазії»<sup>2</sup>. 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 сиюминутних 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 вичерпанним 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

<sup>1</sup> Досвітній О. До розвитку письменницьких сил // Вапліте. 1926. Зошит перший. С. 15.

<sup>2</sup> Любченко П. Старі й нові помилки // Життя й революція. 1926. № 12. С. 97.



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 українця з Чехо-Словаччини Мікулаша Неврлі про те, що «свободою духа й прагненням до світовості київських неокласиків можемо вважати «модерними» поетами, без огляду на їх замилювання 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»<sup>1</sup>.

За иешої 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 сквородинське «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-

<sup>1</sup> Неврлі М. Художні напрямки й літературні угруповання в ранній українській пореволюційній літературі [Відбиток з ж. «Дукля»]. Пряшів, 1968. № 3, 6. С. 7.

трольовані тонким розумом і вишуканим смаком. **П. Філи-** поетичніший і розкутіший, відкритіший для різноманітних стилевих «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 «непорядкована» 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 пригноблення 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. Плужника 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'язковіший.

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).

Проте В. Свідзинський далеко не такий книжник, раціоналіст та «ідеоократ», 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 сходовознавства), 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 вітаїзму» — 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. Фальківський** — 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 гірко розчаруєд-

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 **І. 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 прайнята 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 офіційного 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

ловині 20-х рр. стає одним із провідних вуспівських критиків, запекло атакує неокласиків і ваплітян (хоча і в цей час були у нього напади, приміром на М. Бажана), усіяко 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 відбилосся 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 *Амїох*. Його багатообіцяючий 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 лица 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. Шкурупія, «Це було на острові Цейлоні» В. Сосюри, «Шляхи під сонцем», поема «Сонце й серце» та інші твори Л. Чернєва-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

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. Первомайський.

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-експлуаторську й русифікаторську роль в Україні. Відбувши заслання, І. Багрянний 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 ХХ 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 здобути 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 хутирського 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,

що самотужки здобували шлях до ґрунтовної 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. Алеїука**, автора збірок «Поезії, кн. I» (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 молодняківців найбільше художньо виявили себе П. Усенко та Л. Первомайський. Згодом комсомольська поезія з її, може, й широкою, але поверховою життєрадісністю й «бойо-вистістю» 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 прорадянці називали, слідом за офіційною радянською пропагандою, підлими наклепниками, платними підспівувачами імперіалізму. І вийшло ось що: писання «лівої» і «прогресистської» 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-комуністи, які емігрували з Галичини до Радянської України,

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 тонутом (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 насадженою в літературі ідейною схоластикою та догматичною пропагандивністю. 1934 р. В. Бобинського 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 — тритомової антології української поезії (1930—1931), що невдовзі була затаврована як ворожа «фашистська контрабанда» оскільки досить повно репрезентувала представників

<sup>1</sup> *Іванова Т.* Фашистська контрабанда за димовою заслоною «марксистської» критики//Життя й революція. 1932. № 1. (Тут же Ф. Якубовського звинувачено в тому, що недостатньо розкритикував М. Рильського — автора «фашистських віршів»)



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 ін.; 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 донцовським «Вісником»).

Найбільша колонія українських інтелігентів-емігрантів, зокрема літераторів, перебувала у Празі. Тут працював видатний український поет О. Олесь. З молодшого покоління «празжан» слід відзначити насамперед *Ю. Дарагана* (1894—1926), автора єдиної збірки «Сагайдак» (1925). Як учень Г. Чупринки та О. Олесь, Ю. Дараган, однак, 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. Своею 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 самобуття його творчість, стилістично багатобарвна й емоційно поліфонічна, увібрала «рецидиви поганського» світогляду і сплески містичних настроїв, і християнськи релігійний стан духу, і осяяне ним переживання історичної долі

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 гідностей 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

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 політизована. 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 екзистенційними 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 найталановитіші поети: Н. Лівницька-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 ХХ ст. З трагічною силою висловив любов до «степової Еллади», біль вигнанства. Він — із тих поетів, творча енергія яких сконцентрована в імперативній ідеї. Це — виконання 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 різьблена 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

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 невгомне 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 поезії<sup>1</sup>. 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,

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 орнаментальності.

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

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 заподливість 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 найвитонченішим і психологічно найтендітнішим, найбеззахиснішим у своїй душевній делікатності: генієм був... М. Рильського почасти рятувала класична урівноваженість природи, самовладання, деяка «олімпійська» відстороненість од щоденності, і його переорієнтація не супроводжувалася такими лютьми самокартаннями, виведеними назовні, на адресу карикатурного ворога... М. Бажан — поет волі й рацію, 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 ХХ ст., великими — і втрати. Сьогодні ми не все

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 ХХ 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. Самійленко, поет і живописець М. Жук, — семінарист із старших класів і репетитор бурси з загальноосвітніх дисциплін М. Подвойський. 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. Ніковським 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-культурного життя (працює в щойно заснованій тоді Українській асоціації сходознавства).

Перша книжка віршів «Сонячні кларнети» вийшла на

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. Петрицьким, багатьма іншими діячами українського національно-культурного «ренесансу» 20-х років.

У добу тоталітаризму щирий революційно-патріотичний пафос у творчості багатьох митців заступає складна суміш напівширості й напіввимушеності, настороженості й страху (не кажучи вже про явища пристосовництва й одвертого прислужництва режимові). У творчості Тичини, митця глибоко самотнього, 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, пєани, 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».



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

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 ХХ 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...»<sup>1</sup>.

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-

<sup>1</sup> Тичина П. Автобіографія // Тичина П. З минулого — в майбутнє: Статті, спогади, нотатки, інтерв'ю. К., 1973. С. 6.

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 певною мірою знаходили й своє «теоретичне» обґрунтування — в естетиці й поетиці такого впливового на початку ХХ ст. напрямку, 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 дуєти», «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 капелю 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

я — лиш мрія, сон», «Прокинувся 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 «офіційною» 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 Тичинин пролог:

Блакить мою душу обвіяла,  
Душа моя сонця намріяла,  
Душа причастилася кротості трав —  
Добрідень 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, необроблена) поема-феерія «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

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 повернення настроїв поета, співучасниця його найінтимнішого життя — опредмечена, за всієї своєї реальності, «інобуття» його психічних станів. 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 ХХ 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 Тичининою 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

про Космос, точніше, про його верховне начало — всезагальний, 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 шиття 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»<sup>\*</sup>.

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-

<sup>1</sup> *Недошивин Г. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972. С. 122.*

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 П. 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!  
Незріданими сльозами.  
Тьмами.  
Дош.  
(«Одчиняйте двері...»)

Надії на майже миттєве й осяйне сходження на землю ясної Нареченої, Диви-Свободи не справдилися, 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 різномірної 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 причаляють», 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

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— 1918 рр.— цикл «Скорбна мати». Мати Божа, вона ж Україна, і вона ж, можливо, покійна мати поетова, воскресена силою його уяви, проходить полями країни наодинці зі своєю незмірною скорботою: «Не будь 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. Бує 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», «бує дике жито!» У плачі не повинно бути прикрас, хоча може бути гірка, трагічна іро



нія — і вона тут присутня («Ідіть на Україну. Заходьте в кожную 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, відбилися 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 склався 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 неминує породжує громадянська війна. Як зазначено у вступному вірші (без антистрофи) — «Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став».

Жорсткій 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» («Ебоє!», 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 є жертва,  
Коли звір звіра їсть?  
— не прокидайся, мати...»

(«Терор»)

Ці рядки увібрали ріки крові, пролітої 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-люмпенсько-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

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 людських, добрих сил, на духовне оновлення суспільства. І хоча які трагічні контрасти проймають цю поезію («Одягайся на розстріл! — крикнув хтось і постукав у двері. Я прокинувся. 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 піднятися над драматичними дисонансами, «бо всі трагедії й драми врешті є консонанси»<sup>1</sup>. «— 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 Скворода...»

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. Свое ж рушниця в нас убила, свое 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 Каносі імператор Священної Римської імперії Генріх IV на знак своєї капітуляції перед папою Григорієм VII. Але в поета йшлося не

<sup>1</sup> *Консонанс* — узгоджене, злитне, приспине для слуху одночасне звучання різних звуків; один із важливих елементів гармонії.

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 Україну ждять? — Кармелюк, Скворода»; «Воздвигне Україна свого Мойсея — не може ж так бути!» У віршах пізнішого часу він у душі «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 співго-паризмами у цьому вирішальному виборі (згадати хоча б В. Чумака, М. Семенка, Л. Курбаса, М. Терещенка, А. Петрицького, В. Косенка, ряд інших письменників та митців).

Настав час, коли П. Тичина відчув: спраглої історичної творчості, життя по-новому, самовідданій праці, а не швидкоминучих 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 1919 р., коли «лівими» патріотизм заперечувався як «перезиток», 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

були, поза сумнівом, певні елементи утопічності, особливо виразно вони виявляються в невеликій поемі 1920 р. «Живем комуною», де є згадки про фур'єристські «фаланги» — фаланстери, і відповідна, сказати б, червоноапостольська лексика — «то ж кожен з нас буде 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» пролеткультівщини — 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, озера вітру» до «залізних і мідяних тонів» (епітети тогочасної критики), від «сню волосожарно» до таких, скажімо, рядків з їхніми «інтелектуалізованими» прозаїзмами: «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

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 еси все, що ти єсть», і пристрасні роздуми, то патетичні, то болючі, над земними драмами революції... За певної дискусійності 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. Білецький називав «згустками народної епічної пісні». До них неодмінно слід додати менш популярний, але емоційно найсильніший 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 «найдостеменнішою» 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

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.ІІІ» (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-

опальної образи: адже запобігливі прислужники «Первопрестольної» (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 на мистецько-естетичні теми. «Так годі спати! виходьте на дорогу! Людині гімн, Людині, а не богу» («Я знаю...»),— звертався митець до одних і водночас зневажливо таврував інших — «казених 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 даліні»,—ці авторські визнання можна було б поставити епіграфом до наступної книжки — «Вітер з України» (1924). Це 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-пії та поетичний, н іапширших колах інтелігенції.

Варто іазначпіи, 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- іій — твір-попередження, спроектований на філософські, ідеологічні проблеми сучасності. Прометей, прикутого, як і

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 «найсправедливішого» суспільства, побудованого за тими лівацькими технократичними й нівеляторськими щодо людської особистості «моделями», які були досить популярні в певних течіях «пролетарсько»-більшовицької ідеології. Суспільство знеособлене, засліплене химерами, без казок, без емоцій, без 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, спляючи себе, визволяє Прометея, і люди, які не втратили душу, згуртовуються навколо нього. Поема залишилася 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 непрохолону 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-



чення 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» Прометееві, швидше, вічній ідеї свободи, людяності, творчого діяння: «Хай ти розум, хай зустріння матер'яльних сил — слався, вічне випроміння людської краси! («Слався!»).

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 Беііа Помазіна»* 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.

У 30-х роках починається трагічний художній спад Тичининої поезії, основна причина якого полягала в важкій 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» (Х., 1930), «протирадянського повстання на Чернігівщині з метою дезорганізації більшовицького запілля». Було його заарештовано начебто в Києві й вивезено до Кожухівського

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 «музагетівці», 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»<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> ЦДІАУ. Ф. 1439. Оп. 1. Спр. 238.

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 одноплослинно, 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 «хатян», 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-літераторів, 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

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 н о в а ера, з філософічно- етичним напрямком, в вільній, артистичній формі.

Настроїли вже на н о в и й лад свої кобзи: Микола Вороний, О. Олесь, Петро Карманський, Василь Пачовський, Микола Філянський. А ось іде ще один поет: Грицько Чупринка, що влітає в вінок Української Музи свій «Огнецвіт»<sup>1</sup>,— 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!»<sup>2</sup>, а до книжки «Ураган» подає таке образне узагальнення його поетичного новаторства: «І тоді, коли в душі ще не вляглося 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...»<sup>3</sup>.

У присвяченому О. Коваленку вірші «Поет» Чупринка писав:

**О ні Поет — не гладіатор,  
Що бавить натовп цирковий!  
Поет — пророк. Поет — новатор  
І вільний мучень життєвий.**

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 — вивіщує 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**

<sup>1</sup> Чупринка Г. Огнецвіт / Пролог Олекси Коваленка. (Укр. вид. «Ранок») . 1909. С. 9—10.

<sup>2</sup> Чупринка Г. Метеор / Пролог Олекси Коваленка. [Укр. вид. «Ранок»] . 1910. С. 4.

<sup>3</sup> Чупринка Г. Ураган / Пролог Олекси Коваленка [Укр. вид. «Ранок»] . 1910. С. 4—5.

**І заллюсь,  
Розіллюсь  
В передзвонах на царственій лірі.**

Звісно, нові часи потребували нових форм, нових образно-смыслових 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, вливається солодкою магією віршових ритмів, які виколісують 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-смысловий настрій якого автор не випадково уточнив: «поетичний жарт»:

**Викликає ясний дух Вірш  
легесенький, як пух,  
Вірш, як усміхеньки,  
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.  
Різготонні,  
Різгодзвонні,  
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

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, Г. 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-сміслові 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. Зеров 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 ХХ 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

<sup>1</sup> Богданович М. Грицько Чупринка//Вітчизна. 1988. № 7. С. 164.



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 Верлена, Артура Рембо, Стефана Малларме — усіх тих, хто пробував вивістити поезію над прозаїчною буденністю й надати поетичній формі магичних 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 є 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

"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), «*Caeniagium*» (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. Хоткевич). «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 Миргородщині. Батько був священиком, але син виявив здібності до точних наук і закінчив природничий відділ фізико-математичного 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, а в елементах поетики; «...особливо зацікавлюється (Філянський.— **В. Г.**) пам'ятками світської літератури українського бароко... ось звідки барокові елементи в його поезиці» — 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 «*Сайенцазіум*»). 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 «*Сайенцазіум*». Вірші, представ

<sup>1</sup> Шевчук В. Микола Філянський і його ліричні одкровення//Укр. мова і літ. в школі. 1990. № 1. С. 4-

лені в книжці, справді нагадують календар природи, відлік часу в якому починається з вересня. Картини природи у кожній порі 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'язаність 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. Філянський кидає болючий докір недбайливим сучасникам за забуті могили предків, за байдуже ставлення до минулого рідної землі («ланів колишніх час, України 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 покоління:

І внук, наш дальній внук, чий ясногородий 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 безкровною 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 дереві крестному крізь муки, крізь німі...», 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 напрямку — залюбленість у присмеркові барви, неозначеність образу, смислового 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 ґрунті. 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. Філянський 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 сквородинських 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-

<sup>1</sup> Шевчук В. Микола Філянський і його ліричні одкровення // Укр. мова і літ. в школі. 1990. № 1. С. 7.

хоплюється самими життєвими принципами видатного філософа, «смертного ворога суєти».

Уникнув поет і галасливої метушні першого пореволюційного десятиліття. В ці роки він жив і працював у Сорочинському 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 *«Caeniagium»*,— 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»<sup>\*</sup>.

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-культурного 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»<sup>2</sup>.

Близько шістдесяти років тривала діяльність М. Риль

<sup>1</sup> Зеров М. М. Філянський. Цілую землю // Життя й революція 1923. № 10. С. 178.

<sup>2</sup> Незабутній Максим Рильський: Спогади. К., 1968. С. 11.

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.

Поет 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 прашурів 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 широю 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, замилюванні в природі. У Києві вчився (з третього класу) в приватній гімназії педагога В. П. Науменка (пізніше — «Товариство сприяння середній освіті»), здо-

<sup>1</sup> Коцюбинський М. Твори: В 6 т. К-, 1916. Т. 5. С. 325.

бувши там глибоку гуманітарну освіту. Писати почав рано— перший його вірш був опублікований уже 1907 р., а через три роки побачила світ дебютна збірка «На білих островах» (1910).

З 1915 р. 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 відгукнулася на нові явища суспільної самосвідомості (хоча, як це є в справжньому мистецтві, не тільки «відгукнулася», а в чомусь і випереджала їх духовно). Ідеї гуманізації, «олюднення», душевного «ві

<sup>1</sup> Див.: *Рильський Б.* Болюче свідчення // *Культура і життя.* 1990. 18 берез.



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, нав'язаний 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 широю 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

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. Лермонтова, М. Некрасова, В. Брюсова, у співавторстві переклав «Лихо з розуму» О. Грибоедова.

У польській літературі його увагу привертали великі романтики ХІХ ст.— А. Міцкевич («Пан Тадеуш», «Конрад Валленрод», лірика, балади); Ю. Словацький («Беньовський, лірика); з поетів пізнішого часу — Ю. Тувім. Широю й фундаментальністю відзначається його добір творів і з французької літератури: тут — написані віршем п'єси «Сід» П. Корнеля, «Федра» Ж. Расіна, «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра, «Орлеанська діва» Вольтєра, «Ернані» та «Король бавиться» В. Гюго, «Сірано де Бержерак» Е. Ростана, лірика А. Мюссе, Т. Готє, 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 українською 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 елегантній «бунінсько-чеховській», 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 десятком окремих 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

ім. 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-сповідальному 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...»), всіяко педальованої меланхолії, аж до уявленого переселення поетової істоти на «білі острови» — високі хмари, що плывуть над грішною землею.

Книжку загалом привітали в тогочасній пресі, правда, разом з напутніми порадами, зокрема, в рецензії Л. М. Старицької-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. Олеса, М. Вороного, поетів-молодомузівців, але не тільки їхнього — він зумів ґрунтовно 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,

<sup>1</sup> ЛНВ. 1911. № 4—6. С. 381.

рвучкий і разом з тим «прозорий» психологічний ліризм класиків, а частково й сучасників — від М. Лермонтова, 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 необ- межний одбила, — лиш ґрунту свого не знайшла, лиш крила родимі згубила!» («Плюскочуться білі качки...»). І як філософська реакція на все це, як спроби рятувального 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 — ширесповідальну, романтично-тужливу «Царівну»; класичними октавами писану ідилію «На узліссі», що розповідає про одне з «проміжних» моральних вирішень поета, оглавлене епіграфом із Вольте-

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-літературною традицією можна назвати «неокласичним». До основних 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. Филиповича 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

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 виграних 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 далечини», 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 пролеткультівцями 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 подати братерську руку?» («Чумаки»,

«Октави»), Все це, врешті-решт, було спрямоване на захист пригнобленої, зневаженої людської особистості від «залізо-бетонних» 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 пореволюційної дійсності приходиться 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. Головка, М. Куліш, Ю. Яновський, інші їх сучасники?

Фактично ця ж тема провідна і в «жовтневій поемі» М. Рильського — «Сашко» (1928), але тони тут однозвучніші, часом фанфарні, із загального колориту майже зовсім усунуте все тяжке й болюче в тогочасному трагічному житті.

Поєми 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.

Світ ліричної поезії М. Рильського замкнений у строгі лінії, у ньому панують здебільшого дзвінки 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 поезиці 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. Лихачовим, емансипований 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 розширеність 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



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 обележний...», «Вона ішла по місту в час облоги...», «Я натовмився од екзотики...», «Адоніс і Афродіта», «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...», «Осіній 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 просвітельської 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 особистості.) Так було й у М. Рильського — достатньо зіставити, скажімо, стилізовані (в свою **чергу**, під численні стилізації ХІТІ—ХІХ ст.) антологічні вірші — яскраво й «модерно» романтичний за образним ладом цикл «Адоніс і Афродіта» і багату буденними, **побутовими** де

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. Різде 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 «перебудовна» 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

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. Прислугуючи, 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-особистісне, 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 вірадою 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 самокомпенсацію — 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 «усплавлювальна» панорама, на кілька барвистих пейзажних і жанрових малюнків. (Хоча явна полігізація, 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», припадних 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 неокрайної 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»<sup>1</sup>, — 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-кріпачки, 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. Міцкевича<sup>2</sup> (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.

<sup>1</sup> Критика. 1929. № 5. С. 43.

<sup>2</sup> «Найбільшим епічним поетом нових часів» назвав М. Рильський А. Міцкевича у присвяті до вірша «Човен» (1924).

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 гусях — 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 високо-козмістивним 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 ХХ ст.

<sup>1</sup> Білецький. О. Збір. праць: В 5 т. К, 1966. Т. 3. С. 201.

**Дмитро Загул**  
(1890—1944)

Д. Загул досі залишається належним чином не поцінований 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»<sup>1</sup>. Не пощастило отримати й обіцяну Директорією підтримку в формі позички, за якою Я. Савченко їздив аж до Кам'янця-Подільського. «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»<sup>2</sup>), містичним, в дечому сентиментальним, лірико-споглядальним, далеким від драматичних колізій власне філософсько-естетичної концепції символізму. Цитації з «Поезій» Я. Савченка чи «Світлотіней» В. Ярошенка засвідчували існування лише одного крила українського символізму; не бралось 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-

<sup>1</sup> *Поліщук К 3* виру, з революції//Веселка / Літ. місячник. Польща: Каліш 1923 № 4. С. 31.

<sup>2</sup> *Історія української літератури*- У 8 т. К., 1970. Т. 6. С. 97,

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 видавництва, наросвіти, сільським учителем. Писати почав ще гімназистом, захопучаний О. Маковеем 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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. 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 —

<sup>1</sup> Меженко Ю. Д. Загул. На грані//Книгар. 1919. № 22. С. 1194.

<sup>2</sup> 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»<sup>2</sup>, 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 тїнь,  
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 —  
І світлий степ заслала тїнь,  
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 тїнь... Ми тїнь 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

<sup>1</sup> Цит. за: *Якубовський Ф.* Дмитро Загул. К, 1931. С. 19.

<sup>2</sup> *Історія української літератури: У 8 т. Т. 6. С. 154.*

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 широко розказано про вічну тугу людського серця»<sup>1</sup>,— 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»<sup>2</sup>. 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, ґрунтовно переродився в справді пролетарського поета»<sup>3</sup>, 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 бігоній,  
Хай розвиваються наші квітки  
Втіхи, безумно червоної!..

Вибір зроблено: магічний колір Марса й Місяця, якому віддав данину поет символіст, відтіснений жертвовною 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

<sup>1</sup> ЛНВ. 1919. № 4—6. С. 86.

<sup>2</sup> Бобинський В. Від символізму — на нові шляхи// Мигуса. 1922. № 1—4. С. 21.

<sup>3</sup> Якубовський Ф. Дмитро Загул. С. 23.

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»<sup>1</sup>. 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 «Геліополіс», (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.

<sup>1</sup> Тиверець Б. [Загул Д.]. Огляд ліризму в сучасній українській поезії//Червоний шлях. 1924. № 1—2. С. 1667.

За останніми даними <sup>1</sup>, 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. Бобинського: «давніх психічних станів, що були бальзамом чи, може, тільки наркотиком для душі, не можна позбутися брутально... І вони, як добрі знайомі, до котрих чуємо слабкість, не раз іще вертаються, захоплюють його істоту, щоб опісля, знову виявивши свою недоцільність і в'ялість, серед боротьби і муки уступати перед розумінням конечності активної участі в життєвому морі бур» <sup>2</sup>.

Відлуння символізму відчувалося і в повнокровній, багатій, закресленій 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 творчість<sup>3</sup>, яка «не вельми надається до характерис-

<sup>1</sup> Див.: Далавурак С., Лесик В. Ужинок бентежного поета // Загул Д. Поезії. К, 1990. С. 25.

<sup>2</sup> Митуса. 1922. № 1—4. С. 21.

<sup>3</sup> Дві збірки поезій В. Кобилянського «Мій дар» (1920) та «Твори...» (1930) вийшли посмертно.

тики»<sup>1</sup>, засвідчує, що це були роки інтенсивних і напружених пошуків власного поетичного голосу. Вірші В. Кобилянського прочитуються як лірико-драматична сповідь молодого 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»<sup>2</sup>. 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 реєстри «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. Загуг: серед авторів, якими той зачитувався,— В. Брюсов і Бальмонт, Тетмайер і М. Ко-

<sup>1</sup> Зеров М. Володимир Кобилянський // *Кобилянський В. Мій дар*. К., 1920. С. 8.

<sup>2</sup> *Кобилянський В. Твори*. К., 1930. С. 11.

нопніцька, Стафф і Ієорге, 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 флюяри 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 Покровському 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»<sup>1</sup>.

Трапилося так, що саме революція надала поетові громадянство, звільнила від поліцейного нагляду. Проте в його творчість революційна тематика увійшла у вигляді

<sup>1</sup> Зеров М. Володимир Кобилянський // *Кобилянський В. Мій дар*. С. 7-8.

короткочасної і Досить приглушеної переакцентації на соціальні мотиви.

**...Я ниткою мрій злotosяйною  
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 контексті («Христос воскрес», «небо на землі»), яке слід розглядати в рідше 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.  
(«Різьбярєві»)**

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 досягнути макрокосмос інобуття, і в його творах здебільшого присутня агностична жилка, рідше буває навпаки — перемагає життєствердна сила:

**Мій кожний крок — огонь!  
Я не живу — горю!**

А там десь осторонь Гашу стару зору.  
(«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 околицьний 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. Мережковського, З. 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 покрис 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 проігнати. 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 поетів-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 <sup>2</sup>. Версифікаційні по-

<sup>1</sup> Зеров М. Володимир Кобилянський // Кобилянський В. Мій дар. С. 10.

<sup>2</sup> Там само.



Шуки в галузі форми особливо цікаві й продуктивні. В. К.Обилянський 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: *«Кобилянський — 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 *Остан 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»<sup>2</sup>. Міркування до певної міри відрізняються від тих ідей, які автор висловлював у статті «Завдання пролетарського мистецтва»<sup>3</sup>. Щоправда, якщо уважно вчитатися, то помітно, що і тут автор не всліпу пропагував міфічну теорію пролетарської культури, а з певною гостротою говорив про творчість пролеткультивців, втрату естетичних цінностей 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»<sup>4</sup>. В думках В. Кобилянського, перейнятого ширим 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

<sup>1</sup> Мистецтво. 1919. № 4. С. 45.

<sup>2</sup> Музагет. 1919. С. 157—158.

<sup>3</sup> Боротьба. 1919. 20 квіт.

<sup>4</sup> Музагет. 1919. С. 157—158.

автор подав українському читачеві,— Ф. Шіллер, провансальський мандрівний поет XIII ст. Тангейзер, А. Мальчевський. 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 «неублаганим 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 звіра 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, двадцятичотирьохрічний 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

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 йти, 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. Ковальновою 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 Городнянській 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 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 душі громадянської поезії попереднього періоду:

**Пробудіться, орли сизі,  
Славні козаченьки,  
Заверніть колишню славу  
України-неьки.**

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

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 напрямку в українській поезії, а ім’я її автора ставили поряд з П. Тичиною, В. Елланом, М. Семенком, трохи згодом — М. Хвильовим, В. Сосюрою, М. Йогансеном — першопроекторами 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,

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 «Осіньне» 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 молоді 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»:

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 «Осінь» 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,  
Сновнена снаги.

А вже інший вірш «Хто так тихо прийшов — невідомий» позначений настроєм таємничості. Розшифровка вимагає й поетичний шедевр «За ґратами». 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 згаданому «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:

Рисмо-рисмо-рисмо 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 ґратами-мура-ми... ранки конають ясні», ось чому треба було кидати в лице можновладців: «Владарі світу з коронами, вже непотрібні ви нам». Таким же заклик до боротьби був і дру-

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 терор!».

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 креміль — 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-

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», «Осінне» 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 («Діези, діези в ключі!»). У В. Чумака зорові образи: «вінки несить — 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-добро.**

А ось як це обіграно в програмній статті «Революція як джерело»: «Тремтять незримі струни поєднання, і молекула-ла-мистецтво горить, ятриться, бризкає кров'ю і погасає, і знов горить — силе 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 хвилинка. 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



особливий поет, з нечуваними 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 поштовтневої 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 «Пошовклі 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-культивськими поетами, які стверджували, що «только в городе возможны и движение, 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 ґратами», що дає дуже багато матеріалу для з'ясування біографії поета, дозволяє проникати у глибини його художньої творчості» <sup>2</sup>.

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».

<sup>1</sup> Савченко Я• В. Чумак//Мистецтво. 1920. № 1. С. 46—50.

<sup>2</sup> Про лірику, прозові твори, публіцистику, критичні нариси В. Чумака докладніше див.: Крижанівський С. Василь Чумак. К., 1990.

### 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 найстильніші 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. Зєрова, був «сильною, впливовою постаттю»<sup>1</sup> 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. Ортал** та ін.).

Народився 12 січня 1894 р. в с. Козел (тепер — Михайло-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 широ 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.

<sup>1</sup> Всі наведені відгуки та характеристики подаються за збірником спогадів і матеріалів про В. Еллана-Блакитного. Див.: Ні слова про спокій! К-, 1989.

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 поріває 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-боротьбистами.

Діяльність партії боротьбистів зазнала чимало необґрунтованих 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 працота принципів, 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 unikнув, 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-дodatка 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 трагик — 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

відгомонами таких поетів, як М. Вороний, О. Олесь, г. 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!»<sup>1</sup> («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 догону 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 пожовтиєві 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»<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> *Еллан (Блакитний) В. Поезії. К., 1983. С. 43.*

<sup>2</sup> *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 водночас 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 саможертвність (з усім її аскетизмом і... неухагою 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 яacobінський 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 риторично-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 укрит туман,  
Сніг лягав (так м'яко—м'яко танув...)  
На заціплений в руках наган,  
На червоно-чорну рану.

(«Повстання»)

Поет не мав права мовчати, що «хтось вночі заломить у смертельній тузі руки»<sup>1</sup>; тому вірш завершується ряд-

<sup>1</sup> Деталь для тих, хто цікавиться біографічними подробицями: наречена А. Заливчого Л. Вовчик пізніше стала дружиною Блакитного,

ками про нову ухвалу «комітету»: «Кров горить на наших прапорах. Наша кров.— Вперед!». Іншого закінчення В. Еллана 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 (широ, 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,— «радість 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:**



— 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 прокламативний 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-епіграма, що дає йому належне висвітлення і оцінку.

Тісна прив'язаність до «злости дня», а часом і кваплива прихильність літературного виконання («фразою-сирцем бий, публіцисте»),— реагував на такі випадки В. Маяковський) 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

<sup>1</sup> Ні слова про спокій! С. 199.

пропаганди («Крути, та не перекручай»), чи від надуживання іменем Леніна («Про розум»).

Автором «веселих і влучних пародій на українських поетів» назвав Еллана (тут — *Маркіза Попелястого*) М. Зеров. Справді, він умів іронічно «перевтілюватись» в Я. Мамонтова, Я. Савченка, Н. Кибальчич, В. Тарноградського 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»<sup>2</sup>. Це вислів в стилі тургенєвського Базарова: «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-

<sup>1</sup> Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 566.

<sup>2</sup> Еллан (Блакитний). Твори У 2 т. К., 1958. Т. 2. С. 188.

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»<sup>1</sup>. Оволодіти «всім цінним із здобутків попередніх поколінь, не замикаючись у рамках якоїсь «своєї», специфічно пролетарської культури»<sup>2</sup>,— 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»<sup>3</sup>.

В. Блакитному були чужі сектантство й курс на приві- лейовану «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.П.іі буде художність твору і його поступовість без жодної иузької фракційності, без обмеження якоюсь школою ми напрямком»<sup>4</sup>. Настанова, що явно протистояла групо- ініі нетерпимості «напостовства» (пізніше — раппівщини та иуспівства).

В. Блан-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!

<sup>1</sup> Еллан (Блакитний). Твори: У 2 т. Т. 2. С. 72.

<sup>2</sup> Там само. С. 194.

<sup>3</sup> Там само. С. 120.

<sup>4</sup> Там само. С. 74.

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 осіння земля. Навколо вітер непереможний Реве й гуля»

В. М. Сосюра народився 6 січня 1898 р. на станції Дебальцеве (нині Донецької обл.). Мати поета — Марія Данилівна Локотш, робітниця з Луганська, займалася хатнім господарством. Батько, Микола Володимирович, за фахом кресляр, був людиною непосидючою й різнобічно обдарованою, перемінив багато професій, був учителем, сільським адвокатом, шахтарем<sup>2</sup>. 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 рано<sup>3</sup>.

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. Одинадцять 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, Жюль Верн, 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<sup>4</sup>.

\* *Сосюра В. Твори: У 10 т. К., 1970. Т. 1. С. 82.*

<sup>2</sup> *Див.: Сосюра В. Третя Рота. К., 1988. С. 6—7.*

<sup>3</sup> *Там само. С. 23.*

<sup>4</sup> *Див.: Голос ніжності і правди: Спогади про Володимира Сосюру. К., 1968. С. 21—22 і 27.*

До зацікавлень його Дитячих літ належали Гомер і <sup>(1)</sup> 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 <sup>1</sup>. 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, духотворчою силою ліричного слова, що торкали струни його власної поетичної натури.

Свої перші поетичні спроби російською мовою В. Сосюра відносить до 1914 р.<sup>2</sup> (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 повернутися 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)<sup>3</sup>, 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. 12 листоп.). У поезії В. Сосюри ще висвічує красива жура витонченого самотника, вчувається богемний подзвін кришталю, проте до богєми він не мав жодного стосунку («Гроза», «Бокал», «Вiovь один»). Та дедалі дужче звучить у

<sup>1</sup> Див : *Сосюра В.* Третя Рота. С. 96, 106.

<sup>2</sup> *Там само.* С. 108—109.

<sup>3</sup> 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,

його віршах тривожне вирування розбудженої соціальної стихії («Много в душе еще песен неспетых»).

Становлення В. Сосюра 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 не смертельною, і поет виживає. Судив В. Сосюра і червоний ревтрибунал, і тільки житейська мудрість голови трибуналу, котрий розгледів у хлопчині поета, врятувала йому життя<sup>1</sup>. 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. Сосюра спрагло вбирає художні здобутки різних стилів і течій того часу. Сюжетність, ґрунтована на зміні емоційних станів, образність та мелодійність рядка в'яжуть його вірш з російською та українською романсовою традицією (О. Апухтін, І. Северянін, 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,

<sup>1</sup> Див.: Голос ніжності і правди. С. 117.

:\ 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 ПК 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...<sup>1</sup>

1921 р. побачила світ збірка Сосюри «Поезії», що досі вважалася його першою книжкою. Нещодавно віднайдений документ коригує цю думку. Рукою Сосюри в ній записано: «В 1918 р. після прокурівського 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»...<sup>2</sup> Однак відшукати цю книжечку поки не пощастило.

1921 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 самотні 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 рани»: теплі спогади про дитинство й дім, 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 —

<sup>1</sup> Див.: *Сосюра В. Третя Рота*. С. 251.

<sup>2</sup> Рукописний фонд Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 139,

ось психологічне й філософське підґрунтя 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 лялась 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 приходять подібне кохання...» Це — не гіпербола,



їм\* — твердження — мрія про духовно розкритену особливості. 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 ґрунті синкретичного світосприймання. Невичерпна краса і сила почуттів дозволяють людині, як її бачить поет, бути творцем своєї долі. І тоді, коли вона, рятуючи інших, обирає смерть (балада «Комсомолец», 1927), і коли прозирає майбутнє (вірш «Дніпрельстан», 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 насаженою, 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!

1922 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 («І 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 колювання філософських акцентів також свідчать про синкретизм художнього мислення Сосюрі.

З-під пера митця виходить низка ліро-епічних поем: «Оксана» (1922), «Робітфаківка» (1923), «Воно», «Шахтар»,

«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<sup>1</sup>. Одним із перших проявів інтересу молоді 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 вад<sup>2</sup>.

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 обертаються 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, любові 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

<sup>1</sup> Див.: *Сосюра В.* Третя Рота. С. 244.

<sup>2</sup> Вичерпний аналіз твору знаходимо в статті М. Зерова «Володимир Сосюра — лірик і епік». Див.: *Зеров М.* До джерел К.. 1990. Т. 2.

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,<sup>1</sup> 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», ВАГІЛІТЕ, ВУСПШу 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 виявилось в адресованому їм вірші

1926 р., якому судилася невдячна роль у боротьбі мистецьких ідей). В. Сосюрі імпонувал «широкий сонячний рух української молоді до культури («Плуг») і його насторожувала аристократична замкненість ваплітян і надмірні амбіції молодняківців<sup>2</sup>.

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 відбилися в збірці «Місто» (1924). Щоправда, свою похмуру розчарованість (по-своєму відтінену низкою екзотичних образів — «далекі 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, обтяженої крайнощами класових зіткнень, Сосюрі з великими труднощами й моральними збитками доводилося боронити ліризм, поезію глибоких особистих переживань<sup>2</sup>. Поетові дедалі більше перепадає за «солов'їв», «троянди» і «синій сум очей», хоча це — лише один бік його ліричного світу,

<sup>1</sup> Див.: *Сосюра В.* Третя Рота. С. 226—227.

<sup>2</sup> 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).

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 історії<sup>1</sup>. 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 інстанція<sup>2</sup>). В. Сосюра шукає порозуміння з оточенням, готовий вдовольняти естетичні запити часу, навіть визнати «помилки» аж до крайніх меж — до відмови від власної поезики. Прикладами подібного каяття є вірш «Вечірні вулиці» (1926), де віддається данина урбанізму та вірш «Майстерня» (1932) з його страхітливим апофеозом знеосіблених шерех, 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, «вбився з хору». Це засвідчила й літературна дискусія 1925—1928 рр., яка завершилася на реєстрі безпосередніх політичних звинувачень<sup>3</sup>.

Збірки Сосюри «Золоті шуліки» (1927), «Коли зацвітуть акації», «Де шахти на горі» (1928) сповнені погідних

<sup>1</sup> Див.: *Микитенко О.* Друзі чи супротивники?//Київ, 1990. № 2.

<sup>2</sup> Див.: *Сосюра В.* Третя рота. С. 246—249.

<sup>3</sup> Див.: *Савченко Я.* Занепадництво в українській поезії // *Життя і революція.* 1927. № 2. С. 160—162; *Його ж.* Мертве й живе в українській поезії // *Там само.* 1929. Кн. 1. С. 125—126; *Христюк П.* Соці-, альні мотиви в творчості Сосюри // *Червоний шлях.* 1926. № 2. С. 133—135; *Музичка А.* Журнальна українська лірика // *Червоний шлях.* 1927. № 2. С. 169.

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.).

1927 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<sup>1</sup>. 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)<sup>2</sup>), 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<sup>3</sup>. З огляду на розв'язаний у країні терор можна припустити, що це рятує його від страшнішого. Цього ж року його вдруге виключають з компартії<sup>4</sup>. 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. Лермонтова).

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 нової 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 зазірала до

<sup>1</sup> Див.: *Коряк Б.* Українська література: Конспект. Х., 1929. С. 246; *Белецкий А. Я.* Владимир Сосюра // *Красное слово.* 1928. № 4. С. 148-150.

<sup>2</sup> Див.: *Сосюра В.* Третя Рота. С. 106—113.

<sup>3</sup> Див.: *Микитенко О. І.* Друзі чи супротивники? К-, 1990. № 2.

<sup>4</sup> Див.: *Сосюра В.* Третя Рота, С. 281.

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 особистісного ліризму: «Сонце впало птицею за гори, зоревіє 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 взірць «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 чутево незглибимим («Осінь», 1938). Романсові перебори (мелодраматичні надміри, форсована наспівність) зникають з тканини вірша, лишаючись хіба що десь в основах поетики (специфічна образність і кольористика, неодмінне сполучення близького й далекого планів). Але при цьому вони позбуваються романтичної винятковості й «висаджуються» на ґрунт «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-звернення 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

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 земляків» (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 Політуправління фронтів, які вели бої за Україну»<sup>1</sup>. Співпрацює з редакцією фронтової газети «За честь Батьківщини», виїздить у діючі війська, виступає перед воїнами<sup>2</sup>.

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 несвоечасною. Навкруги ревла 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.

<sup>2</sup> Див.: Сосюра В. Твори: В 10 т. Т. 10. С. 19.

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. Сосюра 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 снів». «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 якийсь десятиліття на ці слова відгукнеться молодий Б. Олійник віпшем «Та не тліть, а горить!».

Ці риси ідейно-стильової еволюції виявилися вже у вірші 1941 р. «Любіть Україну!», що 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, 2 лип.) «Проти ідеологічних перекручень в літературі», наростає каламутна хвиля «голобельних» виступів, в яких поетові відмовляється у праві на громадське й літературне



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 зворотню 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 версене 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 поезики 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

<sup>1</sup> Див. *Морганко П., Речмедін В.* Вірші, які не служать народу // *Вітчизна* 1951 № 7. С. 156.

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 скошили 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 ґрунтовним літературознавчим аналізом лише 1988 р. була опублікована у журналі «Київ»<sup>1</sup>. 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 чутливістю 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 супокі— як одлетілий кайла дзвін»).

Від кінця 50-х доля всігнулася Сосюри й дарувала йому насамкінець спокій і духовний лад. І він зміг, не витрачаючись на марноту, вслухатися в красу світу, відчутти себе

<sup>1</sup> Див.: *Барабаш Ю.* Іван Мазепа — ще одна літературна версія// Київ. 1988. № 12.

тим, ким насправді і був — «співною часткою зоряного руху». Поета не полишає радісне відчуття творчої сили, молоді 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, всеохопнє це почуття десятиліттями трактувалося як вияв громадянськості. До певної міри — так, але хіба це тільки свідомо 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, і всіх і кожного, її можна «передавати з рук у руки», і вона при цьому нічого не втрапить, 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. Осередям цієї ідеї є апологетизація життя як такого в усіх його багатоліких виявах. І тому рівновартісними тут є любов до жінки й до краю, замилювання 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.

1960 р. Сосюра завершує поему «Розстріляне безсмертя», розпочату в довоєнний час і опубліковану тільки 1988 р.<sup>1</sup> Є підстави вважати, що «заспівна» частина цього твору, присвяченого жертвам сталінського терору, є поновленням 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<sup>2</sup>. 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» писання 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, присаженій 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

<sup>1</sup> Див.: Вітчизна. 1988. № 1. С. 92.

<sup>2</sup> Див.: Сосюра В. Твори: В 10 т., Т. 10. С. 165,

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 сили 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-символістів «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 беззакидні 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

на суспільні кривди широких працюючих мас і безмір широї 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 вконецькому, 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-рефлексивного плану, чії вірші порушують проблеми людської цивілізації, життя і смерті, таємниці буття («йде Прамати істніння від джерел незбагнаних 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 богами захований,  
Розправив корч і жаром їй до губи.**

<sup>1</sup> Бобинський Я Нсть із ночі. К., 1990. С. 450.

На жаль, на повну силу не розкрився таланти О. Бабій, ні таланти 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 обґрунтування.

В. Бобинський народився 11 березня 1898 р. в Кристополі (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

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.П.ЗУ В. Бобинський з родиною переїздить до Харкова...

У цій біографії, безумовно, є два моменти, визначальні для його долі — участь у бойових з'єднаннях усусусів і вступ через кілька років до комуністичної партії. За часом — це роки стрімкого формування поетичного таланту В. Бобинського, 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 України». В. Бобинський формувався як функціональний 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'єднувальне 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. Бобинського. 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 заангажованого 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, що 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-



біжні 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, поемності... 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 відмиряючого 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, бурє!», 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 недостойн, 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 розп'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

хопила Розгін Феба»; «До розигрів устиг Чугайстер...»; «Хорее! 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 проклин, і глухо свище бич. А над усім симфонія природи»), бажання злутувати природні процеси з соціальними («Вий, бурє! Шалій, добивайся До людських зів'ялих голів...»). Біблійні образи й мотиви зникають там, де В. Бобинського 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 людинобогом, 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<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> Див.: Дубина М. Слово поета бореться Ц Бобинський В. Поезії. К., 1986. С. 27.

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 мільйони 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 Сосюриноного «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 незбагнених висот,  
Мертв'як у мертв'яка грудьми твердими вдарить,  
розспинється вогнем, і мертву тлінь розжарить, і  
викреше новий золотострунний льот.**

Світ природи прекрасний в усіх своїх проявах, кінцевої 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 франківська 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 брудні, всім вам наперекір,  
підноситься уверх, велична, бунтівнича,  
сягаючи по жар до племенистих зір,**

Там, там, у тих низах, де кров, як жар, червона, і  
сльози, й піт гіркий згноїли пишно ґрунт, 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 поцінувати їх з точки зору заангажованої 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 каменярь.

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 каменярьського 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. І 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 каменярьською фалангою, створення йому своєрідного культу, а це щось абсолютно протилежне всьому змісту й пафосу Франкових «Каменярів»:

І 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,  
рубаять 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 збездечених, 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 обґрунтуванню нових класових боєнь:

Ні! Не помста, не помста!  
**А зріла рука**  
класу-хірурга, класу-лікаря, що вогнем  
ганґрбозну врість пістряка  
з тіла людства випече, вирве...

Тоталітарним режимам не потрібна лірика. Вони вбивають її і, в метафоричному і в прямому значенні. Як у

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?  
І це були ще люди...

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-філософського українського поета ХХ століття Б. і. Антонича (завдяки циклам «Ніч кохання» та «Майбутній метеор»). Втім, більшою мірою це твердження слухне щодо письменників-«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 Каргузька художня література була виключно засобом революційної боротьби за торжество справи всесвітнього пролетаріату. У О. Гаврилюка 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, широко, але розглядати їх можна лише в межах історії партійної літератури, що і робилось упродовж десятиліть. Питання про стиль, жанрові

традиції чи новації, притягання чи відштовхування від того чи іншого літературного напрямку, 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. Бобинського-

### 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. Хлебніков, 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 українськiм 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

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»<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> *Вороний М.* Твори. К., 1989. С. 643.



його віршах з'являється чимала доля іронії та самоіронії. Звичні теми більше не приваблюють поета; безликі поетизми, 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 деїлюзіонізм 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 ляяти. 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. Северяніна 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

вінційного мистецтва. Проголошувались «краса пошуку» та «динамічний лет». Рух, за М. Семенком — абсолютний, адже «процес мистецтва динамічний субганційно». Кве-ро-футуризм М. Семенко вважав тимчасовим явищем як течію, але постійним — як метод. Так поет намагався теоретично обґрунтувати 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 вухка голки зараз пролізти, ніж футуристові крізь укр. літературу до своїх продертись»<sup>2</sup>. Можна гадати, що юний поет дуже заздирив російським футуристам, котрі, як-неяк, мали своїх імпресарію та меценатів (зокрема, і в Києві!); йому було самотньо й самотньо.

За обсягом продукція кверо-футуризму невелика, але був це чи не найцікавіший період українського футуризму (на протигагу 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-звучкохарактеристики. Дещо дивним видається звернення М. Семенка-реформіста до напрямку, що хронологічно передувало авангарду; з іншого боку — нічого дивного: рух відбувався в єдиному річищі романтичної стильової течії.

Пародіювання заштампованих поетичних прийомів, глузування над традиційним уявленням про поезію, «естетство

<sup>1</sup> Див.: Тези всесоюзної наукової конференції «Поезія російського та українського авангарду: історія, поетика, традиції». Херсон, 1990.

<sup>2</sup> Семенко М. Кобзар. К., 1924 С. 617

ікпінморіт», властиве кверо-футуристичному періоду, схопи 11» нанівець у сюжетних циклах інтимної лірики «Осіння I >. 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 солдатськiм щоденнику М Семенка подибуємо справжні перлинки інтимної та мепггативної 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.

Найнесподіванишим було те, що український футурист розбився об серце». А щоб не дуже свої насміхались над тiм, «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 помітно виділяються два символістські — «Гімни св. Терезі» (сюжет владивостоцьких циклів продовжений: одружившись, закоханий пост став «грішним», а його молода дружина — «святою Терезою»,— своерідне 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

<sup>1</sup> Стенографічний звіт про святкування 80-річчя М. Семенка М, 1073.

ломлюючи». Відвертий виплеск песимізму засвідчили пройняті трагічними мотивами експресіоністські «Поезії згуби»:

З перерізаним горлом І  
захолимо осміхом губ  
**Стояв**  
І куди рушити не знав

**Світ не винен Що немає на  
світі Жившого.  
Воскреси!  
Метелик душі роздертої  
Прости!**<sup>1</sup>

Спостерігаємо типову для поета-гуманіста болісну реакцію на драматичні післяреволюційні події в Україні.

Упродовж чотирьох років М. Семенко не звертався так демонстративно до поезики футуризму, як у циклі «П'єро мертвопетлює». Вірші знову стають гнівні, епатажні та ексцентричні. Ліричний герой роздвоюється: «футуристичний», плакатний, сповнений бравати — 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 слабкими, «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 атрибутіці, так не опоетизовував їх; то ж слід погодитися із В. Коряком, що М. Семенко «всією творчістю споруджує в українській поезії культ урбанізму»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Семенко М. Кобзар. С. 318—319.

<sup>2</sup> Коряк В. Місто в українській поезії // Шляхи мистецтва. 1921. Ч. II. С. 124.

Залишившись і надалі вірним урбаністичній тематиці, М. Семенко віртуозно відкрив цілу гаму відтінків: через юпіїшній емпіризм підійшов до створення «узагальненого пГіразу міста як певного символу» (Е. Адельгейм); десь

< > 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 повільна революційного піднесення. «Відчувалось, що ця напівбожевільна поезія в екстазі кинеться в будь- яку бурю, в будь-який вир» <sup>1</sup>. 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 1922 р., була зроблена спроба по-своєму інтерпретувати розвиток мистецтва, певне місце в якому належить, звичайно, модерну. За М. Семенком, «мистецтво, досягнувши вер

<sup>1</sup> Панфутуризм, таким чином, ставив двосдине завдання — *де* структуру.

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 знаходилося місце на сторінках «Нової генерації», редактованої М. Семенком.

Але соціальна тематика безжально наступала, і якщо рефутпоеми 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-футурист 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»:

**Пись про  
активність я мушу,  
забувши  
про людську душу\*.**

<sup>1</sup> Семенко М. З радянського щоденника. К., 1932. С. 86.

( 'хематизм цієї ліфівської теорії Семенко намагався подолати.

У 1924 р. вийшов, а в наступному році витримав перевидання 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 ХХ ст. по суті інша, аніж середини ХІХ.

Одна за одною виходять книги «Степ» (1927), «Маруся І.огуславка» (1927), «Малий Кобзар і нові вірші» (1928). Г'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 сублимацією 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 назадняцтво, 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.

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 вдавня 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 *a la* 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»<sup>2</sup>. Він ніколи не

<sup>1</sup> Смолич Ю. Розповідь про неспокій тривав. К., 1969. С. 24.

<sup>2</sup> Якубовський Ф. Михайль Семенко//Червоний шлях. 1925. № 1—>2. С. 252.



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 поезики 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- шанської 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 давнее 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 модних «пролетар-

ських» *«ізмів»* | наполегливо шукав синтезу «здорових зерен усіх течій», зокрема «психологічного імпресіонізму» та футуризму<sup>2</sup>, намагався згуртувати на цьому ґрунті 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»<sup>3</sup>.

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»,— занотує він у щоденнику від 5 травня 1921 р.<sup>4</sup> 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 шире 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 цитринових Притискується  
лобом та підводить грудь,  
Туди, де сонячна жага палає І де вітри  
спочити не дають.

(«Аеролірика»)

<sup>1</sup> Див.: Шляхи мистецтва. 1922. № 2(4). С. 36.

<sup>2</sup> Дальше «Гроно» // *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917—1927). Х., 1928. Т. 2. С. 36.

<sup>3</sup> Маніфест «Гроно» // Там само. С. 29.

<sup>4</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН України. Ф. 136. Од. зб. 4. (Далі зазначаємо одиницю зберігання у тексті.)

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. Маяковського, 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 беземоційності, 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 звуків («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**

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. Тичині<sup>1</sup>. «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 душі естетики «лівих» В. Поліщук закликав «одгетькувати якомога рішучіш «селосовані» (О. Вишня) традиції дотеперішньої української культури»<sup>2</sup>. Відомі його нетолерантні випадки 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 народно-пісенною традицією своєї вітчизни і йому були близькими благородні традиції Шевченка і Франка»<sup>3</sup>. 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.

<sup>1</sup> Див.: Червоний шлях. 1923. № 4—5. С. 249.

\* Поліщук В. Літературний авангард. Х., 1926. С. 12.

<sup>3</sup> Гринберг И. Творчество Валериана Полищука // Полищук В. Из- бранное. М., 1958. С. 13.

Нони, одержимі й непримиренні, виростили з класики і на- іють у своєму запальному її запереченні залежали від неї. Та й не вона власне драгувала 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

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<sup>1</sup>. 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 життя-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...»

<sup>1</sup> Автобіографія та бібліографічні відомості. Відділ рукописів ДНБ АН України ім. Вернадського, архів Лі. А. Плевако (ф. XXVII, № 977).

І нори, в яких поставала трагічна правда громадянської війни, близькі до подібних поезій П. Тичини («Зразу ж .-?а і лом»), С. Глужника (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, <sup>1</sup> >ливом повні потужні жили. Він летить — і пізні Птахи ховають голови під крила».

А втім, М. Йогансен ніколи, навіть у найскрутніші хвилини, не був схильний до песимізму. Великий життєлюб, він захоплювався розмаїттям довколишнього світу, жадібно вбирав у себе різноголосу, стобарвну життєву енергію, що тисла зівсебіч:

Ах життя моє — кругле, як м'яч.

Пружне й палоче — 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 невинне оновлення дійсності й висуваючи на перше місце в цьому процесі активну, повноцінну особистість. Є всі підстави розглядати його художню діяльність за типом світовідчуження, 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 назадняцтвом, але все це було в дусі 20-х років. Можна погодитися з думкою, що «романтичне сприйняття дійсності поєднувалося у поета з найтверезішим реалізмом» <sup>2</sup>,— 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 «Крокове коло» (1923), назва і зміст якої асоціюються з весняним оновленням землі, з піс- нями-веснянками, їх невловимим переходом від реального

<sup>1</sup> Див.: Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ ст. Бухарест: Критеріон, 1980. С. 27—32.

<sup>2</sup> Крижанівський С. Майк Йогансен//День поезії. К-, 1967. С. 290—291.

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 крокове 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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

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 прозаїзації 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,

<sup>1</sup> *Лейтес А.* Три книжки//Література. Наука. Мистецтво. 1924. 25 листоп.

<sup>2</sup> *Червоний шлях.* 1923. № 2. С. 116.



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. Йогансен в Автобіографії...», орієнтуючись на гасла «літературної дискусії» 1925—1928 рр.

Пошуки гармонії традиційних і нових форм віршування позначилися майже на всьому поетичному доробку М. Йогансена. Одним із типових щодо цього віршів є «Вікно зимового 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 динамізували 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 минуше, незабаром «вечір, витре з усесвіту історію снігів», скрізь панує оновлення природи, стверджується вічне через миттєве. Тож прекрасна кожна мить. Предмети зображення неначе перетікають один в один, 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 «розового стильового експериментування» (Ф. Якубовський). На нашу думку, мають рацію А. Лебідь, і М. Рильський, які вважали, що «в особистій ліриці М. Йогансен показав більше безпосередності»<sup>1</sup>, а разом з тим і «тонкої словесної музики». Іро це писала також Л. Старинкевич у рецензії на збірку «Ясен»: «Емоційно-лірична сторона виявилась... ледве чи не виразніше, ніж інтелектуальна»<sup>2</sup>.

І хоча М. Йогансен іронічно називав свою лірику, насамперед пейзажну, «сільськогосподарським періодом» творчості, що має замінитися «індустріальним». Вірші на штаб «Добуваєм метал», «Весна на заводі», «Завтра знову

<sup>1</sup> *Лебідь А., Рильський М.* За 25 літ: Літ. хрестоматія. К., 1926. С. 379.

<sup>2</sup> *Старинкевич Л.* (Рец. на зб. М. йогансена <Май> // Червоний шлях. 1930. № 14. С. 188.

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 «буржуазність». 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 довоколишній, шляхетно екзотизованій дійсності: весняному навалному 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, поцінуючи 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»<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> Білецький А. Новая украинская лирика // Антология украинской поэзии в русских переводах. 1924. С. 60.

<sup>2</sup> Молодяк. 1930. № 2. С. 152—153.

кликав і різку, в чомусь справедливу критику його творчості, зокрема його «захоплення» конструктивізмом.

У біографічних нотатках М. Йогансен 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. Йогансен 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 перехідної 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<sup>1</sup>. Адже в «Автобіографії та бібліографічних відомостях», написаних спеціально для М. Илевака, М. Йогансен 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-

<sup>1</sup> Смолич Ю. Розповідь про неспокій. К., 1968. С. 121.

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 «хімерної прози», що згодом по-різному проявиться у творчості сучасних письменників В. Шевчука, В. Дрозда чи В. Земляка. Проїняті 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»<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Йогансен М. Переднє слово // Йогансен М. Поезії. Х., 1933. С. 5.

водночас сповнене невтомного творчого дерзання життя.

Дитинство М. Зерова минуло в Зінькові на Полтавщині, де він народився 26 квітня 1890 р. в сім'ї вчителя, згодом директора місцевої двокласної школи.

Закінчивши Зіньківську школу (цікаво, що його одно-класником 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 крелевецьке 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 виявилось. Після певних вагань він зацікавився українською історіографією й написав під номінальною орудою приват-доцента В. Данилевича курсову роботу «Літопис Грабянки як історичне джерело і літературна пам'ятка». Це була перша ґрунтовна 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»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Над могилою Бориса Грінченка. К., 1910. С. 124.

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. Флорінським.

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 найсоліднішими є подаровані університетському товаришеві В. Романовському 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

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 пореволюційних 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 підрастає, вчитиме-ть ся 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 думках і скрізь будитимуть серед люду любов до українського слова»<sup>2</sup>.

Так що в загальну спрямованість діяльності М. Зерова 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 «плужан» не захотів бачити нічого, крім орієнтирів, розставлених І. Нечуєм-Левицьким, хоч, ясно, підвестися 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 Вернигори» (1919), в якому надії автора на відродження свого народу, мабуть, звучать найвиразніше. І — найбезпосередніше, 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.

<sup>1</sup> 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.

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 молоді 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 Грабузових, а перед ним — постать самого героя в ораторській позі) М. Зеров написав такий текст: «Елегія Грабузовська — на умовчання мелниці фамільної». 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».



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.

...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, гартованці, 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 до 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 брхливими словесними потоками того часу в твердій шкаралупі зовнішньої 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-літературного нарису «Нове українське письменство» та невеличка монографія «Леся Українка», що також були видані

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. Яковенка «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. Бургардта 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. Филипович, 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-

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 «вопіючого 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 ґрунт найвидатніших творів європейської класики й сучасної літератури з метою піднесення «планки художності»; нарешті, слід встановити атмосферу здорової літературної конкуренції, а не кон'юктурного 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»<sup>1</sup>.

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 викривляючи 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»<sup>2</sup>.

Коли незабаром у М. Зерова виникла нехоть до розмов про сучасну літературу, то причини насамперед слід шу-

<sup>1</sup> Шляхи розвитку сучасної української літератури. К., і 925. С. 29.

<sup>2</sup> Пилипенко С. Літературна вода на політичний млин//*Вісті*. 1925. 18 черв.

кати в подібного роду інсинуаціях та в неможливості їх відмести й спростувати. Все це 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. Зеров 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 П. 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. Тихина 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-літературній діяльності? Знову ж трагедія критика. Не бережуть людей: сварка, ворожнеча, лайка — не література, а саж...»<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> Рукописний відділ Центральної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського АН України. Ф. XXXV, ч. 514.

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 притулювся 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. серце 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. Щоголіва 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,  
Сходьтєся 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: «волося руде, очі карі, ніс звичайний». 20 травня його відправили до Києва. От тут почалася справжня «робота». Допити слідчого Ліхмана ледь не через день. Протоколи відбивають лише

слова, зафіксовані працівником НКВД й підтвержені 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. Филипович 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. Пилипенко та педагог із Чернігова Л. Митькевич — по сім років. Вдалося вижити лише Митькевичеві. Під час реабілітації він розповів, що «зізнання» Лихман витягав побоями. «При розгляді нашої справи у військовому трибуналі, під час того, як нас доставляли в судові 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 не 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...

Дата його смерті довгий час лишалася невідомою. Тепер вона з'ясована. 9 жовтня 1937 р. М. Зерову, П. Филиповичеві, М. Вороному та Б. Пилипенкові була при перегляді їхньої справи винесена вища міра покарання. Причини? Хто на це відповідь? Розстріляли їх 3 листопада, в третю річницю похорону Костика, сина Зерова...

Здається, це був якийсь фантазмагоричний день на Соловках. 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. Филиповича припадає на двадцять років. 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. Кайтанівка 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-філологічний факультет слов'яно-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».



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 пишнє дерево, зростає У дні співучі  
і погожі.

*(«Не хижі заклики 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 високоерудованого 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 домінуючі 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

<sup>1</sup> Костюк Г. Поет-учений. Дещо про поетичну і наукову спадщину Павла Филиповича // *Филипович П.* Література. Нью-Йорк, США; Мельбурн, Австралія, 1971. С. 554.

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 полюбає 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 образах-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 заснути —  
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

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, розміщених 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-

лізний заклик димарів». Поетові вдається Долати сумні настрої самоспонуваннями «пить отруйну і цілющу радість мудрого життя», та на об'єктивну зневагу до краси й культурних надбань людства він реагував сумною констатацією:

Гордий Рим, залізни легіони...  
«Енеїди» 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 жиюло українську літературу.

Офіційна критика не раз ставила у провину П. Филиповичеві 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»<sup>1</sup>. 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-

<sup>1</sup> 1991 року, нарешті, вийшла у видавництві «Дніпро» збірка його «Літературно-критичних статей», уважно й сумлінно впорядкована та прокоментована Сергієм Гречанюком (він же — автор ґрунтовної передмови).

ин природи письменства. Вона виводила нас із замкнутих національних меж, пов'язувала нашу творчість з творчістю Інших народів і, в свою чергу, творила ґрунт 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-філологічний факультет Київського університету, відвідує семінар проф. В. Перетца. Через два роки за відрядженням Київського університету та «Славянського общества» відбуває у за

<sup>1</sup> *Костюк Г. Поет-учений. Дещо про поетичну і наукову спадщину Филиповича Ц Филипович П. Література. С. 561,*

**кордонну подорож, працює в бібліотеках та архівах Львова,** Будапешта, Загреба, Белграда та Бухареста, студіює слов'янські мови, пише розвідку про хорватського письменника А. Качіча-Міюшича, 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-Подільському 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, у 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. I 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 **ізолюваний** від життя». У цих самокартаннях вчувається **реакція**

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. Але це і стимулювало роботу свідомості щодо самоозна- чення, 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- ії.

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 звантаженість 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- истю його вірша, вишуканістю рим... під усим тим «нео- класицизмом» чується подих живої людини. Це не трагічний оптимізм Плужника, це щось суцільне, якась, може, «чорноземна сила»... Радість пізнання та іменування, радість спостереження і втілення»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. Т. 13. С. 26, 25.

<sup>2</sup> Життя й революція. 1926. № 10. С. 121, 122.

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 щасливо-насиченим зоровим баченням світу, потягом до незужитих, закорінених у глибинах народного духу слів, намаганням дисциплінувати плин вірша та захоплення словом, із зажурою неквапливого роздуму про життя; із підвладністю прозору й співучому «струменю биття» (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 протиставлення, переживає драму її стихій. Напевно, тут була не лише особливість його органічного природопочування, 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 тривоги й туги за бунтом, що шумить у верховітті сосен «казіатського краю» М. Хвильового. Це вже й не так сталий символ, як некерована стихія, різнолика й різнонастроєва; у



1'тихії «вітру», крім імпульсів руху, змінності, енергії, СВО-Поді, 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 випадково 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 «напрямую», 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

М. Драй-Хмари соціально-акцентованим вигуком, на<sup>а</sup> позиченим 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 страждених.

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 загальностильових, 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 «гермегізм» 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 невдоволення — 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 неприйнятнішою і починала вже виклимати на себе вогонь офіційних критиків.

Попри всі сумніви, болі й вагання М. Драй-Хмара й далі широко прагне перейнятися пафосом віри у світле майбутнє, пафосом благодатного руху вперед — бодай у найзагальнішій 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 відчуті історичну дистанцію між ним і реальністю. І не віриться, що в «Місті майбутнього» (1930) маємо ствердження наявного, а не відтінення його мріїю. Цей сонет почасти перегукується з пізнішим віршем «Томас Мор» (1935), де в мотив уславлення великої Утопії

виразно вплітається і думка про її оманливість, про постійну зміну хвиль щасливих ілюзій та гіркою прозріння: «одні з них сміються — на серці їм легко, а других бере невимовний одчай. .» Певно, настрої 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 пишу руку великоогненну і трое слів: мене, текел, фарес».

Окремо стоїть питання про те, наскільки мали підстави недоброчливі 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-Хмарі.

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 оминати 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-Хмарі, і в решти «неокласиків» — та хіба тільки в них?! А попереду були ще гіркіші

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

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 поезики В. Свідзинського) і виловив невдоволення щодо відірваності автора-«мрійника» від громадського життя. В. Поліщук підкреслив вузькість тематики й відсутність громадянських мотивів, але водночас сказав прихильне слово про ширість 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

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, світовідчуття 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 склалися, 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 кінченість і нескінченність, окресленість і безмежність, малість і великість, минуість і вічність буття. Цілком природно, що такі медитації забарвлені журбою, смутливою 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

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. Свідзинського переважає не пристрасть, а медитативна елегантність. І 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. Свідзинського 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. Свідзинського 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 склалися 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 емоційна культура. Стосовно самого В. Свідзинського було спостережено лише недостатність зовнішніх ознак сучасності в його поезії, а її внутрішнє багатство не помічене. Вводила в



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 непокій- пість, а якоїсь авангардистської невиситимості чи молодого- 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, загаломі 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 відреагувати. «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-

йана, насичена вже давно непотрібними поняттями з старовинних заклятъ. Навіть розширення поетичного словника йде, головним чином, за рахунок старих, забутих слів»<sup>1</sup>.

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 заклятъ»), 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 поемічно 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 прямиий і високий — розум;  
У нього прекрасне чоло...  
...він не може коритись.  
Нічий 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.

<sup>1</sup> Рад. Україна. 1941. № 1. С. 102.

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 мертвм полі стану помолитися,  
І будуть зорі біля мене падати.

Мабуть, у кожного справжнього поета потреба самовияв- лення тотожна з потребою подолання відокремленості від світу, духовного опанування світового буття. Одні вдовольняють цю потребу завдяки своєрідній духовній «агресивності» й невиситимості: вони ніби «екстраполують» 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 нехїть до історичних клопотів доби. Для В. Свідзинського чесне (і, якщо вдуматися, мужнє!) виборювання свого права на «тишу» і «самотність», тиха і лагідна впертість на цїм 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 минутих 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

дати інші аналогії, не гіркувата, саркастична й інтелігентно-артистична самота Євгена Плужника. «Самота» В. Свідзинського — спокійна, добра й роздумлива, а його «тиша» — м'яка, ненапружена, врівноважена. Це самота вивільнення від випадкового й дріб'язкового задля присутнього; 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 спочувливістю 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 студював і перекладав, та народного світогляду; хоча й у світопочуванні сучасної людини він певною мірою закорінений. До речі, не розбшцацький оптимізм «завойовника природи», а настрої, 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 задріи недовіри поетів — жерців слова! — до слова (знамените тютчевське: «Мысль изреченная есть ложь»), від тієї проблеми, що її так визначив

О. Потєбня: «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

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, dokonana цілість переживання зі своєю, щоразу неповторною, драматургією.

Ця поезія, мабуть, здавалася б трохи ідилічною і благодушно-споглядалною, якби не той інстинкт неспокою, інтуїтивне відчуття 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 суше, 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 провинною; так само — мотив цінності недооціненої миті; найчастіше вони виливаються в нього в ліриці спогаду. Мотиви емоційних та ду

ховних втрат, проминушості 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 культурі самоти, мовчання, тиші, що, отже, має також і свій негативний знак навіть у межах власного ідеалу. Та сприкрення власного нездатністю улагоднюється 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 впливає із віковичної «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 цьому 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 okazії 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 впливає 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!

Так само, всупереч звичному пов'язуванню символізму з абстрактністю, безплотністю, надреальністю, треба говорити про повноту реалістичної предметності у В. Свідзинського. В його поезії зичлива уважливості 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 густина пізнавання, щільність входження світу в свідомість.

В українській поезії творчість В. Свідзинського стоїть трохи особно. 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 помічальністю, 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 античній філософії, епіки та драматургії, а й у античній ліриці.

Загалом же поезія В. Свідзинського, хоча невелика кількісно, досить різноманітна й різнорідна своїм характером. Аж дивно, що поет, котрий написав не дуже багато й здався пасивним, відстороненим від буяння життя (з тих, мовляв, хто «вариться у власному соку»),— насправді такий причетний до світу, різноякісний і багатоликий. 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 писалось тоді іншими поетами), але й абсолютна, неперехідна цінність поезії В. Свідзинського, яка ґрунтується 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 підґрунтя 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



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 ХХ 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<sup>1</sup> 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—1920 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 життєвої діяльності — бракувало. А надмір

<sup>1</sup> Подаємо ім'я Маланюка — *Євген* в традиційному написанні. Поет наполягав писати своє ім'я так — *Евген*.

енергії владно кликав до національної творчості в сфері хоч би лише духової, нематеріальної чи майбутньої, України»

Отже, цей біографічний злам для творчості Є. Маланюка, 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 чумака, 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 черногорця — 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») <sup>2</sup>.

Середню освіту здобув у реальній школі в Єлисаветгра-

<sup>1</sup> Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто, 1962. Т. 1. С. 175—176.

<sup>2</sup> Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто, 1966. Т. 2. С. 476.

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 Мешковський, котрий під час встановлення гетьманської влади в Україні стає керівником оперативного відділу Генерального штабу. З полковником Є. Мешковським, як і з його заступником, військовим старшиною В. Тютюнником, Є. Маланюка пов'язали роки боротьби за українську державність. Про цих визначних військових діячів поет не раз писатиме у своїх есе (зокрема в таких, як «Євген Мешковський», «Пам'яті Василя Тютюнника», «Василь Тютюнник», «Тютюнник і Сінклер»),

Перебуваючи на службі в оперативному відділі під орудою Є. Мешковського, а згодом у штабі діючої армії, Є. Маланюк 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 сямована 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,<sup>1</sup>—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»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Там само. С. 372.

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 Подебрадській академії, диплом інженера, праця за фахом у Польщі; Варшава, «похмура доба німецької окупації»<sup>4</sup>, 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» (Каліш, 1923); «Стилет і стилос» (Подебради, 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 табірної калуського альманаху «Озимина», що починався його циклом «Держава Жовтня» і до останнього вірша з «Ностальгії», помертної 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

<sup>4</sup> Маланюк Є. Серпень. Нью-Йорк, 1964. С. 69.

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

бавитися в «самоотвержену» мімікрію і «аполітичне» естетство.

Події не ждуть.

Мусимо їх не лишень зустрінути підготовленими, а й прискорювати їх ритм»<sup>1</sup>.

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 «підсоветську» 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'ява 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...»<sup>2</sup>). 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,**  
Молів віки, як ми тепер ось молим.  
А він все пухне, той всесвітній Голем —

<sup>1</sup> Статті про танк. Варшава. С. 6—7.

<sup>2</sup> Див.: Дніпро. 1990. № 3. С. 86.

Мертвечино матері, 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.

*(\*Стопившись бути полем бою, полем...\*)*

Історизм поезії Є. Маланюка тісно пов'язаний з її географізмом. 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 бездержавницькому 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-стєпова, і тому історик і археолог натрапляє в цій смузі на певні зміни в культурнім її обличчі, перерви в тягlostі 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 національно-психічних наслідках) найбільшим прокляттям нашої землі, аж до недавньої «махнівщини» включно («дух степу»). Степова смуга становила відвічний «коридор», відвічний географічний «протяг» в нашій історичній «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»)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Маланюк Є.* Книга спостережень. Т. 2. С. 68.

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,  
Кажі 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 образів-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 відчуженні 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!



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. Маланюка, вони сповнені смирення, пройняті контрастністю особистісного 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 («І не зважав, що під зухвалим кроком Розтоптані лишилися пелюстки...» — вірш «Серпень»), і це, з позицій християнства, миліше Богові, ніж колишня ієрархічна вознесеність поета над юрбою. Цю зміну не слід трактувати як відмову Є. Маланюка од

державницької ідеї,— лише як переоцінку засобів її досягнення, перевтілення суворого пророка та «імператора строф» в особу— теж царського роду, але до часу невпізнанню і загублену серед чужинного люду — Одиссея, котрий зятато 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 досягнення своєї державності. Дивовижно, але Є. Маланюк не розумів «Улісса» Джойса, цього ірландського вигнанця, взагалі не сприймав європейського й американського модернізму, трактував його як згубний вплив «достоевщини», 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<sup>1</sup>. 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.*

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 королева», «З-над прірви»; драми «Спір за мадонну Сільвію», «На скелях (Каверна № 16)», «Мурий межі»; переклади з німецької літератури, критичні огляди, мистецтвознавчі дослідження «Екслібрис», «Святослав 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 Вольфа Бірога, Іргіна Егенбрехта, Віллі Р. Фезе, Гуго Гофман-стала, досліджує Артура Шніцлера, захоплюється імпресіоністичною манерою його казок. Одним із своїх учителів

визнає Гуго Гофманстала: йому присвячено збірку «Весняна пісня», вірш «Гуго Гофмансталеві» (на смерть поета), ненадруковані спостереження над поетикою Гофманстала \*. Особливий інтерес становлять прозові мініатюри-роздуми 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. Коломийців стверджує, що поет не зазнавав впливів радянських авторів<sup>2</sup>, 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 ґрунтується на безпосередніх враженнях; метафора, як улюблений засіб

<sup>1</sup> ЦДІА у Львові. Ф. 362. Оп. І. Спр. 216. Арк. 75—131.

<sup>2</sup> 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 розтопленій блиск 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 настроїв, поєднати реалістичну точність образу з невимушеною, гнучкою ритміко-інтонаційною 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 «Знад прірви»

(1931), драма «Спір за мадонну Сільвію» (1930), збірки «Бурі і вікна» (1930), «Залізна корова» (1930). Саме в цей період відбувається процес громадянського змушнення 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» І. 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 утверджується герой з народу — робітник («Поема про різьбяр»);

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. Крушельницький 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 — особистісні, 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 тяжіння 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 одночасі з лірикою.)

Роки змужніння й зрілості змінили тональність лірики І. Крушельницького, увиразнили її настроєву палітру. Безжурність, радість земного існування поступаються місцем настроям елегантного 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 м'яло позначився, проте властиві цьому 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». Драматичність стану героя щораз посилюється епітетами, метаформами, які увібрали емонійно-трагічний заряд; «труну здійснити з розпаччю німою», «це буде позпач, болю дика рать», «то я прощаюсь, сумно так, квильма» тощо. Натомість приходить спустошеність. Але й це треба пережити

іаради нового життя. Завершується балада перемогою над самим собою, життєствердними акордами.

Ознаки «оновленого» життя й світопочування засвідчені у другій частині збірки. Поет прагнув різнобічно пізнати 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 «Поєми про різьбяр», 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 збілочка — «Залізна королева», до якої, крім віршів, увійшла поема «З-над прірви». Очевидним тут є процес зростання свідомості І. Крушельницького. 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 вросли 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»<sup>1</sup>. Певний сенс у тому був: І. Крушельницького, природно, передусім хвилювали проблеми краси й мистецт-

<sup>1</sup> Яран К. Немічні пориви//Вікна. 1931. № 3.

**ва, які він** трактував із позицій загальнолюдських. Основна ідея 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 Верфелевої «Хуарес і Максиміліан». На захист письменника стали «вікнівці». І творчість Крушельницького зазнала огульної критики. Так «Відповідь поплетачеві» Я. Галана (Вікна, №7—8, 1931) звучала в дусі найкращих зразків вульгарно-соціологічної критики із поширеними тоді ярликами: «наклепник», «перебуває у міщанській гнилі», «нешасний 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 «Новошляхівським 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-



Іями... Як пише В. Півторадні, І. 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 І. 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 громокого 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, Гординські, 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-гуманіста, закладалися підвалини національної самосвідомості майбутнього учасника визвольних змагань в Україні 1917—

1921 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 Захарясевиц 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, заборпаного 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 «Сонцевіт», став одним із фундаторів короткочасного літературного угруповання «Танк» (Варшава, 1929).

Досить неоднозначні, якщо не драматичні, стосунки склалися 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 обґрунтовував 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 обґрунтування її права на Чорноморський арсенал,

<sup>1</sup> Липа-Гуменецька М. Про мого батька й діда//Березіль. 1991. №1. С. 122.

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»<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. Розділ, присвячений висвітленню постаті Т. Шевченка, — центральний у книжці «Бій за українську літературу», що сприймається як низка тонких, саме письменницьких, спостережень над найважливішими подіями в українському письменстві. На думку Л. Череватенка, «аналогій ця розвідка не має: це одночасно панорама передбачення, макро- і мікроаналіз, полеміка і синтез»<sup>3</sup>. 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 Хмельниччини, написаний у дусі творів Вальтера Скотта та П. Куліша. Його сюжет позначений динамікою небезпечних пригод українського шляхтича з Полтавщини Петра Соколя 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 Нотатнику 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 книжки<sup>4</sup>. Усі прозові твори Ю. Липи — й історичні («Гетьман Іван Мазепа»), й автобіографічні («Світильник негасимий», спогади про батька) та інші — засвідчують, що їхній автор передовсім — реаліст, хоча й небайдужий до романтичних засо

<sup>1</sup> Липа Ю. Розподіл Росії. Нью-Йорк, 1954. С. 9.

<sup>2</sup> Липа Ю. Селянський Король//Слово і час. 1990. № 5 С. 52

<sup>3</sup> Череватенко Л. «Господь міцним мене створив і душу дав нерозділему...»//Дніпро. 1991. № 4. С. 151.

<sup>4</sup> Гординський С. Проблема української стихії//Назустріч. 1936. 15 жовт.

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. С. 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<sup>1</sup>. На думку критика, втаємниченого в магію слова, ця лірика асоціюється з графікою.

Різьбленні тропи Ю. Липи акумулювали в собі барокві (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, С. 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 водночас — 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.

<sup>1</sup> Маланюк С. Книга спостережень. Т. 1. С. 232.

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 ХХ ст. накресливали 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 відіграв 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

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 ХІХ ст., коли живе народне слово зневажалось, 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; а йв тому, що пристрасне слово поета закликала 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. Гренджі-Донського, друковані на сторінках цього видання, змалювали злиденне життя простого люду:

Пани... 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.

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 хвибує 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 вірців, 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 верця» (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», «Запропашені роки»). Пишучи роман-трилогію «Сини Верховини», автор прагнув подати художню хроніку життя краю з кінця ХІХ 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-



нох — 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 ХХ ст.

Оглядаючи різнобічну літературну спадщину В. Гренджа-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 втілював 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

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 «Літературно-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 сполучі з меланхолійними інтонаціями й традиційними ямбами. Поет передавав природні людські настрої — печаль і 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 «Комункульт». 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» помітно 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-

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 заповіді»).

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.**

*(ЄЗуб 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 розтоптаню гідністю:

**Товарний вагон, а в ньому пасажири  
незграбно мостяться, немов худоба, й на  
їх обличчях, заспаних і сірих — нужда,  
знеслення, 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 молоді радянської поезії, як видатний бельгійський поет Еміль Верхарн,— згадував

опісля М. Терещенко<sup>1</sup>. Відтоді, за його визнанням, він постійно знайомить українського читача з окремими здобутками французької поезії — Війоном, Беранже, Гюго, Потье, друкуючи переклади в періодичних виданнях.

Поетична збірка «Чорнозем» (1925) переважною більшістю творів присвячена селу. За це промовляли самі назви віршів «Тов. Врожай», «Радянський чорнозем», «Селянин (Посівкомпанія)» — отже, звучали заклики до колективізації. Природно властиві його поезії риси спокійної спостережливості, вираженості, влучної метафоричності М. Терещенко приховував тепер за пролеткультівськими гаслами, в його мові штучно плутались предметно точні яскраві метафори з холодною риторикою: — не розпорошуй сили, неможливе, об'єднайся 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 авторів «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»<sup>2</sup>. 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

С. 5. <sup>1</sup> Терещенко М. Трибун і майстер Ц Верхарн Е. Вибране. К., 1968.

<sup>2</sup> Дзюба І. Трудівник слова // Терещенко М. Твори. К., 1988. С. 22.

\* Кулик І. Передмова // Терещенко М. Риштування, Х., 1930. С. 4.

на руйнацію національного й традиційного в мистецтві, набуде інших естетичних якостей, які природно розкриваються 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 широю 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 самопочуття 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 елегантний смуток, повертають пам'ять **зрілого**

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 зажурую 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 здійснювану 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

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», «Юган», «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, Ю. Яновським, М. Семенком, В. Поліщуком та іншими митцями — нерідко прихильниками відмінних естетичних смаків та стильових уподобань, пробував своє перо на терені 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. Пуца), 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. Йогансенем, О. Влизьком та ін. Справді, поет час од часу вдавався до укрупненого зображення, гіперболізації певного настрою, розмивання берегів між мож

ливим і дійсним. Так, у баладі «Одна нога 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 («Сьогодні ж — леле! Мрець...»), трактуючи їх буквально, ототожнила автора з ліричним героєм, устами А. Ключча оголосила його... «мерцем», закликала, як ослушника, повернутися до ортодоксії «пролетлітератури»<sup>1</sup>. 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 пережити 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 поезики. 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

<sup>1</sup> 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 кривдності 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, покликана на боротьбу за давно очікувану свободу, пробудила приспаний творчий потенціал народу, але не була позбавлена лівацьких авантур, фанатичної жорстокості, відверто проголошеного 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. Йогансен, С. 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, ультраревольційні 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**

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»<sup>1</sup>. 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.

(*VI/ 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 «Р о з с т р і л» (*«В степену 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 ширий мінор!»— змушений був виправдовуватися поет перед крити

<sup>1</sup> Савченко Я. Мертве й живе в українській поезії//Життя й революція. 1929. № 1. С. 136, 135,

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 «есенінщина, що тоді трактувалася (за М. Бухаріним) як «гробокопательство, сльози в шинку, розгільдяйство, 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<sup>1</sup>, 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  
сталіні 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 армвійськюриса 1 рангу В. Ульріха звинуватила 28 представників української культури «в організації підготовки терористичних актів проти діячів Радянської влади». 17 грудня Д. Фальківського 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

<sup>1</sup> Коваленко В. На роздоріжжі//Гарт. 1927. № 1. С. 111—112.

**українських поетів ХХ ст.** Плужник — поет Широкого гуманістичного болю і суму над долею безвинних жертв, поет чесною й глибокою психологічною рефлексією, 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 Воронежської 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-зоотехнічного 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 увійшов до численних читанок й антологій — поет підписав своїм дійсним прізвищем.)

«Фатумом» майже всіх молодих членів родини Плужників 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»...

1926 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»<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> Докладніше див.: *Череватенко Л.* Все, чим душа боліла // *Плужник Є.* Поезії. К., 1988; *Коваленко-Плужник Г.* Спогади//Україна. 1990. № 1—4.

<sup>2</sup> *Рильський М.* Про двох поетів//Життя й революція. 1926. № 8. Цит. за: *Рильський М.* Твори: В 20 т. К-, 1986. Т. 13. С. 21.

Поет стає членом письменницького об'єднання «Ланка», ДС зустрічає друзів та однодумців,— Г. Косинку, В. Підмогильного, 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 «антисентиментальної» й «антипатетичної» образної думки, лірика гранично стислою, психологічно насиченою 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

«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 безглузлого 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

людини, «притуленої до стінки», стала звичним, майже побутовим явищем. Хто в нього гине, виступає жертвою? Гинуть яскраві прості, добрі люди з того народу, іменем якого клянуться всі ворогуючі табори: селянин, що «зустрів кулю за лісом, саме там, де посіяв жито»<sup>1</sup> («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...  
Придивляйся, 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

<sup>1</sup> Плужник Є. Поезії. К., 1988. С. 135.

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 поєдналися дві протилежні й конфліктуючі між собою настроєності: трагічно-болісне переживання втрат учорашнього та суперечностей сьогоденного дня — і пристрасна, хочеться сказати, компенсуюче-рятивна віра в справедливе й людяне майбутнє, шлях до якого відкритий тією самою революцією<sup>1</sup> «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 мій! 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 мрійницького пориву до далекого майбутнього, про який так<sup>1</sup> 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»<sup>\*</sup>.

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 — виражаються відповіді на великі соціально- історичні, філософські питання,— то в «Галілей» перед на-

<sup>1</sup> Рильський М. Збір. творів: У 20 т. Т. 13. С. 22.



ми — нервовий, уривчастий монолог людини палкої і зболеної, справді здатної «за всіх сказати, за всіх переболіти».

«Галілей» — поема про драматичні суперечності пореволюційної 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 Достоевського 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 порожинкою 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»; помилювані, 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 відпускаєши 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 —  
Револуція, 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 строфоідами, що мало не вибухають від внутрішньої вібрації, «Канів» закутий у панцир строгої й вигадливої, спеціально

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 «селяками» (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 розми- нувшись 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 Україні, 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...

Поетія збірок «Рання осінь» та «Рівновага» — лірична,

і точніше — переважно інтимно-особистісна, глибоко психологічна за характером. Сприймається вона як своєрідні записи з щоденника, зроблені в хвилину душевного переживання й забарвлені його неповторно-індивідуальними тонами. Є. Плужник — великий майстер передавати особливості різних станів душі в усій моментальній характерності їхнього виникнення, емоційного тону і психологічного «жесту». І — володар особисто виробленої, високодосконалої поетичної техніки для такої передачі. Тому і йдеться зовсім не про щоденникову емпірію, а про добірні поетичні плоди бездоганної в своїй широті й водночас блискуче узагальненої психологічної рефлексії: сповідь, інтроспекція, «заглядання в себе», завжди освітлені в нього ніби сторонньою, непохитною в правдивості, думкою. «Я нагомився вічно знати в собі самому — двійника... Душе! Обридлива яка ти! І непримирлива яка!» («Я нагомився 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 саможертвності 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

<sup>1</sup> На доказ філігранної майстерності Є. Плужника (всупереч його визивним ескападам про «марність» віршування загалом) варто відзна-

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 «смирненому» вірші, де автор заповідає для себе тихе життя в маленькому містечку:

Знаю, як мало людині треба.  
Спогадів трохи, тютюн, кімната...  
Інколи красчок 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 розвертається 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 наближені — слова, як «спогади», «сподівання» і «спокій».

\* *Ins Blau* (нім.) — в блакить.

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 залюбленості, 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 zenітом 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 розвиваних 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

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, завітчаної 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 відчуті 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 — квадратний рай» — «Дві паралелі, два меридіани»). Або: «Цвітуть думки, і на слова скупіше... Росту» («Цвітуть думки, а на слова скупіше...»). Майже «грибоедовською» афористичністю він засяє потім у віршованій трагікомедії «Змова у Києві».

Поетична думка Є. Плужника не лише містка й багато-планова, вона здебільшого й гостро діалектична. Антиноміч-

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 запізнений 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 відчуття 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 еднає обидва способи. У своїй недоговореності він завжди каже все і до кінця висловлюється: він ні «радість вгадування», ні його муки не хоче залишати читачеві. Суворий до свого слова, він не ганяється за образами»<sup>1</sup>.

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 плужниківські 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

<sup>1</sup> Рильський М. Твори: У 20 т. Т. 13. С. 23.

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 З. Голубєва в монографії про український радянський роман<sup>1</sup>.

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 зустрінуто 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

<sup>1</sup> Голубєва З. Український радянський роман 20-х років. Х., 1967.



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 «людському 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!»<sup>1</sup>.

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 «еретична» — 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-великодержавник Єремеев 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.

<sup>1</sup> Життя й революція. 1929. № 1. С. 67.

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 Радянську 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.

<sup>1</sup> *Плужник Є.* Вибрані поезії. К., 1966.

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 «панфутуризму» 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 1927 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 розгорнулася 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. Олесь, 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» («Уїа пиоиа»); тро

хи згодом прийшов глибокий інтерес до поезії У. Уйтмена, Е. Верхарна, В. Маяковського, а також, завдяки театрові Л. Курбаса, до поезії й драматургії німецького експресіонізму. «Справді, я зазнав впливу експресіонізму через п'єси «Березолу» — п'єси Толлера, Кайзера, прозу Верфеля...»<sup>1</sup>, — згадував він. Додаймо до цього, крім української та російської класики ХІХ — початку ХХ ст., найближчих сучасників: П. Тичину, В. Чумака, В. Еллана, М. Семенка. Це дасть орієнтовне уявлення про літературний ґрунт, 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 багатой 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 «Боець 17-го патруля», яка теж порушує проблему спокути й самопожертви (герой твору — боець частини особливого призначення Антон Сідих). В художньому аспекті твір прикметний демонстративним форсажем натуралістичних моментів поетики експресіонізму («Гноем 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

<sup>1</sup> Карбованих слів володар//Спогади про Миколу Бажана. К., 1988. С. 321.

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 тині», 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 позовтневої дійсності і досить болісними колізіями прощання з об'єктивно віджилою (а часом поверховою, хоч і була вона широко) романтикою недавніх

боїв і походів. Правда, «песимістичних» розв'язань внутрішніх колізій поет не допускає — у нього «немає слів зневіри і знесиль!» («Осіньна 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 мовчяться 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 розкішню 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 душі часу було протиставлено «пафос сучасності», поезію новітнього будівництва. 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 нещодавній 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, варті 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

і поспіль раціоналістичним, особливо в своїй риторичній хвалі містифікованому числу п'ятирічних планів.

Тема культурологічна знайшла своє втілення в «Гоф-мановій ночі» — цьому дивовижному шедеврї 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 фантазмагоричність 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 описів. 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 poemі «Сліпці» (третья, 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 рефлексіям 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-

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 Достоевський, 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).



Чи думав поет, малюючи Кірова партійцем-інтелігентом, 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 образу «великого вождя» та представникам з його оточення? Щоразу художня правда твору перемагала.

Жорсткі канони естетики й поезики 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 жилявого, 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, руйник 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 В країна 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

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 трусські 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, — воєм мовив князь, —  
Німеччина сьогодні затряслась.

Смертельний шлях для неї — шлях на Схід, —  
Таким він є 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 — «Сталінградський 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. Найсильніші тут — не тільки звично «картинні», але й пройняті психологічним струменем окремі образи та епізоди, скажімо, старої сільської жінки, яка мовчазно й суворо проводить 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 сяння майбутнього відбудованого міста. Зупиняємо тут увагу на рядку про цю завтрашню відбудову — «З хаосу форма встає» —

і раптом розуміємо, що він може бути формулою мало не всього світовідчуження поета, для якого сокровений 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 звантаженість поета далекою від творчості працею, а й нові репресії проти інтелігенції, розпочаті сумновідомими постановами ЦК КППС 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 «Англіїські 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 «Біла 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 мелодіку 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

синтез, звичайно, щоразу доповнюваний, по-новому модифікований — це класичного закрою реалізм (чи, може, й навпаки — своєрідний «реалістичний класицизм?»), в образній системі якого, проте, відлунує 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, чие 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 сліннуть. Тільки те,  
Що є трудом, теплом і творчістю,  
В саду вселюдському цвіте.**  
*(«Прис 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 ед

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 ХХ 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 йди!» 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 свідомо концепція історіософічна, яка акцентує історичну долю України разом з усіма «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 молодого вірою в майбутнє, літній поет теж підкріплював надію, вже достатньо остуджену багатьма історичними злигоднями,— оптимістичну надію свою і свого покоління. З темою рево-

<sup>1</sup> Цит.: *Драч І. На повен свій зріст//Карбованих слів володар. С.*

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 «спічної форми ліричної поезії»<sup>1</sup>).

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 віродився 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,— світить 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'я», «Чебрець, і

<sup>1</sup> Сельвінський І. Нотатки про книгу // Про Миколу Бажана. К-, 1974. С. 25.

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 душі 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,  
Мигливий 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 ХХ ст. він збагатив високою культурою слова і образу, філософською напругою мислі, став прикладом суворого і постійного опору бездумному сентименталізму, лінівому 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 >.

<sup>1</sup> Див.: Про Миколу Бажана. К., 1974. С. 180.

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-реїца 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 ґрунтовні 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»<sup>1</sup>.

### Олекса Близько (1908—1934)

«Коли вийшла Влизькова книжка «За всіх скажу», нам треба було зрозуміти, що всі ми початківці, а він по е т», — згадував Л. Первомайський<sup>2</sup>. Тогочасні критики дали напрочуд високу оцінку поетичному дебюту 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 Шіллера! Жодних компромісів з романтизмом ми не допускаємо»<sup>3</sup>, спромігся таки визнати естетичну вартість доробку О. Близька як «насамперед романтика революційного», «одного з небагатьох представників революційного романтизму»<sup>4</sup>, свідчить про те, що заявлені моло

<sup>1</sup> Карбованих слів володар. С. 136.

<sup>2</sup> *Первомайський Л.* Обіцяння і здійснення // Вітчизна. 1968. № 2. С. 148.

<sup>3</sup> *Коваленко Б.* Ще про стилі: Виступ на Пленумі ради ВУСПШу від 22 травня 1930 р. // Молодняк. 1930. № 6 (42). С. 78.

<sup>4</sup> *Коваленко В.* Літературно-критичні статті. К., 1962. С. 273—281.



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»<sup>1</sup>. 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 Плещеева, Надсона, В. Маяковського. Українську мову йому довелося опановувати самотужки. Як оригінальний поет він дебютував віршем «Серце на норд» у редактованому Б. Антоненком-Давидовичем «Глобусі» (1925. № 22). Та писав за інерцією і російською: у фонді рукописів ЦНБ АН України зберігається, наприклад, «Песня о боцмане Кравце»<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Див.: Життя і революція. 1927. № 5. С. 272.

<sup>2</sup> Архів ЦНБ АН України. Ф. 75. № 23.

вкрай несподіваним. «Як потрапив талановитий Близько в- коло Семенкових сателітів, я й досі не можу зрозуміти»,— дивувався Л. Первомайський<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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 молодь<sup>3</sup>. 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 1928 р.<sup>4</sup>

У колі «Нової генерації» він не дуже заглиблювався у футуристичні теоретизування, настанови «укрліфу» сприймав лише емоційно: йому імпонували 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 покінчено»<sup>5</sup>. Він вдавався здебільшого до сатири з метою типовою для авангардизму епатації 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».

<sup>1</sup> *Первомайський Л. Обіцяння і здійснення. С. 148.*

<sup>2</sup> *Полторацький О. Олекса Близько // Рад. літературознавство. 1967, № 5. С. 69—70.*

<sup>3</sup> Див.: *Бажан М. [Вступне слово] 11 Семенко М. Поезії. К., 1985. С. 9.*

<sup>4</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 156. С. 96—98.

<sup>5</sup> *Близько О. Проти емоціональних романів // Універсальний журнал. 1929. № 6. С. 23.*

Є в його доробку і спроби оновлення бурлескно-трагедійної традиції української літератури, заземлення цінностей, «перевдягання» персонажів (ліричного героя) у найбуденніші строї. Вдавався поет і до пародіювання лірики попередників та сучасників — М. Лермонтова («Тамара в агонії»), М. Асеева («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 potwierджується 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. Влизьком 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 жили і впливали на нього 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. Слабошпицький, аналізуючи Влизькові метаморфози «романтики й ан-тиромантики», слушно зауважив: «Кожна нова книжка... гак разуче відрізняється від попередньої, наче б її писав зовсім інший поет»<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Слабошпицький М. «В країні й годині своїй...» // Вітчизна. 1987. № 2. С. 161.

«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 схватись 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

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 священник 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 славистику 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

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 українців, де читалися реферати, обговорювалися новинки художньої літератури, виносилися на обговорення власні проби пера.

За спогадами університетських друзів, Б.-І. Антонич — скромний, задуманий, малоговоркий, 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 ХХ 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

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 нездійсненим, 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

<sup>1</sup> Дажбог. 1934. № 7. С. 70.

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») відчуються 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»<sup>\*</sup>.

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 перстень: 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 перстнях» 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, проектується на сприймання глибинне, внутрішні істини, що відкрилися внутрішньому зорові, висловлюються мовою природи. Взаємодія «зовнішньої дійсності» і «другої дійсності» у «Трьох перстнях» близька до пантеїзму в сковородинівському розумінні, за яким духовне начало «розчинене» в природі як джерело її саморуху і саморозвитку. Антоничівський образ перстень як безконечного й замкненого кола споріднений із образом змії («Потоп зміїн» Г. Сковороди), кільця якої символізують замкненість і безконечність.

Дальший творчий розвиток Б.-І. Антонича відбувався двома напрямками, що позначилося на його наступних поетичних збірках «Книга Лева» і «Зелена евангелія». Обидві книжки поділені на «глави» та «ліричні інтермеццо», які продовжують лінію «Трьох перстенів» з їхньою одухотвореною природою, «глави» започатковують лінію пригчево-міфологічного начала. Двоїння в «очах, що хочуть

<sup>1</sup> *Потебня А. Объяснение малорусских и средных песен. II. Колядки и щедровки. Варшава, 1887. С. 159.*



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, що 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, що 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 «братями 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 евангелії» 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 царица 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 пушо 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-

<sup>1</sup> Назустріч. 1935. 1 серп.

тора й виявляється в завоюванні нових обширів обсервації, водночас зупиняємося перед новим питанням: чи відбувається у рамках цього нового замкненого кола, цього «четвертого перстень» 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»<sup>1</sup>, 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. Флакер) — 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 евангелію» 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 доміантою 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 синє і сріблите!

*(«До істот з зеленої зорі»)*

Мотиви антоничівського біосу особливо виразно виявилися в «ліричних інтермеццо» його «Книги Лева» та «Зеленої евангелії», які продовжують лінію «Трьох перстенів». Тут теж персоналізована стихія лемківських пейзажів, але

<sup>1</sup> Слово. Едмонтон, 1970. С. 169.

якщо раніше можна було відчутися дистанцію між ліричним героєм і зображенням, сказати б, незлітність 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).

Злітність ліричного «я» поета з природою, контакт із всесвітом стають домінуючими 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.**

**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, що 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, що їх оспівував Шевченко.  
Моя країно зоряна, біблійна й пишна, квітчаста  
батьківщино вишні й соловейкаї Де вечори з  
свангелі, де світанки, де небо сонцем привалило  
білі села, цвітуть натхненні вишні кучеряво й  
п'ярко, 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 відчуває 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.).

<sup>1</sup> Павличко Д. Над глибинами. К., 1983. С. 132.

### **Зазначимо, що образ Шевченка виступає у поезії**

Б.-І. Антонича 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 повною підставою стверджувати, що Б.-І. Антонич розвивав сольні партії тополиних арф і флейтових мелодій свого попередника — П. Тичини, що проспівав так геніально «зелений гімн» природі.

Остання збірка Антонича «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 потворах 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.-І. 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

щастя» («Міста й музи») — така солодка омана чатує на кожному кроці. Людська доля справді «в дзьобику кривім<sup>1</sup> папуги колишеться шматком дешевого паперу» («Міста й музи»). Тут слова коханців, «мов гроші, пристрастю протерті» («Вербель»), і все це «котиться в провалля під лопіт 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- І 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, ] разуючий 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.

## Святослав Гординський (1906—1993)

Навидовиж різноманітний талант С. Гординського формувався в духовній атмосфері, що панувала насамперед в родині майбутнього поета, художника, мистецтвознавця, котрий народився 30 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 студював 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 П. Ковжуном, Я. Музикою та М. Осінчуком Асоціацію Незалежних Українських Митців (АНУМ), на рахунок якої збірник «Екслібрис», близько тридцяти виставок, де експонувались їхні роботи, а також полотна Пікассо, Модільяні, Деррена та ін. Це угруповання видавало журнал «Мистецтво» (1932—1937), редагований С. Гординським, довкола якого гуртувались 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 новоевропейського модернізму. С. Гординський завжди намагався знайти спадкоємні, генетичні лінії сучасного мистецтва. Добре відоме його захоплення візантійським стилем, що зумовило появу окремих аналітико-

ілюстративних видань «Українські церкви в Польщі, їх Історія, архітектура» та «Українська ікона XII—XVIII ст.», а також позначилося 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 еkleктику, 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 божественного життя та «парнасізму». 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 найважливіше, 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 «парнасізму», 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



романтичні» пристрасті не були визначальними для С. Гординського, вони врівноважувались «мармуровим спокоєм», витонченим спокоєм французького «парнасізму». вплив якого він зазнав на собі. Не обминуло його лірилу і захоплення творчістю київських «неокласиків». Однак спроба поєднати відмінні стилеві тенденції була для нього не досить ефективною, призвела швидше до зовнішнього ефекту, на відміну, скажімо, од Ю. 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) —безперечно 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 жертвовної 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 Подєбрадах, 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» радянської 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 збілочку 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» \*.

<sup>1</sup> Лятуринська О. Збір. 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 вмирили..  
Бисть тишина безмежної тоски..  
— Хто це зробив? — пригадуєш, не знаєш.  
— Чи Гуня, чи Павлик, чи Гордієнко Кость? —  
Стояв оуплений трагічний «Каліш»,  
Ридав і — нічогоже бисть!

*(«З літопису днів біжучих»)*

Так в усіх цих видобутих з глибин історичної чи до-історичної пам'яті асоціаціях домінує боротьба: явища природи набувають ознак лицарів у бойових обладунках, вони сповнені «радошами 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 I 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:

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 корогочолий Схилити гордого  
чоло.

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 Вишневеця 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 Чехословаччини. 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

навіть емоційно забарвленого епітета, а сам вірш стиснений, мов пружина. Смысловий простір поезії О. Лятуринської 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. ><sup>1</sup>

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 згнули від мору...  
За тих, які в боях упали».

*(Підводилися руки вгору...)*

День догоряв так світозарно!  
Душа просила корабля.  
Деся 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 гусярів, 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»).

<sup>1</sup> Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // *Лятуринська О.* Збір. твори. Торонто, 1983 С. 18.

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-воївниці, коли вона відкладає стріли й лук і віддається пестошам 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 пуша 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 безрадінного ясира плоскості і виходить душа такою маленькою, з обтяженими крилами.

В серці порожньо, тьмяно, глухо по  
пожежі нічних екстаз, і душа моя,  
мов старчиха, і думки мої не крилаті.

<sup>1</sup> Ми. 1939. № 4. С. 109.

Жорстокий самосуд, але справедливий... Лиш чи треба в тридцятих роках двадцятого віку цю збірку видавати? Кликати на той пропавший шлях! Не «старчихи», але «крилаті» по нїм простуватимуть<sup>1</sup>. 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. Лівницька-Холодна і своєю біографією, і поглядами була подібна до інших своїх ровесників з «празької школи». Дочка визначного політичного діяча Української Народної Республіки Андрія Лівницького (деякий час був міністром УНР), вона виїхала на Захід, не встигнувши навіть закінчити гімназії, і середню освіту здобула вже в Подебрадах, 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. Лівницької-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

<sup>1</sup> Див.: Вісник. 1935. Т. 1. Кн. 3. С. 690.

вагається застосувати її в змаганні, що ним завжди мусить бути пристрасно насичене кохання»

Для такого висновку є ґрунтовні підстави: справді «поганка монгольських степів» перевтілюється в «сотниківну в червонім намисті» («На розквіті грона акацій...»):

Поцілую — і до скопу будеш  
прагнуть уст моїх, і затруїть  
кров червону,  
кров юначу п'яний гріх.

(*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 бруквах 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 лях 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 повинню 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 приймай з ясным 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...»*)

<sup>1</sup> Рубчак Б. Серце надвоє роздерте // *Лівицька-Холодна Н.* Поезії старі і нові. Нью-Йорк, 1986. С. 19.



У віршах Н. Ливицької-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, самоізоляваність 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 повіту на Волині в сім'ї православного священника. У 1919 р. закінчив Волинську духовну семінарію у Житомирі, та духовну стезю не обрав. 1922 р. виїхав до 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

їнській емігрантській пресі — журналах «Мова Україна», «Веселка», «Український студент», «Студентський вісник», згодом у львівському «Літературно-науковому віснику». Перша його книжка «Поезії. Збірка I. (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-цесвітне», 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 Подебрадах, Українського інституту громадознавства та інших культурних і видавничих центрів. У Празі тоді жили й працювали відомі українські письменники: О. Олесь, С. Черкасенко, Є. Малашок, О. Теліга, О. Лятуринська, 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, смаглолицької 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

турними впливами («Ілля Муромець на роздоріжжі», «Пісня чукчі»). Поет розробляє теми і образи давньої української історії та міфології, створює ремінісценції на сюжет «Слова о полку Ігоревім», блискучу версію «Плачу Яроелавни». 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 доменею 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, Ольжича («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 гієта 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 — золотoverхий 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 Баїй 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.

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 євангельські 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 «стеги 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 напівлегендарну 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 вірші? 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:

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 даліні — 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 однокорених 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 ХХ 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 самотнє 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.

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 безпосередності 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 ХХ 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 С.* 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.

<sup>1</sup> Фізер І. Вступна ст&гтя II Стефанович О. Зібр. творів. Торонто, 1975, С. 7—8.

- Українська хата: Поезії 1910—1914.* К., 1996.
- 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.
- Агесва В.* Олекса Слісаренко. К., 1990.
- Бойко-Блохін Ю.* Твори. К., 1992.
- Бесни розспіваної князь:* Слово про Антонича. Львів, 1989.
- Гальченко С.* Текстологія поетичних творів Тичини. К., 1990.
- Жулинський М.* Из 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 наміряла...»: 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 ХХ ст. українська проза вже **досягла** високого розвитку, відзначалася тематичним багатством, жанровою повнотою й стильовим розмаїттям. Її вершини — класичні твори М. Коцюбинського, В. Стефаника, О.Кобилянської, 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.

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; «Розкаєння. Чия віра краща?» (1920) О. Досвітнього; «Петлюрія» (1921) та «Чудсправмайстри» (1922) К. Котка; «Твори. Т. 1» (1920) В. Підмогильного; «Бла



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. Головка, 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<sup>1</sup> (К. Котко, Остап Вишня, згодом Ю. Гедзь, Вухналь та ін.). Ряд авторів еволюціонує до традиційного реалізму (П. Панч, А. Головка, К-Гордієнко). Автори ведуть пошуки ґрунтовних 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 ґрунт: 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, фольклорно-поетичної повісті. Розквіт жанру часто припадає на періоди бурхливих змін у суспільному житті, оскільки во

<sup>1</sup> Огляд сатири і гумору подаємо у другій книзі, ч. 1.

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<sup>1</sup>. Саме повість стала своєрідним «полігоном» для випробування нових композиційних та стильових пошуків української прози. О. Білецький серед численних художніх експериментів називає «ліричну повість-рапсодію з інтродукціями й фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю 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» (1926) 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 внутрішньожанровими модифікаціями, такими як: соціально-

<sup>1</sup> Літературні портрети А. Головка, П. Панча, О. Копиленка подано у другій книзі, ч. 1.

**побутовий роман (А. Головка), 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 іdealізації зображав представників трудових прошарків, поєднуючи відчутну дозу революційно-романтичного настрою із скепсисом і гіркотою, особливо коли торкався проблематики національного визволення, яку також висвітлював 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

люціонера взагалі неприродне). На ці явища він і реагував як чутливий художник. Сьогодні, з відстані часу і трагічного історичного досвіду, тут можна вбачати й певне застереження.

Літературна доля В. Винниченка-емігранта не позначена тим однозначним вигасанням та самоповторенням, які часто випадають на долю таких авторів. Навпаки, письменник виявив активний динамізм, вперто шукаючи нові інтелектуальні та художні горизонти. Був уважним до тенденцій європейської думки, а в чомусь і прогностичний. Можна говорити про деяку його причетність до розвитку загальноєвропейського жанру соціально-сатиричної антиутопії, що у формах інтелектуального гротеску окреслює образ соціально й морально хворого людства, сигналізує про тенденції, що загрожують його розвитку. Під цим кутом зору особливо цікавий його роман «Лепрозорій» (1938), як почасти і пізніший твір «Слово за тобою, Сталіне» (1950). Знайшла відображення в цих романах і критика псевдосоціалістичного одержавлення засобів виробництва (яка присутня 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 класичною 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 найважливіша з них — «Конкордизм», створена на початку 30-х років. У ній, зокрема, розвинена теорія так званої «колективної демократії», колективного володіння засобами виробництва; такий соціальний лад (протиставлений як капіталізму, так і соціалізму) 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 обґрунтовувала 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

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 контрверсій ХХ ст. в пошуках шляхів здійснення соціальної справедливості та моделювання гуманістичного світовлаштування. 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 ХХ ст.— *М. Хвильовий*. У 20-ті роки він перебував у центрі інтелектуального руху, був одним із головних і плідних 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

конструкції (з винахідливим іронічним демонструванням цієї композиції), творів есеїстичних і інтелектуалістичних, що органічно поєднують виокремлення «потoku свідомості» з прийомами й пристрасною філософською та політичною диспутом.

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 боєм 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 самовдоволені-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 далечини, «загірньої комуни», мотив мрії, поривання в невиразиму благість 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 незбагненого звірювання 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 якість

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 катаклізми, 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 пореволюційних буднях і НЕП сприйняли як гріхопадіння з небес революції в прірву реставрації та 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 бездонність 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 неокресленості, 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.

І ще один ряд лейтмотивів М. Хвильового — що виражають його національне ество. 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

краси й таїни природи з рутинною побутою) відчула непереборний потяг до нового, тривожного, далекого: до неназваної 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, пропашою... 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 відринутості: «Невже я займаю 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 «потоків 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



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 життєвладстві. Не доводиться заперечувати зв'язок цієї теорії з ідеями українського месіанізму та прометеїзму, які найочевидніше засвідчені в ідеях Кирило-Мефодіївського 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 пригноблених народів, жертвним 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 нього

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», малоросійщини тощо.

Бувши ризиковано-необачним, а то й навмисне-визивним 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 заповдів 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 співчасних 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 і «зсередини» розкривав драматизм колізії **всесвітньо-соціалістичних** і народно-національних побудників революції, суб'єктивізуючи цю колізію у внутрішньому світі ліричного героя. А. Головка у своїх ранніх повістях об'єктивував її, «розфасовуючи» на кілька ідеолого-мовних партій, а в романі «Мати» (перша редакція) дав символічне узагаль

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, піднесу ним на рівень великої сили національного визволення й творення, і водночас показав трагізм братовбивчої війни, жорстокого розколу нації, фатальну нездатність побачити, відчуті 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 відчуті повного мірою і не випадковості його, неминучості — 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 не більшовицьких 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

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 великодержавницькі передсуди, що легко набували формального архіінтернаціоналізму. Так чи інакше ця колізія, ідейні та психологічні аспекти драматичного вибору між «дрібно-буржуазним» українством та «пролетарськи-інтернаціональним» (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», «троцькістами», «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.) —

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 ґрунті 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, перемір'яних ущипливою самоіронією; сюжет і конструкції — яскраво пародійні, з комічною демонстрацією стереотипних прийомів авантюристичності; виклад, пройнятий тоном веселої містифікації. Власне, це рідкісні в українській прозі зразки комічно-пародійної прози, не- безвідносно 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 мандрівника-естета, і є справжній герой обох повістей. Сам М. Йогансен 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 «хімерній» прозі.

Інший «фланг» тодішньої української прози склали 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. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, П. Панч, А. Головка, І. Сенченко, І. Дніпровський, А. Любченко, — хоча майже всі вони виразно відійшли од описового реалізму, схилившись 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

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 — «плужники») 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 Васюренка поруч з вмираючою з голоду матір'ю (оповідання «Син»).

Тема голоду розкрита і в психологічних оповіданнях В. Підмогильного «Собака», «Проблема хліба», О. Слісаренка «Тварина», О. Досвітнього «Сірко», К. Поліщука «Інший світ», в драмі М. Куліша «97». (Отже, про голод 1921 р. наша література 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 вплив теорій 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 відчуття 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), жадібною до науки, сповненою бажання опанувати міську культуру, нести її в народ. Але ця соціальна місія

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 урбанізованої 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 приходять 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 — і 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 помічалось 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 тону 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



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-функціонера, 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 сільгоспкомуні, ідея розкуркулення, ідея воєнничого 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 ВКП(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 «передішка», хоча б для

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, стали 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 разучий занепад художньої і теоретичної думки, відчуті 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, І. Яновський, А. Головка); 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 осівування 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 ширий ентузіазм багатьох літераторів — дедалі більше підпорядковувалося політизованим 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

лісно виривала із звичного ґрунту 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 читачького вміння відрізнити 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 титульовані «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.

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 ідеологізування, а саму людину сприймала суто функціонально (політично й господарськи), і цю функціональність нерідко тільки підкреслювали наївні заміники духовності й внутрішнього життя у вигляді любовних трикутників, миттєвих, слабкостей героя чи героїні (забігання в міщанство, закоханість у соціально чужого елемента тощо).

Виробнича література того часу напружувала 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 широким 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 люту 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 усєї 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.

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 — вкладає 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, політизація 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,

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 звідтіля намагатимуться провадити свою кайнову 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 прізвиськом «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

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. Підмогильного «Місто» (1928) з його складним ставленням героя до тогочасної дійсності; не залишалося вже місця і для формальних пошуків у дусі «лівої», експериментальної прози (М. Йогансен, 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 полігизованих схем, він, однак, 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-націоналістичної 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-

подумки розмовляє з портретом полковника Богуна й немовби пояснює йому, що сьогодні потрібна інша тактика... Все це настільки політично фантазмагорійно, 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 вшанування 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. Рибак «Гармати жерлами на схід» (1934), І. Плахтіна «Вузол» (1936), роман Н. Рибак «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, «спляють 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 рушниць 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



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 оминати 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 закликала в цей трагічний час керівництво? Про що писала преса й література?

В офіційних документах, партійних постановках 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

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-політичній 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 комуні, 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. Кобилянської та «Fata morgana» М. Коцюбинського).

Все це треба враховувати, щоб зрозуміти не випадковість, 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 кризь 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

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 «колективізаторської» 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 куркульта 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 куркульта 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 Рекало: «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 «розкуркулити і виселити» як «наявних ворогів п'ятирічки й колективізації». Пафос оповідання спрямований проти «бухарінської» теорії «вростання куркуля в соціалізм», а що за цим — відомо. В цьому ж і пафос другого оповідання

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 постановках, і в пресі, і в літературі раз по раз зустрічаємо гіркі скарги на те, що знов і знов доводиться «виявляти» куркулів у вже багатократ «вчищених» колгоспах. У романі І. Кириленка «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 їй 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. Епик у романі «Перша весна», надто вже старанно цю резу трансформують.

А втім, за всієї своєї тенденційності, і «колективізаторська» 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, партієць 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» Чепелівку, 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 чепелівської 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

Г кожним днем». Недоброзичливий настрій села секретар райпарткому 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 вчитати з них і інше пояснення — приходили, приїздили на село з одним: узяти якомога більше; поводитися, 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 «поетизовано» нове у світовій історії явище — масове хлібовилучення за допомогою «буксирних бригад». Їхньою ударною силою виступають, поряд з партуповноваженими, 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 бризкає 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 обґрунтовано 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 фразеологія, 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 вчитати 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 колективізаторів «осідало» на сторінках книжок; були подані, хай і в окарікатуреній 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

права і правда були тільки в офіційних лозунгах і директивах, а найменший сумнів у них майже завжди прирівнювався до зради. Позитивні герої неухильно керувалися чіткими вказівками центру, і міра їхньої войовничості у здійсненні 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 за її зигзагами, тим самим засвідчували свою негативність і зрештою поставали як одверті або приховані класові вороги.

Та ось минуло півстоліття, і ми з гірким посміхом знаходимо в «злобних» пророцтвах ворожих елементів приречення, які, на жаль, збулися, а в «плутаних», міркуваннях малосвідомих елементів та різномасних опортуністів маємо крихти здорового глузду. І тоді відчуваєш (навіть вдячність цій літературі, часом і псевдолітературі), за те, що вона хоча б у такий спотворений, мало не маячливий спосіб якось донесла деякі фрагменти реальної історії, 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 «інформація для роздумів» сучасному читачеві. В ньому, мабуть, більше, ніж у будь-якому іншому творі того часу, політичних суперечок навколо проблем колективізації; присутніше репрезентовано позицію та почасти аргументацію «ухильників» та «опортуністів», противників сталінських у методів колективізації. Старий революціонер, голова округу-виконкому Сергій Голубенко застерігає: «...Тільки надто гарячі, надто молоді голови уявляють собі процес знищення 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 себе руки (чи не передбачення долі Скрипника, Хвильового та інших?). Є в романі ще один опортуніст, голова райвиконкому Товстодум, який вважає, що «пояснювати все тільки 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

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 «Кострига», 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 колгоспниці, яка виносить червоноармійцям «повну макітру пирогів», примовляє: «От які в нас трудодні в колгоспі білі».

Про багатий колгоспний трудовень пишуть у ті голодні

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 синакомсомольця, який, вартуючи колгоспний тік, вовчою картечю перебив хребта одному підкуркульнику: «—Що ж... Виходить, і вас мені, мамо, втретє 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: ухилення від хлібоздачі, одруження куркульського сінка 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<sup>1</sup> 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 «Гопакі» 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 людоненависницьку офіційну модель життя. Як страждала, фальшив

<sup>1</sup> Літературні портрети О. Кундзіча, Ю. Яновського подано у другій книзі, ч. 1.



лячи, і шукала виходу його натура, його художня думка,— можна відчутти за його творами на колгоспну тематику, а найбільше, за п'єсою «Потомки» (1940). Важко сказати, чи свідомо Ю. Яновський 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 минуність 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. **Подивіться 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. Стефанік, М. Черемшина, О. Маковей, Т. Бордуляк, О. Кобилянська, Б. Лепкий, хоча не всі з них зберігали свою творчу активність. У нарисах та оповіданнях О. Маковея, В. Стефаніка велике місце посідає тема страждань і руїни західноукраїнського села під час першої світової війни. У творчості В. Стефаніка 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.

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 ідеалізовану постать самого отамана: «Сумний і ніжний, як колискова пісня матері, укоханий всіма за ширість 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. Поліщуківі 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 наświetленні — 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

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 ХХ ст.) загострюється потреба в глибокому й систематизованому пізнанні своєї історії, повноті 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 30—40-ві роки ХІХ 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,

А. Кашенко, Р. Заклинський, автори белетризованих історичних нарисів А. Лотоцький, О. Левицький, О. Островський, 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, В. 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-

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, Андреюшкін 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. Беле-тристика мала книжки С. Степняка-Кравчинського, Д. Мордовця, Н. Арнольдї, 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» (1927) ; 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

ротьбу з іноземними поневолювачами. Письменники прагнули висвітлити її по-новому, підпорядковуючи національний момент соціальному (згідно з теорією марксизму-ленінізму); 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 I «Таємної канцелярії», яка особливо лютувала в Україні.

Досить плідно розробляв історичну тематику Г. Бабенко, 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 татарів 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 діалектніше 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 виявилось вміння О. Соколовського будувати напружений, захоплюючий історичний сюжет, послуговуючись переважно реальними подіями.

Етапом у розвитку української історичної романістики став роман З. Тулуб «Людолови» (1934), епічний твір з

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 і 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 З. 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 стилєвих можливостей української прози була й яскраво оригінальна повість І. Сенченка «Чорна брама» (1933), в якій він, звернувшись до історичного епізоду з французького середовіччя й засвідчивши відчуття колориту далекої доби, блискуче використав елементи пародійованого авантюриництва, іронічної інтерпретації лицарської романтики для розкриття теми еретичного руху плебейсько-ремісничої маси, для антиклерикальної, соціальної та філософської сатири. В іншій повіс

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 поезики 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 інтермеццями»<sup>1</sup>. 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. Филипчика 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; «Батурич», 1927; «Полтава», 1923—1929; «Мазепа», 1955). Це монументальна річ, у якій охоплено великий відрізок української історії, використано багатющій фактичний матеріал, поетично інтер-

<sup>1</sup> Літопис політики, письменства і мистецтва. Берлін, 1923. Кн. I. Ч. 1. С. 10.

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 пануть» (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<sup>1</sup>. 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. I).

До історично-пригодницького жанру тяжіли оповідання й повісті В. Будзиновського («Пригоди запорізьких скитальців», «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.

Пожавлення 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-

<sup>1</sup> Поступ. 1928. Ч. 9—10. С. 314—315.



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 відрізнити 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

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**»<sup>1</sup>.

Звісно, різке, безкомпромисне 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 Єлисаветградського 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, заробітчанами,— 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-

<sup>1</sup> 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.).

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-демократичної 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 України, а в 1914—1917 рр. переховується від поліції як на батьківщині, так і в Москві, співробітничав 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» (1911), 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»<sup>1</sup>.

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 шаблонної та безталанної генерації сучасних українських письменників виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось

<sup>1</sup> Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетенных. Открытое письмо к читателям и критикам. Львів, 1911.

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»<sup>1</sup>.

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. Кобилянської і М. Черемшини, яскравим метеором ввірвався бунтівливий дух революціонера. В. Винниченко пише оповідання й драми, повісті й комедії, публіцистичні 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, драматурга 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 драгували, 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-

<sup>1</sup> Франко І. Новини нашої літератури: Володимир Винниченко. — Краса і сила (зб. оповідань) Ц. ЛНВ. К., 1907, Кн. 4. С. 139.

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 повістування, 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»), кївських 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 особою

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. Винниченка 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 виправдати 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 тягтима мене, коли це буде впливать 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-драматурга. Він обстоює ідеал соціальної рівності й справедливості.

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

XIX століття і літературою століття двадцятого, як це здійснив Винниченко. І тут визначальним є не лише проблематика, скільки сфера художніх форм, сфера поезики, прози і 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, Ковалевський, 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

**тим — першим кроком трупі М. К. Садовського в ролі пропагатора 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 Ведмеда», 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. Лебедева), 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» (1912), «Натусь» (1912); у 1913 р. з'явилися «Молода кров», згодом — «Мохноноге», «Мemento», «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» (1911, 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»<sup>2</sup>. 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 в 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

<sup>1</sup> Українська хата. 1911. Березень. С. 198.

\* Неділя. 1912. № 35. С. 4.



репертуару драми В. Ізінниченка. Та, на жаль, ця **велична** сторінка української драматургії залишається недослідженою. 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»<sup>1</sup>. 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, зденационалізованого 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 самовпевненого 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 опрацювати 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-

<sup>1</sup> Нові дні, 1980, 23 верес,

жині, постійні нестатки, переїзди, арешти, мінлива долі ІЧ- 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 подібні 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 помітими, 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 всюдозволеності?

Яків Васильович Михайлюк — цей «кирпатий Мефістофель» — навчився хитрувати, ховати своє хижє ество 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. Достоєвський, 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

її Україні. Це поміщики-українофіли (Аркадій Микульський), націоналісти-«відродженці» (Водосвятський, Ганжу-ліа), революціонери-ренегати (Піддубний), народники-культурники (Модест Микульський), промислові та аграрні буржуа (Анатоль Микульський і Никодим Стельмашенко).

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 революціонер-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 соціалістично-революціонерів. Згодом, у період національних змагань 1917—1920 рр., він з боєм переконується, 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-соціаліста, 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 охрнка заарештовує його. Правда, 4 серпня звільняють із-під варті...

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 соціалісти 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»<sup>1</sup>.

Перемогу було здобуто, але не ту, на яку очікував

<sup>1</sup> \* *Винниченко В. Щоденник: 1911—1920. Т. 1. С. 308.*

**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, виважає, 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-

<sup>1</sup> *Винниченко В. Щоденник: 1911—1920, Т. 1. С. 310,*

вий і економічний союз та взаємна найтісніша допомога Без вирішення цих питань їхати не можу» \*.

Звісно, ці умови, вибудовані, 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 «єдиногоделімого» 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»<sup>2</sup>.

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 «комуні», 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-

<sup>1</sup> *Винниченко В. Щоденник. 1911—1920. Т. 1. С. 397.*

<sup>2</sup> *Там само. С. 432.*

неділиму». У цій ситуації, приходять 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, Х. Раковським, Г. Петровським В. Винниченка 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 УКГП, 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 весь 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. 1918—1920. Т. 1. С. 479.*

**Тонкий психолог і спостережливий** художник, він **ВЛОВ**лює 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. Його 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 ХХ століття не мав такої величезної слави, такої читацької популярності, такої кількості видань своїх творів, як В. Вин-

ниченко. Його творчість майже до 1933 р. вивчали у **шкoлі**, 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 Постишева 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...

Різне 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



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 ХХ-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 ярила 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 новою соціально-політичною доктринами — доктринами 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 конвейерної роботи американця Тейлора і

намагається протиставити їй свої погляди на творчу працю вільної людини. Через двадцять років ці ж думки, але в систематизованішій 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 р., «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.

5 лютого 1950 р. він занотує 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. Певною 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

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- ньяшної машини», — то цей успіх обнадіював письменника. Звісно, не було випадковістю й те, що французьке товариство сприяло розвитку мистецтва, науки і літератури *Agis-Bci- encsev-BeHgez*, відзначило автора почесним дипломом і срібною 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 ґрунт. 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 жадливої 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 що-небудь до «Нової заповіді»? Чи буде її доля така само, як і в той 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 Політбюро 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

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, що 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 ошасливити 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 заангажованість 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 розгеніальна, 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 життя. І життя важкого, з працею, яка виснажувала **не лише** фізично, а й кидала не раз у прірву глибоких сумнівів та ніч

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 — показчик 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, що 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) пере-креслює 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 виявилось, 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

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 перестась боротись, за неї він ніс і несе там, на Україні, величезні жертви своїми кращими синами, замученими по тюрмах, таборах, каторгах».

Із цим спраглим переконанням видатний письменник та політичний діяч В. Винниченко відходить із життя.

14 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** запізниле, але необхідне, бо без творчості його немислиме духовне життя України.

## 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»<sup>2</sup>.

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 на землі хліборобствувати»<sup>3</sup>.

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. Івченко 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 соціал-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-

<sup>1</sup> Червоний шлях, 1926. № 3. С. 136.

<sup>2</sup> Савченко Я. Поети й белетристи. Х., 1927. С. 190.

<sup>3</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН Укр. раїни. Ф. 109. Од, зб. 20. С. 1 (Далі див. посилання у тексті).

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, відчуті 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 співробітничав 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-Ткаченко), та молодші, котрі щойно прийшли в літературу (В. Підмогильний, Г. Косинка, А. Головка). 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. Винниченка 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.



Активне творче життя М. Івченка тривало понад десять років (1919—1929). Та за цей час він опублікував збірки оповідань і повістей «Шуми 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»<sup>1</sup> окремих персонажів збірки, ні імпресіоністичні та символістські стильові засоби, до яких виявляв схильність молодий прозаїк.

Та якщо ілейно-тематичне спрямування творів першої збірки М. Івченка викликало в критики сумніви, то її емоційність всі дослідники сприйняли прихильно. Один із перших рецензентів М. Могиланський підкреслював: «Загальний ліричний тон Івченка зачіпляє в душі якісь відповідні струни, звучить справжньою поезією»<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> *Дорошкевич О.* Підручник історії української літератури. Х.; К., 1924. С. 346.

\* ЛНВ, 1919. Кн. XII—X, IX. С. 175.

ризму, проступали дедалі виразніше, що дозволяло говорити не про залежність молодого письменника від своїх сильних попередників (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: «Нашо 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. Стефаніка: тут відображена досить поширена ситуація в молодій пожовтневій літературі («Десять», «Темна ніч» Г. Косинки, «Повстанці» В. Підмогильного, «Солонський 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 поряткування від смерті колишнього актора-співака, що виступає у ролі оповідача, мобілізованого на допомогу продзагонові) 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. Меженко), то розмити сюжетність (О. Білецький — Ф. Якубовський). Чимало мовилося й про естетизм, абсолютизацію краси, «інтелігентщину».

Зрозуміло, стильовою доміантою 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**

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 живописуючи 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

<sup>1</sup> Історія української літератури: У 8 т. К., 1970. Т. 6. С. 291.

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 зосереджується 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. Івченко 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»<sup>1</sup>. 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 галузів 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

<sup>1</sup> Життя й революція, 1928. № 5. С. 190.

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. Яновського...

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 Савлутинський. Навколо цієї постаті, власне, й схрещуалися усі інвективи критики, яка упереджено сприймала роман. А Савлутинський — 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 ґрунту?»

Це, власне, і є та вісь, навколо якої обертаються всі суперечки в романі. Не пройшла непоміченою і теза Савлутинського 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

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 розгорталася 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 несприйняття 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. Антоненка-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»<sup>1</sup>. 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,

<sup>1</sup> Колесник П. «Робітні сили» Івченка//Літ. газ. 1929. 1 верес.

незважаючи на постійні осмикування й підправління. Це засвідчила й повість «У сонячнім колі» (Життя й революція. 1929. № 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. 1930. 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 нескоеених 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... Яюсь наважився й виступив і я...» А за кілька днів не менш вражаючий запис: «По довгім боліснім розриві з наймилішою ділянкою праці — літерату-



рою, здається, знову повертаюся... І ось тепер на новій галявині — нову хату ставлю. І відчуваєш 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 напрямку. 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 багатомір-

нішу картину живої дійсності, своєрідно застерігаючи від однолінійного, лише апологетичного її трактування, намагаючись розкрити 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-Блакитним, 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 пламенієш...

Г. Михайличенко народився 27 вересня 1892 р. в с. Студенок (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-революційної 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.

І Михайличенко став одним із керівників партії есерів (голова харківського губкому, член ЦК УПСР), очолив її 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 співробітничав 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 ґратами» (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

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»<sup>1</sup>.

У прозаїка знайдемо не лише колористично-медитативне визначення жанрів («акварельні плями», «непроспівані

<sup>1</sup> Приходько І. Гнат Михайличенко / / Письменники Радянської України. 20—30-і роки: Нариси творчості. К., 1989. С. 89.

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-асоціативна 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-притчах («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 некролозі, що це — «власне не стільки роман, скільки лірична п'єса на зразок симфоній Андрія Белого<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> [Зеров М.] Гнат Михайличенко//Книгар. 1919. № 28. С. 1962.

стали згодом своєрідним поштовхом до задуму «Блакитного роману». Водночас цілком реальне припущення і про вплив на індивідуальний стиль початківця західноукраїнської літератури (зокрема В. Стефаніка, 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 Всеукраїнському при Наркомосвіті. Не вільний в окремих моментах від пролеткультивства, 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. Питьму 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 «стихийно упертої масово-кривавої боротьби», і водночас поміж ними снується нитка інтимної взаємності,

\* Мистецтво. 1919. № 1. С. 28.

спорідненості «блакитних душ»). Все це й поклато 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 підґрунтових 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 оркестровки 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 молоді 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

<sup>1</sup> Символізм//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 380.

О. Копиленка, А. Головка, П. 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 ґрунтовний 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»<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> *Смолич Ю. Твори: У 8 т. К., 1986. Т. 7. С. 600—601.*



чення. Залишилося три збірки оповідань, кілька повістей, два 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 «смислово може пишати українська література»

Витоки таланту В. Підмогильного — в його рідному краї. Його внутрішній світ і світовідчуття формувалися під впливом матері — сільської жінки, яка усе життя працювала на своїй землі. Від неї в майбутнього письменника добірні 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 ХХ ст. А ось те, що двадцятилітній вчорашній селяк 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 ХХ 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. Винниченко. Осмислюючи новаторство молоді прози початку ХХ 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 інших»

<sup>1</sup> Білецький О. Збір. праць: У 5 т. К., 1966. Т. 5. С. 606.

ших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна... Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати»<sup>4</sup>

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 навімання прибулого до загону гайдамаків, аби десь виявити себе («Гайдамаки»), ще в іншому мовиться про студента, який заповзвся 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, відгомонам декадентства, буржуазної культури загалом (що пояснювалося впливами Л. Андрєєва, 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 ества й відчути себе органічною часткою великої системи буття. «Він — на варті страждання, навіть особистого страждання, а не радості людини... Він не одвертає свого лица від неправди, якою вона сумною, нерадісною та невтішною не давалася б їй»

<sup>4</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. К., 1982. Т. 35. С. 108.

му...»<sup>1</sup> — писав один із перших дослідників творчості прозаїка.

І справді, В. Підмогильний, на протипагу 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 віддалені 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 і 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 літун», «Сонце сходить» (збірка «Проблема хліба», 1927) постають інтелігенти, душі яких терзає провина за колісь

<sup>1</sup> Юноша В. Поет чарів ночі//Вир революції. 1921. С. 97.

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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

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) французької класики, усвідомлення, що для розвитку літератури необхідний синтез національ

<sup>1</sup> Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності//Червоний шлях. 1924. № 4-5. С. 265.

<sup>2</sup> Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 року. К., 1925. С. 36

<sup>3</sup> Там само. С. 37.

ного змісту і європейської форми, спонукали В. Підмогильного 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 налічка 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, знавало послідовної еволюції, було позначене й суперечностями, зумовленими особливостями авторського ставлення: скажімо, лірико-сентиментальним, споглядально-розчуленим 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

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 «неоцінним допомогу пролетарського міста селу... творчу співдружність робітників і селян в справі будівництва соціалізму»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

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. Копиленка. 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 захоплювався 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-селянин, 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. Доленго). А проте це був один із перших взірців великої форми в українській пореволюційній прозі, яка в цілому мала ще шкіцо-новелетковий характер.

<sup>1</sup> Історія українсько! літератури: У 8 т. К., 1970. Т. 6. С. 293.

<sup>2</sup> Там само.

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 життєспроможність 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»<sup>1</sup>, 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

<sup>1</sup> Червоний шлях. 1923. № 2. С. 308.

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 поезики класиків та сучасників (статті й рецензії про творчість І. Нечуя-Левицького, М. Рильського, 10. Яновського).

Фабульне ядро повісті — захоплення міста махновцями, цими «брудними, веселими чубатими хлопцями», в яких вихлюпнулася давня, 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



хідність поєднання розвирваних, «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, її 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 Радченка — 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 неоднорідністю, 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» Бальзака, «Любий друг» Мопассана, «Кандід» Вольтера, які тоді перекладав В. Підмогильний.

Роман «Місто» переконав критику в тому, що письменник «цікавиться не людством, а людиною»<sup>1</sup>. Ця, на сьогодні цілком прийнята характеристика, звучала далеко не позитивно в той час, коли в літературі вироблявся курс на уславлення колективізму, а психологізм зневажався як

<sup>1</sup> Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників. К.-. 1928. С 45

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 І. 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»<sup>1</sup>.

Тож, у цьому контексті, значно зрозумілішою постає 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 огоратися 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 паплюжилось в пресі. Починалося з того, що автор «дивиться на світ крізь вузькі щілинки рафінованого інтелігентського світогляду»<sup>2</sup>, а доходило до висновків, що «книжка антирадянська», бо в ній не показано «змички робітників і селян», а головний герой — «безмежний індивідуаліст, обиватель-міщанин з куркульською ідеологією»<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> Сталін Я. Твори. Т. 8 С. 152.

<sup>2</sup> 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-

щось подібне до іржі, що точить нишком залізо дверей, не даючи їм вільно розчинитись»

Твір був не лише значною віхою в доробку В. Підмогильного. 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 Дідро, 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 незакінченому 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...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ЦДА—МЛМ України. Ф. 107. Од. зб. 1. Арк. 1.

<sup>2</sup> Підмогильний В. Повісті без назви//Вітчизна. 1988. № 2. С. 143.

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.<sup>1</sup>

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 найоригінальніших 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 набутих 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,

<sup>1</sup> Див.: Коли загинув Валер'ян Підмогильний? // Україна. 1989. № 28. С. 10—11.

талановитого письменника, чиї твори «без натяжок маємо підстави зарахувати до класики української повоєнної 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 ХХ ст. Неперевершений майстер малої прозової форми М. Хвильовий, після М. Коцюбинського й В. Стефаника, 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 повоєнної 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 обдаруванням 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-

<sup>1</sup> Шевчук В. У світі прози Валер'яна Підмогильного // Підмогильний В. Місто. Роман, оповідання. К., 1989. С. 13.

кня, 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»<sup>2</sup>. О. Білецький у відомій статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» назвав М. Хвильового «основоположником справжньої нової української прози»<sup>3</sup>.

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. Виразальність 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<sup>4</sup>. 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»<sup>4</sup>. Додамо до цього досвід Ю. Янов-

<sup>1</sup> < Єфремов С. Історія українського письменства (4 вид.). Київ\*. Лейпціг, 1919—1924. Т. 2. С. 413.

<sup>2</sup> Дорошкевич О. Історія української літератури (2 вид.). Х., 1926. С. 304.

<sup>3</sup> 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.

ського, А. Любченка, раннього А. Головка — й-помітимо таку ж прикметну рису пропагованого М. Хвильовим активного романтизму, романтики вітаїзму як стилю тої ренесансної доби.

Подальша еволюція письменника була непростюю, 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 учнівства. 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 неспокоїної сучасності як світанку нової щасливої ери. Але М. Хвильовий був надто прозорливим 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 сьогодні, 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 величюого князівського палацу, який стає тлом трагічних подій у новелі «Я (Романтика)», і нестримно- івні 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

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, «сірою 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 «Силуэтах», 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 йдображення 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», «фейерверкам гіперболізму» — всім цим видавам 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 замиського 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



якого і в двадцять 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 романтики 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

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 посиленних 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 Кіхота — 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 екзистенціалістському розумінні даного терміна) у це міжчасся, в цю потворну дійсність, де можна лише жертвовно терпіти. «Це радість терпіння», «не героїчні будні, а героїчне терпіння» — так визначила свій стан ще одна романтична героїня М. Хвильового — Вероніка у «Силуэтах». 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

романтичний ідеал. Але він виявився ілюзорним. Революційні романтики поставили умоглядний задум силою ошчасливити 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 персонажів^ 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 їхню діяльність). Всупереч палким мріям таких, як Мар'яна й Вероніка, у пореволюційній дійсності почувуються господарями не вони, а ті самі обивателі, пристосуванці, проти чиїх замшених ідеалів і велася боротьба. Чекістка Мар'яна опиняється на узбіччі життя. (Найвиразнішим символом цього постає замкнена в собі, ніби відгороджена од світу незримими мурами замська 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 захоплена 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 азійщини». 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», «наманікюренным 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

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 утвердженої 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 романтичний Б'янці.

Що ж до надії, то її у міфологізованій світобудові про заїка символізує Марія — людська і божа мати, материнське 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,

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 фантазмагоричному 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 ество Я-оповідача розкривається в його внутрішніх монологіях, у повсякчасних спробах самовиправдання. Він свідомий того, що «воістину: це була дійсність, як згряя 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 приплюснутий ніс. Мені він завжди нагадує каторжника, і я ду

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 розрізнити позицію героя — й ніде безпосередньо не висловлену авторську позицію, авторські оцінки.

Героя наснажує віра у майбутню «загірну комуни», 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 вікна матеріної камери, поряд миттю виростає постать вартового-дегенерата, «вірного пса революції» на чатах. Герой тоскно подумав: «Це сторож моєї душі» і покійно побрів геть. Саме цей епізод став, очевид

но, моментом 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 пожегом 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 остаточного 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 непростенний 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 іноказаннях, автохарактеристиках і взаємоцінках персонажів. А найголовніше — точно відібраних побутових деталях, предметних реаліях, через які ніби підсвічується духовне єство героїв.

Про чиновного Івана Івановича читаємо, що цей «зраз-

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 змішені, 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-важнішої 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 санаторійну 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



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 заміському 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 руїни до 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. Найтверезіше 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 те, що 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

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 трое 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 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 зважається 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 охоранці 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

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 Пугтя, національно-культурного відродження України, про осмислення непротих уроків революції. Дмитро Карамазов — 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 зневіреном, 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-

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-Гнепів», було skonфісковане, 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, І. Дніпровський та інші. У цьому спілкуванні однодумців всі вони знаходили натхнення й душевну насагу. У листопаді 1925 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 самотності української культури, осмислити шляхи мистецького розвитку.

Своїми памфлетами 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», «Апологеї писаризму». Написаний 1926 р. памфлеті «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

**ність висловлених гасел, багатство й розмаїтість метафб\***

ричної 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 світовідчуження». «Вона, як і всяке мистецтво, для розвинених інтелектів» Творцями такого мистецтва стануть лише талановиті, геніальні митці. У «Камо грядеши» 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»<sup>2</sup>, 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 гаркунзадунайських. Плекаючи надії на розквіт українського мистецтва, навіть на месіанську роль своєї молодшої нації, письменник насамперед наголошує на необхідності позбутися віковичного нападництва, 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. Хвильовий<sup>3</sup>. «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

<sup>1</sup> Хвильовий М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 420.

<sup>2</sup> Там само. С. 426.

<sup>3</sup> Там само. С. 573.

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 меншеартості. 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 іще 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»<sup>2</sup> на світанковому небі.

Але хмари однієї з найстрашніших трагедій ХХ 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 покаєнні 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 прозріливо 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

<sup>1</sup> Хвильовий М. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 575.

<sup>2</sup> Там само. С. 621.

українського відродження пор\_еволюційних років. Проте ін'с, здійснене ним, 'зосталося у скарбниці української 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. Стефаник, 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 наглядяцьких окриків (Є. Григорук), то в формі вульгаризацій (В. Коряк, С. Щупак, О. Полторацький та ін.). За таких обставин творче життя письменника оберталось на загрозову 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 «злочиним», 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 пожевтневій 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, кожду ідею «виводив» з душі конкретної особистості. Йдучи в своїх художніх узагальненнях від «малого» до «великого», від психології факту до його філософії, він відкривав у пожевтневій 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-

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 ХІХ—ХХ ст., І. Франко вбачав його «не в темах, а в способі трактування тих тем»<sup>2</sup>. 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 далось Г. Косинці поступово.

Г. Косинка (справжнє прізвище — *Стрілець*) народився у родині селянина-бідняка 29 листопада 1899 р., в с. Щербанівка 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 гімназійних 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-революціонерів (боротьбистів) з'явилися в газеті «Боротьба» 4 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 «муравйовська» 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 хисту<sup>3</sup>. У 1920 р. Г. Косинка опинився в Кам'янці-Подільському з

<sup>1</sup> Рильський М. Два поети-громадиці // Нова громада. 1924. № 22.

<sup>2</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. К.-, 1982. Т. 35. С. 107.

<sup>3</sup> У ЦНБ ім. В. Вернадського зберігається близько сотні листів К. Анищенка до Г. Косинки (Ф. 54).



Думкою про еміграцію <sup>1</sup>, 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», «Троєкутний бій»). У його художніх узагальненнях часом можна почути то відлуння Шевченкових думок («...Ви ж такі 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 поживтневої пори. В. Коряк у відгуку на першу книжку письменника зізнався, що об'єк-

<sup>1</sup> Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Париж, 1959. С. 457,

тивіпсть письма ме дає йому зрозуміти, «за кого є власне автор — з революцією чи проти неї, чи спостерігає як стороння людина»<sup>1</sup>, а Є. Григорук навіть лякав письменника, що коли гой буде пропонувати більшовицькій пресі такі новели, як «На золотих богів», то «рукопис піде до ЧК»<sup>2</sup>.

М. Ірчан помітив у книжці «На золотих богів» «майстерно скриту червону нитку революційного духу письменника»<sup>3</sup>, 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»<sup>4</sup>.

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 одномірності. 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. Зєрова писав про цей факт як про кричущє порушення літературної етики<sup>5</sup>, а Г. Косинці не залишалось нічого іншого, як працювати над новими творами. В пригоді ставала наполегливість, до якої постійно схиляв племінника К. Анищенко, 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-

<sup>1</sup> Книга 1923 № 1. С. 5.

\* Архів ЦНБ. Ф. 54 Од збр. 9.

“ Земля і воля 1922 Лі 24—25.

<sup>4</sup> *Бфрм.т С Ісирія українського письменства* (з однінами й додатками). Київ, Лейпціг, 1924. Т. 2. С. 405.

<sup>5</sup> Лисіи Миколи Хвильового до Миколи Зєрова // Рад. літературознавство 1989. № 7. С. 10.

<sup>6</sup> Архів ЦНБ. Ф. 54. Од. збр. 57.

сп про долю страдниць-матерів, яким судилося за нових умов нести на собі той мученицький хрест, що гнув до іємли і Маланку з повісті М. Коцюбинського «*Fata morgana*», і безіменну матір з «Кленових листків» В. Стефаніка, 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 фронт громадянської війни пробитися до лікаря і будь-що врятувати їй життя. У новелі «Змовини» (1930) вона пробуватиме протистояти махінаторським 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 вихохала». 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, «окрім соціального, національного і релігійного поневолення»<sup>1</sup>. Винятково драматичне буття Косинчиних 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 врожих революції

<sup>1</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1917. С. 5.

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. Полторацький, Л. Смілянський та ін.). Тоді удари критики падали навіть на такі твори, як «Політика» чи «Змовини», де справді введено 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 покусаете, 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 Сандуляк з незакінченої новели «Зустріч»<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> Архів ЦНБ. Ф. 54.

зертири майже зуміли принорувитися 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»<sup>1</sup> 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, що писалися протягом 1922—1924 рр. і відтворювали драматичні ситуації, які відбуваються з героя-микомуністами, 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

<sup>1</sup> 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 окремішне, не типово селянське, дядьки ставляться до нього недовірко 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 пореволюційну добу можна вважати два його твори — «Фауст» (1923)<sup>2</sup> і «Гармонія» (1933). В обох оповіданнях головні

<sup>1</sup> Червоний шлях. 1927. № 4. С. 178

<sup>2</sup> 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

Герої проведені крізь горнило тюремних випробувань: муравйовських 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 одномірність. 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.

ливою вірою в людській поступ, яка органічно впливає 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, багаточислові 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 самотність 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 монологіями героя; в «Гармонії» ефект поліфонії виникає внаслідок схрещення різних поглядів на головного героя — матері, куркуля Смолярчука, тюремного наглядача Мічугіна та ін.; у «Фаусті» конструктивну 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»).



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-батьорих регламентацій творчості початку 30-х років, але роботу над новими новелами не припиняв. Намагався, зокрема, знайти проди 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 широко сприйняло жовтневу революцію. Народився майбутній

\* *Полторацький О.* Куркульська, езопова мова // *Критика.* 1931. № 4 С. 130.

письменник 14 липня 1897 р. в селі П'ядики під Коломиєю. Батько — сільський наймит — заповзвся 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. Ірчан 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-

<sup>1</sup> Шлях. 1918. № 9. С. 69—70.



мого року на запрошення українських організацій вирушає до Канади. Там і вийшли першодруком та побачили світло рампи драми «Дванадцять», «Родина щіткарів», «Підіємна Галичина».

«Дванадцять» вперше поставлено у Вінніпегу. В основу сюжету покладено реальні події — революційні виступи в Галичині 1922 р. Автор зберіг прізвиська героїв, бо не хотів погіршити проти реальності, а з іншого боку — перевантажив твір публіцистичними відступами, пафосними монологами. Сцени нічних походів, сутичок з жандармами написані 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'якої 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 прозоринні 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 робітників-годинників вибудовано 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

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 щедрю 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 сьогоденного 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-ревію «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 знівченої долі галицького селянина. (Зауважимо принагідно, то, окрім прози В. Стефаніка, на молодого М. Ірчана справила великий вплив творчість М. Яківа). Справді, «після В. Стефаніка 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

і морального бідуювання 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 покійно 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 божевільню 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 заплываній, 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

<sup>1</sup> Новиченко Л. В сумі тому міць і завзяття... / І Ірчан М. Твори: В 2 т. Т. 1. С. 33.

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 «Шпiон», «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

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-Мищенко*) 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 військовопольовий суд засуджує двадцятирічного 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 кількомісячного ув'язнення звільнений внаслідок обміну полоне-

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 революціонерів-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 зображенням 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 принадають 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 оманною. Переламною була його зустріч з киргизькими провідниками. Шешель дав волю честолюбним



мріяв, 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 письменниковій 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»<sup>\*</sup>.

Спогади про пережите покладено в основу і повісті «Нас

<sup>1</sup> *Хвильовий М.* Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів // *Вопліте.* 1927. № 1. С. 95.

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 Віолена, 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 жажливими 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.

1927 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, «очорнителство» й «непотребне копірвання в психологічних нюансах». Як відлуння тогочасних суперечок сприй-

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 лишилися 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 мовологи письменників, які каються у власній дріб'язковості, проголошують непотрібними свої писання. Втім, всі ці епізоди правдиво передають атмосферу часу. Адже на сторінках періодики подібні покаюнні 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 відсталого 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 найдіяльпіших 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». П. Филипович не оминув цей епізод у знаменитій «Епітафії неокласиків» («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,

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 широко прекрасний...»<sup>1</sup>

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-

<sup>1</sup> Сенченко І. Олесь Донченко//Плужанин. 1926. С. 34.

чилася на його літературній творчості. Ще в 1925 р. О. Вілецький з подивом відзначав, що І. Сенченко «зобов'язаний своїм першим досягненням зовсім не «сільській темі»

І 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 Стефанік 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. Стефанік 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»<sup>2</sup>.

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 Костянтинградського чотирикласного училища, який прикипав усім еством 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».

1921 р. тут вмішено кілька його віршів, хоча справжнім дебютом у літературі вважають згадане оповідання «Чорноземні сили»

<sup>1</sup> Білецький О. Проза взагалі і наша проза 1925 // Червоний шлях. 1926. № 3 С 151

<sup>2</sup> Хвильовий М. «Соціологічний еквівалент» трьох критичних оглядів // Вапліте. 1927. № 1. С. 98—99.

На початку 20-х І. Сенченко належав до літературної молоді, що гуртувалася довкола «Студента революції», «Комунарки України», «Сільськогосподарського пролетарія», «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, переважністю 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 «батьор» 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 1922 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 різкі зміни, що завдяки непу запанували тоді на селі. Щоправда, новий матеріал давався нелегко, глибини бачення бракувало. Це можна простежити

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 приходять 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 буянства незрілої 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, буянство, 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 районні 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

женість, на збільшену гіперболізовану провінційну обмеженість» І тут же висновок: «Ось художність нашого класового ворога, ось мобілізація романтичного стилю для оформлення контрреволюційних ідей»<sup>2</sup>.

На багато років робота письменника над «червоноградським 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 добродетель 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 ество: «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 нього! 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 прокрустове 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, відповідь:

« — 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?»

<sup>1</sup> Коваленко Б. Класи і стилі // Молодняк. 1930. № 3. С. 115.

<sup>2</sup> Там само. С. 125.



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. Сенченко.

Лише наприкінці 60-х років письменник вдруге повертається до «червоноградського циклу», хоча цей матеріал зустрічається і в деяких його оповіданнях попередніх років: «Іван Черногорець» (1930), «Порфирій Мартинович» (1940) та ін.

Спочатку переробляються оповідання «У золотому закуті» та «Історія однієї кар'єри». Рукою зрілого майстра відсікається зайвина — і цього виявилось 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 якимось 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'янки, 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'янських» оповіданнях — чи про становлення молодого робітника («Рубін на Солом'янці»), чи про дівчину з київської околиці («На Батієвій горі»), чи про ширість і красу сто-

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. Толстого 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 Червонограда», «Савка», «Фесько Кандиба»), романів («Його покоління» та опублікованого вже по смерті письменника — «Любов і Хрещатик»), оповідань («Діоген», «Рубін на Солом'янці», «На Батисвій 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.

Сам писав, здавалося, без напруження, вільно й просто. А то — просто виболіла гармонія творення, гармонія, що не з'являється раптом, приходиться 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 ґратами» (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. Жамбю. 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

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 врзнобіч: 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 іде 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.

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<sup>1</sup>; 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<sup>2</sup>. Та особливо нищівну оцінку дав романові відомий тоді А. Хвиля, зробивши висновок, що в романі Д. Бузько «затінує 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»<sup>3</sup>.

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 кому — «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 літугрупування українських футуристів «Нова генерація» й співробітничав у однойменному часописі. Значною мірою поділяючи настанови «лефівців» та платформу лідерів «Нової генерації» (що засвідчує, зокрема, його стаття «Проблематична проблемність» — «Нова генерація». 1927. № 1), Д. Бузько вважав,

<sup>1</sup> Див.: Комуніст. 1929 10 жовтня.

<sup>2</sup> Петлюрівщина в освітленні української художньої літератури// Літ. газ. 1929. № 24.

<sup>3</sup> Хвиля А. Нотатки про літературу//Критика. 1930. № 4. С. 27.

Що література не повинна художньо пізнавати життя, а лише будувати його, «раціоналізуючи 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 гостропубліцистичні відступи-монологи, сповнені палкого неспокою, спрямовані проти байдужості місцевих бюрократів та горегосподарів.

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 Йогансену, 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

ливий. І все ж, попри всі його вади й недохопи та всі оті «кінематографічні та широко 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 повість-хроніку «Смерть Івана Матвійовича» (1926), кіноповість «Про що розповіла ротаційна» (1929), повість «Домни» (1932), збірку оповідань «На світанку» (1932), повість «Нашадки 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-жорсткій 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. вважалось, 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 Вразливий (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

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 Соловках, 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, безпритульність дітей, студентський побут. Але привернув увагу В. Вражливого найперш умінням у новелістичній формі вибудовувати напружений сюжет, нерідко вдаючись до засобів авантурної 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-імпресіоністичними 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 неоднораз 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—

1928 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. Плужником, 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. Вражливого. Це засвідчила його повість «Батько», написана під час праці над перекладом і тематично близька до роману «Батько Горію» 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 реалізував 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 ХХ 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 плювальницю 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 повівся». (До речі, твір таким був сприйнятий критикою 20-х років, мелодраматизм вона й ставила на карб авторів). 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, загальноколективістське 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

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»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Кирилюк Є. У чому помилки Вражливого?//За марксо-ленінську критику. 1934. № 7. С. 95.

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 загрозові 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. Вразливого 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 процесі **20-х** належить помітна, хай і не першорядна, роль. У його творчості так чи інакше переломилося кілька важливих напрямів, стильових пошуків молодшої 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. Канівпеківня Харківщині. Здобув спеціальну сільськогосподарську освіту, працював агрономом, кілька років провів в окопах імперіалістичної війни. Перша, перейнята символістськими мотивами, поетична книжка «На березі Кастальському» вийшла 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 Слісаренкового 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** цивілізації.

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, гостросюжетної 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. Микитенка, 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»<sup>1</sup>.

Разом з кількома молодшими літераторами О. Слісаренка зараховували до групи «сюжетників», що активно заявила про себе в 20-ті рр. Теоретиком групи був Майк йогансен, 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).

<sup>1</sup> *Дорошкевич О. Українська література: Підручник. Х., 1928. С. 389.*

Формалістичні надмірності часом завдавали шкоди деяким творам О. Слісаренка, М. ЙогаНсена, С. Жигалка, Г. Шкурупія. Але водночас ними написані й такі талановиті речі, як «Камінний виноград», «Крючковар», «Авеніта» (О. Слісаренко), «Монгольські оповідання» (Гео Шкурупій). Загалом же увага до архітекτονіки, 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 долі, 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

<sup>1</sup> Червоний шлях. 1926. № 2. С. 125.

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 комбіву Яшка Перець до часу вміє лише блискавично зникати при зміні влади на селі. Та запал боротьби, знуцання 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 зяясніла 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-

<sup>1</sup> Червоний шлях. 1926. № 3. С. 158.

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 Гатераса», 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. Virізняється 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 горі-черева». Врешті виявилось, що, просто «геройський пан поручик 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 насадженої, 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

коли йшлося про розтоптувану культуру, то в уяві читача виникає зв'язок не лише з історією, а й з практикою великодержавницької більшовицької політики, із зневажливо імперським ставленням до відроджуваної української культури.

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. Слісаренка. 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 відчутти безпросвітність зображуваної дійсності, принизливість обставин, у яких змушені перебувати мільйони людей.

Майстерно вибудовано 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-офіцером, солдат плакає 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» масмо ніби перевернуту ситуацію, коли



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 повістярських 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»

(1929) ; романи «Чорний Ангел» (1929), трохи згодом «Хлібна ріка» (1932). Кращі з-поміж них твори «Плантації» та «Бунт», зосереджені довкола подій 1905 р., 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 еднають 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 хлопчачі, 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 сформулювати 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 повоєнному 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 повістунства, 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

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'юнктури, 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

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 «Киїгоспілки» — 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, досягненні нових жанрово-стильових форм і різновидів. Талант О. Слісаренка, 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, живописця 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 Антоненки. Увійшовши в літературу, повернув собі прізвище предків.

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 базі 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 не 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 народною школою. 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 продрозкладку 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, вогневою 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 з 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 номері журналу «Нова громада» за 1923 р. з'явилося перше оповідання Б. Антоненка-Давидовича «Останні два». Того ж року в «Червоному шляху» (№ 8) побачила світ драма «Динарі абсурду», а 1926 р. — збірка оповідань «Запорошені силуети».

Отже, своє перше «хрещення» 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-Давидовича, Г. Косинку, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Тенету, Т. Осмачку, Д. Фальківського, М. Галич. Кожен

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»<sup>1</sup>. А на диспуті в УАН (24.У.1925 р.) письменник заявив: «...наше гасло не «Європа чи просвіта»,— а література УСРР, позбавлена халтури, просвітянщини і хохляцької макулатури!»<sup>2</sup>

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 самотній, 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 підставі надто амбітні «правовірні» молодняківські та вуспівські критики — апостоли вульгарного соціологізму,— засліплені груповою нетерпимістю до «попутників», звинувачували молодого прозаїка у всіх смертних гріхах, чіпляли до його імені всілякі налічки, докоряли в «ізмах». Б. Коваленко, ставлячи за мету «ввернути 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 ехидно занотовує всі гріхи, всі хиби в цій роботі, скептично ставиться до можливості її успіху».

<sup>1</sup> Антоненко-Давидович. Б. Здалека й зблизка. К., 1969. С. 159.

<sup>2</sup> Шляхи розвитку сучасної літератури. К., 1925. С. 34.

Та письменник ніби й не зважає на ті Докори критик. Сповнений творчих задумів, він береться до творів масштабніших, 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!») загнула 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 основи...» 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 норював «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, залізний соловей, и миру пой освобождение...» 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 підозрливих очей». Відчувши себе

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. Антоненко-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 прикросів і, зпоміж 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», обґрунтовано 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 автор 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



духість» і з нелюдською жорстокістю вбиває заручника... І стає йому від того «одразу порожньо всередині і навіть по-особливо легко...»

Поряд із такими жорстокими фанатиками є у творі й кілька привабливих постатей комуністів. Деякі ортодоксальні або й просто непорядні 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» Ю. 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 наддивовиж сучасними.

У художніх творах, картинах 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. Клочья) тощо. А Б. Коваленко розпикав 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

<sup>1</sup> *Кобилецький 10.* Даль махне крилом. К., 1985. С. 118—119.

виїхати з України до Алма-Ати, де працював в Держкрайвидаві 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 конвоем 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 фантазмагорію, 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 табірної пекла, а по тому (з 1951) відправлено в довічне заслання на село з промовистою назвою Мало-Росська Красноярського краю. Реабілітований лише 1956 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.

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 «зрадженні 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 «захалавному» зшитку: з них народилася збірка «Сибірських новел»,

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 невігдані 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 брежневсько-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 жити 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

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 проголошеної 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, є 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. Ільницький), вважають, що Г. Шкурупій і своєю творчістю зумів посісти особне 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.

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» (1922) — побачила світ у київському видавництві панфутуристів «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. Йогансену сподіватися, що із Г. Шкурупія вийде якщо «не поет революції, то визначний поет революційної доби»<sup>2</sup>. У ставленні до форми М. Йогансен, помітивши вплив декламаційно-тонічного вірша В. Маяковського та деяких строфічно-фонічних спроб М. Семенка, оцінив поезію М. Шкурупія як «запізнілу епатцію», 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, надживання 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-

<sup>1</sup> Семафор у Майбутнє. 1922. № 1. С. 42.

<sup>2</sup> Йогансен М. Гео Шкурупій // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 304.

менком пропагує панфутуристичні погляди, розгортає справжні літературні бої, в яких «був полемічно гострим, а часом просто нестримним»<sup>1</sup>. Переглядаючи футуристичний темарій лекцій, знаходимо й прочитані Г. Шкурупієм, зокрема, доповідь «Розгляд існуючих поглядів на мистецтво в марксіській літературі та їх одміни... Коректива, що вноситься панфутуризмом в це питання»<sup>2</sup>. До речі, сама постановка питання засвідчує, що український панфутуризм мислився 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-ленінізму.

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. Семенко (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»<sup>3</sup>. Останнє, безперечно, стосується обстоюваної знову ж таки футуристами та пролеткультівцями ідеї «Інтернаціоналу мистецтва», що по-стала 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

<sup>1</sup> Тростянецький А. Жарини слів // Шкурупій Г. Двері в день. К., 1968. С. 7.

<sup>2</sup> Качашок М. Матеріали до історії футуризму на радянській Україні // Літ. архів. 1930. Кн. I—II. С. 186.

<sup>3</sup> Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. К., 1959, С. 847.

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, художніші «Монгольські оповідання»,

<sup>1</sup> Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р.// Червоний шлях. 1926. № 3. С. 154.



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, шойно 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 «соцзамовлення» 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, ІІ. 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

роздмухати «жарини слів» своїх, але в якому «жив непере-  
можний гін модернізації і росту української літератури» \*.

### Аркадій Любченко (1899—1945)

Сповнене творчих злетів і трагічних втрат життя А. Любченка увібрало багато перипетій бурхливої доби українського культурного відродження. Любченкові — одному з небагатьох літературних соратників М. Хвильового — пощастило unikнути 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 р., в селі Ста-ро-Животові Уманської округи, навчався в церковнопарафіальній школі, потім у гімназії. Період особистісного й творчого становлення пов'язаний з містечком Сквирію 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 рр. 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 «Образ», уривок з роману «Незнані гості». В цей час А. Любченко працює і над відомим «Вертепом» (1929) — своєрідним маніфестом романтики вітаїзму і загалом — спробою філософського синтезу ідей українського культурного відродження 20-х років.

<sup>1</sup> Лавріненко Ю. Розстріляне відродження.

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 «Пролітфронт». Багато енергії віддавав роботі з літературною молоддю, зокрема, в робітничих літстудіях на харківських заводах.

Навесні 1933 р. А. Любченко супроводжував М. Хвильового у поїздки 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 найгрунтовніше джерело для пізнання побутових деталей, рис особистої вдачі відомого публіциста.

Як пережив А. Любченко 30-ті, про це маємо лише уривчасті спомини. Працював у редакціях, продовжував писати, пробував навіть догодити новій кон'юктурі, 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-Шевельов, 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 невірним, що на заході міг народитися близнюк совєтської системи»<sup>2</sup>.

Подібні ілюзії знаходимо і в «Щоденнику». Часом письменник не хотів помічати реальностей в ім'я збере

<sup>1</sup> Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. Нью-Йорк, 1964. С. 8.

<sup>2</sup> Там само. С. 10.

ження виплеканої омани. Але вже за кілька місяців прийшло прозріння. Розчарований, 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 пореволюційного 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. Любченка. Сучасний український читач приймає її як щось таке, що займає особливе місце в літературі наших днів»<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Вапліте. 1927. № 1.

<sup>2</sup> *Лейтес А., Янік М.* Десять років української літератури. Х., 1928. Т. I. С. 298.

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 племенистого 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 шапою. 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 хвилиною розвагою. За любов вона віддячила: «Гніда шапо, завжди така байдужа, слухняна, навіть ти підозріло кліпнула й прищулила вухо, коли другого дня пухкі ручкі 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 переконається, 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),

та «романтика вітаїзму», котру ваплітjани 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 жорстко перерваний 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 біло-сніжному вбранні, з виразом пречистим, лагідним») сусідять із подробицями брудного навколишнього побуту («водовозна засапана шкапа», «тебе, гніда, облізла шкапа, 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 рр.

Якщо «*Via dolorosa*» можна розглядати в річищі романтичної, лірико-імпресіоністичної новелістики 20-х, то повість «Образ» (Вапліте. 1927. № 4) стає в ряд соціально-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

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, сірених обивателів, інтереси яких зосереджені на власному просуванні в канцелярській ієрархії та підсиджуванні колег, А. Любченко малює з безжальним сарказмом. Це, ймовірно, свідомо проекція гоголівської колізії — зіткнення наївної й щиросердної маленької людини з бездушною бюрократичною машиною — на радянську дійсність.

Нініні ілюзії розвіялися досить швидко. Засліплена коханням, вона старалася не 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, розумієш, перестаю почувати себе чоловіком, мене позбавляють достоїнства чоловіка, мене чуть-чуть не беруть за вухо, як приготівішку, — 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 погоден признати мову. Но, помилуйте, не в такій же мірі, не в такому ж вигляді!» «Кобзар» — це я розумію, але якийсь плутаний галицько-польський діалект, видуманий якимсь фантазо-ром, — ні, це вже, знаєте [...] В сільських 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 де-націоналізованої напівінтелігенції. Зокрема, дещо пародій

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 огрублість, 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 здригання, 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 нищості, і класична колізія людського серця та державної машини, щирості маленької людини й своєкорисливої бездушності влади імущих залилася 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 дієства» 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



програми вашу завітчану 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 кризь початок двадцятого століття, хоча зміст образу значно ширший), відчуває себе здатною на нову всеохопну пристрась. Разом із сильним, одержимим чоловіком вона починає відбудовувати свій зруйнований дім. А. Любченко малює привабливі картини вже не патріархально-завітчаной, 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 «неспівмірні 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

<sup>1</sup> Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Арк. Любченка) //МУ-Альманах. Ч. I. Прометей. 1946. С. 148.

дить надмірна дидактичність, точніше, плакатність, «гасловість», 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 азійського 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. Коноаром. 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<sup>1</sup>.

Що ж це за постать — Михайло Яловий (у художній літературі виступав як *Юліан Шпол*), який був близький із «основоположником нової української прози» (О, Білецький) 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.

<sup>1</sup> Костюк Г. Микола Хвильовий // *Хвильовий М. Твори: У 5 т. Нью-Йорк. Балімор. Торонто, 1978 Т 1. С. 94.*

Народився він у с. Дар Надєжді, 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 Червоноградську 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. Шпола 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 домінуючі 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 об'ємі «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 нь

го й своїх читачів Популярною була його агітаційна казка «Треба розжувати», що друкувалася в «Селянській бідності» (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- арміїці 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» (1923) 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 епатажів 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

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 ВАПЛІТЕ. 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 искусств- ва» (1926. № 14).

Очевидно, не без М. Хвильового, як засновника нового стильового напрямку — 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

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 наводить на згадку про «Блакитний роман» Г. Михайличенка, що, з'явившись на самих першопочатках пореволюційної літератури, викликав чималу дискусію в критиці. Роман Ю. Шпола резонансу не мав.

1929 р. «Золоті лисенята» з'явилися окремим виданням, згодом — 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 конспірацій, терористичними актами і небезпечно-романтичними подорожами, щасливими хвилинами кохання і психологічними драмами на цьому ґрунті. 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 саможертвоністю в ім'я втілення «теорії» загальної рівності. Майже всі вони зазнають краху: провокатор викazuje 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 гевал» (1927) та «Веселий швець Сябро» (1930). Оглянемо їх побіжно, бо чогось істотного до загального сприйняття написаного Ю. Шполом вони не додають. Так соціально-

проблемна сатира (українізація і новітнє міщанство) в п'єсі «Катіна любов...» зрештою звелася до дрібнопобутової комедійності довкола життя обивателів, які знайшли собі ґрунт 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 зацікавляє 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 шаблі 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.

## 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<sup>1</sup>. 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. Грушевським, 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 зростаючою сім'єю та школою, в якій все українське було рішуче заборонено»<sup>2</sup>. Проте у батька зберігалося пражке 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 только полнота народнических настроения, ее может дать только полнота национальной жизни с постановкой во гла

<sup>1</sup> Безсмертні / Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару. Мюнхен, 1963. С. 240.

<sup>2</sup> Могилянський М. Девяностые годы. Воспоминания // Былое. 1924. № 23. С. 135.



ве ее полноты культурного творчества, могущего удовлетворить мятежные искания, ответить на пытливые вопросы сложной души современного человека»<sup>1</sup>.

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. Олеса. Статті про видатних діячів вітчизняної культури дали ґрунт 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. І 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

<sup>1</sup> Могилянський М. О культурном творчестве // Украинская жизнь, 1912 № 4 С. 11.

домі процеси людської психіки, що взагалі було характерним для мистецтва кінця XIX — поч. XX ст.

М. Могилянський органічно розвивав традиції психологічної прози М. Коцюбинського та В. Винниченка, його осмислення своєрідності обох митців у статті «Коцюбинський і Винниченко»<sup>1</sup> дає змогу глибше збагнути тенденції і власної прози. Про близькість світовідчуття з Винниченковим автор зізнався 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 «калення»... «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»<sup>2</sup>. «Ланцюг», який не хотів розривати М. Могилянський,— 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 ґрунт, 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 реґістр 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

<sup>1</sup> Див.: *Могилянський М. Коцюбинський і Винниченко // Украинская жизнь. 1912. № 6. С. 57.*

<sup>2</sup> *Чернігівський літературно-меморіальний музей М. М. Коцюбинського. № 1615. А. 2098.*

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. Могілянський увійшов передусім як критик, літературознавець, ґрунтовний 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. Могілянського 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, що одверто підсовує нам свої отруйні шовіністичні «твори» в надії, що їх ніхто не викриє. Досить покликатись на те. М. Могілянський не посоромився прислати до ЛіМу

<sup>1</sup> Шляхи розвитку сучасної літератури / Диспут 24 травня 1925 р. К., 1° С 48

свій твір «Честь», який ідейним спрямуванням нічим не відрізняється від славнозвісного «Вбивства»

Безпосереднім прототипом головного героя «Честі», за визнанням самого письменника, став хірург С. П. Коломнін, 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 багатой, 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 масовізм, 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 (почуття честі Каліна випробовується і коханням, і батьківськими почуттями); і нова — оміщення революціонерів-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, по-правдошукача. 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.

<sup>1</sup> Роман «Честь» вперше надруковано в журналі «Вітчизна» (1990. № 1).

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 Могиланського 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. Могиланському 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. Могиланський зробив спробу «розгорнути» ідею вседозволеності. Це, по-суті, роман-застереження від розгулу та некерованості темних сил людської природи, 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 дероманізувати 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

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. Могілянського будівничій 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 прозорливість 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. Могілянського близька до стилістичного ефекту впливовості фільмів А. Тарковського. Адже після ознайомлення з прозою М. Могілянського 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. Могілянський 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-

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 («Ві жертвою пали в боротьбі рокової...») і друкує його в петербурзькому журналі «Вільна Україна».

Незабаром у Києві побачила світ перша й фактично єдина досі друквана збірка поезій П. Капельгородського «Відгуки життя» (1907), до якої увійшло близько шістдесят оригінальних віршів, а також кілька перекладів та переспівів з М. Лермонтова, 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 ґрат 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 Роменській бурсі та Полтавській духовній семінарії (ЛНВ. 1910. № 6, 7, 8).

26 вересня 1909 р. візна 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.

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 співробітничав 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 абрєцтва, 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. Капельгородського і прочувши про його виступи в Думі на захист народів Терєка, несподівано для письменника, в далеких кизляро-астраханських пісках тридцятитисячний ногайський народ 16 січня 1910 р. в «столиці» Караногаю — Терек-лі—Мектеб зібрав нізам — всенародний сход •— і ухвалив запросити письменника до себе. Замислені П. Капельгородським 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 якомсь зізнався: «Для мене особисто ім'я Пилипа Йосиповича Капельгородського священне, його життя справді подвижницьке. Треба знати, що таке Караногай, щоб зрозуміти, що для нього значить ім'я диво-людини з України»<sup>1</sup>.

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 абрєків.

<sup>1</sup> Бойко Л. Пилип Капельгородський: Нарис життя і творчості. К.. 1982. С. 159—160.



Опублікована в перекладі російською мовою повість, перший прозовий твір про життя караногайців, стала улюбленою їхньою книгою.

У травні 1917 р. письменник переїхав до Владикавказу, 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 комуні?» 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 «Червоноармієць» (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-

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 різючої 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 непманів, крамарів, куркулів, бюрократів, лицемірів... Найпопулярніші 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» (Х., 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 Терщині та Кубані — героїчну боротьбу Північно-Кавказької II армії з денікінцями та її останню страдницьку путь та загибель у кизляро-астраханських 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

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 вітар революції.

Саможертвність 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 відчуваються лиш «маленькими піщинками», свою боротьбу, як і смерть, вважають чи не «найважливішою послугою революції», як у П. Тичини: «Ну що з того, що весь світ 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. Капельгородський 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 досягнути 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. Толстого та «Вершниками» І. 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 історико-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

<sup>1</sup> Капельгородський П. Шурган. Повість-хроніка. Х., 1932. С. 4.

захоплює творчим ентузіазмом маси й підносить їх на хвилях героїзму».

Певна річ, такі наміри письменника, висловлені по свіжих слідах нечуваного голодомору, можуть збити з пантелику сьогоденного 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 Луценка 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 дослідження, 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 «Артезіані», 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,

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 казарменого соціалізму «дзвеніла й буяла земля в темпах соцбудівництва», «радянський трактор краяв останні куркульські межі. Переможним кроком ішла суцільна колективізація...»

Незважаючи на вкрай несприятливу добу, П. Капельгородський продовжував працювати; він мріяв у трьох-чотирьох 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 підґрунтя не завадило створити живі людські характери.

Одну зі своїх повістей М. Гоголь закінчив сумною фразою: «Скучно жить на этом свете, господа!..» У 1930 р. 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 1957 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 р., 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.»

## 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<sup>1</sup>.

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-імпресіоністичному 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-

<sup>1</sup> Антоненко-Давидович Б. Здалека й зблизька. К., 1969. С. 169.

теві контрасти на взаєминах Михайла і Катерини. Обое 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. <sup>1</sup> 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 свинущника», 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 столувно  
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. схвилюваний 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. Заносься на великий погром» <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Життя і революція. 1928. № 3. С. 181.

<sup>2</sup> Костюк Г. Зустрічі і прощання. Кн. 1. С. 215—216.

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 різкого контрасту: в цей час над цвинтарем, «під хмарами пролітає аероплан, везучи пасажирів з Харкова...»

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 заклала ґрунт 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, червоноармійців, 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 вірєць «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 видрукував 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



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»<sup>1</sup>. 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...»<sup>2</sup>

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 по-статтю в нашій літературі.

<sup>1</sup> Костюк Г. Зустрічі і прощання. С. 220.

<sup>2</sup> Україна. 1990. № 3. С. 14.

## 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. Олеса, 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 30 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 священника. 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 ІНО 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-

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 Альманахи, 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 znana 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, мовознавств

<sup>1</sup> *Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив//Україна [Париж]. 1951. Ч. 6.*

ва, етногенезу народів. Петров-письменник, Петров як Домонтович 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 почетеї Глушенка (художника-розвідника) йому не перепало. Ці «непояснювані» 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 склали 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 скупокреслює 1944 р. в автобіографічному листі до В. Маяковського. В радянський час цікавився зборами «музагетівців», потім — дискусіями в Аспісі, у голодні 1922—1923 рр. разом з М. Зеровим після О. Бургардта викладав в Барішівській 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 (Грахх 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

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 найвидатнішими 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 ХХ ст. починає накреслюватися злам. Поет стає ученим»... Крім того, сама проблема пошуку нового жанру як характерна і необхідна риса молоді національної літератури була суголосна програмним гаслам про культурну повноцінність на противагу провінційному позадняцтву. 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 ХІХ і ХХ ст. через властиві їм ідеї українства. Спочатку це зацікавлення реалізується в літературознавчих розвідках, потім продовжується в по-

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 мекфистофелівського зневір'я, сумніву, вагання, 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 психонапруження в такому, здавалось би, «несюжетному» творі.

Порівняльний погляд на зазначені повісті підтверджує припущення, що «проросли» вони і одночасно, і на одному ґрунті. І не тільки тому, що головні герої поєднані спільними зовнішньо-біографічними ознаками. Сполучувальна авторська ідея значно глибша. В. Петров вважає, що драматизм молодого української генерації, котра прагнула «збудити» й «відродити» Україну, увібрала сама доба, вірніше, її інтелектуальне підґрунтя — **романтичний ідеал**. Романтики 50-х років минулого століття — романтики за

переконанням, творчістю, світосприйняттям, способом мислення, коханням — П. Куліш і М. Костомаров уособлюють, як доводить В. Петров, специфічну романтичну рису — духовне роздвоєння, «двопланову двоїстість», чи «удвозначення 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 звичувань... Проте автор якнайменше прагнув розв'язати актуальні проблеми соціалістичної прози. 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 Хрисанфович 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-Серафікуса 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 вимирив: «приро

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 ґрунту» вперше друкувалася в харківському «Українському засіві» на рубежі 1942—1943 рр., окремою книгою виходить 1948 р. в Регенсбурзі (Німеччина). Слово «ґрунт» 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 ґрунту». Таку песимістичну назву В. Домонтович аргументує, означивши в повісті триєдиний початок тотального безґрунтя — 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 таланти 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 безґрунтя. Використовуючи алегорію, автор ілюструє регресивний хід історії в «одній, окремо взятій» і побудову «царства свободи» з «гекатомбами жертв» — ще один вид безґрунтя, 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 ґрунт 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 розгорталася в Україні процеси 30-х рр. (Про тотальне знищення української інтелігенції він написав у 40-ві публіцистичне дослідження «Українські культурні діячі Української РСР 1920—1940»), Але В. Петрова-Домонтовича 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 «ґрунтом» і «безґрунтям» і зафіксувати, як балансують на ній герої, церква, старе місто, зрештою — вся країна: «люди 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 ґрунту» — кульмінація Петрова-прозаїка. В ній найбільш яскраво викристалізувались риси його письма: діалектично-синтезуюча манера викладу, оригінальний, майстерно сконструйований механізм повісткування. 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 ХХ ст.

Майже вся «мала» проза В. Домонтовича написана у 40-ві рр. 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 Франціск Ассізький із Середньовіччя, астрономи Тіхо Браге та Йоган Кеплер, німецький класик Рюган Вольфган Гете, австрійський поет Райнер Марія Рільке, польський мандрівник, поет Вацлав Ржевуський. В жанрі романізованої

біографії залишилися 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 Домонтовича, 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 невірної» — 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 жила в синтезі 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.

**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, мобілізують до австро-угорської армії, далі — фронт і російський полон, що спричиняє перебування С. Олексюка в Наддніпрянській Україні (переважно Київщина, Черкащина). Він бере участь у революційних подіях як боєць Корсунської ревібригади, 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. Бобинським, а згодом і редактором. Напружено працює у різних жанрах. Зазнає переслідувань і вигнання в містечко Золочів 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

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 душі пролетарському», 1928), він пристрасно наворачтає 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 найперш — 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 Вежбової, 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 проїнятися переконанням: «Тільки в комуні вихід із великої кривди...»

Повість проїнята щемким настроєм передчуття. Світ неспокійний, життя хистке. Народження Марією сина збігається з революційними виступами народу. Сильова «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-

я Марії подається як дуже суперечливий процес, де переплітаються позиція комуністки Лаї та бунт зневажених дівчат у «закладі» Вежбової, умонастрої «маргінальної» особистості (місто для колишнього селяка — 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»<sup>1</sup>, — 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 божевілья» (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. Повстали 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».

<sup>1</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф. № 56. Од. зб. № 36.

Повість «Молочне божевілья» 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 середовища.

ща, а ще війни, заворушення і Жовтень у Росії з його міжнародним впливом.

Узвичасно в дотеперішньому літературознавстві трактувати твір С. Тудора як взірць 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 експлуаторських 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 невироблених 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 затуляє 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-

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.

«Одні 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 односторонні 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...

І 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, ґрунтовний «низовий» реалізм С. Тудора — не самоціль, і роман його в українській прозі виділяється тим, що принципово виходить на вищі рівні узагальнення та художнього відтворення дуже складного в самій своїй фактурі життєвого матеріалу. Ось де й стало в пригоді



випробуване в інших, раніших його творах уміння поєднати різномірну 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, минуцність авторських переконань тощо. Легше всього запевнити сучасного читача, що письменник, мовляв, не зумів розрізнити віру й служителів її, що перемогу комуні над Богом надто прямо витрактував у матеріалістичному (щоб не сказати вульгарно-матеріалістичному) ключі. І правомірно спитати: чи врівноважується це художніми достоїнствами 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 ХХ ст. Вона формувалася у колі прогресивних, демократично настроєних літераторів Західної України, підтримувала дружні стосунки з В. Стефаником, Марком Черемшиною, О. Кобилянською, О. Маковесем, 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

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 читвом, 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, О. Кобилянської, повістю О. Туринського «Поза межами болю».

Основою історичних повістей К. Гриневичевої «Шестикрилець» (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, І. Линниченка, М. Кордуби, І. Шараневича, Д. Зубрицького. Увага письменниці зосереджується на основних подіях життя князя Романа Мстиславича: подорож до Угорщини, одруження з Рюриківною, похід на ятвягів, боротьба

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 звияжців. 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-стильової системи, її стиль розрахований на емоційне, образне сприйняття подій. Можна визнати, що К. Гриневичева свідомо культивує стиль літературного бароко з його багатого 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 розрізаних 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-

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.*  
*Гриневичева 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.*  
*Тудуб З. 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.*  
*Наєнко М. Григорій Косинка. К., 1989.*  
*Щащенко 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 відчуження, як це впливало з домінуючої по всіх обшарах 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

ємося із спогадів Антоніни Куліш, й партквитка М. Кулішеві 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. Корнєвої-Маслової,— й у власних творах, справа з «системою К- Станіславського» була дещо складнішою. «Сам я схарактеризував (широ і чесно) своє 15-річне перебування в партії так: 8 років з партією, 7 — проти лінії партії в нацпитанні»<sup>7</sup>.

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 несутимності художніх рівнів та життєвих позицій авторів, деформованою постає дійсність як у «97» М. Куліша та «Майстрах часу» І. Кочерги, так і у «Диктатурі» І. Микитенка 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 напрямках, 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

<sup>7</sup> Куліш М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1. С. 565.

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 ґрунтувалися на широкому полі загальноєвропейських джерел, із якими режисер був ґрунтовно обізнаний. Вражає кількість посилок 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.

Леся Курбас ще й драматург, автор п'єси за мотивами роману Е. Сінклера «Джиммі 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-

<sup>1</sup> Див.: *Бобошко Ю.* Духовна спадщина Леся Курбаса//Леся Курбас. Березіль // Із творчої спадщини. К., 1988. С. 15.

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. Черкасенка, 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» (<іє *рго-Іунійіз*), 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 Мерлінка ХХ 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 ХХ ст.



«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 масмо 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,

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 карколомності 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

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 побутовізмом 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 словоутвір «революційний гуманізм», мертворожденний гомункулюс 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 і умовити глухонімого віддати цер

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 можливість 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-

ка — «Великий Молох». «Над безоднею» перегукується з назвою відомого філософського збірника «З глибини» (*«Ое ргоіпсїіз»*), 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 1917 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 жертвовного 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 жертвовності 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 ХХ 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 ними<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> Див.: Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. К., 1970. С. 225, 232.

<sup>2</sup> Там само. С. 227.

ма по собі смерть героя ще не є жанровим показником. У класичних трагікомедіях ХХ ст. («Вишневий сад» А. П. Чехова, «Біг» М. Булгакова, «Шестеро персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «В очікуванні Годо» С. Бекета, «Не боюся Вірджинії 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, карнавалізацію самого життя.

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 Ксандри) 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-

ється 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 фавулою. Єдине, що залишається після «Княжни Вікторії»,— апокаліптичне відчуття загального кінця. У 1928 році це було насправді пророчим.

Але справді класичною трагікомедією ХХ 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 розтопано.

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 божевілья, 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-

<sup>1</sup> Куліш М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 83.

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»<sup>1</sup>, 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 «Яблунового полону». Ілько Юга вбиває свою Мрію, свою любов, щоб виправдати свою мимовільну зраду. П'єса, поставлена Таї-ровим, безліч разів перероблялась на вимогу верхньої 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 одноплщинності 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»

<sup>1</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш ЛІ. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 327.



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 отруєє душу дитини у чужій країні. Дівчинка Маклена, 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. Маклеина йде у світ своєї мрії, залишаючи позаду 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 нема 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 Еттенгайму», 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 метерлінківського 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 ХХ 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,

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 жертвності 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 ХХ 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 китаїців... 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 1914 року. Це лише сюжетна канва, а сама тема має експресіоністичний зміст, пов'язаний із віковичною 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 наостанне 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.



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 ґрунтується 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»<sup>1</sup>. 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-

<sup>1</sup> *Кочерга І. Радість мистецтва. К., 1973. С. 40.*

ної ідеї над розвитком сюжету та характерів. Але це є 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. Фантазмагорія, 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 та гострої алегорії. В цій алегорії і в цій фантастиці повинно бути багато темпераменту, щоб пафос Марка не звучав холодною декламацією<sup>1</sup>. 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 баланують 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 взяли 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 задалегідь позначеному завданню»<sup>2</sup>. Те, що сьогодні здається аксіомою, у 30-х рр. треба було доводити у пекельних дискусіях. Умовність, символічність ситуацій, за

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 діалогії 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 буде 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-

<sup>1</sup> ГМТ МК України. Фонд Василька. Од. зб. 6472.

<sup>2</sup> ПДАМЛМ України. Ф. 408. Оп. 1. Од. зб. 3. С. 6.

таманного пасажирам на станції «Тупик», де час зупинився.

Умовність форми притаманна й п'єсі М. Ірчана «Радій» (1927). 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 якимось 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», «Світліть нам, зорі», 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'юнктуру «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»). Деяко остеронь 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 не мали творів, написаних в еміграції. Так, в п'єсах О. Олеса (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

Данко», пропонує у формах символістської драматургії заперечення ідеї жертвності «по дорозі» у світле майбутнє. Герой етюдю, 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 геросві 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 Союзу! 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

<sup>1</sup> *Олесь О. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 177.*



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 ХХ 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 «Луди Іскаріота» Л. Андреева. В п'єсі С. Черкасенка знову постає актуальне для ХХ ст. питання про ціну прогресу. Ціна крові — непомірно важка ціна за здійснення будь-якої ідеї.

Остання з п'єс О. Олесь «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 ХХ ст.

У поетичній драмі О. Олесь, 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 антикультури) ХХ 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 перипетії

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 кінопродукції були «агітки». Звичайно це були короткі публіцистичні сюжети або ж лозунги, проілюстровані малюнками- 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 знімалися за сценаріями М. Кольцова, Л. Нікуліна, О. Вознесенського. Сценарний голод, який виник (особливо після 1922 року) коли ВУФКУ<sup>1</sup> налагодило планомірне й систематичне виробництво фільмів), мобілізував на «кіноматографічний фронт» літераторів. Так, у 20-ті у кінодраматургію прийшли Г. Епik, 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 групувались навколо журналу «Нова генерація». Лідером групи був М. Семенко. Кіноорганізація «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 кіновирозності, але й утвердили нові принципи сюжетобудування. Саме на «Звенигору» звернув увагу журнал «Новий ЛЕФ» (незважаючи на те, що Довженко не був «Лефівцем»). Сам же

<sup>1</sup> Всеукраїнське фото-кіноуправління.



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<sup>1</sup>.

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», «Коліїщина», «Прометей», сценарії до яких писав сам автор, були експериментальними в сфері пластики та поезики кінодраматургії.

<sup>1</sup> Так, сценарій «Арсеналу» було надруковано в 1935 р. в першому кінодраматургійному збірнику «Книга сценаріїв» із приміткою «Записав по фільму О. Довженко».

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 влаштувало 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.

Переважа 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'єси 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 прирэг-

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 макроприродному**. У міфі немає страху смерті, тому що час у ньому — категорія відносна, тому й людина може відчутти 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 втілює 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 міфопоетичного 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.

**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.

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 прозріливо 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 ґрунтувався 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. Андреев, 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

<sup>1</sup> 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-твоему, 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 (людоджерство) 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 Васи в очікуванні смерті). Фантасмагорична сцена з паперами, що розлітаються у порожній кімнаті, де сам-на-сам помирає «герой 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 елегантних 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

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 незможникам), 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 комун 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 комуні 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 комуні, єдина з усіх отримує «біблійне одкровення» — бачить уві сні, як до їхньої комуні 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, вибилися із злиднів, осереднилися. Пара конячок у

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 основани височайше утвердженого положення об отрубних 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 — найприродніших 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 антиміщанська, антинепманська п'єса в стилістиці Ердмана та Маяковського, 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. Смиловський). 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 жახнеться, як побачить, що Гуска таки справді зависвся на вербі у плавні». Кризь гротескний сміх

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 зізду на покуті життя-с!».

«Сатира — без найменшого проблеску. Радянська Україна — якась суцільна божевільня», — писав свій присуд політичний цензор про наступну «комедійку» М. Куліша «Хулій 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 Хурині» 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 Ю. 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 молот 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 позасюжетним натякам самого автора. Драматург грає не тільки з «Коротким курсом», що виявилось 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.

<sup>1</sup> 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 ґрунті. 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 ревності, 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: «З 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. Гарзд! Відповідаю теж трошки несподівано і театралью: 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



матеріалу 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<sup>^</sup>. 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 антиутопією. 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 «Березолу» 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» —

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 проєктів 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, повчас, переконає, 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 ХХ 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 «малахіанства» полягає в тому, що, прагнучи до фальшивого, він несе у світ тільки зло: закінчує життя самогубством

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 загравав всевітньої голубої симфонії (загравав на дудку). Я — всевітній 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» (1928), 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 Мина Мазайла до наркома освіти М. Скрипника зі скаргою на українізацію. Цей лист-фейлетон переносить ситуації, аналогічні Кулішеві п'єсі, у життя.

Ще Ю. Шерех помітив аналогію між п'єсою М. Куліша та «Буржуа-шляхтичем» Мольєра. Мина Мазайло, подібно до Журдена, намагається увійти у «вищий світ», наймає вчительку «правильних проізношень». 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 всевітньої нумерної системи, син Мина Мокій, який схибився на «укрмові». У такому контексті «українізація» як поверхне явище прирівнюється до «русифікації». Сцена змагання двох навчальних віршків — 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 Мина Мазайла, обивателя в першому поколінні, штучно створеної радянської людини в першому поколінні, людини, відірваної

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 звук 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 Турбінних», 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 прашур, та від імені нащадків пропонує «обміняти свої прізвиська 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 опи- нилися б так гостро на перехресті протилежних міркувань,

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, Зінки — 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. Однак 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, чие «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—30 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 глибокий 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

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 українська», 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 коліскова Марини не стає, не може стати останнім замиренням, вона знов і знов переживається 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

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, оказамілювання 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. Байдух 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 надивовиж 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



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 ХХ 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 «Березолу» 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

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 півсковородки. Сидить останній музикант і грає на дуду». Цей апокаліпсис уже не здатні затьмарити ані ідейний фанатизм знівченої 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 народів, цікаві й сьогодні, та пізні, які боляче читати, як боляче бачити звіра в облозі червоних прапорців.

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 ХХ 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 60 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 Новобузьку 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-Подільського 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-



ків («Симфонія ночі», «Серенади», «Романси», «Тихої ночі»).

Поетія С. Черкасенка 1917—1921 рр. передає настрої українського суспільства тієї доби, відтворює картини революційних зрушень, пересипана бойовими закличками, 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 спить!», «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 «Бліснем 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.

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 трупю 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-символи, особисте тут підпорядковане громадському, а події 1905—1907 рр. трактуються як сувора необхідність у боротьбі 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» Г. Гауптмана, «Зачароване коло» Л. Риделя, «По дорозі в казку» О. Олесь. 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 умирас.  
І там, де вітер, як орел, гуляв,  
Туман задушливий висить, як хмара.

Трагедію «Про що тирса шелестіла...» надруковано в 1918 р. на титулі — присвята «велетневі рідної сцени Миколі Садовському». Річ написана віршованою мовою, містить

чимало пісень, своєю популярністю завдячує музиці К. Стеценка, створеній для цієї п'єси.

Виводячи головним героєм трагедії Івана Сірка, С. Черкасенко 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 піднятися 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.

z

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); «Лібуша 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.

Л  
Л\*

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

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 евангелічного 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 протигагу 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 неопублікованою; 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 гостросюжетних п'єс із шахтарського життя до історичної драматургії — такий шлях С. Черкасенка-драматурга, 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 ХХ ст. У художній спадщині С. Черкасенка віддзеркалено трагічну долю України, її жертвну боротьбу за соціальні й національні ідеали. Закинутий долею на чужину, С. Черкасенко не став «перекотиполем», а проніс крізь усе любов до знедоленої Батьківщини.

## Яків Мамонтов (1888—1940)

Творча доля Я. Мамонтова склалася так, що він не став ні послідовним «співцем нового світу», подібно до І. Микитенка 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 ґрунтовну й різногранну — після церковно-приходської та міністерської шкіл закінчив сільськогосподарське училище. Не вдовольнившись професією агронома, 1909 р. Я. Мамонтов 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. Частина 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

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 Будновський 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 ХХ 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 доміанти 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. Стережіться, Марино, іти цим шляхом! Це — шлях титанів і шлях негідників! Для нормальної людини цей шлях заборонений». Драматургія п'єси хибує на деяку



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 насаженої 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 Хама перед людством? Тим, що були щирі? Тим, що не хотіли неволити себе ні для Бога, ні для людей? Коли так, то ганьбять 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 синтезу

тичного жанру драматургії. Думки Я. Мамонтова перегувались 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 театального життя республіки 20-х років, мабуть, одна з найбільш виражених. Я. Мамонтов 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. Трактують навіть звичайних епізодів громадянської війни («До третіх півнів») художньо достовірно, 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 історико-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.

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: каменяра, 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 жертвник 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...»<sup>1</sup>, 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-

<sup>1</sup> Кисельов П. Драматургія України. К., 1967. С. 116.

вірюхи та його побратимів аж ніяк не контрастують з бузанівським 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 вмещувала й трагічну історію національної державності<sup>2</sup>, 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?»<sup>3</sup> 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 («Утіє 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 собі 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.

<sup>1</sup> Кисельов Я. Драматургія України. С. 114.

<sup>2</sup> Пригадаймо лише авторську характеристику Дудки: «Великий лицедій. Нашадок славетного лицедійського роду, що походить з давніх-давен і з блиском виступає на арені кожного століття. За революційно-бузанівських обставин з нього розкішний президент».

<sup>3</sup> Мамонтов Я■ Театральна публіцистика. К., 1967. С. 69.

**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, Новалис, 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»<sup>1</sup>. Це твердження дозволяє зрозуміти ідеї, що 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 примаюється 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

<sup>1</sup> Див.: Кузякіна Н. Іван Кочерга—театральний критик // Рад. літературознавство. 1969. № 6. С. 29. (Розрядка наша.— Ред.)

вислів тих ідей, що не давали спокою молодому І. Кочерзі. Чого людина мусить досягти в житті? Хто керує плином невідданого 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 угоду 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»<sup>1</sup>.

Окрилений успіхом, драматург створює «Алмазне жорно» (1927). В творчій еволюції драматурга ця п'єса поси-

<sup>1</sup> Смолич Ю. Іван Кочерга: «Фея гіркого мигдалю» // Культура і побут. 1926. 3 жовт.



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». Але 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 явищ 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 обіграє 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



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 поглядів 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 свічку. 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 гіркою 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 воевод та урядовців, які приховують князівську грамоту, де скасовано заборону світла. А війт Шавула, боягузливий і захланний, не хоче захистити права киян. З того воевода 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

<sup>1</sup> Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. К., 1968. С. 106—107.



лише тоді справити своє весілля з Меланкою. Дівчина благас 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 п'ятьма 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 одноактивці «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.?

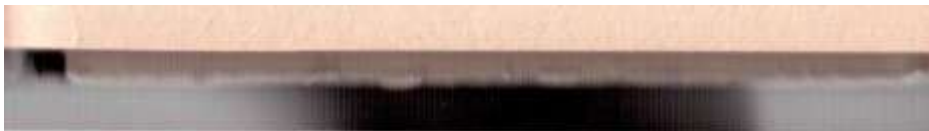
Тобто тих років, про які сам автор говорить як про початок осмислення колізії, покладеної в основу п'єси «Майстри часу» («Інша назва — «Годинникар і курка», 1933). 1929 р. сам автор скаржився у листі до В. Василька від 24 червня 1929 р.: «Я працюю ночами, виснажений, змучений роботою в газеті» Подібного 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»<sup>2</sup>. 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 ховались.

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 Лундишевим і дістає перспективу стати багатієм за послугу графові; тут же мало не отрує Лундишева, і, в результаті, відмовляється від його грошей;

<sup>1</sup> ДТИМК. Ф. Р. — 8059. Арк. 3.

<sup>2</sup> ІЛ. Ф. 103. № 147. Арк. 2—3.



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 впливати 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»<sup>\*</sup>.

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-

<sup>1</sup> 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 злитовуючи 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

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 родині, а гімназійну 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 обережністю. Основним «аргументом» при цьому була приналежність письменника до ВАПЛІТЕ.

Входив у літературу І. Дніпровський нелегко. Спочат

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 підмінювалася, 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.

<sup>1</sup> Листи М. Куліша до І. Дніпровського // Прапор. 1958. № 7,

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 Зіновія), 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 авторів, що він відступництво Зіновія од революції зобразив у ореолі романтики<sup>1</sup>. Таке трактування не можна назвати інакше, як вульгаризованим. Драматург, 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<sup>2</sup>. Щоправда, не все в тому

<sup>1</sup> Лесин В., Романець О. Іван Дніпровський // *Дніпровський І. Яблуневий полон*. К., 1964. С. 16.

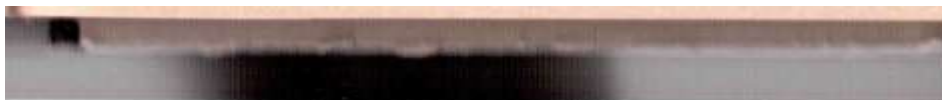
<sup>2</sup> Державний музей-архів України. Ф. 144. Оп. 1. Од. зб. 6. С. 77.

опублікованому однаково вартісне. Так, п'єса «Шахта «Марія», написана після «Яблунового полону», видається ніби чужорідною у спадщині письменника. Тоді як у недрукованих уривках романів можна натрапити на художньо викінчені сцени та характери, епізоди та пейзажні замальовки.

Найбільш викінченою з неопублікованого видається драма «Останній главковерх» (1934). Збереглася навіть режисерська розробка її — в російському перекладі М. Зенкевича; 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-





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 Соколовський, 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<sup>1</sup>. 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 авантюриництва.

К. Буревій пройшов крізь Лютневу революцію, поволзьке повстання проти більшовицької диктатури і раптово, 1922 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 марксист<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Відділ рукописів ЦНБ АН України ім. Вернадського. Архів Пле- вако. М. А. Ф. XXVII. Од. зб. 905.

<sup>2</sup> Там само.

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 «малоросійства» 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 заполітизованого віршувальництва, надто ж так званої «функціональної поезії» — галасливого ілюстратора комуністичних 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 панфутуризм, 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 виявилось 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'ером» Едвардом Стріхою<sup>1</sup>. Добре знаний в українській літературі панфутурист, сам схильний до епатційних містифікацій, М. Семенко, проте, захопився надісланими творами, прагненням незнайомця писати «радіотези і радіопрозу», вимітати «з голів сміття сентиментальної поезії»<sup>2</sup> 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-

<sup>1</sup> Стріха Едвард. Пародези. Зозентропія. Автоекзекуція. Нью-Йорк, 1955. С. 53, 65.

<sup>2</sup> Там само. С. 7, 9.

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 минуло 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-літературного 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 інтенцію до цивілізованих, гуманно-демократичних форм людського співжиття, яка мусила поступатися безцеремонно агресивній експансії Москви, уособленій в образі відвертого українофоба Петра І. Недарма останній кидає межі 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

вергать народи в рабство есть діло азійського тирана, а не християнського монарха». Аналізуючи страшну Руїну рідного краю, вчинки гетьманів, васалів — а не володарів, і свою власну діяльність, Полуботок приходив 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 месіянську ідею «третього Риму» на свій кшталт.

К. Буревій не встиг повністю розкрити можливості свого таланту як письменника, так і літературознавця чи теоретика літератури (він — автор монографій про творчість П. Тиши, чина, М. Семенка та В. Поліщука «Три поета»—1931 «Амвросій Бучма»—1933). В 1932 р. він не наважується друкуватися під власним прізвищем, вживає псевдоніми, змінив адреси свого проживання. Але в 1934 р. його «судили»: його розстріляли разом з Д. Фальківським, О. Влизьком, Т. Крушельницьким, Г. Косинкою...

### **Іван Микитенко (1897—1937)**

Народився І. Микитенко 6 вересня 1897 р. в родині селянина-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 лікпунктом 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 Октябрю», очолює філію «Гарту», друкує вірші, фейлетони, нариси й оповідання.

1926 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-

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), «Світить нам, зорі», друга назва «Кадри» (1930), «Справа честі» (1931), «Дівчата нашої країни» (1933).

У 30-ті роки були створені драматичні речі — комедії «Солона флейта» (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» («Світить 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, одноплосинний показ негативних персона

жив; плакатність багатьох позитивних героїв, на які слушно звертала увагу критика <sup>1</sup>. 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» <sup>2</sup>. У комедійному ключі постають колізії соціального та психологічного характеру (суд батьків, скептичне ставлення чоловічої бригади до дівчат-бетонниць, що взяли 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»

<sup>1</sup> Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії (1917— 1934): С. 155; Вакулєнко Д. Світить нам, зорі!!! Драматургія. Література героїчного діяння. К., 1978. С. 274—276.

<sup>2</sup> Микитенко І. На фронті літератури (1927—1937). К-, 1962.

і тактику «боротьби за існування», однак його метод, як і «життєві формули», яких він дотримується, були розвінчані більшістю науковців (Вересай, аспіранти Рогоза, Убий-вовк та ін.). Крах Ярчука — викриття цинічної філософії пристосування, «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 найзлогободенніших комедій тогочасної української драматургії.

У 30-ті роки І. Микитенко написав і ряд інших п'єс, зокрема соціальну драму «Бастилія 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 широко утверджував у літературі принципи спершу «пролетарського», а потім — з початку 30-х років — соціалістичного реалізму, часто виступав у ролі співака нового життя. Не в усьому І. Микитенко був об'єктивним і почасти сліпо вірив у проголошені 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 впавав 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, еkleктичних 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 ХХ 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



відповідних уявлень про сам предмет дослідження. Усі інші характеризувались або лєнінським виразом «прикажчики буржуазії», або зневажливими прїзвиьками на зразок «просвітїани» чи «модерністи», останні з яких, виявляється, «готували ґрунт, на якому згодом вирости отруїні бур'їани українського фашизму» \*. Отже, О. Біледький робив висновок, що від таких вчених годї було чекати справді наукової картини в українському літературознавствї, 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-лєнінський метод, літературознавство (як і інші суспільні науки) відчуло під собою ґрунт і здобуло право на звання справжньої науки»<sup>2</sup>.

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 ХХ ст., став можливим не завдяки, а всупереч «марксистсько-лєнінському методу»; він склався на основі досягнень дожовтневого літературознавства, котре еволюціонувало, хоча й із певним запізненням, у річиші 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 столїття. 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

<sup>1</sup> Білецький О. Зїбр. праць: У 5 т. К-, 1966. Т. 3. С. 49.

<sup>2</sup> Білецький О. Від давнини до сучасності, Т, 1, К., 1960. С. 60.

тих традицій» тощо) означено, зокрема, й активно утперджуваний на межі ХІХ—ХХ 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 принципівих дискусій учених у ХІХ ст. (М. Петров, М. Дашкевич, М. Драгоманов та ін.), відновились вони й в столітті ХХ, 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**. Принципівість цього висновку особливо важлива тому, що в ХІХ і навіть на початку ХХ 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 ґрунтовно 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 ХVІІ—ХVІІІ ст.), а перш за все — ключ до справді наукового прочитання словесної творчості народу, реставрації її витоків і родоводу, аналізу усної та писемної спадщини

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 десяти томної «Історії України», М. Грушевський був переконаний, що самотутня 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»<sup>1</sup> й виникненням писемності, що постала на староболгарській основі, пристосованій до місцевої традиції. Третя епоха запропонована М. Грушевським, включає період після татаро-монгольської навали, коли на якийсь час «вигасла, очевидно, рухова енергія культурного й письменницького руху» (I, 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 неоцінених писемних па-

<sup>1</sup> *Грушевський М. Історія української літератури: В 5 т. К-! Л.* 1923. Т. 1. С. 77, (Далі посилання на це видання див. в тексті).

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 «обрусенія» (I, 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)». Трактатування 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 трактатування історії літератури **як** дисципліни філологічної «не повинно ні на хвилю ослаблювати головного, спеціального інтересу її як дисципліни соціологічної» (I, 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» (I, 21).

У 1909—1912 рр. Б. Лепкий видав у двох книжках «Начерк історії української літератури», який автор komponував 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»<sup>2</sup>. Це був своєрідний антипод вида

<sup>1</sup> 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».

<sup>2</sup> Лепкий Б. Начерк історії української літератури. Кн. 1. До на- ■адів татар. Коломия, 1910. С. 21—23.

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»<sup>1</sup>). 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». — I, 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: «...І «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 лущиння, свистун; порожній твір для письменства такий само свистун, себто нуль, ніщо» (I, 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». I, 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-

<sup>1</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. К-, Лейпціг, 1924. Т. 1. С. 16.  
(Далі при посиланні на це видання вказується в тексті том

і сторінки).

лику цінність як підсумок багаторічної критичної та історико-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-літературні явища<sup>1</sup>. 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 судилося 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 розростом» ця схема цікава, насамперед, рухом письменства «од універсализму 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

<sup>1</sup> Зеров М. Твори: В 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 2.



на основі штучно нав'язаної мови, а коли з-під її панцира дедалі настирливіше стали пробиватися мови кожного руського племені, тоді й почала відбуватися партикуляризація: 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» (I, 24—25).

У цьому висновку С. Єфремова деякі тези 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. Єфремов розглядав саме «історію письменства», а не «історію літератури», що не одне й теж. Тому-то у нього й у М. Грушевського 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 писаній 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. Єфремов здійснив це не лише успішно (в рамках, звичайно, встановленого ним принципу), а й з обґрунтуванням саме своєї системи (згадуваний «канон») етапів, імен, творів.

В оглядовій статті «Українське літературознавство за

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. Возняка, 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» <sup>2</sup>. В означенні літературних періодів української історії М. Возняк був солідарний з С. Єфремовим, 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

<sup>1</sup> *Филипович П.* Українське літературознавство за 10 років революції. Література. К., 1928.

<sup>2</sup> *Возняк М.* Історія української літератури. Львів, 1920. Т. 1. С. 29.



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 (I, 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 дождатимемо нетерпляче», — зазначав С. Єфремов (I, 50). Але М. Возняк 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. Єфремова 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. Єфремова та М. Возняка. Кожен із названих учених був насамперед визначною особистістю в науковій галузі — й ця обставина не могла не відбитися в їхніх історико-літературних 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

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. Грушевського, 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 тонує 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

О. 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. Рудін, М. Возняк,

І. Айзеншток, М. Могилянський, М. Марковський, П. Стебницький та багато інших відомих дослідників. Вони опуб-

<sup>1</sup> Білецький О. Від давнини до сучасності. Т. 1. С. 63—64.

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. Новицького («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 займався 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 ґрунтовніші, ніж праці такої тематики в дореволюційному літературознавстві. Відчувалося, що дослідники спиралися на досвід видатних попередників (І. Франко, С. Єфремов, М. Грушевський, 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 ґрунтовно 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 робиться спроба осмислити її на тлі його доби, з точки зору поетики Шевченка, зв'язків з фольклором. Відтак назривала 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

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-Артемівського, 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,

А. 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

В. 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

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 ХІХ—ХХ ст. та активні учасники критичного осмислення пореволюційного 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. Филиповича; «Леся Українка» (1927) М. Драй-Хмари тощо. Велику наукову цінність мають також їхні численні історико-літературні й критичні публікації в періодичних виданнях, зокрема й в академічних «Записках».

М. Зеров чи не першим серед молодішої 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 ХІХ ст., на думку вченого, треба виходити не з соціальних чи інших функціональних принципів, а з аналітико-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 ХІХ ст., вважає М. Зеров, українська література зазнала «послідовного панування п'яти літературних» течій — **класичної, сентиментальної, романтичної, реалістичної та новоромантичної**\*. 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

<sup>1</sup> Зеров М., Нове українське письменство. К., 1924. С. 17.

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 неухвагу до соціологічних критеріїв, до залежності «літературних ідеологій від ідеологій класових і т. д.»<sup>1</sup>, він змушений був пояснювати, що соціологічний критерій у періодизації літератури неможливий, з одного боку, через відсутність стійкого підґрунтя 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. Плевака він називає існуючі соціологічні способи аналізу літературного процесу «псевдосоціологічними», а в листі до І. Айзенштока говорить, що він навіть ближчий до марксівського соціологізму, ніж це здалося його критикам<sup>2</sup>.

Практичне застосування естетичних критеріїв для періодизації й аналізу літературного процесу дало змогу М. Зерову значно увиразнити саму сутність поступу; вчений показав, що українська література ХІХ 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 найвідоміші 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. Найґрунтовніше осмис-

<sup>1</sup> Плевако М. Хрестоматія нової української літератури. Х., 1926. Т. 1. С. 23.

<sup>2</sup> Брюховецький В. Микола Зеров. К., 1990. С. 248, 254.

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 Свшанових трактувань<sup>1</sup>, з'явилися тверезе вивчення соціального коріння української творчості XIX—XX вв. та пильне приглядання до її художніх форм, жанрів стилю»<sup>2</sup>. 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 відсутності яких ученого найчастіше критикували. Звинувачення набували часом таких нестерпно- наступальних форм, що М. Зеров змушений був писати покайного листа (Пролетарська правда. 1930. 30 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

<sup>1</sup> Малася на увазі літературознавча позиція критика з «Української хати» М. Свшана (Федюшка).

<sup>2</sup> *Зероб М. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 246.*

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, виводячи 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 сюжетно-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» <sup>2</sup>. 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-

<sup>1</sup> *Филипович П. З новітнього українського письменства. К., 1929. С. 3.*

<sup>2</sup> *Шляхи розвитку сучасної літератури. К., 1925. С. 54.*



приклад, **треступневий 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*»<sup>1</sup>. 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)<sup>2</sup> 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 поромантичному «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. Лермонтова, 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

<sup>1</sup> Шляхи розвитку сучасної літератури. К., 1925. С. 47.

<sup>2</sup> Филипович П. Шевченко і романтизм // Записки історично-філологічного відділу. К., 1924. С. 3—18.

половини ХІХ 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 напрямку, який утверджували ці майстри слова, генезису новоромантизму 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. Філіповича, про неї писали й інші дослідники, створивши ряд ґрунтовних монографій (М. Драй-Хмара), статей (А. Музичка), опублікувавши кілька біографічних матеріалів тощо.

Монографія М. Драй-Хмари «Леся Українка» (1926) була не тільки найвагомим 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. Філіпович проникав, як було наголошено, в генезис її новоромантизму; 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 розвитку 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» (1925), «Експресіонізм у німецькій літературі» (1925), «Леся Українка і Гейне» (1927), «Георг Кайзер» (1930)

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 орієталістів. За його участю в 1927 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 орієталістів, але так тривало лише до 20 липня 1941 р., коли вченого арештовано, а 25 січня 1942 р. замордовано в кустанайській тюрмі НКВС Казахської РСР...

Історико-літературні й теоретичні праці старших та молодших науковців у 20-х роках були тривким ґрунтом для подальшого розвитку українського, в широкому розумінні — філологічного літературознавства. На думку С. Єфремова, історіографія українського письменства у 20-х роках уже «доходила свого довершення»<sup>1</sup>, 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 рр. колега П. Филиповича по семінару В. Петца К. Копержинський, опублікувавши в збірнику праць,

<sup>1</sup> Єфремов С. Дорогою синтезу // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. К., 1923. Кн. 2—3. С. 109.

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)»<sup>1</sup>. В основі огляду — характеристика всіх дослідницьких «шкіл» (напрямів), які розвивалися протягом пореволюційного 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 викремив 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. Адрианова-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. Родзевича, Ст. Смалья-Стоцького та ін.; нарікав на пасивний розвиток психологічних («потєбнянських») традицій у науці про літературу, але значними вважав досягнення С. Єфремова 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

<sup>1</sup> Студії з історії України науково-дослідної кафедри історії України в Києві. Т. 2. 1929. С. XXI—ІВІІ.

«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.

Відбулося 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 пропонуваній 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

<sup>1</sup> *Коряк В. Нарис історії української літератури. Х., 1925. С. 3, (Далі сторінки вказуються в тексті).*

відуалізації відбувається в формах розверстування 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 ученим 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 ґрунтом 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. Луначарський, 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 пореволюційної 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

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 молодії 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»<sup>3</sup>. 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 обґрунтовувалася «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 еkleктичної (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—

1923 рр. намітилася відчутна стабілізація: її зразки почали відігравати домінуючу роль у періодичних виданнях «Плугу» та «Гарту», у щоденних партійних та радянських

<sup>3</sup> 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, пересащеного на ґрунт діалектико-матеріалістичної 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 проіннятий 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

<sup>1</sup> Гординський Я. Літературна критика підсоветської України Львів; Київ, 1939. С. 74.



на думці про взаємодію змісту і форми і на потребі розрізнати 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 розбивалася, однак, об стіну ідеологічно- марксистської ортодоксії, яка всяку розмову про форму поспішала оголошувати ідеалізмом (В. Сухино-Хоменко) чи форсоцієвством (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-марксистки 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 обґрунтовував 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 регламентованість 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 спостерігалось 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,

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 письменників, 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»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> Ковалівський А. З історії української критики. Х., 1926. С. 90—100.

<sup>2</sup> Ленін В. Повне збір. творів. Т. 41. С. 320.

<sup>3</sup> Михайличенко Г. Пролетарське мистецтво // *Лейтес А., Янієк М* Десять років української літератури. Х., 1928. С. 25—26.

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», ВУСГП та ін.), згодом до неї підключилися партійні та радянські органи і нібито 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 «первоприсутствующий» у пролетарській літературі, як називала його тоді критика<sup>2</sup>, 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 партійця він перетворився на віруючого еретика. 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—1928 рр. склали основу збірників його критичних памфлетів «Камо грядеші» (1925), «Думки проти течії» (1926), 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 хаші памфлетів червоною ниткою чітко проходять три тези:

1. Кінець малоросійському епігонізму і провінціалізму, українське мистецтво прилучається до світового, і в першу

<sup>1</sup> Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925—1928 років. К., 1990. С. 10.

<sup>2</sup> Зеров М. Твори: У 2 т. Т. 2. С. 568.

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 гладких», «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. Пилипенком і затятих у своїй ортодоксії критиків, на зразок

В. Коряка, до непрозрілого автора брошури «Європа чи Росія» (1926), а невдовзі дотепного «пародиста-футуриста», 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 ґрунті мистецької вимогливості, на основі чого тільки й можливий новий ренесанс української літератури<sup>2</sup>; якщо М. Куліш у наскоках на М. Хвильового критика В. Коряка бачив не критику, а прокурорський допит<sup>3</sup>, 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»<sup>4</sup>. Такі звинувачення в умовах міцніючої диктатури і М. Хвильовому, і його однодумцям спростувати було важко, до того ж «хвильовізм» нібито почали підтримувати наші закордонні «недрузи» Д. Донцов, Є. Маланюк і весь «фашистський літературно-науковий вісник»<sup>5</sup>.

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

<sup>1</sup> *Лавріненко Ю.* Розстріляне відродження. С. 395—396.

<sup>2</sup> *Див.: Зеров М.* Твори: В 2 т. Т. 2. С. 568—589.

<sup>3</sup> *Див.: Куліш М.* Твори: В 2 т. Т. 2. С. 435.

<sup>4</sup> *Сталін Й.* Твори. Т. 8. К., 1948. С. 14.

<sup>5</sup> *Мотузка М.* Літературна дискусія в освітленні контрреволюційного українського табору // Шляхи розвитку сучасної літератури. С. 111.

становища України після приєднання її до Росії, а поглиблювалась 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 змиралася 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 заповнило «безсиле боркання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць їй накідуваних догматів, чужих нашим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє» (85). Вихід із такої ситуації був різним: значна частина письменників змиралася з більшовицькою доктриною й наповнювала літературу «бляшаним пафосом» (96); непоступливі неокласики чи в чомусь солідарні з ними ланківці-марсіанів 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-іраціональної, здатне породжувати лише драми

<sup>1</sup> Цит.: *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. Львів, 1991. С. 60, (Далі сторінку цього видання зазначаємо у тексті).

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 вуспівці 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 підручкової 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 глибокого удолетворення». 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 вуспівці 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 якимось не узгоджувалось із догматом пролетарської ідеології.

На чільні позиції в критиці цього часу виходять С. Щупак, Б. Коваленко, І. Момот, А. Клочья, В. Сухино-Хоменко, 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

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», «переверзівщини» та ін. У 1937 р. за ці «гріхи» і Б. Коваленка, і В. Коряка, і С. Щупака було кваліфіковано «ворогами народу» й репресовано.

Намагання вуспіівців 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 возведено в закон, який став однаково чинний і для письменників, і літературознавців. Щось протиставити цьому законові, показати, що він суперечить самій



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» (1926), 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. Енгельс 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 посправжньому класичний набуток українського літературознавства ХХ 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 віддиференційований 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

рив ще й з обов'язковими літературними екскурсами «в Азію, в Європу, в Америку й Китай»<sup>1</sup>, 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 литературы» (1930). Але тут вульгаризація проступала ще переважно на рівні термінології («буржуазна література», «пролетарська» та ін.) й оперування політизованою періодизацією літературного процесу пореволюційної 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»<sup>2</sup>) в другій

<sup>1</sup> Білецький О. Літературно-критичні статті. К., 1990. С. 9, 62, 66, 88.

<sup>2</sup> Див.: Білецький О. Збір. праць: У 5 т. Т. 3. С. 515.

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 вульгаризації усього духовного життя в країні (Є. Кирилюк, Є. Шабліовський, 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. Оpubліковано 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. Кисельов) 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, формалістські. 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

кому з'їзді М. Попова вперше прозвучало «їлідший» /їли критиків «розкритикувати як слід» творчість П ІК' і. м і ■ 1111П І\ Ш 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 спецсов 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, вміння побачити, відчутти все вороже, все фальшиве, і це фальшиве і вороже в свій час і як слід викрити» <sup>2</sup>. Розвінчувалося усе: вибір письменниками життєвого матеріалу (стимулювався єдиний — виробничий), невиразність «позитивних героїв» (обгрунтовується «теорія» створення героїв «ідеальних», які

<sup>1</sup> Косіор С. Радянську літературу — на рівень завдань побудови безкласового соціалістичного суспільства//Червоний шлях. 1934. № 7— 8. С. 198.

<sup>2</sup> Там само. С. 197.

повинні «безпосередньо», в душі комуністичних ідеалів впливати на буття людини), відхід від усталених (крім соцреалістичних) художніх засобів (виняток становили подекуди романтичні барви), а найбільше — спроби письменників «маскувати» в своїх творах ворожі соціалістичні ідеї.

Руїнистичні 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.<sup>1</sup> Більш-менш активно в цей час із статтями й окремими книжками виступали Б. Буряк, А. Ішук, 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 поезії 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. Сахарного, 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»<sup>2</sup>. 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 Біленького «Основи української літературно-наукової критики», який подав літературознавчу панораму України від її початків і до перших десятиліть ХХ ст., а

<sup>1</sup> 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 1938 р. давали про себе знати через публікації тільки 36 (Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. С. 12).

<sup>2</sup> 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. Гординського (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.

<sup>1</sup> Там само.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Адельгейм С.— 293 Адріанова-Перетц В.—751 Айзеншток І.— 741, 743, 745 Айтматов Ч.— 654 Айхгорн — 254 Александр Македонський — 576 Алешко В.— 175, 304, 620 Алчевська Х.— 13, 30—32, 73 Андреев Л.— 64, 505, 522, 680, 686 Андреюшкін П.— 476 Андрієвський П.— 110 Андрієнко-Нечитайло М.—112, 422 Андрій Первозваний — 191 Андріяшик Р.— 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, 131, 250, 315, 316, 375, 381, 409, 451, 453, 511, 526, 596—605, 638 Антонич Б.-1— 19, 43, 50, 54, 104, 110, 134, 175, 180, 237, 286, 412—422, 425 Антонович В.— 215 Антонович Д.— 78, 109 Ануї Жан — 354, 686 Аплаксіна — 774 Аполлінер Гійом — 112, 425 Апухтін О.— 261, 262 Арістотель — 558 Арістофан — 313 Арманд І.— 491 Арнольд 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 І.— 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 І.— 113  
 Балей С.— 110
- Балицький В.— 122, 462, 464  
 Бальзак Оноре — 300, 456, 521, 529, 531, 585  
 Бальмонт К.— 204, 208, 232, 237, 243  
 Баратинський С.— 320, 323  
 Барб'є Анрі Огюст — 198  
 Барбюс Анрі — 201  
 Барвінок Ганна — 23, 627  
 Барвінський В.— 105  
 Барка В.— 55, 174  
 Батвій — 435  
 Бачинський С.— 112  
 Баш Яків — 460  
 Беккет Самуель — 670  
 Белль Генріх — 405, 408  
 Бен (Бендюженко) С.— 174  
 Беранже П'єр-Жан — 50, 324, 372, 631  
 Бербанк Лютер — 214  
 Бергмал Інгар — 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 Бея М.— 113 Бирчак В.— 52, 63 Бичинський З.— 113 Біберович І.— 34 Бідиов В.— 110  
 Білецький Л.— 4, 109, 731, 732, 739, 769  
 Білецький О.— 27, 28, 62, 138, 197, 230, 232, 235, 270, 300, 302, 306, 442, 503, 507, 521, 534, 573, 589, 590, 607, 612, 731, 732, 741, 742, 751, 759, 764—766 Бляшівський М.— 101 Бірог Вольф — 355 Бірчак В.— 479  
 Біорнсон Біорнстєрне Мартиніус — 137  
 Блаватський В.— 105  
 Блок О.— 195, 196, 204, 220, 229, 239, 243, 382  
 Блох Л.— 99  
 Блумауер Алоїс — 742  
 Бобинський В.— 81, 103, 155, 176, 234, 236, 277—287, 651  
 Боблій К.— 101  
 Богацький П.— 78, 82, 109, 154  
 Богданов О.— 84  
 Богданович М.— 207, 749  
 Богомазов О.— 287  
 Богомолец О.— 101  
 Богун І.— 462  
 Бодлер Шарль — 47, 64, 204, 209, 240, 323—325

Боднарвич О.— 104  
 Бодуен де Куртене І. О.— 326  
 Божко С.— 443  
 Бойко В.— 756  
 Бойко І.— 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 І.— 42, 112  
 Боярска С.— 52  
 Браге Тіхо — 649  
 Бржозовський С.— 476  
 Брянський М.— 110  
 Броневський Я.— 137  
 Брюсов В.— 196, 218, 232, 237, 243, 248, 318, 400  
 Брюховецький І.— 56  
 Будзиновський В.— 480  
 Будько А.— 681  
 Бузько Д.— 100, 115, 442, 443, 579—583  
 Булгаков М.— 670 Булгаков О.— 664  
 Бульварний (Кобилляський В.) — 241 Бунін І.— 495 Бурачек М.— 71  
 Бургарт 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, 70, 73, 79, 205, 440, 442, 504  
 Вебер Макс — 146  
 Веґер С.— 122  
 Величко С.— 56  
 Величковський І.— 364  
 Вер Віктор — 161  
 Вербицький М.— 625  
 Верґлій — 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, 703, 707, 744, 746, 754, 767  
 Винниченко Р.— 493, 502  
 Вишнякський С.— 36  
 Вишневський І.— 761  
 Вишеславський ІІ.— 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 І.— 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 ІІ.— 255  
 Вовчок Марко (Вілінська Марія Олександрівна) — 25, 42, 475, 509, 627, 646, 650, 743, 746 Вознесенський О.— 681 Возник М.— 4, 70, 109, 739-742, 751 Войнілович С.— 755 Волинський К.— 578 Волинський П.— 766 Волобуев М.— 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  
 Воскресакенко С.— 18  
 Вражливий (Штанько) В.— 96, 583—587, 765  
 Вухналь Ю. (Ковтун Іван Дмитрович) — 130, 441  
 Гаврилко С.— 99  
 Гаврилук О.— 177, 277, 286 Гадзінський В.— 127, 520 Гаєвський Ст.— 756  
 Гайворонський М.— 113 Гаккебуш В.— 97  
 Гаккебуш ІІ.— 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  
 Гастев 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-Христіан-Фрідріх — 407, 425  
 Генералов — 476 Генріх ІV — 194 Георге С.— 238 Герасименко К.— 181 Герасимчук М.— 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 ІІ.— 291  
 Гінпіус З.— 240  
 Гірняк Й.— 97  
 Гітаєва — 488





- Гітлер А.— 497 Глазневський — 112 Глібов Л.— 210, 213, 625 Глібова П.— 646 Глібовицький К.— 35 Глібовицький М.— 33, 34 Глуценко М.— 112, 423, 444 Гнаткж В.— 657 Гоген Польш — 389 Гоголь М.— 57, 72, 178, 261, 354, 381, 411, 431, 435, 527, 561, 578, 637, 643. 704, 742 Годяк І.— 113 Голованівський С.— 181 Головка А.— 32, 80, 90, 132, 140, 155, 223, 441, 442, 450—454, 458, 504, 513, 520, 534, 588 Голоскевич Г.— 120 Голота Петро (Мельник П.) — 175 Голубець М.— 103, 105, 279 Голубева З.— 332 Гомер — 261 Гончар О.— 6, 408 Гончаренко І.— 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 Горещький 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 Ернст 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 С.— 475 Греджа-Донський В.— 106, 365—369 Гречанюк С.— 324 Грибоедов О.— 218, 394 Грива М.— 179, 345 Григоренко Г. (Судовщикова-Косач Александра 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 Грім (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-Артемівський П.— 743 Гулак-Артемівський 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 С.— 513, 532 Гюго Віктор — 218, 372, 425, 521, 643
- Дажбог — 58 Далі Сальвадор — 287 Данилевич В.— 309 Дайте Аліґ'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 Делакура Ф. В. С.— 198 Демущий Д.— 100 Демчук — 166 Денікін А.— 252 Державін В.— 41, 42 Деррен — 423 Деслав (Слабченко С.) — 112 Десняк В.— 93, 123, 315 Десняк О.— 472 Джиджора І.— 78 Джойс Джеймс — 354 Дзига Вертов — 369, 578 Дідро Дені — 127, 521, 531 Діоген — 576 Діодот — 201 Дмитерко Л.— 603 Дмитрив М.— 73 Дніпрова Чайка (Василевська Людмила Олексіївна) — 27, 28, 440, 517 Дніпровський І. (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, 315, 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,

139, 166, 170, 221, 249, 315, 325—333, 731.

744, 749  
Драч І.— 407  
Дрозд В.— 308  
Дубовик М.—175  
Дудко Ф.— 473  
Дукін М.— 464, 472  
Дурдківський В.—82, 120  
Дюамель Жорж — 299  
Егенбрехт Іргін — 355  
Ейзенштейн С.— 126  
Еліот Томас-Стерніз — 287  
Еллан-Блакитний В. (Елланський В. М., Еллан, Блакитний В., Валер Пріноза, Маркіз Попелястий, Орталі А.) — 80, 83, 84, 86—88, 91, 92, 95, 127, 130, 132, 155—157, 160, 163, 168, 172, 183, 184, 244, 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  
Егео — 200  
Євшан (Федюшко) М.— 19, 63, 70, 73, 154, 746  
Єремів М.— 112  
Єрмілов В.— 99  
Єрмолін І.— 766  
Єсенін С.— 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 А.— 145  
Жигалко І.— 93, 315  
Жигалко С.— 318, 589  
Жигельський П.— 731  
Жіроду Жан — 686  
Жорес Жан — 456  
Жук Михайло — 32, 36, 157, 158, 183, 208  
Жукова Варвара (Буревій Кость) — 724  
Жуковский 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, 763, 771  
Замятин С.— 128, 597  
Заньковецька М.— 71, 72, 96, 100, 625  
Затиркевич-Карпинська Г.— 71  
Затонський В.— 202, 515  
Захарасевич Г.— 362  
Захарчук Д.— 114  
Зелез І.— 113  
Зелінський К.— 162  
Земляк (Вацик) В.— 308  
Зенкевич М.— 723  
Зенькевич П.— 700

Зеро n K ;ivo

Зером М. НУ /О. КО, МІ, Мт, NІ, 122, 165 ■16 Нн /І, ІМ, VO MO 214, 221, 225, 231 , Ий/, ІМП, /лн, \*<1 258, 308- - 325 3211, ;м, Milt Mf 425, 554, 624, 644, 650, 731, 7.4(1, Ш, НІ, 743—749, 760  
Зінов'єв Г.— 493  
Зінківський В.— 78  
Золотарьов В.— 98  
Золя Еміль — 68  
Зоря Ю.— 460  
Зубенко І.— 474, 479  
Зубрицький Д. І.— 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  
Ішук А.— 768  
Йогансен Майк (Вецелус 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, 468, 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  
Касіян В.— 99  
Касьяненко С.— 96  
Катерина ІІ — 346  
Кауфман І.— 97  
Качайло І.— 249  
Качіч-Мошич 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  
 Кирилук С.— 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  
 Клочья А.— 94, 376, 381, 601, 763 Князев В.—  
 247 Коберський К.— 109 Кобилецький Ю.— 601,  
 768 Кобилянська О.— 10, 11, 13, 14, 20, 27,  
 31, 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  
 Колас Якуб — 80  
 Колесник П.— 94, 463, 763, 770  
 Коломийців І.— 356  
 Коломєць 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  
 Конопницька М.— 35, 42, 237  
 Конрад Дездефа — 476  
 Коонен Аліса — 696  
 Копаць 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 П'єр — 218  
 Корнесва-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  
 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,  
 131, 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 С.— 319, 767, 768  
 Костенко В.— 98  
 Костенко Л.— 345, 354  
 Костомарова А.— 646  
 Костомаров М.— 475, 642, 644—647  
 Костюк Г.— 321, 324, 489, 497, 502, 63»  
 Косяченко Г.— 378  
 Котко К.— 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,  
 505, 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 С.— 302, 303, 768  
 Крилов І.— 218  
 Крилов М.— 101  
 Кримський А.— 11, 50, 70, 73, 75, 101,  
 153, 184, 220, 326, 440, 624, 743, 750  
 Кричевський В.— 72, 96, 100  
 Кричевський Ф.— 72, 99  
 Кромелінік Фернан — 686  
 Кротевич С.— 675  
 Кроче — 756  
 Кручених О. С.— 287  
 Крушельницька С.— 35  
 Крушельницький А.— 52, 81, 103, 177,  
 355  
 Крушельницький Б.— 355 Крушельницький І.—  
 103, 177, 355—361, 513  
 Крушельницький М.— 96, 564, 692  
 Крушельницький Т.— 355, 727 Кубійович В.—  
 102 Кудрин В.— 113 Кузеля З.— 111 Кузякіна  
 Н.— 715 Кузьмич В.— 94, 459, 460 Кузьмін М.—  
 232  
 Кулик І.— 80, 91, 95, 114, 115, 132, 172,  
 252, 263, 297, 307, 372, 566, 755 Кулик М.— 96  
 Куліш А.— 662  
 Куліш М.— 21, 23, 81, 94, 118, 122, 124,  
 132, 140, 223, 395, 425, 455, 511, 531,  
 532, 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,

- 365, 475, 627, 642—647, 704, 705, 708,  
743, 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,  
122, 124, 126, 129, 132, 137, 184, 195,  
245, 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 Лакіза І.— 96,  
123, 509 *Ласло-Куцук*  
М.— 303 Ласовський  
В.— 422 Лаціс Мартин  
— 204  
Лс (Мойся) І.— 80, 93, 115, 315, 468,  
469, 475  
Лебедев В.— 488  
Лебідь Л.— 203, 305, 319  
Левада О.— 301  
Левицька С.— 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,  
232, 473, 479, 735, 736 Лепкий Л.— 279 Лепкий  
С.— 33  
Лермонтов М.— 42, 218, 220, 269, 411, 631, 748  
Лесевич В.— 78  
Лессінг Готтольд-Ефраїм — 756 Линничейко  
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 М.— 112  
Лисенко М.— 42, 71, 97, 210, 215 Лихачов Д.—  
224  
Львицька-Холодна Н.— 110, 179, 426,  
430, 431, 433  
Львицький А.— 110, 431  
Лімниченко В.— 104  
Ліницька Л.— 71, 72  
Лісовий П. (Свашенко П.) — 91  
Лісовський Р.— 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  
Лужицький Г. (Меріям) — 104, 105 Лукіан —  
768 Лукіянович Д.— 59, 63 Луначарський А.  
В.— 73, 112, 495, 753 Лунц Л.— 131
- Луник 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 С.— 105  
Лятошинський Б.— 98, 711  
Лягурицька О.— 110, 133, 178, 345, 426,  
428—430, 434
- Мазепа Г.— 110  
Мазена І.— 32, 41, 56, 57, 274, 350, 363,  
364, 427, 705  
Мазуренко Г.— 426  
Майдан І. (Загуд 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  
Малевиц К.— 99, 162, 287, 294, 609  
Малицька К.— 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 671,  
692, 709-711  
Мандельштам О.— 389  
Мандріка М.— 113  
Мануїльський Д.— 73, 494  
Марінетті Філіппо Томмазо — 606  
Мар'ямов О.— 96, 126, 441  
Мар'яненко І.— 71, 97, 100, 487  
Маркович Д.— 22  
Марковський М.— 741, 742, 751  
Маркс К.— 60, 616, 764  
Мартович Л.— 38, 44, 59, 61, 70, 104,  
134, 440, 551  
Маршан Жан — 112  
Масенко Т.— 175, 181  
Маслов С.— 742  
Масляк С.— 103, 179  
Масоха П.— 100  
Махно Н.— 57, 262, 455, 527, 528  
Маца І.— 756  
Маяковський В.— 128, 163, 172, 196,  
253, 257, 286, 288, 289, 293, 294, 396,  
407—409, 411, 606, 609, 670, 689, 692  
Мегнк П.— 110  
Меженко Ю. (Іванів-Меженко Ю.) — 17,  
18, 83, 93, 138, 158, 159, 234, 314, 315,  
381, 507  
Мележ І.— 471  
Меллер В.— 99, 100, 126  
Мельник П.— 609  
Мережковський Д. С.— 240  
Меріме Проспер — 521  
Метерлінк Моріс — 64, 136, 232,  
707, 712, 714 488.  
Метлінський А.— 433  
Мешковський С.— 347  
Микитенко І.— 80, 95, 115, 124,  
464, 472, 473, 588, 661, 662, 678, 727-  
730, 767 460.  
Микола ІІ — 3  
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

Митькевич Л.— 319  
 Михайленко Гнат (Михайлич І.) — 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 І.— 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  
 Моложанін Л.— 423  
 Мольєр Жан-Батіст — 218, 694, 769  
 Момот І.— 94, 763  
 Мопассан Гійом — 458, 521, 529  
 Мор Томас — 331  
 Моргуліс З.— 120  
 Мордовець Д.— 476  
 Мороз-Стрільць 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 Аліпєр — 407 Навроцький Б.— 756  
 Навсіка — 348  
 Надсон С.— 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  
 Нахтенборєнг (Буревій Кость) — 724  
 Неврлі Мікулаш (Неврлий Микола) — 159, 169, 418  
 Недошвін Г.— 190  
 Незлобін К.— 488  
 Нейман Станіслав Костка — 137  
 Некрасов М.— 218  
 Нелєпінська С.— 99  
 Неуважний Флоріан — 187, 418  
 Нечай П.— 472  
 Нечайська В.— 93, 315  
 Нечас Яромір — 493  
 Нечуй-Левицький І.— 25—27, 29, 70, 78, 123, 208, 311, 475, 528, 743 Нижанківський Н.— 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, 233, 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 (Лєвін) Б.— 97  
 Овідій — 338, 343 Овсянико-Куликовський Д.— 74 Овсянико-Куликовський М.— 403 О'Генрі (Вільям Сідні Портер) — 308, 453, 588  
 Огієнко І.— 110 Огоновський О.— 4 Одиссей — 353, 354 Озеров Л.— 187 Олбі Едуард Франклін — 870 Олександр III — 476 Олексієнко (Алексєєв) О.— 72 Олійник Б. І.— 272  
 Олесь (Кандиба) О.— 13, 14, 21, 70., 71, 73, 78, 96, 110, 111, 131, 134, 138, 150, 154, 177, 178, 188, 205, 206, 219, 243, 244, 253, 261, 297, 324, 381, 395, 434, 625, 642, 664, 668, 678, 678—680, 703, 707, 761  
 Олєша 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  
 Орлік П.— 350  
 Ортега-І-Гассет — 137  
 Осипанов — 478  
 Осипов М.— 742  
 Осінчук М.— 105, 423  
 Острик М.— 578  
 Островський О.— 475  
 Осьмачка Т.— 22, 70, 93, 131, 133, 137, 166, 174, 375, 425, 597  
 Павленко О.— 99 Паганіні Нікколо — 214  
 Павлик М.— 44, 427 Павличенко Т.— 113  
 Павличко Д.— 249, 418, 421 Павлюк А.— 103, 110 Падалка І.— 96, 99 Пазоліні П'єр-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 Парашук М.— 112 Паріс — 24 Пастернак Б.— 411 Патон С.— 101  
 Пахаревський Л.— 73 Пачовська З.— 53  
 Пачовський Б.— 53  
 Пачовський В.— 36, 37, 39, 45, 48, 51—58, 63, 81, 123, 134, 153, 206 Пачовський Р.— 53 Пелєнський 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 Є.— 756  
 Петлюра С.— 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

- Петров Є. (Катаев С.) — 690  
 Петров М.— 733  
 Петровский Г.— 118, 494  
 Петрушевич С.— 111  
 Печеніга-Углицький П.— 113  
 Пилипенко Б.— 319, 320  
 Пилипенко С.— 25, 80, 90, 94, 115, 127, 316, 440, 574, 760, 787  
 Писаржевський Л.— 101  
 Піаф Едіт — 404  
 Півторадні В.— 381  
 Пігуляк І.— 107  
 Підгайний Л.— 768  
 Підгірянка М.— 103, 134  
 Підмогильний В.— 22, 32, 80, 93, 122, 131, 138, 139, 166, 315, 375, 381, 391, 440, 441, 443, 451, 453—456, 463, 504, 507, 510, 511, 520—532, 560, 584, 597, 764  
 Пікассо Набло — 423  
 Пільняк Б.— 526  
 Пільгук І.— 766  
 Піранделло Луджі — 670, 686, 699  
 Платонов А.— 526  
 Плахтін І.— 464  
 Плевако М.— 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 С.— 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  
 Плюш 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 К.— 89, 156—158, 204, 455, 474  
 Полоцький С.— 742  
 Полторацький О.— 110, 551, 558  
 Попов М.— 767  
 Попов П.— 741, 766  
 Постишев П.— 122, 123, 3Г9, 457, 464, 496  
 Потебня О.— 340, 416, 642, 731, 758  
 Потье Ежен — 372  
 Придаткевич Р.— 113  
 Прокопович В.— 111, 112  
 Прокоф'єв О.— 272  
 Прометей — 199—201  
 Птоломей — 578  
 Птуха М.— 101  
 Пудовкін В.— 127  
 Пушкін О.— 142, 218, 261, 407, 744, 748  
 Пуша Язеп — 375  
 Пчілка О. (Косач Ольга Петрівна) — 22, 24, 73, 79, 211  
 Пшесмицький Зенон (Міріам) — 45  
 Пшибишевський Станіслав — 38, 84, 522  
 П'ятиницька С.— 751  
 Радек К.— 493  
 Радзевич С.— 41  
 Радзикович В.— 743  
 Радіщев О.— 185  
 Раковський Х.— 494  
 Раневська Ф.— 696  
 Рапорт М.— 751  
 Расін Жан — 218  
 Ревуцький Л.— 82, 98, 227  
 Рембо Артюр — 137, 20«  
 аН4. VUW, 4У1  
 Ренте ді Ганна 010  
 Резанон В.— 742  
 Ржевуський Вацпш — 040  
 Рибак П.— 464  
 Ридель Л.— 703  
 Рильський М.— 0, 22, 50, (п. 70, /І, МІ, 89, 93, 121, 139, 143, 154, 155, МН», Мій, 169, 171, 181, 182, 184, 203, 214 МІ, 239, 272, 302, 305, 314—316, 31N, ЛІН, 323, 325, 327, 329, 333, 343, 3Г>(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 Н.— 22—24, 27, 28, 70, 440, 504  
 Романовичівна М.— 34  
 Романовський В.— 310  
 Ромен Жюль — 137  
 Ростан Едмон — 218  
 Рубчак Б.— 47, 48, 419, 425, 431  
 Рубчакова К.— 71  
 Рудак І — 171  
 Рудницький А.— 106  
 Рудницький М.— 4, 41, 44, 104, 166, 181, 363, 423  
 Рудницький С.— 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  
 Салковський О.— 74  
 Самійленко В.— 20, 21, 50, 70, 73, 149, 183, 189, 362  
 Самійленко П.— 488  
 Самойлович І.— 56  
 Самокиш (Самокиша) ІW.— 99  
 Самчук Улас — 110, 474, 564, 573, 644, 657, 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  
 Ссвернін І.— 282, 289

Сейферт Я.— 137  
 Сейфулліна Л.— 526  
 Сельвінський І.— 162, 406  
 Семенко М.— 17—19, 70, 73, 80, 83, 84, 89, 96, 115, 122, 128, 136, 137, 154—156, 159, 160, 162, 195, 204, 208, 209, 231, 233, 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 І.— 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  
 Серета А.— 99  
 Сивіцький С.— 42  
 Симашкевич М.— 100  
 Смирненко 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 І.— 650  
 Січинський В.— 104  
 Січинський Д.— 34  
 Сказинський Р.— 103  
 Скаррон Поль — 742  
 Склярєнко Семен — 97, 460, 464  
 Скворода 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-Мищенко (Досвітній Олесь) — 567  
 Скрипник Л.— 443, 463, 581  
 Скрипник М.— 8В—88, 108, 115—117, 121, 470, 496, 570, 601, 618, 685, 694  
 Скріб Ежен — 712  
 Скрябін О.— 127  
 Слабошпицький М.— 411  
 Слабченко С. (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, 454, 455, 463, 475, 587—586, 607, 620, 670, 711, 747, 767  
 Слободівна (Свобода) М.— 355 Словацький Юліуш — 218, 407 Смаль-Стоцький Р.— 110, 751, 756 Смісловський І.— 689 Смілянський Л.— 556  
 Смолич Ю.— 80, 91, 94, 96, 126, 296, 308, 442, 443, 452, 463, 520, 458  
 Соколовський О.— 476, 477  
 Соловійов В.— 240  
 Солугуб Ф.— 233  
 Сорока О.— 162, 175, 464  
 Сосенко М.— 72  
 Сосюра В.— 6, 81, 85, 91, 100, 118, 127, 132, 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) — 19, 21, 52, 63, 73, 76, 78, 82, 109, 111, 154, 288  
 Стабовий Ю.— 100 Стадник Й.— 105  
 Сталін Й.— 117, 145, 176, 227, 230, 269, 289, 444, 464, 465, 496—501, 530, 641, 760, 767  
 Станіславський К.— 661, 662 Старинкевич С.— 305 Старицька-Черняхівська Л.— 21, 22, 32, 70, 79, 82, 120, 219  
 Старицький М.— 34, 72, 148, 215, 219, 475, 478, 730, 761 Стафф Леопольд — 238 Стебун І.— 768  
 Стельмах М.— 513 Стемашенко Н.— 491  
 Степняк М.— 123 Степняк-Кравчинський С.— 476 Степовий Я.— 71, 98, 187 Стерн Лоренс — 453 І Стефанік 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 К.— 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 К.— 35—37, 44, 106 Сумрак Остап (Кобиланський В.) — 241 Сумцов М.— 74, 78, 101, 747 Суровцева Н.— 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 (Могиллянський) 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 А.— 22, 23, 70, 73, 509 Тетєря П.— 56  
 Тетмаєр Казімеж — 36, 237, 333 Тимофєєв Л.— 154 Тимошенко В.— 110, 114 Тимошенко С.— 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

- 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 С.— 106, 111  
Трабша С.— 309  
Трильовський К.— 36  
Троцький Л.— 493  
Троянker P.— 162, 301  
Трунов Д.— 632  
Труш І.— 42, 63, 71, 105  
Тувім Юліан — 218  
Туган-Барановський М.— 74, 101  
Тудор С. (Олексюк С.) — 81» ЮЗ. <sup>177</sup>>  
277, 651—657  
Тулуб З.— 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 Н.— 97, 100, 564 Уйтмен 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, 761, 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  
Федецкий 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 І.— 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 Филіпчак І.— 479 Фізер І.— 434, 438  
Філянський М.— 70, 79, 131, 150, 206, 208, 210—214, 222  
Флакер А.— 418, 419  
Фламмаріон Е.— 189  
Флоренський П.— 30  
Флорінський Т.— 310  
Фомін С.— 175  
Форш О.— 476  
Фрайтаг — 756  
Франко І. І—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 (Фігільов) М.—4, 19, 21, 25, 32, 57, 80, 84—86, 91—95, 115—119, 121, 130, 132—134, 138—140, 155, 162—164, 167, 184, 200, 244, 250, 252, 256, 263, 265, 297, 300, 304, 313—315, 328, 329, 377, 395, 441, 445—452, 454, 461, 470, 496, 506, 507, 510, 519, 524, 530, 531, 533—551, 554, 560, 568, 569, 571—573, 584, 588, 601, 610—614, 618, 620—623, 627, 639, 651, 661, 666, 685, 723—726, 759—761, 764, 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, 32, 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 І.— 142  
Чайківський А.— 35, 475  
Чайківський В.— 413  
Чалий С.— 65  
Чардині. П.— 100  
Чаренц Єгіше — 408  
Чарнецький С.— 39, 63, ИЗ  
Череватенко Л.— 350, 354, 363, 380, 392  
Чередів В.— 110  
Чередничко В.— 442, 475, 478  
Черемшина М.— 10, 20, 38, 59, 61, 66, 70, 104, 109, 315, 440, 473, 484, 551, 657, 658, 746  
Черкасенко С.— 14, 21, 70, 71, 78, 82, 134, 154, 262, 357, 434, 459, 664, 679, 680, 701—705  
Чернишевський М.— 227  
Чернов (Малошійченко) 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 С.— 73  
Чикаленко Л.— 110



- 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  
 Шаблювський С.— 766  
 Шавикін Д.— 100  
 Шагал М.— 287  
 Шамрай А.— 26, 743, 751  
 Шараневич І.— 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 І.) — 90, 574, 720  
 Шевченко Т.— 24, 26, 27, 36, 37, 42, 57,  
 59, 60, 71, 75, 96, 101, 121, 135, 136, 142, 148,  
 156, 178, 199, 210, 213, 215, 218, 220, 227, 229,  
 261, 289, 290, 300,  
 324, 350, 363, 365, 373, 381, 408, 415, 420, 421,  
 423, 435, 438, 445, 447, 448, 503, 525, 547, 642,  
 678, 711, 720, 742—  
 744, 746—749, 753, 761 Шевчук Вал.—  
 211, 213, 308, 513, 532 Шекспір Уільям —  
 218, 661, 691 Шеллі Персі-Біші—42  
 Шептицький А.— 57, 112 Шеремет М.—  
 94, 175, 306 Шерех Ю.— 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  
 160, 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 І.— 768  
 Юхвід Л.— 464  
 Яворницький Д.—42, 101, 521  
 Яворовський С.— 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  
 442, 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, 132—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

## ЗМІСТ

Вступ	3
ПОЧАТОК ХХ ст.: ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ .....	9
Літературно-мистецьке життя: 10—30-ті роки.....	70
ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС: 20—30-ті РОКИ.....	125
Поезія.....	148
Богдан Лепкий 33. Петро Карманський 43. Василь Пачовський 51. Михайло Ядків 59. Павло Тичина 183. Григорій Чупринка 203. Микола Філянський 210. Максим Рильський 214. Дмитро Загул 231. Володимир Кобилянський 236. Василь Чумак 242. Василь Еллан-Блакитний 250. Володимир Сосюра 260. Стрілецька поезія 277. Василь Бобинський 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 Крушельницький 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 Вразливий 583. Олекса Слісаренко 587. Борис Антоненко-Давидович 596. Гео Шкурупій 605. Аркадій Любченко 610. Юліан Шпол (Михайло Яловий) 618. Михайло Могілянський 624. Пилип Капельгородський 630. Борис Тенета 638. Віктор Петров (Домонтович) 642. Степан Тудор 651. Катря Гриневичева 657.	

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. Григир* Технічний редактор *С. Г. Рубльов* Коректори *Л. Ф. Іванова, А. В. Дрожжина, Т. А. Лукаїїна*

Здано на складання 16.06.93. Підписано до друку 11.11.93. Формат 84X108/32. 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 перекоханості та упередженого відбору розкрито закономірності літературного процесу, системну взаємодію різних ідейно-художніх тенденцій, напрямів, течій; вміщено літературні портрети М. Зерова, ЛІ. Хвильового, В. Винниченка, С. 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  
I----- БЗ-18-1-93  
224-93

ББК 83.34УКР6я73

