

БІБЛІОТЕКА
ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО
КОМІТЕТУ



ІГОР
КАЧУРОВСЬКИЙ



ПРОМЕНИСТІ
СИЛЬВЕТИ

БІБЛІОТЕКА
ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО
КОМІТЕТУ



Київ



Видавничий дім
«Києво-Могилянська академія»
2008

ІГОР
КАЧУРОВСЬКИЙ



ПРОМЕНИСТІ
СИЛЬВЕТИ



УДК 821.161.2-4
ББК 84(4Укр)6-4
К30

Передмова
Михайла Слабошпицького

ВИДАВНИЧА РАДА
«Бібліотеки
Шевченківського комітету»

Загребельний П. А.
(голова видавничої ради)

Дзюба І. М.
Лубківський Р. М. (голова
Комітету з Національної
премії України

імені Тараса Шевченка)
Базилевський В. О.
(заступник голови
видавничої ради)

Матіос М. В.
(заступник голови
видавничої ради)

Андрієвський А. І.
Гальченко С. А.

Гоян Я. П.
Гуменюк Ф. М.

Коломієць В. Р.
Мельник І. А.

Павличко Д. В.
Панченко В. Є.

Станкович Є. Ф.
Талалай Л. М.

Шевченко В. Г.

У підсумковій збірці своїх літературознавчих розвідок Ігор Качуровський з властивою йому неупередженістю висвітлює промінені постаті майстрів українського слова — як загальноновизнаних, так і тих, чия творчість донедавна залишалась у тіні. Серед останніх — передусім письменники української діаспори і зокрема представники покоління Другої світової війни — покоління, до якого належить і сам автор. Завдяки широті охопленого матеріалу і потужній інтелектуальній енергетиці авторського викладу книгу можна розглядати як оригінальний підручник з історії української літератури кінця ХІХ — ХХ ст. Уперше видані 2002 р. у монографічній серії Українського Вільного Університету (Мюнхен), «Променисті силуети» через чотири роки принесли Ігореві Качуровському Шевченківську премію. Для студентів та викладачів-гуманітаріїв, усіх, хто цікавиться історією українського письменства.

*Випущено на замовлення
Державного комітету телеба-
чення і радіомовлення України
за програмою «Українська книга»*

Серія започаткована 2002 року

© Качуровський І. В., 2008

© Слабошпицький М. Ф., перед-
мова, 2008

© Видавничий дім «Києво-Моги-
лянська академія», 2008

ISBN 966-01-0320-4 (серія)
ISBN 978-966-518-502-4



ПОКАЗНИК ЗМІСТУ

<i>Михайло Слабошпицький. «Бачу я душу мою крізь прочитані книги...»</i>	7
<i>Віг Автора</i>	29
<i>Авторська нотапка до другого видання «Сильветів»</i>	32
Про деякі перегуки Шевченка зі світовим письменством	33
Франко як містик	47
Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість)	53
До питання про релігійні моменти у світогляді Лесі Українки	89
Роля «хатян» у розвиткові української літератури (До сімдесятиріччя заснування журналу «Українська Хата»)	99
Штрихи до портрета великого майстра (Володимир Винниченко та його прозова творчість)	134
Метрика Олександра Олеся	176
Нащадок «кривавого бандуриста»	191
Творчість Майка Йогансена	207
Український парнасим	212
Володимир Державин — теоретик неокласицизму	228
«Медобір» Володимира Свідзінського	237
Життя і творчість Юрія Клена	249
Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена	285
В'язнична лірика та балади Володимира Янева	301
Від «Смерти» — в безсмертя (Борис Антоненко-Давидович та його доробок у ретроспекції часу)	313
Антоничів місяць і проблема українського імажинізму	327
Юрій Дараган і поезія празької школи	339

Вісниківство і російська поезія	343
Дві статті про поета	351
I. Поетична довідка про Євгена Маланюка	351
II. Про технічний бік Маланюкової творчості	365
Творчість Олени Теліги на тлі світової жіночої лірики	373
Героїчна поезія Олега Ольжича	411
Про лірику Олекси Стефановича	420
Про Гаю Мазуренко та її творчість	428
Святослав Гординський як поет і перекладач	437
Творчість Івана Багряного	446
Деякі міркування над книжкою віршів Багряного	467
Творчість Михайла Ореста	473
Перекладацька діяльність Михайла Ореста	497
Проза Анатолія Галана	509
Покоління Другої світової війни в літературі української діаспори	514
Музика теплих барв	532
Проза Олекси Ізарського	551
Перекладачі української діаспори	565
Гумор української еміграції	581
Лірика Миколи Руденка	606
Повість «Прометей» на тлі Бердникової творчості	616
Критик і поет Іван Світличний	631
Поезія Ліни Костенко	645
Містична функція літератури та українська релігійна поезія	676
Загальний огляд української літератури ХХ сторіччя	701
<i>Показник імен</i>	725
<i>Про Автора</i>	765



Проф Катровецкий



«БАЧУ Я ДУШУ МОЮ КРИЗЬ ПРОЧИТАНІ КНИГИ...»

Він полюбляє звіряти свої найзаповітніші думки у віршах-присвятах. Ось один із таких віршів, написаний до дати — дружині до дня народження:

*Найглибші гумки, ідеали найвищі —
В глухому підвалі у пільмі вологій
Чи між павутиння на вбогім горищі —
В забутих поетів старих антологій.*

*Є стільки симфоній, котрі не гриміли,
Сонат, що звучали у колі вузькому,
А потім уже не прийшлося нікому
Розкрити їх звуків незвідані сили.*

*І жоден світанок іще не розжеврів
У сховищах дальніх столичних музеїв
Найкращих, найтонших малярських трофеїв,
Безвісного пензля незнаних шедеврів.*

Це — один із притаманних йому мотивів: мистецтво, старі поетичні антології, невизнані генії, прекрасні музичні твори, яких не почув світ, музеї, що стали своєрідними цвинтарями для шедеврів, скептичний погляд на те, що називаємо об'єктивною історією культури.

З вірша «Мистецтво» виразно проступає ота духовна субстанція, яка складає умовний «образ автора».

Цей автор — Ігор Качуровський. Найбагатогранніша творча особистість у сучасній українській літературі. Однаково беззаперечний авторитет у критиці, літературознавстві, теорії літератури, перекладацтві та в поезії і прозі. Кого ще в нас сьогодні можна поставити з ним поряд?

Очевидно, його ім'я здавна знайоме багатьом ще із передач української редакції Радіо «Свобода», на якому

він працював тривалий час, починаючи з кінця шістдесятих. А до того поет, прозаїк, літературознавець, критик і перекладач Ігор Качуровський пройшов багатьма крутими життєвими дорогами. Народився 1918 року в Ніжені у сім'ї українських інтелігентів. Батько — випускник юридичного факультету Київського університету святого Володимира, мати закінчила Вищі жіночі курси, була знайома з Валентином Садовським, Симоном Петлюрою, Миколою Поршем. Під містечком у Качуровських був невеликий маєток із кількагектарним садом. Це автоматично вписало їх до того класу, проти якого спрямували свою агресивну увагу господарі «Країни Рад». Настав тривожний день, коли вони з розгубленістю чекали візиту експропріаторів (сусіди попередили, що Качуровських уже заплановано виселити в ті краї, де гуляють білі ведмеді). Прагнучи уникнути цього сумного уділу, сім'я потай і поспіхом виїхала аж до Курська. Це був період великого переміщення мас. Одних переселяли в далекі краї гвалтовно, під конвоєм. Інші самі кидали обжиті місця і рідні домівки й утікали від уготованої їм категоричним розчерком пера долі, але не всім щастило — багатьох вона наздоганяла або знаходила навіть на далеких околицях найбільшої імперії світу. Качуровським пощастило — вони вціліли.

Їхній син порівняно спокійно закінчив десятирічку. Щоправда, були деякі перипетії, спричинені тим, що Ігор не виявляв бажання вступати в піонери чи комсомольці, але на тлі всього, що відбувалося в країні на той час, це загалом благополучний період. Більше того — доля зробила йому неоціненний подарунок, який мав велике значення для всього його майбутнього, по суті, визначивши наперед духовні параметри життя Ігоря Качуровського.

У скромному провінційному педінституті в Курську, студентом якого він став, зустрілися йому люди, котрими міг би пишатися й столичний університет. Це — Борис Ярхо й Петро Одарченко. До речі, Ярхо був і викладачем Московського університету, але щось у його анкеті чи в поведінці не сподобалося тим, хто визначав ступінь благонадійності людей, і Ярхо звідти звільнили, виславши до Курська під пильний нагляд відповідних інституцій. Коли через багато літ з'явиться книга перекладів Качуровського з Петрарки, то там у списку джерел, ви-

користаних для вступного нарису про поета, зустрінемо таку позицію: «Ярхо, Борис: Лекції, читані в Курському педінституті. (Рукописн. запис І. Качуровського)».

Епопея Петра Одарченка трохи складніша. Відомий літературознавець, автор цікавих розвідок про творчість Лесі Українки, в науці «хрещеник» Сергія Єфремова й Миколи Зерова, відбувши друге ув'язнення, одержав місце доцента в Курському педінституті. Люди глибокої (явно не пролетарської!) культури — Ярхо, наприклад, знав два десятки мов — прилучали Качуровського до серйозної науки. Під їхнім керівництвом він написав більшу частину колективної розвідки про метрику Державіна (книга не вийшла, бо почалася війна), вони прищепили йому смак до перекладацтва, від них він уперше почув про Миколу Зерова, познайомився з його творами.

З початком війни Качуровські повернулися в село під Ніженом. Вони вже не застали більшості своїх знайомих. Одних розкуркулили й виселили, інших викосив голод. Як згадує сам письменник, одна із сусідських родин налічувала тринадцять осіб. З усіх них лишилася тільки одна дівчина.

Уже 1943 року, бачачи, як складаються події на арені війни, сім'я покидає село. Очевидно, батьки Ігоря розуміють, що не повернуться сюди ніколи. Отже, біль розлуки, тривожна невідомість попереду і несмілива надія: якось воно та буде. Вони перебираються до Австрії, живуть якийсь час у Каринтії. Тут навіть є українське літературне оточення. Перше оповідання Качуровського відзначене премією тамтешнього конкурсу. 1948 року він видає першу поетичну книгу «Над світлим джерелом». Характеризуючи її, відомий поет і есеїст Вадим Лесич наголошує, що «Ігор Качуровський доволі послідовний учень неокласичної школи і володіє доброю віршованою технікою... Його поезія прозора й досить точна в окресленнях, не позбавлена ліричного тремтіння і щирої постанови».

В одному з пізніших віршів Качуровський писав:

*Мене колись не брала жодна сила,
І спробує, було, та не здола.
Я — з покоління, що війна скосила,
Із знищеного голодом села,
З народу, здесяткованого тричі,
З тих, кому смерть сто раз гляділа в вічі.*

Болючий соціальний досвід рвався крізь «парнаські» канони неокласиків, чия поетична школа була найближчою авторові книжки «Над світлим джерелом».

А життєві дороги вже повели Качуровських у далеку Аргентину, де молодому письменникові судилися особливо тяжкі роки. Працював робітником портової залізниці, вантажником, асфальтував вулиці, з годин відпочинку уривав час для вивчення іспанської мови й літературної роботи. Наприкінці п'ятдесятих він — вільнослухач Графотехнічного інституту (щось на зразок літінституту). Потім уже сам читає там лекції. А на початку шістдесятих Качуровський веде курси давньої української літератури й церковнослов'янської мови на курсах славістики при Католицькому університеті, потім — російської літератури при Університеті Спасителя в Буенос-Айресі.

Там, у чужому й далекому латиноамериканському світі, він не самотній. У нього є серйозне літературне середовище, до якого входять і Михайло Орест, і Докія Гуменна, і Микола Глобенко, й Іван Багрянний, і Олекса Ізарський, і Тетяна Фесенко, й Анатоль Галан. Відстані — не перешкода для слова. Качуровський стає, певно, одним із найбільших українських знавців і перекладачів іберійської та ібероамериканської поезії. В цей час з'являються його книжки: збірка поезій «В далекій гавані» (1956), невеличка монографія «Новела як жанр» (1958), діалогія «Шлях невідомого» (1956) і «Дім над кручею» (1966), повість «Залізний куркуль» (1959). Видані вони переважно у Мюнхені. Тільки у вихідних даних збірки віршів і розвідки про новелу зазначено Буенос-Айрес.

Качуровський, здається, єдиний із українських літераторів, хто був особисто знайомий із Хорхе Люїсом Борхесом — одним із тих, хто визначав обличчя так званого магічного реалізму латиноамериканської прози. Вже після смерті Борхеса, 1999 року, Качуровський напише сонет «Борхес», у якому відтворить свій — і не тільки свій — пієтет до сліпого генія аргентинської літератури:

*...Він говорив про давніші часи,
Про Беовульфа й бій під Брунанбургом,
І сам ставав немовби деміургом,
Що творить світ з відійшлої краси.*

*А світову богему в «Бар Модерно»
Тягло тоді на вулицю Майлу¹.
Ми бачили його ходу сліпу,
Ковіньку впізнавали характерну...*

*За столиками ми були – внизу,
Та відчували серцем: поблизу
Великий хтось – аж глянуть страшно вгору.*

*Здавалось: наша творчість – тільки гра,
І ми усі – неначе дітвора,
Що бавитись прийшла в тіні собору.*

Після переїзду 1969 року до Німеччини працює в літературній редакції Радіо «Свобода» Качуровський поєднує з викладацькою роботою в Українському Вільному Університеті. Тут він захистив докторську дисертацію на тему «Давні слов'янські вірування і їх зв'язок з індоіранськими релігіями», а також габілітаційну (на право обійняти посаду доцента): «Основні функції літератури». В УВУ Качуровський читає кілька курсів: «Напрямки української літератури», «Українська література між двома війнами», «Віршознавство» і зі стилістики – «Основи аналізу мовних форм». Отже, літературознавець, мовознавець, теоретик літератури. А ще – критик, оскільки встигає прокоментувати майже кожне помітне явище письменства. Він пише підручники й монографії.

У Мюнхені з'явилися окремими виданнями його «Строфіка» (1967), «Фоніка» (1984) і «Нарис компаративної метрики» (1985). Його перу належать проникливі студії про Шевченка і Лесю Українку, Володимира Винниченка і неокласиків. Показові самі назви досліджень І. Качуровського: «Роля "хатян" у розвитку української літератури», «Український парнасізм», «Антоничів місяць і проблема українського імажинізму», «Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена», «Релігійно-містичні елементи в творчості Михайла Ореста», «"Медобір" Володимира Свідзінського». Його радіокнига «Бесіди про українське письменство», що прозвучала в програмах «Свободи», налічує кілька тисяч сторінок, і тільки частина з них з'явилася друком у «Променистих сільветах». А коли буде видано всі ті матеріали, то це може стати оригінальною

¹ На цій вулиці, неподалік од згаданого «Бару Модерно», довго жив Хорхе Люїс Борхес.

авторською історією нашої літератури на взірць тих, що належать перу Д. Чижевського чи С. Єфремова.

Підсумком багатолітніх зацікавлень іберійською та ібероамериканською поезією стала авторська антологія «Золота галузка» (1991), де репрезентовано чи не всіх видатних поетів іспаномовного, португаломовного та каталаномовного світів. До речі, про багатьох перекладених авторів у Качуровського є друковані розвідки, що можуть бути своєрідними путівниками в художніх світах цих поетів. Гадаю, дослідникам перекладацтва в українській літературі дасть цікавий матеріал для вивчення індивідуального перекладацького мистецтва зіставлення інтерпретацій Качуровського з роботою майстрів перекладу материкової України.

Ще одним підсумком перекладацької діяльності Качуровського став том його перекладів з ґрунтовним літературним портретом Петрарки (1982). Тут не тільки пунктирно окреслено етапи творчої біографії великого італійця, а й висловлено цікаві гіпотези (скажімо, про те, що Лавра – «це збірне ім'я для різних осіб, які існували, а може, й не існували насправді»), а також зроблено докладний аналіз усієї історії перекладів Франческо Петрарки на Україні, починаючи ще від Івана Стешенка. На основі доскіпливого текстологічного аналізу Качуровський довів цілковиту залежність підрадянських україномовних інтерпретацій італійця від російських перекладів (що віддзеркалює загальну тенденцію нашого перекладацтва тієї доби, якщо вилучити Лукаша, Кочура, Бориса Тена). «Працюючи над перекладами з Петрарки, я мав на меті не лише впровадити українського читача в поетичний світ одного з найбільших ліриків, що їх знає історія літератури, а також звільнити й унезалежнити українське перекладацтво від російського», – пише у вступному нарисі дослідник. А поет забирає в нього слово й відповідає в сонеті «Петрарка» на всі його гіпотези про особу великого італійця та його оточення.

Це в Качуровського часто буває: до однієї й тієї ж теми він звертається як літературознавець, критик чи біограф і як поет. Поет, здається, не в усьому солідарний із доскіпливим дослідником. У нього – свій погляд на речі. Розтаємничення образу – це вбивання поезії, тобто той випадок, коли звичайна, подеколи відверто прозаїчна подробиця руйнує прекрасну легенду. І поет стає на її захист.

І все ж головне в багатогранній творчій роботі Ігоря Качуровського — поезія. В ній вичитуємо чимало важливих прикмет не тільки духовної, а й суто життєвої, подієвої біографії автора, як, скажімо, у вірші «Пригадалися далекі дороги...» (збірка «В далекій гавані»). Поетова пам'ять веде читача тими тривожними маршрутами, якими вирушало назустріч невідомості й поневірянням у чужих краях чимало людей з України перед приходом Радянської армії після німецької окупації. Після голодомору, колгоспного «раю» і масових репресій вони знали, що їх може чекати знову таке саме лихо тут, удома. Цей поспішний відступ мирних людей дуже подібний до панічної евакуації на початку війни. Тоді втікали від німців, тепер — од визволителів, які несли з собою не тільки звільнення від жахів окупації, а й реставрацію страхітливого репресивного режиму, що при ньому найменшу ціну в суспільстві мають людські життя, людські права й людська гідність. З миготіння подробиць складається картина початку сумної епопеї тих, кого, мов зірване з дерев листя, рознесуть холодні вітри по далеких од рідного ґрунту світах:

*Нам у вічі б'є хуртовина,
Гук гарматний росте на сході.
А на тій он сусідній підвогі
Народилась в дорозі дитина.*

*У якомусь розбитому домі,
Що лишила сім'я «фольксдойчерів»,
Ми на краденій спали соломі,
І я знову без хліба вечеряв.*

*Ми на вікна прибили рядна,
Сніг колючий змели з підлоги,
І стогнала, така безпорадна,
Та, що мала невчасні пологи.*

Загалом у його поезіях розкидано чимало містких і точних деталей того середовища, в якому поета поселяла доля. Ось, скажімо, «аура» аргентинських днів його, коли, живучи поблизу гамірливого порту, почувався мовби занесеною сюди з інших планет істотою:

*П'яна суміш масок і облич.
Барабан. Заупокійне танго.
Скорбне сяйво похоронних свіч.
Дика пісня про орангутанга...*

Як художники-імпресіоністи писали багато разів один і той же краєвид за різного освітлення, так і поет знову й знову описує порт з акваторією й екзотичними прибережними подробицями:

*В сажі й димі, ніби в чорній повені,
Хай стоять, до молу пришвартовані,
Кораблі англійські, вкриті брудом;
Порт гуде важким машинним гудом.*

*Хай з бетонної глухої сірости
Лиш димар фабричний може вирости,
А над ним — їдкою хмара диму...*

Є в нього й строфи, які можуть нагадати автора «Квітів зла» Шарля Бодлера, а в деяких рядках виразно вчуваємо духовного спадкоємця неокласиків з їхньою тугою за гармонією світу й чітко сформульованими естетичними ідеалами. І це видається цілком закономірним, бо разом з Юрієм Кленом та Михайлом Орестом Ігор Качуровський замикає гроно «нездоланих співців», як назвав неокласиків у своєму відомому сонеті «Лебеді» Михайло Драй-Хмара.

Сам поет у вірші «Овідій» дає цінний автокоментар до своєї творчої еволюції:

*Часом себе я питаю: кому я завдячую більше,
Хто мені визначив шлях до кастальських джерел
і Парнасу?*

*Перші зустріли мене Шевченко і Лермонтов разом;
Юність бездомну мою, що в чужинному світі минула,
Квітом бузків і черемх вінчали Єсенін та Бунін.
Потім прийшли акмеїсти зі словом несхибним,*

як шпага.

*А як вернувся додому і знову пішов на чужину —
П'ятеро лебедів рідних, подоланих — та нездоланих,
Тих, що на озері смерти билась об кригу відчаю.
Шостий, молодший їх брат, зробився мені найріднішим.*

«Шостий, молодший їх брат» — Михайло Орест, брат Миколи Зерова, з яким Ігоря Качуровського єднала багатолітня дружба.

В «Овідії» маємо чіткий пунктир творчого шляху поета, зізнання про найголовніші читацькі захоплення в різні періоди життя, що, звичайно ж, не могли не впливати на його поезію, оживаючи в ній багатючими мистецькими нашаруваннями. Дбайливо виплеканий формою,

щедрий на алюзії та ремінісценції зі всього європейського письменства вірш І. Качуровського завжди несе в собі високу мислительну напругу.

Звичайно ж, він, сказати б, найєвропеїзованіший наш поет. У всіх розуміннях. І не тільки тому, що, здається, немає жодного авторитетного явища в європейській поезії (особливо ж — у її класиці різних періодів), з яким він не був би «на ти». І не тільки тому, що переклав цілу бібліотеку видатних майстрів. За словами І. Дзюби, Качуровський «вирізняється [...] якоюсь пластичністю вростання, вживання в культурний світ Заходу [...]. Йдеться не лише про активне, цілеспрямоване опанування мовами і широкий діапазон перекладацької творчості, про яку треба говорити окремо, а й про оригінальну творчість, у якій велике місце посідає рафінована поетична інтерпретація подій і фактів європейської історії та культури». Саме «знаки історії», мовби нотні знаки для музиканта, дають йому поштовх для поетичних роздумів про долю культури й примхи поведінки людності старої Європи. І його «культурний пафос», як слушно зазначає І. Дзюба, часто переходить у скепсис та гірку іронію.

І це ще одна виразна нить, яка поєднує І. Качуровського з неокласиками, яких просто важко уявити поза контекстом усїєї європейської культури. Навіть із тим же скепсисом та іронією. Те, що було в них тільки ледь уловиме, помножилось й увиразнилось тепер у звучанні.

І. Качуровський міг би, коментуючи свою поетичну практику, з повним правом повторити й відомі слова Драй-Хмари: «Я світ увесь сприймаю оком, бо лінію і цвіт люблю...» — в його віршах маємо чіткість і завершеність ліній поетичного малюнку, а також багате використання кольорів. Суголосні йому й такі рядки з того ж вірша Драй-Хмари: «Люблю слова ще повнодзвонні, як мед пахучі та п'янкі, слова, що в глибині бездонній пролежали глухі віки». Качуровський полюбає давати нове життя, здавалося б, безнадійним лексичним раритетам, охочий до творення неологізмів, що дивують своєю влучністю та органічністю звучання («кошулька», «утульно», «оболоки», «хмаросяги», «празелень», «наостіж», «недугуючи», «прівість» і т. ін.).

Це — близькість Качуровського з неокласиками на рівні лексичної партитури. Ще яскравіше помітна вона на орбіті поетичних ідей:

*Це не день умирає на овиді,
 Бо не стало б і тисячі днів
 Для такої кривавої поводи,
 Для таких пурпурових вогнів.*

*Хто ж побореться з ніччю хмурою?
 І пощо вже якась боротьба? —
 З гуманізмом, прогресом, культурою
 Догорає стара доба.*

*І, забуті в далекій гавані,
 Ми плакаєм романтики хміль,
 Щоб за радощі наші удавані
 Заховати глибокий біль.*

*І, як хмари криваво-розхристані
 Заливає смертельна тьма —
 Споглядаєм з останньої пристані,
 Звіски виходу більше нема.*

Поет гостро відчуває, як навально накочується на світ людей «ніч хмура», як закінчується стара доба з «гуманізмом, прогресом, культурою», а співці краси й гармонії на взір неокласиків почувуються в ній справді самотніми й забутими.

Здається, в автора немає ані тіні сумніву в тому, що наша сучасність саме у вимірах гуманізму й культури не може вважати себе найвищим досягненням в історії людства. Краса й ідеали гуманізму не зупинили ні більшовицького терору проти народів, ні наступу фашизму, ні багатьох інших трагедій у житті людства. І чи ж не найбільше страхітливих злочинів проти людства сподіяно саме у двадцятому столітті, яке «стоїть на плечах» таких титанічних епох, як, скажімо, Відродження, Просвітництво.

Так, оптимізму в нашому звичному розумінні цього слова в І. Качуровського явно замало. Поет не збирається втішати ні себе, ні свого читача. Але й ніхто не відбирає в жодного з поколінь обов'язку жити й сповняти все те, що на них покладено долею.

Та враження про Качуровського-поета було б одверто схематичним і неповним, якби уявляти його тільки безпросвітним песимістом і фаталістом. Є в нього чимало віршів, у яких бринить тиха вітаїстична радість, насолода спілкування з живою природою (наприклад цикл «Грибна містика» у збірці «Свічада вічності», що вийшла

в Мюнхені 1990 року), є пригоди душі й розуму в подорожах (цикл «Стара Європа» в згадуваній книзі), є, зрештою, імперативи творчості...

Ігор Качуровський, як і кожен серйозний поет, цінний для нас справді індивідуальним духовним досвідом і глибоким художнім осмисленням не тільки життєвої долі тієї частини свого покоління, яку винесли з рідного краю на чужину жорстокі вітри. І не тільки у відновленні «часу перерваної ниті», пов'язаної з іменем неокласиків, бачиться його значення. Поезія Качуровського сповнена багатьох важливих запитань до людини, запитань про ті речі, без яких самє її існування стає духовно кастрованим і безглуздим.

* * *

Цікаво, що сам Качуровський кілька разів твердив, що передовсім вважає себе прозаїком. Можливо, це було спричинено тим, що на початках літературної біографії його легше визнавали як прозаїка. Скажімо, Маланюк тоді вважав, що потенціал Качуровського в прозі значно відчутніший. Перевагу Качуровському-прозаїкові перед Качуровським-поетом давали й упорядники антології «Координати» Б. Бойчук і Б. Рубчак: «Він досить активно виявляється в прозі, і тут має, мабуть, найбільші успіхи». Сьогодні з тим важко погодитися.

Після появи згадуваної антології Качуровський значно активізувався як поет і, здається, зовсім не працював у прозі. Як писав він сам, не мав для неї ані часу, ані сил, оскільки його цілковито поглинуло читання лекцій в Українському Вільному Університеті та його робота на Радіо «Свобода».

Одне незалежне: творчий портрет Качуровського неповний без його прози, особливо ж — без повістей «Шлях невідомого» й «Дім над кручею». Ці твори сюжетно споріднені. Власне, вони сприймаються як дві частини однієї книги, об'єднані спільним героєм, у якому легко впізнається сам автор. З початком війни він пробирається інкогніто в рідні краї звідити, де йому, втікачеві, доводилося переховуватись од тих, хто вважав себе господарем його (і до нього подібних) життя. На тому шляху хлопця підстерігають найнесподіваніші небезпеки — його мобілізують в ополчення, він потрапляє

до німецького полону й утікає звідти. І ось у фіналі повісті «Шлях невідомого» розділ із назвою «Вдома». З поодиноких подробиць пейзажу пізнається село під Ніженом, у якому колись жила сім'я Качуровських, а з кількох біографічних штрихів, розкиданих на сторінках твору, вимальовується майже двійник того, чию духовну історію розказано в уже згадуваному вірші «Овідій».

Пейзаж із вірша легко «накладається» на пейзаж довкіл батьківського дому героя повісті. І в «Овідії», і в «Домі над кручею» в матері героя вгадується та ж сама особа. Звичайно, проза Качуровського — не мемуарний звіт про пережите, а художній твір. І все ж є всі підстави стверджувати: з деякими «відхиленнями» маємо тут яскраво виражену автобіографічну канву, збагачену всіма тими жанровими мотивами, які несуть у собі «роман виховання» або «роман авантюр», оскільки їх елементи органічно уживаються в канві прози Качуровського з його зовні нібито непретензійною настановою будітмо викласти епізоди з пережитого. А пережити героєві повісті випало немало. Він раз у раз опиняється поміж двох ворожих сил. Йому доводиться втікати від німців, його катують і ведуть на страту партизани, і тільки випадковий збіг обставин рятує хлопця. Такої жорстокої правди про війну й окупацію українська радянська література не говорила. Досить бодай згадати епізоди, в яких селяни влаштували облогу на парашутистів і позакочували їх (інакше німці прийдуть і знищать село) або як радянське командування зібрало з усієї передової вагітних і хворих сифілісом жінок і погнало їх на позиції німців; уже холонучі жіночі трупи на снігу народжували...

Звірства карателів, звірства партизанів, жорстокість червоного командування — все це війна, описана Ігорем Качуровським. Досі в книгах наших авторів ця трагедія змальовувалася відверто тенденційно. Говорилося про те, які ми мужні й благородні, і про те, який боязливий та жорстокий ворог. Повісті «Шлях невідомого» й «Дім над кручею» легко розвіюють ці пропагандистські схеми. Цими творами про війну сказано правди набагато більше, аніж цілою бібліотекою книг на ту ж тему, створених десятками наших авторів під наглядом недремної цензури.

Качуровський у прозі — не лірик і не патетик, як то здебільшого буває в українських письменників. Це той рідкісний тип прози на взір Валеріяна Підмогильного, що не намагається стати поезією чи замінити її. Філігранно вибудована фраза не здійснюється в метафоричне позамар'я. Вона — предметна й точна, як то, власне, й буває в прозі, що хоче лишатися саме прозою.

До речі, в нього є кілька оповідань, написаних у різних літературних техніках. Так свого часу Марсель Пруст свою першу книжку «малої прози» створив у різних стильових манерах. (Він пішов на цей творчий експеримент, щоб переконати літературні кола, що він віртуозно володіє всіма літературними техніками). У Качуровського є майже нарисовий, зі скрупульозним нагромадженням життєвої «емпірики» «Турксиб». Є начебто звичайна любовна історія — «Цибуляне весілля» (із виразно прописаним соціальним тлом). Є абсолютно хрестоматійна готика «По той бік безодні». Є авантюриницька сюжетом «Криниця без вагадла». Є містично пронизлива новела «Очі Атоса». Качуровський демонструє в цих творах вільне володіння різними прийомами ведення прозової оповіді, легко змінює стильові манери.

Він, як правило, ставить у центр твору оповідача, який уміє цікаво викласти матеріал, зберігаючи напружену інтригу й знаючи, що можна лишити «поза кадром».

Оповідач у діалогії — особа іронічна й «зіпсована» історико-філологічною освітою. У повістях повсюдно розкидано відступи й резюмування з різних приводів, екскурси в художні твори й у минуле людства. Ось, наприклад, одна з таких типових «прокладок» між подіями, що затягують героя, мов трясовина: «Не знати, як там було в добу трипільської культури: може, справді існував у нас матриярхат, а може, це тільки фантазія археологів. В історичні часи Україна під владою жінок опинялася двічі. Перший раз — за Російської імперії, коли царювали дві Катерини, дві Анни і весела Єлисавета...».

«Дім над кручею» закінчується тим, що герой повісті знову змушений утікати з рідного села — сюди вже наближається Радянська армія. Він знає, що нічого доброго від цього режиму йому чекати не можна, хоч і не був він так званим фашистським поплічником. Увесь досвід

його ще зовсім молодого життя жене його туди, до кордону, на захід. Там рятунок. Мусить загубитися поміж тисяч таких же, як і він, утікачів, що скористалися можливістю зробити свій вибір. «Завтра я буду іншою людиною. За ніч придумаю собі ім'я, фах, час і місце народження...».

До речі, англійський переклад «Шляху невідомого» викликав помітний резонанс у західній пресі. Унікальність психологічної ситуації (індивід — потенційна жертва двох ворожих сил), вигадлива художня «оркестрація» твору — те, що виокремлює діалогію з потоку книжок про людину і війну.

Шкода, що «Шлях невідомого» через його неприступність у тутешньому літпроцесі не впливав на нашу прозу, підказуючи їй особливо екзистенційно складні ситуації для художнього осягнення.

* * *

Не знаю, хто ще написав стільки літературно-критичних матеріалів, як Ігор Качуровський. Понад шість десятиліть активного коментування літературного процесу. Чимало матимуть роботи бібліографи, укладаючи реєстри його публікацій.

Є різна критика. Є так звана доцентсько-професорська в її радянському та пострадянському варіанті. Там титуловані мужі пишуть про поетів та прозаїків (видатних) як про давно і назавжди беатифікованих, зарахованих до сонму небожителів, на яких ми не завжди маємо право навіть погляд здійснити, або ж (про невидатних) як про своїх не надто здібних учнів, що їх треба наставляти й наставляти на шлях істинний. Є критичні екзерсиси вчених мужів, які свято переконані, що книги пишуться лише для того, щоб вони розводили про них свої архісерйозні теорії на взір «Амбівалентність ураженого Едіповим комплексом героя і його нереалізований гетеросексуальний імператив». Такі автори свято переконані, що справжня критика — справа категорично елітарна, нею мають займатися лише «яйцеголові» та «високочолі», а простим смертним туди зась. Незрідка буває так, що автор книги з писань таких критиків вичитує про себе не тільки те, чого й близько немає в його книзі, а й що

навіть ніколи йому не марилось і не снилося. Є ще неофіти-сноби, котрі, пишучи бущім про твори, так натхненно самовиражаються, що їхні писання не мають аніякісінького стосунку до того, що спричинило тему таких квазікритичних виступів.

Є критика так звана імпресіоністична. Критик пише про пригоди своєї душі у світі художнього твору. Там можуть бути несподівана рецелція, оригінальні міркування про тему твору, матеріал життєвий чи прототипів і т. ін. І може зовсім нічого не бути про літературні покоління, школи, стилі, творчі перегуки, сутолосність образних мотивів у різних авторів, про вершини й низини літпроцесу і т. ін., бо та критика не має концептуальної докладності й контекстної розгалуженості та багатства літературознавчих елементів.

Є критика, сказати б, меморіально-величальна, коли про об'єкт уваги мовиться на регістрах патетичних і в ньому аніде не помічається чогось невидатного — все там «на рівні вічних партитур», хоча такі твердження можуть бути явно великим перебільшенням. Але канон є канон...

Є і критика, що вельми нагадує Дон Кіхота. Та, що не заноситься у своїх амбіціях на якісь концептуальні висоти, а головним чином воює з сірятиною та халтурою, виконуючи функції суто санітарно-гігієнічні. Як «лицар печального образу» спрямовує вістря списа на вітряки, так і натхненні войовники проти різномасної графоманії та всяких літературних аномалій натхненно вершать цю сізіфівську роботу, позитивних наслідків якої щось не дуже помітно. Кількість графоманів і недолугих книжок, здається, невтримно наростає.

Критика Ігоря Качуровського, маючи в собі прикметні ознаки чи не всіх тут названих різновидів, усе ж принципово відмінна від них усіх. Якщо шукати сутолосну йому творчу методу в критиці, то нагадку відразу ж спадає ім'я Миколи Зерова, який є для Качуровського не тільки одним із найбільших літературних авторитетів.

Власне, й у критиці Качуровського з усіма на те підставами можна назвати неокласиком. Ясна ж річ, останнім неокласиком. І справа тут не лише в дивовижній ерудиції обох авторів, які, розглядаючи котрийсь факт літератури, легко знаходять йому відлуння не тільки

в тій літературі, про яку йдеться, а й у різних національних письменствах, несикувано зіставляють твори з різних національних шкіл та епох, знаходячи в них творчі впливи й повчальні перегуки. Скажімо, пише Ігор Качуровський про поезію Олени Теліги й принагідно здійснює цілу інтелектуальну подорож у світову жіночу лірику — і ось уже пішли (і не для довідкового переліку, а втягнуті в поле аналізу) імена Сафо, Міро, Носсіди, Міртіди, Ерінни, Корінни, Праксілли, Телезілли, Аніти, Сульпіції, Ади Негрі, Марії Конопницької, Габрієли Містраль, Анни Ахматової, Десанки Максимович... — і це ще далеко не всі, кого він цитує та аналізує у своїй статті. Іншому цієї концепції та фактології цілком вистачило б на докторську дисертацію. А для Качуровського ж — це просто рядова його робота. Тобто та, яких у нього чимало і якій він не надає особливого значення, не визначаючи її як, наприклад, чимось для нього особливо показову, етапну і т. ін.

Захоплений читач Качуровського Володимир Базилевський наголошує: «Качуровський — пізнавальний критик. Читаючи його, збагачуєшся». Ось він пише про Лесю Українку, і в нього відразу ж постає ціла низка творів світової літератури, в яких він знаходить точки дотикання й споріднені моменти. Скажімо, «Напис в руїні», за Качуровським, міг бути інспірований сонетом Шеллі. Володимир Свідзінський у нього постає не тільки в контексті своїх сучасників, бо цього мало для розуміння поета — його Качуровський розглядає в колі Тютчева, Норвіда, Гельдерліна. За Качуровським, Свідзінський — це утікач зі свого часу, зі своєї епохи. Здається, більше ніхто в нас так глибоко й переконливо не писав про ескапізм Свідзінського, чиїми віршами можна проілюструвати важливі постулати філософії Шопенгауера. (Це — теж один із цікавих наголосів Качуровського).

Пишучи про «Марусю Чурай» Ліни Костенко, Качуровський легко перескакує думкою на жіночу героїчну поезію Сходу, зокрема Китаю, а перейшовши до збірки «Неповторність» і зупинившись на пантеїстичному мотиві, відразу ж асоціативно перевисає до «Авзонія, ірландських пустельників, Петрарки», а далі пропонує читачеві згадати «середньовічний цикл поем про Трістана

та Ізольду — від Марії Французької, Беруля, Томаса, Готфріда Страсбурзького, аж до музичної драми Вагнера, і компіляцію Бедє (яку переклав Рильський), і поему Лесі Українки».

А стаття «Вісниківство і російська поезія», містячи в собі тонкі спостереження над природою поетичного слова Маланюка, Юрія Клена, Ольжича й Теліги, водночас оригінально витрактовує творчі перегуки «пражан» з Блоком, Гумільовим, Волошиним, Брюсовим і В. Соловйовим. При цій нагоді важливо пам'ятати, що те писалось — і друкувалось — в еміграції, де в певних партійних та біляпартійних українських колах такі твердження могли викликати неоднозначну реакцію, — є чимало анальфабетів та критичних терешків, які ладні інкримінувати авторові за такі твердження мало не плазування перед російською культурою. (І, до слова, Качуровський не раз наражався на такі від них присуди).

Качуровський терпляче пояснює, що «культурний поет часто використовує чужі мотиви і теми, не кажучи вже про технічні засоби. Запозичення, наслідування, навіть переспів типові для всіх літератур і зовсім не свідчать про зниження (чи профанацію) твору, що служить зразком. Жодна велика постать у літературі не виросла з нічого: переспівувач може стояти і нижче від переспівуваного, і бути з ним на одному рівні, і підноситися вище від нього. Справа лише в таланті. Але про залежність певного автора чи мистецької течії від даного мистецького явища можна говорити лише тоді, коли існує подібність не окремого деталю, а цілого ряду компонентів».

Качуровський — найнесподіваніший у тематиці й найуніверсальніший автор. Він пише про аристократизм та охлократизм у поезії. Про символіку і містику звуків, що можуть мати незбагненне, справді ірраціональне значення. Про зв'язки строфіки Шевченка з бароковою поезією періоду козацьких воєн та гетьманату. Про французький парнасізм, що був бунтом проти романтизму. І про український парнасізм — як естетичне повстання проти народницьких доктрин. За Качуровським, логічним продовженням парнасізму французького став імпресіонізм. А в нас імпресіонізм стояв у часі перед парнасізмом.

Він — уїдливий, доскіпливий, повсюдно націлений на точність у всьому. (Це в нього — як питання професійної гігієни критика). Ось він аналізує наші помилки у визначенні «чоловічих» та «жіночих» рим і мотивує свої пропозиції усунути невідповідність у їх означенні й, звернувшись до грецького досвіду, переназвати «чоловічу» риму окситонною, «жіночу» — парокситонною, а «дактилічну» — пропарокситонною. В полі його зору, окрім української, російська, французька, англійська, польська, німецька, іспанська, італійська поезія. Він розглядає їх то як історик літератури, то як перекладач і перекладознавець, що зіставляє різні україномовні інтерпретації, то як віршознавець, досліджуючи естетичні особливості складових поетичного мистецтва.

Це так властиво йому: ведучи мову про суто теоретичні моменти, він може раптом зупинитися й обрушити на читача шквал пізнавальної інформації, скажімо, про архаїзми, арготизми, діалектизми, неологізми, синоніми, антоніми, гідроніми, андроніми, теоніми, гомоніми, гомофони, про слова-близнята, слова-монстри, слова-привиди, іллітерати... — і скрізь маємо докладний опис їх та аналіз їхньої функціональної ролі.

Для того, щоб розглядати факт не тільки як факт, а текст — не тільки як текст, треба бути Качуровським. Він просто не вміє тільки так розглядати. Ще характерний приклад. Пишучи про роль журналу «Українська Хата» й «хатян» у розвитку української літератури, Качуровський згадує і письменників, ідеологічно споріднених із народництвом, що гуртувалися довкола Чикаленкової «Ради» (їх називали «радянами», і на чолі їх був Сергій Єфремов). «Хата» друкувала тих, хто перебував під впливом західноєвропейського та російського модернізму. Качуровський не втрачає жодної можливості, щоб бодай побіжно не схарактеризувати авторів-«хатян»: «мережана легкість вірша» Філянського, «легкоплинна співуча поезія» Чупринки, «містерія життя та вмирання» Олеса, який разом з Чупринкою схилився до імпресіонізму, «схильність до клясичної чіткості вислову, до канонізованих форм» Миколи Вороного. А поряд із ними — літературна молодь, схарактеризована коротко й виразно: ранній Рильський, що попервах не підносився «над середнім поземом», оскільки його творчий злет

припав уже на двадцяті роки, нічим не затьмарена радість «українського вітаїзму» (вислів Хвильового) Павла Тичини, ніким не помічений Володимир Свідзінський, якого канадський поет Ватсон Кірконнелл включив до своєї антології світової лірики, а французький літературознавець Еммануїл Райс вважає одним із найбільших поетів світового письменства у двадцятому столітті...

Коли говориш про Качуровського-критика, то мимоволі починаєш підпадати під його вплив, під його інтелектуальну температуру і сам стаєш докладно розлогим, надихаєшся його прекрасною пожадливістю до цікавих літературних фактів і подробиць творчих біографій. Він захочує, провокує до цього, підтягує до свого рівня. І це, певно, найголовніше з того, що може досягти своєю роботою критик. Про таке можуть тільки мріяти слуги цього літературного ордену.

Портрет Качуровського-критика, літературознавця й історика літератури був би неповним, якби не наголосити на такій — принципово важливій для нього — рисі. У нього — виразний, чітко мотивований естетичний кодекс. У нього — усталена й постійно артикульована ієрархія культурних цінностей. В одному з віршів Качуровський наголошує: «Але ці храми, що ми бачим тут, — їх будував не той місцевий люд, а ще давніший — вищої культури». Качуровський із великою підозрою та засторогою ставиться до всяких революціонерів у поезії та бунтівників проти традицій.

На його глибоке переконання, це часто продиктовано дрімучим невіглаством «революціонерів», які можуть плутатися навіть у віршових розмірах, заперечувати необхідність філологічної культури взагалі і віршознавства зокрема.

У своїй «Строфіці» Качуровський наводить ось таку ескападу аргентинської поетки: мовляв, що це за дивна примха — працювати над питанням строфіки! Строфа — це ж лише історичний пережиток. У модерній поезії строфи взагалі не застосовуються. Більш аніж просто симптоматичні для нашого часу настрої нігілістів од культури.

Однак є у творчих біографіях поетів випадки, коли вони, за словами Качуровського, почавши з божевільних «ізмів», поверталися до нормального мистецтва. Один із

таких прикладів — Хорхе Люїс Борхес, котрий «від якогось дикого ультраїзму прийшов до чистого класицизму». Повчальна з огляду на це й творча еволюція Бориса Пастернака.

Качуровський буває особливо непримиренним, коли пише про те, що вважає антиподом краси, справжності й естетичної повноцінності. «Знеслівлене слово, куди автор довільно вкладає потрібний йому зміст (або не вкладає жодного), і — крізь нарочиту затемненість — культ потворного, де творчість не очищує речей, а, навпаки, робить кожну річ огидною, відворотною, і за цим — особистість зарозумільців-поетів, які вбачають джерело надхнення у своєму самодостатньому Я, — все це створює враження перебування в кльоаці, над якою замкнено ляду».

Так, Качуровський ніколи не був і не буде «дамою, приємною в усіх відношеннях». Таких, як правило, недолюблюють за прямоту та непоступливість. Вони незручні в стосунках. Бо кажуть правду. На жаль, у нашому літературному господарстві ми, розсипаючи на всі боки незаслужені компліменти, лицемірячи, мабуть, і позабували, як до кого в глибині душі ставимось, хто ким насправді є в літературі.

Цезар писав у листі до Клеопатри: «Лікуйся в того лікаря, котрого колеги ненавидять». Якщо вважати, що критик — це якоюсь мірою і лікар (він теж ставить діагнози — тільки не медичні), то Цезареві слова мають актуальність і в літературному середовищі. Точних діагнозів і відвертих характеристик, опертих на вичерпні аргументи й логічну мотивацію, повсюдно бракує.

Прибічники жанрової «чистоти» можуть зауважити: «Променисті силуети» Качуровського — це не так критика, як літературознавство. Частково вони матимуть рацію, оскільки ці доповіді, літпортрети, оглядові статті й есеї звернені до подій, творів та імен, які вже зайняли місце в історії літератури. Однак є тут два доволі істотні моменти. Перший: майже про все це Качуровський писав буквально по живих слідах. Рецензії в періодиці, радіоскрипти (а їх у нього сотні), коментарі — усе те було, безперечно, переднім краєм критики Ігоря Качуровського. Він освоював, осмислював, систематизував матеріал для літературознавця Качуровського. Подібне ми бачили

й у творчій практиці Миколи Зерова, який з винятковою активністю працював у, здавалося б, такому невігратному для чоловіка його статусу й неймовірної зайнятості, та й майже невдячному поточному рецензуванні. Але саме напрацьоване там давало велику поживу Зерову-літературознавцеві.

Закономірно: справді талановите важко улягає в прокрустове ложе однозначних дефініцій. Коли про нього говорять, то часто називають якісь жанрові гібриди й контамінації. Так складається і в розмові про Качуровського. В його «Променистих сильветах» органічно сусідять елементи біографічної прози, мемуаристики, тематичного огляду, проблемна інтерпретація матеріалу, ба навіть довідка. Тут говорять, перебираючи один в одного слово, літературознавець, історик і теоретик літератури. А ще — мемуарист. А ще — лінгвіст. А ще — пожадливий колекціонер цікавих фактів, — мало в кого прочитаєш стільки малознаного з різних галузей знань. Качуровський просто кохається в цьому. І щедро ділиться тією «кунсткамерою» у своїх творах.

А сам літературний матеріал — то вже геть окрема тема. В його листах до Дмитра Нитченка видаються особливо характерними для нього два такі місця. Перше: «Припускаю, що — після смерті В. Державина — серед укр. вчених ніхто вже не знає, що таке елексегеза, епанортоза та апозіопеза, або яка різниця між пролеписом та прокаталепсисом...» (з листа 1978 р.). І друге: пишучи 1981 року про українського літературознавця з Румунії Магдалину Ласло-Куцюк й високо оцінюючи її студії, Качуровський діагнозує: «У Києві нашим літературознавцям бракує 1) ерудиції, 2) можливості вільного вислову. На еміграції домінує снобізм у симбіозі з невіглаством...».

Він анітрохи не перебільшує. Чоловік, який читає все (а Качуровський-читач — то теж окрема тема), добре бачить усе, що в нас діється. Невігластва тепер, помноженого на патріотичну риторичку, не поменшало. Хіба що воно трохи замаскувалося шатами експортованого з діаспори снобізму, над яким так дошкульно іронізує Качуровський. Але говорити про це можна хіба що на маргінесі теми Качуровського. Так, як він інколи мимохідь про те згадує із саркастичним епітетом.

Наші публікатори люблять таке радісне кліше, яким супроводжують оприлюднення того чи того твору «діа-спорного» автора: «Його слово прийшло в Україну!».

Про Ігоря Качуровського остаточно ще так сказати не можна. Аж надто утривалився в часі цей процес. Уже справді чимало важливих його творів надруковано у нас, але ще не все. Дивовижно багато створив цей чоловік. Не на одну авторитетну біографію того може вистачити. Інколи навіть ловиш себе на фантастичному припущенні: а може, Качуровський – це збірний псевдонім цілого оркестру талановитих людей? Справді, жива легенда української літератури.

А спробуймо уявити, якою була б наша література, якби в ній не було Ігоря Качуровського...

Михайло Слабошпицький



ВІД АВТОРА

Книга, яку пропонуємо тепер читачеві, являє, в основному, матеріал лекцій, читаних в різні роки в Українському Вільному Університеті у Мюнхені. Вбиваючи двох зайців одним пострілом, для лекцій я часом використовував серії радіоскриптів, писаних для українських програм Радіо «Свобода». Досить часто ті радіоскрипти передрукувала наша преса на Заході, а тому, що для радіо певний час я змушений був писати короткими, спрощеними реченнями («щоб було зрозуміло для колгоспного бригаіра» — така була вимога одного з наших «менеджерів»), у цих скриптах годі було шукати стилістичної витонченості.

Деякі матеріали були опрацьовані для доповідей на наукових конференціях, інші перероблені самим автором для публікації в пресі. Спеціально для доповіді писана, скільки пригадую, лише розвідка про Гете і Клена, а для преси — стаття про «Деякі перерегуки Шевченка зі світовим письменством».

Дещо випадає із загального пляну стаття про Максиміліяна Волошина. Справа в тому, що я плянував укласти солідну книжку про п'ятьох видатних російських поетів українського роду — Олексія Костянтиновича Толстого, Дмитра Мережковського, Федора Сологуба, Макса Волошина й Анну Ахматову — під провізоричною назвою «На чужому березі». Я бо вважаю, що до загального курсу українського письменства мають бути долучені — як окремий розділ — автори українського роду, котрі писали іншими мовами. Але поважну розвідку встиг

написати лише про господаря Коктебеля, а про інших обмежився короткими замітками в супроводі добірки перекладів. Ці замітки за жанром не підходили для книги «Променисті силуети».

Для більшої широти охоплення українського письменства я включив до книги деякі статті загального характеру – напр., про журнал «Українська Хата», про наше перекладацтво та гумор на еміграції.

Однак більшість подібних оглядових матеріалів з технічних причин не увійшла до книжки. Не увійшли також численні одно-двосторінкові статті-замітки про багатьох наших літераторів (а їх, заміток, набралось б іще на таку книжку).

Також я намагався оминати і широкі рецензії загального характеру – наприклад на «Антологію» Володимира Державина, на перший і другий том «Української літературної енциклопедії», і ті розвідки, котрі для мене були самозрозумілими (бож я базувався не на чийсь опінії, а на фактичному матеріалі), але які викликали гостру полеміку – як от інформативна довідка про творчість Павла Тичини.

Деяких матеріалів я просто не мав можливості своєчасно опрацювати – вони так і лежать у чернетках; це стосується низки радіоскриптів про Леоніда Первомайського, Анатолія Гака, Докію Гуменну...

Вважаючи критику та літературознавство секундарним явищем супроти властивої творчості (насамперед того, що англійці звать фікційною літературою), я мусів залишити поза книгою численні огляди, присвячені нашим літературознавцям і критикам.

Тому що окремі розвідки писано в різні часи і з різних нагод, у них трапляються неминучі повтори; гецо з таких повторів вдалося вилучити під час підготовки книжки до друку або й у коректі, але припускаю, що деякі тотожні думки чи вислови могли таки залишитися – за них прошу вибачення.

Специфічні матеріали, в яких переважають технічні питання з поетики, я переніс до книжки «Генерика і архітектоніка», але знову ж таки і тут

не обійшлося без винятків (стаття про метрику Олесь).

Тому що я не маю жодної нагії на публікацію двох готових до друку книжок, а саме «Мости і кладки» (перекладач, переклад, перекладацтво) та «Покоління Другої світової війни в літературі діяспори», – деякі розвідки, призначені для двох вищезазваних книг, довелося включити до книги «Променисті сільвети».

Кажуть, що Пушкін, дописавши «Бориса Годунова», бігав по кімнаті і захоплено кричав: «От так Пушкін, от так сучий син!». Я, переглядаючи свою книжку, такого захоплення, на жаль, виявити не можу, бо в ній, з різних причин, залишилися болючі лякуни; так, немає статтів чи розвідок, присвячених творчості моїх улюблених поетів Євгена Плужника, Максима Рильського, Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари. Немає і статтів про тих прозаїків, котрі витримують критерій подвійного і потрібного читання (такого критерія аж ніяк не витримує зокрема Юрій Яновський), – це Валеріян Підмогильний, Василь Софронів-Левицький, Фотій Мелешко, Василь Гайдарівський, Григорій Тютюнник.

І ще одне питання. Чи може книга «Променисті сільвети» правити за підручник з історії українського письменства? Хоча у прямому розумінні слова книжка і не є таким підручником, однак вона великою мірою може виконувати функцію підручника. Тим більше, що існуючі дотепер підручники досить таки неповні й однобічні.

На закінчення цього вступу – щира подяка Тетяні і Ярославові Романишиним, чий царський дарунок уможливив першу публікацію моєї книги. «Хочеш бути царем – май серце царське», – казав Григорій Сковорода. Царів у нас, правда, немає, зате є люди із царським серцем...



АВТОРСЬКА НОТАТКА ДО ДРУГОГО ВИДАННЯ «СИЛЬВЕТІВ»

Розглядаючи власну книжку з кількарічної відстані, я дозволю сам собі зробити деякі зауваження: дечого там бракує, а дещо (вірю, що такого небагато...), може, й зайве. Так, у розвідці про творчість Бориса Олександрова виразно не вистачає прикладів, бо це мала бути передмова до посмертного видання його віршів, і поезії, що на них хотілося звернути увагу читача, я лише називав — не цитуючи.

У доборі матеріялів я не міг переступити певних рамок, так само до якоїсь міри був обмежений часом, тому від деяких задумів довелося відмовитись — зокрема досадно, що я не мав тоді напоготові належної розвідки про поетичну творчість Леоніда Первомайського.

А розділ про перекладацтво — якийсь надто сухий: самі лише імена та назви. Після останніх публікацій тепер помітно, що я замало уваги приділив перекладацьким здобуткам Бориса Олександрова, Марти і Остапа Тарнавських, а також і Василя Онуфрієнка, чийх перекладів, розсипаних по різних виданнях, напевно, набралось б на окрему книжку.

У царині перекладацтва з року в рік зростає й різномовний доробок Віри Вовк. Це варто згадати...



ПРО ДЕЯКІ ПЕРЕГУКИ ШЕВЧЕНКА ЗІ СВІТОВИМ ПИСЬМЕНСТВОМ*

Найвизначніші з поетів є, як правило, авторами однієї книжки або, коли творчість багатогранна, однієї книги віршів: «Канцоньєре» Петрарки, «Квіти зла» Бодлера, «Трофеї» Ередія, «Кобзар» Шевченка, — зате їхня творчість лишається неосяжною й невичерпною, і ми раз-у-раз потрапляємо побачити щось в іншому ракурсі, помітити щось таке, на що досі не було звернено належної уваги.

Тут я хочу зупинитись лише на деяких окремих моментах, а саме: на перегуках Шевченка зі світовою поезією в царині рустикальної та в'язничної лірики, в царині умовно-жіночої поезії (себто на тих віршах, що їх поети чоловічої статі пишуть від імени жінок або дівчат), а також на деяких речах, на яких здебільша не зупиняються мої колеги-дослідники, а конкретно — на темі смерті в Шевченковій творчості. Трохи уваги хочу приділити і типовому для романтиків сюжетові про трагічне кохання нерівної пари, коли він і вона належать до різних соціальних клас чи прошарків. А почну з явища, яке зветься «випадковий збіг».

В еспанській джесті, себто героїчній поемі, «Облога Самори» розказано, як був по-зрадницькому, під мурами міста забитий король Санчо. Вбивця втік до міста. І тоді один із воєначальників проклинає місто, яке дало притулок зрадникові:

— Проклинаю тебе, Саморо, і твоїх мертвих, живих і ненароджених...

* Дивослово. — 1996. — Ч. 12.

І тут мимоволі згадується Шевченкове «Посланіє»: чи не використав український поет якоїсь старої сакральної формули?

А коли в німецького романтика, який довго лишався невідомим українському читачеві, барона Йозефа фон Айхендорфа, читаєш: «Ніч — це ніби тихе море», — то відразу виринає з пам'яті:

Не спалося, а ніч — як море...

Поезія Айхендорфа постала раніш на кілька років, але Шевченко не міг її знати: із творчістю цього поета чи не вперше ознайомив українського читача Василь Онуфрієнко, чиї переклади друкувалися у п'ятдесятих роках в Аргентині, в журналі «Пороги»; випадковий збіг образних порівнянь в Айхендорфа та Шевченка, на мою думку, — це те, що зветься «горизонтальний розтин» письменства: у певну добу, в авторів, нічим не пов'язаних, виникають ті самі метафори, ті самі символи...

Але перейдімо до ширших зіставлень.

Якщо в античну добу рустикальна поезія існувала побіч із урбаністичною, то в Середні Віки картина кардинально змінилася: після Темних Часів осередками культури стають ірландські монастирі, з яких випромінює освіта, яка протягом двохсотрічної доби хрестових походів просякає лицарство, біле духівництво і нарешті — місто. Так постала колосальна різниця в культурному рівні духівництва, лицарства й городян, з одного боку, та вілянів, з другого. Не слід забувати, що на межі Середньовіччя та Нового часу Європою пройшли хвили селянських повстань (Жакерія, коли селяни взяли штурмом і збурили сімсот замків у Франції, Велика Селянська війна в Німеччині). Тому не дивно, що, поруч із антифемінізмом та антисемітизмом, третя характерна риса доби Відродження — це антиселянська тенденція. Протягом кількох сторіч — крім штучно-«пейзанських» пасторалів та бержеретів — вілян ані виступає в літературі, ані творить її¹. Тож революційною можна вважати появу у XVIII столітті шотландського поета Роберта

¹ А якщо виступає, то як суто-негативна постать («Мизник Гельмбрехт» Вернера Садівника). Щодо еспанської літератури, з постатями гордо-шляхетних селян і селянок, то вона творить свій власний окремий світ.

Бернса. А Шевченко — хронологічно друга (після Бернса) маркантна постать у царині європейської рустикальної поезії. Чи існує між обома поетами яєсь конкретне споріднення? Думаю, що найконкретніше воно виявляється в жанрі жіночої лірики, зокрема про це свідчить порівняння віршів про мельника.

1. Перші два восьмивірші поезії Бернса (звернімо увагу і на жартівливий характер обох поезій):

*Пилявий мірошник
Весь заפורошивсь;
З кожної зернини
Добре він наживсь.
Пилява одежа,
Барви в порошні;
Пилявий цілунок
Мельник дав мені...*

*Пилявий мірошник
В пиляві муки,
І мене він пестить,
Й насипа мішки.
Насипа чували,
Ставить на рядні.
Свитку дає за нього
Не шкода б мені...¹*

2. Перша строфа поезії Шевченка «У перетику ходила...»:

*У перетику ходила
По горіхи,
Мірошника полюбила
Для потіхи.
Мельник меле, шеретує,
Обернеться, поцілує
Для потіхи...*

Звісно, поезія Шевченка далека від того, щоб вклас- тися повністю в рамки лірики шотляндського барда: вона ширша тематично, багатша жанрово, міцніша щодо сили вислову, глибша за своїм філософсько-релігійним змістом.

¹ Усі переклади, де не зазначено імени перекладача, належать авторів розвідки, при чому скрізь збережено розмір оригіналів.

Взагалі до вершинних явищ світової поезії Роберт Бернс аж ніяк не належить — у російській поезії відповідниками йому будуть Кольцов і Нікітін... Лише комплекс національної меншовартости спонукує українців дивитися на Бернса знизу вгору й посилено його пере-кладати.

Проте писана поетами чоловічої статі жіноча поезія починається не від Бернса: якщо шукати першоджерел, то дійдемо аж до Лі Бо, який залишив чимало жіночих віршів. У французів таку поезію можемо простежити від Війонової «Зброярки» до «Сліпої матері» Беранже; в англійців, крім Бернса, маємо жіночі поезії Вільяма Блейка та Вільяма Белл Скотта, в чийй баладі виклад ведеться від імени відьми. Принагідно згадаю: в мексиканського поета Мануеля Хосе Отона знаходимо діалог трьох відьом — форма, що зветься трилог. До перлин німецької середньовічної лірики належать такі поезії, як «Я сокола леліяла...» Кюренберга та «Де тінь од липи у долині...» Вальтера фон дер Фогельвайде (див. «Стежка крізь безмір», с. 13 та 17–19).

Інтимна жіноча лірика — невід'ємна риса поетів німецького романтизму: зокрема слід назвати два цикли Адельберта фон Шаміссо та не менше десятка поезій пізнього романтика Едварда Меріке. В окремих поезіях Шаміссо можна помітити не так подібність, як тематичну спорідненість із Шевченковою лірикою (в цьому випадку — тема примусового шлюбу):

*Це не дощ, не роси ллються,
Мамо, у твою труну —
Це сльозини
Бідолашної дитини
Просякають в глибину.*

*І я рию, рию, рию —
Кров з-під нігтів од риття.
Зі сльозами,
З болем, — хочу біля мами
Скрити скарб мого життя.*

*Перстень мій, матусю люба,
Збережи його й доглядь.
Бо вдягнути,
Кажуть, інший — горе люте! —
А цей викинути геть.*

*Персню мій, клейноде вірний,
Нащо жереб цей лихий?
Та затого
Схову я дїждусь земного —
І ти знову будеш мій.*

У Шевченка натомість батьки віддають дівчину силою...

У російських поетів ХІХ ст. можна, по одній чи по кілька, навизбирувати матеріялу на цілу книжку жіночих пісень, проте, за винятком «Коліскової» Лермонтова, усе це література для домашнього вжитку.

До властиво-жіночої, писаної від першої особи, лірики Шевченка слід долучити й ті твори, де жінка виступає в третій особі, себто такі поеми, як «Катерина», «Відьма», «Наймичка», «Княжна», «Марія», баляди: «Лілея», «Тополя», «У тієї Катерини...» та численні ліричні мініатюри, що серед них я хочу звернути окрему увагу на «Дівочії ночі», бо образи цієї поезії повторює російський поет Срібного віку Сергій Соловйов (з тих Соловйових, що були непрямыми нащадками Григорія Сквороди). Порівняймо.

У Шевченка:

*Розплелася густа коса
Аж до пояса.
Розкрилися перси-гори,
Хвилі серед моря...*

У С. Соловйова:

*Развились мои
Косы русые,
Расходилась грудь,
Как морская зыбь.*

Але тонус поезій — протилежний; у Шевченка розгортається його улюблена (я сказав би: головна) тема — самотність; у С. Соловйова, навпаки: «гріховодниця» сповідається перед своєю матір'ю. Вертаючись до Вільяма Белл Скотта та Мануеля Хосе Отона, нагадаю розповідь Шевченкової «відьми» (насправді — божевільної) в однойменній poemі та баляду «Русалка»:

*Породила мене мати
в високих палатах...*

Тема неволі, разом із мотивом кайданів, — одна з наскрізних у Шевченковій творчості, при чому її спостерігаємо у двох відмінних виявах: як фіксацію конкретного становища чи то самого автора — грати на вікні каземату, безсоння тюремної ночі («Не спалося, а ніч — як море...»), а також і цілком реальна неволя солдатчини («Айда, в казарми, айда, в неволю, неначе крикне хтось наді мною...»), а чи котрогось із його персонажів — у кайдани заковують і титарівну, й гетьмана Дорошенка; або ж кайдани й неволя виступають як абстрактне поняття, байдуже — алегорія чи символ:

Кругом неправда і неволя («Єретик»)

та

*За що закрав їм добрі очі
І вільний розум окував
Кайданами лихої ночі? (Там само).*

Щоб перелічити усі «кайдани» та всі «неволі», що є в «Кобзарі», треба було б не одну сторінку. Ми тут обмежимося кількома прикладами.

Передовсім мене цікавить зіставлення в'язничної лірики Шевченка з його попередниками.

У скандинавській поезії віддавна, ще з VIII віку, існує жанр «викуп голови»: засуджений на страту скальда піснею на прославу конунга викупляє свою голову (Егіль — у Еріка Кривава Сокира, Отар Чорний — у Олафа Святого). Але цей жанр ледве чи можна застосувати до Шевченка з його «караюсь, мучусь, але не каюсь», це більше пасує до Рильського, який «Піснею про Сталіна» викупив свою голову.

На другу половину XI ст. припадає темнична творчість арабського поета Аль Мотаміда із Севільї. Порівняймо. У Шевченка:

*І що робити взаперті?
Якби кайдани перегризти,
То гриз потроху б... Так не ті,
Не ті їх ковалі кували,
Не так залізо гартували,
Щоб перегризти...*

В Аль Мотаміда:

*Ланцюг сьогодні без жалю терзас
І раниць моє тіло.*

*І серце, що на долю нарікає,
Умерти б лиш хотіло.*

(За еспанським перекладом Х. Валери)

Становище, в якому перебувають обидва поети, ніби те саме. Але не зовсім: в Аль Мотаміда — це справжня тюрма, справжні заліза, в які його закуто; Шевченкові вірші натомість постали в роки солдатчини, його кайдани — це вже не матеріяльні речі, а символи.

На останні роки XII ст. припадає полон чи ув'язнення короля Англії Річарда Лев'яче Серце. Його писані в неволі вірші є в російському перекладі. Вінценосний поет нарікає на друзів, які не прийшли йому на допомогу (себто не викупили з неволі); кожна строфа — це монорим із рефреном:

Уже дві зими я в неволі.

Тут можна пригадати Шевченкове:

*І знов мені не принесла
Нічого пошта з України...*

З тієї ж, приблизно, доби походить і відоме в староруській літературі «Моління Даниїла Заточника», що існує в кількох списках; дослідники, цілком слушно, вважають ранніми ті варіанти, де інвектива спрямована проти боярства та чернецтва, а пізнішими — ті, в яких інвективи стосуються жіноцтва (антифемінізм не був характерний для раннього Середньовіччя — це явище зростало поволі і вибухнуло у формі масової параної в добу Відродження). Проте жодних деталей, котрі б свідчили про перебування автора в ув'язненні, в темниці чи за ґратами, у «Молінні» не знайдемо — це радше заслання.

На яких сто років запізнилося французьке Відродження супроти італійського. Саме на межі цих двох гостро-відмінних епох виникла добре znana українському читачеві тюремна поезія Франсуа Війона, витримана — з одним-єдиним відступом — у дусі шибеничного гумору.

Мені здається, що з-поміж усіх тут згаданих поетів Війон од Шевченка стоїть найдалі; єдиною спільною точкою я назвав би постать матері у поезії «Веселе сонечко ховалось...» та у «Молитві матері».

Доба Відродження й Барокко обдарувала в'язницю поетів Італії, Франції, Еспанії та Англії.

Клеман Маро та Фрай Люїс де Леон, можливо, щось і писали під час ув'язнення, проте славетними стали їхні вірші, написані по виході з тюрми: подвійне (чи складне) рондо Клемана Маро (є український переклад Миколи Терещенка) й десятивіршова мініатюра Фрая Люїса:

*Взялись брехня і заздрість тут
Мене в ув'язненні тримати... —*

та найславетніше з усього того — його звернення до студентів після понад чотирирічного ув'язнення:

«Declamatos aucter» («Як ми сказали вчора...»).

Ув'язнений у Віндзорі граф Генрі Серрей споглядає з вікна ті місця, де минула його щаслива юність, — і це збільшує його страждання. Здається, ось-ось скаже: «Немає гірше, як в неволі про волю згадувать», але він знаходить іншу пуанту:

*Лише згадавши гіршу ще бігу,
Для менших мук я забуття знайду.*

Сервантес скуштував і алжирської неволі, й еспанської в'язниці, але певний відгук цих подій маємо в «Дон Кіхоті» не безпосередньо, лише у формі розповіді невольника, який згадує «еспанського вояка Сааведру». Розповідь — прозова, а два сонети, з нею пов'язані, стосуються падіння міста Голети і фортеці при ньому.

Тюремні вірші Єлизавети Тюдор, пізніше — королеви англійської, — це нарікання на долю:

*Тюрма — мій свідок: володіла там
Моїм ти щастям і самим життям, —*

а написаний між двома ув'язненнями, — друге, як ми знаємо, закінчилося стратою поета, — сонет Волтера Ролея цілком своєрідний, і його ні з чим не порівняєш. Лишається Бенвенуто Челліні, який, після невдалої втечі з вежі Святого Ангела, дантівськими терцинами змальовує реальне пекло, до якого потрапив. Опис тюремного антуражу, в перекладі Анатолія Перепаді, знайдемо в книжці «Бенвенуто Челліні. Життєпис», с. 144.

У Шевченка — деталі інші:

*І до дверей, на ключ замкнутих,
І до решотки на вікні
Привик я трохи...*

Спільний лише сам факт такого опису. Натомість Іван Франко чи Іван Світличний з повним правом могли б назвати Бенвенуто Челліні своїм попередником.

Однак, поруч із усіма «неволями» й «кайданами», маємо в Шевченка і дещо інше — це витворена творчою уявою псевдоідилія «Садок вишневий коло хати...» — чи не унікальний у світовій поезії шедевр тюремного ескапізму, коли автор силою волі чи поривом надхнення абстрагується від дійсності — переносить себе і нас поза ґрати й мури петербурзького каземату в рідне село на Україну.

Стільки писано про ці п'ятивіршєві строфи, а здається, ніхто й не помітив, не звернув уваги на те, де їх писано...

Тема турецької неволі неодноразово навідує Шевченкову поезію, почавши від епілія «Гамалія» і проходячи крізь обидва варіанти поеми «Сліпий» («Невільник»):

*Ой, повій, повій, вітре, через море
Та з Великого Лугу...
Ой, заграй, заграй, синесеньке море,
Та під тими байдаками...*

Також:

*Там кайдани по три пуга,
Отаманам по чотири,
І світа божого не бачать, не знають,
Під землею камень ламають,
Без сповіді святої умирають...*

Це виразний перегук і з еспанською, і з німецькою лірикою: ось галерник Гонґори

*На галері, на турецькій
І до лави там прикутий,
Руки на весло поклавши,
Очі втупивши додолу, —*

МОЛИТЬСЯ:

*О святе еспанське море,
Славний береже і чистий...
Про дружину принеси ти
Вістку...*

(З перекладу Михайла Ореста)

А це полонені Ганса Закса:

*О Боже, зглянься на наші злидні:
 Ти бачиш: ми в полоні, бідні.
 Дітей нам ворог подушив,
 Забрали в нас овець, корів...
 (...)
 Прийди, нарешті, смерте люта,
 Зніми страшні турецькі пута...*

...Я не сказав би, що усі ці поезії втратили сьогодні свою актуальність...

Друга наскрізна Шевченкова тема, що проходить крізь увесь «Кобзар», почавши від загибелі дівчини і самогубства козака в «Причинній» та закінчуючи поетовим усвідомленням близького кінця в останній поезії названої книжки, — це тема смерті:

*Чи не покинуть нам, небого,
 Моя сусідонько убога,
 Вірші нічемні віршувать,
 Та заходиться риштувать
 Вози в далекую дорogu...*

Звісно, це одна з «вічних» тем світового мистецтва, але ніколи не була вона так популярна, як за пізнього Середньовіччя та раннього Відродження, тож страшний Шевченків «Косар» здається мені віршованою ілюстрацією до картин і фресок тієї доби.

Тоді в Західній Європі раз-у-раз спалахували епідемії. 1228 р. пошесть звалила військо хрестоносців, не оминувши й самого імператора Фрідріха II, який мав очолити черговий похід у Святу землю. 1270 р. біля Картагени від епідемічної дизентерії гине останній хрестоносець Людовік IX (або Святий) майже з усім своїм військом. А 1347 року до Мессіни завезли з Криму Чорну смерть, яка наступного року охопила всю Італію — про що культурні люди знають завдяки «Декамеронові», — протягом найближчого часу обійшла всю Європу, а 1352 р. дійшла до ганзейського Новгорода.

Широкої популярності набув новий літературний жанр — *танець смерти*.

Анонім (IV вік)

ТАНЕЦЬ СМЕРТИ

(Уривок)

У цьому танці виступати мають
Оці дві панянки, красою цвітучі.
Вони з'явилися, хоча й не бажають,
Пісні мої слухать занадто болючі.

Вже не варті їм рожі і квіти,
Ні різні оздоби, що були так любі.
Якби була змога, мене залишити
Хотіли б, та ба: я з ними у шлюбі.

Як цим, так і іншим, що життя лишати
Мають, гам потворність за вроду їх тіла,
Голу наготу, а не гарні шати,
До кінця віків — тугу знавівілу.

Тож замість палаців знайшли вігтепер ви
Поховання темні, смердючі могили.
Ви ласощі їли — тож матимуть черви
Вгризатися смачно у м'ясо зігниле.

(Переклад з еспанської мови)

Вірш — тонічний: у кожному піввірші по два наголо-
си, а кількість складів — змінюється.

Гільєрмо Діяс Пляха в «Історії еспанської літерату-
ри» стверджує: «... "танці смерти" користалися надзви-
чайною популярністю... "Танці смерти" входять до міс-
терій, до моралідадів (у нас знаних під французькою
назвою "мораліте". — І. К.) та до сатир. Вони являють
серію діалогів між смертю та смертними, що представ-
лені всіма ієрархіяма, від папи та імператора до жебра-
ка й дитини...».

Коротко кажучи —

Мужика, й шинкаря,
Й сироту кобзаря.
Приспівує старий, косить,
Кладе горами покоси,
Не мина й царя...

Поруч із «Косарем» слід поставити макабричну пое-
зію «Чума з лопатою ходила...», з такими, наприклад,
образами:

*Під хатами, поміж сагами,
Зашиті в шкуру і в смолі
Гробокопателі в селі
Волочать трупи ланцюгами...*

Обидві ці поезії, «Косар» і «Чума», так би мовити, «вписуються» в той ряд, де щойнозгадані «танці смерти», «Тріюмфи смерти» — однойменні фрески в Кампосанто на пізанській «Площі чудес», поема Франческа Петрарки та образ Пітера Бройгеля-старшого, «Лицар, смерть і чорт» Альбрехта Дюрера, фрески в Ля Ферте Люп'єр у Бургундії та анонімна композиція «Танець чуми». Різниця хібащо в тому, що «Косар» — це не танець, а радше — тріюмфальний марш Смерти¹.

Данину цій темі віддав і Шевченко-художник: згадаймо офорт «Солдат і Смерть» для серії «Мальовнича Україна»... Ще, може, варто додати: остання строфа в «Косарі» —

*І мене не мине,
На чужині зотне...*

випадає із загального пляну: перехід на особистість ліричного героя (чи автора) — це вже відгук сучасного поетові європейського романтизму.

Якщо добачати в «Косарі» ремінісценцію зі «списуваного» колись Сквороди, а саме — з кінцевої строфи десятої «пісні» його «Саду», то щойноцитовані вірші звучать як полеміка зі Сквородою:

*...Хреста ніхто не поставить
І не пом'яне...*

А взагалі літературних ремінісценцій, якщо не рахувати переспівів Старого й Нового Заповітів, у Шевченка ми багато не знайдемо.

Загальновідоме запозичення, радше — відгук на слова Данте:

*...Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria...*

¹ У минулому сторіччі цей жанр відродився у формі «макабрично-го танку»: загальновідомий твір Бодлера «Danse macabre» (є український переклад Михайла Москаленка) та менш знана «Danza macabra» аргентинського поета Ернеста Маріо Барреді, що існує і в мосму перекладі.

у формі

*Немає гірше, як в неволі
Про волю згадувать...*

та перефразування лермонтовського

*Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно...*

у Шевченкових рядках

*Ну що б, здавалося, слова...
Слова та голос, більш нічого, —*

оце, мабуть, наймаркантніші ремінісценції на весь «Кобзар».

До іншої категорії стилістичних явищ належить збіг, що виникає в тих випадках, коли вислови, думки, образи двох різних авторів виявляються разюче подібними або й тотожними, хоча жодного зв'язку між обома авторами не могло існувати. Так, Шевченкове

*Не потурай: легше плакати,
Як ніхто не бачить... —*

перегукується з Петрарчиним

...щоб мої сльози падали — самі...

а Петрарчиному

*...ці зелені вруна
Од варварської червоніли крови, —*

у Шевченка відповідає:

Де кров текла козацькая, — трава зеленіє...

На відміну од Данте, що був уже перекладений на мову російську (Шевченко читав його в перекладі Дмитрія Міна), Петрарка довго лишався «поетичним» іменем, без конкретного уявлення про його творчість.

Про переклади з таких мов, як китайська або японська, можна говорити лише умовно, тому так само умовно можна зарахувати до випадкових збігів зображення пустки у Лі Бо та в Шевченка.

Вірші Лі Бо переказую за російським перекладом Ол. Гітовича.

- Лі Бо: *Єдину стежку
Давно опутали лози...*
- Шевченко: *І стежечка, де ти ходила,
Колючим терном поросла...*
- Лі Бо: *Із кухні, що геть розвалилась, —
Дивлюсь — фазан вилітає...*
- Шевченко: *Сидить собі коло пустки,
Надворі смеркає,
А в вікно, неначе баба,
Сова виглядає...*

Досі, скільки мені відомо, у питанні про романтизм Шевченка притягалися матеріяли з польської, російської, почасти з німецької літератури. А що як пошукати в еспанській?

Якщо ми запитаємо в українця про поему, в центрі якої стоїть постать месника-бастарда, українець назве «Гайдамаки», пригадавши сцену, як записують до реєстра героя поеми:

- А як тебе зовуть? Я не знаю.
— Яремою. — А прізвище?
— Прізвища немає.
— Хіба байстрюк? Без прізвища...
*Запиши, Миколо,
у реєстер. (...) Стривай лише —
пиши Галайдою...*

А еспанець на подібний запит відповість: «Мавританець-знайда», поема Дуке де Ріваса...

А побіч із Рівасом приходять на думку на два роки молодша від Шевченка кубинка Хертрудіс Гомес де Авельянеда з її повістю «Саб», яка, до певної міри, перегукується із Шевченковою поемою «Петрусь». У Шевченка «поріг» соціальний і віковий: генеральша має бути значно старша від Петруся, хоча її вік ніде конкретно не визначений. У Хертрудіс вікового порога немає: Саб і героїня виростили разом, але крім соціального (Саб, як і Петрусь, колишній раб) є ще поріг расовий: Саб народився від чорної рабині, він — мулат.

(Нагадаю, що онуком чорної рабині був Александр Дюма).

А спільне те, що і в Шевченка, і в Авельянеди маємо — виявлену, щоправда, в цілковито різних формах — самопожертву шляхетних героїв.



ФРАНКО ЯК МІСТИК*

Проаналізувати Франкову творчість в окремій статті — це таке саме завдання, як піти до зоопарку, взяти слона й принести його додому в кишені.

Адже спільна риса таких письменників, як Гете, Бальзак, Лев Толстой, Іван Франко, — це неосяжність їхньої творчості. Тому я, щоб уникнути загальників, говоритиму сьогодні лише про одну сторону Франкового літературного доробку: про його поеми й віршовані легенди.

Скільки творів Івана Франка ми можемо зарахувати до цих двох жанрових категорій? У п'ятдесятитомнику кийського видання під поему відведено два томи: четвертий і п'ятий, разом це шістнадцять речей (незакінчених поем і варіантів тут не рахуємо), але, як переконуємося, далеко не всі вони можуть бути названі поемами.

«Дон Кіхот» — це адаптований (пристосований для юного читача) переказ роману, а ніяка не поема; «Абу-Кассімові капці» — новеля-казка; «Коваль Бассім» та «Сатні й Табубу» — віршовані новелі (хоча в другому випадку Франко вилучив надприродну новелістичну розв'язку). «Лис Микита» належить до так званого тваринного епосу, вельми популярного в середньовічній Європі, в історично-літературному розумінні його слід би визнати такою самою поемою, як «Екбазис», «Ізегрім» чи «Роман про Ренара», проте ми якось звикли сприймати цей твір як казку.

Треба сказати, що поза цими двома, так би мовити, «поемними» томами лишається ще кілька поем, уміщених

у збірках лірики. Тож, пересортувавши матеріал, матимемо таку картину. Поеми: «Панські жарти», «Іван Вишенський», «Ех nihilo», «Бідний Генріх», «Поема про білу сорочку», «Мойсей», «Терен у носі» та лірична поема «В Перемишлі, де Сян пливе зелений...».

Легенди (беру лише найкращі): «Смерть Каїна», «Цар і Аскет», «Легенда про вічне життя», «Святий Валентій», «Легенда про святого Мартіна» та «Рука Івана Дамаскіна».

І ми тут помічаємо, що серед Франкових поем та легенд одна має декларативно-антирелігійний характер — це «Ех nihilo», монолог атеїста, ще одна, «Панські жарти», належить до творів реалістичних, а велика більшість, разом дванадцять речей, — це література релігійно-духовна. І ми не без здивування констатуємо, що переконаний ніби-атеїст Франко має виразну предилекцію до фантастики, до чогось надприродного, ірреального, а якщо ставити крапку над і, — до містичного.

Чи ж не диво: коли Франко висловлює атеїстичні погляди, то він як пильний учень повторює добре завчену лекцію, а коли, навпаки, вкладає в уста персонажів християнські думки, звучить висока поезія:

*Щасливі ті, що мруть у Божім бою,
Життя своє за інших віддають,
За Боже слово жертвують собою,
За хрест Господній кров свою прольють...*

На повторюване Франком заяложене твердження, що, мовляв, кожен народ створив собі Бога чи божеств за власним уподобанням, слід відповісти: кожному народові Божественне Начало розкривалося так і в такій формі, щоб той народ найлегше міг його сприйняти. І тут постає антиномія, коли два протилежні погляди видаються однаково правильними.

Адже віру, казав професор Ярхо, не можна ані ствердити логічними міркуваннями, ані заперечити, «бож людина мислить в одній площині, а вірить — в іншій».

У згаданій ліричній поемі «Ех nihilo» Франко називає кількох авторів, на чиїх писаннях базуються його погляди. Перелік — разом сім лише імен, треба сказати, більше ніж скромний. А щодо «відкривачів, дослідників природи» (іде перелік), то всі вони були, наскільки

мені відомо, людьми віруючими, і посилатися на них трохи таки недоречно.

Але Франкова ерудиція була фантастична, тож, читаючи твори релігійних письменників, він усупереч наперед взятій настанові — сприймав їх своєю підсвідомістю, куди увійшли і мітологія давніх народів, і лицарські поеми європейського Середньовіччя, наскрізь просякнені християнською містиккою (нагадаю, що він працював над перекладом «Божественної комедії» — цього наймістичнішого й найсередньовічнішого витвору людського духу), і наше старе письменство з його таємничими апокрифами, і рідний фолкльор із живими легендами.

Мені здається, що поет стояв на роздоріжжі — по один бік накреслена Драгомановим дорога у тривимірний матеріальний світ, по другий — уся світова культура з її таємничістю, багатовимірністю, духовою осяяністю.

Кількаразово у своїх поемах і легендах звертається Франко до містерії життя і смерті: то в перекладі вавилонської «космогонічної епопеї» (визначення самого Франка), то в переспіві одного епізоду з неосяжних «Пуран» — «Цар і Аскет», то в зниженій до рівня літературного засобу «Легенді про вічне життя», то, нарешті, в автобіографічній поемі «Похорон», яка починається нібито з соціально-політичної сатири, а переходить до містики змертвихвстання...

Характерно при тому, що він дивиться, так би мовити, поверх соціальних бар'єрів, його увага спрямована — сказав би Ніцше — «по той бік» класових чи ідеологічних кордонів; тож він звертається до Поезії (Поезія тут — з великої літери):

*Окрилюючи духа, ти заразом
Зм'ягчаєш серце, вказуєш йому,
Як много спільного, і горя, й сліз,
І радощів дрібних, і зла, і блудів, —
Наймогутніших, велетнів людських,
З найслабшими, потоптаними в'яже...*

До моїх найулюбленіших речей належить «Поема про білу сорочку», створена нібито на базі хорватського рукопису, де перекладено німецьку середньовічну легенду, ніде, до речі, не зафіксовану. Думаю, що рукопис

(якщо він взагалі існує) був лише поштовхом для написання цілком самостійного твору Івана Франка. Поему писано сербохорватським віршем, що зветься десятирац:

*Олександр, господарю милий,
Ідь із Богом, де Бог тебе кличе.
Я тут буду за тебе молитися,
Буду вірно тебе дожидати...
А отсе тобі сорочка біла,
Щоб її носив ти у поході,
Поки буде ця сорочка біла,
Поти буду я для тебе вірна...*

Сюжет про дружину, яка, переодягнена в чоловічий одяг і тому невпізнана, чи то супроводжує свого чоловіка в поході («Пояс» Дітріха Глатцького), чи то визволяє його з неволі (билина про Ставра Годіновича), — типове явище для лицарської літератури, з тією, однак, різницею, що Франкові чужі як сексуальність Дітріха, так і еротика Ставра.

«Поема про білу сорочку» — типова лицарська поема, так само як інша, котра вже не є власним Франковим твором, лише вільним перекладом, чи, точніше, подвійним переспівом. Мова про поему «Бідний Гайнріх» одного з найвизначніших поетів німецького Середньовіччя — Гартмана фон Ауе. В обох поемах перемагає Добре Начало. Сам Франко писав з цього приводу: «Я не даю перекладу старого німецького твору і держуся ближче тої переробки, яку в 30-х роках нашого віку зладив Шаміссо».

Поема «Мойсей» загальновідома, тож я не буду на ній зупинятися. Хібащо зверну увагу на могутній ритм цього твору:

*Сорок літ проблукавши Мойсей
По арабській пустині,
Наблизівся з народом своїм
О межу к Палестині...*

Це ритм, який вкарбовується в пам'ять, має в собі щось невідкладне розумові, підпорядковує собі людину, робить її покірною якійсь вищій волі...

Принагідно згадаю — у Франкові часи ніхто цього не знав — що «арабська пустиня» — це анахронізм: Arabia

felix — це була щаслива, хоча й дика країна, що вважалася земним раєм. Щойно араби у VIII—IX віці провели там, так би мовити, меліорацію (як більшовики на Україні), перетворивши рай на пустелю. (Те саме зробили вони і з Північною Африкою, де сотні тисяч квадратних кілометрів лівійського чорнозему, який годував 200-мільйонову Римську імперію, поховано під сорокаметровим піщаним завалом. Тільки знаряддям тоді був не бульдозер, а звичайна коза, яка обгризала молоді пагони. Китайська мудрість каже, що людина сповнить своє завдання на землі, коли породить сина, напише книгу і посадить дерево. Араби не знали подібних приписів, тому ніхто не саджав дерев на місце понищених козами...).

До кращих сторінок Франкової творчості належить і містична фінальна сцена поеми «Іван Вишенський»:

*Легко-легко так зробилось,
Щезла дикая тривога,
Ясна певність розлилася
У обновленій душі.
Ясна певність, що послухав
Бог отсе його благання,
Що настала хвиля чуда —
Просвітління надійшло.
Те, чого він ждав так довго,
Обдало його, мов легіт,
Мов гармонія безмежна,
Райські лахощі святі.
І він радісно піднявся,
І перехрестився тричі,
І благословив промінний
Шлях, що в море скісно йшов.*

І не сама тільки лектура, не саме світове письменство давали Франкові поштовх, щоб вирватись поза межі позитивістичного світу; немає сумніву, що сюжет поеми «Терен у носі» взято з самого життя, бож недаремно він двічі його опрацьовує: раз у віршах і раз — у прозі.

Містичним жахом напоєна й ніч, коли вчинено злочин, у найкращому з прозових творів Івана Франка — у романі «Перехресні стежки».

Хоча найпопулярніша з Франкових п'єс — це, безперечно, «Украдене щастя», я, всупереч загальній opinio,

вважаю найвищим досягненням Франка-драматурга віршовану драму «Сон Святослава», де центральною точкою є поява ангела. Щодо ліричної поеми «В Перемишлі, де Сян пливе зелений...», з її макабричною каретою (таємнича карета з'являється й там, де Франко торкається єврейської містики), то вона найкраще заперечує реалістично-позитивістську настанову автора.

Звісно, з наведених уривків тяжко скласти загальну картину, але спробуйте перечитати — одну за одною — ті дванадцять поем і легенд, що їх тут названо. І якби ви нічого не знали про автора, то дійшли б висновку: це писала глибоко релігійна людина, з певним нахилом до містицизму.



ПОКІРНА ПРАВДІ І КРАСІ*

(Леся Українка та її творчість)

Мета есею — дати українському читачеві загальне уявлення про Леся Українку як про письменницю, накреслити головні риси її творчості — як драматурга, поетеси і прозаїка — та визначити її місце в українській і світовій літературі. Громадсько-політична діяльність письменниці у плян моєї праці не входить, бож художня творчість Лесі Українки та її роля «політичного борця» — це дві речі, принципово неспівмірні і непорівняльні, як неспівмірна «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі з його приналежністю до білих гвельфів, як непорівняльний «Фавст» Гете із його посадою таємного радника. Звернути увагу на те, що є найважливіше й найкраще в літературній спадщині Лесі Українки, устійнити справжню, а не вигадану гієрархію мистецьких явищ — це ті завдання, які ставить перед собою автор цього есею.

І. Леся Українка на тлі світової літератури

Звичайно, коли того чи іншого письменника зараховують до світової літератури, то це перш за все має свідчити, що твори цього письменника перекладені багатьма мовами й відомі читачеві всього світу. На превеликий жаль, твори Лесі Українки дотепер фактично не були перекладені на західноєвропейські мови. Два німецькі переклади Ганза Коха (в антології «Die ukrainische Lyrik») губляться між такими авторами, як Теодор

* Писано 1970 р., друковано в журналі «Північне Сяйво», ч. 5 за 1971 р.

Галіп, Остап Левицький і Ярослав Дригинич, ознайомившись із якими, німецький читач десятою дорогою оминатиме все, що зветься «українська поезія»; англійський переклад драматичної поеми «Вавилонський полон» — мабуть, не без дорадників, які пояснили, що це «всьо равно», — потрапив до російської антології, нові англійські переклади не виходять поза коло скомунізованих українців Канади, кілька добрих перекладів Андрусішина й Кіркконнелла не рятують ситуації, переклади Віри Річ ледве чи широко відомі поза колами українців Британії. Українець з Аргентини, Хуан Борисюк, переклав на еспанську лірику та «Лісову пісню». Напевно, знайдуться і якісь французькі переклади... І все це — крапля в морі.

Щоправда, ім'я Лесі Українки фігурує в деяких західних джерелах, так що ми з дружиною, укладаючи сумарний том з усіх тих енциклопедій, словників і довідників, мали нагоду прочитати, що Леся — «замріяна галичанка», що її справжнє прізвище Ворона, а в останній з тих енциклопедій, «Новій Каталянській», побачили її поруч із «найвидатнішими нашими прозаїками», як от Лука Дем'ян, Олександр Маркуш та Йосиф Жупан, «чиї твори перекладено різними мовами»...

Тому вислів «Леся Українка — явище світової літератури» має інший зміст. Я особисто вкладаю в цей вислів подвійне значення. Поперше, це означає, що творчість поетеси своєю суто-мистецькою якістю стоїть на рівні світової літератури. Вистачає сказати, що її драми, драматичні поеми й діалоги не поступаються найкращим драматичним творам тієї доби, себто драматургії Оскара Вайльда і Габріеле д'Аннунціо, Генріка Ібсена і Кнута Гамсуна, Моріса Метерлінка та Антона Чехова. Подруге, це свідчить також і про те, що Леся Українка своїми сюжетами, темами, персонажами, мотивами та художніми засобами тісно пов'язана з кращими представниками багатьох літератур. Наприклад, сюжет про Дон Жуана ріднить Лесю Українку з такими представниками еспанської драматургії, як Тірсо де Моліна, Антоніо де Самора, Хосе Соррілья. А поза Іспанією — Глюком і Моцартом, з Мольєром і Меріме, з Карлом Гольдони, з Гофманом і Ріхардом Штравсом, Пушкіним і Олексієм Толстим.

Сюжет поеми «Ізольда Білорука» пов'язує поетесу із кельтським епосом, Марією Французькою, Кретьеном де Труа, Готфрідом зі Страсбургу; «Лісова пісня» — з Гавптманом і Метерлінком, Фрідріхом де ля Мотт Фуке, Едвардом Меріке... Взагалі не можна ні зрозуміти, ні правильно оцінити Лесі Українки, не знаючи світової літератури. Але треба пам'ятати, що українська письменниця, беручи за вихідну точку сюжети, теми й символи європейської літератури, переосмислює їх по-своєму і дає власну інтерпретацію.

Візьмемо один приклад. Поезія «Напис в руїні» — це опис єгипетського барельєфа, на якому «змальовано царя славетні вчинки». Але барельєф — розбитий, імени царя, якого він має прославити, на ньому не залишилося. І поетеса закінчує:

*Умер давно той цар з лицем тирана,
Зоставсь по ньому круг і збитий напис.
Співці, не марте, вчені, не шукайте,
Хто був той цар і як його наймення.
З його могили утворила Доля
Народу пам'ятник — хай гине цар.*

Літературним першоджерелом цього твору є один сонет англійського романтика Персі Біші Шеллі. При цьому загальнофілософську думку поезії — вона зветься «Озімандія» — Леся Українка переносить у соціальну площину. Думаю, що більшість читачів знає цитовану поезію Лесі, але чи всім відома поезія Шеллі, яка послужила вихідним пунктом для поетеси? «Озімандію» Шеллі свого часу переклав Юрій Клен:

*Я стрів мандрівника з країн чужих,
І він сказав: серед пісків пустині
Уламок статуї лежить донині —
Без торсу дві ноги і біля них
Обличчя стерте. В складці уст німих
Презирства вираз гордий і камінний
І розказу холодного печать.
Різьбяр умів ті пристрасті читать,
Що в мертвім камені перетривали
І майстра, що потрапив їх відгать,
І серце владаря, що їх плекало.
Зберіг нам дивний камінь кілька слів:
«Я — Озімандія, я — цар царів.*

*І це — діла мої. Тремтіть, хоробрі!
Навколо пусто все, і в далечінь
Ген-ген заходять аж під самий обрій
Безмежно золоті піски пустинь.*

Якщо ми порівняємо «Озімандію» Шеллі з «Написом в руїні», то відразу побачимо, що Леся Українка використала ситуацію «Озімандії», але повернула її якраз навпаки: у Шеллі лишилося тільки ім'я — і жодних слідів діяльності, у Лесі — свідоцтва діяльності й нічого від імени:

*«Я, цар царів, я, сонця син могутній,
Собі оцю гробницю збудував,
Щоб славили народи незчисленні,
Щоб тямили на всі віки потомні
Імення...». Далі круг і збитий напис.
І вже ніхто з нащадків наймудріших
Царського ймення прочитати не може.*

Але зв'язок Лесі Українки зі світовою поезією відбувається ще в одній площині. Існують випадки, коли вона і хтось із західних поетів розробляють ту саму тему, не підозріваючи про це. Свою баладу «Трагедія» Леся Українка починає мотивом незагойної рани:

*Чує лицар серед бою,
Що смертельна рана в грудях,
Стиснув панцера міцніше,
Аби кров затамувати...*

Цим самим мотивом незагойної рани в грудях починає мадригал «Випадок» один із найвидатніших поетів Латинської Америки — Рубен Даріо, який жив і писав у ті самі роки, що й Леся. Подаю початок мадригалу у своєму перекладі:

*Якось лицарю-герою
— Він шляхетний був юнак —
Сталося на полі бою,
Що йому під серце зброю
Глибоко всадили так,
Аж відмовився зашити
Лікар рану ту, на жаль.
І сказав: — Щоб міг він жити,
Не виймати, а лишити
Доведеться в рані сталь.*

Любовна тема, яка розгортається далі, дана вже цілком по-різному. І хоч я дуже люблю вірші Рубена Даріо, але мушу визнати, що Леся Українка розробляє цю тему цікавіше й глибше:

*...Бо й такі бувають рани,
Що нема на них бальзамів,
Що нема на них завоїв,
Окрім панцера твердого...*

Натомість у Рубена Даріо поезія зводиться лише до елегантного порівняння любови з незагойною раною під серцем.

Леся Українка не була вченим ерудитом на зразок Івана Франка, Агатангела Кримського чи Миколи Зерова. Вона була просто культурною людиною свого часу. В ту добу культурних людей було не так багато, але культура їх стояла на високому рівні. Натомість тепер, коли культура пішла в широчінь і досягла найдалиших закутків, помічаємо певне зміління культури...

II. Леся Українка на тлі української літератури

Леся Українка — як і переважна більшість письменників — потрійно пов'язана з літературою своєї країни, свого народу. Перша лінія зв'язків — це впливи попередніх літературних факторів на формування письменниці, друга лінія — взаємовпливи поетеси та її літературних сучасників, нарешті, третя лінія — це зв'язки майбутнього, це ті сюжети, жанри, персонажі, різні технічні засоби, що їх вона залишила у спадщину наступним поколінням письменників.

Характерна особливість Лесі Українки в тому, що українські літературні традиції, які вона сприймає й використовує, часто бувають переплетені з російськими, біблійними та західноєвропейськими — байдуже, чи то в ділянці символіки, тематики чи ідеології.

Розгляньмо, наприклад, дві строфи з поезії «Товаришці на спомин»:

*Народ наш, мов дитя сліпее зроду,
Ніколи світа сонця не видав,
За ворогів іде в огонь і в воду,
Катам своїх поводирів оддав.*

*Одвага наша — меч, политий кров'ю,
Бряжчить у піхвах, ржа його взяла.
Чия рука, порушена любов'ю,
Той меч із піхви видобуть здола?*

Першоджерело цих строф — це поезія Панька Куліша:

*Народе мій, ясирнику татарський,
Невольнику турецький найдорожчий... —*

та «Кинджал» Лермонтова з мотивом заіржавленого леза:

*Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?*

Зв'язок із творчістю Панька Куліша на цьому не обмежується. У Куліша є поема «Магомет і Хадіза», у Лесі — діалог «Айша та Мохаммед», де мова йде про тих самих персонажів і розробляється та сама проблема (самозрозуміло, що учениця ставить цю проблему глибше, ніж її вчитель).

Але одним із перших літературних учителів Лесі Українки був Тарас Шевченко. Йому Леся присвячує свої ранні поезії — ще зовсім дитячий «Жалібний марш» та написану улюбленим Шевченковим розміром поезію «На роковини Шевченка»:

*Щоб між нами не вгасало
Проміння величне,
Ти поставив на сторожі
Своє слово вічне...*

Шевченківська традиція — писати поезії в народньо-пісенному дусі — проходить через усю творчість Лесі — від «Веснянки» (1890 р.) до пісні:

*Ой в раю, в раю, близько Дунаю
Виросло зело, всім вам весело...*

(1905 або 1906 р.)

В окремих строфах поезії «Спогад з Євпаторії» зустрічаємо й текстурально-стилеву близькість із Шевченком:

*Stella maris, може, завтра без печалі
Цілий світ осяє,
Тільки те, що мрілось, не питай, де ділось,
Не питай... немає...*

І вже нам згадується Шевченкове

*А де ж дівся соловейко?
Не питай, не знає...*

Проте не слід робити перебільшень: народнопоісенна лірика в душі Шевченка — це лише один невеличкий деталь у колосальній і багатогранній творчості поетеси. Літературних зв'язків між поезією Шевченка і Лесі Українки можна шукати також в інших площинах. Шевченкова поезія, присвячена тасмничій Г. З. (Ганні Закревській) починається ремінісценцією з «Божественної комедії»:

*Немає гірше, як в неволі
Про волю згадувать...*

Не виключена можливість, що саме ця ремінісценція послужила поштовхом для Лесі навести оригінальні слова Данте — у драматичній поемі «У пущі» — і дати їх переклад:

Ученик (читає):

*E disse lei: nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria!*

Річард: Перекладіть!

Ученик (перекладає):

*«І мовила вона: немає більше болю,
Як пригадать собі часи щасливі
При злиднях...» Може, краще «при негоді».*

Річард: Однаково.

Певне споріднення між поезією Тараса й Лесі можна вбачати у спільному нахилі обох авторів до деяких літературних жанрів. Про пісню ми вже згадували. Другий із цих жанрів — улюблена романтиками баляда.

Баляди Шевченка писані силабічним віршем, мають суто-українську тематику і призначені виключно для внутрішнього нашого вжитку. Баляди Лесі Українки силабо-тонічні, з інтернаціональною — чи космополітичною — тематикою: дія їх відбувається переважно за лицарських часів у різних країнах світу. Так що нахил до жанру баляди більше підкреслює різницю, ніж спорідненість між Тарасом і Лесею. Третій спільний жанр

обох поетів — це псалом. Шевченкові переспіви Давидових псалмів — загальновідомі. У Лесі уривок псалма знаходимо як вкраплення в драматичну поему «Руфін і Прісцілла»:

*Господь — мій захист і моя потуга!
Нічого не боюся — він зо мною.
Тверда і певна віра мого серця,
Її не подолає брама пекла!..*

136-й псалом Давидів у Шевченковому переспіві починається словами:

*На ріках круг Вавилона,
Під вербами в полі,
Сигіли ми і плакали
В далекій неволі...*

Хоч цей псалом належить до найбільш відомих і його найчастіше переспівували поети різних часів і народів, все таки варто звернути увагу на те, що мотив «вавилонського полону» також раз-у-раз привертав до себе і Лесю Українку: і в поезії «Як Ізраїль діставсь ворогам у полон...», і в драматичній поемі «Вавилонський полон». А вже від Лесі йде стежка до Франка. Та про це — трохи далі.

Але що найбільш споріднює Лесю Українку з Тарасом Шевченком — не багатоплянове використання ранньохристиянської тематики, якій присвячені дві — формально найдосконаліші — поеми Шевченка: «Неофіти» й «Марія». Було б спрощенням добачати в цих поемах саму тільки алегорію: мовляв, під неофітами Шевченко мав на думці членів Кирило-Методіївського братства... В дійсності значення «Неофітів» багато ширше — воно охоплює всі віки й народи — від християнських неофітів і до кирило-методійців. А якщо на те пішло — то й до Василя Стуса і Святослава Караванського.

Успадковану від Шевченка багатопляновість ранньохристиянської тематики знаходимо в драматичних поемах «Одержима», «В катакомбах», «Адвокат Мартіян», «На полі крови», «Йоганна, жінка Хусова» та «Руфін і Прісцілла».

Крім літературних джерел, Леся Українка широко використовує також джерела фолкльорні — явище, типове

для всієї української поезії дев'ятнадцятого віку. Відгуки цих мотивів і образів легко помітити в поезіях «Темна хмара, а веселка ясна...» або «Калина» з чисто пісенною строфікою:

*Козак умирає,
Дівчинонька плаче:
«Візьми мене в сиру землю
З собою, козаче».*

Більшість українських письменників минулого сторіччя залюбки зверталася до етнографічних матеріалів, мало не кожен літератор був етнограф-аматор. Леся Українка оперує цими матеріалами як фахівець. У її поезії «Мої любі, до мене ходіть! я сама...» є таке місце:

*Як осиковим кіллям отих упирів,
Так хотять забуттям вас прибити,
Обсіваються маком дрібниць...*

Середній сучасний читач, можливо, ще пам'ятає, що від упирів народня демонологія велить боронитися осиковим кіллям, але навряд чи багато знайдеться таких, які б знали, що, згідно з селянськими віруваннями, могилу упиря слід обсіпати маковим зерном — тоді упир збиратиме той мак — зернину по зернині — і не встигне до світанку відійти від могили. У поезії «Як я люблю оці години праці...» Леся Українка розгортає узятий з народньої демонології мотив перелесника:

*...Розказує, бувало,
Стара бабуся нам, маленьким дітям (...)
Про необачну дівчину, що довго
За кужелем сиділа проти свята,
І не молилася, її на дзвони не вважала,
І спати не лягала, от за те
До неї уночі з'являвся перелесник,
Не дьяволом з'являвся, не марою,
Спадав летючою зорею в хату,
А в хаті гарним парубком ставав...*

Поетеса писала це 1899 р., а дванадцять років пізніше вона знову повернулася до мотиву перелесника — в «Лісовій пісні».

Звичайно, я тут не вичерпав і не міг вичерпати всіх випадків зв'язку творчості Лесі Українки з попередніми традиціями, темами, образами, віршовими розмірами

нашої літератури. Я лише навів кілька окремих прикладів, що можуть дати певне уявлення на цю тему.

Друга лінія зв'язків Лесі Українки — це її спілкування з безпосереднім культурним оточенням, це взаємовпливи письменниці та її літературних сучасників. Так, з Іваном Франком Лесею Українку єднає замилювання в легендах та апокрифах. Але якщо Леся не без впливу вчителя зупинила свою увагу на цих двох жанрах, то й Франко, у свою чергу, зазнав певного впливу Лесі. У циклі «Невольницькі пісні» вона говорить про поневолення українського народу, час до часу вдаючись до біблійних мотивів:

*Як Ізраїль гіставсь ворогам у полон,
То рабом своїм бранця зробив Вавилон.
І, схиливши чоло, подолані борці
Переможцям своїм будували дворці...*

Франко відповів на цю поезію в тому самому ритмічному ключі з тими самими символами:

*На ріці вавилонській — і я там сидів.
На розбитий орган у розпуці глядів.
І ругався мені вавилонців собор:
— Заспівай нам щобудь! Про Сіон! Про Табор!..*

Взаємні впливи сполучають також творчість Лесі Українки та одного з найбільших наших прозаїків, Володимира Винниченка. Психологічне оповідання Лесі Українки «Помилка» виникло під виразним впливом тюремних оповідань Винниченка. І навпаки. Не виключена можливість, що образ «кирпатого Мефістофеля» зародився в уяві його творця при читанні «Блакитної троянди»:

Любов (до Милевського): А знаєте, Сергію Петровичу, вам червоне дуже до лиця, ви навіть на Мефістофеля робитесь подібні...

Третя лінія зв'язків Лесі Українки з нашою літературою — це її впливи на майбутній розвиток цієї літератури. Наведу кілька прикладів.

Леся Українка — автор перших «срем'яд» в українській поезії. До образу біблійного пророка Єремії звертається вона в кількох творах — вперше в циклі «Невольницькі пісні»:

*Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі!
Певне, серце Господь тобі дав із твердого кришталю:
Ти провидів, що люд буде гнись у ворожій тюрмі, —
Чом же серце твоє не розбилось від лютого жалю?*

Про цю саме постать пророка Єремії в залізнім ярмі йде мова в драматичній поемі «На руїнах», а в циклі «Осінні співи» плач вкладається вже в уста самого Єремії:

*Ще листя сухе так недавно ясніло...
«Як золото стемніло!..»
Мов око сліпе, мріє озеро млисте...
«Змінилось срібло пречисте...»*

Неповних п'ятдесят років після першої Лесиної «єреміади» Юрій Клен включає «Плачі Єремії» у філософсько-містичну епопею «Попіл імперій»:

*Проклинаю віщій і пророчий
Посланий від Бога дар...*

Також услід за Лесею — правда, цілком інакше — Юрій Клен використовує грецьку мітологему про Персея та Андромеду. У Лесі:

*...Викинь з гумки
Елладу, що, мов Андромеда скута,
Покинута потворі на поталу,
З нудьгою жде Персея-оборонця...*

(«Оргія»)

У Клена:

*Нам теж Персей і Андромеда
Як символ світять у віках...*

Звичайно, Клен знав грецьку мітологію і без посередництва Лесиної творчості, але він знав також «Оргію», бож не даремно він писав:

*І нам були однаково близькі
Фет, і Бодлер, і Леся, і Петрарка... —*

і не даремно брав слова Лесі Українки як мотто до своїх поезій.

Ніби надолужуючи відсутність гумористичних ефектів у драматургії Лесі Українки — до цього питання ми ще повернемося далі — напівзабутий Авенір Коломиєць пише свій антифеміністичний «Суд над Дон Жуаном» — дотепну, легку комедію, що друкувалася в циклостильному журналі «Керма» і, здається, ніколи не бачила сцени.

Можна припускати, що творчість Лесі Українки була спонукою для деяких наших поетів — перекласти ті твори світової літератури, які були першоджерелами окремих її поезій. Юрій Клен переклав «Озімандію» Шеллі — першоджерело поезії «Напис в руїні». Михайло Орест переклав поезію Альфреда Момберта «Схід місяця», поезію, разюче споріднену з фантазією «Полярна ніч» української поетеси.

III. Поезія Лесі Українки

Театр із відповідними технічними засобами, обдарований режисер і талановитий колектив акторів — це передумови, потрібні для того, щоб донести до масового споживача драматичну творчість письменника. Натомість поезія ніяких посередників не потребує — вона сама доходить до читача. Вистачає розгорнути книжку і прочитати.

Ця маленька передмова найкраще з'ясовує вагу драматургії й поезії Лесі Українки: хоч її драматургія стоїть на вищому щаблі порівняно з ліричними та ліро-епічними поезіями, але поезія більш дохідлива, і читач сприймає її безпосередньо.

Масовий читач постійно зустрічається з поезіями Лесі Українки в поточній пресі, чує їх як деклямацію або пісню на всіляких імпрезах. Саме тому, що Леся Українка як поетеса, мабуть, більш популярна, ніж як драматург, я починаю аналізу її творчості не з драм, а з поезій.

Якщо при публікації поезій, скажімо, Рильського або Зерова найкраще користатись хронологічним принципом і розміщувати матеріал відповідно до часу його написання, то для таких авторів, як Тарас Шевченко або Леся Українка, цей принцип треба було б обернути навпаки: почати книжку останніми, найдосконалішими творами, а закінчити ранніми — у Лесі зовсім дитячими — літературними спробами. Саме цей прикрий факт, що книжки, видані за принципом зворотної хронології, у нас відсутні, значною мірою обумовлює й те, що український читач насправді не знає добре ні Шевченка, ні Лесі.

Масла у вогонь доливають наші часописи, журнали, календарі та різні збірники; вони підносять читачеві —

незмінно той самий! — матеріал, який фактично стоїть поза красним письменством. Такі речі, як:

*Вирядили ми свого Батенька
В далеку дорогу,
А за нього Україна-ненька
Помолиться Богу... —*

можна друкувати лише в примітках до повного видання творів, і то як доказ, що Леся Українка не була «вундеркіндом», а скоріше жертвою своєї матері, яка спішила опублікувати кожен недозрілий твір любої доні. А якщо той уявний читач побачить Лесине

Скрізь плач, і стогін, і ридання...

чи

Ніч темна людей всіх потомлених скрила... —

то він, напевно, думатиме, що це найвище досягнення української лірики. А між тим твори, що починаються цими рядками, — не що інше, як переспіви штампів «громадянської» лірики, що неподільно мало не півсторіччя панувала в Російській імперії і про батька якої, Некрасова, геніяльно сказав Шевченко, що той «не тільки не поет, а навіть і віршописець — недолугий». Тож Лесине

*Вставай, хто живий, в кого гумка повстала!
Година для праці настала!
Не бійся досвітньої мли, —
Досвітній вогонь запали,
Коли ще зоря не заграла, —*

не належить до найкращого, нею створеного.

На щастя, Леся Українка, завдяки силі свого таланту і знайомству з культурою Заходу, вирвалася з полону цих пласких і зужитих «ходячих символів» — і дала українській літературі низку творів, гідних будь-якої зі світових літератур.

Тому радив би кожному, хто любить поезію, узяти перший том творів Лесі Українки (маю на думці перший том київського десятитомника, бо його найлегше дістати) і прочитати його з кінця, почавши, наприклад, із «Весни в Єгипті». Анадиплозійний сонет «Дихання пустині», що належить до цього циклу, міг би бути твором

когось із французьких парнасців — настільки він витончений і довершений. Згадаю мимохідь, що пізніше анадиплозійну — або епаналептичну, що те саме, — композицію сонета, хтозна, чи не без впливу Лесі Українки, Максим Рильський обрав для одного з найкращих своїх сонетів — тільки в нього повторюються не піввірші, а цілі вірші. Маю на думці сонет «У теплі дні збирання винограду...».

Гортаючи том поезій Лесі Українки з кінця до початку, ми знайдемо там особисту і громадянську, емоційну та інтелектуальну, незламно-бадьору і перейняту відчаєм, героїчно-лицарську і ніжно-жіночу лірику. Знайдемо такі речі, як «Полярна ніч», «Легенда віків», «Було це за часів святої Германдади...», «І ти колись боролась...», «Напис в руїні», «Забута тінь», «Хотіла б я уплисти за водою...», «Прокляття Рахілі», «Трагедія» («Бачить лицар серед бою...») і нарешті — «То була тиха ніч чарівниця...».

А ранні поезії, та й пізніші з рецидивами народницьких трафаретів — краще читати після згаданих.

IV. Леся Українка як драматург

Леся Українка почала писати вірші, як ми знаємо, в дуже ранньому віці, й цим почасти пояснюється, що вона в тих віршах наслідувала багатьох знаних їй поетів: українських, російських, німецьких (Г. Гайне). Натомість до драматичної творчості вона звернулася у двадцять п'ять років, коли вже була інтелектуально зформована і мала власний естетичний світогляд.

Вона була знайома, зустрічалася й листувалася з тодішніми українськими драматургами, режисерами та артистами, але як мистці вони для неї не існували, вона йшла своєю дорогою і писала не для їхнього театру і не для їхнього розуміння. Цілковито зігнорувати те безнадійне явище, що зветься «український побутовий театр» — у цьому, властиво, виявилась геніяльність Лесі Українки як драматурга.

Не надто орієнтувалася вона й на російську театральну традицію — хоч у неї і трапляються окремі відгуки драматургії Пушкіна (про це скажу трохи далі), які не мають вирішального, міродайного значення. При-

гадаймо, що драматургія була найслабшим місцем російської літератури, а також звернімо увагу на те, що «Блакитна троянда» Лесі Українки — себто перша драма нового українського театру (а старого, побутового, ми не беремо до уваги) — та «Чайка» А. Чехова, якою починається російський театр Срібного віку, написані одночасно — 1896 року.

Якби Леся була не українською, а російською письменницею, то, правдоподібно, її, а не Чехова, шанували б і цінували по всьому світі як творця модерної драми. Про це подбали б представники російської еліти.

У кожному разі «Блакитна троянда» відразу поставила її автора на рівень таких письменників, як Генрік Ібсен, Оскар Вайльд чи Габріеле д'Аннунціо.

Микола Зеров, аналізуючи творчість Лесі Українки, писав: «І проте не лірика Лесі Українки — така сильна і смілива в поезіях на громадські теми, така зворушливо-жінюча в настроях інтимних — уважається за справжній вінець її творчості. Таке значення надається тільки драматичним її поемам...».

Я дозволю собі не погодитися з М. Зеровим. Бо хоч драматична поема і є улюбленим жанром поетеси, але — як на мій смак — інші драматичні жанри також належать до найкращого в її творчості. Адже ні «Блакитна троянда», ні «Камінний господар», ні «Лісова пісня» не є драматичними поемами. Леся Українка однаково майстерно володіла багатьма драматичними жанрами, в тому числі такими взаємопротилежними, як драма-феєрія і драматична поема. В чому полягає протилежність цих жанрів? Драма-феєрія наскрізь пронизана зоровими ефектами: колір і рух, декорації та одяг персонажів мають у ній якщо не головне, то вельми важливе значення, система зорових ефектів допомагає у феєрії розкрити авторський задум. Натомість драматична поема — це твір, написаний у драматичній формі, але без звернення особливої уваги на сцену та її закони. Входи і виходи, рух на сцені, зміна декорацій, слухові й зорові ефекти — все те, що зветься сценічністю, — все це небагато важить у жанрі драматичної поеми, яка часто взагалі не розрахована на виставу на сцені. Основний наголос у цьому жанрі падає на сам текст літературного твору. Тому, повторюю, найбільш віддалені,

взаємопротилежні точки творчої амплітуди Лесі Українки в ділянці драматичної творчості — це феєрія та драматична поема. Клясичним прикладом драми-феєрії в українській літературі — а також і у світовій драматургії — можна вважати «Лісову пісню».

Щодо драматичних поем, то тут досить тяжко виділити котрусь із них як найкращу. «У пущі», «Одержима», «Адвокат Мартіян», «В катакомбах», «Оргія», «Кассандра», «Руфін і Прісцилла» — стоять приблизно на одному мистецькому рівні.

Крім драматичної поеми та драми-феєрії, Леся Українка залишила нам низку інших драматичних жанрів: символічна драма («Блакитна троянда»), віршована драма («Камінний господар»), драматична новеля («Прощання»), діалог («Три хвилини», «В дому роботи, в країні неволі», «Айша та Мохаммед») і драматичний етюд («Йоганна, жінка Хусова»).

Я хотів би звернути особливу увагу на непомічену ніким перлину, що зветься «Прощання». На прикладі цієї невеличкої новелі розкривається трагедія Лесі Українки як світової письменниці. «Прощання» — це безфабульна драматична новеля, побудована на нюансах людської психології. Написана вона 1895 року — саме тоді, коли у світовій літературі почали з'являтися перші спроби безфабульної психологічної прози. Вистачало б перекласти «Прощання» на котрусь із європейських мов — і цей переклад міг би відкрити для Лесі Українки шлях до того місця у світовій літературі, на яке вона як письменниця заслуговує. На Україні в ті часи не було ще читача для подібних творів. Та, мабуть, і тепер його обмаль. А тим часом, на початку нашого сторіччя, ліпші й гірші західні письменники дослівно засипали читача подібними творами. Якби ми тепер переклали драматичну новелю «Прощання» на котрусь із світових мов, — твір уже не матиме смаку новини і не зробить того враження, яке міг зробити в час своєї появи. Трагедія Лесі Українки не лише в тому, що вона писала в ліжку, з температурою, перемагаючи хворобу. Трагедія її в тому, що вона як письменниця через брак перекладів не могла дійти до європейського читача й глядача — так само як не могла дійти до тодішнього українського читача завдяки революційності своїх драм

і драматичних поем. Маю тут на думці не заклик до революції, лише формальні зміни й нововведення в українській драматургії: Леся Українка прийшла в нашу драматургію як найбільша новаторка.

Розгляньмо драму-феєрію «Лісова пісня». Чим ця річ відрізняється від традиційної етнографічно-побутової драми, що панувала в нашій літературі? Українські драматурги раніше ставили у своїх творах дві основні цілі — при тому обидві позамистецькі. Перша ціль — показати народній побут і тим довести окремішність українського народу. Друга ціль — збудити в глядача співчуття до покривджених і тим самим викликати соціальний протест. Леся Українка в «Лісовій пісні» дає справжню енциклопедію народньої демонології. Але на відміну від традиційної драматургії, у неї етнографічний матеріал служить мистецтву, а не навпаки.

Друга особливість, яка відрізняє Лесю Українку від того поняття, що зветься іменем «український побутовий театр», — це відсутність гумористичних ефектів. Лише в окремих випадках поетеса вдається до комічних ситуацій. Так, у фантастичній драмі «Осінь казка» служебка врятувала лицаря з в'язниці і заховала його у свининці.

Коли я вже згадав «Осінь казку», то мушу зазначити, що цей твір належить до найслабших у поетичній спадщині письменниці. Але не слід забувати, що навіть і в найслабших її творах іноді можна натрапити на блискучий вислів глибокої думки. Напр., у цій самій «Осіній казці»:

*Хто визволитьсь сам, той буде вільний,
Хто визволить кого — в неволю візьме.*

У радянській пресі драму-феєрію «Лісова пісня» проголошено найкращим твором Лесі Українки. Це зроблено, без жодного сумніву, щоб відвернути увагу від інших, психологічно більш витончених, проблемно-філософських та візійно-пророчих творів письменниці. Безперечно, «Лісова пісня» легка для сприймання, формально блискуча річ, але вона побудована на зовнішніх ефектах і глибиною змісту не дорівнює таким шедеврам, як «Блакитна троянда» з її символікою чи як «Камінний господар» з його містикою або «У пущі», де

розкривається вічна проблема — мистець і його оточення, не кажучи вже про «Кассандру» — трагедію правди, що вбиває, ні про «Руфіна і Прісціллу», за свідомством М. Зерова, улюблену річ самої авторки, ані про «Оргію», що крізь призму естетики подає проблему національного поневолення, ані про «Адвоката Мартіяна», що випереджає на півсторіччя європейську драматургію.

До того, поміж усіх щойно перерахованих творів «Лісова пісня» фабульно найменш самостійна: часом здається, що це «Затоплений дзвін» Г. Гавптмана, з якого виключено символіку дзвону. А коли читаємо ремарку:

На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожа, біліє цвіт калини, глос соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина проявляє ніжні квіти... —

то мимоволі згадується «Жуазель» Моріса Метерлінка...

Підсумовуючи цей розділ, треба ще зупинитись на таких моментах.

1. Величезне жанрове багатство Лесиної драматургії: драматична поема, драма прозаїчна, драма віршована, драматизована новеля, діалог, драматичний етюд, драма-феєрія. При цьому вражає відсутність комедії та гумористичних ефектів: немає ні комічних персонажів, ні словесного гумору — навіть Станарель, що вдається до саркастичних реплік, не здається смішним, — ані гумористичних ситуацій, якщо не рахувати лицаря у свининці (про що ми вже згадували) та фігурки Годвінсона («У пущі»).

2. Виняткова тематична широта охопленого матеріалу: дія відбувається в різні епохи, у найвіддаленіших країнах та у відмінних соціальних середовищах: давній Єгипет, вавилонський полон євреїв, Троя часів облоги, доба раннього християнства, Україна доби Руїни і стара Москва (у драмі «Бояриня») — і поруч бароккова Іспанія, Америка XVII віку, Французька революція, позачасове українське Полісся і сучасні поетеси кола української інтелігенції.

3. Різноманітність і неповторність персонажів: донна Анна і Йоганна, жінка Хусова, Кассандра і Прісцілла, Неріса з «Оргії» та Любов Гощинська («Блакитна троянда») — якщо брати самих тільки героїнь Лесиної

драматургії — які це все індивідуальні, яскраво окреслені, живі й оригінальні постаті! Жодна з них не подібна до іншої. Найменше власного, «лесе-українського» — в Килині, вдові з «Лісової пісні». Можна вбачити невеличке споріднення у Тірци й Кассандри — мовляв, обидві пророчиці, але далі цієї чисто зовнішньої ознаки споріднення не сягає. Та ще про Гощинську, Одержиму й Кассандру я сказав би, що їх об'єднує якась трагічна містика.

4. Вважає також неповторність лексичного матеріалу, символіки та різних стилістичних засобів. Як виняток можна назвати лише перенесення символіки «принцеси на неприступній горі» з невдалої — і тому незакінченої — марксистської драматичної фантазії «Осінь казка», писаної 1905 р., до драми «Камінний господар», створеної 1912 р.

В «Осіній казці» принцеса:

*Я вдруге не стерплю розлуки!
До тебе йду
На волю та бігу!*

(Кидається з даху і теж скочується в діл).

У «Каміннім господарі» Анна:

*Рагійте!
Тепер уже не треба визволяти —
Впаде сама з гори принцеса ваша!*

Очевидно, письменниця сама вважала «Осінь казку» лише за матеріал для інших, більш довершених творів.

Про стилістичні засоби Лесі Українки можна написати чималу книжку — але пощо це робити, коли таку книжку в нас ніхто не читатиме, як не читають «Сτροφіки» автора цього есею. Все таки не можею стриматися, щоб не навести бодай одного випадку багатства Лесиної стилістики. Ось, напр., гіпокористичний димінутив у функції дисфемізму:

*Твоя рабня вже доложить хисту:
Всі зморщечки отут попри очицях,
Навколо вустоньків і між брівками
Чудово замалює, зробить церу
Таку свіженьку, як була колись!*

(«Йоганна, жінка Хусова»)

5. Огляд Лесиної драматургії був би неповний і однобічний, якби я обмежився самими лише досягненнями і проминув ті — на щастя, досить незначні й непомітні — недоліки, які вряди-годи можна знайти в її творах. Найслабше в неї виходила розв'язка, закінчення драматичного твору. Так, третя дія драматичної поеми «У пущі» відбувається після кульмінації і хоч психологічно глибша, але фабульно слабша від двох попередніх дій. Недороблена також остання дія «Лісової пісні». У «Кассандрі» авторка сама завважила непотрібність фінальної сцени, без якої і так усе ясно, і висловила бажання, щоб ту сцену виключити з наступних видань. (Ніби на глум над останньою її волею в радянських виданнях, з яких викидають чимало мистецьки-повновартісного матеріалу, не забувають долучити до «Кассандри» цю забраковану сцену).

Та найгірша творча невдача спіткала Лесю Українку з драматичною поемою «Руфін і Прісцилла». Це геніальна річ, але за винятком останньої сцени. Поперше, вся акція драматичної поеми відбувається на сцені, «на першому пляні», і раптом в останній дії ця акція переноситься за сцену і сприймається вже не безпосередньо, а крізь призму бачення циркової юрби. Протягом усього твору поетеса показувала своїх героїв, але тут вона про них лише розказує, а якщо й показує, то здаля, щоб зараз же заховати. Гра «показує-розказує» може провадитись у художньому творі, розказувати можна зав'язку, різні перипетії, нарешті — епілог, але розв'язку треба таки показати.

Подруге, основана на нюансах психологічна драма в останній дії несподівано іпостасована нижчим драматичним жанром — масовою сценою на зразок пушкінського «Бориса Годунова». Саме з себе використання пушкінських технічних засобів ще не зле — Пушкін добрий письменник, та біда в тому, що як драматург він стоїть щаблем нижче від Лесі Українки.

6. Щоб не лишити в читача неприємного присмаку заввагою про недоліки, зверну увагу ще на один деталь, на підставі якого наукове літературознавство (тому що всі, кому не ліньки, поробилися тепер «літературознавцями», вживаючи цей термін, мушу додавати ще

й есенціальний епітет) виявляє різницю між творами великих і просто пересічних письменників. Пересічний письменник зосереджує всю свою увагу на головних персонажах твору, і саме тому вони — як правило — виходять у нього мляві, бліді, невиразні. Натомість дургорядні персонажі, яких він малював мимохідь, виявляються живими й повнокровними. Лише найбільшому майстрові слова вдається головний персонаж. Саме до таких майстрів належить драматург Леся Українка.

Вище ми говорили, що «Блакитна троянда» поставила Лесю Українку на один рівень зі світовими драматургами тієї доби. Але є один твір, який не тільки синхронізується зі світовим письменством, а й випереджає його принаймні на півсторіччя, твір, який фактично належить до літератури не початку нашого віку, а до його другої половини. Маю на думці драматичну поему «Адвокат Мартіян»: тут і замкнене коло, з якого немає виходу, і фатальний збіг обставин, і самотність головного героя, і постать глухонімого раба, який, можливо, символізує невблаганність часу, і такі композиційні засоби, як антиципація та звукове облямовання, — все це типове для європейської літератури наших днів і могло б вийти з-під пера Ануя або Камю. Якщо Гоголь був перший сюрреаліст європейської літератури, то Леся Українка — перша екзистенціалістка.

V. Проза Лесі Українки

Прозу Лесі Українки я порівняв би з невеличким будинком, який стоїть у глибині подвір'я, заступлений від вулиці монументальним монобльоком її драматургії та квітучим садом поезії. Щойно наблизившись до того будиночку, ми помічаємо досконалість його архітектури і красу мистецького оздоблення. Цим я хочу сказати, що прозові твори поетеси, хоч вони менш відомі, ніж її вірші та драми, — мають неабияку художню вартість. Більше того — я беру на себе сміливість висловити думку, що Леся належить до найвидатніших українських прозаїків.

«Така її доля. Образок з життя» — так зветься перша спроба Лесі Українки в ділянці художньої прози. Ця спроба ще стоїть поза літературою. Але не треба забувати,

що цей образок з життя Леся написала, коли їй було тільки сімнадцять років. Уже два роки пізніше вона пише оповідання «Жаль», яке читається з цікавістю. Можливо, досвідчений критик помітить у цьому оповіданні деякі недоліки, але середній, масовий читач знайде в ньому читабельний матеріал, відповідний до свого рівня.

Щаблем вище стоїть написане 1898 р. оповідання «Над морем». Це твір дозрілої письменниці, імпресіоністична проза, яка трохи нагадує манеру Чехова й Коцюбинського. З обома щойнозгаданими письменниками ріднить Лесю Українку також викривальна тенденція оповідання, але ця викривальність ніколи не переходить у неї в штучно-надуману тенденційність. Найкраще в оповіданні — морські краєвиди, які облямовують і пронизують цей твір, кінцеві рядки оповідання «Над морем» належать до високохудожніх зразків пейзажної прози.

Оповідання Лесі Українки «Екбаль-ганем» дослідники вважають фрагментом якоїсь запланованої повісти. Написане воно 1913 р., незадовго до смерті письменниці. Можливо, це справді уривок, проте він являє собою закінчене ціле і не потребує для свого розшифрування якихось додаткових матеріалів. Сюжет оповідання «Екбаль-ганем» — екзотичний, дія відбувається в Єгипті. Але екзотика обмежується лише місцем дії. Це, властиво, психологічна новела, в якій письменниця користується технічними засобами сучасної світової літератури. Вона дає зрозуміти речі, не називаючи їх. Творів такого рівня можна знайти чимало в англійських чи іспанських авторів повоєнних років. Коли я читав новелу «Екбаль-ганем», мені здавалося, що це переклад когось із знаних мені західних письменників нашої доби. Але ж ні! Це оригінальний твір Лесі Українки. І написаний він майже шістьдесят років тому.

У своїх прозових творах із життя інтелігенції, а також в екзотично забарвлених оповіданнях Леся Українка орієнтувалася на кращі зразки європейського письменства. Так само як це робила вона і у своїй драматургії, і в дозрілій ліриці. Тим легше це було робити, що

в українській літературі тієї доби не було ще усталених традицій і канонів щодо літератури з подібною тематикою.

Натомість існували канони для творів з українською народньою тематикою. Ці канони витворилися ще у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка та Марка Вовчка і досягли остаточного завершення у прозі Панаса Мирного.

Леся Українка зверталася до мотивів українського села і селянства не тільки в ранніх напівдитячих творах, а й тоді, як стала зформованою письменницею. Як же Леся Українка розв'язує проблему показу селянства? Як і в драмі, вона переступає усталену традицію і йде власним шляхом. Насамперед вона відмовляється від такого традиційного технічного засобу, як авторська ремарка, вона не пояснює читачеві вчинків свого героя чи героїні. Читач має сам зрозуміти психічний стан героя.

Другий технічний засіб, що відрізняє прозу Лесі Українки від побутового етнографізму, — це функціональна реалістична деталізація. Наведу такий приклад:

Семен спочатку сидів нерухомо, дивився похмуро на малу Пріську, але дитина, ще не міцна в спині, незабаром втомилась сидіти, хитнулась, перекинулась і, вдарившись об твердий тік, зайнялася безгучним плачем...

Ця сцена потрібна Лесі Українці, щоб показати реакцію одного з персонажів на цей дитячий плач. Характерно, що читач, дійшовши до цього місця, ще не знає, як саме той персонаж реагуватиме.

Цитоване оповідання «Приязнь» — із життя волинського Полісся — якоюсь мірою перегукується з фесрією «Лісова пісня». В обох творах етнографізм служить мистецтву, а не мистецтво етнографії, як то було у попередніх наших прозаїків. Підсумовуючи, можна сказати, що невеликий кількісно прозовий доробок Лесі Українки за своєю художньою вартістю заслуговує на місце в однім ряду з найкращими здобутками українських прозаїків початку сторіччя. Мистецька проза І. Франка, В. Винниченка, М. Коцюбинського та Лесі Українки — це явища одного ряду.

VI. Леся Українка як перекладачка та літературний критик

Нам лишається розглянути ще дві сторони літературної діяльності Лесі Українки: її працю перекладачки й літературного критика. Перекладала вона з вісьмох мов (українська, російська, польська, німецька, французька, англійська, італійська та грецька) на дві (українська й російська) — не рахуючи, звичайно, перекладів, роблених не з мови оригіналів (індійська і давньоєгипетська).

Але ці переклади беремо до рук, як сказав би М. Орест, «з чуттям туманним»: на відміну від її драматичних творів, а почасти прози й поезії, ці переклади, у більшості своїй, не підносяться над рівнем кращих перекладів тієї доби. А була це доба, коли українське перекладацтво щойно відривалося від традицій трагедійних переробок, коли вульгаризація лексики вже зникла, а нострифікація тексту ще трималася. Тож, коли ми відкриємо навздогад книжку і прочитаємо таку, скажімо, поезію:

*Ой, ляжу я долі посеред осади,
Уже ж бо я хворий з тяжкої госади.
Ось ідуть одвідать сусіди зблизенька,
А помежи ними йде моя миленька,
Оступись, лікарю, хай мила лікує,
Тільки мила знає, що мені бракує... —*

нам і до голови не впаде, що це переклад давньоєгипетської пісні, а здаватиметься, що десь тут має бути й «соловейко на калиноньці», — настільки все це наближене до стилістики українського фолкльору.

До того ж більшість перекладів Лесі Українки має принагідний характер, систематично працювала вона лише над перекладами з Гайнріха Гайне та, може, ще Гавптмана. Що можна сказати про ці переклади? Перекладу «Ткачів» Гавптмана, соціальної драми, яка певною мірою була попередницею радянського виробничого роману, — я не читав і знаю лише, що такий переклад існує, але не знаю, чи він був колинебудь надрукований. Якщо естетичне відношення між самим оригіналом і перекладом допускає три варіанти, тоді: переклад

кращий від оригіналу, рівновартісний, гірший. Подібні варіанти взаємин виникають і між автором та перекладачем (А — автор, П — перекладач):

1. $A > П$, себто автор як письменник стоїть вище від перекладача, який і взагалі може не мати власної літературної продукції. Напр., Гете і його перекладач Микола Лукаш.

2. $A = П$, себто автор і його перекладач займають у літературі приблизно однакове місце. Напр., Адам Міцкевич і Максим Рильський або Михайло Орест та Інокентій Анненський.

3. $A < П$, себто перекладач займає більш поважне місце в літературі, ніж автор оригіналу. Напр., М. Зеров та граф П. Бутурлін, забутий російський поет, з якого Зеров переклав сонет «Шевченкова могила». Відносини Лесі Українки як перекладачки з її улюбленим автором Гайнріхом Гайне відповідають саме цій третій формулі: $A < П$. Думаю, що ці переклади постали як відгомін російських літературних смаків тієї доби, коли скромний з мистецького погляду поетичний доробок Гайне вважався за вищу точку світової поезії. Поезії Гайне — багатослівні, неглибокі змістом, але політично загострені і не позбавлені дотепу. Вони і в Лесиному перекладі такі самі, як в оригіналі, ні гірші, ні кращі. Варто звернути увагу, що перекладачка вміє відтворити гайнівський дотеп. Говорить мурин-князь:

*Взяв недавно я рюсью
Куховарочку з Ельзасу,
І тепер в її обіймах
Я зовсім, як в себе дома!
Як погляну їй на ноги,
То згадаю любих слонів...*

Позитивним наслідком Лесиної праці над перекладами з Гайне мені здається використання певних технічних засобів, строф і розмірів цього автора, зокрема таких як неримований катрен чотиристового хорей, що його Леся застосовувала в деяких кращих своїх поезіях: «Трагедія», «Бранець».

А взагалі діяльність Лесі Українки як перекладачки має вартість, поперше, як свідчення про коло зацікавлень письменниці, а подруге — також і як певний етап

на шляху до високого перекладацького мистецтва київських неокласиків.

Критичні статті Лесі Українки роблять дуже своєрідне враження: з одного боку, вона виявляє живу спостережливість щодо літературних явищ і висловлює надзвичайно цікаві погляди, а з другого — переповідає зміст рецензованих оповідань, що з погляду фахової критики — недопущення.

Якщо драматичні свої твори Леся Українка писала тільки українською мовою, а серед її поезій, прози і перекладів трапляються іноді окремі російськомовні речі (поезія «Когда цветет никотиана...», прозова мініатюра «Мгновение», переклади поезій Конопицької на російську мову) — то між її критичних статтів і нарисів російська мова переважає. А це треба пояснити тим, що у своїй драматичній творчості Леся не мала ні читачів, ні глядача і була свідомо, що пише *ні для кого*, натомість статті вона, навпаки, спрямувала до своїх земляків, до яких російське слово промовляло краще, ніж українське.

З-поміж російських статтів чи есеїв найважливіші — розвідка про двох італійських письменників, Аду Негрі та Габріеле д'Аннунціо, стаття про польську літературу та незакінчене дослідження про новітню громадянську драму. З українських — невеличкий есей «Утопія в белетристиці» та незакінчена стаття про англійського поета Джона Мільтона.

Окремо варто було б виділити писані по-російському статті на теми української літератури: довідку «Малорусские писатели на Буковине» та велику рецензію на ранні оповідання В. Винниченка. З цієї рецензії наводжу два фрагменти у своєму перекладі.

...Для Винниченка, як і для Гавптмана, людина юрби вже не є бутафорська приналежність, як це було в старих романтиків, це не манекен примірювати убрання, зшиті з «людських документів», як це було в натуралістів, ні, для них «людина юрби» — людина в повному значенні слова, та її не виведено з юрби, не поставлено одинцем або в штучну групу для художньої студії, як це було в російських реалістів, а навпаки, залишено в її середовищі і разом із тим висунено на перший план так близько, що середовище вже перестало здаватися

плом, розчленувавшись на рівновартісні, але не рівнозначні постаті... У Гавптмана всі персонажі, всі члени юрби його «Ткачів», пов'язані не лише спільними умовами життя, але й загальним настроєм, що проходить різні фази і набуває різних відтінків у різних осіб. У Винниченка вони пов'язані ще й фавбулою, розвиткові якої так чи інакше сприяють. Але який би сильний не був настрій «Ткачів», якою мірою не була б цікава фавбула «Голоти» — не в них самих вартість цих творів. Ми можемо уявити собі тих самих персонажів в іншому настрої, пов'язаних іншою фавбулою, але все ж вони не втрачають значення та інтересу, кожен з них, як це й буває в справжньому житті, служить ще й за самоціль, тому в читача немає того враження, яке виникає при читанні будь-якого письменника зі старих шкіл, а саме, що якби помер головний герой або зникла головна теза твору, то другорядним персонажам уже й на світі роботи нічого, хоч зараз померти, тому що вони жили для «освітлення» чи «відтінення», а самі з себе нікому не потрібні...

...Потроху виробився новий погляд, захоплено сприйнятий новоромантиками в мистецтві, а саме, що ні в природі, ні в житті нема нічого, що було б само з себе, так би мовити, за правом народження, другорядним, що кожна особистість суверенна, що кожна людина, яка б вона не була, є героєм для самої себе і частиною середовища відносно інших...

У цій статті-рецензії Леся Українка себе саму також зараховує до новоромантиків.

VII. Світогляд Л. Українки та його втілення в художній творчості

Формування Лесі Українки як людини й письменниці припало на добу, коли Україна вже перетворилася була на духову провінцію Росії, в російській поезії панували епігони Некрасова, про якого думали, що він «вищий за Пушкіна», існував культ Беранже, який здавався найкращим поетом Франції, та Гайнріха Гайне, якого вважали за найбільшого лірика всіх віків і народів. Невігласа Белінського шанували як арбітра естетичного смаку, читати графоманську писанину Чернишевського було моральним обов'язком кожної «передової» людини, а за «володаря почуттів і думок» правив

Писарєв, який ставив такі, пробачте, проблеми: що має більшу вартість для людства — чоботи чи Шекспір? І відповідав — чоботи!

В історії відомі періоди піднесень і падінь культури, моралі, інтелектуальних здібностей багатьох народів. Так, Італія в добу Оттонів зазнала найглибшого здичавіння, Німеччину XVI віку охопила була масова антифеміністична параноя. Про Росію другої половини минулого сторіччя можна сказати, що вона перебувала в стані національного ідіотизму.

Зворотною стороною гльорифікації Чернишевських була зневага до власних духових вартостей: Тютчева не помічали, Достоевський — «хворий талант», до того ж усіх своїх героїв він списав із самого себе, а Толстой — «юродивий поміщик»...

І так само як мужик у поемі С. Єсеніна, російський інтелігент другої половини дев'ятнадцятого століття «дививсь на Маркса, як на Саваофа», література мала бути лише «викривальною», проблематика — соціальною, і все це знаходило жвавий відгомін в інтелектуальному житті України, хоч, може, й не набирало надто карикатурних форм, а також відрізнялося від метрополії наявністю національної проблематики.

А що Леся Українка весь час перебувала в самому центрі не лише культурного, а й соціально-громадського життя тодішньої України, то ідеологічно-світоглядіві питання відбивалися в її поезіях, драмах, оповіданнях, есеях. Звідси — переспіви російських поетів у громадянській ліриці, і переклади з Гайнріха Гайне, і спроби написати марксистську драму... Увесь творчий шлях Лесі Українки — це шлях до звільнення від цих російських канонів, шаблонів і штампів — і врешті перемога над ними.

Звичайно говорять про вплив дядька, М. Драгоманова, на формування світогляду Лесі Українки — я беру справу ширше і вважаю, що й сам Драгоманов був «дитиною доби», її репрезентантом і яскравим виразником. Думаю, що тут важив не стільки політичний світогляд, скільки культурний рівень Драгоманова, який був по-європейському освіченою людиною.

Леся Українка залюбки використовувала у своїх творах теми, ситуації, символи світового письменства. Легко

завважити, що основний технічний засіб, до якого вона вдається, — це перенесення конфлікту в соціальну площину. Наведу кілька прикладів. «Озімандія» — твір англійського романтика Шеллі — це поезія про марноту земної слави; базований на цій поезії твір Лесі Українки «Напис в руїні» ставить насамперед соціальну проблему: народ і цар.

Акторка з оповідання «Розмова» нагадує оскар-вайльдівську Сібилу Вейн — героїню роману «Портрет Доріана Грея», та, на відміну від Оскара Вайльда, тут показаний не лише удар мистецтва й дійсності — а також і чисто матеріальні проблеми, пов'язані з цим ударом. Артистка оповідає поетові про своє нещасливе кохання:

Така «перелітна птаха», якою я була і мусила бути по умовах нашої сцени, могла заробляти тільки «перельотами»... А звивши «гніздо» постійне, я позбулась би й заробітків. Ще якби він був актором... А то не може ж хронікер малої преси в кожному новому місті «пристроюватись» до іншої газети...

Ще один приклад. «Полярна ніч» Лесі Українки подібна своїм змістом до поезії «Схід місяця» німецького поета Альфреда Момберта, який жив і писав одночасно з нашою поетесою. У Лесі:

*Дитина вже заплакати збиралась,
Коли замрили в хаті стіни й лави —
І наш юнак покликнув: «Сонце сходить!»
Бач, я казав!» Ми кинулись до вікон.
За сніжною пустиннею далеко
Займалося півкругом сяйво. «Де ж там, —
Сказала жінка, — се був знову сполох».
«У сніжні ночі сполохи не сяють, —
Промовив гіг. — Се просто місяць сходить».*

У Момберта (цитую за перекладом М. Ореста):

*Червоним пламеніючи вогнем,
Підводиться там куля велетенська,
Переборовши чорних хмар вали...
Я і вони дивились і дивились
На неї, і божественне чуття
Вступало, невідоме, в наші душі...
Враз залунав по бруку крок тяжкий,
І хтось глузливо мовив: — Нерозумні!
Що очі втупили? Це ж тільки місяць!*

У Момберта символ має загальнофілософський характер, у Лесі Українки — соціальний. Про це свідчить система символіки, типова для революційної поезії тієї доби.

У незакінченій повісті «Приязнь» Леся Українка зупиняється на проблемі соціальної нерівності: в цій повісті дві героїні — одна панночка, а друга селянка з курної хати.

Особливо гостро стоять соціальні проблеми в її творах, писаних 1904—1905 р., коли вся атмосфера довкола була насичена революцією. Але на честь Лесі Українки треба сказати, що соціальна спрямованість її творів майже ніколи не переходить у тенденційність.

Лише у двох драматичних поемах Лесі Українки заважаємо тенденційність, яка йде на шкоду мистецькій вартості. Маю на думці драматичні поеми «Три хвилини» та «Осінь казка». Особливо остання річ, «Осінь казка», може служити за приклад, як тенденційність перешкоджає художній творчості, знецінює вартість мистецтва. «Осінь казку» Леся Українка почала в казково-романтичному пляні: ув'язнений лицар, царівна, що чекає на визволителя. Несподівано з цим пляном зустріється плян соціальний — у душі клясової боротьби. Але поетеса сама завважила, що тенденційність убиває мистецтво, і залишила цю драматичну поему незакінченою, а кілька років пізніше використала окремі моменти з поеми для драми «Камінний господар», про що ми вже згадували.

Але поруч із відлунням марксистської ідеології у творчості Лесі Українки виразно виступає інша, протилежна ідеологія — вчення Фрідріха Ніцше. А поряд із соціальними проблемами в її творчості з роками все більше місця займають проблеми національні. Ніцшеанство Лесі Українки найповніше виявилось в її драматичній poemі «Одержима». Можливо, що сучасний західний психоаналітик у драмі «Блакитна троянда» знайде комплекс Йокости, але, на мою думку, в центрі «Блакитної троянди» стоїть ніцшеанська проблема влади, — в данім випадку — влади матері над сином. Так само, коли ми, читаючи драму «Камінний господар», доходимо до розв'язки твору, нам згадується гасло Фрідріха Ніцше:

«Не воля до життя — так я навчаю — лише воля до влади!». Ремінісценції з Ніцше розкидані по багатьох творах Лесі Українки. Наприклад в «Оргії»:

*Відомо, що поганий той школяр,
Який учителя не переважить...*

Це нагадує афоризм Ніцше: «Погана нагорода вчителів, якщо учень його не переважить».

Щодо національної проблематики, то їй Леся Українка приділяє увагу — одночасно з проблематикою соціальною, — почавши від своїх ранніх творів. Уже в поемі «Роберт Брюс, король шотландський» (цю поему Леся написала, коли мала двадцять два роки) вона оспівує боротьбу за національну незалежність.

Містичному зв'язкові людини з її батьківщиною присвячена легенда «Ра-Менеїс». У візіонерській «Легенді віків» поетеса жахається як чогось найстрашнішого самого припущення, що:

*Колись так, може, й наша рідна мова
Зостанеться на загадку вікам
Німим, холодним, дивним трупом слова...*

Питанню національного поневолення присвячені такі драматичні поеми, як «Вавилонський полон», «На руїнах», «Бояриня», «Оргія». Написані протягом десяти років — від 1903 по 1913 — ці твори мають різну мистецьку вартість: «На руїнах» належить до найслабших творів письменниці, «Вавилонський полон» і «Бояриня» — до середніх, а «Оргія» — до найкращих.

Назагал, розглядаючи творчість письменниці, можна завважити певну еволюцію світогляду. Соціальні мотиви наростають у добу революції 1905 року, а потім ідуть на спад. Натомість увага письменниці до національної проблематики ввесь час зростає й загострюється.

Найчіткіше і найпослідовніше поставлена проблематика національного — саме національного, а не соціального — поневолення у драматичній поемі «Оргія». В жодному творі Лесі Українки не можна вбачати прямої алегорії — «Абсурдно шукати відповідності, — казав Ярхо, — між дійсністю та віддзеркаленням цієї дійсності у творчості поета», — але саме в «Оргії» впадає в око навмисний ряд уподібнень до тих ситуацій, які виникали

при російсько-українських взаєминах. Наведу низку прикладів.

Взірцевий маєш хор панегіристів...

Панегіристи ці набрані з місцевих греків. І вже читач пригадає, що українських хлопчиків набирали для петербурзької придворної капелі. Доля цих хлопців складається по-різному: хто мав щастя в коханні, той «стрибав у князі», як Розумовський, а хто не мав — тому лишалося перерізати собі горло, як це зробив Максим Березовський...

*Я тут назвав співця
Справдешнього. Не гуже він славутній,
Та се вже грекам сором, не співцеві.
Я покажу Коринтові, що треба
Римлянина для цінування хисту,
Інакше хист лишиться неужитком...*

Це нагадає нам — як це не прикро, але правда! — що ми «визнали» і Котляревського, і Шевченка лише після того, як їх помітили і визнали росіяни.

*Він Греції дав спокій і закон,
Чого вона не мала споконвіку.*

Чи не «святе переконання» більшості росіян щодо України? Незадоволення, що Греція

*Навчала Рим лиш бабських теревенів,
Що тільки нам релігію згальбили...*

Пригадується реакція росіян на українські «відступлення» від московського православ'я...

В них навіть мови не було ніколи...

Мабуть, найтипівіше твердження і переконання росіян щодо українців. Ще приклад з «Оргії»:

*Та й їх поезія, скажу по правді,
Таки супроти нашої не встоїть.
Добірности такої, як Горацій,
Грек не досяг ніколи...*

Поставмо Пушкіна замість Горація — і матимемо сто разів чутий і читаний вислів...

*Поезію латинську
Почав нам еллін-бранець, не римлянин...*

Історична неточність щодо римської літератури, натомість досить точна подробиця щодо виникнення російської поезії: першим російським поетом був білорус із Київської академії Симеон Полоцький.

*Мій груже, ти ж не будеш запевняти,
Що тії вірші не були партацькі,
А тая мова не була потворна?*

Це вже зовсім не стосується до початків римської поезії, а до російської. Мова перших поетів-чужинців у Московії дійсно була несамовита, а віршилища їхні були справді партацькі.

Варто звернути увагу на ім'я головного героя «Оргії» — на Антея. За грецькою мітологією, Антей — син Геї і Посейдона, жахливий велетень-розбійник, що жив у Лівії і, примушуючи кожного подорожнього вступати у двобій, перемагав і забивав його, бож мати — Гея (земля) — давала Антеєві щораз нову силу, коли він ступав по ній або торкався її. Геракл, зустрівшись з Антеєм, підніс його в повітря — позбавивши таким чином материнської допомоги — і задушив його. У Лесиній «Оргії» Антей задушуеться струною — але це тільки варіант мітологічного мотиву смерті через задушення.

Саме в ті роки білоруський поет Максим Богданович написав поезію на цю тему: «Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя». Тут не йде про випадок одночасного паралельного переосмислення негативної постаті грецького Антея на позитивну, а що, більш правдоподібно, як Леся Українка, так і Максим Богданович черпали свої відомості про Антея з якогось спільного джерела — підручника мітології, де автор через недогляд забув дати Антеєві належну характеристику або — під впливом аналогічної мітологемі про Ілю Муромця, якому «лежаче на землі — сили прибувало», — вивів Антея на позитивну постать.

Радянські історики й літературні критики можуть написати все, що завгодно: якщо це буде для чогось потрібно, напишуть — беру найабсурдніший приклад, — що гетьман Іван Мазепа боровся за «воссоединеніє» України з Росією або — не тільки можуть, а вже й пишуть — що світогляд Шевченка зформувався під благодійним впливом Чернишевського.

Для того щоб оголосити своє право на Лесю Українку, вони змогли обійтись досить легкою операцією: не включили до зібрання її творів кількох речей (у тому числі антимосковської драматичної поеми «Бояриня»), а деяким іншим творам дали відповідну інтерпретацію.

У дійсності їхні права обмежуються лише двома-трьома творами поетеси — і то найслабшими: «Осіньна казка», «Три хвилини». Вже навіть така річ, як «В катакомбах», не може бути названа марксистською: це скоріше ніцшеанський волюнтаризм, ніж «класова свідомість раба».

А що казати про такі думки поетеси, як фрагмент драматичної поеми «У пущі», де мова йде про Річардове зайняття скульптурою:

*...Річард молодий,
А тим, що він не любить пиятики,
З дівчатами не водиться, то мусить,
Чим іншим бавитись — кров молода.*

Це ж чисто фрейдіанський погляд на джерело мистецької творчости — а фрейдіанство, якщо вірити радянським енциклопедіям, — це «буржуазна псевдонаука»!

Але це тільки один деталь. Гостро контрастує з ортодоксальним марксистом Лесина ненависть до всякого догматизму — ненависть, втілена в таких найкращих речах, як «У пущі» та «Руфін і Прісцілла».

Імпресіонізм і символізм — компоненти мистецького світогляду Лесі Українки — небагато мають спільного з «критичним реалізмом» російської літератури, а тим менше з «соціалістичним реалізмом» літератури радянської. Методом матеріалістичного вчення Маркса й Леніна була діалектика, але у всій світовій філософії, мабуть, ніхто, не виключаючи й Шопенгауера, так злосливо не висміював діалектики, як Леся Українка у своїй драматичній поемі «Кассандра»:

*Гелен:
Що правда? Що неправда? Ту брехню,
що справдиться, всі правдою зовуть.
Одного разу раб мені збрехав,
що мій фіял украдено, бо просто
не хотілося йому шукать фіяла,
а поки лінувався раб, то й справді*

фіял було украдено. Де правда
була тут, де брехня? Тоненька смужка
брехню від правди ділить у минулім,
але в прийдешньому нема вже й смужки.

Кассандра:

Коли хто каже те, що й сам не вірить,
то се неправда явна.

Гелен:

А як скаже,
хоч в добрій вірі, тільки помилившись,
не до лагу, то се вже буде правда?

Кассандра:

А як же ти, Гелене, одріжняєш
брехню від правди?

Гелен:

Та ніяк. Я просто
даю їм спокій.

Кассандра:

Як же ти віщуєш?
Що кажеш людям?

Гелен:

Те, що треба, сестро,
те, що корисно або що почесно.

Але що найбільш і найпоєднованіш непримиренне з діалектичним і з усяким матеріалізмом — це струмисько ірреального у творчості Лесі Українки: і містична сила сюжету про Дон Жуана — про що писала сама поетеса, — і містика «Блакитної троянди», і візійна лірика, і особлива предилекція до постатей пророчиць (Тірца, Кассандра) та пророків (Єремія).

І коли читаємо надхненні сторінки про утиски на мистця — з метою перетворити його на корисного ремісника («У пущі»), про суд над Руфіном («Руфін і Прісцилла») або про загибель Трої («Кассандра») і про лжепророка Гелена, який «діалектично» йде служити ворогам батьківщини, — то здається, що Леся Українка духовим зором дивилася на кілька десятиліть наперед і бачила майбутні події, з пожаром Хрещатика, з процесами над носіями культури, з перекинчиками, зі знищенням культурних пам'яток і уремісниченням мистецтва, паленням українських книгозбірень...

Самотня дівчина, талановита, культурна, шляхетного роду, писала драми з життя первісних християн. Вона жила «у пущі», серед своїх варварів-земляків, які взагалі не розуміли, що таке драма. Від неї могла початися нова європейська драматургія, але нікому було підхопити її слово.

Самотня жінка, талановита, культурна, шляхетного роду, писала драматичні поеми з життя первісних християн. Вона жила «у пущі», серед своїх земляків, які взагалі не розуміли, що таке драма. На її творчості мала б базуватися новітня європейська драматургія, але нікому було підхопити її слова...

Одна з цих жінок жила в епоху Оттонів (X вік) — це Гротсвіта з Гандерсгайму, перший драматург нової Європи. Друга — Леся Українка.

Тому років тридцять професор Б. Ярхо написав докторську дисертацію про Гротсвіту з Гандерсгайму, але ту дисертацію не можна було захистити: не було опонентів — про Гротсвіту ніхто нічого не знав.

Може, колись у майбутньому ретельний дослідник загублених культур відкриє світові Лесю Українку, другу в європейському письменстві (після Гротсвіти) жінку-драматурга, яка писала дивною мовою, що трохи нагадує російську.

І чи знайдуться тоді опоненти до його тези?



ДО ПИТАННЯ ПРО РЕЛІГІЙНІ МОМЕНТИ У СВІТОГЛЯДІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ*

Якщо прийняти, що світогляд дитини, в основному, формують три фактори: школа, родина та загальне оточення, то у випадку Лесі Українки їх лишається тільки два. До гімназії (де як предмет викладу фігурував «Закон Божий» і гімназистки мусіли дотримуватися приписів християнської релігії) Леся, як ми знаємо, взагалі не ходила, а вчилася вдома — в найманих вчителів та в матері. А в родині найбільший вплив на майбутню поетесу мав не батько, а дядько — Михайло Драгоманов, який був для неї живим дороговказом. Так, влітку 1888 р. Леся пише в листі до Драгоманова, що ні з матір'ю, ні зі старшим братом не почувається вільною; коли хоче «говорити щиро, то нічого не виходить», а коли пише до дядька, то з'являються вільність і щирість.

Хоча погляди Драгоманова на віру й релігію загальновідомі, мушу їх тут коротко переповісти.

Ставлення Драгоманова до церкви та до служителів релігійних культів чітко зформульовано в його «Передньому слові до "Громади"», де, серед іншого, є такі програмові твердження:

В Австрії наші громадивці мусять виступати проти попівства, може, ще гужче, ніж в Україні малоросійській, власне через те, що там попівство не так явно одцуралось од української породи... В нашій австрійській Україні безперемінно і якнайскорше треба налягати на те, щоб попівство обмерзіло молодим людям...

* Друковано нім. мовою 1994 р. («Lesja Ukrainka und die europäische Literatur»).

А трохи далі автор запевняє:

*...скасування віри, богомільства, церков і попівства
влекшуть ті тягарі, котрі несуть скрізь людські гро-
мади...¹*

А щодо драгоманівського розуміння релігії як такої, то це розуміння (чи, ліпше сказати, нерозуміння) найкраще виявлено в низці брошур «для народу», де сама назва говорить про зміст: «Віра і громадські справи», «Рай і поступ», «Оповідання про заздрих богів». А видала ці брошури партія українських есерів, ліва фракція якої (так звані «боротьбісти») під час визвольної боротьби стала на боці більшовиків, чим, кажучи фігурально, всадила ножа в спину молодій українській республіці.

У знижених до рівня масового (очевидно – пролетарського) споживача есерівських публікаціях читаємо: «...перші боги, котрих собі вигадали люди, які були ще зовсім дикі, були істоти, що мовби живуть у кожному з'явищу природи...».

Брошуру Драгоманов написав 1884 року. Автор переповідає, спрощуючи й спотворюючи, погляди людей, котрі ще не порвали з релігією:

...Кажуть, що бог (Бог скрізь з малої літери. – І. К.) не хотів, щоб люди знали про добро і зло власне тому, що він любив їх. Він би то провидів, що проба (госвід. – І. К.) і наука принесе людям чимало помилок і горя... А позаяк бог тепер не ходить по землі сам... то, кажуть, люди не можуть довідатись самі, що їм робити, а чого не робити, а можуть дізнатись... лише од посередників між богом і ними, од попів...

Ці погляди Драгоманова, можна сказати, ідентичні з поглядами Плеханова, Леніна та більшовиків. Цього самого навчали за радянських часів у «трудових семірічках».

Другий, побіч з родиною, фактор, який формував світогляд Лесі Українки в роки її дитинства, – це загальний настрій оточення, його ідеологія, пориви й прагнення, це довколишні історичні чи суспільно-громадські події, а також ставлення до них з боку суспільства.

¹ Драгоманов М. Вибрані твори – Прага, 1937. – С. 132–135.

Слід визнати, що все це аж ніяк не сприяло формуванню релігійності. Адже 70–80-ті роки минулого сторіччя в Російській імперії – це період революційних гуртків, арештів, судових процесів, терористичних актів. Вистачає зазирнути до біо-бібліографічного словника «Деятели революционного движения в России» (М., 1931), щоб переконатися, що Україна була тоді осередком революційного руху. Зазнав арешту й далекий від політики Лесин батько, заслано на Північ її тітку.

Найважливішими подіями за Лесиною дитинства були: Одеський «процес 28-х» 1879 р., коли жандармерія, даючи приклад майбутнім більшовикам, сполучила докупи як нібито членів тієї самої організації людей з різних революційних гуртків, котрі між собою взагалі не були пов'язані, та ще й долучила до них кількох цілком безневинних громадян, що їх також було засуджено. А наступного року сталася друга, не менш важлива подія: вбивство царя Олександра II.

Чи ж варто казати, що громадська опінія (особливо на Україні) була виразно по боці революціонерів, а не уряду, а що російську православну церкву удержавлено іще за «царя-антихриста» (так народ звав Петра I), то антипатії інтелігенції переносилися з поліції та жандармерії також і на священнослужителів, а йдучи далі – на релігію як таку? (На честь православної церкви треба, однак, сказати, що, всупереч звичаю причисляти «убієнних князів і царів» до «лику святих», вона не знайшла можливим зробити це з відомим своєю аморальністю Олександром II).

Про те, що писання Драгоманова не залишилися без відгуку в душі молодій поетеси, свідчить, зокрема, її лист до нього, писаний 1891 р. (коли Лесі було двадцять). Вона оповідає, як була свідком суперечки на релігійну тему і як потім переконала двох релігійних дівчат дядьковими аргументами. Як зразок «безплідної суперечки» Леся наводить спори про безсмертя душі.

Проте водночас вона виявляє зацікавлення старими релігіями, питає в дядька поради (це вже 1892 р.), яку Біблію купити: грецьку чи слов'янську. «В Біблії, крім усього, маса дикої грандіозної поезії», – пише вона в одному з листів до Драгоманова.

Від Франческа Петрарки триває в європейській поезії традиція: змішувати (навіть в одному творі) образи й мотиви Старого й Нового Заповіту (себто — християнської релігії), з одного боку, та греко-римської мітології, з другого. Тож і в Лесі Українки у книжці віршів стоять поряд дві поезії з мотивами арфи — тільки в одній це арфа Еолова, а в другій — арфи, повішені полоненими гебреями на вавилонських вербах, над Ефратом. А поезію, що зветься «Ave, Regina», поетеса присвячує не Діві Марії (як можна було сподіватися, судячи з назви, і як вчинив пізніше Богдан-Ігор Антонич)¹, а своїй музі.

Про те, що використання молодого поетесою біблійних мотивів — це тільки літературний засіб, найкраще свідчить її віршований лист до Михайла Павлика, де авторка недвозначно висловлює своє (зрештою, не стільки своє, як драгоманівське...) ставлення до релігії:

*Не буду я тепера говорить
Про Зевса, Огіна, про Брану і Єгову —
Вони вже вмерли, їх не оживить...*

А далі, в тому таки листі:

*Посмертного життя не хочу я собі,
Мені про нього гірше, ніж байгуже...*

Переламним моментом у світогляді Лесі Українки стала її любов до Сергія Мержинського — залізничного службовця з Мінську, туберкульозника, з яким вона познайомилася влітку 1897 р. біля Ялти в Криму. (Медицина, як відомо, робить карколамні зигзаги: тепер хворим на туберкульозу легенів забороняють бути на сонці, а тоді якраз на сонце спрямовували...).

І ось (мабуть, несподівано для поетеси) Мержинський виявився релігійною людиною, хоч Леся згадує про це лише тоді, як він уже лежав у безнадійному стані і навіть не міг диктувати листа.

У листі до Віри Крижанівської-Кучапської Леся ніби вибачається за його релігійність:

*Я часто не узнаю теперь своего грута, так он бывает
странен, как будто даже отчужденность какая-то чув-*

¹ Маю на думці його поезії «Ave, Maria» та «Salve, Regina».

стнується. Я искала цьому причин в его откуда-то теперь явившейся (конечно, от болезни) религиозности, появляющейся и в бреду, и наяву... но он сказал мне вчера в минуту просветления: это отчужденность смерти...¹

Звичайно нещасна чи хвора людина або звертається до Бога з молінням про поміч, або нарікає на богозалишеність, або ж, нарешті, бунтується проти Вищої Сили.

Але поки Леся страждала сама, маючи постійно гарячковий стан, нестерпні болі у хворій нозі, пересуваючися часом лише на милицях і відчуючи на собі постійні удари долі (так, коли одного разу їй покращало з ногою, її звалив тиф і недуга повернулася), вона ніколи не проклінала, не нарікала і не молилася.

Проте альтруїстичні первні її душі виявилися більш вразливими, ніж егоїстичні.

Трохи відхилившись од теми, нагадаю, що навесні 1897 р. Леся писала:

*Так чи не так, як от тепер весну,
Я бачила кохання й молодіці...
(...)
Те все було, та тільки за вікном...*

Але в листопаді того року постає «Східна мелодія»:

*Де тебе мають шукати на безвісті,
Милий мій, гуми мої бистрокрилії?*

Саме після знайомства з Мержинським у віршах Лесі Українки з'являються християнські мотиви: влітку 1900 року вона пише поезію «Свята ніч», що увійшла до циклу «Хвилини», — тоді чи не вперше навідав поетеса релігійний настрій (якщо тільки лірична героїня тотожна самій авторці). У листопаді того року написано поезію в прозі «Завжди терновий вінець...» (характерно, що тему Прометея, яка була в первісному варіанті, поетеса пізніше вилучила з твору). А починаючи від написаної того ж року поезії в прозі «Твої листи завжди пахнуть зів'ялими трояндами...», маємо цілий цикл, пов'язаний із її любов'ю до вмираючої людини і самою смертю Сергія Мержинського.

¹ Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. — Нью-Йорк, 1970. — С. 528.

Нааявність у віршах християнських мотивів є лише побічним і непрямим доказом християнської ідеології авторів: адже вони могли з'явитися і через вплив середовища, котре, попри всю свою антиклерикальну, а часом і антирелігійну настанову, все таки належало до ареалу християнської культури.

Проте у згаданій поезії в прозі є одне місце, що його жодним чином не можна пов'язати із матеріалістичним світоглядом: «...у тривких до життя людей таких очей не буває! Се очі з іншої країни...».

Як казав нам колись Борис Ярхо, релігію не можна ні довести, ні заперечити жодною логікою, бо ж людина мислить в одній площині, а вірить в іншій... Отож, всупереч логіці дядька Драгоманова, у поетеси очі «з іншої країни» (додам, що це були очі віруючої людини) вибликали перший проблиск віри.

А далі йде, я сказав би, диптих: «Я бачила, як ти хилився додолу...» та «То, може, станеться і друге диво...». Тут уже християнські мотиви — не літературні символи (рівнорядні з постатями-символами грецької мітології), а радше завуальована молитва, глибока й щира.

З огляду на важливість цього диптиха наводжу обидві поезії:

* * *

*Я бачила, як ти хилився додолу,
Пригнічений своїм важким хрестом,
Ти говорив: «Я втомлений... так, справді...
Я дуже втомлений... Боротися? Навіщо?
Я одинокий і... нема вже сили...»
Ти говорив так просто і спокійно,
Щось в голосі тремтіло, мов сльоза,
Та полиском сухим світилися очі, —
Як завжди... Я стояла біля тебе,
Не зважилась ані за руку взяти,
Ані схилитися до твого чола,
Ані тебе підвести... Я дивилась,
Як ти хилився під своїм хрестом...
...І потім довго я дивилася на тебе,
Тоді як ми з тобою розлучились.
Тоді, як тільки образ твій, мій друже,
Привиджувавсь мені в безсонні ночі,*

Все голос твій бринів: «Я втомлений...
так, справді...»

І брала я тоді паперу картку білу,
Хотілося мені зібрати тії сльози,
Що в голосі бриніли невидимо.
Колись отак, — розказує легенда, —
Хустиною святая Вероніка
Зібрать хотіла сльози й піт Христа.
Та на хустині замість поту й сліз
Зостався образ у вінці терновім
Того, хто впав знебулий під хрестом.
О, кожний раз, як я збирала сльози
Твої, мій друже, на папір біленький,
Я бачила те чудо Вероніки...

* * *

То, може, станеться і друге диво
Євангельське? Прийду, як Магдалина,
Тобі віддать останню послугу,
І саме в ту хвилину, як у тузі
Я буду гірко плакати, що навіки
Тебе втерляла, — раптом я побачу,
Що ти воскрес і просіяв від слави
Життя нового і нових надій.
І я впаду в нестямі на коліна,
І руки простягну до тебе, і на ймення
Тебе покличу вголос. Але ти?
Що скажеш ти тоді? Чи, може, й ти
Пошлеш мене веселу звістку дати
Твоїм забутливим і потайним друзям,
Що тричі одрікалися від тебе?
І поки я, не тямлячись від щастя,
Носитиму по людях любов провість,
Ти підеш панувати в нову країну слави
І на землі збудуєш рай новий
Для себе і для тих, кого покличеш.
Чи буде ж місце там для Магдалини?
Однаково, аби вчинилось диво!

(8. XI. 1900)

(Обидві поезії писано, безперечно, для самої себе та, може, ще для старшого брата; для друку вони не призналися...).

Щоб більше не повертатися до цієї теми, зазначу, що й весь кладовищенський цикл просякнений вірою в позагробове існування. Так що згаданий у її юнацькому листі спір про безсмертя душі виявився не таким уже й «безплідним».

Певну розраду після смерти Мержинського Леся знайшла, як відомо з її біографії, у подорожі на Буковину, в гості до Ольги Кобилянської. Хочу підкреслити, що таким чином замкнувся ідеологічний трикутник довкола поетеси: Драгоманов – позитивізм; Мержинський – християнство; Кобилянська – ніцшеанство. У написаних пізніше творах Лесі Українки так чи інакше (себто в позитивному чи негативному пляні) відбилися всі три ідеології.

Неповних двадцять років тому, в розвідці «Покірна правді і красі» я писав про те, що вплив марксизму обмежується лише кількома найслабшими творами Лесі Українки («Осіння казка», «Три хвилини»), і далі: «Вже навіть така річ, як "В катакомбах", не може бути названа марксистською: це радше ніцшеанський волюнтаризм, ніж "клясова свідомість раба"».

Не буде перебільшенням ствердити, що від часу знайомства з Мержинським, а особливо після його смерті, християнська тематика стає домінантною у творчості Лесі Українки. Тож маємо:

- 1901 р. – драматична поема «Одержима»;
- 1902 р. – закінчено прозовий, російською мовою писаний етюд «Мгновение»;
- 1903 р. – віршований апокриф «Що дасть нам силу»;
- 1905 р. – «В катакомбах» (всупереч своїй звичці поетеса не називає жанру цього твору);
- 1908 р. – драма «Руфін і Прісцілла»;
- 1909 р. – драматична поема «На полі крови»;
- того ж року – драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова»;
- 1911 р. – драматична поема «Адвокат Мартіян».

Теоретичні міркування щодо християнства Лесі Українка висловлювала принаймні двічі (я припускаю наявність таких міркувань і серед загублених та неопублікованих досі її творів): у листі до Агатангела Кримського з коментарем до драматичної поеми «В катакомбах» та в статті-рецензії «Замітки з приводу статті "Політика

і етика"», де авторка полемізує з одним нині забутим галицьким публіцистом. У «Замітках», зокрема, читаємо:

Психологія християн, і перших, і середньовічних, і новітніх, завжди ґрунтувалася на двох протилежних принципах: етичному і теологічному, бо християнство ж не було ніколи тільки філософією, але і релігією, теологічною догмою, що, як звичайно, переходила в фанатичну ортодоксальність... Боротьба цих двох принципів, одного, що рятував духом свободи, і другого, що хтів, — хоч і силоміць, вводити людей в царство небесне, була завжди трагічною в душі окремої людини.

Писаний на початку 1906 р. лист до Кримського є відповіддю на його критичні зауваження стосовно історичного підґрунтя драматичної поеми «В катакомбах». Леся Українка боронить свої позиції чи погляди щодо «рабського духу» в первісному християнстві, щодо євангельської антитези пана і раба «яко єдиної можливої форми відносин межи людиною та її Божеством...».

Проте вона не забуває і позитивних рис первісного християнства. Це «ґрація почуття його "жен-мироносиць"... І те нове для античного аристократичного світу почуття всепрощаючої симпатії, що так красило відносини Христа до його зрадливих і тупих учеників...». Але... чи тільки про християн іде мова в Лесиних «Катакомбах»? Як мені вже доводилося писати, «що найбільш споріднює Лесю Українку з Тарасом Шевченком — це багатоплянове використання ранньохристиянської тематики, якій присвячені дві — формально найдосконаліші — поеми Шевченка: "Неофіти" й "Марія". Було б спрощенням добачати в цих поемах саму тільки алегорію: мовляв, під неофітами Шевченко мав на думці членів Кирило-Методіївського братства... В дійсності значення "Неофітів" багато ширше: воно охоплює всі віки й народи...».

Так само всі «віки й народи», де тільки виникало якесь нове вчення, прибічники якого змушені критися «в катакомбах», охоплює Лесина драматична поема, а найбільше в ній, на мою думку, відбито догматизм adeptів «нового євангелія» (так Леся Українка називала марксизм) із їхньою нетолерантністю до духової свободи індивіда.

Щодо самої християнської ідеології, то вона знайшла своє втілення насамперед і найвищою мірою в жіночих постатях Лесі Українки, в Прісциллі та Йоганні, а ще раніш – в апокрифі «Що дасть нам силу».

Драгоманівський антиклерикалізм можна добачати у змалюванні єпископа («В катакомбах») та проповідника Годвінсона («У пущі»), але ставлення поетеси до самої християнської релігії в сучасному їй вияві, мабуть, найліпше розкрито в російськомовному етюді «Мгновение», де читаємо:

*В моей груди колыхнулось что-то горячей волной,
и мне захотелось броситься на колени рядом с этой
девушкой, обвить руками пьедестал Магоны и за-
петь, или зарыдать, или умереть в каком-то непо-
нятном восторге...*



РОЛЯ «ХАТЯН» У РОЗВИТКОВІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(До сімдесятиріччя заснування журналу
«Українська Хата»)*

Після Валуєвського циркуляра та Емського указу, які фактично забороняли українське друковане слово на території царської Росії, наші письменники змушені були або пристосуватися до цензурних обмежень (це стосується зокрема української драми), або — друкуватися за кордоном, — так само, до речі, як роблять тепер радянські дисиденти, із тією істотною різницею, що в ті часи це не вважалося злочином і не було випадків, щоб якогось письменника за сам лише намір видати свій твір за кордоном — засиляли в Мордовію...

Щойно після 1905 року стан української літератури в тодішній Російській імперії ґрунтовно змінився. Російська Академія наук визнала українську мову не діалектом, а такою мовою. Якщо не зовсім відпали, то значно послабшали цензурні обмеження. Український письменник мав відтоді можливість друкуватися в себе вдома. Київ знову став культурним центром України.

Борис Грінченко публікує антологію «Досвітні огні», видавець Самоненко випускає капітальну антологію «Українська муза», що її упорядкував Олекса Коваленко, а також декляматори «Терновий вінок» та «Розвага». Літературне життя зосереджується довкола двох пресових органів. Старші письменники, ідеологічно пов'язані з традиціями народництва, гуртуються довкола газети «Рада» — їх звать «радянами». На чолі радян стоїть Сергій Єфремов.

* «Свобода», 1979 р.

Натомість інша група, що складається переважно з літературної молоді, гуртується довкола журналу «Українська Хата». В нашій літературі «хатяни» — це насамперед новатори, в чийй творчості помітно впливи західноєвропейського та російського модернізму. Очолював редакцію Павло Богацький, але фактично стерничим журналу був талановитий публіцист і літературний критик Микита Шаповал, який писав під псевдонімом «Сріблянський». Поруч із ним слід назвати іншого критика — Миколу Євшана (справжнє прізвище Федюшка). Журнал мав загальноукраїнський характер: серед його співробітників бачимо не лише письменників із Наддніпрянщини (як казали тоді, «з України російської»), а й галичан (Богдан Лепкий, Михайло Яцків, Петро Карманський, уже згаданий Микола Євшан) та буковинців (Ольга Кобилянська). До речі, саме тут друкувалася велика повість Кобилянської «За ситуаціями».

Журнал «Українська Хата» почав виходити 1909 року й проіснував до середини 1914-го, коли, з вибухом Першої світової війни, в Російській імперії було заборонено друкувати щонебудь неросійською мовою.

«Українська Хата» була дзеркалом тодішнього літературного життя. Вона охоплювала поезію, прозу, драму, літературну критику, перекладацтво, вона приділяла увагу також філософії (згадую монографію Товкачевського про творчість Григорія Сковороди), етнографії, суспільно-політичній проблематиці та загальному процесові розвитку української культури.

З прозаїків тут друкувалися: Володимир Винниченко, Галина Журба, Надія Кибальчич, Олексій Плещ.

Та найбагатше й найповніше — як це завжди буває в нашій літературі — в журналі «Українська Хата» представлена була поезія. З цим журналом пов'язана коротка й бурхлива діяльність Грицька Чупринки. З відомих поетів у журналі беруть участь Олександр Олесь, Микола Вороний, Микола Філянський, Микола Чернявський. З молодих саме тут починають Максим Рильський, Павло Тичина, Володимир Свідзінський, Яків Мамонтов, Михайло Семенко (тоді ще не «Михайль», а Михайло).

Легко говорити про сюжетні прозові твори: переповісти фабулу, дати характеристику персонажів, проаналізувати архітекτονіку. Натомість ліричну поезію —

так само як і музику — розказати неможливо: її треба прочитати або почути. Тому я хочу ознайомити українське читацтво із найцікавішими поезіями, що з'явилися на сторінках «Української Хати». Ось цикл «Київ» несправедливо забутого нині поета-символіста Миколи Філянського. З цього циклу наведемо поезію «На стогнах» (староукраїнський вислів «на стогнах» означає «на площах»):

*Ще скарб віків не весь прожито,
Ще видно кін колишніх дій,
І тавро днів твоїх не змито
В останках «каменю і мрій».*

*Хай на нових твоїх оселях
Краса — без рідної канви,
Хай перед генієм Растреллі
Юрба не схилить голови.*

*Хай степ, в буденний сум повитий,
Скував потомлені уста,
І шлях святинь твоїх, Славуто,
Тернами весь позароста, —*

*В час невідомий, час нежданий
Ти знов розімкнеш свій язик..
Надхненним словом осіяний,
Колись негаром Первозванний
Зорю землі твоїй прорік!*

Треба нагадати, що Філянський за фахом був учений-геолог і архітект, до революції жив переважно поза Україною, написав мало, за радянських часів видав одну тільки збірку «Цілую землю» та ще книжку дорожніх нарисів. 1937 року поета репресовано, за даними УРЕ він помер 12 січня 1938 року — себто невдовзі після арешту. Ми не знаємо, чи його розстріляно, чи закатовано (саме тоді практикувалися нелюдські тортури), а чи він помер, так би мовити, сам — не витримавши в'язничних умов існування. Не знаємо також і того, чому Філянського не реабілітовано разом з іншими жертвами сталінського терору. Можливо, про нього просто забули, не було кому сказати: «А ще ж був добрий поет Микола Григорович Філянський! Час би його перевидати!». А можливо, щодо нього були якісь вказівки з боку відповідних органів...

Як на мій смак, цикл Філянського «Київ» можна поставити в один ряд із присвяченими столиці України поезіями Павла Филиповича, Миколи Зерова, Максима Рильського, Юрія Клена... Типова для поезики тих часів поезія Філянського «Реквієм»:

*Як мрійний сон, плывуть літа...
І як на моря млистій грані
Щезає човен у тумані,
Так зникне молодість свята.*

Символічне забарвлення має «Ніч над парком», де мережана легкість вірша не поступається Олесевій:

*...І, рознявши білі руки,
Без прощання і без муки
Тіні млілі, тіні білі
Знов над парком пролетіли,
Піднялись і знову стали
На високі п'єгестали...*

Можна лише пошкодувати, що лірика Миколи Філянського лишається неприступною для українського читача на Україні.

* * *

Найповніше й найкраще в журналі «Українська Хата» була представлена тодішня молода поезія України. Майже кожне нове число журналу приносило читачеві поезії Олександра Олеся, Грицька Чупринки, Миколи Вороного, Миколи Філянського або ще когось із наших тодішніх поетів-новаторів. Ми сприймаємо сьогодні їхню творчість як історично-закономірну реакцію на пересичення української поезії народницькими, запозиченими в росіян ідеологічними трафаретами та словесними штампамі. Найпродуктивнішим серед поетів-«хатян» був Грицько Чупринка. Ось уривок із його легкоплинної, співучої поезії «Віщі дзвони»:

*Розігнавши тьму північную,
Світлий Геліос пливе;
Гучно славить силу вічную
Все живе.*

*Оживають квіти зморені,
Плещуть води голосні,*

*Воскресають сили зборені
Навесні.*

*Віє силами нестримними
Геній щастя і краси.
Скрізь брєнять, лунають гімнами
Голоси.*

Олександр Олесь опублікував в «Українській Хаті» великий цикл «Щороку», де персоніфіковано сили природи і колобіг річних змін, містерію життя та вмирання подано крізь призму особистих почуттів людини. Ось фрагмент зі «Щороку»:

*Квітки любови розцвітають
Єдиний раз, єдиний раз.
Вони ніколи не вмирають
І вічно жалем ранять нас...*

Та не слід, однак, думати, що поети «Української Хати» наглухо замикалися у сфері особистого, що їх не цікавила національна чи соціальна проблематика. У того ж таки Олєся знаходимо поезії цілком національного й соціального звучання.

Поруч із Олєсем і Чупринкою великою популярністю тішився в ті роки й Микола Вороний. На відміну від обох своїх сучасників, які схилилися до імпресіонізму, Вороний виявляв схильність до класичної чіткості вислову, до канонізованих форм, любив показати свою європейськість та освіченість, як це маємо в його сонеті «Не вольно»:

*«Не вольно!» Слово се, холодне і блискуче,
В устах твоїх брєніло так свавольно,
Так мило... Але в нім відчув я щось могутче,
Чому опертися було... «не вольно!»*

*О, мово польська! Ти і гарна, і пестлива,
Але (нехай не буде се фривольно!)
У тебе є одна лиш вага нещаслива —
Вона міститься в слові тім: «не вольно».*

*«Чом не моя?» — гумки мої заграли блиском,
Коли побачив я тебе в кущах малини...
Аж раптом слово се «не вольно» ніби приском
Мене вразило... І тиняюсь я бездольно.*

*Ох, не гля мене соняшні хвилини,
Коли про тебе й думати «не вольно»!*

Отже, поети-хатяни Микола Вороний, Олександр Олесь, Грицько Чупринка на початку сторіччя творили певного роду авангард української поезії, бож саме вони пересаджували на рідний ґрунт найновіші здобутки тодішнього європейського та російського письменства. Треба, однак, зазначити, що вони робили це вельми обережно, потроху долучаючи нове до старого, традиційного, без творення здекларованих літературних напрямків і без проголошення модерністичних маніфестів.

Не зашкодить нагадати про долю цих авангардистів. Микола Філянський помер в ув'язненні, за офіційними даними — 1938 р., Грицька Чупринку розстріляли 1921 р. за участь в українському повстанському рухові. Олександр Олесь і Микола Вороний виїхали на еміграцію. Олесь помер у Празі 1944 р. А Вороний 1926 р. повернувся на Україну, де лишився його син. Тридцять другого року його репресовано, але, мабуть, з огляду на те, що він — перекладач «Інтернаціоналу» та «Марсельєзи», він потрапив лише до категорії «адміністративно висланих» за межі України. 1935 року заарештовано сина Миколи Вороного — Марка, також поета, що деякі свої твори підписував псевдонімом «Антиох». Він загинув на Соловках, можна думати, розстріляний восени 1937 року. Були поголоски, нібито напередодні війни Микола Вороний повернувся в Україну. За даними з радянських джерел, він помер 1942 року, але де й за яких обставин — про це маємо лише суперечливі відомості¹.

До старших віком співробітників «Української Хати» належав Микола Чернявський, поет і прозаїк, також репресований і ліквідований у добу сталінського терору. Довідник «Художня література, видана на Україні за сорок років» як дату смерті Чернявського подає 1937 рік. Інші джерела продовжують йому життя (правдоподібно — продовжують посмертно) іще на дев'ять років.

* * *

«Українська Хата» не тільки гуртувала відомих у ті часи письменників, а й радо давала дорогу молодим авторам. Зокрема тут починали такі видатні поети, як

¹ Тепер відомо: заарештований у квітні 1938 р., розстріляний 7 червня того ж року.

Максим Рильський, Павло Тичина, Володимир Свідзінський... Поруч із ними бачимо низку інших імен — тих, що їх власники, почавши з поезії, присвятилися пізніше іншим жанрам (наприклад Яків Мамонтов) або взагалі відійшли від літературної діяльності (як мій знайомий Постолювський, що доживає віку в далекій Аргентині).

Максим Рильський публікував в «Українській Хаті», головню, пейзажну лірику та прозові ліричні нариси. Знаємо, що як поет він розвивався дуже повільно, найвищого рівня його творчість досягла щойно у двадцяті роки. Ранні твори Рильського не підносилися над середнім поземом нашої поезії, проте з ними варто ознайомитися — як із початковим етапом творчого розвитку одного з найвидатніших українських поетів. Ось, наприклад, поезія «Вечірня флейта»:

*Я згадую тебе: в смерканні лісовому
Мовчали чорнії гіллясті граби,
Ти в білому була, і в світлі голубому
Усе молилося, радіючи тобі.*

*Ні слова не сказав тобі я про кохання,
І навіть сам собі ні слова не сказав,
І ще й тепер в грудах гзвенить питання:
Чи я тебе кохав, чи не кохав?*

*Лиш знаю я: ти символ літ щасливих,
Таких солодких пролісків краси,
Що сяли і цвіли в невинних переливах
Невинної роси.*

Натомість Павло Тичина тієї доби — це вже той самий Тичина, якого ми знаємо зі збірки «Соняшні кларнети». Його лірика мала вже й тоді неповторно-індивідуальне звучання, і вірші його тяжко сплутати з чийсь іншими:

*Де тополя росте,
Серед поля стою.
І шумить, і співа
Жито думку свою.
Шумить жито, співа,
Заохочує жить.
Вітерець повіва,
Жито хилить, п'янить.*

Почавши від доби романтизму, для багатьох молодих поетів характерно було малюнком радісної природи протиставляти свій смуток, уболівати над буцим-то втраченим щастям, над марно, мовляв, загубленою юністю. У Тичини нічого цього нема. Його радість нічим не затьмарена, — і жито своєю піснею захоплює жити ліричного героя. Це те ставлення до життя, що його п'ятнадцять років пізніше Микола Хвильовий назвав «українським вітаїзмом»...

Ще інакше випав поетичний дебют Володимира Свідзінського. Якщо обидва його сучасники (до речі, від нього значно молодші), Рильський і Тичина, вже першими друкованими речами привернули до себе увагу читача та критики, то Свідзінського просто ніхто не помітив. Так він і лишився непоміченим майже до трагічного кінця свого життя. Ось перша друкована поезія Володимира Свідзінського:

*Давно, давно тебе я жду...
Коли б побачить ти могла,
Як хороше тепер в саду,
Як гарно мальва зацвіла.
І квіти ждуть тебе, як я...
Се ж я для тебе їх садив,
Для тебе пестив і ростив;
Се ж ти, улюблена моя,
Подарувала їм життя,
В твоїй далекій даліні
Була їм сонцем, як мені...
І я, сумуючи не раз,
На самоті, в вечірній час,
Як образ твій мені сів,
Про тебе їм оповідав.*

Саме цю поезію згадують п'ятитомний словник «Українські письменники» та довідник «Письменники Радянської України». Прикро, однак, що в Радянському Союзі реабілітація Свідзінського (поета спалено живцем під час евакуації Харкова) обмежилася до появи його імені в кількох довідниках та до публікації трьох добірок його лірики. Тим часом як ні УРЕ, ні «Краткая литературная энциклопедия» імені Свідзінського взагалі не згадують.

На еміграції вийшли, дуже бідненько видані, «Вибрані поезії» Володимира Свідзінського та його по-

смертна збірка «Медобір», яку врятував і вивіз за кордон поет Олекса Веретенченко. Цікаво, що канадський поет Ватсон Кіркконнелл включив переклад зі Свідзінського до своєї антології світової лірики, а французький літературознавець Еммануїл Райс вважає Свідзінського одним із найбільших поетів двадцятого сторіччя, і то не лише в українському, а й у світовому письменстві.

Серед інших поетів «Української Хати» звертає на себе увагу Яків Мамонтов. Його поезія «Назустріч дневі» дихає схвильованими рядками:

*Місячна ніч за вікном розтає.
Обриси міста ясніють з пільми.
Знов ми знаходимо «ти» і «твоє»,
Ніччю було тільки «наше» і «ми».*

*Казка розтала, як ніч за вікном.
Ти уже – зрадниця, ти – не русалка.
День настає і глузує над сном:
– Зрадниця! – Боже, як тяжко, як жалко...*

*Обриси міста ясніють, ясніють.
Чується гуркіт, і лайка, і крик.
Дим піднімається... Стіни сіріють...
Сон... о, мій сон... Він розтав уже, зник...*

*Мушу, як злодій, тікати додому.
Мусимо хрест наш покірно нести.
Пильно сховавши солодку утому,
Мусимо дневі назустріч іти.*

Єдина збірка поезій Якова Мамонтова «Вінки за водою» вийшла 1924 року. Але це були роки, коли автор, занехавши поетичну творчість, присвятився драматургії та літературознавству. А шкода! Бо його поетична творчість показує нахил до психологічного заглиблення, до аналізу почуттів, які розкриваються через вдало схоплений деталь:

*Знов ми знаходимо «ти» і «твоє»,
Ніччю було тільки «наше» і «ми»...*

Звісно, не все з-поміж поезій, друкованих у журналі «Українська Хата», витримало іспит часу. Цілком забуті тепер Виговський, Постоловський, Павло Савченко, Віталій Самійленко. Дехто з тих авторів, що їх ніхто вже не пам'ятає на Україні, ще живе на еміграції.

Публіцистика, літературна критика, як рівно ж і філософські статті «Української Хати», стояли найвище, не поступаючись аналогічним матеріалам наших слов'янських сусідів – росіян і поляків. У цій галузі журнал давав найкраще з усього, що створила наша література тієї доби. Далі йде поезія. Тут уже не можна говорити, що журнал давав усе найкраще: адже серед співробітників журналу ми не бачимо ні Франка, ні Лесі Українки. А такі поети, як Рильський, Тичина, Свідзінський, щойно робили тут свої перші кроки.

На третьому місці йде проза. Тут зустрічаємо два відомі широкому загалові імені: Ольга Кобилянська (можна говорити, що в «Українській Хаті» існував певного роду культ Кобилянської) та Володимир Винниченко. Доводиться пошкодувати, що співробітництво Винниченка в журналі мало випадковий, несталий характер і обмежалося до публікації двох його новель, які належать до непроминальних вартостей нашого письменства.

Серед прозаїків журналу знаходимо такі імена: Павло Богацький, Галина Журба, Надія Кибальчич, Олексій Плющ. Саме на оповіданні Плюща «Страшна помилка» варто зупинитися. Київська УРЕ та сарсельська «Енциклопедія українознавства» присвячують Плющеві по коротенькому абзацові кожна, при чому сарсельська майже дослівно повторює київську, фактично додавши одне тільки речення: «Кінчив життя самогубством». Справді, Олексій Плющ прожив лише двадцять років: на другий день після свого двадцятиріччя він заповдів собі смерть. Писав він вірші й прозу (вірші увійшли до антології «Українська муза»). Проза Олексія Плюща – це яскраве заперечення народницьких традицій в українській літературі. Не розлоге розповідання з побутовими деталями та уболіванням над недолею персонажів, лише концентрація уваги на психології індивіда, психологічна аналіза як об'єкт мистецького твору, – така основна особливість цієї прози (яку, до речі, в обох енциклопедіях чомусь названо «народницькою»).

Я переконаний, що оповідання «Страшна помилка» має автобіографічний характер. Олексій Плющ належав до партії есерів, які широко практикували індивідуальний терор. «Страшна помилка» починається так:

Антін Корденко вернувся додому о першій годині дня, задоволений, як поет по скінченні свого твору (...). Він увійшов у свою кімнату, став проти бюро, що стояло перед вікном. На долівці, на стінах, особливо на бюро, взагалі по всій кімнаті сяяв відблиск соняшного дня, в якому переливалась і буяла радість весни, молодогої, повної творчих сил, — і було ясно, весело, без плям, як і в душі Корденка.

Далі читач дізнається про причину цієї соняшної радості: герой щойно виконав завдання — здійснив, як каже автор, «убивство присудженого партією на смерть зрадника». Незабаром ця незаплямлена ясність героя має померкнути: він довідується, що хлопець, якого він так холоднокровно забив на очах у його батьків, був ні в чому не винний старший брат засудженого революціонерами зрадника. Однак автор не розкриває цього відразу: він вдається до засобу «дозованої інформації»: чекаючи в цукерні на товариша, Корденко чує заплутану розмову за сусіднім столиком — про вбивство попового сина... Наступні події — небезпека й утеча — перешкоджають йому зосередитися (в голові стукотить самі тільки слово «помилка»), і щойно за якийсь час чітко окреслюється страшна формула: «Я вбив не того, кого було треба!». В цій першій частині оповідання (ця частина творить закінчену новелю — як на мій смак, гідну пера не одного зі світових новелістів!) Олексій Плющ зосереджує увагу, головню, на самих подіях: убивство, розкриття правди, втеча... Друга частина твору — це аналіза душевних мук Корденка. І, завжди впевнений у своїй силі, він тепер почув себе слабим, і страх, рабський страх, і злість, рабська злість, напливали йому на душу і гусли там.

«Я ще, ще вбиватиму... я зроблюсь катом партії... я ще, ще...», — ходив він по кімнаті й повторював ці слова, щоб нічого не думати.

Врешті він доходить висновку, що все довкола (в тому числі, очевидно, й революційна діяльність його товаришів) і він сам — усе це тільки помилка. І він питає себе: «Коли ти був ненормальним — тепер чи тоді, як вбивав...».

Герой оповідання дістає револьвер і стріляє собі в серце. Так учинив за якийсь час і автор оповідання...

Існує певна подібність між «Страшною помилкою» Олексія Плюща та «чекістськими віршами» Дмитра Фальківського:

*Добро дівчатам із серпами:
Їх жертви плакати не вміють...
Снопки кладуться за снопами,
Лише серпи блищать, як змії.*

*...Я теж косити мушу
В ім'я майбутнього врожаю.
І жах один, що жертви душу –
Подумать тільки – душу мають...*

*І стане гірко-гірко в серці:
– А може, й тут волошки сині?
Та чи ж побачиш в буйнім герці,
Де винуваті, де невинні?*

Але повернімося до прози журналу «Українська Хата». На сторінках цього журналу – коли б не вперше в нашому письменстві – з'явилася так звана «готична новеля». Маю на думці твір Надії Кибальчич «В старих палатах». Дія відбувається десь в Італії, а ключем до розкриття стилю та жанрових особливостей «готичної новелі» можуть служити такі рядки Надії Кибальчич:

*Старі палати жили, як живуть старі листи та книги,
котрих ніколи не покидає дух тих, що над ними думали.*

Отож маємо тут нез'ясовані смерті, загадкові явища, втручання надприродних сил у життя людини, несвітський жах, позагробову помсту – одне слово, весь антураж готичної новелі й роману. Звісно, з побутовим, критичним, а тим паче соціалістичним реалізмом це не має нічого спільного. У світовому письменстві цей жанр займає досить поважне місце. Особливого розвитку досягнув він в Англії, одним із вершинних творів цього жанру вважається «Франкенштайн», що його написала Мері Шеллі – дружина відомого поета-романтика. А пародією на жанр можна вважати «Кентервільського привида» Оскара Вайльда.

* * *

Українське перекладацтво в галузі поезії пройшло досить складний шлях. Беремо лише нову літературу –

від Котляревського й далі. Спочатку ми мали так званий травестований переклад — зі зниженою, спрощеною лексикою, спрощеною думкою, без дотримання формальних ознак первотвору. За зразок може правити «Рибалка» Гете в переспіві Гулака-Артемовського. Потім прийшов нострифікований переклад, де вже не було вульгаризмів та бурлескного тону, але було намагання відтворити чужий твір нашими українськими традиційно-народними формальними засобами. Сюди належать «Іліяда» в переспіві Руданського, «Слово о полку Ігоревім» у перекладі Панаса Мирного.

Повновартісний художній переклад у новій українській літературі бере свій початок також од Гулака-Артемовського. Це, здійснені олександрійським віршем, його переклади псалмів (правда, переклади ці лишалися непоміченими й на дальший розвиток нашого перекладацтва не впливали). Вирішальним етапом у становленні цього роду перекладацтва була літературна діяльність Пантелеймона Куліша. Далі назвімо Ніщинського, Франка, Лесю Українку, Володимира Самійленка.

Нарешті, остаточного артистичного довершення український художній переклад досягає в перекладацькій практиці київських неоклясиків, що один з них — Микола Зеров — дає цій практиці також і теоретичне підґрунтя. Маю на увазі його «Теорію перекладу» — курс лекцій, читаний у Київському інституті лінгвістичної освіти. Доба «Української Хати» в галузі українського перекладацтва (мова йде покищо лише про віршований переклад) — це, так би мовити, відтинок шляху перед виходом на вершину.

З більших поетичних творів назву здійснений Твердохлібом переклад «Батька зачумлених» — геніяльної поеми Юліюша Словацького. А поруч маємо мініатюру Антуана Арно в переспіві Миколи Філянського:

*Листок зірвався з рідних віт...
«Куди летиш?» — Я сам не знаю...
Туди, де світ довічний грає,
Де знайдуть всі тобі привіт,
Туди, де ліжка всім готово,
Куди летить вінок лавровий
І пелюсток з рожевих квіт...*

Всесвітньою популярністю тишився в ті роки французький поет-парнасець, Нобелівський лауреат Арман Сюлі-Прюдом. Його поезії переклав Микола Вороний.

З французьких поетів редакція «Української Хати», мабуть, найбільше полюбляла Бодлера: в кількох числах журналу знаходимо переклади його прозових мініатюр (перекладати вірші Бодлера тоді, можливо, не було ще нікому під силу...).

У журналі знаходимо також переклади російських та польських поетів, однак слід визнати, що ці публікації мають випадковий характер.

Набагато краще стоїть справа з прозовими перекладами. Правда, вони також нечисленні. Проте тут бачимо не випадковість, а цілеспрямовану продуманість. У двох числах «Української Хати» вміщено символічну драму Моріса Метерлінка «Непроханий гість» у перекладі Євгена Тимченка. В ній схоплено невловні настрої, нюанси людських почуттів перед лицем смерті близької людини, бож «Непроханий гість», що навідує родину, — це смерть. Сподівання, що прийде сестра, перетворюється на моторошну напруженість:

Дядько. Це вона! Ви чули?

Батько. Так, щось увійшло сутерепами.

Дядько. Це певно наша сестра. Я вгадав її ходу.

Дід. Я почув, що помалу йде.

Батько. Вона увійшла дуже тихо.

Дядько. Вона знає, що в хаті хора.

Дід. Я тепер нічого не чую.

Служниця, яку покликали й запитали, хто це був, відповіла, що ніхто не заходив, лише двері стояли чомусь наостіж, і вона їх зачинила... Але читач уже знає: увійшла смерть...

Далі йде символіка: сліпий дід питає, навіщо загасило світло. А читач розуміє: хвора померла...

Я переконаний, що переклад Метерлінкового «Непроханого гостя» редакція «Української Хати» вмістила як протипагу до творів етнографічно-побутового театру, котрі не сходили тоді (як, до речі, не сходять і тепер) з української сцени.

За еталон для творчості наших прозаїків (за винятком хіба Винниченка, що бездоганно володів архітекто-

нікою новелістичного сюжету) мав правити переклад новелі Кнута Гамсуна «Жінка перемогла». Це один із найкращих зразків жанру новелі у світовій літературі — новеля в чистому вигляді, без сторонніх домішок.

Між іншим, час би вже нам упорядкувати й видати антологію європейської новелі — від Петруса Альфонсі до Олександра Гріна... Ще одну чудову новелю знайшов я на сторінках «Української Хати». Це «Камора» Бляско Ібаньєса. З еспанської переклав Дубровський. «Непроханий гість» Метерлінка трактує одну з так званих «вічних проблем»: людина і смерть. При цьому символістичний зміст автор передав імпресіоністичними засобами. «Жінка перемогла» Кнута Гамсуна — показує особисті людські взаємини, розкриває безмежність жорстокості й підлоти. Натомість «Камора» Бляско Ібаньєса має також і певне соціальне забарвлення. Тема цієї новелі — злочинність місцевої влади в еспанському селі. Бляско Ібаньєс вдало схопив найтипніше й найхарактерніше в тодішніх соціальних відношеннях.

Таким чином, ми бачимо, що редакція «Української Хати» давала своїм читачам переклади чужомовних творів широкої тематичної амплітуди: від містичного й надприродного до реалістичного й соціального.

* * *

Я вже згадував, що новаторство поетів «Української Хати» було досить поміркованим: вони відмовлялися у своїй творчій практиці від народницьких штампів, але жодних літературних шкіл чи груп не творили й маніфестів не проголошували.

Найбільш послідовною й рішучою щодо свого новаторства була критика та публіцистика «Української Хати».

Як ми знаємо, український етнографічно-побутовий театр (його не зовсім слушно звать іноді просто «українським театром» — без пояснювальних епітетів) виник наприкінці минулого сторіччя як єдина можливість обійти зумовлену Емським указом цензурну заборону. Постійна потреба вдаватися до обхідних маневрів створила певні специфічні риси цього театру: він нагадує дерева з Патагонії, де, наслідком безнастанних

вітрів, усе гілля росте лише в один бік. Після 1905 р. відпала більшість цензурних обмежень, проте це не викликало кардинальних змін у нашому театрі: його специфічність уже сприймалася публікою як нібито національна риса, національна окремність...

Кардинальні зміни приніс українському театрові щойно «Березіль» Леся Курбаса, але питання про потребу таких чи якихось інших революційних змін за десять років до Курбаса та «Березоля» поставив журнал «Українська Хата». У кількох числах журналу вміщено дискусійну статтю «Опера і драма». Автор статті, на жаль, заховався під псевдонімом «М. Григ...», а «Словник псевдонімів» Олекси Дея цього псевдоніма не розшифровує. Спочатку автор статті зупиняється на кризі європейського театру, спричиненій боротьбою між старим і новим — як у галузі драми, так і в галузі опери. Далі автор запитує:

— *Як реагує на цю еволюцію український театр?*

— *Досить поставити це питання, щоб відповідь прийшла сама собою. Хто хоч раз був в українському театрі, той знає, що нічого там не шукають і, розуміється, нічого не знаходять. Там усе йде, як заведена машина. Сьогодні трагедія, завтра фарс, на третій день оперета...*

Автор статті «Опера і драма», «М. Григ...», дає схематичний нарис розвитку театральних форм. Він каже: «...в античній трагедії ми знаходимо в зародковій формі всі головніші сценічні форми, з яких протягом віків вийшли сучасні драма, опера, балет, оперета й фарс...».

Це твердження потребує деякого уточнення: адже раннє Середньовіччя (так званий «монастирський період») взагалі не знає театральних вистав. Пізньосередньовічна драматургія народжується в церкві, в Санкт-Галленському монастирі (сучасна Швейцарія) із секвенцій до слова «Алілуя!». З церкви драма виходить на площу. Так постають містерії, мораліте, міраклі, автосакраменталес. Щойно епоха Відродження приносить поворот до літературних форм античного театру, зі збереженням, однак, багатьох елементів середньовічної драми. Але повернімося до статті «Опера і драма» в журналі «Українська Хата».

Автор статті стверджує:

Та настала пора ренесансу... Не знаю, чи фахові вчені згодяться зі мною, але я особисто вважаю 1594 рік початком народження сучасних театральних форм, власне, початком диференціації тих форм, що лежали в античній драмі й в усіх театральньо-сценічних «дійствах». Цього бо року італієць Качіні в співробітництві з Пері написав першу оперу «Дафна»... З того часу розвиток драми пішов уже не одним, а двома шляхами. Опера навіки була відділена від драми.

Далі автор статті зупиняється на спробі Вагнера та Мусоргського знову поєднати розрізнені театральні форми в жанрі музичної драми. Цю спробу він вважає невдалою. А потім повертається до українського театру:

Тепер погляньмо на сучасне становище українського театру з погляду цієї історично-необхідної еволюції. ...Скажіть, на якій стадії тепер стоїть український театр? ...Наш театр щодо розвитку своїх форм стоїть тепер приблизно на тій самій стадії, на якій колись стояла антична трагедія. Кожна українська трупа в цілому представляє собою якийсь театральний мікрокосм, у яким концентруються зародки театральних форм. Тут і драма, й опера, й фарс, і трагедія, й оперета...

Захований під псевдонімом «М. Григ...» автор статті обурюється, що, тоді як в європейському театрі кожен артист має своє амплуа, для якого мусів пройти певну школу, —

...у нас це все необов'язково. Більшість наших артистів ніякої школи не пройшли — це все самоучки. А проте вони до всякої справи здатні. Мало не кожен із сучасних українських артистів при нагоді й потребі й драматичну роль грає, і пісні заспіває, й гопака протанцює...

У двадцятих роках на Україні на зміну цьому традиційному етнографічно-побутовому театрові прийшла була позамистецька агітка, де важили не художня вартість твору й не професійність акторів, лише класовий підхід і революційна спрямованість. Тоді ж таки в нас опера відокремилася від драми, а водночас постав експериментально-модерністичний театр Курбаса. Однак наприкінці тридцятих років ті театральні традиції, проти яких виступала «Українська Хата», почали були знову

відроджуватися по дрібних районних театриках. Не знаю, як там стоїть справа сьогодні, але серед українських скупчень на еміграції ці традиції зберігаються й досі...

Історія українського театру, як і кожного, складається з трьох окремих моментів. Перший — історія драматургії, час написання драматичних творів, їхній стиль і характер. Другий — постановка тих творів на сцені, режисура, сценічні засоби, техніка гри акторів. Нарешті, третій момент: це реакція публіки, критичні статті й дискусії довкола поставлених творів.

Крім цитованої статті «Опера і драма» пера захованого під псевдонімом «М. Григ...» театрознавця, журнал «Українська Хата» опублікував ще низку рецензій на п'єси українських драматургів (зокрема на твори Винниченка та Лесі Українки). Тому дослідник історії українського театру не може оминати цього журналу.

Одним із найактивніших співробітників «Української Хати» був Микита Шаповал. Якщо його поезії (бож який українець не писав поезій?) не підносилися над пересічним рівнем, то його публіцистичні статті заслуговують на те, щоб їх визнати вершиною тодішньої української публіцистики. Ці статті він підписував псевдонімом «Сріблянський». Тут поєднувалися талановитість і пристрасть автора, його цілеспрямованість та ерудиція. Одна з найцікавіших статей Шаповала-Сріблянського в «Українській Хаті» присвячена нашому письменству. Автор зупиняється на двох тісно пов'язаних проблемах: убогість тодішньої української літератури та конфлікт літературних поколінь. Не зашкодить нагадати, що ця сама проблема виринула була в українській літературі з початком руху шістдесятників, але там її розв'язали за допомогою мордовських таборів і психіатричних лікарень...

Мушу сказати також, що Сріблянський свідомо оминає найвизначніших представників нашого письменства тієї доби. Він бере, так би мовити, середній рівень. Зупиняючись на конфлікті літературних батьків і дітей, він каже:

Незадоволення («молодих») ...виявляється в нових прийомах писання, в трактуванні нових тем, в обмірковуванні нових елементів нашої літератури, що почали входити в неї ще з кінця дев'яностих років і одер-

жали зараз же од критики назву «декадентства», «модернізму», «естетизму», «егоїстичного естетизму»... за свій інший, ще невиданий вигляд.

З жалем зупиняється Сріблянський-Шаповал на такому явищі, як праця деяких українських письменників, котрі претендують на «булаву» в літературі, на ниві російського письменства. Він називає імена Костомарова, який вважає українську мову придатною лише для домашнього вжитку, Мордовця, що російською мовою писав романи з української історії...

Заторкнувши питання стилевої залежності української літератури від російської, автор каже:

Віповідно духу часу і пануючій школі російського письменства – реалізму – наші письменники теж були реалістами. Але наш «реалізм» дав дуже малий імпульс до поширення українського світогляду, не зробив впливу, не то що перевороту, в національній суті літературного українства. Розуміється, в національній суті. Бо українство жило і живе тепер з одного імпульсу – націоналізму, який мусить охопити життя всієї нації, а не тільки окремої верстви – селянської. Націоналізм мусить бути універсальним, а не клясовим.

Далі Сріблянський зупиняється на описовому характері українського реалізму, який є лише засобом, замість бути світоглядом:

У нас був «реалізм» Квітки, що «ще раніш Ауербаха» писав оповідання з селянського життя на кріпацькому ґрунті, був «реалізм» усіх письменників (окрім Шевченка і де в чім Куліша), що наполог на селянство, начебто на єдиний об'єкт реалістичного писання, і почав описувати бідолашне життя «убогого брата». Хіба поза змальованням усіх подробиць селянської хати та «національного» вбрання та анекдотів, хоч би й драматичного характеру, немає іншого життя? Де наш реалізм Тургенєва, Достоевського, Толстого, або Успенського, Гаршина, Горького?

Не менш гостро осуджує Шаповал-Сріблянський і тогочасну українську лірику старої школи, яка ще трималася народницьких традицій. Читаємо:

У «поезіях» теж – аграрні мотиви: ранок встає, жінці жнуть, гей, на косовицю, годі спати, нумо до роботи

і так далі. Ти йому хоч коляку на голові теши, що віршування «на аграрні мотиви» зовсім не розв'язує аграрного питання, що заклик «нумо» зовсім не є робота, що сонце встає на горизонті патріотичної уяви зовсім наперекір усяким законам астрономії і що поетична «роса плаче» всупереч метеорології — а він тобі зараз: а що робить, коли я кохаю рідний край!

Далі в цій статті автор розвінчує «демократизм» української інтелігенції, вважаючи його фальшивим. Він каже, що ця інтелігенція, добре знаючи тодішню російську та західноєвропейську літературу, майже не знає своєї, української. Причину він бачить у тому, що стара, традиційна наша література вже не задовольняє потреб передового розуму...

Сріблянський стверджує:

Наша література «старих»... не має в собі отого, змагання до нового світу. Вона малює те, що єсть, описує події, факти, особи в їх побутово-етнографічно-економічній обстанові, реєструє все це добросовісно, з точністю, але й з мертвістю фотографії, з пунктуальністю поліцейського протоколу, але все це... нецікаве, бо відоме, старе, обридле; з літературою як мистецтвом не має нічого спільного; давати картини побуту і подій — це не значить давати продукцію мистецтва...

Можливо, такий вирок старим народницьким традиціям українського письменства був надто суворий і безапеляційний, однак я вважаю, що він був історичною необхідністю: адже дальший розвиток нашої літератури пішов тією дорогою, яку прокладали тодішні новатори. Нагадаю, що іще дев'яtsel третьюго року Михайло Коцюбинський і Микола Чернявський звернулися зі спільним листом до українських письменників, де вимагали відмови од старих літературних канонів (цей лист можна назвати маніфестом українського імпресіонізму...). Саме тоді на зміну етнографічно-побутовому реалізмові приходили імпресіонізм, символізм, футуризм, а трохи згодом — неокласицизм та до деякої міри експресіонізм.

Усі вони проіснували недовго: до початку тридцятих років, коли, замість них усіх, упроваджено силоміць єдиний стиль, званий соцреалізмом. Варто звернути увагу на кардинальну різницю між зниклом етнографічно-

побутового народницького реалізму та зникненням цих стилів. Старий реалізм зійшов зі сцени сам, бо він зробив своє і на початку двадцятого віку став історичним пережитком. Натомість імпресіонізм, неокласицизм, футуризм, символізм — були ліквідовані разом із більшістю тих письменників, що втілювали ці стилі у своїй творчості.

Навіть у полемічних статтях Сріблянського-Шаповала на актуальні тоді — і, здавалося б, зовсім не актуальні тепер — теми часто зустрічаються думки, над якими зупиняєшся: і як же влучно! В одній такій полемічній статті з приводу якогось випадку, що тепер нікого не цікавить, Сріблянський дає блискучу аналізу тодішніх взаємин між українцями й росіянами. Спочатку він барвисто описує, як до «заможної родини приходять бідний добродій прохати посади».

Далі він порівнює своїх земляків-сучасників до цього бідного прохача:

Щось погібне, ганебне, рабське психологічно, чується в поведженні українців перед великорусами. Наша інтелігенція... хвилюється з радості, коли хто з великорусів скаже приємне словечко про українців, наприклад, похвалить природу України, пісні, національні вбрання, вроду наших дівчат або Шевченка. ...Похвальні слова великоруські по нашій адресі або просто слова признання за нами етнографічних наших прикмет (що буває не дуже часто) викликають у нас незвичайні чуття вдячності і відданості, що ми навіть годні зректись своїх прикмет і прав просто через вдячність.

Ми це зємо «комплексом меншовартости». Доба визвольної боротьби і двадцять років в Україні якщо не знищили цілком, то значно послабили цей комплекс. Однак маю враження, що окремі його вияви й досі трапляються поміж нашими земляками як на Україні, так і на еміграції.

У статті, що має назву «На сучасні теми» («Національність і мистецтво»), Микита Шаповал-Сріблянський пропонує дотепний поділ українських письменників на три групи. Отож, читаємо:

До першої групи належать усі так звані письменники-патріоти. Їх завдання — славословити любов до України. Підставою для цього у них — патріотизм різних

гатунків: науковий, соціальний, історично-археологічний, романтичний, амбіційний, промисловий... Сів, узяв перо і не встиг оглянутись, а вже на папері стоїть щось вроді цього:

*Люблю тебе, Україно,
Як малу дитину (або калину).
За тобою гірко плачу,
Бо я сиротина.*

Вони не художники по своїй психічній суті, а йдуть у письменники виключно через свої соціально-громадські симпатії. Од соціальних настроїв вони приходять до письменства — це їх шлях, і в цьому їх осуд jako письменників.

Тепер таке писання зветься виконанням соціального замовлення. Є чимало поетів, котрі пишуть анітрохи не гірше, ніж отой не названий на ймення добродій, що його цитує Сріблянський. Наприклад:

*Я — радянин,
Громадянин
Трудового краю рад.
Не по крові,
По любові
Я усім радянам брат...*

Такі вірші могли бути написані вже й тоді, в часи Сріблянського, тільки «радянами» звали в ті роки співробітників газети «Рада» на чолі із Сергієм Єфремовим... Але вертаюся до цитованої статті.

Друга група, невелика, дійсних письменників, що все таки у своїх творах виявляють великі потяги до соціальності і присвячують їй всю свою діяльність. Маючи художній талант, вони його свідомо вживають на громадську працю, на поучительство; творять літературу громадських інтересів. Але з найталановитішими з них буває таке, що вони сходять на манівець публіцистичного моралізаторства... або тенденційного трактування якоїсь громадської ідеології. ...«Мистецтво цілком безкорисне», — каже О(скар) Уайльд, висловлюючи... думку, що воно не може служити якійсь одній користі — воно приносить вищу користь, яку не можна звести до токарного станка чи ткацького верстата. ...Майже всіх талановитих українських письменників можна зачислити до цієї групи, і ця група, як історична категорія, потрібна нам.

До цієї групи Сріблянський зараховує Франка і Грінченка, котрі, як він каже, «прибили в собі художників», «а видвигнули каменярів»... Нарешті автор переходить до третьої групи:

До третьої групи письменників, – а таких у нас дуже мало, – кілька імен... – Шевченко, Коцюбинський, Кобилянська, Винниченко – належать просто художники життя... Вони... не вибирають собі якоїсь одної тенденції, щоб славословити її або карбувати... вони... дають нам... сотворену легенду, життя перетворене... їх сила в тому, що читач бачить той світ, який вони собі уявляють. ...Стиль таких творців може бути суто-реальним, імпресіоністичним, мислення також реальним або символічним, але це зовсім не заступає нам тієї цінності, яку вони творять: кращу людину.

Звісно, що це поділ вельми суб'єктивний. Суб'єктивний щодо зарахування того чи того письменника до котроїсь конкретної категорії, наприклад, Франкова творчість не обмежується самою лише суспільно-громадською тематикою. Такі його речі, як «Мойсей», «Зів'яле листя», роман «Перехресні стежки» (де суспільна праця героя – лише втеча від особистої драми), дають право залічити його до третьої групи. Бачимо також, що драматичну творчість Лесі Українки її сучасники недооцінювали... Але, загально беручи, триподіл, що його пропонує Сріблянський, здається мені слушним.

А тепер – кілька слів про автора цитованих статтів. Він виїхав на еміграцію, там видавав, разом із Винниченком, журнал «Нова Україна», створив у Відні Інститут соціології, редагував журнал «Суспільство». Помер він у Чехо-Словаччині 1931 р. Йому належать три збірки поезій: «Сни віри», «Самотність» та «Лісові ритми», а також – коли б не перша в українському літературознавстві – праця з теорії версифікації, з галузі фоніки. Назва її – «Етюд про футуризм».

У кожному разі, Микита Шаповал-Сріблянський був видатною постаттю в українському літературному й політичному житті (він належав до чільних діячів партії соціалістів).

Постійним літературним критиком «Української Хати» від початку й до кінця її існування був Микола Євшан. «Євшан» – літературний псевдонім, узятий із

Галицько-Волинського літопису, з переспіваного поетамі епізоду про половецького хана Отрока, який виріс на чужині, забувши свою батьківщину, і якого лише запах євшану змусив повернутися в рідні степи.

Справжнє прізвище Євшана — Федюшка. Він народився в Галичині 1889 року, а помер на тиф у Вінниці 1919 року.

На час появи «Української Хати» Микола Євшан за-ледве мав двадцять років, і він з молодечим запалом кинувся у вир літературної полеміки, щоб сказати своє власне, нове слово про наших письменників. Він поставив собі завдання: не рахуючися з усталеними народницькими поглядами на творчість Шевченка, дати сутолітературну, а не суспільно-громадську, оцінку цієї творчості, показати обличчя Шевченка-людини. Перше, на що він звертає увагу, — це самотність поетова:

Це було тільки трагічне почуття... сирітства на ши-рокому світі. На кожному кроці поет чує свою долю самотника... Його поезія звертається раз-у-раз до людини: це апеляція до гарячих сердець, до щирих душ, котрі б відгукнулися на живе слово поетове — це гаряче бажання його душі знайти не лише читача своїх гум, а й друга, побачити сльозу в очах дівчини... Поет все бився в якихсь сітях, кривавив душу, шукав за людьми, і з тим більшим... недовір'ям відходив від них. Таким чином ціле життя Шевченка стає дійсною мартиро-логією, а його творчість — сповіддю з того життя.

На відміну від поширеного в ті роки (а також і тепер...) погляду, що Шевченко був «продуктом соціальної атмосфери», Микола Євшан тих факторів, котрі відбилися на формуванні Шевченка-письменника, шукає в тодішній російській літературній атмосфері, де, як він каже, «удержував тон та давав закони» Жуковський. Однак Євшан не міг не помітити, що романтизм Шевченка набрав інакшого звучання, ніж це було в Жуковського. Він каже:

Бо життя взяло своє, а Шевченко був дійсний поет з ласки Божої. І збудилася в ньому як би від чарів яких душа, зродилася та безконечна туга — пункт, як каже Брандес, довкола котрого групуються всі інші роман-тичні почування, і та своєрідна творча містика...

У розділі про естетику Шевченка Євшан схиляється до думки, що Шевченко виходить у своїй поезії не з ви-

вчених правил, а «з несвідомого потягу до прекрасного». Торкаючись одного з головних питань естетики: що вище — твір природи чи твір людини, Євшан знаходить у Шевченка дві протилежні відповіді: в листі до Залеського поет писав, що мистецький твір впливає на людину сильніше, ніж сама природа, а в щоденнику в себе занотував, що мистець, який відійшов од законів природи, — «боговідступник». Однак виходячи з розуміння природи як усього, що збуджує в нас «струмись почувань», критик намагається примирити обидва погляди. Микола Євшан — коли б не перший — звертає увагу на жіночність вдачі Шевченка. Це легко можна було б ствердити прикладами «жіночих поем» («Катерина», «Наймичка», «Відьма», «Княжна», «Марія») та жіночої лірики поетової.

Звісно, не з усіма думками Миколи Євшана щодо Шевченка можна погодитися. Критик, наприклад, запевняє, що поет «до сім'ї... все і все повертав, тужив за раєм сімейним. Йому цього тільки треба — і він був би вповні щасливий».

Я аж ніяк цього не думаю: якби Шевченкові і вдалося було збудувати родинне гніздо, то тяжко, однак, припустити, щоб гострота сприймання народнього горя притупилася в нього від особистого щастя.

Дещо шокує нас думка Євшана про гедонізм Шевченка. Критик вважає, що статичний і філософський гедонізм, пов'язаний із «первісними, поганськими ризами», входить як складова частина до світогляду кожного справжнього творця. А до справжніх творців належить і Шевченко. (В кожному разі — це концепція, над якою варто замислитися...).

Підкреслюючи Шевченкову самотність та його смуток, Микола Євшан вбачає в них причину релігійних шукань поетових, — прагнення побачити у світі «присущого в ньому Бога».

Не зашкодить також навести оригінальне спостереження Євшана щодо ще однієї з вічних проблем світового мистецтва: зудару між естетикою та етикою. Читаємо:

І як тільки творець не вдовольняється вже тою суб'єктивною правдою життя, його естетикою — і почне вносити в творчість категорії натури етичної,

тоді та творча гармонія пропала. Вже єсть не одна, а дві правди для нього, які себе взаємно не доповнюють, а виключають.

Тоді мистець – починає тужити за правдою одною, вічною, незломною, за «утраченим раєм»...

До таких мистців зараховує критик Шевченка. Звідси – можливо, парадоксальний – висновок:

Ми абсолютно не можемо говорити про світогляд Шевченка як про щось закінчене, вироблене й готове. Ми можемо тільки слідувати за поодинокими настроями його психіки, підносити й відповідно наświetлювати поодинокі її моменти, говорити про форми і способи спостереження поетом життя....

Мені здається, що в даному випадку ліпше було б говорити про еволюцію Шевченкового світогляду...

Шукаючи найвищої точки у творчості Тараса Шевченка, Микола Євшан робить висновок, що поет «в ліриці тільки доходить найбільшої висоти і в ліриці дає безсмертні твори».

Можна погоджуватися з поглядами Євшана або не погоджуватися, однак слід визнати: друкований в «Українській Хаті» есей цього критика «Тарас Шевченко» своїм розмахом і незалежністю думки належить до найвизначніших здобутків шевченкознавства.

* * *

На сторінках «Української Хати» знаходимо ще один великий есей, що його написав забутий нині український філософ Андрій Товкачевський. Назва його есею «Григорій Савич Сковорода». Фактично це була наша перша поважна спроба розібратися в сквородинській філософії.

Свій виклад сквородинської філософії автор починає з парадоксу. Він каже: «Сучасний читач не зуміє перегравити філософії Сковороди, і не через те, що вона тяжка для зрозуміння, а власне через те, що дуже проста, прямолінійна, самозрозуміла».

Товкачевський протиставить так звану «наукову» філософію та філософію, закладену в художньому творі (наприклад у Шекспіра), явно віддаючи перевагу останній. Як він каже, «філософ пізнається не з того, про

що він говорить, а з того як він говорить». Автор вважає, що «не той філософ, хто визнає єдину сутність у всіх речах, а той, хто сам, власною душею, відчув цю єдність... Правда філософія, поезія й релігія — все це різні ймення для одної й тієї самої речі...». Така філософія (автор називає її споглядальною) дорівнює самому життю, а життя — філософії. Представником такої філософії автор вважає Сковороду.

Суттю сквородинської філософії Товкачевський вважає його слова: «Весь мир состоит из двоих натур; одна видимая, другая — невидима. Видимая называется тварь, а невидимая Бог. Сія невидимая натура или Бог всю тварь пронизает и содержит, везді і всегда был, есть и будет».

Товкачевський тлумачить сквородинське розуміння Бога. Він каже, що «присутність невидимого вічного в нетривкій видимій матерії відчували всі віки й народи, даючи йому різні ймення і присвячуючи йому будівлі для прилюдних служб». Потім автор переповідає, пересипаючи цитатами, вислови про сутність Бога у творах Сковороди: «Те невидиме, що ховається за всіма речами, є Бог, "всю тварь пронизает и содержит", завше був, є й буде. ...Без нього ніщо не має буття: він у дереві є правдивим деревом, у траві — травою, в домі — домом, у музиці — музикою, в тілі нашому — головою, серцем, думками... Його невидима сила тайно розлита по всій Вселенній, всім кермує, порядкує... вона є душею й красою всіх наших речей і вчинків, а без неї все "мертво і гнусно". Бог один існує у всіх речах, без кінця й початку, а решта — тільки риза його, тінь, тлінь, п'ята, підніжок...».

Інакше казавши, вчення Сковороди в оцінці Товкачевського можна визначити як містичний пантеїзм. Думаю, що така оцінка не відбігає від істини.

Товкачевський зупиняється на атрибутах Бога в філософії Сковороди: «Бог є Начало, Вічність, Правда, Природа, Любов...».

Кілька років тому, коли ми вшановували двісті п'ятдесяту річницю з дня народження Григорія Сковороди, чимало писалося — принаймні тут, на еміграції — про сквородинську «філософію серця». На цей момент звернув увагу ще Андрій Товкачевський. Він стверджує, що

Сковорода у своєму розумінні людини головним у її естві вважає серце.

Як сонце пізнається за його промінням, так і людину можна пізнати лише за її серцем. Але сутність людини, як і всього довколишнього світу, за Сковородою, — дуалістична: «Таким чином, ми маємо всього по двох: очі духовні і очі тілесні, руки духовні — і руки тілесні, тіло духовне — і тіло земляне, серце духовне — і серце плотське». Духовно людина є вільна, — наголошує Григорій Сковорода.

Тут мимоволі пригадуються сучасні інакходумці в Радянському Союзі, котрі за дротами таборів, за мурами тюрем, за ґратами психіатричних лікарень зберігають свободу духу. Недаремно поет Микола Руденко під час перебування в «дурдомі» писав:

*Я вільний — чуєте?
Я нині справді вільний,
А ви — раби!*

Далі Товкачевський розглядає проблему щастя людини в сквородинській філософії. Дослідник цілком слушно зауважує, що Сковорода виховувався не тільки на Біблії, а й на грецькій філософії, зокрема близькі йому Платон та Епікур. Безодню духу, що є в людині, можна наситити лише духовною стравою, найвищу насолоду дає пізнання істини (Сковорода цитує Платона: «Ність сладчає істини» — нема нічого солодшого над істину). Щастя людини — в ній самій, у її серці. Але від серця походять і нещастя людини: джерело їх у нахилі до невластивого природі даної людини чину, конкретно: мати посаду, суперечну натурі людини, навчатися тому, до чого не маєш покликання... Щоб стати щасливим — вистачає уникати невластивого чину. Але для цього людина мусить знати: що властиве їй, а що — невластиве, себто — мусить пізнати саму себе. Після цього Андрій Товкачевський переходить до викладу своїх власних думок і поглядів на Сковороду та його філософію. Він намагається увійти в тогочасний спосіб мислення, зазначаючи: «Одежа, в яку ми вбираємо свої думки й переживання, залежить від часу і місця, але самі наші переживання по своїй істоті — вічні».

На противагу мислителям своєї доби — мислителям, у котрих теорія розминалася із життєвою практикою, — Товкачевський підносить Сковороду як зразок філософа-практика, що втілював своє вчення у своєму ж таки житті. Це втілення він подає через вислів самого Сковороди:

*Мнози глаголют: что-ли делает в жизни Сковорода?
...Аз же о Господі рагуюся...*

Я вже писав про те, що «Українська Хата» була журналом «молодих» творчих сил, себто пресовим органом тих наших літераторів, котрі прагнули оновлення української літератури, наближення її до рівня світових зразків. Однак підкреслюю, це не було новаторство заради новаторства. Ішлося не про відрив од попередніх літературних традицій, а про оновлення письменства, про відмову від народницьких поетичних штампів, про поширення тематики, про те, щоб із літератури народньої зробити літературу національну. Тому «хатяни» (як звали тоді письменників, згуртованих довкола журналу) радо давали на сторінках «Української Хати» місце представникам старших літературних поколінь.

У кількох числах «Української Хати» за 1911 рік уміщено спогади Олександри Куліш (Ганни Барвінок), яку один із керівників журналу, Микита Шаповал, назвав «останнім кільцем з того ланцюга, що простягався з джерела відродження».

Перший розділ зі спогадів Ганни Барвінок уже перед тим опублікував галицький журнал «Будучність», тож в «Українській Хаті» ці спогади починаються з другого розділу. Ганна Барвінок оповідає про перебування Пантелеймона Куліша в Петербурзі 1846 р. Наводжу уривки з цих спогадів.

...Куліш... послав «Чорну рагу» в Петербург Петрові Олександровичу Плетньову, ректорові університету й видавцеві «Современника»... Незабаром він одержав відповідний лист, дуже приємний і похвальний, од Плетньова, який його вітає й дуже ласкаво просить до себе. Куліш, не довго думаючи... рушив до Петербургу...

Авторка споминів, вертаючись до часів свого дівочтва, розповідає, як тяжко переживала вона від'їзд

Куліша на Північ. Свій душевний стан вона передає старовинною піснею:

*Ой, не їдь, мій миленький, горою, ні низом —
Позакидана доріженька хмизом.
— А я той хмизок та й перекину,
А тебе, молоду, все таки покину...*

Про своє перебування в Петербурзі Куліш докладно писав Василю Білозерському — братові майбутньої дружини; Ганна Барвінок переповідає зміст цих листів:

*...він був обласканий Плетньовим. Пише, що він прожив у нього два тижні, поки собі мешкання найняв...
...Бувало, з Плетньовим ранками усе гуляють, рано встають, у Неві купаються. Куліш напам'ять всього Пушкіна йому декламує, а той собі децю пригадує, як із своїм другом Пушкіним читали (Пушкін присвятив Плетньову «Євгенія Онегіна»). ...Сам Плетньов був дуже гарний і симпатичний.*

Тут мені пригадалися рядки із сонета Зерова «Куліш»:

*Давно в труні Тарас і Костомара,
Грабовський чемний, лагідний Плетньов...*

У сонеті мовиться не про Павла Грабовського, а про Михайла Грабовського, польського письменника так званої «української школи», Кулішевого приятеля.

Далі Ганна Барвінок оповідає, як на замовлення Ішимової Куліш написав для її журналу «Лучи» «Повість об українском народі». Ішимова й Плетньов були дуже задоволені, але рік пізніше «Повість» фігурувала в Третньому відділі як матеріал звинувачення проти Куліша... А покищо — далі читаємо:

Через якийсь час Плетньов заявив Кулішеві, що по його протекції Куліша посилають на два з половиною роки в Германію і інші сторони для вивчення слов'янських мов. Через місяць Куліш виїхав з Петербургу, з рекомендованим листом од Плетньова до його друга Жуковського за кордон. «Рекомендую тебе самого себя», — писав Плетньов...

Однак «по дорозі» Куліш завернув у Борзну, до Білозерських. Там він одружується з Олександрою Білозерською — майбутньою авторкою спогадів. Як ми, на-

певно, пригадуємо з біографії Шевченка, на цьому весіллі поет був старшим боярином. Отож читаємо:

По вечері, як од'їжджали гості, ...старший боярин Шевченко підійшов прощатися до мами, а потім і до молодих. Та до молодої обернувшись, їй каже:

— Чи се царівна, чи королівна? Се не царівна їй не королівна, а се Мотрони Василівни дочка Олександра...

Звісно, у мами при сіх речах і вушка засміялися.

А Куліш, поруч стоячи, каже:

— На чужий коровай очей не поривай, а собі дбай...

Молода тим часом зняла з голови «флер-д'оранж» і подала на спомин старшому своєму бояринові...

А за якийсь час засушену квітку флер-д'оранжу жандарми знайшли в Шевченковій валізі...

Ганна Барвінок оповідає, як вони, щасливі, прибули з чоловіком до Варшави й там прожили місяць, чекаючи на паспорт від Плетньова, а також на приїзд Шевченка. Намісником Варшави був тоді граф Паскевич, у його канцелярії служив український письменник Стороженко, що хотів познайомити з нами́сником своїх земляків:

— Я вам такого представлю земляка, що ви мені їй не віддячитесь...

— Ну, ну, поскорей! Кто ж это?

— Це Куліш.

— А-а! От тебя не раз слышал. Это приятный слу- чай...

В ту мить підійшов жандарм та подав його сіятельству А. Паскевичу пакет. Той узяв і... У його зараз обличчя змінилося:

— Хорош ты и твой Кулиш! Вели-ка его арестовать!..

А се був з Петербурга донос Петрова про «Братство Кирила й Методія»...

Ганна Барвінок яскраво змальовує прихід жандармів до їхнього помешкання (Куліша саме не було вдома — його й заарештували на вулиці...), розказує, як вони безпардонно поводитися, розповідає про, як вона висловлюється, «грабіж паперів». «А це що за жінка?» — запитав котрийсь жандарм, показуючи на неї пальцем. Не краще повівся й жандармський полковник, до якого вона прийшла просити побачення із за-

арештованим чоловіком. Вислухавши її прохання, він відказав:

— Что тебе надо?

Мимоволі приходять на думку самвидавні звідомлення сучасних інакодумців — про брутальність, про «грабунок паперів»... Невже за сто тридцять років нічого не змінилося?

Спогади Ганни Барвінок лишилися незакінченими... Наступного року старенької письменниці, останнього свідка й учасниці подій, що стали одним із вузлових пунктів в історії української літератури, — не стало... В некролозі Микита Шаповал писав:

Вмерла так, як годиться українському письменникові: безпритульна, ображена в найсвятіших чуттях своїх, в чужій хаті, проживши останні дні в хаті селянина, на соломі, як...

«Зозуля без гнізда» — називала сама себе і тішилась якось безвихідністю свого становища...

Однією з цікавих сторін «Української Хати» була літературна полеміка, річні огляди української літератури, а також рецензії на окремі твори, які саме тоді виходили у світ. Завдяки цим оглядам і рецензіям ми маємо нагоду відтворити українське літературне життя періоду перед Першою світовою війною, ба навіть довідатися про деякі цілком забуті нині події з цього життя. Довідуємося, наприклад, що 1908 року київська «Прогресивна» випустила тринадцять книжок, видавництво «Час» (також у Києві) — тридцять книжок, переважно перекладів, видавництво «Український учитель» — сім книжок. Крім того, діяли такі видавництва: «Общество издания дешевых книг» (у Петербурзі), що, крім російських, випускало також українські книжки, «Видавничая спілка» у Києві, видавництва «Шлях», «Знаття — то сила», «Рідна Хата», «Ранок».

Зі списку виданих 1908 року книжок бачимо, що перекладацька діяльність у ті роки була вельми інтенсивною, — хтозна, чи не інтенсивнішою, ніж тепер... Читаємо:

Перекладна література з кращих творів світового красного письменства зростала, дякуючи особливо енергійній праці Бориса Грінченка, що в своїй серії «Драм і комедій» дав гарні переклади: Ібсена («Нора», «Гедда

Габлер», «Жінка з моря», «Росмергсгольм»), Гауптмана («Перед сходом сонця», «Візник Гендель»), Шніцлера («Забавки»), Шіллера («Вільгельм Тель»), Зудермана («Кінець Содомові» та «Огні Іванової ночі»), Саргу («За рідний край»). Вийшли з друку також переклади молоді письменниці, що торік... вмерла, – Насті Грінченко: з Оліві Шрейнер «Мрії та сну», А. Франса «Дочка Лілії», Г. Брандеса «Анатоль Франс», Марка Твена «Пригоди Гека Фіна», Черняхівський переклав Гейне «Книга Ле-Гран», д(обродій) Тимченко переклав Метерлінка «В середині», д(обродій) Сумський переклав Гуцкова «Уріель Акоста», д(обродії) Левицькі переклали: Єжа «Вдосвіта», д(обродійка) Грушевська пер(еклала) Ібсенову «Нору», добродій О. Коваленко пер(еклав) Гоголя «Ревізор» та Л. Андрєєва «Любов до ближнього»...

Того ж таки 1908 року вийшло друге видання «Кобзаря», здійснене Василем Доманицьким (нагадую, що це було перше критичне видання «Кобзаря»). Того ж року почало виходити двадцятитомове зібрання творів Панька Куліша, вийшло кілька збірок поезій та чотири антології – серед них капітальний том «Українська муза».

Дев'ятсот дев'ятого року, в Петербурзі, як п'ятий том творів дуже голосного тоді й цілком забутого тепер російського поета-декадента (в гіршому розумінні слова) Івана Рукавішнікова – вийшло щось подібне до антології української поезії в перекладах цього поета. До збірника, що його автор назвав «Молодая Украина», увійшли твори таких авторів: Х(ристі) Алчевської, М(иколи) Вороного, О(лекси) Коваленка, О(лександра) Олеся, Л(есі) Українки, М(иколи) Філянського, М(иколи) Черняхівського, М(икити) Шаповала, П(етра) Карманського, Б(огдана) Лепкого, О(сипа) Маковея, В(асиля) Пачовського, С(идора) Твердохліба, І(вана) Франка та С(тепана) Чарнецького.

Микита Сріблянський присвятив цій антології досить докладну рецензію, на підставі якої ми можемо переконатися, що переклади Рукавішнікова не стояли на високому технічному рівні: в них часом більше було від перекладача, ніж від оригіналів. Однак «Молодая Украина» – це свідоцтво зацікавлення українською поезією з боку російських літераторів тієї доби. Варто

звернути увагу і на той факт, що частина представлених в антології поетів давно канула в забуття разом зі своїми творами — себто що сучасники й нащадки дивляться на ті самі речі по-різному...

Із дрібних рецензій, уміщених на сторінках «Української Хати», хочу ще зупинитися на одній — на збірку «Мости надхнення» Грицька Кернеренка. Імени Кернеренка не знайдемо ні в київській УРЕ, ні в сарсельській «Енциклопедії українознавства». Це був гуляй-пільський єврей, справжнє прізвище Кернер, який став українським поетом, — якщо не помиляюся, це був перший такий випадок в історії нашого письменства. Автор рецензії, поетеса Христя Алчевська, писала:

Вона (себто збірка «Мости надхнення». — І. К.) яскраво доводить нам, що в дійсності протилежності культурних завдань в оцих двох народів — українського й жидівського — немає; що на ґрунті освітлення ними ідеалів вселюдськості вони можуть сумирно зійтися й подати один одному руку.

Рецензентка відзначає щирість і поетичний хист Кернеренка, вона каже:

Вігновідно мудрости своїх предків він уміє в коротких, але виразних словах передати ґраматизм життя.

*Вона в п'ятнадцять розцвіла,
В сімнадцять серце продала,
Дитину в двадцять задушила,
Свій вік короткий знапастила
І в тридцять в землю одійшла...*

Деякі матеріали про забутого нині Грицька Кернеренка дає Анатоль Гак у книзі спогадів «Від Гуляйполя до Нью-Йорка». А взагалі тема «євреї в українській поезії» ще чекає на свого дослідника...

А тепер — загальний підсумок. «Українська Хата» виходила в Києві в 1909—1914 роках. Журнал був трибуною новаторів, котрі прагнули звільнити літературу від утилітарної ролі, накиненої народницьким розумінням мистецтва. Очоловав редакцію Павло Богацький, активну участь у журналі брали Микита Шаповал-Сріблянський, Микола Євшан, Андрій Товкачевський, Олександр Неприцький-Грановський, Галина Журба. Співпрацювали в «Українській Хаті» такі видатні прозаїки,

як Володимир Винниченко, Ольга Кобилянська, такі визначні поети тієї доби, як Олесь, Вороний, Філянський, Чупринка. Журнал мав загальноукраїнський характер; на його сторінках можна було зустріти твори не лише наддніпрянських, а й галицьких письменників (Богдан Лепкий, Петро Карманський, Михайло Яцків, Марія Підгірянка). Саме тут починалася літературна діяльність Максима Рильського, Павла Тичини, Володимира Свідзінського, Якова Мамонтова, Олени Журливої. Тут друкувалися також переклади із західноєвропейських авторів: Метерлінка, Гамсуна, Бляско Ібаньєса, Бодлера, Верлена, Сюллі-Прюдома.

Крім підсумкових щорічних оглядів літературного життя та рецензій на окремі видані книжки українських авторів, журнал «Українська Хата» давав іще статті про відійшлих письменників — з нагоди річниць народження чи роковин смерті. Відзначу, зокрема, статтю «Трагічна постать» — про Панька Куліша — пера Сріблянського.

Іноді натрапляємо в журналі на матеріали з нашої етнографії; так, у числах за квітень-травень 1912 року вміщено чималу розвідку Грицька Коваленка «Про український стиль та українську хату».

Є також статті з лінгвістики, мистецтвознавства, поезики. Взагалі — журнал «Українська Хата» був тим щаблем, без якого годі собі уявити дальший розвиток нашого письменства.



ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ВЕЛИКОГО МАЙСТРА

(Володимир Винниченко
та його прозова творчість)*

Володимир Винниченко був прозаїк і драматург, художник і політичний діяч; у галузі прози він виступав як автор новель, повістей, романів, художніх нарисів, дитячих оповідань та гумористики і на початку ХХ сторіччя належав до тих нечисленних українських літераторів, чиї твори знала читаюча публіка на території всієї Російської імперії, а також і поза її межами, про що, зокрема, свідчить наявність Винниченкової новелі «Студент» у чеській антології «Сто найкращих новель». Його п'єси йшли в російських театрах Одеси й Саратова, драму «Брехня» ставив Александринський театр у Петербурзі, ця ж таки драма в німецькому перекладі йшла кількадесят разів ув одному з берлінських театрів. На жаль, відомостям про Винниченка, котрі з'являлися в українській пресі на Заході, не завжди можна вірити: я натрапляв на твердження, буцімто Винниченка нагороджено премією Нобеля, що аж ніяк не відповідає правді, або що (цитую) «...італійська актриса Емма Граматік з драмою Винниченка "Брехня" (по-італійському "Manzoni") зробить кількаразове турне по всіх столицях Європи». Насправді вона не «Граматік», а «Грамматіка», брехня по-італійському menzogna, а Манцоні — ім'я письменника, клясика італійської прози...

У двадцятих роках книжки Володимира Винниченка виходили на радянській Україні масовими тиражами,

* Як цілість друкується вперше. Окремі уривки друковано, почавши від 1981 р.

друкувалося повне зібрання його творів і на полицях шкільної бібліотечки стояли його оповідання, що належали до нашої улюбленої лектури. Наприкінці тридцятих років твори Винниченка переховувалися потай і передавалися з рук до рук як заповідний скарб. Відтоді проминуло ще півстоліття, і я маю враження, що на час проголошення незалежності книжок його авторства на Україні фактично не залишалось.

Правда, в добу хрущовських реабілітацій промайнула була думка — «реабілітувати», бодай частково, й Володимира Винниченка, але цей намір зостався нездійсненим — лише українці Пряшівщини встигли видати книжку його вибраних новель. Бож процес повернення в літературу знищених, заборонених і покараних мовчаням письменників, не кажучи вже про те, що він зупинився на півдорозі, мав досить однобічний характер: він захопив головно поетів (Зеров, Плужник, Драй-Хмара, почасти Свідзінський та Филипович, а також низка дрібніших), прозу заторкнув лише частково, а до літературознавства не дійшов взагалі. Тож, разом із Винниченком, неприступними для читацьких кіл аж до кінця вісімдесятих років були Валеріян Підмогильний, Микола Хвильовий, Майк Йогансен, Клим Поліщук — усе те, що було гордістю нашої прози двадцятих років.

— А добре було б перекласти на еспанську «Записки кирпатого Мефістофеля», — казав мені аргентинський літератор-перекладач Гейно Цернаск, у минулому учень Зерова.

Перед тим він переклав Ільфа й Петрова, «Оборонну грамоту» Пастернака, вибрані оповідання Чехова. І він знав, що автор «Кирпатого Мефістофеля» так само належить до світової літератури, як і перекладені ним російські письменники.

Він то знав, але керівники української колонії не знали цього й не розуміли...

Винниченко прожив повне подій і пригод бурхливе життя. Невдовзі після смерти письменника (він помер 1951 р. на півдні Франції) його вдова, Розалія Яківна, написала короткий нарис його біографії:

Володимир Винниченко народився 14 липня 1880 р. (за старим стилем) у місті Єлисаветграді Херсонської

губернії в робітничо-селянській родині. Батько його, Кирило Васильович Винниченко, замолоду селянин-наймит, переїхав з села до міста Єлисаветграду й одружився з удовою Євдокією Павленко, народженою Чинник (...). В народній школі Володимир звернув на себе увагу своїми здібностями, і через те вчителька переконала батьків, щоб продовжували освіту дитини. Не зважаючи на тяжке матеріальне становище родини, по закінченні школи Володимира віддано до Єлисаветградської гімназії.

Гімназіяльне начальство, учителі, а за ними й учні зустріли молодого українця насмішками. Його українська вимова, бідна одежа та інші ознаки пролетарського походження викликали до нього серед його товаришів у гімназії, дитей російської або зрусифікованої буржуазії, ворожість. Це ставлення вперше викликало у малого Володимира свідомість того, що не всі люди рівні, що світ поділений на бідних і багатих, на тих, що говорять «панською мовою», й тих, з мови яких сміються. Усвідомлення свого становища не пригнітило малого, але викликало в нього протест та дійову реакцію: бійки з учнями, розбивання шибок в учителів... (...) в старших клясах він бере участь у революційній організації, пише революційну поему, за яку одержує тиждень «карцеру», нарешті його виключають з гімназії.

Власне, з цього починається повне пригод і негод життя Володимира Кириловича Винниченка. У смушевій шапці і з кийком у руках селянський хлопець іде у Златополь — складати іспити на «атестат зрілости» в тамтешній гімназії. Одержавши атестата, він вступає на юридичний факультет університету св. Володимира.

Було це 1901 року, а вже наступного року в житті письменника стаються три події: його заарештовують і хоча звільняють, але виключають з університету. І тоді ж таки у місячнику «Киевская старина» з'являється його перше оповідання «Краса і сила». Поява цієї речі для української прози стала таким самим зворотним пунктом, як шістдесят років перед тим поява «Кобзаря» на шляху нашої поезії.

Восени 1902 р. Винниченка, який втратив пільги, що належали йому, як студентові, покликано для відбування військової служби (в царській Росії учні середніх і вищих шкіл звільнялися од військової служби; за традицією цей закон продовжував діяти і за радянських

часів — аж до 1939 р.). Казармене життя дало молодому письменникові матеріал для кількох оповідань і нарисів, опублікованих під псевдонімом «Деде». Водночас, утікаючи ночами з казарми, Винниченко провадив підпільно-революційну діяльність серед київського робітництва, а попереджений, що його мають заарештувати, він, як пише в біографічному нарисі його дружина, «скидає солдатську уніформу і емігрує до Галичини».

Є два типи біографій письменників. Перший тип — це спокійне й сумірне існування: людина здобуває нормальну освіту, поступає на працю, часом одружується, а водночас — пише, чи то спостерігаючи життя навколо (як Чехов), чи то заглиблюючись сам у себе й аналізуючи нюанси власної психіки (як, скажімо, Марсель Пруст). Другий тип — це бурхливе, повне пригод життя, коли події, здавалось би, не залишають місця на творчість. Це життя Сервантеса й Льопе де Веги, Байрона й Гумільова; це життя цілого ряду американських письменників: Брет-Гарта (що починав як волоцюга, а скінчив як дипломат), Джека Лондона, О. Генрі, Амброза Бірса... Такого ж типу біографію має й наш Винниченко. Про дальші його пригоди коротко оповідає Розалія Винниченко, у нарисі, який вона назвала «Біографічна канва»:

При перевозі в 1903 р. нелегальної літератури з Галичини до Києва Винниченка знову заарештовано. Як дезертир і революціонер він був посаджений у військову в'язницю — київську фортецю (...). Після півторарічного перебування в кріпості його звільнила російська революція 1905 р. Винниченка звільнено з фортеці в силу проголошення амністії.

Усі ці пригоди: перехід кордону, арешти, перебування за ґратами — дали письменникові багатий матеріал для його творів: на базі всього цього постали такі перлини художньої прози, як «Маленька рисочка», «Глум», «Талісман». Під час ув'язнення у фортеці він написав повість «Голота», за яку отримав першу премію журналу «Киевская Старина».

Від самого початку існування Революційної української партії (РУП) Винниченко був її членом. Пізніше

партія прийняла марксистську програму і стала називатися «Українська соціал-демократична робітничка партія».

Дальші роки Винниченкового життя на Україні й поза нею такою мірою переповнені подіями — втечами за кордон, переїздами з країни до країни і з міста до міста, арештами і нелегальними блуканнями по Україні, що годі переповісти. Досить сказати, що до початку Першої світової війни письменник побував у Петербурзі, на Кавказі, у Львові, Полтаві, Парижі, Фльоренції, Генуї, у різних містах Німеччини та Швейцарії. Якийсь час мандрував Україною як сезонний робітник-строкар, наслідком чого створено такі новелі, як «Раб краси», «Терень», «Малорос-європеєць», «Записна книжка», повість «Босьяк».

1911 р. Володимир Винниченко одружився. Розалія Яківна Ліфшиц стала вірною супутницею письменника на його нелегкій життєвій дорозі.

Крім новель і повістей, якими Винниченко починав свій творчий шлях, він звертається до жанру роману та драми: з-під його пера виходять п'єси «Базар», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та романи «Чесність з собою», «Хочу!», «Записки кирпатого Мефістофеля». Останню річ можна назвати коронним твором не лише самого Винниченка, а й усієї тодішньої нашої прози.

Творчість Винниченка знаходить відгомін не тільки серед українського, а й серед російського читачтва — поруч із творчістю Купріна, Буніна, Горького, Чірікова, Арцибашева, Леоніда Андрєєва (називаю найпопулярніших прозаїків тієї доби). Тематично — тлом подій та персонажами своїх творів, часто змальованими з деклясованих елементів суспільства, — Винниченко найближче стоїть до Максима Горького; так званим, модним у ті часи, «пансексуалізмом» — до Арцибашева; майстерністю сюжетної конструкції він дорівнює Купрінові, а заглиблення у психологію героїв (таке заглиблення серед творів тодішньої нашої прози знаходимо лише у Франкових «Перехресних стежках») ріднить його, з одного боку, із щойнозгаданим Арцибашевим, а з другого — з літературним «батьком» Арцибашева — Федором Достоєвським.

Слід визнати, що наявність в українській літературі письменника такого масштабу, як Володимир Винничен-

ко, переростала суто-літературні межі і ставала фактором загальнонаціональним — громадським і політичним, бо ж творчість Винниченка допомагала наддніпрянській інтелігенції позбутися комплексу провінційности, другорядности в царині культури, залежности від російських літературних зразків, що їх з багаторічним запізненням наслідувала була наша проза кінця XIX — початку XX сторіччя. Поряд із російськими літераторами Срібного віку Винниченко стояв не як епігон, а як рівний серед рівних.

Перша світова війна застала Винниченка на Україні, де він саме пробував вступити робітником на завод. Нелегальне життя на батьківщині стало надто вже небезпечним, і він переїхав до Москви, звідки після Лютневої революції 1917 р. повертається на Україну, де відразу стає членом Центральної Ради і їде до Петербургу на переговори з російським Тимчасовим урядом. Центральна Рада обирає Винниченка головою Генерального Секретаріату те генеральним секретарем внутрішніх справ. Головна заслуга Винниченка за цей період та, що він був автором усіх чотирьох універсалів Центральної Ради. Універсали свідчать про швидку еволюцію української політичної думки: перший універсал лише говорив про право України на незалежність, другий — проголошував автономію України, третій — рішуче стверджував цю автономію, нарешті четвертий — 22 січня 1918 р. — проголосив Незалежну Українську Державу.

Але до Києва вже підходили червоногвардійці, якими командував колишній жандармський підполковник Муравйов, і Центральна Рада відступила до Житомира, а Винниченко вийшов зі складу уряду й залишився в підпіллі — переховуватись він умів, тож його не спіткала доля тих сімнадцятьох тисяч киян, що їх замордовано в Липках за першого, кількатижневого перебування української столиці під більшовицькою владою. Після приходу до влади гетьмана Винниченка заарештовано, але цей арешт так обурих нашу громадськість, що Скоропадський мусів його звільнити.

Влада гетьмана спиралася, з одного боку, на заможний прошарок українського селянства, а з другого — на німецьке окупаційне військо, яке після падіння

німецької монархії відступило на свою батьківщину, і 19 грудня 1919 року влада перейшла до Директорії, на чолі якої стояв Винниченко, а членами були Симон Петлюра, Опанас Андрієвський, Федір Швець і Андрій Макаренко.

Проте невдовзі, коли Директорія почала переговори з Антантою, Винниченко — як представник надто радикального крила соціалістів — вийшов з українського уряду і виїхав за кордон. У квітні 1920 р., за намовою чеських державних діячів Масарика й Бенеша, Винниченко, з дипломатичним паспортом, їде до Країни Рад, де він, правдоподібно, сподівався очолити маріонетковий український уряд (за яким стояло тоді рівно 5 відсотків населення). Однак кілька його подорожей з Москви до Харкова і з Харкова до Москви не дали сподіваних наслідків, тож у вересні 1920 р. Винниченко знову виїхав за кордон, цього разу — назавжди.

Спогади письменника про ті бурхливі роки пізніше вийшли під назвою «Відродження нації».

Подивувідно, що протягом усіх цих років Винниченко, попри активну політичну діяльність, не занедбує літературної творчості: в роки війни пише роман «Хочу!», 1919 р. виходить його коронний твір «Записки кирпатого Мефістофеля», незабаром з'являться такі твори, як повість «На той бік» — про збудження національної свідомості в молодого інтелігента — і драма «Між двох сил», де, можна сказати, з пророчою далекоюзорістю передбачено долю тих українців, котрі хотіли сполучити любов до України з більшовицькою ідеологією (один з таких випадків — доля Миколи Хвильового).

З 1920 по 1925 р. Володимир Винниченко живе в різних містах Європи: Відень, Берлін, Прага. На ці роки припадає світовий успіх письменника, що його ні до того, ні після того не мав жоден з українських літераторів. Дослідник творчості Винниченка Григорій Костюк (друкувався також під псевдонімом Борис Подоляк) так писав про це:

З літературного боку це була доба чималих його літературно-мистецьких успіхів на міжнародньому ґрунті. Це була доба перекладів багатьох його творів німецькою, італійською, польською, російською і навіть татарською мовами, доба, коли його п'єси («Чорна Пан-

тера і Білий Ведмідь», «Брехня», «Гріх» та інші) завоювали сцену найкращих театрів Берліну, Ляйпцігу, Дрездену, Риму, Магрігу...

1922 р. на екрани Німеччини вийшов фільм «Чорна пантера» — за драмою Винниченка.

У двадцятих роках на Україні друкувалося повне тридцятитомове видання творів Володимира Винниченка (попереднє багатотомове видання вийшло у Відні).

З 1925 по 1934 р. письменник і його дружина живуть у Парижі. Але вже наприкінці двадцятих років їхнє матеріальне становище значно погіршало: у Радянському Союзі твори Винниченка вилучають з бібліотек, про гонорари вже не може бути й мови, а на Заході (знову цитую Григорія Костюка) —

В Європі (Італія, Німеччина, Еспанія) поширюється фашистський рух; його відповідні сугестії і впливи на маси витворили суспільне і літературно-мистецьке пігсоння, в якому твори Володимира Винниченка, ба навіть саме його ім'я, стають небажаними й нетерпимими.

Але повернімося у двадцяті роки. Це була доба, коли специфічний догматизм радянського партійного мислення щойно формувався, тож підхід до літераторів, котрі перебували на еміграції, був відносно ліберальний і критична оцінка їхньої творчості часом була об'єктивною й чесною. Переді мною збірка статтів тодішнього партійного критика Андрія Річицького (справжнє прізвище — Анатоль Пісоцький, нар. 1882 р., розстріляний 1937 р.) «Володимир Винниченко в літературі й політиці», ДВУ, 1928. Річицький писав (подаю монтаж із цитат):

В опануванні української культури, не тільки минулої, але й сучасної, Винниченко стає одним із найбільш читабельних письменників, особливо серед робітничої й селянської молоді (...). Він (...) — найвидатніший представник української дожовтневої літератури ХХ століття (...). Історичне значення Винниченка в літературі полягає в тім, що він зіквідував у ній народницький культ та поширив коло її інтересів і тем до звичайного рівня інтересів та тем літератур європейських (...). Його багата літературна творчість, що становить велику художню вартість, одночасно відсвічує

в собі цілу смугу історичного розвитку українського народу, епоху бур та зломів, показує нам її людей в їхніх змаганнях та діях, з їхнім глуздом та безглуздям. У творах його подибуємо знайомі нам постаті, бачимо різні суспільні групи в їхній взаємочинності та боротьбі.

А висновок Андрія Річицького такий:

Обсягом і різноманітністю своєї тематики, діяпазоном проблем і масою людських типів Винниченко, безперечно, стає на рівні першої-ліпшої літератури європейської.

Збірка статтів Річицького вийшла 1928 р., а вже наступного року обставини на Україні круто змінилися і європейський рівень творчости Винниченка став явищем вельми небажаним: письменника перестають друкувати, а книжки його вилучають з бібліотек і нищать; тридцятитомове видання лишилося незавершеним. Я не маю документальних даних, але припускаю, що до кіл «лівих» інтелектуалістів на Заході було спрямовано відповідні інструкції — як ставитись їм до Винниченка... З другого боку, в Західній Європі, у зв'язку з ширенням ідей, пов'язаних із обожненням держави (Італія) чи нації (Німеччина), політична п'лятформа Винниченка, який вважав себе то соціалістом, то націонал-комуністом («конкордистом» він оголосив себе дещо пізніше), була дедалі більш небажаною. Ці ідеї, котрі ставали не тільки модою, а й політичною системою, просякали також на західноукраїнські землі та в кола тодішньої емігрантської молоді: ідеологом молоді інтелігенції зробився фанатичний пропагатор національної та політичної нетерпимости Дмитро Донцов.

Так почалася ізоляція Винниченка — найбільший письменник України залишився без читача... Подружжя Винниченків змушене було залишити Париж, переїхати на південь Франції й там купити занедбану садибу в громаді Мужен біля Канн. Восени 1934 р. державний муж і літератор став власником невеличкого хутора, якому дав назву «Закуток» і де присвятився плеканню артишоків. Борис Подоляк (Григорій Костюк) у статті «Остання резиденція Володимира Винниченка» оповідає:

Занедбаний ґрунт треба було розробити з такою ж затратою сили, як і цілинні ґрунти вперше оброблюва-

ної землі (...). Сади і город першої ж весни (1935 р.) перетворились в упорядковане, культурне садово-городницьке господарство, що багато обіцяло. Здавалося, ще рік-два, і ця перша тяжка праця дасть ефективні наслідки. Борги будуть ліквідовані. Праця стане легшою, продуктивнішою і прибутковішою. Та «не так сталося, як жадалося» (...): тяжка селянська праця у Франції легве дала Винниченкові змогу прогледувати себе з гружиною і сьак-так покривати поточні податки державі.

Другим, не менш ілюзорним щодо прибутковості заняттям Винниченка в останні роки його життя було малярство. Відомий мистецтвознавець Святослав Гординський пише про це так:

На те, що він (Вол. Винниченко. — І. К.) узявся за пензля, склалося кілька причин. Це був передовсім той факт, що він опинився нагло без читача. В УРСР у двадцятих роках ще видавали його твори (...), але видавництва галицькі й еміграційні перестали ним цікавитись і друкувати. Навіть до французьких видавництв не міг він добитися, бо там референтами від слов'янських літератур були росіяни, а ці характеризували його відповідно до потреби як комуніста або націоналіста (...). Тож, маючи вроджений нахил до кипучої творчої діяльності, Винниченко почав шукати поля для вияву цього нахилу в іншій царині і частково знайшов його в малярстві. Другим важливим моментом було саме французьке мистецьке середовище, той мистецький клімат Парижу, що при кінці двадцятих років згуртував у тому місті, як кажуть, щось коло сорока тисяч мистців.

Як і переважна більшість українських художників, Володимир Винниченко був реалістом за своєю тематикою, імпресіоністом за манерою виконання. Зрештою, про художню прозу його можна сказати те саме: це реалізм з певною домішкою імпресіонізму. Малярства він не кидав до кінця свого життя, коли, після закінчення Другої світової війни, він знову знайшов читача серед нової еміграції, котра походила — з Придніпрянської України.

Малювати Винниченко, скільки відомо, ніде й ніколи не вчився, але маючи, як то кажуть, даний від Бога талант (принагідно згадаю, що він був атеїстом), узяв пензель — і став художником. Зрештою, це не єдиний

такий випадок, адже один з найцікавіших німецьких малярів XIX в., Шпіцвег, був аптекар за фахом і йому сподобалось ходити по музеях, розглядати художні образи і врешті спробувати: чи не вийде в нього ще ліпше?

Так само — в музеях і на виставках — навчився малювати і Володимир Винниченко. Відомий маляр Глущенко так писав про цей феномен:

Не маючи формальних і технічних засобів, не маючи великого професійного знання, Винниченко ще з перших своїх малярських кроків дивував своїми досягненнями (...). Найкращі пейзажі того часу, цікаво скомпоновані, з різними обробленими малярськими плямами, не поступаються кращим малярам («Еколь де Парі»).

Мистецький критик Келлер, після ознайомлення з малярською спадщиною Винниченка, писала:

Перше, що вражає в творчості В. Винниченка, — це надзвичайне багатство фарб. Його пейзажі, квіти, інтер'єри просякнені світлом і наче прозорі (...). Законаність у природу, повага й «чесність» до всякої малярської теми, свіжість та щирість сприймання моделі — все це надає неповторної краси творчості Винниченка.

Стаття закінчується констатацією:

Винниченко-маляр може зайняти почесне місце серед найкращих малярів сучасної Європи.

Альбом репродукцій із мистецьких образів Винниченка досі ще чекає на видавця...

Проте мені здається, що малярство Володимира Винниченка було, більшою чи меншою мірою, проявом ескапізму — втечею письменника від гіркої реальності — сумної долі колишнього улюбленця публіки, який пережив свою славу і на старість залишився без читача. Бо що йому лишалося, як не шукати виходу в іншій сфері мистецької творчості — творити для випадкового глядача або, в ліпшому випадку, покупця, а найбільше для самого себе?

Однак прихильники творчості Винниченка на Придніпрянській Україні нічого не знали про ту стіну мовчання, якою його оточено: він лишався «живою легендою». На початку радяно-німецької війни Україною

кружляли чутки, що, мовляв, уже зформовано український уряд на чолі з Винниченком. Поява таких чуток свідчила, з одного боку, про незнання ані політичної позиції славного українського письменника, ані суті гітлеризму, а з другого — свідчила про велику популярність Винниченка — як символа Вільної України на Україні невірній.

Опинившись наприкінці війни на західноукраїнських землях, представники придніпрянської молоді інтелігенції (в тому числі й автор цієї розвідки) кинулися шукати творів Винниченка. А на нас дивилися, мов на зачумлених, — і пропонували натомість твори Дмитра Донцова й Юрія Липи — усю ту публіцистику й белетристику, що засмічувала голови наших однолітків з Галичини й Волині. Щойно після закінчення Другої світової війни демократично наставлені діячі української культури, котрі залишилися в Західній Німеччині, сконтактувалися з Винниченком. До нього посипалися листи, йому — як найвищому авторитетові — посілали на оцінку свої книжки молоді літератори; газета «Українські Вісті», що виходила в Новому Ульмі, опублікувала пригодницько-політичний роман «Нова Заповідь». Так прорвано двадцятирічну бльокаду довкола найвищого з українських прозаїків. Письменник вернувся до читача, а читач — до письменника.

(Застерігаюся, однак, що це стосувалося не всієї української еміграції, лише її культурної частини. Так, з упорядкованої Миколою Глобенком антології української новелі «батьки суспільства» вилучили Винниченкові твори, у відповідь на що упорядник зняв своє ім'я з антології...).

Проте фізичні сили Винниченка вже підупали: зробили своє і матеріальні нестачі років війни, і постійна нервова напруга — письменник був пов'язаний із французьким «Резистансом» і жив під загрозою арешту. 6 березня 1951 року Володимир Винниченко помер. Похований на кладовищі містечка Мужену, неподалік від свого «Закутку»...

Після його смерті залишилася чимала літературна спадщина: півтора десятки недрукованих творів, враховуючи забраковані варіанти й незакінчені речі; серед них — два філософсько-політичні трактати: «Щастя» та

«Конкордизм» (перший із щойноназваних творів послужив письменникові матеріалом для другого), кілька великих романів: «Поклади золота», «Вічний імператив», «Прокажельня» (первісна назва «Лепрозорій»), «Слово за тобою, Сталіне!», а також кілька оповідань, сценарій для фільму за романом-утопією «Соняшна машина» та підготовчі записки для роману про Хмельниччину. Хронологічно останній з цих творів — політичний роман «Слово за тобою, Сталіне!»: цю річ закінчено незадовго до смерти письменника.

За ті кількадесят років, що проминули від смерти Винниченка, видано чи перевидано з його творів занадто мало: вийшли драма «Пророк» (разом із дрібними речами), повість «На той бік», перша частина «Соняшної машини» (усіх частин три), вийшли романи «Слово за тобою, Сталіне!» та «Поклади золота»; українці в Австралії перевидали дитячі оповідання Винниченка, українці Пряшівщини — його ранні новели, по війні в Німеччині перевидано «Історію Якимового будинку», дещо друкувалося на сторінках журналів, зокрема драма «Між двох сил». На Україні опубліковано журнальну добірку новель (здається, за пряшівським виданням)¹. Великої й кропіткої праці коштувало Григорію Костюкові відредагувати й видати грубі томи Винниченкового «Щоденника» (хоча, на мою скромну думку, спочатку треба було б видати повне зібрання художніх творів письменника, а щойно потім братися за його політико-філософські трактати і за «Щоденник»).

Історія світового письменства знає не так багато випадків, коли молодий літератор одним стрибком, себто — публікацією першого твору, вибився б у передовий ряд письменників своєї країни. Таких випадків пам'ять моя підказує лише два. Це публікація Гі де Мопассанової «Пампушки», після якої стало ясно, що у французьку літературу увійшов один з найдосконаліших і найглибших майстрів слова, а другий випадок — це поява новелі «Краса і сила» Володимира Винниченка.

Ті, хто уважно читає мою розвідку, напевно, пам'ятають, що в царині політики Винниченко був революціонером. Так само послідовним революціонером був

¹ Інших публікацій, на жаль, не знаю...

він і у своїй літературній творчості. На ту пору в українській літературі було двоє письменників світового рівня: Іван Франко і Леся Українка. Не зашкодить, однак, згадати, що Франко мав проти себе мало не все галицьке суспільство, яке перебувало в тенетах клерикального обскурантизму, а Леся не була за життя належно оцінена: у перелікові поетес її ставили другою — після Людмили Василевської, і лише окремі одиниці, як от Михайло Грушевський, розуміли, що її творчість — це «титанічний хід по вершинах».

А в літературі в нас домінувала провінційність, продукція для власних потреб. Біографізм, зловживання диминутивами, трафаретні характери та нерозробленість психології — головні риси тодішньої нашої літератури. Коли письменник писав: «І стало їй сумно-сумно...» — це сприймалося як психологічна аналіза... Читаєш про дівчиноньку, в якій «очі, мов зіроньки», і думаєш: «Зараз буде й соловейко». І справді: в наступному рядку з'являється соловейко.

У своїй першій новелі «Краса і сила» Винниченко бунтується проти цих трафаретів:

То була краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малоють деякі з наших письменників. Не було ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні щік, «як повная рож», і сама вона не «виліскувалась, як маківка на городі». Чорна, без лиску, товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі, губи, що якимось мило загинались на кінцях, легка смага на матових, наче мармурових, щоках, і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темносірі очі...

Власне, цей абзац мав би увійти до шкільних підручників як зразок портретної характеристики персонажа (у стилістиці для цього явища існує термін «прозопографія»), характеристики, що досягає особливої виразності завдяки засобові контрасту — протиставлення реальних рис героїні тим рисам, до котрих звик український читач і котрих у неї якраз і нема...

Психологізм у цій першій друкованій речі Винниченка досягається вже не зовнішнім описом певного стану людини (на зразок згаданого «...і стало їй сумно-

сумно...»), а тим, що сутичка між суперниками — двома злодіями: добродушним красенем Ільком та рудим Андрієм — стається не безпосередньо, нібито не через їхню спільну коханку Мотрю, а через випадковий привід: скаліченого Андрієм голуба.

Винниченків бунт проти етнографізму вилився у формі поширення рамок літератури далеко за межі села із традиційними персонажами: селянин бідний, селянин заможний, священик, поміщик та єврей-крамар. У творах Володимира Винниченка зустрінемо представників усіх класів, соціальних верств та прошарків суспільства: побачимо там студентів, професійних революціонерів, військових (солдатів і офіцерів), міське робітництво, сезонних робітників-строкарів, поліцейських, чиновників, суддів та адвокатів, тюремних наглядачів і в'язнів.

Саме тоді в російській літературі виникло зацікавлення злодіями й волоцюгами. Тут слід назвати такі речі, як «Боягуз», «Конокради», «Образа», «З вулиці» Олександра Купріна, оповідання про босяків Максима Горького, деякі твори Чехова.

Винниченко вперше вніс в українську літературу не умовні, як перед тим, а живі, намацальні характери злодіїв та волоцюг, — як це маємо у щойнозгаданій новелі «Краса і сила» та в повісті «Босяк».

Перенесення центру уваги з селянства на інтелігенцію неминуче спричинило заглиблення у психологію персонажів. Тенденційні критики, незвичні до психологізму в літературі і нездатні зрозуміти нюанси людської психології, закидали Винниченкові «достоєвщину», не здогадуючися, що порівняння з Достоєвським, у якій би площині його не робити, — це не осуд, а найвища похвала для письменника.

Якщо сюжетна структура твору була найслабкішим місцем нашої традиційної етнографічної прози, то Винниченко і в цій галузі виступає як новатор: за винятком деяких ранніх речей, як «Антрепреньор Гаркун-Задунайський», «Мнімий господін» тощо, він дає твори з напруженим, складним і цілковито оригінальним сюжетом. Характери, конфлікти, ситуації — усе це власне, винниченківське, насичене до того ж філософською та соціальною проблематикою.

Нам тепер деякі Винниченкові конфлікти здаються штучними, надуманими, як от, наприклад, ув оповіданні «Історія Якимового будинку», де чоловік хоче, щоб жінка його зрадила. Та не забуваймо, що дія відбувається на початку ХХ віку, в колах інтелігенції, де була мода на неврастеніків, на людей зі звихненою чи розчахненою психікою. Тут не надуманість, не фантазія авторова, а навпаки, фіксація людських почувань і вчинків.

Я щойно згадав філософську проблематику в творах Володимира Винниченка. Вже в новелі «Краса і сила» виступає проблема, скажімо так, краси як сили. Цю саму проблему письменник розгорне пізніше в оповіданні «Раб краси» та в п'єсі «Базар». Але читацтво в ті часи більше приваблювала не філософська, а соціальна проблематика у творчості Винниченка. Звісно, ця проблематика хвилювала багатьох українських літераторів і до нього. Та Винниченко чи не перший глянув на це питання, так би мовити, зсередини: не очима інтелігента, що співчуває гнобленим і експлуатованим робітникам, а очима самого робітництва.

Середньошкільні програми з літератури колись докладно зупинялися на умовностях псевдоклясицизму, зокрема на трьох єдностях псевдокласичної трагедії. Так званий художній (чи критичний) реалізм ХІХ століття мав не менше умовностей, ніж псевдоклясицизм. Це питання не входить у шкільні програми, на ньому зупинялися лише фахівці-літературознавці. Коли доба реалізму відійшла в минуле, дослідники помітили, що реалізм, наприклад, дбайливо оминав фізіологічні функції людини, в яких кохався свого часу стиль барокко, що письменник-реаліст не торкався життєвого бруду в найгірших його проявах. Реакцією на ці риси реалізму став натуралізм із його предилекцією до низького й бруталного. Прийнято вважати, що натуралістичні сцени Еміля Золя мали свій відгомін у творчості Івана Франка.

Жахливих і бруталних сцен не оминав також і Володимир Винниченко (в цьому аспекті можна говорити про натуралізм Винниченків), — але я схильний думати, що ніяких літературних джерел для таких сцен шукати не слід: просто автор «Кирпатого Мефістофеля» показував життя таким, яким його бачив. Ув'язнення, нелегальне існування, блукання Україною, солдатчина,

праця сезонного робітника, перебування в колах «строкарів» та робітництва — усе це давало письменникові багатий матеріал, сприйнятий зблизька, — якщо не учасником, то свідком подій.

Друга можлива паралеля між Емілем Золя та Володимиром Винниченком — це процес праці як тема художнього твору. Відомо, що Золя, для того щоб описати працю паровозного машиніста, їздив на паровозі і приглядався до кожного руху машиніста й кочегара.

Публіка була захоплена — але все таки це був опис, поданий ззовні.

Винниченко у змалюванні праці грабаря¹ використовує свій улюблений засіб контрасту. В повісті «Босяк» яму копають двоє: головний герой, від чийого імени ведеться розповідь, та його суперник — босяк. Я не маю під рукою тексту повісти, тому мушу поклатися на свою пам'ять (і на власний грабарський досвід). Герой ставить лопату вертикально, натискає на неї ногою, потім підносить її, з розмахом, викидає землю нагору. Я переконаний, що саме так копатимете і ви, мій читачу. Але босяк копає інакше: лопату він тримає під гострим кутом, майже горизонтально, легко зрізує верхній шар землі і — тим самим рухом — викидає її геть. Замість чотирьох рухів — один. І працює не все тіло, лише м'язи рук... Для того щоб схопити і відтворити в слові цю різницю, письменник сам, на власних м'язах, мусів пізнати працю грабаря...

У всій українській прозі я можу назвати лише одну сцену, де фізичну працю відтворено з такою подвійною фаховістю — фаховістю трудівника й письменника: це опис косовиці в романі «Вир» Григорія Тютюнника...

Хоча на Україні, почавши від «Робітних сил» Івченка і кінчаючи горезвісним «виробничим нарисом» як буцімто найважливішим з усіх літературних жанрів у добу так званого «застою», література стосувалася процесів праці, але, зрозуміло, нікому на прийшло на гадку піднести як еталон зображення праці у Винниченка.

Я щойно згадував умовності реалізму. Одна з характерніших рис «критичного реалізму» ХІХ сторіччя —

¹ *Грабар* — робітник, що копає землю (взагалі). Не слід плутати з «копач» — той, що копає ями на кладовищі.

це, так би мовити, асексуальність персонажів. Французька проза щодо цього була щасливим винятком, але російська, а за її прикладом і наша ішли слідами вікторіанської, себто типової для часів англійської королеви Вікторії (на троні з 1837-го по 1901 р.), пересадно-цнотливої літератури. На мотиви, якими була насичена проза Апулея, Петронія, «Тисячі й однієї ночі», Боккаччо, «Ста нових новель» чи Маргарити Наваррської, — на ці мотиви англо-російський письменницький смак наклав був своє «вето».

Але з початком ХХ сторіччя вибухнув бунт. У світовій літературі виникла течія, котра дістала назву пансексуалізму. Поруч із такими російськими літераторами Срібного віку, як Купрін, Максим Горький, Леонід Андреев чи Михайло Арцибашев, цій модній течії віддав данину і наш Винниченко. Маю на думці насамперед його нашумілий роман «Чесність з собою». Хоча сюжет побудовано з винниченківською майстерністю, а психологічні деталі опрацьовано до нюансів, проте постать головної героїні ледве чи комусь може імпонувати, і тому увесь роман сприймається як авторський прорахунок. Це, до речі, повчальний приклад, як ідеологічна спрямованість твору — його тенденція — бере верх над талановитістю автора. Взагалі можна сказати, що тенденційність — корозія красного письменства.

Реабілітацією Винниченка як романіста став інший його великий прозовий твір — роман «Хочу!». Починається він характерною сценою: у Петербурзі Халепа, російський поет українського походження, не кажучи ні слова, дає поличника критикові Костяшкіну. Постать протагоніста, і літературне середовище, і причина поличника (любовна історія) не залишають сумніву, що Винниченко відштовхнувся від реально-конкретного випадку: саме тоді російський поет, нащадок козацького бандуриста Максиміліян Волошин, так само без жодних пояснень, ударив по щоці Гумільова. Тільки червону бороду того, хто вдарив, автор роману, для камуфляжу, пересадив тому, кого вдарено.

Роман «Хочу!» — це історія реукраїнізації російського інтелігента, поета, який, повернувшись із Петербургу на Україну, поволі усвідомлює, що він — українець. Як ми знаємо, Максиміліян Волошин не пішов за прикладом

почасти змалюваного з нього Халепа й залишився російським поетом, більш російським, ніж самі росіяни, а проте Винниченко й тут, дозволю собі так сказати, геніяльно передбачив той процес реукраїнізації нашої зросійщеної інтелігенції, який почався кілька років пізніше — з моменту падіння царизму й постанови Центральної Ради. Адже тоді стали писати по-українському Зінаїда Тулуб та Павло Филипович, котрі в ранній своїй творчості виступали як російські поети; з російських творів починали були і Зеров, і Іван Кочерга, й Освальд Бурггардт...

А щодо передбачення письменником майбутніх подій і створення людських характерів, котрих іще немає в його добу, то ця риса притаманна лише найбільшим і найвизначнішим представникам світового письменства.

У російських шкільних підручниках і хрестоматіях як зразок пейзажної прози фігурують звичайно уривки з творів Тургенєва, в українських таким зразком служить, як правило, проза Михайла Коцюбинського. Але у двадцятих роках у шкільних «читанках» були фрагменти з оповідань чи новель Володимира Винниченка. Справді бо: Винниченко зі своїм усебічним талантом був і одним із найдосконаліших майстрів пейзажу (українською мовою ліпше казати «краєвиду» чи «крайобразу»). Адже і в малярстві він дав низку пейзажів, зокрема репродуковані в наших діяспоральних публікаціях такі речі, як «Красвид із Сен-Рафаеля» та «Вігер». Красвид у художньому творі може виконувати різні функції. Насамперед природа і взагалі довкілля можуть творити певну паралелю до почувань та думок, взагалі до психічного стану того чи того персонажа. Ось, наприклад, що розповідає про себе Василь у новелі «Раб краси»:

Ні... Так. Мені од всього сумно. Не знаю. Сонце заходить — сумно, дощ іде — сумно... а нагто як сонце сідає...

Як людська душа може бути дзеркалом смутку, розлитого в природі, так і природа часом стає відбитком людського горя. Ось закінчення новелі «Честь» — про божевільного в'язня:

А тополі, білі й невинні, стояли одна коло одної й сумно хитались і тріпотіли жалібно листям, і зі страхом зазирали вершечками у номер.

Природа може також творити контраст до подій у житті персонажів і до психічного стану котрогось із них. Тут теоретично припускаємо кілька варіантів: супокій душі супроти розбурханої стихії, знайдене щастя на тлі природної катастрофи, нікчемний людський характер серед величного краєвиду, а найчастіше — кривава трагедія на фоні весело-безжурного пейзажу. За приклад візьмемо закінчення новелі «Студент», коли на землі лежить юнак, який щойно застрілвся, а оскаженілий дід душить стражника:

Над гуртом збитих докупи людей стояв крик і рев. А по вулиці тікали інші два стражники, топчучи кіньми гітей... (...). З неба ж, широко-величного, ясного та чистого, радісно дивилось на їх сонце й сміялось.

Природа може бути також ключем, котрим розкривається характер протагоніста, пояснюється, чому саме він має діяти так, а не інакше. Процитуємо автохарактеристику особи, від імени якої ведеться розповідь у новелі «Зіна» (цей оповідач вельми нагадує самого автора):

Ви уявіть собі: я родився в степах. Ви розумієте, добре розумієте, що то значить «в степах»? Там, перш усього, немає хапливості. Там люди, наприклад, їздять волами. Запряжуть у широкий, поважний віз пару волів, покладуть надію на Бога і їдуть. Воли собі ступають, земля ходить круг сонця, планети творять свою путь, а чоловік лежить на возі і їде... (...). А навкруги теплий степ та могили, усе степ та могили. А над могилами вгорі кругами плавають шуляки; часами, як по гроту, в ярк спуститься чорногуз, м'яко, поважно, не хапаючись. Там немає хапливості... Там кожний знає, що скільки не хапайся, а все тобі буде небо, та степ, та могили. І тому чоловік собі їде, не псуючи крові хапливістю, і нарешті приїжджає туди, куди йому треба. Отже, я виріс у степах, з тими волами, шуліками, загуманими могилами. Вечорами я слухав, як співали журавлі біля криниць у ярах, а угень ширина степів навівала сум безкрайности. В тих теплих степах виробилась кров моя і душа моя...

Із цих рядків читач винесе враження, що персонаж, котрий усе це оповідає, мусить бути повільний, поважний, і діє він без хапливості...

Пейзаж у художньому творі буває також фактором, котрий впливає на розвиток сюжету, зумовлює ті чи інші вчинки дійових осіб. Перш ніж наводити відповідні приклади, згадаю декоративну функцію пейзажу. Припустимо: двоє ідуть і розмовляють, а щоб ця розмова не вудбувалася в порожнечі, автор кількома штрихами малює довкола поле, ліс або річку, — байдуже, що саме, бо далі у творі вони вже не фігурують. Але може бути також — як от у Винниченковій новелі «Терень», — що ліс, куди входять, розмовляючи, Терень і «я» (себто оповідач), криє пряму небезпеку: Терень боїться, що там на нього чекає засідка. Поведінка оповідача, який виявляє готовість боронити свого супутника, зближує їх обох і стає важливим моментом для дальшого розвитку дії. Малюнок нічного лісу з місячним світлом і темрявою під деревами — один із кращих крайобразів Володимира Винниченка:

Перед нами чорнів Кривий Яр. Я знав, що вночі кожен яр здається глибшим, ніж є в дійсності. Але цей був як безодня, кострубата, чорна, вогка. З обох боків його непорушно й понуро стояв ліс, одсвічуючи проти місяця стовбурами дерев. Той бік дороги, що був проти місяця, наганяв своїми темними проваллями тіні тоскне, неспокійне чуття. Здавалося, в тих чорних западинах сидить хтось і пильно стежить за нами. Дорога круто спускалася вниз, сіра, самотня, порожня. На ній голубими промінчиками грали проти місяця соломинки. З яру потягнуло холодом. Я скинув торбу і нагів свитку (...).

— Холодно? — зі співчуттям спитав парубок (...). Геть-геть аж знизу видно було шматок вершечків лісу, облитого місяцем. Весь же той бік був темний, тільки вгорі голубим світлом дихало небо.

Спускаючись, ми майже не балакали, чуйно слухаючи й до болю в очах придивляючись до кожної тіні. Часом, злякана нами, з дерева з шурхотом спурхувала птиця. Ми тоді прикипали до землі, з силою стискаючи кілки. У мене ж по всьому тілі, особливо на шиї та спині, проходив чудний електричний джож. Я певний, що, коли б там у мене була шерсть, вона б најжачилась і стала сторчка.

Той, кому доводилося йти місячно-чорним лісом, де на нього чигала небезпека, зможе належно оцінити ці

рядки Винниченка. Додам, що у світовому письменстві хібащо Мопассан або Цвайг уміли дати місячний краєвид із такою виразністю.

«Словник літературознавчих термінів» Лесина й Пулинця дає надто загальне визначення пейзажу. Там можна довідатися, що «у видатних письменників пейзажні картини відіграють важливу ідейно-змістову функцію». Але це і без словника знає кожен.

У поетиці відрізняють краєвиди ідилічні, романтичні та реалістичні. Зрозуміло, що краєвид у Винниченка має реалістичний характер. За приклад може правити початок новелі «Краса і сила»:

Вийдеш на головну вулицю, що гін на трое тягнеться з одного кінця міста до другого, дивишся праворуч — тихо, пусто й нікого нема, глянеш ліворуч — тин, дерева й нікого нема; куди не глянеш — тихо, пусто, тільки вітер тихенько шелестить та грається листям. (...) Край міста на горі, на самому вигоні, стоїть маленька, старенька хатина. Біля неї на подвір'ї все пошарпане, поруйноване — клуня обіграна, хлівець без покрівлі схилився, тин ледве держиться, і сама вона теж похилилась, покривилась, облупилась і якось сумно дивиться маленькими віконцями на город...

Це те, що ми називаємо краєвид місця, себто краєвид, який визначає, де саме відбувається подія. Існує також краєвид часу, коли автор дає картини, які показують, коли саме, в яку пору року і в який час дня сталися події, ним змальовані. Нагадаю, що пейзаж часу Пушкін використовує в «Євгенії Онегіні», а Шевченко в «Катерині» і в «Гайдамаках». Винниченко також не оминув цього технічного засобу; так, у романі «Хочу!» він дає картину душевного українського літа, показуючи, що від початку дії проминув певний час.

Пейзаж може відігравати певну роль і в розвитковій сюжету — як посередньо, так і безпосередньо. Відомо, що автор може обійтися взагалі без пейзажу, протягом усього твору не даючи жодної картини природи. Назву повість Марк Твейна «Американський позивач», де в самому творі немає ні слова про природу або погоду, а на останній сторінці долучено добірку цитат — на зразок «Дощ ішов сорок днів і сорок ночей», — що їх, мовляв, сам читач має вставити, куди захоче. Достоевський

не визнавав ліричних дигресій у формі пейзажних малюнків — дозований пейзаж у нього виконує сюжетну функцію, дається на те, щоб зумовити певний вчинок персонажа; так, у романі «Біси» дощ іде лише на те, щоб під парасолою до Ставрогіна зі словами: «Чи дозволите, шановний добродію, парасолькою вашою заодно запозичитись?» — міг заховатися Федька Каторжний.

Сюжетну функцію пейзажу у Винниченка знаходимо в новелі «Промінь сонця». Поручик Сидоркевич зі «зводом» солдатів удосвіта веде за місто вішати двох арештантів. Його дивує: «Чому той високий так покірно йде». Справді: один із засуджених іде на страту цілком байдуже, «так, — каже автор, — ніби він ішов не на ту гору, звідки вже не вертаються, а на прохід у поле». Щойно біля шибениці поручик помітив мертвеність обличчя високого:

Се не було лице живої людини. Очі не були живими очима, вони нічого не бачили, вони помирали вже по горі, може, вже в тюрмі почали мерти.

Ось одного вже повісили, а другий — цей самий високий — покірно чекає смерти.

...І раптом його (офіцера. — І. К.) вразила якась ніби зміна в лиці арештанта. Сірі ї товсті щоки стали немов твердішими, губи розкрилися, очі дивилися з новим, незрозумілим Сидоркевичу, неспокійним виразом. Вони напрямлені були кудись у бік шибениці, але не на саму її (...). Офіцер повернувся в ту сторону. І перед ним (...) геть-геть на обрії, внизу за сією горою, червоним полум'ям горіло небо. Далекий ліс вирисовувався чорною щетиною. З боку щетини упирався в сиву пухку хмару невеликий хрест якоїсь сільської церкви. Він був схожий на хрестики, що носять на шиї. Між горою і хрестиком чорними, блідозеленими, жовтими рівнокутними смугами тягнулись поля. Їх косо перерізувала стьожка річки, такої ж рожевої, як і небо. Віяло безмежним простором, широкою, буйною волею.

В сей мент хмари розірвались над обрієм і крізь них глянула така ніжна й чиста блакить неба, що Сидоркевичу тепло сколихнулись груди. Кінці хмар, як розігріте до білого залізо, заіскрились світом сонця. Зараз воно випливе. Офіцер мимохить прижмурився і одвернувся. Але не встиг він повернути голову, як верхи дерев зразу облив широкий сліплячий промінь сонця. Бagnети солдат болюче й радісно заблищали...

Далі в новелі розказано, як цей промінь ніби збуджує високого арештанта, і той, скориставшись хвилиною, коли увага всіх звернена на шибеницю, кидається тікати. Утекти йому не пощастило, його наздогнали постріли. Але нас тут цікавить не сама розв'язка новелі, а втручання природи, до речі — змальованої великим майстром, у розвиток дії, інакше кажучи, в сюжетну структуру художнього твору.

Свого часу в галицьких гімназіях вивчали поетику за підручником Володимира Домбровського «Українська стилістика й ритміка». Автор підручника наводить два описи світанку: пера Івана Франка й пера Панаса Мирного, при чому — різні бувають смаки — віддає перевагу останньому. А я, якби укладав такий підручник, дав би — поруч із Франковим, на мій смак, високохудожнім, — зображення світанку з Винниченкової новелі «Промінь сонця».

І взагалі будь-яке питання зі стилістики (зокрема мовостилію), генерики й архітектоніки мистецької прози, коли мова про українське письменство, — годі належно оцінити й висвітлити, якщо ігнорувати (як це робилося протягом шістьох десятиріч) творчість Володимира Кириловича Винниченка.

Наша інтелігенція вперше заговорила українською мовою в імпресіоністичній драмі Лесі Українки «Блакитна троянда» (до того часу в культурних колах українськими були тільки вірші і пісня), а що не лише мистецтво наслідує життя, а й життя — мистецтво, то в дев'ятисотих роках, коли постали перші Винниченкові новелі й повісті, українських мовлян серед освіченого прошарку населення значно побільшало. І Винниченко — зі своїм несхибним слухом письменника — фіксує ту живу мову з усіма її особливостями, а що ці особливості подеколи розходяться з тими, я сказав би, антиукраїнськими граматичними нормами, що їх запровадила Олена Курило, то часом доводиться чути або й читати твердження, буцімто Винниченкова мова — «погана».

Насправді його мовостиль є невичерпним джерелом для вивчення розвитку нашої мови, і мова письменника така, якою вона була в його часи.

Винниченко залишив понад п'ятдесят новель, оповідань та художніх нарисів; більшість із них можна назвати

шедеврами в галузі коротких прозових жанрів. Особливою майстерністю сюжетної структури відзначаються його новелі. Безнадійно нудна й нецікава дисципліна, яку викладали в російських гімназіях і яка називалася «теорія словесности», не давала учням фактично ніяких знань із теорії літератури. Щойно у двадцятих роках виникає зацікавлення питаннями поетики, зокрема новелі, хоча не всі дослідники відрізняють новелю од звичайного оповідання. Так, 1928 р. вийшла чудова монографія Майка Йогансена «Як будується оповідання», де мова йде... про новелю. (Іван Майстренко в розмові зі мною свідчив, що пізніше Йогансен відрізняв ці поняття: оповідання й новеля).

Того ж року побачила світ праця Григорія Майфета «Природа новели», складена з двох частин: у першій — переклади праць західних дослідників, у другій — аналіз кількох новель, українських і західноєвропейських. Водночас українські автори мали нагоду користатися працями т. зв. російських формалістів.

Та невдовзі надійшла доба соцреалізму, і серед російських літературознавців виникла тенденція — взагалі вилучити з ужитку термін «новеля», але українське літературознавство якимось чудом зберегло цей термін. Визначення новелі, що його дає «Словник літературознавчих термінів» Лесина й Пулинця, досить правильне:

Це невеличкий розповідний твір про якусь незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом.

Але з-поміж українських новелістів названо лише чотири імені: Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Юрій Яновський, Грицько Косинка. Ледве чи когось може задовольнити такий перелік, адже двох найвищих українських новелістів якраз і не названо. Це Володимир Винниченко і «галицький Мопассан» Василь Софронів-Левицький.

На спорідненість новелі з анекдотом звернув свого часу увагу Шлегель, інший німецький романтик, Людвіг Тік, писав, що новеля мусить мати певний пункт, де розповідь повертається цілком несподівано. Трохи пізніше німецький таки письменник і дослідник літератури Павль фон Гайзе (Нобелівська премія 1910 р.)

висунув так звану «соколину теорію» новелістичної структури, взявши за зразок новелю Боккаччо про зарізаного сокола¹. Підсумовуючи, можемо сказати, що *новеля* — це одновершинний сюжетний твір, де розв'язка стається в непередбаченому пляні (а не впливає логічно з розвитку подій, як ув оповіданні). Саме так будував сюжети своїх коротких прозових речей Володимир Винниченко. Я вже згадав, що гімназичний курс не міг дати йому відповідних знань з архітектоніки, не могла дати йому й належних зразків для наслідування тодішня українська література, де новель було обмаль, та й ті, що були, не відзначалися високою новелістичністю; не був він і ерудитом-аналітиком, який би — наслідком вивчення світового письменства — свідомо пересаджував на рідний ґрунт форму новелі. Я думаю, що це було спонтанне народження жанру — естетичний імператив, який диктував молодому авторові, як треба писати.

Повторюю: більшість своїх новель Винниченко створив у віці між двадцятьма і тридцятьма роками; пізніше він віддавав перевагу великомасштабним жанрам: романові та драмі.

Досить просту будову має новеля «Малорос-європеець». Репетитор приїздить на село до європеїзованого поміщика — вчити його сина. У селі він проминає весілля, зустрічає дядьків, котрі страйкують, вимагаючи від пана підвишки платні, довідується, що на селі неспокійно. Дім поміщика дивує його насамперед механізованими дверима, котрі самі відчиняються, далі господар веде репетитора оглядати своє механізоване господарство:

А я майже нічого не чув, і gedali, то більш і більш втрачав надію колись скінчити огляд цих сіялок, віялок, жаток, плугів, телефонів, електричних дзвінків, конюшен, амбарів, водопроводів, водокачок, молотилок, маслобоєнь, собачих будок.

Під час обіду лакей повідомляє пана:

— Он!.. Он!.. поспотрїть... Ідуть... З флагами... (...). Ми всі схопилися і підбігли до дверей і до вікон. На вулиці видно було юрбу селян, над якою миготіло щось червоне. Селяни, видно, були неспокійні, бо звідти долітали крики, і видно було, як махали руками...

¹ На базі новелі написав оперу Дм. Бортнянський.

Господар велить лакеєві витягти на терасу кулемет. Не зважаючи на репетиторів умовляння, поміщик, «малорос-європеєць», стріляє з кулемета в юрбу, яка розбіглася, залишивши кількох убитих і поранених. (Питання, чи міг хтось у царській Росії мати свій приватний кулемет, залишаємо на совісті автора). І тут приходиться несподівана розв'язка:

Вмить у кімнату влетіла покоївка й, сплеснувши руками, закричала:

— Ой, пане! Що ж ви зробили! Це ж весілля йшло сюди. Тож сестра моя одгається за Пилипа Босого...

Точкою опертя, яка уможливила авторів зробити такий непередбачений зворот, була мимохідь кинена й затасована, мов карта в колоді, згадка на початку новелі про те, що на селі — весілля.

В інших новелях Винниченка сюжетна структура значно складніша, конфлікт там перенесено в царину психології. За приклад можна взяти новелю «Таємність». Зміст її, коротко, такий. У невеличкому місті заарештовано й посаджено до в'язниці двох таємничих революціонерів: вони тримаються гордо й незалежно, і не тільки не дають зізнань, а навіть відмовляються назвати свої імена.

Дочка начальника місцевої тюрми, ідеалістка Поля, хоче організувати втечу цих арештантів, але її намір лишається нереалізованим, бо в'язнів тримають окремо, а ті наглядачі, котрих, на думку Полі, можна було б підкупити, вартують у різні години.

Тим часом приїздить жандармський полковник і дає наказ: посадити обох революціонерів до спільної камери. А наглядача, на котрого Поля поклала надії і який забагато розповідав у місті про цих таємничих в'язнів, взагалі усуваються з його посту. «Гуманний», на перший погляд, учинок полковника дає невдовзі наслідки: в'язні пересварилися, розкрили своє інкогніто — і виявили готовість дати зізнання — аби тільки їх розсадили до різних камер. Коли полковник приїхав брати зізнання, начальник тюрми дозволив дочці залишитися в суміжній кімнаті. Під час допиту вона вискочила зі своєї засідки:

Макар Авдїйович не витримав, шарпнув двері і увійшов. Яку він побачив сцену! Поля стояла перед полков-

ником і кричала на нього: «Мерзавець! Кат! Єзуїт!», тут же повернулася до «білого» (один з революціонерів.— І. К.) і кричала, що йому сором, що він не сміє говорити (...), що мусить боротись, приматись товариша...

— Арештуйте цю дівчину! — наказав полковник її батькові.

Але справу свою вона зробила: до революціонерів повернулася захитана їхня гідність, вони відмовляються будь-що свідчити, і всі троє — разом із дівчиною — йдуть на каторгу. Проте моральна перемога — за ними.

У першій проаналізованій тут новелі запрограмована несподіванка стосується самих подій: виявляється трагічна помилка і речі постають у новому насвітленні. У другій новелі непередбачений (читачем) зворот стається у сфері людської психології.

У новелі «Таємність» застосовано також деякі характерні технічні засоби. Перший засіб — антиципація: автор, випереджаючи власну розповідь, якимось способом підводить читача до того, що має статися далі. За прикладом Достоевського, Винниченко використовує так звану алюзійну антиципацію: він кілька разів натякає, що з Полею (героїня новелі) щось має статися, а що саме, не каже. У середині новелі читаємо:

А на Полю як сказ найшов у ту пору (який же й говорив її до загибелі...).

Трохи далі:

Він (начальник тюрми. — І. К.) ще не знав, що ці «князі» заграють фатальну ролю в його житті...

І знову натяк:

Я не думаю, що могло кінчитись інакше, якби я тоді говорив м'якше.

А що саме сталося, чим усе скінчилося, — цього автор не розкриває до останньої сторінки, весь час підсилюючи напругу читача інтригуючими натяками.

Другий технічний засіб новелі «Таємність» полягає в подачі подій від першої особи персонажем негативним, який представляє речі у зворотному насвітленні, бож бачить їх крізь призму свого викривленого світосприймання. Так, героїчну самопожертву дівчини він оцінює як «сказ», як «божевілля».

До речі, розповідь від першої — негативної особи — це улюблений засіб Винниченка: зустрінемо його і в романі «Божки», і в «Записках кирпатого Мефістофеля». Цей засіб знаний у світовому письменстві й у російській прозі Срібного віку (назву новелю Арцибашева «Дружина»). Культурний читач ніколи не ототожнює поняття «я-оповідач» та автор. Але в нас це стало зброєю для несумлінної критики: письменника звинувачувано, боцімто він малював тих від'ємних персонажів із себе самого¹.

Але Винниченків «я-оповідач» може бути також і позитивною постаттю, до якої автор ставиться із симпатією — і яку в даному разі тяжко відсепарувати од автора. Позитивну постать оповідача маємо в новелях «Малорос-європеєць», «Зіна», «Записна книжка», «Терень». Новеля «Терень» має надзвичайно цікаву сюжетну структуру, де застосовано засіб інтєррупції: автор залишає на певний час свого героя, так що розв'язка фактично дається лише в епілозі.

У курсі поетики ми колись вчили, що кожен сюжетний твір повинен мати «форгешіхте» (тоді вживали цей німецький термін не перекладаючи), себто передісторію, та епілог. Однак існують твори без обох згаданих компонентів сюжету, коли ми нічого не знаємо ні про минуле, ні про майбутнє протагоніста. У Джека Лондона за такою схемою написано оповідання «Чарлі з острова Сіткі», а у Винниченка — новелю «Момент» (не знати лише, хто першим застосував цей засіб: Джек Лондон чи Винниченко...).

У згаданій новелі герой-оповідач має переходити кордон разом із незнайомою дівчиною, про яку він так нічого й не дізнається, крім її імени. А після втечі вони розстаються, щоб уже ніколи не зустрітись.

Певний коректив до підручників із теорії літератури, котрі запевняють, що в новелі персонажі мають виступати уже зі зформованими характерами, вносить Винниченкова новеля «Талісман», де показано, як упосліджений (таких у нас на селах звали «посміхами», а в літературі їх звать людьми з комплексом неповно-

¹ Пані Полонська-Василенко закатала мені гістерику, коли я висловив погляд про недопущенність такого трактування особи В. Винниченка.

цінності) Піня, обраний на глум старостою тюремного коридору, виростає на справжнього героя.

На початку розвідки я вже згадував різнобічність Винниченка-письменника. Один із проявів цієї різнобічності — його праця в царині дитячої літератури. Не всяке оповідання (новелю), де протагоністами виступають діти, можна зарахувати до дитячої літератури. Так, Винниченкова «Кумедія з Костем» — це оповідання про хлопчика, написане для дорослих, а для дітей він написав такі речі — колись вони входили в шкільну програму, — як «Бабусин подарунок» та «Федько-халамидник». У цих творах письменник показав себе добрим знавцем дитячої психології, майстром, який уміє добрати такий матеріал і так його подати, щоб це зацікавило юного читача.

Не останнє місце займає Винниченко й серед українських гумористів. Наукове літературознавство виділяє три типи гумору: гумор словесний (найнижча категорія), гумор ситуації та гумор характеру. Перед нами дві новелі Винниченка: «Записна книжка» і «Уміркований та щирий». Перша побудована на гуморі ситуації, друга — на гуморі характеру. Нагадаю зміст «Записної книжки». Двох революціонерів, що, переодягнені селянами, розкидали на селі проклямації, наздоганяє юрба селян на чолі зі стражником. Змовившись, затримані починають повчати стражника — і то російською мовою, — як йому належить поводитися, звуть один одного «Ксенофонт Сократович» та «Діоген Емпедоклович»; дядькові, котрий бачив «на власні очі», як вони розкидали проклямації, суворо погрожують:

— Ну, то що буде? — посміхнувся Семенюк.

— То бюджет, — різко і строго повернувся до його Антип, — что бывает тем, кто дает фальшивые показания...

А в селі цей самий Антип повагом виймає записну книжку, в якій — каже автор — він вів рахунок своїм видаткам і прибуткам, і хоче записати туди прізвище багатія, котрий радить бити затриманих. Це спричинює такий ефект, що переляканий стражник і сільський староста відпускають обох революціонерів.

Є чимало письменників, що їх ми знаємо й шануємо лише за дві характерні риси їхніх творів: за красу описів

природи та за вдало побудовані сюжети, або навіть за котрусь одну з названих рис: за самі тільки пейзажі чи за самі лише сюжети.

Щодо Винниченка, то його творчий діяпазон значно ширший, тож як третю сторону його прози і драми можемо назвати — зображення людських характерів. Насамперед хочу звернути увагу на різноманітність у способах такого зображення: це може бути авторська характеристика, самохарактеристика персонажа, подача однієї дійової особи так, як бачить її інша, а також розкриття характеру через слова і вчинки самого персонажа.

Влучність і яскравість зображень людини виступає на повну силу вже в найперших речах Винниченка. Так, наприклад, ім'я «антрепреньор Гаркун-Задунайський» (з однойменного нарису) на якийсь час набуло значення прозивного, загального імени.

Більше місця для розкриття характеру дає повість, а ще більше — роман та драма. А вміння творити живі людські характери — чи не найвища точка Винниченкового таланту. Тут, поруч із загальновідомою постаттю «кирпатого Мефістофеля», слід назвати босяка з однойменної повісти — це монументальний характер, який своєю опуклістю та мистецькою досконалістю стоїть на рівні персонажів Шекспіра, Бальзака чи Гоголя.

Від імени першої особи (нагадую, що ця особа не обов'язково тотожна авторові й може бути як позитивною, так і негативною) Винниченко написав свій найкращий роман «Записки кирпатого Мефістофеля», де дослідникові впадає в око своєрідна, «концентрична», будова сюжету: в романі кілька груп дійових осіб, котрі так чи інакше пов'язані з головним героєм, а між собою безпосередніх стосунків не мають.

Услід за Винниченком техніку розповіді від першої — при тому негативною — особи вживають у двадцятих роках такі визначні прозаїки, як Микола Хвильовий (у новелі «Я») та Валеріян Підмогильний (у новелі «Проблема хліба»).

Зазначу мимохідь, що ця техніка, з одного боку, дає авторові колосальні можливості для розкриття психології головного героя та показу його «зсередини», а з другого боку, витворює певні обмеження, позбавляючи автора так званої «всеомгутности», типової для прози

XIX ст., коли письменник усе чув, бачив і знав. Тепер, захований за літературним «я», автор може бачити й пізнавати речі тільки з цього єдиного штандпункту.

Вкладаючи в уста певного персонажа характеристики іншої персони, Винниченко часом розкриває індивідуальність не стільки того, про кого йде мова, як того, хто цю характеристику висловлює. Наприклад, у романі «Божки» адвокат Клим жаліється Вадимові Стельмашенку:

— І який подлий народ, я тобі скажу. Сволоч просто, а не люди. (...) Єсть тут, розумієш, один моральний скот, один учитель гімназії, мало йому, стерві, учеників — за моральністю слідкувать, він ще в чуже рогинне життя лізе. Ну, чекай ти мені. Завів я, розумієш, дуже скромний амурчик з однією співачечкою. Каюсь, винен, але тут треба і в психологію ввійти, як той казав... І треба ж, як на те, щоб вона в одному будинку з цим скотом жила. Не стерпів він такого руйнування сімейних засад і доніс, паглюка, Томі (Тота — ім'я адвокатової дружини. — І. К.). Ну, що ти скажеш про такого мерзотника. Побий мене Бог, мерзотник...

Не знати, як кому, а мені цей самий адвокат аж ніяк не здається порядною людиною.

Також використовує Винниченко засіб невластивої прямої мови: автор переказує слова персонажа, зберігаючи лексику та інтонаційну напругу.

У щойноцитованому романі «Божки» введено цікаву постать одного з керівників підпільного революційного руху — Гомункулюса, на думку якого, вистачає, щоб людина працювала для партії, а до особистого життя цієї людини — нехай це буде шахрай і злодій — ніхто не повинен втручатися. Це тип майбутнього більшовика, який саме тоді формувався.

Там же згадується журналіст Татаренко, який пише чудесні соціалістичні статті, ортодоксальні і запальні, а в той же час пише такі самі чудесні статті проти соціалістів...

Якщо Гомункулюс нагадує одного з провідних діячів тодішньої соціал-демократії, Н. Ільїна¹, то про Татаренка з певністю можна сказати, що під цим іменем введений майбутній ідеолог, «володар почуттів і думок» західньоукраїнської молоді Дмитро Донцов.

¹ Тодішній псевдонім Леніна.

Українська поезія — від Шевченкових «Яна Гуса», «Неофітів», «Марії», через всеохопного Франка і до єгипетських мотивів Лесі Українки — ніколи не була льокально-обмеженою. Не те було з прозою та драмою, котрі й тематикою, й персонажами довгий час мали суто-місцевий характер. Щойно на початку ХХ віку дія українських драматичних і прозових творів почала виходити поза межі України. Назву такі драми та драматичні поеми Лесі Українки, як «Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіян», «У пущі», «Камінний господар», «Орґія», її ж таки новелю «Екбаль-ганем». Коцюбинський написав «Хвала життю» й «На острові», Надія Кибальчич виступила з готичною новелею «В старих палатах».

Володимир Винниченко також дав тоді українському письменству кілька речей, дія яких відбувається поза Україною. Назву насамперед новелю «Тайна», яка своєю несподіваною розв'язкою і глибокою людяністю нагадує кращі речі О. Генрі. Винниченко в роман «Рівновага» розкриває зовсім незнану для сучасного українського читача сторінку — життя політичних емігрантів з України й Росії в період між 1905 роком та Першою світовою війною. Автор уміє схопити особисту трагедію борця-революціонера. Ось один з персонажів, Хома. Поки він був ув'язнений, жінка зрадила його з жандармом, потім із лакеєм. І вже згадуються рядки Євтушенка:

*За жокея якого-то
Вышла замуж жена...*

Найближчий друг згаданого Хоми виявився провокатором — це також один із аспектів революційної боротьби...

Саме «Рівновага» дістала свого часу негативну оцінку з боку Максима Горького, який, як відомо, не визнавав взагалі ні української мови, ні літератури (коли у двадцятих роках на Радянській Україні заходилися перекладати твори Горького українською мовою, Горький написав листа, що немає потреби творити нові «мови» — «малороси», мовляв, усі вміють читати по-російському, а його твори, якщо їх перекладати на різні «наріччя», — тільки втратять. Лист кінчався словами: «Кому это надо?»).

Та коли ми проаналізуємо закиди Горького на адресу роману «Рівновага», то переконаємося, що Горький не читав критикованого твору. Він закидає Винниченковим героям «проживання на крадені гроші» (про що справді йде мова на початку роману), але далі читач переконається, що ті гроші — успадкована власність головного героя.

«Рівновагу» Горький називає «пасквілем». Однак якщо ми ознайомимося з російською мемуарною літературою тих років, то дійдемо висновку: «Рівновага» — це документ доби, який має неабияку пізнавальну вартість. Один із протагоністів роману, Шура, — повісився. Та не забуваймо, що в ті роки існувала певного роду мода на неврастеніків і самогубців. З-поміж українських літераторів учинило самогубство тоді двоє: прозаїк-революціонер Олексій Плющ та згадана в цій розвідці Надія Кибальчич. У Парижі, де відбувається дія роману, заподіяв собі смерть молодий і талановитий російський поет Віктор Гофман — не виключено, що саме його виводить Винниченко під іменем Шури (я вже згадував, що Винниченкові притаманне використання конкретних фактів як матеріялу для своїх творів). Наприкінці роману «Рівновага» письменник розповідає, як бешкетували на одній вечірці члени товариства «Гуляй-душа»:

Але «гуляйдушисти» нікого не слухали, хапали бутерброди, консерви, тіста, витягали з котла руками киплячі сосиски і, регочучи, лаючись, присвистуючи, заїдали тут же.

— Ребята! — раптом розлягся серед них гучний голос, — годі! Бери кожний по одній пляшці й ходімо.

— Урра! — заревіла юрба й кинулась на пляшки.

Якщо ми порівняємо цю сцену зі спогадами Івана Буніна про Маяковського та його приятелів, то в нас не залишиться сумніву, з кого саме змалював Винниченко товариство «Гуляй-душа». Центральна постать «Рівноваги» — чиста, як у романах Тургенєва, дівчина Таня. Головні герої роману — Таня й Хома — виведені як переможці, тому ідеологія роману не розкладова, а навпаки, життєстверджуюча. І тому повторюю свій висновок: Горький осудив роман, не прочитавши (принаймні — не дочитавши) його.

Було вже згадано, що Винниченко, почавши з коротких прозових жанрів (новеля, оповідання, нарис), згодом перейшов до повісти («Голота», «Босьяк»), а далі в його творчості з'являються одночасно роман і драма: перший Винниченків роман, «Чесність з собою», вийшов 1907 р., тоді ж побачили світ і його драми «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох».

На кінець десятих — початок двадцятих років припадає найвищий злет Винниченкового таланту: тоді з-під його пера вийшли романи «Хочу!» та «Записки кирпатого Мефістофеля», драма «Між двох сил», повість «На той бік».

Після цього починається спад Винниченка...

Написана 1919 р. повість «На той бік» побачила світ у Празі 1924 р. Тоді ще не існувало чіткого поділу літературних творів на «дозволені» та «недозволені» і книжки письменників-емігрантів друкувалися й перевидавалися в харківському Державному видавництві України. Однак зміст повісти «На той бік» був такий, що партійні керівники, які загравали з Винниченком, саме цього твору воліли не помічати..

Це був період, коли — як зазначає у своїй передмові Грицько Костюк — усі українські табори за кордоном —

...вели завзятий обстріл Винниченка-політика, а його мистецькі твори ігнорували й не читали.

1972 р. цю повість перевидала Вільна Українська Академія Наук у Нью-Йорку.

У повісті «На той бік» — як це часто трапляється у творах Винниченка — політичну ідеологію сполучено із пригодницьким гострим сюжетом.

Аналізуючи ідеологію Винниченкових персонажів — від початку творчості до вищеназваної повісти — можна простежити три етапи еволюції світогляду письменника. Перший етап — рання творчість періоду революції 1905 р. та суміжних років; сюди належать такі речі, як «Зіна», «Записна книжка», «Босьяк», «Студент», почасти «Терень», «Талісман», «Маленька рисочка». Тут герої — просто революціонери, без додатку «українські». У центрі авторової уваги стоїть соціальне питання, а до діячів українського національного руху він

ставиться якщо не з антипатією, то з іронією (наприклад у новелі «Уміркований та щирий»). Другий етап позначений тим, що національна проблема висувається на перший план, відсуваючи соціальну, — як ілюстрацію можна назвати роман «Хочу!» (фактично Винниченко, на кілька років раніш од Скрипника, висунув думку про реукраїнізацію нашої зросійщеної інтелігенції). Проте персонажі «Хочу!» вже українці, але ще не революціонери.

Щойно на третьому етапі відбувається синтез: у творах Винниченка починають діяти українські борці, українські революціонери.

До таких належать батько та брати Софії з драми «Між двох сил», а також Ольга — центральна постать повісти «На той бік», дещо в ній нагадує героїню новелі «Момент»: ні головний протагоніст повісти, лікар Верховдуб, ні читач довго не знають, хто вона, ця синьоока дівчина. Подібна також і тематика: у новелі — перехід кордону, у повісті — перехід фронту.

Щойно десь на середині повісти автор розкриває духовий світ героїні, показавши її реакцію на бачену сцену. А сцена така:

Тепер було видно, що здіймали вивіску над ганком. Вона була пофарбована в дві фарби: жовту й синю. Можна було навіть прочитати на ній: «Любомирська споживча товариська крамниця». Вона нізащо не хотіла злізати звідти, ця жовто-синя вивіска. Міцно, цупко вона впаялась чимось у ганок і хоч би тобі що. Кіндрат і солдат тягли вгору, вниз, підбивали чобітьми з усіх боків, хилитали, погнули всю, а вона як жива приросла там.

— Та сокирою її по гаках! по гаках її!

— Еге, сокирою. Зубами не вгризеш її.

— Ек, подлая! Дай-ка винтовку сюда. Погоди, Кондрат. Мы ее сейчас. Только с винтовкой и можна с ней справиться. Мы ее винтовочкой подсадим. (...) Кіндрат у лахматій шапці перехилився вниз і за багнет витяг до себе рушницю. Підваживши нею під раму, солдат і Кіндрат нагнулись, кркнули, і вивіска, не витримавши, з тріском підскочила. Серед найближчої купки розкотився задоволений гомін.

— Ага, штика не видержала? Так-о її! Ого!

Солдат з Кіндратом взяли вивіску за обидва боки й підняли догори, повернувши лицем до землі, тримаючи, як покійника над могилою.

— А нукась, посторонись там. Украина летит (...).

Гойгнувши востаннє, вони з криком шпурнули вивіску в калюжу. Вона з мокрим ляском упала у воду, і болото бризнуло на всі боки (...). Тоді солдат з Кіндратом помалу, обережно й поштиво, стягли з даху наготовану там другу вивіску і стали приміщувати її на місце скиненої (...). На ній стояло: «Любомирская общественно-потребительская лавка»...

Повість «На той бік», написана в період розквіту Винниченкового письменницького таланту, вражає нас багатством формальних мистецьких засобів. Починається вона так:

Колись давно-давно, місяців два-три тому...

І читач уже знає: за ці два-три місяці сталося стільки подій, стільки змін у царині політичного, соціального, культурного, економічного життя, а також і в долі головного персонажа, скільки звичайно може статися лише протягом довгих років... З великою майстерністю показано, як та сама людина протягом короткого часу може коливатися між найпідлішим боягузтвом та найшляхетнішим героїзмом.

На радянській Україні, як я вже зазначив, ця річ лишалася зовсім незнаною. Зате величезний успіх припав на долю великого (третого) роману «Соняшна машина». «Соняшна машина» — роман утопічний. Протягом кількох років цей твір витримав на Україні три видання. Читацька публіка вважала його найвищим здобутком Володимира Винниченка як українського письменника.

Успіх роману я пояснив би двома причинами. Перша. Саме тоді, у двадцятих роках, увійшов у моду жанр наукової фантастики. Щоправда, науковости, у властивому розумінні цього терміну, у Винниченка не надто багато, але все таки в центрі роману стоїть таємничий прилад, що випродуковує соняшний хліб — лише для того, хто сам працюватиме біля того приладу. Друга причина успіху — це середовище, в якому розгортається дія. Це кола німецького робітництва та аристократії — і саме цей подвійно заборонений світ князів та банкірів магнетично притягує до себе українську робітничо-селянську читаючу молодь. Тож популярність

«Соняшної машини» радше була виявом ескапізму радянського читача, що його вабила і наукова фантастика, й екзотичне, майже казкове життя аристократії, аніж свідоцтвом художніх вальорів твору. Коли тепер, проживши на Заході дві третини життя, я спробував читати «Соняшну машину», роман уже не видався мені таким яскравим і талановито написаним. Справа бо в тому, що ранні свої речі, новелі й повісті, романи й драми «дожовтневого» періоду, Винниченко будував на добре знаному матеріалі, чи то було життя сільської «голоти», чи робітників-строкарів, солдатів, чи арештантів, революціонерів-підпільників, міської інтелігенції, літераторів, молоді... Усе це були люди, яких він спостерігав зблизька, живучи серед них і будучи одним із них. Але «Соняшну машину» Винниченко спробував побудувати на матеріалі, до якого він не мав безпосереднього відношення. Життя німецьких князів мін міг спостерігати хібащо у фільмах та читати про нього в романах. Тому персонажі вийшли значно блідіші, ніж ті, до яких ми звикли у попередніх Винниченкових творах. Правда, майстерно побудований сюжет тримає читача в певній напрузі, але світ, що його нам показує автор, лишається ніби за склом: читач не може до нього увійти й утотожнити себе з котримсь із героїв твору, тому читачеві найсимпатичнішим. Лише у фінальній сцені (самогубство героїні, котра замикається в кімнаті, повній квітів, і вмирає од їхнього чаду) Винниченків талант набуває повної сили. Припускаю, що літературним джерелом для цієї сцени була поема «Квіти» Лева Олександровича Мея... А Мей використав практикований римськими імператорами, Нероном та Геліогабалом, жарт: засипати гостей квітами.

На мій погляд, фінальна сцена «Соняшної машини» — це найестетичніший малюнок самогубства у світовому письменстві.

Тут напрошується своєрідна паралеля між Винниченком та Діккенсом: обидва вони вийшли з низів, обидва трималися засад так званого «критичного реалізму» і часом виводили у своїх творах представників аристократії — чужої соціальної кляси, якої не знали.

Діккенс, як тільки торкався аристократів, сходив на рівень газетного скализубного фейлетона — чи то він

малював державних урядовців з кіл родовой аристократії, як от Поліпи в романі «Маленька Дорріт», чи — в тому ж романі — аристократії фінансової. В кращому разі для нього це якісь дивні, психічно звихнені постаті (як власниця «холодного дому» в однойменнім романі).

У Винниченка аристократи, може, не надто вдало змальовані, але в жодному випадку не окарікатурені і представлені вони куди шляхетніше, ніж у Діккенса...

Та невдовзі після появи «Соняшної машини» прийшли тяжкі часи для Винниченка. Тут я мушу повторити дещо з уже сказаного: у Радянському Союзі настав «рік великого перелому», що виявився, зокрема, в терорі супроти української інтелігенції та в нищенні нашої культури. Винниченка більше не друкували... А щодо Західньої України та «уенерівської» еміграції, то там він втратив читача ще раніш: коли вони з Микитою Шаповалом проголосили були себе «націонал-комуністами».

Тож замість романів письменникові довелося жити з артишоків. Коли з прибуттям так званої «другої» еміграції до Винниченка повернувся читач, він, після багаторічної перерви, знову міг видавати свої книжки. 1950 р. в Новому Ульмі вийшов роман «Нова Заповідь»: це художня пропаганда авторової політичної концепції, яку він назвав «конкордизмом» (слово це можна перекласти як «сердечна згода»). Написана вправною рукою, «Нова Заповідь» — з пригодами двох радянських агентів — це зразок легкочитабельної ілюстративної літератури. Але автор повторює ту саму помилку, що і в «Соняшній машині»: він змальовує світ грошової та родовой аристократії, до якої ніколи сам не належав. Це світ уявний, а не реальний.

В українській пресі були згадки, що «Нова Заповідь» спочатку побачила світ у французькому перекладі, а щойно потім — в українському оригіналі... Та однак, для світового письменства вона промайнула безслідно і того успіху, що мали Винниченкові драми на початку двадцятих років, авторові не повернула й не відновила. Повторюю: це вправно написаний твір, що ілюструє певну тенденцію, певну ідеологічну тезу, не зважаючи на це, легко читається. Та, на жаль, так само легко й забувається...

Маю враження, що Винниченко, проживши понад тридцять років на Заході, в глибині душі ніколи не сприйняв цього факту, психологічно залишаючись на батьківщині, зі своїм народом. Цю думку підтверджує посмертний роман «Слово за тобою, Сталіне!». Роман вийшов приблизно через двадцять років після того, як був написаний.

Публікація художнього твору з багаторічним запізненням — це, між іншим, типове й сумне явище в історії нашого письменства: так, нескінченно-довго чекала на друк повість «Люборацькі» Анатолія Свидницького, чверть сторіччя ждала «Невеличка драма» Валеріяна Підмогильного, поки її видадуть окремою книжкою, а «Медобір» Володимира Свідзінського дочекався друку через тридцять п'ять — сорок років після того, як був створений.

Роман «Слово за тобою, Сталіне!» вийшов коштом «Фонду Винниченка», а фонд складається з позичок і пожертв українських трудящих Сполучених Штатів і Канади... Як художній твір «Слово за тобою, Сталіне!» продовжує ту лінію, що йде він «Соняшної машини» до «Нової Заповіді». Це проблемний соціально-утопічний роман, де автор свої політичні концепції розкриває через напружений пригодницький сюжет. Для роману «Слово за тобою, Сталіне!» Винниченко використав мандрівний сюжет про переодягненого короля. Попри дрібні похибки, роман написано із ґрунтовним знанням радянських побутових та психологічних обставин. Можна лише дивуватися, що письменник, який з 1919 р. перебував на еміграції, зостався немов у гущі свого народу і жив його життям. Та водночас роман свідчить про якусь дитячу політичну наївність Винниченка, який, змлювавши жахіття сталінської доби, звертається по рятунок і розраду... до того ж таки Сталіна.

Про існування невиданого роману «Поклади золота» відомо було завдяки публікації частини цього твору в одному з журналів, а також із дослідження Семена Погорілого «Неопубліковані романи Володимира Винниченка». «Поклади золота» писано в другій половині двадцятих років, а вийшов роман, виданий Українською Вільною Академією Наук у Нью-Йорку, щойно 1988 року. Книжка виглядає досить солідно: тверда двокольорова

обкладинка роботи Петра Сидоренка, якісний папір, чіткий друк, редакція і вступне слово Григорія Костюка, мовна консультація Петра Одарченка, нарешті неповних двісті п'ятдесят сторінок самого твору. «Поклади золота» за жанром — детективний роман, але точніше його можна назвати романом детективно-політичним. Власне, політичний аспект цього твору і спричинився до того, що він пролежав без руху понад шістдесят років.

Деякі імпресіоністичні засоби Винниченкового мовостилю, засоби, типові для української прози двадцятих років і на той час — свіжі й цікаві, сьогодні вже нікого не здивують, для розвитку сюжету використовує Винниченко гонитву на автомобілях: у ту добу це було щось нове, хоча, звісно, не оригінальне (чи не вперше впровадив автомобільну гонитву у свій роман «Три товариші» Еріх Марія Ремарк), але й не таке заявлене, як нині, коли ми надивилися цієї гонитви у кінофільмах і начиталися в поважних і неповажних романах. Крім гонитви, в романі «Поклади золота» зустрічаємо характерні для детективної літератури інтригу, помилку, таємницю, упізнавання — назагал усю ту запрограмовану взаємопов'язаність подій, що її російські літературознавці (не надто вдало) назвали французьким словом «сюжет». Варто підкреслити, що сюжети у Винниченка — власні і своєрідні. Не рахуючи тих випадків, коли автор переводив свій твір з одного жанру в інший (наприклад переробляв роман на п'єсу чи на сценарій), сюжети в нього не повторюються. Так, романи «Рівновага», «Поклади золота» і «Нова Заповідь», дія яких відбувається в Парижі, мають цілковито відмінну структуру, не кажучи вже про персонажів.

Не виключаю, що саме гостросюжетність Винниченкових романів, яка на початку ХХ століття здобула йому популярність серед українського й російського читачтва, стала була однією з перешкод для його успіху на Заході, де саме входив у моду роман безсюжетний, так званий «роман-ріка», себто романізована хроніка життя якоїсь сім'ї чи однієї людини (з якою переважно взагалі нічого не діється).

Дочитавши до кінця роман «Поклади золота», читач переконується, що ці золоті поклади, на думку автора, в самому естві української людини. Назовні це може

бути шахрай, що привласнив державні гроші, авантюрист, який торгує власною жінкою чи коханкою, спідлений боягуз чи паризька повія, але в глибині кожного з таких персонажів зберігається щось добре і світле. «Іскра Божа» — сказали б ми, але автор, будучи атеїстом, цього не каже.

Лише для однієї категорії персонажів автор не знаходить теплого слова. Це — чекісти. У вступному слові Григорій Костюк наводить уривок негативної оцінки «Покладів золота», що її дала 1929 р. харківська цензура:

Про чекістів автор говорить у романі як про розбещених садистів, і тим у нього вичерпується вся характеристика їх.

«Першорядний письменник з четверторядною філософією», — сказав про Володимира Винниченка Микола Зеров. Справді: політична філософія письменника раз-у-раз готує нам несподіванки: так само як у романі «Слово за тобою, Сталіне!» автор, нещадно показавши жахіття сталінізму, звертається по порятунок до того ж таки Сталіна, так і тут, у «Покладах золота», головні герої довіряються чекістам, щоб повернутися на Україну.

Властиво, тут маємо проєкцію нездійсненого наміру самого письменника на його персонажів...

Тему «Винниченко як драматург» у цій розвідці не заторкнено.



МЕТРИКА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Олександр Олесь — мова про суто-технічний аспект його творчості — користувався щонайменше тридцятьма сімома розмірами, що належать здебільшого до силабо-тонічної, зрідка — до силабічної і як виняток — до тонічної систем версифікації. Чому «щонайменше», а не конкретно: стількома і стількома? Тому, що про точний підрахунок можна буде говорити лише після здійснення — і то на академічному рівні — повного видання Олесевих творів.

При першому ж погляді на Олесеві поезії помічаємо, що поет унікав «важких» багатостопових розмірів (як гексаметр, восьмистоповий хорей, а навіть шестистоповий ямб), волюючи натомість вірші середньої довжини або короткі — а це забезпечувало віршеві легкочитабельність, високу оснащеність римами (бож у коротких віршах одна рима припадає на меншу кількість слів, ніж у довгих), а оскільки рима, поруч із іншими функціями, виконує також функцію мнемотехнічну — здатність цих віршів «самим», без особливих зусиль читача, залишатися в його пам'яті.

Якщо підрахувати кількість віршів кожного розміру, то вийде, нібито головний і улюблений Олесів розмір — це чотиристоповий хорей, яким написано «Минуле України в піснях» (окрема книжка), казку «Мисливець Хрін та його пси» (окрема книжечка) та низку ліричних поезій — разом це понад двісті сторінок самого чотиристопового хорей.

Але це враження — позірне.

Справа не в тому, скільки, а в тому, що.

Адже коли ми, залишивши арифметичні підрахунки, приглянемося до найкращих поезій Олександра Олеся, то переконаємося, що це велике розмаїття та що «улюблених» чи «головних» розмірів для поета не існувало.

Тридцять сім (ця цифра здається мені найвірогіднішою) розмірів — це значно більше, ніж, скажімо, кількість розмірів Пушкіна й Шевченка (послідовно: 24 та 23), проте удвічі менше, ніж у деяких російських поетів Срібного віку — як Валерій Брюсов чи Ігор Северянін, для яких характерне було свідоме шукання й компонування віршів, рідкісних щодо форми.

Серед тих Олесевих віршів, котрі були доступні мому дослідженню, спіткав я такі розміри:

— Ямб: одностоповий (у гетерометричних строфах), дво- і тристоповий, чотиристоповий (часто), п'ятистоповий, шестистоповий (рідко), семистоповий (виняток), чотиристоповий з нарощеним піввіршем (спірне).

— Хорей: одностоповий (у гетерометричній строфі), дво-, три-, чотиристоповий, шестистоповий (з цезурою, досить часто), шестистоповий з двома цезурами (спірне). Дивує брак п'ятистопового.

— Дактиль: одно-, дво-, три-, чотиристоповий. Крім того, два варіанти чотиристопового: а) перший піввірш усічено на один склад, б) на два склади.

— Амфібрахій: одно-, дво-, три-, чотиристоповий.

— Анапест: одно-, дво-, три-, чотиристоповий.

— Рідкісні розміри: пеон другий двостоповий, суміш пеонів другого й третього, тристоповий дихорей. Вони розглянуті окремо, в дальшому тексті розвідки.

— Тонічні розміри: дво-, три-, чотиринаголошені вірші. Також розглянуті окремо.

— Силабічні розміри: тетрасилабік, пентасилабік, гептасилабік і два випадки різних октасилабіків.

Отже, якщо не рахувати спірних, — маємо тридцять сім розмірів. Зупинюся тепер на деяких окремих випадках, котрі здаються мені найцікавішими.

Кілька разів зустрічається в Олеся чотиристоповий дактиль із павзою посередині — але це не той дольник, що виник у російській поезії Срібного віку, бо ж павза припадає виключно на цезуру; це — вкорочення

першого піввірша на один, часом на два склади. Кілька прикладів:

- 1) *Дайте сліпим, АА дайте незрячим
Дайте.
Дайте покараним праведним Господом,
Дайте.
Світ нам застелено чорною хмарою,
Сонечко яснее ще нам не сходило...
Ой, до труни ж ми його не побачим...
Дайте сліпим, АА дайте незрячим.*
- 2) *Лебеді плавають, лебеді плавають
В місячнім сріблі, А в срібнім саду...*
- 3) *Дивна містерія, дивна музика...
З раною в серці А носять когось...*

У першому прикладі дактилічний піввірш вкорочено на два склади, у двох інших — на один склад (що й позначено знаками лейми).

Дивним збігом обставин, для якого нема жодного пояснення, крім того, що найчастіше поети повторюють один одного, коли один не обізнаний з творчістю іншого, — такі самі усічення першого піввірша в чотиристоповому дактилі знаходимо в російського поета кінця XVIII — початку XIX в. — Гаврили Державіна:

- 1) скорочення (усічення) на два склади:

*Глянь, Апеллес, АА глянь в небеса:
В сумрачном облаке там,
Видишь, какая из лент полоса:
Огненна ткань АА блещет очам...*

- 2) скорочення на один склад:

*Кто перед ратью А будет, пылая,
Ездит на кляче, А есть сухари...*

Закономірне і впорядковане застосування цього розміру маємо в гетерометричній строфі Олесевого сучасника Грицька Чупринки:

*В споминах ніжних А дивних ідилій
Привид чудовий А ясно встає, —
То пережите А в юності милій
Щастя моє.*

Повертаючись до Олесевої «Пісні сліпих», зазначу, що там серед дактилічних віршів вставлено два силабічні:

*Риплять вози, іржуть коні.
Шумлять люди, як ті ріки...*

У жоден ямб чи хорей (не кажу вже — дактиль) ритм цих віршів не вкладається:

○ ′ ○ ′ ○ ′ ′ ○
○ ′ ′ ○ ○ ○ ′ ○

Сполука в одному віршованому творі віршів різних систем версифікації (у нашому випадку — силабо-тонічної та силабічної) у світовій поезії трапляється, хоча й нечасто, — зокрема в еспанського поета на ймення Хосе Марія Габріель-і-Гальян та в уругвайської поетеси Хуани де Ібарбуру.

Усталене чергування силабо-тонічних віршів із силабічними знаходимо також в Олесевій поезії

*А вже красне сонечко
Припекло, припекло... —*

де непаристі вірші — це п'ятискладовик із пропароксигонним закінченням, а паристі — двостоповий анапест.

Тепер зупинімося на деяких випадках метричної плюривалентності. Спочатку зауважуєш, що це т. зв. «протеївський вірш», себто вірш, який можна читати, переставляючи слова з початку на кінець — і навпаки:

*Серед поля попід небом жито жала,
Попід небом жито жала серед поля.*

Потім звертаєш увагу, що до такої перестановки надаються не всі слова, а лише чотирискладові або ж дво-членні групи, в яких разом також чотири склади. Тож розмір цієї поезії можна розглядати як шестистоповий хорей із двома постійними цезурами:

Серед поля // попід небом // жито жала... —

або як тристоповий дихорей (чи дитрохей, що те саме), де на першому складі кожної стопи стоїть півнаголос, за схемою:

′ ○ ′ ○ || ′ ○ ′ ○ || ′ ○ ′ ○

В іншій поезії натрапляємо на чотирискладові групи, що їх можна прийняти або за силабічні структури, де місце наголосу взагалі не відіграє ролі, або за вільну суміш пеонів другого й третього:

*Ой, чого ж ти, тополенько,
не цвітеш?*

*Чом пожовклу головоньку
хилиш-гнеш?*

*Чом з вітрами-парубками
не шумиш?*

*А змучена-засмучена, мов дівчина заручена,
все мовчиш?*

Друга строфа на один вірш довша від першої, але і в ній маємо чотирискладові групи (в трьох віршах остання група — каталектична). Якщо в поезії «Серед поля жито жала...» чотирискладові групи мали тенденцію до втрати першого наголосу, то тут ці групи виразно пеонічні — з одним лише наголосом, який припадає або на другий, або на третій склад. Двостоповим пеоном другим написана Олесева поезія «Метелиця чи дівчина...». Поезію датовано 13-м січня 1944 р., а призначалася вона, як і багато інших писаних на еміграції творів поета, для читача шкільного віку — можливо, мала увійти до якоїсь читанки. Наводжу першу строфу:

*Метелиця чи дівчина
З сусіднього села
Навколо подивилася
І хустоньку взяла...*

Або:

○ 1 ○ ○ ○ 1 ○ ○

Вірші суто-тонічні щодо визначення їхнього розміру — найтяжчі, бо ж слово, навіть іменник і дієслово, може втратити свій наголос на користь сусіднього слова, на якому стоїть логічний наголос, а часом, навпаки, довге слово доводиться читати як двонаголошене. Тому часто ми визначаємо тонічний розмір лише гіпотетично.

До писаних тонічним віршем поезій належить, на мою думку, Олесева пісня «Ой, була на світі та удівонька...», складена ніби в дусі кобзарської думи, але чітко розбита на строфи (які для дум — немислими):

Ой, була на світі та угівонька.

Трьох синів мала,

Ночі не спала,

Їх доглядала,

У чистім любистку синів своїх милих купала...

Протягом цілої поезії вірші другий, третій і четвертий у кожній строфі мають по два наголоси, а в першому та п'ятому кількість наголосів коливається від трьох до п'яти.

Силабіка Олександра Олеся. Прислухаймося до ритму цього уривка:

Ой, Мавко, Мавко,

Файна та мила,

Защо ж мою ти

Дівчину вбила?

Яку зробила

Для тебе шкоду?

Чи була зазdra

На твою вроду?

Як легко переконатися, це не ямб і не хорей — і взагалі під жодну силабо-тонічну схему цих віршів підняти не вдасться. Приглянувшись (чи прислухавшись) до них, помічаємо, що розташування наголосів раз-у-раз змінюється, трапляється навіть зудар сусідніх наголосів (як в останніх двох віршах), незмінна лише кількість складів до останнього наголосу в кожному вірші. Отже, є всі підстави вважати, що ці вірші належать до силабічної системи версифікації...

Тут я змушений зробити невеличкий відступ. Щоб не було розбіжності із притаманним силабо-тонічній системі поняттям «вірш» (де розмір визначається кількістю стоп, повторених від початку вірша до останнього наголосу включно), я у своїх дослідженнях приймаю франко-португальське визначення розміру (кількість складів до останнього наголосу у вірші або піввірші, — якщо вірш переділений цезурою), а не італо-еспанське (кількість складів до останнього наголосу плюс один). Тож розмір наведеної тут поезії Олеся — це чотири-складовий силабічний вірш, що його, до речі, зустрічаємо в Шевченкових «Гайдамаках» і що несподівано виринає у Павла Филиповича:

Залізна шкіра,

Серце тверде...

А якщо звернемо погляд до західних літератур, то переконаємося, що це досить поширений розмір — ним написано, скажімо, «Сонетіно» мексиканського поета Амадо Нерво. Наводжу цей катрен:

*Alba en sonrojos
Tu faz parece:
¡No abras los ojos
Porque anochece!*

Водночас нагадую, що тут у трьох віршах маємо синалефу, себто злиття кінцевої голосівки попереднього слова із першою наступного в один склад.

Подвоєння цього вірша дає восьмискладовик (чи октасилабик), що його в Олеся іноді тяжко буває відрізнити від цезурованого чотиристопового ямба з нарощеним першим піввіршем. Адже в Олесеві часи по всій Російській імперії гімназистки потай деклямували «Вакхическую песню» Мірри Лохвицької:

*Эван, эвоэ! Что смолкли хоры!
Восторгом песен теснится грудь...*

Тож, прочитавши першу строфу Олеся:

Гриміть, потоки, летіть по горах... —

ми приймемо її за звичайний ямб із тим самим ускладненням розміру, що в Лохвицької. Щойно передостанній вірш «Щоб завернули волю зрадливу...» — переконає нас, що ми маємо справу із силабічним ритмом. Найкраще силабічний характер цього розміру розкривається з іншої, також восьмивіршової, як і цитована, мініатюри Олеся:

<i>Ой, лийся, лийся, річко бурхлива,</i>	○ 1 ○ 1 ○ 1 ○ 1 1 ○ ○ 1 ○
<i>Щоб напилася досхочу нива.</i>	○ ○ ○ 1 ○ 1 ○ ○ 1 1 ○
<i>Не напилася води, а крову,</i>	○ ○ ○ 1 ○ 1 1 ○ 1 1 ○
<i>Аж страшно стало вже мужикові.</i>	○ 1 ○ 1 ○ 1 ○ ○ ○ 1 ○
<i>Кров'ю залита вже кожна хата,</i>	1 ○ ○ 1 ○ 1 ○ 1 ○ 1 ○
<i>Діти голосять над трупом тата,</i>	1 ○ ○ 1 ○ 1 1 1 ○ 1 ○
<i>Мати, як крейда, лежить зомліла...</i>	1 ○ ○ 1 ○ 1 1 1 ○ 1 ○
<i>Хіба ти, річко, цього хотіла?</i>	○ 1 ○ 1 ○ 1 1 1 ○ 1 ○

Цей розмір належить до відносно поширених в еспаномовній літературі, зокрема кілька разів зустрічається

в ліриці вже згаданого тут Амадо Нерво. З десяток поезій цього автора я переклав на українську мову — зрозуміло, розміром оригіналу. Наводжу фрагмент одного з цих перекладів:

*Вже стільки років прагну пустині,
Вже стільки років жити несила.
З гіркого смутку слабую нині —
І твоя книга в тім завинила...*

Ну а Шевченко? Двічі натрапляв я в «Кобзарі» на цезурований октасилабік: у поемі «Сон» («Гори мої високії...») та в окремій поезії, присвяченій N. N.¹ У «Сні» це звучить так:

*Затих мій сивий, битий тугюю,
Поник старою буй-головою.
Вечірнє сонечко гай золотило,
Дніпро і поле золотом крило...*

Якщо рахувати склади не в кожному піввірші окремо (і то до останнього в ньому наголосу!), а від початку до кінця віршового рядка, виглядає, ніби один склад у Тараса Шевченка — зайвий!

А чому було б не зазирнути до підручника версифікації, писаного котроюсь новолатинською мовою? Зазирнути й переконатися, що нарощення піввіршів — поширене, регулярне й закономірне явище, яке, не ламаючи ритму, урізноманітнює його свіжими ритмічними варіаціями. І так самісінько, як Шевченко, видовжував перший піввірш еспанський пізній романтик Густаво Адольфо Беккер:

*Tu, sombra aurea, que cuantas veces
Vas a tocarte, te desvaneces...*

У польській мові не існує дактилічних закінчень, тому й зайвих складів там не може бути:

*Легідний вітер з заходу віє;
В гаю пташина гніздо звиває...*

(Ян Кохановський,
з перекладу П. Тимочка)

¹ Ще є в Шевченка один фрагмент, писаний цим самим розміром, але в жодному з відомих мені видань «Кобзаря» той фрагмент не фігурує:

Стоять твердині на Україні...

Щоправда, знайдемо в Олесья й такі поезії, де від початку до кінця витримано ямбічний ритм, без помітних відхилень, як от загальновідоме:

*Урбанікелер, Урбанікелер,
Ах, не один я лишив там гелер...*

Але вже в наступній поезії збірки «Чужиною» маємо ритмоструктуру, яку жодним робом не можна визнати ямбічною:

*Ах, як любив я в кірху Стефана
З розбитим серцем заходить зрана.
Коли людей ще в храмі немає,
Коли на крилах спокій літає...*

Є також і «шевченківське» видовження першого піввірша:

*Хотів би вітром південним стати,
Щоб під вікном твоїм вічно ридати...¹*

Я переконаний, що сам поет ніколи не замислювався над тим, де тут ямб, а де — силабик: для нього це був завжди той самий розмір. Тому, мені здається, всі поезії, писані цими двома розмірами (пересічений чотиристоповий ямб та октасилабик), слід брати як певну цілість, цезурований октасилабик із нарощеним першим піввіршем і тенденцією наближення до пересіченого чотиристопового ямба. Чому не навпаки? Тому, що кожен силабо-тонічний розмір — за певних умов — може звучати як одна з ритмічних варіацій силабічного вірша.

Третій силабічний розмір Олесів також має своїм першоджерелом лірику Шевченка. У Шевченка було:

*Утоптала стежечку
через яр,
Через гору, серденько,
на базар...*

¹ Не знаю, чи помітив хтось із дослідників, що і в Лесі Українки є рядки, писані цим самим розміром — і також із видовженням першого піввірша:

*Квітко троянди! Згадай про мене,
Як зайде сонце в листя зелене,
А коли зійде з морської хвилі,
Стрінуться рученьки й погляди милі...*

Олесь скоротив (чи зменшив) кінцеву павзу — і те, що було окремим віршем, прилучилося до попереднього як ритмічний відрізок (термін «піввірш» тут не надто пасує, бо відрізки різної довжини):

*Роси, роси, дощучку, ярину,
Рости, рости, житечко, на лану,
На крилечках, вітрику, прилети,
Колосочки золотом обмети.*

А схема ритму виглядатиме так (беру лише перший вірш):

○ ○ ○ ○ ○ | | ○ ○ ○ ○

Цей же розмір трапляється в Олеся також без рими і з жіночою клявзулею:

*Коли вже ти, сонечко, мені зійдеш,
Коли вже ти весело усміхнешся?*

Із простіших силабічних розмірів зустрічаємо в Олеся семискладовик (чи гептасилабік):

*Кличе батечко: «Бир, бир...»
Біжать вівці його з гір,
Біля його лягли, ситі,
І заслухались трембіти...*

Це той же розмір, яким в еспанській літературі написано незліченну кількість романсів і драматичних творів, з тією, правда, різницею, що для еспанців це «восьмискладовик» (бож вони лічать, як я вже згадав, до останнього наголосу плюс один, байдуже, чи після того наголосу приходиться справді один склад, —

Tristeza dulce del campo... (Хуан-Рамон Хіменес)

а чи цілих два:

...antes de llegar a Córdoba... (Федеріко Гарсія Льорка)

а чи нема жодного:

...la hembra del pavo real... (Рубен Даріо)

Підсумовуючи, стверджуємо наявність в Олесевій ліриці принаймні п'ятьох силабічних розмірів:

1) тетрасилабік:

*На сірий камінь
Каменем впав би...*

2) пентасилабік (у сполучі з анапестом):

На вулиці струмені // воркотять, воркотять...

3) гептасилабік:

Кличе батечко: «Бир, бир...»

4) октасилабік з двох нерівних відрізків (5 плюс 3):

Коли вже ти, сонечко, мені зійдеш...

5) октасилабік з двох однакових піввіршів:

Стомлене сонце лягає спати.

А тепер вслухаймося у звучання Олесеєвих віршів. На-самперед, звернімо увагу на їхню повнозвучність та лег-коплинність. Візьмімо перший-ліпший уривок і прочи-таймо вголос:

*О сарнонько, прихоть
Вечірньою порою
На скло прозорих вод,
Уквітчаних весною...*

Легко переконатися, що у віршах Олександра Олеся немає важких для вимови звукосполук. Рими — пра-вильні й точні, якогось намагання знайти «екзотичну риму» і здивувати нею читача в поета не помічаємо. Іноді натрапляємо на звуконаслідування, а також на символіку певних звуків чи звукосполук. У «Тайнах ночі»:

*Тихше, тихше. Не диши.
Нас почують комиші...
Розлетяться, зникнуть чари,
І потонуть неньюфари.
Глянь сюди — стрункий комиш
Осоку стиска міцніш
І, облесливий, шепоче
Про її літа дівочі...*

Може, комусь подумається, що це наслідування Баль-монта («Полночної порою в болотной глуши...»), але не забуваймо, що задовго до Бальмонта шелестіння осоки передавав віршем Шевченко (загальновідоме «хто се, хто се по сім боці чеше косу?..»), а одночасно з Баль-монтом — Леся Українка:

*...над болотом,
Де й вода вся важка, мов свічадо тьмяне,
Вбрана в ряску й слизьке баговиння;*

*Очерет тільки мертвий свій шелест почне,
Обізвавшись на те голосіння,
Та й замовкне... І вітер замовкне сумний,
Об різку осоку розітнеться...*

У кількох поезіях Олеся чується ніби солов'їний спів:

*Сміються, плачуть солов'ї
І б'ють піснями в груди:
«Цілуй, цілуй, цілуй її, —
Знов молодість не буде».*

І тут ще раз на гадку приходить Шевченків «Садок вишневий...» із його солов'їним щебетом:

*Дочка вечерю подає,
А мати хоче научати...*

Втретє згадується Шевченко, коли читаємо:

*Косять коси,
Луг голосе,
Косять, косять косарі;
А в душі моїй співають,
Срібло струн перебирають,
Грають, грають кобзарі...*

Тут маємо фонічну контрапозицію: з одного боку — посivist реальних кіс, з іншого — уявна, символічна бандура, звук якої завмре в поетовій душі від зудару з дійсністю...

До канонізованих строф (що їх також — не надто вдало — звуть іще «твердими формами») Олександр Олесь нахилу ніколи не виявляв — на відміну від Франка, Лесі Українки, Вороного, Самійленка. Лише у двох випадках можна говорити про Олесеві сонетоїди, а один раз з-під його пера вийшло рондо («Люблю. Як в перший раз люблю...»).

Маємо натомість чимало власних, Олесевих, строфічних конструцій. Обмежуся кількома прикладами:

1) Тривіршова строфа, де перший вірш пов'язаний дактилічною римою з третім, а другий лишається, як казали колись у нас, «сиротою»:

*Швидко, швидко ми побачимось,
Рідна матінко моя...
Наговоримось, наплачемося...*

2) Гетерометрична строфа, де кілька разів змінюється розмір і навіть метр (хорей серед ямбів):

*Не нам, не нам осміяним сміятись,
Не нам скаліченим іти,
Німим – піснями заливатись,
Сліпим – відшукувать світи.
Не нам ловить в небеснім морі –
Зорі.
Не нам –
Орлам.*

3) Гетерометрична та триклавзульна строфа, де вжито послідовно рими дактилічні, жіночі та чоловічі:

*Везли їх, зраних в борні з солдатами,
Везли їх, стомлених в тюрмі за ґратами.
Везли, щоб там, в краях холодних,
Згноїти велетнів народних.
Крилаті іскри потушить
І знов гурити і гушить...*

Одна з головних рис Олесевої лірики, яка так приваблювала читача, – це різноманітність форми його віршів: дві поезії, писані тим самим розміром і однаковою строфою, майже ніколи не стоять у нього поруч: щось має бути відмінне – або розмір, або кількість віршів у строфі, або порядок чи характер рим. Ця особливість протягом усієї поетової творчості – од збірки «З журбою радість обнялась» до «Кому повім печаль мою» – залишається незмінною, а різниця стосується лише змісту та загального настрою: якщо колись радість обнімалася з журбою, а журба – з радістю, то з еміграційної лірики радість пішла геть, – зосталася сама тільки журба (дивно було б, якби цього хтось не сказав раніш, а я кажу вперше...). Так само, до речі, – хоча це питання й не належить до моєї теми – сталою лишається Олесева іконіка: вірш його будується на позитивно-естетичних образах, зокрема полюбляє він ботанізми, пов'язані з царством квітів: «Опівночі айстри в саду розцвіли...», «Очі розкрила конвалія біла...», «Розпускаються білі бегонії...», «Ви генціаною ніваліс в пустині білій розцвіли...».

Що ж змінилося? З'явилися два нові жанри: сатира («Перезва» й поезії, друковані під псевдонімом «Валентин») та вірші для дітей і юнацтва.

Все таки я не хотів би обмежуватися самою лише Олесевою метрикою, думаю, що на закінчення варто згадати і суперечливі погляди на творчість поета і висловити власну оцінку цієї творчості. Свого часу Олександр Олесь користався винятковою популярністю в колах української інтелігенції – успіх поета після виходу в світ його першої збірки «З журбою радість обнялась» був блискавичний і загальний. Микола Зеров так характеризує цей успіх:

Українське громадянство привітало Олеся як поета-громадянина і виразника своїх дум. Схвильоване і розбуджене революцією (мова про революцію 1905 р. – І. К.), воно, як пушкінська Татьяна, ждало «когонебудь», – хто б висловив його настрої. А Олесь для ролі виразника годився більше, ніж хто інший з його поетичних однолітків.

Та назагал до Олесевої творчості є кілька різних ставлень і, відповідно, кілька діаметрально-протилежних оцінок Олеся як поета. Найчастіше – якщо йде про естетичні смаки першої половини (чи третини) ХХ віку – це високопозитивна оцінка. Так, критик Можейко свого часу писав, що Олесь зроблений з того дерева, «з якого вирізуються королі», а чеський україніст Микола Неврлі вважає Олеся й Сосюру найвизначнішими українськими ліриками. Антитезою такого твердження є глузливо-зневажливе заперечення всієї Олесевої творчості з боку футуристів (у двадцятих роках), adeptів «великої літератури» в період МУРу та сюрреалістів з нью-йоркської групи. Так, Віктор Петров (чи це належало до його завдань, які він виконував, а чи це була його суто-приватна думка, ми не знаємо) порівнював лірику Олеся з його працею ветеринара – мовляв, у першій стільки ж поезії, як і в другій, а упорядники антології «Координати», напхані на добру третину позалітературним мотлохом, не знайшли там місця для віршів Олеся.

Синтезуюча оцінка належить київським неокласикам та Володимирові Державину. Зеров писав про Олеся так:

Для мене ясно, що перший український поет доби «межи двох революцій» більшою частиною свого мистецького горобку не переступив межі сімнадцятого року.

А Павло Филипович звернув увагу на певну обмеженість щодо глибини і сили почуттів, розкритих у віршах Олеся:

У рядкові «З журбою радість обнялась» наголос треба ставити на журбі; згодом вона виросте ще більше, мотиви самотності, тужливих споминів, безнадійного кохання, внутрішніх дисонансів траплятимуться дуже часто. Але різких переходів, справжньої «трагедії серця» — дошукуватися важко в поезіях, оповитих не гострою тугою, а м'якою журбою, в мелодіях, що не крають душі, не викликають бур і пристрастей, а краще хочуть заспокоїти, розрадити.

А Володимир Державин так визначає місце Олександра Олеся в нашому літературному процесі:

Дійсна заслуга О. Олеся перед українською поезією не в тій трохі розпливчастій «символіці» образів і, звичайно ж, не в безперечній схильності до сентиментально-романтичної «туги заради туги», але в тому, що він, як ніхто інший з його генерації та поетичної школи, спромігся надати українському віршеві витонченої музичної співучості, довівши до взірцевої досконалості жанр інтимно-ліричного романсу...

До інтимно-ліричного романсу я долучив би ще дві галузі, де Олесь виявив неабияку майстерність: це стилізація українського фольклору (як «Ой, була на світі та удівонька...») та щира ностальгійна лірика двадцятих років. Приєднуючись загалом до думки Зерова, що певна частина Олесевої творчості зберігає лише історико-літературну вартість, я все ж хотів би звернути увагу на такий факт: мистецька вартість поезії виявляється різною для різних категорій читачів, зокрема тут багато важить категорія віку: ті самі вірші, котрі не зворушували Зерова-ерудита, захоплювали його, коли він був юнаком.

Хтось сказав, що не можна бути молодим — і не любити Олеся. Якщо й не вважати Олесеву творчість однією з вершин української поезії — такою вершиною, як Шевченко і Франко, Зеров і Рильський, — то в кожному разі ця творчість — несхибний дороговказ на шляху до вершин.



НАЩАДОК «КРИВАВОГО БАНДУРИСТА»*

I

Українська еміграційна думка знає, скільки мені відомо, лише два кардинально відмінні ставлення до проблеми впливу культурних сил з України до чужого берега. Для одних — ті, хто, мавши в собі краплинку української крові, говорили і творили якоюсь іншою мовою, усі «зрадники». Тут згадаю Євгена Маланюка, який, узявши за епіграф слова Жданова на адресу Ахматової, «взбесившаяся барынька», написав відповідну поезію, — мовляв, так тобі й треба, бо ти «зрадила і рід, і батьківщину...». Таку розв'язку питання я назвав би «радикальною».

Інша, протилежна розв'язка може бути названа «ліберальною»: буцімто усі вони, включно з Чеховим, у якого прізвище бабусі закінчувалося на *енко*, хоч і писали чужою мовою, але лишалися українцями.

Обидві ці формули однаково абсурдні. Тут кожен випадок треба розглядати індивідуально.

Національність письменника — це часом складне й делікатне питання. Коли, скажімо, румунський єврей пише англійською мовою новелі з життя циган і черкесів, то до якої літератури його зараховувати? (А мовиться тут про напівзабутого Конрада Берковічі, письменника американського, бож писав він у Нью-Йорку). Або коли інший румунський єврей під французьким псевдонімом пише вірші в Берліні, то куди ми його зарахуємо? (Мова про російськомовного поета двадцятих років, Жака Нуара, цілком забутого автора збірки «Сквозь дымчатые стекла»).

Абсорбувати елементи чужих культур разом із їхніми носіями — це найхарактеристичніша риса всіх імперій.

*Сучасність. — 1981. — Ч. 1.

До Риму література потрапила як воєнна здобич: від Лівія Андроніка через Теренція, Горація, обох Сенек, Люкана, Апулея, Федра аж до Авзонія римську літературу значною мірою формують чужинці.

Не меншою мірою чужинецький елемент притаманний і Британській імперії: хтось завважив, що третина англійських письменників це шотляндці, третина ірландці, а решта — англійці.

Російська імперія щодо цього не робить жодного винятку із загального правила. Серед українців, котрі йшли в російську культуру, а зокрема літературу, я виділив би три головні хвилі:

1) Культуртрегери допетровської й петровської доби: А. Сатановський, Є. Славинецький, Данило Туптало — він же Св. Димитрій Ростовський, Петрові сподвижники Стефан Яворський та Теофан Прокопович¹.

2) Друга хвиля припадає на середину ХІХ сторіччя. Тут не стільки імен, скільки ваги в літературному процесі. Маю на думці, як читачі вже здогадалися, своїх земляків Миколу Васильовича Гоголя та Олексія Костянтиновича Толстого, правнука останнього українського гетьмана.

3) Найдошкульнішою втратою для української культури була третя хвиля, що влилася в російську літературу Срібного віку і що без неї цей Срібний вік годі уявити. Переважно це були нащадки, діти й онуки, зрусифікованих українців.

Мережковський свою автобіографію починає з констатації: «Дід мій був сотник Глухівського полку Мережка». Максиміліян Кирієнко-Волошин писав, що з його предка-бандуриста поляки живцем здерли шкіру². За-

¹ До цієї хвилі може бути зарахований і пов'язаний з українською культурою білорус із Києво-Могилянської академії Симеон Полоцький, що приніс у стару Московію силабічне віршування.

² З цього приводу відомий російський літературознавець Б. Філіпов писав мені: «Щодо слів М. А. Волошина, що його предком з батькового боку був бандурист, з якого поляки живцем здерли шкіру, то це могло бути — однаковою мірою: дійсний справжній факт; політ фантазії поета, що любив надавати дійсності легендарного забарвлення: він читав і «кривавого бандуриста» Гоголя, розумів, що й прізвище його подвійне Кирієнко-Волошин явно свідчить, що предки його вийшли з «Волоського краю» на Україну... Але, в усякому випадку, він сам написав про цього бандуриста як свого предка. І дуже спокусливо ідентифікувати предка Волошина з Гоголевим персонажем...». Див. ще: *Ястребов В. Гайдамацький бандурист // Киевская старина. — 1886. — Ч. IV. — С. 379—388.*

гальновідоме дівоче прізвище Ахматової – Горенко. Батько Федора Сологуба, Кузьма Тетерніков, був нешлюбним сином української дівчини-кріпачки та полтавського поміщика Івницького. Українського роду були белетристи Володимир Короленко (мати – полька) та Ігнатій Потапенко. Прізвище відомого гумориста Аркадія Аверченка говорить само за себе. З козацької старшини походив нині забутий поет Олексій Будіщев; граф Василь Комаровський, найпослідовніший репрезентант парнасізму в російській ліриці – оспівував своїх козацьких предків. Нарешті – єдиний з усіх, кого можна беззастережно визнати українцем, – брат відомого графіка, Володимир Нарбут, який, за моїми відомостями, під час визвольної боротьби перебував у лавах армії Української Народньої Республіки (пізніше був виключений з партії «за приховання ряду обставин, пов'язаних з його перебуванням на півдні під час білогвардійської окупації», а ще пізніше – ліквідований).

У двадцятих роках уперше помічається зворотна хвиля – повернення до українського письменства поета Павла Зорєва (Филипович) та Зінаїди Тулуб (не рахуючи кількох літераторів, що пройшли російську стадію початківства).

Хоч у російську літературу двадцятих років увійшла так звана Одеська школа, але серед її представників не було жодного українця: брати Катаєв і Петров – росіяни, Юрій Олеша – поляк, Ісаак Бабель, Едуард Багрицький, Ілля Ільф – євреї...

Михайло Зоценко і ще два-три українського роду літератори пишуть у ті роки по-російському, але ці втрати малопомітні на тлі загального кількісного зростання нашого письменства.

Подібне співвідношення сил, як у двадцятих роках, спостерігаємо в літературах – українській та російській – повоєнної еміграції, де російськими письменниками стали М. Нароков, М. Моршен, Тетяна Фесенко, покійний О. Неймірок (це про нього писав я:

*Десь бабуся його в музеї
Цілувала шаблю Мазепи...).*

II

Розповідають, що десь на початку двадцятих років вулицею Москви йшла дивна постать: кремезний чоловіг, одягнений у грецьку тогу, з довгим, перев'язаним чорною стрічкою волоссям і вогненною бородою.

— Максе! Максе! — крикнула йому супутниця.

Група червоноармійців, що проходила вулицею, зупинилася. Командир підійшов і відрепортував:

— Товаришу Маркс! Нехай живе ваш марксизм, який ми вивчаємо.

Людина, яку прийняли за Маркса, називалася Максиміліян (скорочено — Макс) Кирієнко-Волошин.

Щодо його дивного одягу, то в дореволюційні часи він не являв би чогось виняткового: з легкої руки Оскара Вайльда європейські мистці наввипередки один перед одним намагалися здивувати публіку своєю екстравагантністю: той вигадував собі фантастичну біографію, той симулював самогубство, хто розмальовував обличчя, хто ганяв голяком по Парижу... А Волошинові — бож він був не тільки поет, а й маляр — впало до голови одягатися греком доби Перікла. Проте за цією химерною маскою клясичного грека Максиміліян Волошин ховав лицарське мужнє серце й доброту душевну.

Один з найкращих творів Володимира Винниченка, роман «Хочу!», починається з того, що герой роману, Халепа, російський поет українського походження, ні слова не кажучи, дає поличника критикові Костяшкіну. Я не маю жодного сумніву, що Винниченко, трохи модифікувавши, використав для роману автентичний випадок. Час і місце дії (Петербург, передвоєнні роки), літературне середовище, причина конфлікту й низка дрібних подробиць дають підставу пізнати в Халепі — Максиміліяна Волошина. Тільки червону бороду Волошина Винниченко, для камуфляжу, переставив його суперникові. Про реальну історію «літературного поличника» докладно оповідає російський літератор Сергій Маковський у книзі «Портреты современников» (Нью-Йорк, 1955, с. 311 — 358). Зудар між Максом Волошином та Миколою Гумільовим (що його мало не забив Волошин могутньою козацькою долонею) призвів до дуелю, який, на щастя для російської поезії, закінчився

нічим (лише секундант, Олексій Толстой, з переляку загубив калошу...). Волошинові, що виступив як оборонець честі невідомої жінки, ця історія, зауважує Сергій Маковський, — «створила авреолу лицаря без страху та догани».

Максиміліян Кириєнко-Волошин по батькові походив із запорозьких козаків, по матері був німецької крові. Він закінчив гімназію в Феодосії, вчився на юридичному факультеті Московського університету, але з першого курсу його виключили за участь у студентському революційному русі й вислали в Феодосію, звідки він виїхав до Парижу. Після повернення його знову вислали — цього разу до Туркестану. Звідти він знову подався до Парижу, де прожив кілька років. Цьому місту він присвятив цикл поезій «Париж».

Волошин багато подорожує, зупиняється на якийсь час у Москві або Петербурзі, а потім знову їде до Франції. Там і застала його Перша світова війна.

1917 року, після Лютневої революції, поет повернувся в Одесу, звідки ще під час воєнних дій перебрався до Криму, де мав власний дім у Коктебелі (тепер Планерське), який, завдяки гостинності Волошина, невдовзі став місцем відпочинку письменників — і виконує цю функцію й після смерті господаря (11 серпня 1932 р.)...

Ще раніш Максиміліян Волошин зацікавився окультизмом, антропософією, є відомості, що він належав до масонської льожі. До авреолі лицарськості в ньому приєдналася авреола містики. Можливо, саме це дало йому силу в ті часи загальної розгубленості зберігати ясність духу. Так, Ілля Еренбург, в антології «Портрети російських поетів», писав про Волошина:

Протягом перших місяців війни, коли засліплення перестало бути привілеєм небагатьох і ненависть склепила народам очі, Волошин, єдиний поміж усіма російськими поетами, не втратив яснозорості й мудрости. Серед буревіїв революції він зберіг свою непорушність, перетворивши Коктебель на якусь метеорологічну станцію. Супроти прокльонів Бальмонта й дитирамбів Брюсова він рішуче віддав перевагу екскурсам у галузь російської історії, порівнянням — більш-менш мальовничим — із 1793-м роком, і якщо не палким, то зате докладним молитвам за білих, за червоних, за всіх, власного Коктебеля позбавлених...

Справді, в поемі «Дім поета» (цей твір опубліковано щойно в 1950-х роках, але в літературних колах його знали й раніш) він оповідає, як «червоний вождь і білий офіцер — фанатики непримиренних вір» шукали в нього притулку й поради. «Червоного вождя» ми можемо назвати на ймення: це Беля Кун, що керував у Криму червоним терором:

*І сам читав в кривавих списках я
Серед чужих імен — своє ім'я...¹ —*

писав про ті часи Волошин у щойнозгаданій поемі «Дім поета». У наші дні, коли боротьба за права людини набрала гльобального значення, мені здається доречним нагадати, що саме Волошин закликав «бути людиною, а не громадянином». Однак проповідь гуманності не знаходила тоді відповідного ґрунту. Поет опинився фактично поза межами радянського суспільства, де панувало пізніше зформульоване гасло: «Якщо ворог не здається — його знищують» (до чого дехто додавав: «А якщо здається — тим паче»).

1923 року в Берліні вийшла Волошинова збірка «Стихи о терроре» (про яку, до речі, ні словом не згадують сучасні радянські бібліографи творів поета). Публікацію творів за кордоном урядові чинники тоді ще не здогадалися були вважати кримінальним злочином. Проте можливість друкуватися на батьківщині стала для Волошина ще меншою, ніж була перед тим. Він — поруч із Федором Сологубом, Анною Ахматовою, Осипом Мандельштамом — потрапляє до категорії письменників, що їх охристили тоді «внутрішніми емігрантами».

Якийсь Б. Таль у журналі «На посту», що був речником «культурної революції», опублікував статтю «Поетична контрреволюція у віршах М. Волошина», де запевняв, що поет будібно запеклий контрреволюціонер-монархіст...

— Вам би Максиміліян Волошин мусів подобатися... — сказав мені колись мій професор і наставник Борис Яrho.

Я, скільки пригадую, нічого не відповів, — бо те з Волошинової творчости, з чим я був на той час обі-

¹ Тут і далі — всі переклади автора статті.

знаний, мене не захоплювало. Я ще не знав тоді, що поетична спадщина цього поета складається з двох дуже відмінних частин: пейзажно-описової лірики, холодно-розумових малюнків природи та пристрасної оповіді про сучасні авторові злочини й події — в їхньому пов'язанні зі злочинами минулого...

Моє знайомство з творчістю поета обмежувалося кількома поезіями з антології «Чтец-декламатор», звідки я вивчив напам'ять і декламував знайомим — як зразок абсолютної незрозумілості — Волошинів сонет:

*Как млечный путь, любовь твоя
Во мне мерцает влагой звездной,
В зеркальных снах над водной бездной
Алмазность пытки затая*¹.

Справжнього Волошина я пізнав лише в Аргентині, коли — марно шукаючи в одній з численних антологій світової поезії бодай одного українського зразка — я натрапив на вірші:

*Este invierno, a lo largo de los caminos,
Había hombres y caballos muertos...*²

Першою публікацією Макса Волошина була його стаття (в одному з російських журналів за 1900 рік), спрямована проти Бальмонта й нової поезії. Та невдовзі автор статті стає і приятелем Бальмонта, й прибічником нових течій у мистецтві.

Волошин уважався символістом, однак співпрацював у журналі «Аполлон», довкола якого гуртувалися акмеїсти. Вельми влучну й слушну характеристику ранньої творчості поета дає російська «Литературная энциклопедия» тридцятих років. Тому що ця енциклопедія для нашого загалу неприступна, наводжу цю характеристику в перекладі:

Ранні вірші його — це або вишукані формою, переобтяжені образами, перенасичені барвами холодні й урочисті полотна слухняного учня Ередія та молодого

¹ Як Чумацький Шлях, любов твоя в мені мерехтить вологою зоряною, в дзеркальних снах над водяною безоднею діамантність тортури затаївши.

² *Las mil mejores poesías de la literatura universal / Selección, ordenación y prólogo de Fernando González.* — Мадрид, без зазначення року. Український переклад цієї поезії («Узимку здовж доріг...») подаю далі.

Вергарна (...), або ж «наскрізні», всі в кольорових плямах, бризках, блимах — імпресіоністичні акварелі, крізь які поет намагається показати «ліричне тло душі». (...) Але в тому й іншому випадку вірші Волошина — це гліг рафінованої інтелектуальної культури. Основними джерелами його поетичного надхнення виявляються бібліотека й музей. У нескінченних блуканнях європейськими країнами його приваблює переважно «священне каміння» старої Європи. Природа, щоб знайти місце в його віршах, має або пройти крізь призму мітології (...), або попередньо стати мистецтвом.

Це те, що звать «вторинною поезією» або «поезією другого ступеня» — риса, зокрема притаманна французьким парнасцям та київським неоклясикам. Наводжу характеристичний фрагмент:

*Йду дорогою смутною в мій безрадісний Коктебель.
По горбах — узор тернини і осріблені чагарі.
У долині тонким димом рожевіє-цвіте мигдаль,
І страсна земля простерла чорні ризи та орарі.*

Тут варто звернути увагу на три моменти: 1) це пейзажна лірика, вельми далека від фето-тургенєвських описів російської природи; 2) поезію написано складним розміром, що зветься *галліямб* і що його обезсмертив Катулл своїм епілієм «Аттіс». Володіння цим розміром свідчить як про високу культуру автора, так і про те, що він розраховує на рівного собі читача; 3) поет впроваджує у свої вірші образи — компоненти священницького одягу (ризи та орарі) та культові поняття (страсна земля), а це свідчить про його релігійно-містичні нахили.

Взагалі, в Максиміліяна Волошина як майстра віршової техніки є чого навчитися. Недаремно тонкий знавець російського вірша Георгій Шенгел в книзі «Техніка стиха» як зразок описового сонета дає Волошинів сонет «В молочнім присмерку...» (з паризького циклу). Знаходимо у Волошина й вінок сонетів, що в ті часи був неабиякою рідкістю («Corona astralis»). Услід за Брюсовим Волошин уживає й моностих (одновіршові написи до мистецьких образів).

Ось відкриті навздогад сторінки 162 — 163 з книжечки «Максимилиан Волошин», що вийшла в малій серії «Бібліотеки поета» (Ленінград, 1977).

Тут і подвійний оксюморон:

Гріх молитви й тайнство спокуси... –

і показ ерудиції:

Змійність уст жіночих в Леонардо... –

і варіант сапфічної строфи з переміщеною вліво цезурою, завдяки чому вірш стає асиметричним, складеним із хореїчного та ямбічного гемістихів.

У «Віршах про терор» та в інших поезіях революційних років зустрічаємо жанр заклинання, фактично неживаний у християнській ліриці (далі спроб християнізувати поганські заклинання справа не пішла), і, навпаки, вельми поширений у християнській поезії Середньовіччя жанр видіння («Видение Иезекииля»), знаходимо спробу схопити специфіку доби через притаманну лише їй лексику («Термінологія», побудована на жаргонізмах), бачимо поезію з інтеррогативних речень («Бойня») або з речень інфінітивних («Красногвардеец»).

Але (як я вже згадав) поетична творчість Волошина розпадається на дві відмінні частини, війна й революція були переламними роками на шляху Волошинової музи. Першою ластівкою нового спрямування поета з'явилася написана ще 1906 року макабрична – у формі розповіді одрубаної голови – поезія «Голова Madame de Lamballe»:

*Стан жагучо-гнучкий
Розтоптала ногами юрба мені.
Поглумилась над ним, оголила.
І на нього я глянуть не сміла,
Та мене відрубали від тіла
І м'ясива шматки
Полишили ятриться на камені.*

*І міської голоти
Підхопила мене товчія.
У шинку хтось пиячив,
І валялася я
У калюжі горілки й болота.*

*І мене перукар там побачив,
Як лежала на лаві, –
Розчесав мої коси русяві,
Мої лиця підмазав рум'янами
І напудрив мій ніс.*

*І тоді, потолочену, з ранами,
Геть побиту рукою брудною,
Зі щоклами рум'яними,
Підхопив мене спис
І охмеленим тирсом підніс
Над юрбою.*

*...Росла вакханалія,
І співав у священному безумі люд.
І здалося: на святі в Версалі я,
Де кружля мене плавний танець.*

*Спів лунав, ніби полум'я гуд.
І до вежі у Тамплі, вузькими тюремними —
Під вікно королевине — сходами темними
Я піднеслась — народу мого посланець.*

Поезія, присвячена теророві Французької революції, стала передвісницею й провісницею майбутніх «Віршів про терор».

Коли перед поетом стала страшна оголена дійсність війни, революції, голоду й терору, він залишив холодно-споглядальну, то кришталево-прозору, то, навпаки, герметичну, ерудитну, вишукану, рафіновану лірику для обранців. Його вірш стає дзеркалом, де безпосередньо відбивається нічим не прикрашена радянська дійсність.

На цьому тлі постає низка поезій, які ввійшли до збірок «Стихи о терроре» та «Демоны глухонемые», котрі, власне, творять справжнє ество поетове і що їх, очевидно, й мав на думці Борис Ярхо, коли казав: «Вам би Волошин мусів подобатись!».

Але ця частина Волошинової творчості — це не тільки пряме віддзеркалення страшних фактів, скажімо так, першої фази формування радянської людини — це також певна історіософічна концепція.

Розвиток міркувань поета щодо Росії, більшовизму та ставлення до них можна уявити у формі такого «сигніфікантного навпаки»:

Великий засновок: Всі люди смертні.

Малий засновок: Кай людина.

Висновок: Кай — безсмертний.

Або за варіантом Волошина:

Великий засновок: Минуле Росії — суцільне жахіття.

Малий засновок: Більшовизм — це пряме й безпосереднє продовження російських традицій, конкретний

вияв російського національного духу на даному історичному етапі. Чи, простіше, — частка супроти цілого.

Висновок: Більшовизм належить прийняти й благословити.

Продемонструймо це на прикладах.

Історію Росії Волошин вивчав не з підручників Ключевського та Ловайського; він знає, наприклад, що Романови, власне, й не Романови, бо

*Наследье Кошки й Кобылы
Пожарский царствовать привел...*

Що Петро I закатавав власного сина, це знає кожен школяр, а от щоб розповісти про те, як він узяв на тортури свого згоданого батька, то на це треба таки мати Волошинову ерудицію:

*Царь, пьяным делом, вздернувши на дыбу,
Допрашивает Стрешнева: «Скажи,
Твой сын я, али нет?», а Стрешнев с дыбы:
«А черт ты знает, чей ты... много нас
У матушки царицы переспало»...*

А чого варт вік просвітницького абсолютизму, коли

*Російський двір стирає всі різниці
Блудилища, палацу і шинка... —*

коли

*Цариць на царство коронує
Статевий гін гвардійських жеребців.*

У «Домі поета» — одному з шедеврів російського Самвидаву двадцятих років, опублікованому за кордоном у п'ятдесятих і передрукованому в Ленінграді 1977 р. з приміткою «друкується вперше», — читаємо такі рядки про російське господарювання в Криму:

*За півторака літ, від Катерини,
Ми витоптали мусулманський рай,
Ліси зрубали, розтягли руїни,
Понищили і розікрали край....*

А щодо російської культури, то й над нею нависає містичний фатум:

*Темна путь російського поета,
Жде на всіх рокований зворот:
Пушкіну — під цівку пістолета,
Достоевському — на ешафот.*

Ніхто ліпше від Волошина не змалював шляхів більшовизму. Ось «Червона весна» зі збірки «Стихи о терроре» (Берлін, 1923):

*Узимку здовж доріг валялись трупи
Людей і коней, і собачі зграї
Вгризалися в живіт і дерли м'ясо.
Вив східній вітер у розбитих вікнах,
А побіч стукотіли кулемети —
Свистіли, мов бичі, по наготі
Жінок і чоловіків.*

*Надійшла
Весна зловісна, і голодна, й хвора.
Дивилося на світ незряче сонце.
Недоносків плодили матері
Безруких і безоких. Не тванюка,
А сукровиця поповзла по схилах.
Під талим снігом оголились кості,
Конвалії заблিমали, як свічі,
Пах гниллю пролісок, фіялка — плінням.
А прикорні дерев, що їх об'їли
Голодні коні, — наче ноги трупів
Стирчали непристойно. Листя й трави
Здавалися червоними, а зелень
Була вогнем опалена й жагою.
Спотворив гнів і жах лице природи.
А душі тих, що вирвані гвалтовно
З життя, — вони кружилися на вітрі,
Над шлях летіли вихорем пилюки,
Безумили живих могильним хмелем
Незгаслих пристрастей і спраги — жити,
Заразу, помсту, паніку плодили.
Тож зі страсним зима злилася тижнем,
Червоний май — з Великоднем кривавим,
Але Христос тим разом — не воскрес...*

А це два уривки з циклу «Шляхами Каїна» з тієї самої збірки:

I.

*Хто написав отут на мурі кров'ю:
«Братерство, Воля, Рівність — або Смерть!»?
Немає Волі — звільнення саме.
Поміж рабів одно-єдине місце,
Що вільного достойне, — це тюрма.
Інакшого нема в людей Братерства,
Ніж Каїнове. Понад узи крови
Зв'язок міцніший лучить жертву з катом.*

Немає Рівності. Є рівновага.
 Не рівновага – протиопертя,
 Як дві стіни, одна об одну спершись,
 Утворюють удвох міцне склепіння.
 Хто вірить, що мета культури – щастя
 І що добробут – ідеал її?
 Страждання й голод – ось різець Свободи,
 А смерть людину вирізьбила ним.
 Не в рівності, не в волі, не в братерстві,
 А тільки в смерті – заколоту суть.

2.

І ще, і ще, і все здавалось мало.
 Тоді нове почулось гасло: «Геть
 Війну племен, і армії, й фронти –
 Війна загальна хай живе тепер!»
 І армії, поплутавши ряди,
 Із ворогами цілувались... Потім
 Накинулися на своїх, рубали,
 Тортурували, вішали, стріляли,
 Здирали скальпи, витинали ремні,
 Церкви сквернили, замки та палаці
 Палили вщент, шляхи, мости й заводи
 Висаджували. Склади і запаси
 Винищували геть, плуги ламали,
 Гноїли хліб, вигонили худобу,
 І гвалтували, й виселяли села,
 Голодний люд розстрілювали, їли
 М'ясиво людське, немовлят солили
 Про чорний день. Була тоді розруха.
 Був голод. І вкінці прийшла чума.

Спочатку падають впереміж із прокльонами (див. далі) визнання, що в Москві, на Красній площі звучать «нерусские слова», що «с Россией кончено», з одного боку, та – до речі, вельми поширена в ті часи і зовсім не Волошином кинена думка – що велика катастрофа для чогось потрібна, що це лише перехід до чогось вищого й кращого, з другого.

Якщо Вячеслав Іванов і Валерій Брюсов писали про «грядущих гунів», про Аттілу (чи Атіллу, як тоді було прийнято його звати), то Волошин виводить куди менш знаного, але не менш жорстокого гота Тотілу, чії спустошення видаються поетові запорукою відродження.

І тут приходиться несподіваний зворот: оскільки більшовизм — це Росія (не входжу тут у деталі, якою мірою цей погляд відповідає дійсному станові речей), то його належить прийняти й благословити: поет із радістю пропонує свою плоть для ливарної печі (де буцімто ви-топлюється майбутнє), якщо там забракне дров, і хоч йому також загрожує шлях, що привів Пушкіна під цівку пістолета, а на ешафот Достоевського, — але він ладен іти на Голготу:

*Може, вийму я цей самий жереб
(О, гірка ти гітовбивче-Русь!)
І прийму в підвалі кулю в череп
Чи в калюжі крові посковзнусь.*

Тоді ж Волошин пише низку ліричних поезій та невеличких поем історіософічного характеру: сучасні йому події він пов'язує з минулим Росії.

Більшовизм він пов'язує із Лжедмитрієм, із Степаном Разніним, провадить паралелю між Петром I та червоними комісарами:

*В комісарах — дух самодержавства,
Спалах революції в царях...*

В історії Росії, на його думку, мінялися лише «оглави та позначки», а «білувальники живого м'яса» лишалися ті самі. Ця концепція Максиміліяна Волошина лягла в основу світогляду Дмитра Донцова та вісниківців.

Наш земляк, російський поет з Харкова, в минулому — політв'язень, а тепер виключений зі Співки письменників, Борис Чичибабін так змальовує Максиміліяна Волошина:

*Буддийский поп, украинский паныч,
В Москве — француз, во Франции — москвич...*

Але Чичибабін не добачив ще одної волошинської іпостасі: його втілення в постать біблійного пророка. Функція пророка, як відомо, подвійна: викривати й проклинати сучасне зло та передбачати й прорікати майбутнє.

21 січня 1918 р. Волошин пише поему: «Видіння Іезекиїля», що їй судилося відіграти особливу роль у розвитку української поезії: вона стала джерелом історіосо-

фічної лірики Євгена Маланюка – лірики осудів та прокльонів. Хоч я, на відміну од В. Чапленка, не надто люблю цитувати сам себе, але цього разу доведеться процитувати. У вже згаданій статті «Вісниківство і російська поезія» я писав:

Пророк передає слова Господні, спрямовані до землі, яку чекає кара за те, що вона

*Строила вышки, скликала прохожих
Й блудодеяла с ними на ложах,
На перекрестках путей и дорог
Ноги раскидывала перед ними...
Каждый, придя, оголитъ тебя мог
И насладиться сосцами твоими.*

Країна, що лежить блудницею на перехресті, – це ляйт-мотив творчості раннього Маланюка:

*Тільки ти, похотлива скитська гетеро,
Простягаєш сарматських вишень уста.
Тільки ти, перекохана мандрівниками,
Всім даруєш розтерзане тіло для втіх,
І кусають, і душать брудними руками,
Із плачем твоїм злиті харчання і сміх.*

*На узбоччю дороги – з Європи в Азію,
Головою на захід і лоном на схід –
Розпростерла солодкі смагляві м'язи
На поталу, на ганьбу земних огид.*

І ще:

*Лежиш, розпусто, на розпутті,
Не знати, мертва чи жива.
(...)
Хто гвалтував тебе? Безсила,
Безвладна, п'яна і німа,
Неплодну плоть, убоге тіло
Давала кожному сама.*

Волошин виступає також як провидець, який бачить (а таки бачить!) майбутнє:

*Сотни лет тупых и зверских пыток,
А еще не весь исчерпан свиток
И не замкнут список палачей...*

Той час, коли за Лжедмитрія, названого – очевидно, за якимось тодішнім (XVII ст.) джерелом – «Demetrius Imperator», люди

*Хлеб пекли из кала и мезги,
Землю ели. Бабы продавали
С человечесьим мясом пироги, —*

через триста років має повернутися.

А найголовніше — що все це кровопролиття, ці розстріли, це «білування живого м'яса» не принесуть жодних змін, бо

*Розтоплені роки минуть безслідно
Народних бур і м'ятежів.
Раби вчорашні — воля їм набридне —
Запрагнуть знову ланцюгів.
Збудують знову п'юрми і казарми,
Вігновлять трон, який змели,
І побредуть, на шиї взявши ярма,
В поля трутитись, як воли.*

Сьогодні, коли Волошинові передбачення і щодо незамкненого списку катів і жахить голоду, і щодо новітнього рабства здійснилися з лихвою, можна лише сперечатися, чи це знання, здобуте у світі антропософічних есотерії, чи Божий дар, а чи — спеціально для скептиків! — лише випадковий збіг обставин.

Про Максиміліяна Волошина написано вже чимало: Сергій Маковський, Ів. Бунін, Марина Цветаєва, А. Седих, Борис Філіпов — називаю лише найвизначніших. А «там» останнім часом гарячим прихильником поета виступив Купріянов, якому належить не тільки низка статтів в українських та російських журналах, а й окрема вельми й вельми пристосована до цензурних вимог книжка про Максиміліяна Волошина¹.

У цій невеликій статті я намагався якнайменше повторювати вже сказане й не міг (та й не пробував) охопити всі аспекти Волошинової творчості. Я лише хотів акцентувати ті моменти, котрі, як мені здавалося, могли бути цікавими українському читачеві.

¹ *Купріянов И.* Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). — К.: Наукова думка, 1978.



ТВОРЧИСТЬ МАЙКА ЙОГАНСЕНА*

Майк Йогансен, так само як Павло Филипович, Зінаїда Тулуб, Іван Кочерга, перші свої твори написав російською мовою. Але революція 1917–1920 років була також національною революцією у свідомості нашої інтелігенції. І зформовані письменники, як Филипович, і початківці (яким тоді був Йогансен) починають відтоді писати українською мовою.

Літературна діяльність Майка Йогансена була досить багатогранна: він випустив кілька збірок поезій, кілька книг оповідань, йому належать дві літературознавчі праці: «Елементарні закони версифікації» та «Як будувати оповідання».

Писав він і нариси, і твори для дітей, і перекладав з різних мов: ще до більшовицького перевороту встиг закінчити клясичну гімназію, а це давало знання старогрецької, латини та французької мови. Батько його, Гервасій Йогансен, був автором шкільного підручника німецької мови.

Найвизначнішим твором Майка Йогансена я назвав би експериментальний роман «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію».

Початок ХХ сторіччя позначився в ділянці культури тим, що формальний експеримент завоював мало не панівне місце в літературі й мистецтві. На Україні період експериментаторства тривав від 20-х до початку 30-х років, коли Горький очолив похід проти формалізму, літературу уніфіковано, а метод соціалістичного реалізму проголошено єдино-дозволенним...

* Українські Вісті. — 1975. — Ч. 17–18.

Сам із себе експеримент у мистецтві не є ще ані позитивним, ані негативним явищем. Усе залежить від таланту, культурного рівня та технічної вправності експериментатора.

Тоді в нас експериментували: в кіно — Олександр Довженко, в театрі — Лесь Курбас, у драматургії — Микола Куліш, у поезії — футуристи на чолі з Михайлем Семенком. Як бачимо, вага цих мистців для української культури неоднакова: Довженко здобув світову славу, а Семенко лишився карикатурною фігурою в нашій літературі.

Майк Йогансен виступав із експериментами як у поезії, так і в прозі. Хоч сам письменник належав до оточення Миколи Хвильового і був членом «Вапліте» («Вільної академії пролетарської літератури»), але як поет він, безперечно, — яскравий представник українського футуризму. А футуризм у 20-х роках був прапорноносцем комуністичної ідеології. Звідси такі назви поетичних збірок Йогансена, як: «Революція», «Пролог до комуні», і такі назви поезій, як «Комуна», «Червона армія»... Звідси також і перегук Йогансенових метафор із метафорами Пастернака (який також починав із футуристичних поезій). У Йогансена:

*Я тебе прочитав до кінця
І до себе несучи на полицю...*

А в Пастернака:

*Грех думать: ты не из весталок —
Вошла со стулом,
Как с полки жизнь мою достала
И пыль обдула...*

Але в пізніших поезіях Майка Йогансена спадає революційний запал, а з'являється натомість сумнів щодо доцільності обраного шляху і наростає, знане поетові вже в його ранніх речах, передчуття загибелі. Похмурого характеру набирає оніричний (базований на образах сновидінь) світ поета:

*Овес росте край неба у пісках,
Мов сивий дід, над ним куняє
хмара.
Похмурий сон: на головах
Стоять століття і бездумно
марять.*

— *Росте овес, киває і мовчить.
Далеко в морі хлять кораблі
Латинський парус у вечірній
ірій.*

— *Овес росте і виростає в ліс.
Стовпи страшні, змертвілі
й сірі,
Гниють і з крахом падають
на шлях...*

— *Росте овес край неба у
пісках.*

Значно більшу вагу для української літератури, ніж поезії Майка Йогансена, має його проза. Як прозаїк Йогансен почав виступати з 1925 року. 1928 р. журнал «Літературний Ярмарок» умістив його прозовий твір «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію». 1930 р. «Подорож...» вийшла окремою книжкою.

М. Гальчук (Микола Глобенко), оповідаючи про українську прозу у брошурі «Літературне життя на підсоветській Україні», на творчості Майка Йогансена зупиняється дуже коротко:

Мистецькі експерименти приносив у нашу прозу Майк (Михайло) Йогансен, зокрема викликаючи на себе переслідування з боку урядової критики вміщеною в «Літературному Ярмарку» «Подорожжю ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести (має бути Альчести. — І. К.) в слобожанську Швейцарію» з цілою галерією оригінальних українських пейзажів.

На жаль, Микола Миколайович обмежився цією анотацією, хоча варто було б зупинитися на багатьох аспектах книжки, зокрема на таких репліках, як: *неестетична і утилітаристична радянська влада*, або на оповіді про радянського туриста, одного з тих, які, повернувшись з-за кордону, вміють розповісти тільки про те, як у німецьких готелях розташовані ванни, який обід можна знайти в Парижі, як одягаються холоуї в Лондоні і як кусаються клопи в готелях Еспанії...

Не маю сумніву, що тодішні «візні» товариші пізнавали себе в таких оповідах. Або ж таке — ще гостріше:

Один відомий критик, приміром, запевняв мене, що добрий стиль, блискуча фабульна конструкція, грама-

тичне напруження твору, що давалися буржуазії домогою роботою, самі звалються під перо пролетаріатові, як тільки пролетаріят, ознайомившись із полііграмотою Коваленка, візьметься писати оповідання...

«Подорож ученого доктора Леонардо...» — це оригінальний і цікавий експеримент Йогансена в ділянці жанристики, це спроба створити новий літературний жанр. А саме — «пейзажний роман». У «Подорожі ученого доктора Леонардо...» Майк Йогансен хоче надати пейзажеві функцію персонажа, зробити його головним героєм свого роману, а натомість доктора Леонардо, Альчесту та інших дійових осіб подати лише як декоративні фігури. Спроба вдалася Йогансенові тільки частково. Йому пощастило створити не новий жанр, а лише гарні зразки пейзажної прози.

Як майстер пейзажу Майк Йогансен може бути поставлений в один ряд із такими українськими прозаїками, як Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Микола Хвильовий. Ось, наприклад, сцена подорожування човном доктора Леонардо й Альчести:

Вони не балакали більше. Леонардо вигрібав, одкидаючися назад, а Альчеста, підстеливши під себе одержу, лежала на бушприті і дивилася в воду. Химерне зілля коливалось і вигиналося під струмом, витягалось в гаї, а між ними розривалися провалля і коридори, з яких злякано тікали перисті окуні і червонопері язї. Дно коридора світило золотим піском, поволі ставало зеленіше, синіше і зовсім зникало в каламутній імлі, над нею ж метушилися риби. Дно човна шаруділо по лататтю і, затопляючи білі й жовті лілії, вигушувало з них ефемерний грушево-медовий аромат.

Експериментальний характер прози Майка Йогансена включає також користування багатьма формальними засобами. Тими засобами, що зумовлюють художню вартість літературного твору і що підпали забороні в добу соціалістичного реалізму. Один із таких засобів — це учуднення: Майк Йогансен подає довколишній світ через нюхові сприйняття мисливського пса. Любить Йогансен також і фонічні ефекти: алітерацію, звуконаслідування, гру словами. Так, чотири куркулі в «Подорожі ученого доктора Леонардо...» мають прізвища Ковб, Довб, Щовб і Стовб.

Між іншим, з цих чотирьох слів три потрапили до тих сорока тисяч, що їх — на наказ Постишева і Хвилі — вилучено в тридцятих роках з української мови.

Майк Йогансен виявляє нахил також до малознайомих, рідкісних стилістичних засобів. До них належить оригінальний рід синонімічної варіації: письменник розробляє певний мотив спочатку прозою, а потім дає віршову розробку цього самого мотиву.

У трагічному нарисі про Майка Йогансена (збірник «З порога смерті») В. Юткін підкреслює енциклопедичну освіту письменника, його лінгвістичні здібності, знання західних мов та багатогранність особистості. Там сказано:

...А його теоретична розробка «Як будується оповідання» стала справжнім «євангелієм» українських формалістів двадцятих років.

На мою думку, згадана книжка не втратила свого значення: якби дійшло до заснування в Києві Літературного інституту «імени Зерова» (чи «братів Зерових») — щоб талановита молодь не їхала до московського «Літературного інституту імени Горького», де живим зразком поетичної творчості був нездара Сельвінський, а засади теоретичного літературознавства викладав невіглас Коваленков, — там би дуже знадобилася згадана, цікава й оригінальна, розвідка Йогансена, тим більше, що не лише підручники, а й літературознавчі дослідження в нас пишуть, за німецько-російським зразком, «mit tierischem Ernst» — сухо, нудно, без іскри гумору, а Йогансен написав свою працю, пересипаючи її жартами й дотепами. Наприклад:

Звичайна річ: медичні розвідки, газетні статті, написи на парканах, візитові картки і статті Гагзінського — все це література, та це не художня література...

Прийнятому в росіян поділові літератури на «художню» й «нехудожню» автор протиставляє куди більш слушний англійський поділ на літературу «фікційну» (fictitious) та наукову (scientific).

Адже до «художньої літератури» ми зараховуємо й такі жанри, як нарис, щоденник, мемуаристика, описи та біографії, — де відсутній елемент творчого вимислу, а саме вимисел — база красного письменства «першої лінії».

Фактично книжка «Як будується оповідання» була й лишається в царині генерики єдиним українським підручником європейського рівня.



УКРАЇНСЬКИЙ ПАРНАСИЗМ*

Парнас — назва присвяченої Аполлонові та дев'ятьом музам гори в Греції; в ущіліні тієї гори був і храм Аполлона Дельфійського зі славетним оракулом. У переносному значенні — вершинне явище поезії.

Мало хто знає, що до появи літературного угруповання з такою назвою у Франції вже існувала група «парнаських» поетів в Іспанії. Мова йде про гурток Еспронседа (Хосе де Еспронседа, найвизначніший іспанський романтик, нар. 1808, помер 1842 р. — більшість романтиків, як ми знаємо, вмирала чи гинула в молодому віці...). Хоч Еспронседа і жив якийсь час у Парижі із викраденою ним чужою жінкою, але французький парнасизм не має нічого спільного ані з Еспронседою, ані з іспанським романтизмом.

Західній споживач культури звик, що певні мистецькі стилі приходять в Європі на зміну один одному в певній, нібито закономірній, послідовності. Щоб не заходити дуже далеко, почнімо з барокко, що розвинулося еволюційно з мистецтва Відродження, яке мало в собі в зародку як бароккові, так і класичні первні. Класицизм перемагає барокко, заступивши його, щоб самому за деякий час поступитися перед романтизмом, що з нього поволі виловлюється реалізм. З другого боку, в середині того ж таки романтизму, спочатку непомічений, розвивається інший літературний напрям, який невдовзі

*Текст доповіді, прочитаної у французькому перекладі панни Зірки Вітошинської в листопаді 1982 р. в Парижі на науковій конференції, організованій Паризьким Інститутом Східних Мов і Культур та Українським Вільним Університетом у Мюнхені, присвяченій питанням національного й культурного відродження на Україні від 1917 до 30-х рр. Друковано в журналі «Визвольний шлях» за квітень 1983 р.

піднесли на щит поети молодшої генерації і якому вони надали ім'я парнасизму.

1866 р. вийшов перший збірник, що мав назву «Сучасний Парнас». Поети, що гуртувалися довкола збірника, принципово заперечували засади романтизму: Альфред Мюссе та Лямартін — це для них антипоезія, а гідним наслідування зразком вони проголосили творчість чотирьох старших сучасників: Теофіля Готье, Шарля Бодлера, Теодора де Банвіля, Шарля Леконт де Ліля.

Ці молоді поети були: Жозе-Марія де Ередія, Арман Сюлі-Прюдом, Катюль Мендес, Франсуа Коппе.

Чергові збірники «Сучасного Парнасу» налічують уже до шістдесяткох учасників (щоправда, дехто був лише тимчасовим або принагідним учасником). (Наводжу ці дані з розрахунку на українського читача розвідки, а також і через побоювання: ану ж бо й у Франції самозаперечення національної культури зайшло так далеко, як у Німеччині або в Італії, де, в університетській книгарні Перуджі, моїй дружині відповіли: «Данте? Не знаємо, не чули. Може, хочете Горького?»).

Парнасці відкидають романтизм, як, мовляв, форму духового ексгібіціонізму. Вони заперечують будь-який утилітаризм у поезії, не визнають зв'язку — принаймні безпосереднього — між літературою та життям. Забігаючи наперед, скажу, що звідси походить у теоретика українського неоклясицизму Володимира Державина теза про незалежність творчості поета від його біографії. Парнаське розуміння проблеми «життя і творчість» знайшло також підтвердження у творця методології точного літературознавства, російського вченого Бориса Ярхо, який казав: «Абсурдно шукати відповідностей між дійсністю та переломленням цієї дійсності у творчості поета». Відкидання утилітаризму в поезії вилилося в загальновідому формулу: мистецтво для мистецтва.

Французький парнасизм, як уже сказано, — це бунт проти романтизму. Паралельно з ним у французькому малярстві розвивається імпресіонізм, якому судилося охопити через деякий час і музику, й поезію. Таким чином, парнасизм та імпресіонізм хоч і виникли одночасно, але постали в різних галузях мистецтва, так що в літературі імпресіонізм прийшов на зміну парнасизмові.

Дальший розвиток мистецьких стилів і напрямків нас уже не цікавить. Це схематичний і спрощений, поданий у загальних рисах, шлях європейських стилів. Це шлях еволюційний.

Але, крім нього, існує ще інший шлях — шлях рецепції. Рецепція була основою розвою римського письменства. Рецибований матеріал може з'явитися в певному культурному комплексі, принесений ззовні, без будь-якого зв'язку з природною еволюцією стилів і жанрів.

Так сталося з новітнім українським письменством, що від Котляревського і до наших днів стоїть — за винятком одного Шевченка, у якого переважає фолкльорна традиція, — під знаком рецепції. Нагадую, що «Енеїда» Котляревського сполучає в собі італійський жанр (бурлескна поема), французьку десятивіршову одичну строфу та німецький віршовий розмір (чотиристоповий ямб, якого доти не було в нашій поезії). До того ж виникла ця «Енеїда» під безпосереднім впливом «Енеїди» російського поета Осипова. А жанр, що звався в ті часи «ірої-комічною поемою», вважався гумористичною реакцією на клясицизм, певного роду неповажним додатком до поважного мистецтва, — хоч клясицизму в нас не було ні перед тим, ні тоді, ні безпосередньо після того.

Отож і парнасізм не становить винятку: він потрапив до українського письменства за принципом, що його стисло сформулював польський орієнталіст Стефан Стасяк: «Культура опливає світ».

Щодо сприйняття традицій французького парнасізму українська література не була винятком.

«Парнаських зір незахідне сузір'я» (вислів Зерова) випромінювало світло навсібіч, тож його відблиски ми бачимо як на Заході, так і на Сході. На Заході — зокрема у двох найбільших поетів Латинської Америки: у Рубена Даріо (який у своїй прозі наслідував мініятюри Катюля Мендеса) і в Амадо Нерво (що звернув свої очі на Схід за прикладом Бодлера й Леконт де Ліля).

З-поміж поетів українського походження першими звернулися до парнасізму ті, що писали не рідною, а чужими мовами.

Серед другорядних (і цілком забутих) французьких парнасістів знаходимо рідне ніженське чи полтавське прізвище: Гриценко, або точніше — В. Гріценко. Він жив

і помер у Франції, помер молодим. Після нього залишилося дві збірки сонетів, одна з яких присвячена Леонтові де Лілю: V. de Gritzenko, «Hellas» та «Silhouettes bibliques». Я переклав один із сонетів Гриценка українською мовою:

*З кохання вся хмільна, поголана Еллада
Нещадним Еросом — і млостю оповита.
Рожевим полум'ям хвилює Афродіта,
Що попелить серця її мана і влада.*

*А Риму не здола жіночих чар облада,
Неповноцінною є жінка для квірита.
Лише відважаться її співати радо
Горацій, чи Тібулл, чи ще якийсь пііта.*

*Це тільки мрійники, великих — паразити,
Ім вибачать талант, щоб часом угілити
Чи амфору з вином, чи залишки зі столу...*

*Таким для римлян є поет — без честі й шани,
Той, що в Елладі був прозвісником Аполло,
Й уклінно слухав люд божественні пеани.*

Але Гриценко був далеко і залишається досі загадковою постаттю для українського письменства.

Ближче була російська поезія Срібного віку. Граф Василь Комаровський (який згадує у віршах предків-козаків) — це ніби французький поет із групи парнасців, що пише чомусь російською мовою. А відгомони парнасізму лунають у Буніна, Брюсова, Гумільова, в оригінальних їхніх поезіях і в перекладах.

У сусідній польській літературі вплив французького парнасізму позначився на творчості неоромантиків з групи «Молода Польща» (нагадую, що Польщі як держави тоді не існувало та що саму назву літературної групи скопійовано з назви поезії Теофіля Готьє «Молода Франція»).

Куди виразніше цей вплив помічаємо в Антоні Лянге, якого з повним правом можна назвати польським парнасцем.

Щодо самої української літератури, то підготовчу стадію до сприймання парнаської поезії вона пройшла ще в другій половині ХІХ ст. завдяки діяльності Панька Куліша та Івана Франка, які обидва вбачали свою місію в тому, щоб прилучити своїх земляків до світової культури, а досягти цієї мети вони намагалися як пересадженням

на український ґрунт форм європейської поезії, так і невгамовною, наполегливою перекладацькою працею.

Початок ХХ ст. приніс нам водночас і перші, мабуть, неусвідомлені прояви парнасизму, що їх можна знайти в пізніх віршах Лесі Українки («Єгипетський цикл»), у ліриці Миколи Вороного та Володимира Самійленка. Кращі речі М. Вороного замість прийнятого в ті часи, не без впливу російського народництва, служіння певним ідеям (конкретно: соціальному та національному визволенню українського народу — бож тільки це, на думку тодішньої «передової» публіки, мало б визначати їхню вартість) просякнені загальнолюдськими мотивами, які могли виникнути не лише в ту добу і не лише на Україні. Маю на думці такі його поетичні твори, як «Палімпсест», «В малярській студії» тощо. Перекладав Вороний і одного з французьких парнасців, а саме — Армана Сюлі-Прюдона. На жаль, це були переклади не з оригіналу, а з російських перекладів (освіта М. Вороного, як ми знаємо, не була блискучою).

Якщо у французькій літературі імпресіонізм з'явився вже після парнасизму і прийшов йому на зміну, то в українській літературі сталося якраз навпаки: імпресіонізм дійшов до нас уже наприкінці ХІХ сторіччя («Блакитна троянда» Лесі Українки, проза Стефаника), а парнасизм український набрав окреслених форм щойно на два десятиріччя пізніше, себто у двадцяті роки нашого віку, коли на Україні забували одночасно найрізноманітніші літературні напрямки і стилі: символізм, імпресіонізм (лірика Плужника і раннього Тичини), так званий революційний романтизм, що прославляв радянську владу, футуризм — адепти якого проголошували тільки себе гідними творити мистецтво Революції, старий реалізм, який іще не став тоді «соціалістичним», і що найгірше — позастилева і позамистецька писанина «робсількорів», які вважали, що вистачає опанувати «підручника для семирічки», щоб стати письменником.

Оформлення українського парнасизму можна датувати початком двадцятих років, коли на базі особистої дружби, спільних літературно-мистецьких смаків та культурно-професійного рівня створилася літературна група, що увійшла в історію українського письменства

(сподіваюся, що й не тільки українського) під іменем «київських неоклясиків».

1921 р. Микола Зеров переклав сонет Ередія «Завойовники» — у збірці «Камена» він був друкований під назвою «Конкістадори». У пуанті сонета згадано каравели:

*І з білих каравел дивилися вони,
Як з невідомих вод незнані сходять зорі.*

Ця пуанта й ця назва двадцятьма роками пізніше підказали Ю. Кленові, як назвати його першу збірку і яким циклом її розпочати. Згадана збірка вийшла 1943 р. у Празі, зветься вона «Каравели» і відкривається циклом «Услід конкістадорам». А пуанта зеровського перекладу править за епіграф до збірки.

Устами своїх представників неоклясики самі визнали себе парнасцями.

Морозе, ти душа парнаського співця, — писав Рильський, а Миколі Зерову парнаська поезія ввижається ідеалом, який він протиставить українській провінційності й недолугості і до якого прагне провадити своїх земляків-поетів. Тут слід назвати два сонети: «Оглавський сад», де Зеров засуджує «п'яну тінь» романтика-богеміста Грицька Чупринки і де кличе літературну молодь:

*...Виходь з нори,
Шукай стежок — од Лисої гори
На верховини і шпилі Парнасу, —*

а також тематично пов'язаний із щойноцитованим сонет «Молода Україна» (чи це не нагадує «Молодої Франції» Готьє?), який опубліковано у двох відмінних варіантах: за рукописом, що його зберіг проф. Чапленко, та за якимось іншим рукописом, що зберігався, правдоподібно, в дружини поета. Цей, другий, варіант увійшов до збірки вибраних поезій Зерова радянського видання 1966 р.

Ми подаємо цей другий варіант як більш узагальнений (без особистих випадів), хоч і не виключаємо можливості, що це узагальнення — справа рук редакторів, а не самого поета:

*Яка ж гірка, о Господи, ця чаша,
Ця старосвітчина, цей дикий смак¹,*

¹ За варіантом рукопису, збереженого Чапленком: «Цей старосвітський повітовий смак».

*Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!*

*Що не мистець, то флегма і сіряк,
Що не поет — сентиментальна кваша...
О ні! Пегасові потрібна паша,
Щоб не загруз у твані неборак.*

*Клясична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога¹.*

*Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжні верхогір'я².*

Не зашкодить згадати, що постаті Бодлера присвятив Рильський одну з найкращих своїх поезій, а в поезіях Юрія Клена розкидані окремі згадки про французьких поетів-парнасців:

*І нам були однаково близькі
Фет, і Бодлер, і Леся, і Петрарка... —*

або:

*Щасливий я в моїм садку, і скільки
Ясних годин зі мною гають там
Чіткий Ередія і мудрий Рільке.*

Сама назва «неоклясики», кинена в глузливо-іронічному значенні з боку світоглядково-поетичних супротивників «п'ятірного грона», закріпилася за ними досить випадково. Адже в тому ж іронічному пляні їх звали також «п'ятеро з Парнасу» або ще «трубадури» (слова «трубадур», «трубадурщина» для «радянського інтелігента» мають образливий сенс: вони асоціюються зі словами «труба» і «дура»).

Сучасний грузинський дослідник французької поезії Г. Орагвелідзе так характеризує творчість Теодора де Банвіля:

З Теодором Банвілем живописна тенденція романтизму виявилася насамперед як цілковите завершення просодичного пошуку. В цілій низці віртуозних щодо техніки збірок поет перепробував усі тверді форми як

¹ «Прекрасна пластика і контур строгий, Добірний стиль, залізна коля — Оце твоя, Україно, дорога...».

² Зеров, Микола. Вибране. — К., 1966.

середньовічної, так і ренесансової поезії: балюгу, рондель, сонет, подвійне рондо, тріолет, ле, секстину тощо...¹

Для слов'янських літератур ця «теодоро-банвілівська» традиція означала не стільки плекання вітчизняних канонізованих форм, скільки прищеплення форм античної, західноєвропейської та почасти східної поезії.

Найвиразніше ця традиція виявилася у творчості Максима Богдановича, який приніс у білоруську поезію низку жанрів і строф, доти в ній неживаних.

Меншою мірою ця традиція відбилася у віршах Антоні Лянге та Валерія Брюсова, бож творили вони вже не на порожньому місці.

Як польська, так і російська поезія уже знали (хоч, може, й не всі) канонізовані строфи. Це саме можна сказати і про українських неоклясиків; адже свідоме запозичення західних форм плекали до них і Куліш, і Франко, не рахуючи попередніх романтиків.

Однак якщо зважимо, яку роль відіграють у неоклясиків «тверді» (за нашою термінологією – канонізовані) форми, то переконаємося, що без таких форм їхня поезія взагалі була б неможлива.

У Зерова, наприклад, маємо: 85 сонетів (не рахуючи перекладних), 16 поезій, писаних олександрійськими дистихами, 7 поезій, писаних елегійним дистихом. Разом це складає основне ядро творчості Зерова.

У Рильського, у збірці «Сонети» (яка не охоплює всієї сонетної спадщини поета) – 139 оригінальних сонетів. Октавами написав він поему «Чумаки» та ще деякі твори; писав він і рондо, і елегійні дистихи.

У Филиповича: кілька сонетів (значно менша порція, ніж у інших неоклясиків).

У Драй-Хмари: півтора десятки сонетів належать до найкращого в його творчості. Є також у Драй-Хмари і «королівська» (чи то «дантівська») терцина.

У Юрія Клена: 31 сонет у збірці «Каравели», бісонет «Потоп», що є ключем до епопеї «Попіл імперій». Кленові належить поема в октавах «Прокляті роки». Терцинами писана одна з наймаркантніших речей у збірці «Каравели», вона так і зветься – «Терцини». Майже

¹ *Оргвеліцзе Г. Г. Стих и поэтическое видение. – Тбилиси, 1973.*

вся друга частина «Попелу імперій» (де поет мандрує в супроводі Дантової тіні колами радянського пекла) писана дантівською терциною.

У тому ж пляні витримана і творчість «молодшого неокласика» — Михайла Ореста. У передмові до Орестової посмертної збірки «Пізнi вруна» автор цієї розвідки писав:

Тут зустрічаємо: елегійний дистих, алкеєву та архілохову строфи (з античних строф), сонет, терцину, рондо, сіціліяну (з романських строф), газелі та рубаї (зі східних строф), кніштельферс (із германських строф), а також рідкісні розміри...

Інформативна стаття про парнасизм в італійській енциклопедії Бомп'яні звертає увагу на високий культурний рівень парнасців. Підкреслюю цей деталь, бо до нас на Україну прийшов був з Росії культ «поетів-самородків», що досягнув особливо небезпечного розмаху саме у двадцяті роки, коли росли і множилися «гартяни» і «плужани», яким вистачало робітничо-селянського походження, щоб вважати себе літераторами в робітничо-селянській країні.

Безперечно, що культурні одиниці траплялися скрізь. Але серед моря невігластва лише п'ятигранний острів неокласицизму височів як фортеця загальнолюдської культури. Саме неокласики — як група — відзначалися і знанням мов, і широкою ерудицією (пальма першости тут, безперечно, належала Зерову з його феноменальною пам'яттю).

Класицизм у декого з київських неокласиків, можливо, відчувався навіть гостріше, ніж у французьких парнасців. Маю на думці, зокрема, тематику, зачерпнуту з античної літератури та греко-римської мітології. Ось кілька прикладів.

У Рильського це сонети «Несіть богам дари!...», «Діяна», «У теплі дні збирання винограду...», «Ні, зорянице...», «Олександрія», «Отрута», «Поет», «Філософ», елегійні дистихи «Нашу шлюбну постелю...» та мініатюра «Знов той же сфінкс...».

У Зерова — сонети кримського циклу, «Лотофаги», «Лестригони», «Капнос тес патрідос», «Телемах у Спарті», «Хірон», «Тесей», «Саломея», «Навсікая», «Олександрія», «Вергілій», олександрини «Арістарх», «Люкроза», «Ові-

дій», «Безсмертя», «Елій Ламія», «Аргонавти», елегійні дистихи «Чей ти не знаєш...» та «В сірій імлі попідземній...». Характерно, що в останній поезії, написаній на смерть єдиного сина, поет уявляє його позагробове існування — мов стародавній еллін — у формі асфодела, що зріс «у сірій імлі попідземній...».

Висунена Бодлером теза, що найліпший відчит про художній (малярський) образ — це сонет або елегія на тему цього образу (за нашою термінологією — «поезія другого ступеня»), знаходить своє втілення в циклі Зерова «Образи і віки» (написаному на теми прочитаних книжок), у такому шедеврї Ольжича, як «Сонна Венус», у ліриці Михайла Ореста на ваґнерівські теми або в італійському циклі Святослава Гординського, де віршем відмальовано чи то Оранту в Торчелльо, чи то мозаїчний портрет Теодори з октагону Сан Вітале в Равенні.

Український неоклясицизм не мав теоретичного обґрунтування. Чому?

Володимир Державин називає такі причини: особиста скромність Зерова; свідомість вторинности теоретизування супроти творчости; фатальна літературна й позалітературна ситуація 20-х років... Думаю, що третя причина була головною. Теоретичних міркувань про мистецтво київські неоклясики не могли у свій час висловлювати прямо й безпосередньо у формі статтів чи наукових розвідок (не кажу вже — маніфестів!), бо такі міркування були б сприйняті як сутя «контрреволюція». Однак деякі міркування знаходимо в окремих поезіях. Так, думку, що мистецтво — вище від життя, знаходимо в одній із найглибших і найкращих поезій Максима Рильського:

*В високій келії, самотньо-тасмничій,
Де тіні вічнії спинились у кутках,
Сиджу за книгою. Ніхто мене не кличе,
І до людей давно уже згубив я шлях.*

*Рядами гордими, проречисто-німими
Стоять кругом книжки, нетлінні, мов краса,
Як мисль, як ідеал. Хто розмовляє з ними,
Для того все ясне: земля і небеса.*

(...)

*Не Бог, не сатана витає наді мною,
А інший, дивний дух на все кладе печать*

*Прозорої краси і срібного спокою,
Яких земним устам не чуть і не назвать.*

(...)

*В високій келії, щасливо-одинокій,
Чернець без божества і жрець без молитов,
Найшов я крижаний і незглибимий спокій,
Що більший над земні страждання і любов¹.*

У Зерова, крім цитованих закликів — іти до вершин Парнасу, наслідувати Ередія та Леконт де Ліля, маємо повторення цієї самої поетичної програми в гумористичному «Неоклясичному марші».

Зате молодші представники неоклясичної школи, які опинилися на еміграції, мали спроможність присвятитися питанням теорії. Маю на думці статті Володимира Державина, зокрема його передмови до книги «Sonnetarium» Зерова та до «Поезій» Филиповича, а також його статті про творчість Олега Ольжича і Олени Теліги. Теоретичні міркування про мистецтво висловив і «молодший неоклясик», Михайло Орест, у циклі «Ars poetica».

Наводимо одну поезію цього циклу — «Мистецтво, добі сучасне»:

*Часто ввижалось поетам, що слово велике в мистецтві
Ім, як обранцям, дано мовить потомним вікам;
Повною змістів нових їм здавалася власна епоха,
Втілити значність її порив плекали вони.
(Мислить подібно юнак: ніби так не любив ще ніколи
Жаген, як він, і ніхто радощам так не радів).
Я не дивуюсь, обітниці роду такого і гасла
Чуючи поруч: наш світ є безнастанна, на жаль,
Часто немала — повторність. Від заблуду нас порятує
Істини знання тверде, що історична доба
Не рівнозначна добі у мистецтві. Потік між потоків,
В мірі найпершій своїм бігом мистецтво живе;
Самодостатні закони є в нім, і вони спричиняють
Лім і буяння його, як і безкрилий застій.
Все, що епохою зветься, було вже не раз: катаклізми,
Війни, технічні дива, перевороти і кров.
Вглянься в віки, ти побачиш: мистецтву так звані епохи
Шкодили тяжко частіш, ніж допомогу несли.
Співіснування мистецтва з добою є річ безсумнівна,
Але залежність пряму око не знайде тонке.*

¹ Рильський М. Під осінніми зорями. — К., 1926.

*Дві величини мистецтво формують: артизм і значливість
Внутрішня; їх досягнеш — створиш в мистецтві добу.
Але що пишеш ти в першій столітті чи то у двадцятій,
В суті і з себе само важить найменше, повір!¹*

Заключна, підсумкова максима Орестових дистихів перегукується з тезою Ередія, що справжня поезія від Гомера до наших днів не вигадала нічого нового, крім кількох образів для змалювання того, що було вічно (з цією ж тезою пов'язані вірші російського акмеїста Георгія Іванова).

Згадка про російського поета наштовхнула мене на потребу зробити невеличку дигресію. Якщо французький парнасізм виник як неминуча реакція на «сповідальний» характер пізнього романтизму, на автоексгібіціонізм поетів, то український неоклясицизм був насамперед розривом із російською народницькою традицією утилітарного мистецтва, традицією, яка мала своїх адептів не лише серед «пролетарських літераторів», а й серед літературознавців старої школи (типу С. Єфремова). Розрив неоклясиків з утилітаризмом у мистецтві не означав, однак, відриву від російської поезії Срібного віку, бо ця поезія, якщо брати її як цілість, мала, так би мовити, «середньоевропейський» характер. У цьому короткому (і через те дещо аподиктичному) нарисі я не маю можливості аналізувати всі джерела творчості неоклясиків. Питання про те, що саме з європейської культурної спадщини дійшло до нас безпосередньо із Заходу, а що — через російських поетів Срібного віку, де є вплив або запозичення, а де — паралельність незалежного виникнення, — вимагало б окремого і докладного дослідження.

Сучасна українська дослідниця з Румунії Магдаліна Ласло-Куцюк звертає увагу на тотожність структури сонета в Ередія та Миколи Зерова. Вона помітила також подібність у побудові сонета «Villula» в Ередія та «Лестригонів» Зерова².

Ще одна паралеля між французькими парнасіями та київськими неоклясиками. Парнасі, як відомо, протиставили досконалу й витончену форму своїх поезій

¹ Орест М. Держава слова. — Філадельфія, 1952.

² Ласло-Куцюк М. Шукання форми. — Бухарест, 1980.

певній стилістичній неохайності та мовному недбальству романтиків.

Неоклясики вийшли на літературну арену в час, коли українську літературу заливала повільно невідшліфованих, недбалих, формально недосконалих, а то й просто поетично-неграмотних творів. Звісно, ми не маємо наміру принижувати поетичні здобутки таких представників імпресіонізму, як Плужник або ранній Тичина, ані кидати тінь на витончену лірику Свідзінського. Мова тут про загальний стан тодішнього українського письменства, що його коронувала «тракторна поезія», а натомість «ясна, дзвінка закінченість сонета» (вислів Зерова) вважалася мало не контрреволюцією.

А різниця в тому, що у Франції творчість парнасців була бунтом проти віджилих форм і розуміння літератури. Натомість київські неоклясики усією своєю творчістю мусіли боротися із сучасними їм поглядами на мистецтво, які (погляди) до того ще були офіційними і претендували на непомильність і прогресивність.

На окрему увагу заслуговує перекладацька діяльність неоклясиків та поетів їхньої школи. Тут помічаємо виразну предилекцію саме до французьких парнасців.

Дані мої, на жаль, далеко не повні. Бож ми не маємо ані повного зібрання творів Рильського (на 1983 рік заповіджено в Києві лише почати випуск його двадцяти томника — який, зрозуміло, буде далеко не повним), ані перекладів Бурггардта-Клена (що їх досі не видано окремою книжкою).

Так, Зеров перекладав поезії Леконт де Ліля, Ередія, Бодлера... М. Драй-Хмара — Теодора де Банвіля, Шарля Леконт де Ліля, Теофіля Готьє, Шарля Бодлера, Леона Дьєркса, Армана Сюлі-Прюдома.

Павло Филипович перекладами майже не займався, але і в нього бачимо переклад з Бодлера.

Найбільше перекладав французьких парнасців «молодший неоклясик» Михайло Орест: окрема збірка перекладів з Леконт де Ліля (52 переклади) та в «Антології французької поезії» переклади з Бодлера, Банвіля, Ередія та Дьєркса.

Послідовник української неоклясичної традиції Святослав Гординський до збірки «Поети Заходу» включив переклади з Бодлера, Ередія, Леконт де Ліля...

Ще одна проблема. Чи обмежувався тогочасний український парнасізм творчістю п'ятірного грона київських неоклясиків? Безумовно, що ні. Незалежно від цих київських поетів у Харкові творив непомічений свого часу перекладач із старогрецької мови Володимир Свідзінський. Його не можна назвати парнасем у повному розумінні слова. Але знання класичної поезії спричинилося до деяких проявів парнасізму в його творчості. Назву такі речі, як «Біла пушинка пливе...», «Утомлений, склонившись на горби...», «Полею ідуть...», «Самотня тиша. Місяцю надламаний...», а його «Передмову до казки», не знаючи автора, можна прийняти за поезію Рильського. А щодо багатства і парнаської чистоти мови Свідзінський може бути поставлений поруч із Михайлом Драй-Хмарою.

Культурні спрямування мислячої української молоді 20-х років відомий лінгвіст Петро Одарченко визначив формулою «під знаком Зерова». Впливи Зерова помічаємо насамперед у творчості його молодшого брата, що пізніше прибрав собі літературне ім'я «Михайло Орест», а також у Марка Вороного (син Миколи), Василя Мисика, Леоніда Гребінки...

Щодо поетів Західної України, то в Богдана Кравцева бачимо пряме наслідування Зерова, а у Святослава Гординського — припускаю, що не без впливу неоклясиків, — загальне спрямування творчості до джерел європейської культури.

Український неоклясицизм не віджив себе й не поступився — як це було з французьким — іншим літературним школам чи напрямкам, а був фізично ліквідований шляхом арешту Рильського, Драй-Хмари, Зерова й Филиповича (перелік дано відповідно до послідовності арештів), психічного заламання першого з названих тут поетів, засуду і знищення трьох інших та виїзду (фактично — втечі) за кордон Освальда Бурггардта (Юрія Клена).

Саме Кленові (як це відомо з історії українського новітнього письменства) судилося стати спільною ланкою між київським неоклясицизмом та празькою школою поетів. Празька школа, однак, не являла собою такої єдності ні щодо сили талантів, ні щодо свого культурно-

освітнього рівня, ані щодо мистецьких уподобань, як «п'ятірне гроно нездоланих співців».

Продовження парнаських традицій знайдемо тут в Олені Телігі, а найбільшою мірою – в Олега Ольжича.

Цікаво простежити, в якому напрямку пішов розвиток поетичної думки у продовжувачів київських неоклясичних традицій – поетів празької школи.

Перед нами дві поезії, де висловлено «stredo» українського парнасізму.

Рильський:

*Морозе! Ти – душа парнаського співця!
Так, як вона, ховаєш ти в кришталі
І подих вод, і трав замерзлих жалі,
І все, від чого міняться серця.*

*І хто вгадає за спокоем ліній
І непорочних тонів голубих
Глибокий спів розливів весняних
Чи літні грози та одчай осінній!¹*

Ольжич:

*Де шлях у жовті врзується стіни
І урвище над закрутом стремить,
Наш погляд неуважливий на мить
Затримує жорсткий прошарок ріні.*

*Вона суха і сіра. Але вії
Примкнеш перед камінням у піску –
І раптом чуєш силу вод рвучку
Та різкість вітру, що над ними віє².*

Головна різниця, на мою думку, – в характері поетичного матеріалу: у Рильського він позитивно-естетичний (морозні кришталі, непорочно-голубі тони), а в Ольжича – нейтрально-естетичний (жовті стіни урвища, суха і сіра рінь...).

Український парнасізм хоча й розвинувся пізніше від інших, але, поперше, був найконсеквентнішим продовженням французького, а подруге, виявився не в розрізних рисах творчості деяких літераторів (як, на-

¹ Рильський М. Під осінніми зорями.

² Ольжич, Олег. Величність. – Чикаго, 1969.

приклад, парнасизм символіста В. Брюсова чи неоромантика С. Шибишевського) і не в окремих самотніх постатях парнасців (як М. Богданович), а вилився у формі цілої літературної школи, яка, у свою чергу, породила низку численних наслідувачів і послідовників і створила певну традицію українського парнасизму, що без нього вершинні явища української поезії виглядали б щонайменше наполовину прорідженими.



ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН — ТЕОРЕТИК НЕОКЛЯСИЦИЗМУ*

Ставлення до оригінальної творчості та до перекладацької діяльності української еміграції з боку радянських керівників пройшло три етапи: якщо у двадцятих роках твір (чи переклад) письменника-емігранта міг бути друкований на Україні за повним підписом автора, то в тридцятих така публікація могла бути лише безіменною (так, без імени перекладачів, з'явилися тоді «Гамлет» у перекладі Бурггардта та «Тіль Уленшпігель» у перекладі Оксани Драгоманової); а після Другої світової війни нікого із тих українських літераторів, що живуть поза межами Радянського Союзу та його сателітів, на Україні вже не друкують взагалі — ні за їхнім підписом, ні анонімно (звісно, так звані «прогресисти» тут не йдуть у рахунок). Але трапляються й винятки — власне, не винятки, а виняток: у хрестоматії античної літератури, упорядкованій для вищих навчальних закладів Олександром Білецьким, фігурує кілька перекладів Володимира Державина (з Горація, Солона, Піндара, Лонга, Марціяла). Це свідчить лише про те, що державинських перекладів, не зважаючи на плідну працю радянсько-українських перекладачів (Бориса Тена, Григорія Кочура, Миколи Лукаша, Йосипа Кобова, Андрія Содомори), нічим було замінити.

Не вважаю себе компетентним оцінювати й кваліфікувати праці Державина з питань праісторії; зупинюся лише на його діяльності українського літературознавця і критика. Тут я виділив би кілька спрямувань цієї діяльності.

* Писано 1984 року з нагоди 20-річчя смерти вченого (Березіль. — 1993. — Ч. 2).

Створення теоретичної бази для українського парнасізму, виявленого у двох льокальних видозмінах: київський неоклясицизм та празька школа поетів. (До речі, питання про те, чому теорія українського парнасізму виникла з певним запізненням супроти поетичної творчості, я навітлював у окремій розвідці — «Український парнасізм» — «Визвольний Шлях», квітень 1983 р.).

Сюди стосуються: вступне слово до кн. Зерова «Sonnetarium», розвідка «Великий поет-мислитель» (вступне слово до книжки Филиповича «Поезії»), «Історична епопея Юрія Клена», дві праці про творчість Михайла Ореста («Великий осяг ідеалізму в поезії» та «Поезія Михайла Ореста і неоклясицизм»), рецензія на видання «Catalepton»-а М. Зерова, розвідка «Поетичне мистецтво Ольжича» та стаття про творчість Олени Теліги.

З огляду на те, що в українській літературі перше місце належить, безперечно, поезії, а в галузі поезії передує саме парнасізм, праці Володимира Державина про неоклясиків і поетів празької школи я назвав би найваговітшим і найвищим здобутком українського літературознавства.

Близько споріднене з цим першим спрямуванням — прагнення (очистивши од випадкових, не завжди вдалих, ярликів-характеристик) визначити ролю й місце деяких найвизначніших (чи найвідоміших) українських літераторів у культурному процесі, — а зробити це необхідно було тому, що на еміграції в період між двома війнами кваліфікованої критики майже не існувало, а на Радянській Україні усі такі визначення були або односторонньо-тенденційними (в дусі марксо-ленінської доктрини), або ж, значно частіше, у зв'язку з фізичною ліквідацією (включно з доведенням до самогубства) чи ув'язненням письменника, так би мовити, «нульовими»: ім'я письменника та його твори просто невільно було згадувати...

Сюди належить насамперед стаття про творчість Євгена Плужника — поета-імпресіоніста, який встиг видати за життя лише дві збірки (третья вийшла по-смертно) і який, однак, належить до українських поетів світового рівня (друкуючи книжку Плужника «Три

збірки», ми включили туди як післяслово згадану статтю Державина). Наводимо один абзац зазначеної статті:

Самотність, меланхолія і резигнація одвіку притаманні мислездатній людині і невіддільні від самосвідомого розуму; а до етичного змісту віршованих медитацій та сентенцій Плужникових можна було б навести необмежену кількість паралель із найвідоміших європейських моралістів і афористів. Проте це річ зайва, бо, поперше, мало правдоподібно, щоб Є. Плужник черпав головні мотиви своєї творчості з будь-яких літературних джерел, а не з повсякденного досвіду власної свідомості, а подруге (і це головне), артистична форма віршованого афоризму, його мистецька вартість, однаково лишається створена самим поетом зовсім безпрецедентно і ні від кого не залежно... (Євген Плужник, «Три збірки», Мюнхен, 1979, с. 217).

Цілком інакшу функцію має досить короткий і сконденсований виклад основних рис творчості ідола української партійної півінтелігенції Павла Тичини, якому Державин — як на наш погляд, цілком слушно — відводить значно скромніше місце в історії українського письменства, ніж те, куди його намагаються піднести радянські та піврадянські адоратори...

Третя сфера діяльності Володимира Державина як літературознавця — це спроба накреслити шлях майбутнього розвитку українського письменства, дати дороговки, дещо конкретніші, ніж зеровське «до джерел» чи хвильовітьське «орієнтація на психологічну Європу». Зазначу, що першою віхою на цьому шляху Державин ставив потребу стилізації:

...майстерности звичайно набувається творчим шляхом стилізації. Стилізація тим і відрізняється від сутої імітації, від сліпого й стихійного наслідування, що вона (стилізація) містить певні елементи потенційно автономної творчості, а саме: стилізатор усвідомлює об'єкт свого наслідування як замкнену і принципово самовистачальну систему літературних норм, опановує сукупність відповідних літературних засобів і, нарешті, доцільно оперує тими засобами, комбінує та варіює їх, залежно від власної — свідомо обраної — тематичної та емоційної інтенції... («Проблема наслідування і стилізації», журн. «Пороги», Буенос-Айрес, січень — лютий 1952 р.).

Вельми істотним моментом у літературознавчій праці Державина були його суто-теоретичні розвідки з питань стилістики та літературних стилів. Маю на думці, зокрема, такі дві розвідки: «Вчення античної реторики про фігури сенсу» та «Проблема клясицизму і систематика літературних стилів». Незалежно від того, чи ми погоджуємося з висновками дослідника, чи ні, слід визнати, що ці праці заповнювали прикру прогалину в українській науці про літературу, бож якщо в росіян існували у 20-х рр. і ОПОЯЗ, і ГАХН, то на Україні подібні інституції ще не встигли були зформуватися, як уже стався сталінський розгром культури, який, до речі, і почався значно раніш, і був значно інтенсивніший, ніж у Росії.

Ще одним внеском Державина до української культури були його інформативно-довідкові невеличкі статті про західніх письменників (про Ередія, Ніцше, Стівенсона, Леконт де Ліля тощо). Справа в тому, що українська літературна молодь, яка формувалася в тридцятих роках, а також і ширші кола технічної інтелігенції — через незнання мов і специфічне спрямування як високошкільних програм, так і видавничих плянів (де перевагу письменникам Західного світу віддавалося за критерієм «лівизни», а не мистецької якості) — фактично були тільки поверхово обізнані зі світовою культурою взагалі, а з літературою зокрема.

Не шкодила цим статтям, а радше надавала їм особливого шарму і тенденція Державина — похизуватися своєю ерудицією. Так, наприклад, якщо опонент Державина кинув десь крилатий вислів, мовляв, «книжки мають свою долю», то це давало Державинові нагоду навести ці слова в оригіналі — *habent sua fata libelli* — і зазначити, що вираз узято з римського граматака Теренціяна Мавра.

Можливо, найменш ваговитою для розвитку українського художнього слова була ще одна сфера діяльності Державина, а саме — писання літературно-критичних статей з приводу нових книжково-журнальних появ або ж загальні огляди літературного життя української еміграції. До загальних оглядів належить брошура «Три роки літературного життя на еміграції», стаття «До роковин Хорса», рецензії на нові книжки (наприклад «І. Качуровський — майстер новелі») тощо.

1966 р. в Мюнхені вийшла невеличка книжка «Володимир Державин. Афоризми». Це було посмертне видання, вступне слово до якого написав Ростислав Єндик. Зупиняючись на біографії Державина, Єндик зазначає:

...треба сумніватися в його твердженні, неначебто він був сином дяка... Припускаємо, що Державин, скриваючись перед більшовицькою нагіркою, вигадав собі правдоподібну байку, якої за своїм характером – послідовність! – дотримувався до кінця, коли вже навіть не було потреби...

Справді: у двадцятих роках, щоб здобути освіту або знайти певне місце в літературі, потрібно було мати робітниче або селянське (лише не куркульське, а бідняцьке!) походження. Пролетарську літературу на Україні тоді творили попович Еллан-Блакитний та панич Хвильовий, селянських письменників очолював царський офіцер Пилипенко. І всі знижували собі соціальний щабель: із дітей купців, священників, управителів панських маєтків ставали дітьми селян.

Та ніхто не знизив собі соціального походження так, як Володимир Миколайович Державин.

Через випадковий збіг обставин мені відомо, що був він сином петербурзького градоначальника, себто виходцем із найвищого прошарку російської аристократії. Народився він у Петербурзі 1899 року. Кажуть, що в анкетах, у шпальті про національність, Державин писав: «Українець з переконання». Він не був першим і єдиним росіянином, що став «українцем з переконання»: були вже до нього і Марко Вовчок¹, і Марія Загірна, й історик Олександра Єфименко, і прозаїк Іван Калыник, а серед сучасних українських поетів фігурує росіянин Роберт Третьяков... Різниця лише в масштабах і в рівневі освіти та ерудиції.

Володимир Державин закінчив історико-філологічний відділ Харківського університету (де ще викладали за дореволюційною програмою). Тема його дипломної праці – «Стиль і композиція шостої рапсодії "Одіссеї"».

¹ Називаючи це ім'я, автор статті віддає данину традиції, хоча поділяє погляд проф. Ю. Бойка, що Марія Маркович була лише співавторкою підписаних цим псевдонімом творів.

Про наукову діяльність Державина Ростислав Єндик оповідає так:

У березні 1922 р. Державин став аспірантом секції античної культури при науково-дослідній кафедрі історії європейської культури в Інституті народньої освіти в Харкові, де в квітні 1925 р. був призначений на наукового співробітника на основі праці «Панщина в римському колонаті». В 1927 р. став співробітником науково-дослідної кафедри літературознавства при тому ж інституті після написання праці «Проблеми мистецького перекладу». У зв'язку з ліквідацією цього інституту отримав керівництво теоретично-літературознавчого семінару для аспірантів у харківській філії Літературознавчого інституту Т. Шевченка за працю «Лірика й гумор у Шевченковому "Щоденнику"». У вересні 1931 р. перейшов до харківської філії Інституту мовознавства УАН, де на основі праці «Причини фонетичних змін» дістав номінацію на керівника теоретично-лінгвістичного семінару для аспірантів. З березня 1938 р. отримав доцентуру латинської мови, що поширилася в грудні 1939 р. викладами римської літератури, а в вересні 1940 р. також доцентурою історії давнього Сходу. В 1941 р. захистив дисертацію «Атенська політія Ксенофонта» на кандидат історичних наук. У листопаді 1941 р. став надзвичайним професором давньої історії та куратором Історичного кабінету Харківського університету, займаючи цю посаду до лютого 1943 р.

Блискучий аналітик, Державин написав, як уже згадано, кілька розвідок про найвизначніших українських поетів нашої доби: Миколу Зерова, Олега Ольжича, Михайла Ореста, Юрія Клена, Євгена Плужника, Олену Телігу, Павла Филиповича. Деякі з-поміж цих розвідок надруковані як вступні слова до книжок згаданих поетів. Так, «Sonnetarium» Зерова вийшов із статтею Державина «Поезія Миколи Зерова і український класицизм», однотомник Филиповича — зі вступною статтею «Великий поет-мислитель».

За редакцією та зі вступним словом Державина вийшла 1957 р. в Лондоні «Антологія української поезії», яка охоплює період від гетьмана Івана Мазепи до наших днів і де представлено сто сім поетів. Попри неминучу суб'єктивність добору, ця антологія здається

нам найкращою з-поміж усіх подібних антологій (не кажучи вже про естетичний вигляд самої книжки...).

Біограф Державина, Ростислав Єндик, зупиняючись на державинському доробкові, зазначає:

Між 1945 та 1960 роками Державин написав біля тисячі п'ятисот всяких речей, враховуючи наукові монографії й «розправи» (себто розвідки), критичні есеї, політичні статті й переклади з грецької, латинської, німецької, французької, англійської і грузинської мов.

1948 р. в Мюнхені вийшла брошура Володимира Державина «Три роки літературного життя на еміграції». Якщо додамо до цього впорядковану Єндиком книжечку афоризмів, то цими двома речами обмежується перелік художніх і літературознавчих творів Державина, що з'явилися як окремі видання. Решта — розкидана по журналах та збірниках. Або ж циклостили, як от «Курс загального мовознавства» (Авгсбург, 1947).

Щоб дати трохи конкретніше уявлення про В. Державина як літературного критика, наведемо невеличкі уривки з його полемічного есею «Національна література як мистецтво»:

Термін «національна література» фактично вживається в різному сенсі. Первісно він означав літературу певної нації, протилежно до літератури будь-якого іншого — етнічного або й позаетнічного — культурного середовища. Ставити під сумнів правомірність і плідність такого сенсу «національної літератури» — аж ніяк не доводиться; приміром, для зрозуміння історії арабської літератури має кардинальну вагу той факт, що модерна новоарабська література є беззастережно національною, тим часом як середньоарабська література (доби халіфату та пізнішої тюркської гегемонії) ні в якому сенсі не є національна, а давньоарабська поезія передісламу та 1-го віку гіджри (та, яку самі араби вважають за «клясичну») може зватись національною лише умовно, за методологічно більш-менш припущеною аналогією між максимальними культурно-етнічними середовищами давньосемітичного циклу та націями середньовічної та новітньої Європи.

Проте термін «національна література» скрізь, від самого вже постання свого, вживається і в децю вігмінному сенсі, а саме — «література певною національною мовою». Отак вже на початку 19-го сторіччя

повелось протиставляти «національні» літератури європейського ренесансу одночасній «інтернаціональній» латинській літературі, з одного боку, і діалектально-регіональним літературам середньовіччя — з другого.

Починаючи приблизно з середини минулого сторіччя, термін «національна література» дегалі систематичніше застосовується, як кажуть філософи, а *potiogi* — не в сенсі фактичної приналежності до певного етнічно-національного чи мовно-національного середовища, а в сенсі оцінки й добору: «національна література» як специфічно національне в літературі певної нації. «Специфічність», зрозуміла річ, теж можна розуміти по-різному — наприклад, як типове або характеристичне, як питоме або традиційне, як провідне, або конструктивне; проте, в усіх своїх варіантах, ця — на сьогодні панівна — концепція лишається принципово нормативною, збудованою на тій чи тій гієрархії національних вартостей, і тим самим зберігає свою методологічну єдність супроти обох попередніх описових, чи фактографічних, концепцій. Адже специфічно національне в літературі, за самим уже визначенням своїм, може бути лише частиною літератури певної нації; а мовний чинник і поготів сам із себе нічого тут не вирішає: «Тарас Бульба», безперечно, належить до найспецифічнішого в українській національній літературі, так само як французькі поезії та листи Р. М. Рільке — до найспецифічніших в німецькій або драми Ібсена — до найспецифічнішого в норвезькій.

Саме оцьому нормативному розумінню національної літератури присвячена наша розвідка: під національною літературою розуміємо тут ту літературу, яка формує націю духово, тривало позначаючись на її ментальності.

Мушу сказати, що багаторядкові періоди розраховані на високорозвинений інтелект читача, десятки імен, термінів, історико-літературних фактів та концепцій — усе це було самозрозуміле для вченого автора, та, на превеликий жаль, тяжкостравне для масового споживача української літератури на еміграції (а також і для більшості творців тієї літератури, котрі, як сказав з іншої нагоди Володимир Державин, стали письменниками «значно раніше, ніж освіченими людьми...»).

Якщо підсумувати літературознавчі статті Державина, то дійдемо висновку, що головна мета автора — дати

теоретичну базу для українського парнасізму в його найконсеквентнішому вияві, званому під іменем київського неоклясицизму.

Однак, хоч як це прикро, у Державина, крім Юрія Клена та Михайла Ореста, не знайшлося більше прихильників, принаймні таких, що мали вже ім'я в літературі... Але Клен помер на самому початку літературної дискусії, а нетолерантність Державина до будь-яких критичних висловів на його адресу (зокрема на адресу його незугарних перекладів) призвела до розриву з Михайлом Орестом.

Тож учений професор, неперевершений ерудит, египтолог, гебраїст і санскритолог опинився в колі еміграційних «мочемордів». Десь 1960 року Володимира Державина, внаслідок зловживання алкогольними напоями, розбив параліч, а 1964 року вчений помер. Поховано його, як і Юрія Клена, в Авгсбурзі.

Залишилися після нього, як я вже сказав раніш, розкидані по журналах та збірниках численні статті з питань стилістики, з теорії літературних стилів (це, до речі, два різні поняття), з української праісторії, літературознавчі есеї, нарис історії філософії, читані в Українському Вільному Університеті лекції із загального мовознавства, з теорії літератури, з історії західноєвропейського письменства...

Друкувався Володимир Державин переважно в збірниках Мистецького Українського Руху, в різних альманахах, у журналах «Пороги», «Визвольний Шлях», «Україна і Світ»... Більша частина його праць загинула, очевидно, безповоротно. Чи пощастить бодай решту відшукати й видати — покаже майбутнє...



«МЕДОБІР» ВОЛОДИМИРА СВІДЗІНСЬКОГО*

Недавно вийшла друком посмертна збірка Володимира Свідзінського «Медобір».

З-поміж кількох напрямків діяльності української еміграції в галузі культури не останнє місце займає збереження й публікація художніх творів знищених, репресованих та заборонених письменників т. зв. Радянської України. Цей процес – через брак фінансових засобів – відбувається дуже повільно. Але почався він одразу ж після Другої світової війни і триває досі. Ще в перші повоєнні роки, в період скупчення українців у таборах переміщених осіб на території Західньої Німеччини та Австрії, пощастило видати або перевидати «Sonnetarium» Зерова, «Рівновагу» Плужника, «Напосні дні» Івченка, «Вальдшнепи» Хвильового. Згодом вийшли «Catalepton», «Corollarium» та «Нове українське письменство» Зерова, романи «Місто» й «Невеличка драма» Підмогильного, поезії Филиповича, його ж літературознавчі статті, поезії Драй-Хмари. Перевидано раннього Тичину із неспотвореним цензурними переробками текстом, драми Миколи Куліша. Вийшло також кілька антологій, хрестоматій та збірників. Ціла низка творів сучасних українських авторів, переважно поетів та есеїстів, потрапила за кордон завдяки Самвидавові. Тут я міг би назвати яких півтора-два десятки книжок із самвидавськими творами, виданими на еміграції, але це надто відхилило б мене від основної теми.

З усіх цих названих і не названих книжок найдовше – понад тридцять років – чекав на видання «Медобір»

* Визвольний Шлях. – 1975. – Ч. 9.

Володимира Юхимовича Свідзінського. (Між іншим, поет завжди називав себе й підписувався «Свідзінський», а не «Свідзинський», як навіщось переробили тепер на Україні його прізвище).

Свідзінський ніколи не посідав — і не посідає — в українській літературі того місця, на яке він заслуговує, як майстер художнього слова.

З історії літератури відомо, що Пушкін прочитав вірші Федора Тютчева, але не звернув на них особливої уваги. Тютчева «відкрили» щойно символісти — шістьдесят років після Пушкіна. Творчість сучасника Тютчева, польського поета Каміла Норвіда, чекала на визнання ще довше. А — можливо, найбільший — німецький поет Фрідріх Гельдерлін став відомий через яких сто років після смерті. Літературна доля Свідзінського нагадує долю трьох щойнозгаданих поетів.

Народився він 1885 року в селі Маянів на Поділлі, в родині священика. Закінчив духовну семінарію в Кам'янці-Подільському та Комерційний інститут у Києві. Працював як службовець, був на різних посадах, які не мають нічого спільного з літературою. Щойно з 1925 року Володимир Свідзінський працює в Державному Видавництві України як редактор (чи коректор?). Друкуватися почав 1912 року.

1922 року в Кам'янці-Подільському вийшла перша збірка Свідзінського «Ліричні поезії». 1927 р., виданням автора, побачила світ друга його збірка «Вересень». Ані читач, ані колеги-поети, ані літературна критика не звернули тоді особливої уваги на ці збірки. У музикознавстві існує термін «камерна музика». Цю музику може сприймати лише людина, яка має найдосконаліший і найвитонченіший музичний смак. Творчість таких поетів, як Михайло Орест та Володимир Свідзінський, я назвав би «камерною поезією». Треба мати високий рівень культури, а також особливе замилювання до красного письменства, щоб сприймати і відчувати поезію Ореста і Свідзінського.

Володимира Свідзінського згадали щойно напередодні війни. 1939 року вийшла книга комедій Арістофана в його перекладах, а 1940-го — збірка вибраних поезій. Я не думаю, проте, щоб представники влади розуміли вагу поезій Свідзінського для української літератури.

Мабуть, вони шукали когось, кого не змела хвиля єжовщини.

10 жовтня 1941 року поет загинув під час примусової евакуації Харкова. Колгоспники гнали корів та овечок. Енкаведисти погнали харківську інтелігенцію. Після війни в закордонній українській пресі я читав свідчення харків'янина¹, який був тоді разом із Свідзінським. Енкаведисти, що вели евакуйованих на схід, замкнули їх у stodолі, а вночі підпалили. Коли вони вибили двері — їх зустрів кулемет... Тоді загинули Свідзінський, режисер Юхименко, поет Олександр Сорока.

Посмертну збірку Свідзінського «Медобір» вивіз на еміграцію поет Олекса Веретенченко. Бувши справжнім поетом, Веретенченко ніколи не належав до тих, хто вміє здобути собі тепленьке місце в житті, діставати якісь фонди, стипендії та субсидії... Тому справа публікації «Медобору» здавалася довший час — безнадійною. Щойно тепер, як гідне вшанування 90-ї річниці з дня народження Свідзінського, «Медобір» вийшов у видавництві «Сучасність». Правда, кільканадцять років тому інший поет, Яр Славутич, видав збілочку вибраних поезій Свідзінського, але та збілочка була тоненька, технічно досить недбала й належного враження про Свідзінського як про одного з найрафінованіших майстрів українського поетичного слова — не створювала.

До щойновиданої збірки «Медобір», яка має разом понад двісті сторінок, увійшли балади Свідзінського, його лірика, одна поема-казка та два переклади. Збірку доповнюють статті Олекси Веретенченка, Еммануїла Райса, Івана Дзюби та Богдана Кравцева про самого поета і про його творчість.

Я не маю певности, чи пощастить мені дати вичерпну аналізу цієї творчости. Буду, принаймні, намагатися схопити її головні аспекти.

Свідзінського називають «поетом поза часом і простором». Справді: речей, у котрих би безпосередньо відбивалася тодішня дійсність, у нього обмаль. Але те, що є, не поступається рівнем своєї майстерности перед поезіями Плузника або Фальківського.

¹ На жаль, не можу пригадати ні імени автора, ні назви газети...

Ось один з прикладів:

*Розхилию колосся, іду.
Устріч — арнаутка чорнява.
Слава вам, рідні поля,
І вечірній тихості слава!*

*Уже видко верхівки топіль,
Покажеться ї хата зтого.
Коли голос: «На давне гніздо?
Еге! Ані слігу від нього!»*

*Проста повість. Денікін — синів,
Старого догризли сухоти.
Ну а люди поволі — садок,
Та ї тепер лиш бур'ян коло плоту.*

*Зашипіла коса, як змія.
Арнаутка склоняється нижче.
Померхли верхівки топіль,
Розп'ято встає кладовище.*

У цій поезії знаходимо усі головні особливості поетичної творчості Володимира Свідзінського: насамперед — це поезія конкретної ситуації (або ситуаційна поезія), перший щабель від чистої лірики до епосу. Впадає в око нахил поета до деяких імпресіоністичних засобів, зокрема до таких як коротке речення та еліптичне оминання дієслів: «Ну а люди поволі — садок...» — і вже зайвим було б пояснювати, що саме зробили люди з тим садком. Також типовий для Свідзінського елегійний настрій, не розпач, а тільки смуток, жаль за втраченим... Варто звернути увагу й на точну сконденсованість вислову, особливо в пуанті:

Розп'ято встає кладовище, —

де, через асоціацію із стражданням Христа, поезії надається символічного забарвлення.

У цій поезії маємо й улюблений тонічний розмір поета, і характеристичну його лексику, наприклад такі маловживані слова, як *зтого* (ось зараз) чи *арнаутка* (гатунок пшениці). З мотивами смерті, спустошення, загибелі часто зустрічаємося на сторінках збірки Свідзінського. Ось ще одна така його поезія:

*Ми уже зближались додому,
Коли ти почав іти тихіше*

*І сказав: «Тут близько кладовище.
Хочеш, заїдем?» Яюсь півсвідомо*

*Дав я згоду. Ми пройшли у браму.
Там дерева гревніми верхами
Сонно привітали нас. І смуток
Розтікався од надгробних руток.*

*Ми звернули й сіли недалеко.
Ти курив, мовчав і трудно дихав.
І було навколо дивно тихо,
Тільки коник гостро десь чечекав.*

*Ти промовив: «Адже правда, гарно?
Я, з вокзалу ігучи годому,
Часто спочиваю тут. А парно
Нині зранку... Чи не буде грому?»*

*Непомітно зникла тїнь од листя.
Наповзали хмар важкі одриви.
Я підвівся. Близько того місця
Ти лежиш тепер під тїнню іви.*

Одна з центральних проблем, довкола якої зосереджується значна частина лірики Свідзінського, належить до головних, вічних проблем світової літератури — це «людина і смерть». Тужливій резигнації, смутній зажурі приходиться на зміну напружений, гострий біль, — коли поет говорить про смерть своєї дружини. Пам'яті її він присвятив окремих цикл із сімох поезій та ще кілька речей поза циклом. Для ілюстрації обмежимося невеличким уривком:

*Змійка з нового малахіту,
Забавка царівни, падає в нурту,
І одвертають воду, і находять її,
І вона являється такою, як була.
Ти упала в темряву —
І ніхто вже не верне тебе.
А ти ж була жива
І що проти тебе
Малахітова змійка царівни?*

Володимир Свідзінський завжди стояв осторонь від так званого «літературного життя» своєї доби, з його палкими дискусіями, інвективами й публіцистичними денунціаціями — чи, простіше казавши, доносами. Тільки на вірші Якова Савченка

*Божевільно дивлюся на гибель Європи
Під рев моїх строф... –*

відгукнувся він епіграмою:

*Зевс, покохавши Європу, безглуздим биком учинився,
Владар богів і людей, кукав, як та німіна.
Ти, бідолахо, не любиш Європи, з якої ж причини,
Як поранений осел, в віршах поганих ревеш?*

Поза цією епіграмою Свідзінський, у своїх оригінальних творах, не виявляв нахилу до ерудитних поезій «другого ступеня», себто до творів, що беруть матеріал не з життєвого довкілля, а з прочитаних книжок чи взагалі творів мистецтва.

Можливо, все це якоюсь мірою зумовило той факт, що поет не потрапив у середині тридцятих років під хвилю загального нищення діячів української культури. Протягом тих років він іще мав змогу творити. Він багато перекладав тоді: Гесіода, Овідія, Арістофана, Лопе де Веґу... Як ми тепер, маючи в руках «Медобір», можемо переконатися, більшість його поезій тієї доби писана «для себе», а не для друку. Так само, до речі, тоді «творив келійно» інший визначний український поет – Михайло Орест.

Я згадав, що одна з основних тем Свідзінського – це «людина і смерть». Це питання, що над ним зупинялися поети всіх часів і народів. Досить сказати, що поезія європейського Відродження розвивалася кілька сторіч під знаком Петрарки, у якого в самому лише «Канцоньєре» понад сто речей присвячено смерті Лаври. А коли читаєш, вчуваючися, Шевченкове «Понад полем іде...», мимохіть тебе поймає кінецьсвітній містичний жах.

Лірика Свідзінського з мотивами смерті, безперечно, сягає за межі вузько-української літератури.

І необов'язково це мусить бути смерть близької істоти, – це може бути, наприклад, смерть дерева:

*Сад не сад – одне деревце,
Жмут молодого гілля.
Жаринки чмелів на цвіту,
У мглянім теплі земля.*

*Коли раптом туп-туп:
Метляє вим'ям пругким.*

*Зглемедало кору й лозу,
Збило злотистий дим.*

*Тінь. Молодиться на дощ.
Десь ізвисока: кру! кру!
Засмутилось мале деревце:
– Умру!*

Людина без поетичної струни в душі сказала б: «Прийшла коза та обгризла квітуче дерево. Воно й засохло...». Справжній дар поета, як ми маємо нагоду переконатися, в тому, щоб із повсякденних, звичайних дрібниць творити високе мистецтво. Але загибель дерева – це не окремий випадок. Поет каже:

*Я знаю: усе вмирає.
Квітка у полі.
Дерево в лісі.
Дитина в місті...*

Смерті підвладні також – бачені поетом ніби крізь призму своєрідного неоязичництва – персоніфіковані сили природи, на чолі із сонцем. Шукачеві живущої води сонце відказує:

*Живої води нема на землі,
Та нема ж її і в великому світі.
Я само послало дітей своїх
По живущу воду в глибокі неба.
Вони розійшлись, і ніхто не вернувся,
Тільки гроби їх світліють на темряві.
Уже бо і я не в початку цвітіння,
Уже й мені не великий час красувати...*

В іншій поезії Свідзінського бачимо сонце вже мертвим:

*Уже понурі оболоки
На марах сонце понесли
В глибоку падь глухої мли...*

Одна з найкращих поезій Володимира Свідзінського, між іншим, написана в характеристичній для нього манері – перемішувати римовані рядки з неримованими, – висловлює стан безпросвітності, безвихідності, безнадійності:

*Нерозвійно нагула над мокрим вікном
Осліплених днів каламуть.*

*Речі спокійно живуть.
Не зринають гіркі слова.
І сіріє печаль моя,
Як під льогом трава.*

*Заростає дзеркало пилом,
Пам'ять ніжної — забуттям.
Нехай речі спокійно живуть
Під глухою корою мовчання.
Ні вечірня зоря, ані рання,
Ні з далеких, ні з близьких доріг
На мій забутий поріг
Милого голосу не приведуть.*

Як поета безнадії, Свідзінського можна поставити в одному ряду з Шевченком і Плужником. Дзеркало, що «заростає забуттям», у щойнонаведеній поезії — не випадкове. Ось початок іншої поезії:

*Лице люстра мертвіє в тіні,
І задавнена тиша спить,
Як налита в миску вода...*

Відомо з етнографії, що дзеркало фігурує в похоронному обряді багатьох народів: від Китаю до Північної Америки. Сармати, що жили колись на території сучасної України, разом із небіжчиком ховали розбите дзеркало. На Україні, поки в хаті покійник, завішують дзеркала — «щоб там душа не побачила свого мертвого тіла»¹...

Цитовані поезії Свідзінського розкривають його як виразника глибинної етнопсихології.

Якщо розуміти під поняттям *філософія* докорінне і всеохопне пізнання дійсності, дійдемо до висновку, що в українській літературі існує намацальний і ваговитий прошарок філософської лірики. Філософською «*rag excellence*» я назвав би творчість чотирьох українських поетів: Юрія Клена, Павла Филиповича, Михайла Ореста, Євгена Плужника. У творчості багатьох інших поетів помічаємо окремі прояви філософської, за своєю суттю, або філософічної (себто лише пов'язаної з філософією) лірики. Тут я обмежуся переліком таких імен: Володимир Кобилянський, Максим Рильський,

¹ У російській поезії знаємо напосні містичним жахом «дзеркальні» поезії Фета, Блока, Есеніна.

Олег Ольжич, Галя Мазуренко, Леонід Первомайський, Микола Руденко. До цієї ж групи, на мою думку, слід залічити й Володимира Свідзінського.

Деякі його поезії є ніби ілюстраціями до філософських тез Артура Шопенгауера. Оцінюючи свою діяльність, Шопенгауер процитував Гельдерліна: «Я лише вибираю колосся на неосяжній, іншими до мене вижатій ниві». А ось поезія Свідзінського із цією самою думкою:

*Урожай був шумкий, високий.
Лежала густо медова жень.
Я знайшов на стерні сліпоокій
Один колосок за день.*

*Я пізно прибув, невчасно.
Одгримів огневий коповіз.
На межі, серед квітів пригаслих,
Бачу втиснений слід коліс.*

*Було зерна горідного здобіль.
Та не я щасливий возій.
На спустілому полі чорнобиль —
Як на зрубі, в гаю, сухостій.*

Найповніше в того ж таки Шопенгауера розроблену тезу про ілюзорність кожного людського щастя ілюструє інша поезія Свідзінського:

*В текучім блиску стигне жито,
А суголовки — ріки цвіту.
Я тими ріками бреду,
Шукаю долі, не знайду.*

*— Ти пам'ятаєш ту пір'їну,
Що бистрий голуб упустив
Перед тобою на долину?
Ти не підняв її, не хтів...*

«Однаково одняв би вітер!»

*— А пам'ятаєш, край узлісся,
Тобі під ноги, в мертве листя,
Упав горішок лісовий?
Ти занехав його, а твій...*

«Давно б зотлів горішок той!»

*— А пригадай, як на поляні,
Під першим льодом, у воді,*

*Кружало срібне ти наглянув.
Ти не добув його тоді...*

«Прийшла б весна, воно б розтало!»

*В текучім блиску мліє жито,
А суголовки – повінь цвіту.
Я тою повинню бреду,
Шукаю щастя... Чи знайду?*

Між іншим, обидві ці поезії я переклав колись російською мовою. Суголовок – по-російському «межник», але ніхто з моїх знайомих російських літераторів не знав цього слова...

Побіч маємо такі слова, як *жень, коповіз, здобіль...* А в іншій поезії цілий вірш звучить так:

Імшегдю, морохом, гниличчям...

Незвичайно багата лірика Свідзінського назвами української рослинності: нехворощ, буркун (жовтоквітий бур'ян, бо є ще в поета буркун – порода голуба), чорнобиль, горицвіт, нечуйвітер, чебрик, дивина, петрів батіг, лисячий хвіст, зозулині черевички, павута, арнаутка... В галузі лексики Свідзінського можна порівняти з Михайлом Драй-Хмарою, який писав про себе:

*Люблю слова, що повногзвонні,
Як мед пахучі і п'янкі,
Слова, що в глибині бездонній
Пролежали глухі віки.*

У ділянці *ейдології* (чи, простіше кажучи, образности) творчість Свідзінського належить до найвищих здобутків українського письменства. Ось, наприклад, візуальний (себто зоровий) динамічний образ, що його творить сполука метафоричного епітета, метафори та порівняння:

Прив'яле небо вщолочало, як голуба вода...

Або розгляньмо ці два вірші:

*Заростає дзеркало пилом,
Пам'ять ніжної – забуттям.*

Тут маємо: паралелізм, метафору («дзеркало заростає»), синекдоху (частка замість цілого: єдина риса – ніжність – заступає цілу особу), субстантивацію при-

кметника (*ніжна* в данім контексті стає іменником) та зевгму (точніше — протозевгму).

Свідзінський не мав, здається, жодних зв'язків із групою неоклясиків, та ледве чи вони й знали про його існування. Проте якщо визнати, що київський неоклясицизм — це лише прояв ширшого літературного явища, званого парнасицизмом, то знайдемо низку спільних рис між неоклясиками та Свідзінським. Істотна риса, спільна для неоклясиків, включно з Михайлом Орестом, з одного боку, та Свідзінського, з другого, — це шляхетність, чи, ліпше сказати, аристократизм їхньої поезії. Дещо поверхове, але назагал правильне уявлення про цю рису дає зокрема аналіз їхньої лексики. Так, у словнику Свідзінського зустрінемо чимало подільських локалізмів, натрапимо, може, на деякі архаїзми, але не знайдемо жодного жаргонізму, жодного вульгарного, спрощеного вислову.

(На жаль, тема про охлократизм та аристократизм в українській поезії надто широка, щоб її тут вичерпати).

Так само лучить Свідзінського з неоклясиками нахил до греко-римських віршових форм, насамперед таких як гексаметр і елегійний дистих. До греко-римських розмірів належить також *сенарій*, що його зустрічаємо в одній із найкращих поезій Свідзінського (цю поезію можна б назвати «самоозначенням»):

*Холодна тиша. Місяцю надламаний,
Зо мною будь і освяти печаль мою...
Вона, як сніг на вітах, умиралася,
Вона, як сніг на вітах, і осиплеться.
Три радості у мене, неогіймані:
Самотність, труд, мовчання. Туги злобної
Немає більше. Місяцю надламаний,
Я виноград відновлення у ніч несучу,
На мертвім полі стану помолитися,
І будуть зорі біля мене падати.*

Не знаю, чи хто з дослідників звернув увагу, що «тріада Свідзінського» — «самотність, труд, мовчання» — це фактично сполука в одній концепції несполучних, на перший погляд, елементів: адже труд поета — це творчість, а як можна поєднати творчість із мовчанням? Виходить, можна. Треба лише творити мовчки, для себе. Існував тоді вираз «писати в стіл». І в цьому

ізоляціонізм Свідзінського ще раз виявляється його психологічна спорідненість із неокласиками і Плужником. Інакше казавши: психологічна спорідненість найвищих поетів доби, котрі тієї доби не сприймали і не могли сприйняти.

Але ескапізм Свідзінського не обмежується його втечею до самотності, мовчання і творчості: іноді поетові взагалі хочеться піти з цього світу (як у сонеті «В руці ледь-ледь колишеться удильно...», що не увійшов до «Медобору») або стати кимсь іншим, аби не собою:

*Як хочеться покинути себе,
Свої гризоти, спогади, бажання.
На березі морським знаходять діти
Камінчики блискучі — може, я
Знайду собі генебудь іншу вдачу
І стану інший...*

Нагадаю, що ескапізм, притаманний більшою чи меншою мірою всім неокласикам, становить невід'ємну частину — якщо не основну сутність — творчості Рильського й Ореста.

Ще один прояв «ескапізму» Володимира Свідзінського — спроба втечі в дитячий світ, у казку. Але це не був справжній світ дитини: це, скоріше, світ дорослої людини, що намагається уявити себе дитиною. І в цьому світі на ліричного героя поезій Свідзінського чатує зрада. Ось дванадцять юнаків їдуть визволяти князівну-полонянку, обернену чарами на ящірку. Але визволена князівна забирає в героя радість, і силу, і мужність, а його друзів обертає на стовпчиків:

*Я дивлюсь,
А моїх одинадцяти друзів нема,
Тільки вечір та падає тьма,

Та стоять одинадцять стовпчиків,
Одні порохняві, другі криві,
На всіх шапочки снігові...*

А взагалі про життя Володимира Свідзінського найкраще сказав він сам:

*І глухо так мої минають дні,
Неначе я живу на дні морському...*



ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЮРІЯ КЛЕНА*

Протягом мого життя довелося мені пізнати чотирьох осіб, на яких я дивився, так би мовити, знизу вгору. Це були: Борис Ярхо, Юрій Клен, Хорхе Люїс Борхес та Олександр Солженіцин. У двох із них світилися очі: у Ярхо це було рівне, стале, спокійне випромінювання, у Клена очі робилися сяйно-променистими лише тоді, як він виступав із читанням своїх творів, закінчив — і все ніби згасало, хоч насправді таємничий процес, що його можна назвати горінням душі, тривав далі — лише не проривався назовні...

Юрій Клен (тоді ще — Освальд Бурггардт) народився 4 жовтня 1891 року в селі Сербинівці на Поділлі в сім'ї купця, чий батько переселився на Україну з Німеччини. Своє дитинство майбутній поет провів у містечку Славуті, де був маєток князя Сангушка, який став для поета символом «старої романтики»:

*...Але Сангушко, князь старий, не хтів
В своїм рогиннім замку у Славуті
Електрики завести. А волів
Важкі підсвічники, із міді куті,
А в них — свічки із воску стільників.
В стару романтику думками злиньо!
Тож він і авта мати не хотів,
А принципово їздив тільки кіньми.
Бензину князь ненавидів прокляту,
Він тільки гусячим пером писав,
Кохавши кожне дерево, як брата,
Струнку сосну на зруб не продавав...*

Освальд Бурггардт виріс у чотиримовному середовищі: в родині розмовляли німецькою мовою, довко-

* Як цілість друкується вперше. Писано переважно в 1970-х рр.

лишня шляхта плекала польську мову, селяни говорили українською, а мова школи та офіційних державних установ була російська. Згодом у поета до цих чотирьох мов долучилося знання клясичних та кількох романських і германських мов.

Так звану «вищу початкову» школу Освальда Бурггардт закінчив у Немирові, а гімназію — в Києві, де незабаром поступив до університету (філологічний факультет, романо-германський відділ).

1915 року побачила світ перша наукова праця студента Освальда Бурггардта — російськомовне дослідження зі стилістики «Новые горизонты в области исследования поэтического стиля». Але автора вже не було в Києві: його — як німецького підданого — після вибуху Першої світової війни депортували на Північ, в Архангельську губернію. Пізніше він згадував своє майже чотирирічне перебування під Архангельськом з певною ностальгією. Незадовго до своєї смерті, влітку 1947 року, коли перша партія українських «переміщених осіб» виїхала із Зальцбургу до Бразилії, він казав мені:

Не хотів би я ніяких Бразилій. От якби можна було повернутися в старі часи, в моє архангельське заслання!

А в «Попелі імперій» він писав про це так:

*Архангельський далекий краю,
Де довго тягся мій полон.
О, як я гостро пам'ятаю
Сніги, і річку, і балькон.*

(...)

*Привіт вам, тундри і ліси
У снах суворої краси,
І вам, о лосі круторогі,
Що ісходили ті дороги.
Там згаяв я колись війну,
Прощавши молодість ясну...*

Щойно 1918 року Освальд Бурггардт міг повернутися на Україну. Під час подорожі (а їхати йому довелося на даху вагона) в нього вкрали пакунки із зібраним на Півночі фолкльорним матеріалом та його власними поезіями. По дорозі він ще заїздив до Курську, куди вислали його родину. Поет оселився в Києві, що був для нього «священним городом».

Та нагадаю, що Київ у ті роки не виглядав надто привабливо, досить сказати, що влада в місті кільканадцять разів переходила з рук до рук: після скинення царя — Тимчасовий уряд, потім — Центральна Рада, взимку вісімнадцятого року прийшли більшовики, незабаром Центральна Рада повернулася разом із німцями, які поставили гетьмана. Директорія, на чолі з Винниченком і Петлюрою, підняла повстання проти гетьмана, та невдовзі знову прийшли більшовики. Дев'ятнадцятого року військо Української Народньої Республіки вступило в Київ, але на другий день без бою здало місто російській Добровольчій Армії. Потім знову прийшли більшовики, їх вибили поляки разом з українською армією, але довго не втрималися: більшовики прийшли вчетверте, вже остаточно. Більшість цих приходів і переходів була пов'язана з вуличними боями та бомбардуваннями, місто залишилося без води, без опалення, без харчових запасів.

У містичній епопеї «Попіл імперій» знаходимо такі рядки про це лихоліття:

*Осідок свій — ану, простеж! —
Щомісяця міняли установи.
Шукай, шукай і не знайдеш,
Бо скрізь панує хаос безголовий.
Розмитий вздовж і впоперек,
Немов облитий цебрами поміїв,
Забутий Богом Баальбек —
Такий був у двадцятім році Київ.*

Тож коли трапилася нагода, Освальд Бурггардт залишив негостинний Київ і поїхав учителювати в Економічному технікумі великого, «ще не розкуркуленого» чимбарського села Баришівки (на Лівобережжі, недалеко від Києва). Там же опинився й Микола Зеров.

Таким чином незнане доти село стало точкою, де зав'язалася дружба між обома поетами, що, у свою чергу, стала вихідною базою для виникнення стоваришення, яке увійшло в історію української (і не лише української!) літератури як п'ятірне гроно київських неоклясиків. До Баришівки часом заїздив Павло Филипович — колега Зерова по Златопільській гімназії, де вони колись викладали...

Однак ідилічне існування в чимбарському селі, «оподаль від людей, розмов, бібліотек» (за висловом Зерова), тривало недовго. Навесні двадцять першого року на Баришівку наскочив загін міліції й заарештував майже всю місцеву інтелігенцію. Зеров щасливо уник арешту, бо його не було вдома. А Бурггардтові довелося просидіти зо три місяці в підвалах чека та в полтавській в'язниці, звідки майже всі заарештовані пішли на розстріл. Бурггардта звільнили в наслідок клопотань старого Короленка. (Тоді більшовики ще рахувалися із заслуженими діячами революції та відомими письменниками. Пізніше вони вже ні з ким і ні з чим не рахувалися...).

Цей арешт знайшов відгомін у Кленовій поемі «Прокляті роки»:

*...Але в тюрмі я, мов дитя у школі,
Навчивсь кохати сонце і життя.
Який чудесний перший день на волі,
Коли, черкнувшись грані небуття,
Ти знову чуєш спів женця у полі,
Мов він твоє вславляє вороття!
Десь у садках п'янкіше пахнуть квіти,
І хиляться самі до тебе віти...*

Поясню, що двадцять першого року по Україні весь час спалахували повстання, готувалася до повстання також і Баришівка. Але чекісти перехопили їхню зв'язкову — чотирнадцятилітню дівчину — і вона на допиті назвала усіх, кого знала, в т. ч. своїх учителів...

У книзі «Спогади про неоклясики» Юрій Клен так оповідає про своє вчителювання:

Зеров викладав там, крім літератури й історії, свою улюблену латину для охочих її вивчати, хоча по всіх школах цей предмет, як непотрібний пролетаріятові, був скасований, викладання його було свого роду «контр-революційним актом». Я в повному обсягу читав курс всесвітнього письменства — предмет, якого теж ніде не читалось.

Баришівський період у житті Юрія Клена має значення не лише для його біографії, а й для історії української літератури: дружба між Кленом і Миколою Зеровим стала базою для постання групи неоклясики. До цієї групи, як знаємо, крім Зерова й Клена, належа-

ли ще Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара.

На еміграції виникло гарне нове слово, якого нема в словниках: стоваришення. На тлі численних, то тривких, то скороминучих, тодішніх літературних організацій єдине стоваришення неоклясиків не мало організаційного оформлення: неоклясики існували без членських внесків, голосувань, головувань, схвалень і проробок. І ще одна особливість цієї групи: до всіх інших літературних організацій належали письменники дуже різні щодо свого таланту та культурно-освітнього рівня. Натомість неоклясики були групою елітарною: серед них не було ліпших і гірших. Усі члени «п'ятірного грона нездоланих співців» (вислів Драй-Хмари) були людьми великих знань і широкої ерудиції, усі викладали у вищих навчальних закладах, перекладали з чужих мов, працювали в галузі літературознавства.

Юрій Клен (тоді ще Освальд Бурггардт) протягом двадцятих років виступав, головно, як перекладач, літературознавець і редактор.

Окремими книжками вийшли два переклади з німецької: анонімні «Залізні сонети» (буцімто колективний твір багатьох солдатів, насправді — містифікація вестфальського поета Йозефа Вінклера) та «Новелі» Георга Гайма. Залишився неопублікованим переклад лібретто Гедвіги Лахманн до опери Ріхарда Штавса «Саломея» (за однойменною драмою Оскара Вайльда). Переклав він також уривки з «Пісні про Нібелюнгів» та уривки зі «Старшої Едди», як і численні поезії англійських, французьких та німецьких поетів (зокрема Байрона, Шеллі, Верлена, Рембо, Маллярме, Рільке, Стефана Георпе...).

За редакцією Освальда Бурггардта вийшло тридцятитомове видання творів Джека Лондона, восьмитомове Бернарда Шоу, а також твори Діккенса (якого перекладав і сам Бурггардт), Гамсуна, Гете. Йому належать — друковані переважно в журналі «Життя й Революція» — статті про Шеллі, про Ібсена, про німецький експресіонізм, про екзотику та утопію в німецькому романі.

Виступав він і зі статтями-рецензіями; так, у щойнозгаданому журналі «Життя й Революція» за вересень 1926 р. вміщено гостру рецензію Бурггардта на Улезків переклад «Фавста».

Незадовго до свого від'їзду на Захід Освальд Бурггардт переклав «Гамлета» і «Бурю» Шекспіра. Про долю залишених рукописів він нічого не знав. Але в роки війни на Україні йому трапив до рук переклад «Гамлета», виданий, однак, без імени перекладача. Далі даю слово самому поетові:

– *Став читати, а це мій власний переклад...*

Ранні вірші Освальда Бурггардта були російські, щойно наприкінці двадцятих років звертається він до української поетичної творчості. Ось одна з тих перших українських поезій:

*Листом прив'ялим пахне ранок,
І на березах жовта мідь.
Як вийду на високий ганок,
То чую: ліс шумить, шумить.*

*Так в'язень ловить поклик волі,
Що залітає у вікно:
Чи то сурма в далекім полі,
Чи спів, нечуваний давно?*

*Шляхами радісно-чужими
Отак іти б і мандрувать.
І десь під зорями нічними
В високих травах засинають.*

*Прочувши в ранковім тумані
Журливі крики журавлів,
Вдивлятися в зірниці тьмяні,
У даль незораних ланів.*

*Топтати вдень татарське зілля,
Повітря пить, як п'яний чар,
Ловити дальній дим дозвілля
І пряні пахощі отар.*

*І враз, мов чарівне намисто,
Блисне гірляндами вогнів
Тобі вночі далеке місто...
Крізь нетри, в сон твоїх полів*

*Потужний поклик знов долине,
І не врятують степ і бір:
Воно тебе затягне й кине
У свій солодкий, п'яний вир...*

Кленова (чи ще Бурггардтова) поезія тих років — це супокійна, сумирно-ясна пейзажна та філософська лірика.

До шедеврів української філософської лірики належить зокрема сонет «Сковорода»:

*Піти, піти без цілі і мети...
Вбирати в себе вітер, і простори,
І ліс, і лан, і небо неозоре.
Душі лише співають: «Цвіти, цвіти!»*

*Аж власний світ у ній почне рости,
В якому будуть теж сонця, і зорі,
І тихі води, чисті і прозорі.
Прекрасний шлях ясної самоти.*

*Іти у сніг і вітер, в дощ і хугу
І мудрости вином розвести тугу.
Бо, може, це нам вічний заповіт,*

*Оці мандрівки дальні і безкраї,
І, може, іншого шляху немає,
Щоб з хаосу душі створити світ.*

Цей сонет увійшов до упорядкованої Миколою Зеровим антології «Сяйво», де знаходимо також переклади Бурггардта з Рільке, Шеллі та Байрона:

*О, не йди навпростець, бо там чорний чернець
На горі у сутані блукає,
Там опівночі він між церковних руїн
Молитви урочисті читає...*

Так починається балада з віршованого роману «Дон Жуан»...

Але 1929 рік, коли Клен створив цикл «Осінні рядки», був останнім роком відносно-супокійного життя на Радянській Україні: восени того року карні органи провели масові арешти серед нашої інтелігенції, головно — старшого, «дожовтневого» покоління. Посилилося цькування неоклясиків, більшість із них позбавили можливості друкуватися. У зв'язку з підготовкою до процесу т. зв. СВУ (Спілки Визволення України), про яку народ склав приказку «Опера СВУ — музика ГПУ», заарештували Михайла Зерова, від якого під тортурами вимагали матеріалів на Миколу Зерова (що його, а не Єфремова, правдоподібно, плянували на керівника мітичної

організації). Але Михайло Зеров тортури витримав і жодних свідчень супроти брата не дав (під час суду той фігурував лише за свідка...).

19 березня 1931 року (в день народження) заарештували Рильського, тож, побачивши, що «коло звужується» і пригадавши гіркий полтавський досвід у підвалах чека з 1921 року, Освальд Бурггардт скористався з німецького походження свого діда і розпочав клопотання для виїзду за кордон. Того ж року він дістав дозвіл і виїхав до Німеччини.

У незакінченій епопеї «Попіл імперій» Юрій Клен так оспівує свою зустріч зі старою європейською культурою:

*Радість і простір без краю.
Ранок прозорий вітаю.
Трави в холодній росі.
Сонце в осінній красі.
Гори, що рвуться над хмари,
Вогкі луги і отари,
Любі дерева й кущі,
Ось вам од серця ключі!
Камені, що при дорозі
Пестить рука – на порозі
Мого нового буття!
Барвами вабить життя.
Здрастуйте, кручі і вежі
В сонця багряній пожежі!
Морок середніх віків
Муром замшілим процвів.
(...)
Здрастуйте, замки і брами,
Ви, що зрослися з горами!
Вічну хвалу вам сурмить
Каменю сіра блакить.*

Хто має поетичне вухо, той, напевно, помітив, що поезія, крім кінцевої рими, має ще певну систему звукових повторів. Це – «штабрайм», або германська алітерація. Тут, можливо, виявився підсвідомий потяг поетів до того кореня, од якого він походив. Та однак, стократ ріднішою лишалася для нього покинута Україна, де село вимирало від штучного голоду, де відбувалося плянове руйнування пам'яток культури (так звана «культурна революція»), де його друзям-неоклясикам загро-

жувало фізичне знищення. І справді: невдовзі після Кленового виїзду (точніше: 1933 року) заарештовано Михайла Драй-Хмару, і хоча незабаром звільнено, але позбавлено праці. А навесні 1935 р. заарештовано Микола Зерова, а далі Павла Филиповича і вдруге Драй-Хмару. Тут я коротко маю зупинитися на їхній долі: Зерова, Филиповича і ще кількох осіб засуджено до десятирічного ув'язнення і вивезено до Соловецького концтабору, де 3 листопада 1937 р. розстріляно — разом із багатьма представниками української інтелігенції. Справу Драй-Хмари, який вперто не визнавав себе винним, виділено: він дістав п'ятирічний термін ув'язнення. Але на Колімі йому додали ще десять років — і він помер 19 січня 1939 року.

Забігаючи трохи наперед, зазначу, що колимські таборові листи Драй-Хмари його дружина й дочка наприкінці 1943 р. вивезли на Захід. У Празі вони якийсь час мешкали в сім'ї Бурггардтів, тож Юрій Клен мав нагоду ознайомитися з тими листами, а згодом опублікував їх у книзі «Спогади про неокласиків».

Пізніше Оксана Ашер (Драй-Хмара) видала їх в англійському перекладі окремою книжкою.

Але вертаюся до своєї теми.

Треба сказати, що протягом двадцятих років «культурний обмін» (якщо ретроспективно вживати цього досить нового терміну) поміж українською радянською літературою та літературою нашої еміграції був не лише інтенсивним, а й — що важливо підкреслити — двобічним. Радянські літератори (і то не лише ортодоксальні) виїздили в закордонні відрядження й зустрічалися зі своїми колегами-емігрантами. Дехто друкував свої твори за кордоном. Дехто, навпаки, вертався з еміграції додому. На Україні друкували і Винниченка, й Олеса... Але з початком тридцятих років справа кардинально змінилася. Усіх, хто приїхав з-за кордону (бай-дуже, чи це були емігранти-поворотці, чи комуністи із Західної України), усіх, хто друкувався за кордоном (як Марко Вороний та Підмогильний), усіх, хто побував за кордоном (включно з Куликом і Микитенком) — усіх їх розстріляно, репресовано чи доведено до самогубства...

Тож Кленові судилося стати на довший час єдиним живим містком поміж літературою Радянської України

та еміграції. Чи не найважливішим центром українського культурного життя за кордоном була тоді Прага, де ще у двадцятих роках зформувалася група поетів, що пізніше дістала назву «празької школи». Естетичні позиції представників цієї школи були, в основному, досить близькими до позицій київського неоклясицизму. Тут слід назвати насамперед три імені: Олег Ольжич, Олена Теліга, Євген Маланюк.

Саме в Празі вийшла 1943 року (коли авторові було п'ятдесят два...) перша збірка оригінальних поезій Юрія Клена — «Каравели». Того ж року в Кракові побачило світ друге видання його поеми в октавах «Прокляті роки» (перше видання було буквально скалічене видавництвом).

Деякі поезії, що увійшли до книжки «Каравели», писані ще в Преображенському, під Києвом, інші написані вже за кордоном, але вони якнайкраще свідчать, що поет психологічно не прийняв розлуки з Україною, що думками він лишився в рідному Києві. Так, коли в пресі поширилася вістка, що радянські урядові діячі, в пляні так званої «культурної революції», проєктують знести Київський собор святої Софії, Юрій Клен відгукнувся однією зі своїх найсильніших поезій — «Софія»:

*Нехай твій гзвін заглушать літаки.
Нехай тебе знесуть і хай на місці,
Що освятили літа і віки,
Поставлять пам'ятник добі нечистій.
Нехай змурують чорний хмарочос,
Там, де стоїш ти, біла й золотава,
О ліліє струнка в намисті з рос,
Яку плекала мудрість Ярослава!
Нехай здере новітній печеніг
Смугляве злото з бань на кінську зброю
І скрізь полишить слід блюзнірських ніг:
Це лиш мара нам видива гаптус,
Які триватимуть недовгий вік.
(...)*

*...знай: це все пройде без вороття.
Так само снились нам колись татари.
Тож знов якийсь чаклун навів чари,
І бачиш ти примари небуття.
Правдивий світ, — не той, для ока зримий, —
Крилами розтинаючи вогонь,*

Гойдають тихо грізні серафими
 На терезах своїх долонь.
 (...)

Колись усім об'явиться, як чудо,
 Істота кожної з земних речей.
 Настане день... світ спалахне, й полуга
 Тобі спаде з засліплених очей.
 В священнім жасі, дивно скам'янілий,
 — Немов хто в вічність відчинив вікно, —
 Побачиш ти у млі нестерпно-білій
 Все, все таким, як справді є воно:
 Хрестом прорізавши завісу диму,
 В красі, яку ніщо не сокрушить,
 Свята Софія, ясна й незрушима,
 Росте легендою в блакить.

Тут ми спіткалися з однією характерною рисою творчости Юрія Клена — з нахилом до містицизму. Поет був людиною глибоко релігійною, а потрапивши за кордон, уже не мусів цієї релігійности приховувати. Такі жанри релігійної лірики, як гімн, молитва, псалом, клятьба й присяга, а також есхатологічна й візійна поезія — усі ці жанри існують відтоді, як існує сама поезія. Згадаймо, що деякі наші невольницькі думи побудовані за схемою заклинань: спочатку йде експлікативна частина, а на кінці — оперативна — молитва про визволення. Згадаймо псалми Шевченка й Куліша, молитви Лермонтова...

Але в Радянському Союзі, навіть за відносно ліберальних умов двадцятих років, ці жанри опинилися поза бортом літератури.

І ось Клен відроджує молитву як літературний жанр, даючи її як фінал поеми «Прокляті роки»:

Тож помолімося за полонених,
 Які у морі бурянім пливуть,
 Та ще за страждущих і угнетених,
 Які шукають марно світлу путь.
 За всіх в снігу зажива погребених,
 Які шляху додому не знайдуть.
 Над ними, Господи, в небесній тверді
 Простри свої долоні милосерді!

Ще помолімося за всіх, кому
 Вже не судилося узріти світла,

Що я їх гумкою не обійму;
 За всіх, кому зруйновано їх житла,
 Кого безжально кинули в тюрму,
 Щоб радість їм ніколи не розквітла.
 О, тільки дотиком легеньким рук
 Позбав їх, Господи, страждань і мук!

Помолимося за тих, що у розлуці
 Помруть, відрвані від рідних хат;
 Помолимося за тих, що у розпуці
 Вночі гризуть залізні штаби ґрат,
 Що душать жаль у невимовній муці,
 За тих, кого веде на страту кат.
 Над ними, Господи, в небесній тверді
 Простри свої долоні милосерді!

Помолимося за тих, кому на герць
 Піти не вистачить снаги і сили,
 За всіх отих, кого гірка, як смерть,
 Неголя під ярмо важке схилила,
 Хто чашу горя п'є, налиту вщерть,
 Вславляючи життя своє немиле;
 За тих співців, які за хліб і чай
 Виспівують нам пекло, наче рай.

Бо, може, жереб їх з усіх найгірший:
 Вони вславляють тиск чужих долонь,
 На самоті ж їм груди дишуть ширше,
 Як ніч обвіє пахощами скронь,
 Вони складають потай п'яні вірші,
 Де плаче сонце... й кидають в огонь.
 Не вчує світ: весна крізь ті канцони
 Ридає так, що на душі холоне.

Тож ревно помолімося за всіх,
 Кого сувора доля не пригорне,
 Хто не зазна ні радості, ні втіх,
 За всіх, кого нещадно чавлять жорна,
 Кому завмер у горлі криком сміх,
 Чиї неясні дні, як ночі, чорні.
 Ти, Боже, їх у темряві не кинь,
 Благослови їм шлях серед пустинь.

Перші роки перебування на Заході були досить тяжкими для сім'ї Бурггардтів: поет пробував влаштуватися у Франції, але йому не пощастило, тож він жив деякий час із випадкових заробітків.

На щастя, професор Маєр із Мюнстерського університету звернувся до відомого славіста Дмитра Чижевського: чи не міг би той когось рекомендувати на викладача славістики. Так Юрій Клен 1934 року став викладачем, а після від'їзду Маєра — професором російської та української мови в Мюнстерському університеті.

Там же він написав і захистив німецькомовну докторську дисертацію про лаятмотиви у творчості Леоніда Андрєєва. Але почалася Друга світова війна, і п'ятдесятирічного поета мобілізували до армії. Йому надали чин майора й послали перекладачем на східній фронт. Так поетові довелося ще раз побувати на Україні — і на власні очі побачити, як поводяться з населенням гітлерівські окупанти. Пізніше, в епопеї «Попіл імперій», Клен писав:

*Білили за Дніпровим плесом
Хати, мов купи печериць.
Звітіль на царину есеси
Зганяли баб і молодиць,
Що по-несвітськи голосили;
Шукуючись під скоростріли,
Малих тримали немовлят.
Кричали діти: «Мамо, де ти?»
Строчили швидко кулемети,
І нищилось по ряді ряг...*

Тоді ж загинуло двоє особистих друзів Юрія Клена — представників так званої «празької школи» поетів і співробітників літературного журналу «Вісник»: у лютому сорок другого року гестапо розстріляло в Києві поетесу Олену Телігу, а влітку сорок четвертого року в концтаборі Саксенгаузен замордовано Олега Ольжича, поета й археолога, сина Олександра Олеса.

Щойно 1943 року Кленові після тяжкої хвороби пощастило демобілізуватися. Кінець війни застав його в Тіролі, де він жив з дружиною й двома дітьми в тяжких злиднях. Туга за Україною не покидала його. Наводжу одну з повоєнних поезій Юрія Клена (вона увійшла до згаданої епопеї «Попіл імперій»). У світовій літературі небагато знайдеться творів ностальгійної лірики з такою глибиною почуття і силою вислову:

*Батьківський край у згарищах чорніє,
І кучерявиться по селах дим,
Та льодівцями срібними лисніє
Тобі Тіроль, нагадуючи Крим.*

До рук узявши посох сукуватий,
Попростував ти у чужий простір;
Щоночі смуток будеш гарувати
Тремкому сонмові холодних зір.
Вони ж ті самі тут, тремкі сузір'я,
Які світили між погільських лон.
Поглянь, як осявають верхогір'я
Кассіопея, Віз і Оріон.
Вони ведуть тебе у невідоме,
І, може, десь за кряжем кам'яним
Все буде так, як то було угода:
Пахучий степ із полином терпким
(Євшане мій, люблю тебе ще й досі!),
Кінь вороний серед високих трав,
Що, бродячи, обтрушує з них росу,
Татарське зілля, крик качок і став.
Не став, а дзеркало, що нерухомо
Відбило небо ранкове, смутне,
А овиг — ніжна прозолоть соломи —
На сході тьмяному ось-ось блисне.
Роки неповоротні, невимовні
У млі постали видивом живим:
Ти знову, плывучи в хиткому човні,
Зориш — і тане далеч, як той дим.
О ні, то деревій навів чари:
Ти мимохідь його зірвав, розтер —
Дух степовий війнув, і ось пожари
Він голубі роздмухує тепер.
То завертілося, мов каруселі,
Все пережите, дальнє і близьке.
Поглянь: довкола незнайомі скелі,
Шумить потік, он озеро гірське
І спадиста тірольська полонина;
Між трав зеленюють стада корів;
А ти — чужа, заблукана людина,
Що проминув її Господній гнів.
Ти стратив все: лише зірчасте небо,
Мов плахту дорозу, в дорозу взяв.
І що тобі, бездомному, ще треба?
Вже у дитинстві в ньому ти втопав.
Куди б ти не пішов, потужний вітер
Тобі несе сузір'я рідні вслід,
І скрізь, і завжди над тобою світить
Знайомих обрисів іскристий цвіт.

*І де б ти не блукав, у кожнім краї
Той самий напинається намет.
О, скрізь під рідним небом спочиває
Жебрак, мандрівник, лицар і поет.*

«Жебрак, мандрівник, лицар і поет» — більш влучного самовизначення для Юрія Клена годі придумати.

Протягом повоєнних років Клен віддається гарячкової творчій праці: він редагує літературний журнал «Літаври», що виходив у Зальцбурзі, пише й публікує свої мемуари, що вийшли окремою книжкою під назвою «Спогади про неоклясиків», виступає в пресі з низкою статтів-есеїв, разом із Леонідом Мосендзом бере участь у літературній містифікації (вони вдвох вигадали «східняцького» поета Порфирія Горотака, від чийого імени писали вірші), несподівано, на тридцятому році творчості, переходить на прозу.

А головне — починає історіософічну, філософську й містичну епопею «Попіл імперій». Подібно до свого улюбленого філософа Григорія Сковороди, він мандрує Австрією та Німеччиною, виступаючи з читанням і своїх оповідань, і «Попелу імперій». Це був період, коли примусова репатріяція вже закінчилася, а еміграція до заокеанських країн щойно починалася, українці жили багатотисячними скупченнями по таборах переміщених осіб, книжка знаходила покупця, а поет — слухача.

Гарної передосінньої днини сорок сьомого року ми з Борисом Олександровим (обидва на той час — молоді поети) проводили Юрія Клена в напрямку австрійсько-німецького кордону. Наші знайомі хлопці мали перепроводити його через той кордон, коли стемніє. Клен був (чи здавався) повним енергії, творчих сил, сподівань і задумів. У його наплечнику лежали й журнал «Літаври», і щойновидана збірка Порфирія Горотака «Дияболічні параболи».

З цієї подорожі Клен уже не повернувся до Австрії. Десь у перших числах листопада надійшла вістка, що він помер тридцятого жовтня в одній із авґсбурзьких лікарень, як сказано було в повідомленні, «від перестуди та виснаження». Таке пояснення для нас, що знали поета, не звучало переконливо. Але автопсії ніхто не робив, і загадка Кленової смерті лишилася нерозв'язаною.

«Не Клен, а дуб звалився...» — писав тоді один з учнів покійного — відомий на еміграції журналіст Петро Волиняк. А для нас, молодих літераторів, ця смерть була однозначна із втратою духового батька.

Після смерті Юрія Клена в Канаді створилася була «Фундація» його імени, яка мала на меті видати повне зібрання творів письменника. Однак належної енергії та самопосвяти фундація не виявила: із запланованого шеститомника вона видала лише три книжки: незавершену епопею «Попіл імперій» (і то не всю), оповідання й мемуари та переклади Шекспірових драм.

Натомість лірика, поема «Прокляті роки», гумористика, російські та німецькі вірші (що мали увійти до першого тому) лишалися в безнадійнім чеканні.

Щойно значно пізніше — і то завдяки заходам тодішнього голови НТШ Ярослава Падоху (з яким, до речі, у нас виявилася подивутідна тотожність естетичного світогляду) — пощастило видати перший том. Жодної надії на те, що вийдуть том п'ятий (переклади) і шостий (статті та есеї), я вже не маю...

Як у роки «архангельського заслання» (дослідники вважають, що саме тоді поет усвідомив різницю російської та української етнопсихології і вперше відчув свою приналежність до України), так і пізніше, якийсь час після повернення до рідного Києва, Освальд Бурггардт, так би мовити, «по інерції» ще писав російські вірші. Але протягом двадцятих років він пройшов добру школу як перекладач німецьких, англійських та французьких поетів, тож його дебют в українській поезії був зразком не початківства (як це звичайно трапляється), а технічної досконалости.

Інша річ — літературні впливи. Якщо про школу неоклясиків взагалі можна сказати, що її поетичне кредо зформувалося під впливом, з одного боку, французьких парнасців, а з другого — російських поетів Срібного віку, то для Клена мусимо ще додати таких німецьких модерністів, як Стефан Георге та Райнер Марія Рільке, а відгукам Гете в Кленовій творчості я присвятив окрему розвідку (німецький текст опубліковано в річнику УВУ за 1981 р., український — у журналі «Сучасність» за березень 1983 р.).

Щодо російських поетів, чії відгуки зустрічаються у творчості Юрія Клена, то маємо назвати насамперед два імені: Микола Гумільов та Олександр Блок.

Пізніше до них слід буде долучити й Козьму Пруткова, що став до певної міри зразком для постаті Порфирія Горотака.

Гумільовська героїка, романтика далеких мандрів, краса екзотичних країн — приваблюють українського поета. Однак для Гумільова полювати на леопардів чи відбивати нічний напад сомалійців — усе це було особисто пережите й реальне. Для Клена натомість — це «література другого ступеня», світ, бачений крізь призму поезії; звідси — парнаська ясність, чіткість і холодність вислову.

Ось, наприклад, перший сонет із циклу «Кортес» (цим сонетом, до речі, відкривається збірка «Каравели»):

*В казковий край, під пальми і агави,
Де стигнуть темні грона островів,
Тебе помчала галечню морів
Жагоба золота, пригод і слави.*

*Вкривались багрецем її заграви
Дзвінки вітрила легких кораблів,
І вабив гесь за безміром пісків
Незнаний скарб заморської держави.*

*Роками мрію ти плекав — тепер
Вона встає між голубих озер
Жива, втілювшись у камінь зримий.*

*Дивись: он проти сонця мерехтить
Те Мехіко з гахами золотими,
Що, як сурма, в легендах прогримить.*

Але конкістадори й вікінги це лише сходинка до основної теми Юрія Клена. І тема ця — Україна. Подвиги чужих і дальніх героїв — це лише дороговказ для Батьківщини. Конкретно перехід від однієї теми до другої спостерігаємо в невеличкій поемі «Жанна д'Арк»: поема починається прославленням подвигів французької героїні та її мученицької смерті, а закінчується переходом до свого, рідного:

*Не Шампані квітчасті лани,
Не Вогез покарбовані гори,
А розпачливий сон галини
І сарматські широкі простори.*

*Дикий посвист розгнузданих воль,
Вогкий запах лози у болоті
І нестриманий порив тополь,
Що заносяться в небо у льоті.*

*Але полум'я плеще з рогів,
Погибають літа у недугах.
Знову брешуть лисиці між нив,
І вовки скавучать по яругах.*

*Чи ж прискаче в зелені луги
Рятівниця, незаймана діва?
Бо забракло мужської снаги
У країні Господнього гніва.*

*Марно кидая поклик полям:
Де ти, Жанно, о Жанно, о Жанно!
І сміється у відповідь нам
Тільки північ лунка і туманна.*

Михайло Орест, брат Миколи Зерова, «молодший неоклясик», що жив після війни у Авгсбурзі, присвятив пам'яті Клена поезію, яка закінчується строфою:

*По подвигу мандрівництва і мрії,
В тісноті строгій плит, хрестів, імен
Спочив, побаченням із містом Кия
Не наситивши серця, Юрій Клен...*

Сучасний український читач знає присвячені Києву прекрасні поезії Максима Рильського й Миколи Зерова, та немало рядків про Київ знайдемо також і в Юрія Клена. Наприклад:

*Десь там горить священне місто
Шпилями гострими дзвіниць,
Немов троянда золотиста
Розквітла в заграві зірниць...*

«Київ», «Володимир», «Софія» — ось назви поезій Клена. Постать святого Володимира з'являється також у поемі «Мандрівка до сонця» — про голод тридцять третього року на Україні:

*Край твій вимер.
Вітер гасає по жертвах.
Тільки святий Володимир
Високо понад Дніпром
Благословляє мертвих
Погаслим хрестом.*

Якби колись пощастило видати антологію «Київ в українській ліриці», то до тієї антології мала б увійти ціла низка Кленових поезій.

Та не чужа була поетові й інтимна, камерна лірика — схоплення майже невловних особистих почуттів і настроїв. Мабуть, кожному з нас відома весняна туга — чекання на прихід якоїсь незваної радості, якоїсь події чи зустрічі, що спрямує наше життя в нове, щасливе рчище...

Це почуття передає поезія «Весна» Юрія Клена:

*Щороку ліс міняє темні шати,
Щороку сонце відновляє путь,
Щоб золото плескує розілляти
І в синє плесо серце окунуть.*

*Я знаю: сорок шостий раз воскресне
Сп'яніла вись, і степ, і галина.
Але щороку я стрічаю весну,
Немов це перша у житті весна.*

*Надіюсь, вірю і чекаю: може,
Вже цього разу збудеться воно,
Що стільки років надить і тривоже
І в снах моїх співає, як вино.*

*І що, коли в потузі непоборній
Повстане день, протрубить нам ясу,
І ранок несподівано розгорне
Ніколи ще не явлену красу!*

Прекрасні зразки пейзажно-настророєвої лірики знаходимо в циклі «Крізь праосінь» (цей цикл увійшов до збірки «Каравели»). Наприклад:

*Я зазрю губові гіллястому,
Що на узліссі гордо зріс,
І в книгу спогадів я кластиму
Листки пощерблених беріз...*

Серед інтимної Кленової лірики зустрічаємо також і любовні поезії — бо який же поет не писав про кохання? Індивідуальне Кленове тут — закутість почуттів у гартоване слово, вкладене в рамки сонета. Правда, любовні сонети в європейській поезії — існують від Петrarки до сьогодні, але український любовний сонет — це здобуток київського неокласицизму і не в останню чергу — Юрія Клена.

Також філософська Кленова лірика найчастіше знаходить свій вияв у формі сонета. Ось, наприклад, останній сонет із циклу «Коло життєве»:

*Позбирано всі овочі доспілі
І вже заморським продано купцям.
Як солодко принести в дар снігам
Вечірній сон і літа споловілі.*

*Є добрим знати, що змагання смілі
Віддано дням і зоряним ночам,
Що з них новим і радісним вікам
Молочний шлях пряде огіння біле.*

*А може, все в житті – повторний біг,
І прагнений кінець лиш є початком,
І ти прийдеш у світ чужим нащадком,*

*Щоб знов кохати весни, зорі й сніг,
І ту, що буде в снах твоїх горіти,
Коли запахнуть ранком перші квіти.*

Українська поезія може пишатися тим, що має яких два десятки поетів-ліриків світового рівня. Ось їхній перелік: троє клясиків (Шевченко, Франко й Леся), п'ятеро київських неоклясиків (Зеров, Рильський, Филипович, Драй-Хмара, Бурггардт – він же Юрій Клен), молодший неоклясик Орест, щонайменше троє поетів празької школи (Ольжич, Теліга, Маланюк), далі Плужник, Свідзінський, пізній Первомайський і ранній Тичина. Сподіваюся, що цей «канон шістнадцятьох» сприйнятний для кожного, хто стоїть на певному культурному рівні й любить українську поезію. До цього переліку, відповідно до своїх смаків та уподобань, хто додасть Олеся й Сосюру, хто Стефановича чи Бажана, а хто Антонича або Василя Стуса. Інакше справа стоїть із епічними поетами. Звісно, не бракує в нас ні бурлескних, ні байронічних поем, є й кілька поем суто-ліричних (як «Галілей» Плужника та «Незаномому воякові» Ольжича), але літературне явище, що його окреслюємо терміном «національний епос», представлене творчістю лише трьох поетів: Шевченко, Франко, Юрій Клен. І, мабуть, не випадково епіка усіх трьох має релігійно-містичний характер. Назвімо «Неофіти» й «Марію» Шевченка, «Івана Вишенського» та «Мойсея» Івана Франка, епопею «Попіл імперій» Юрія Клена. Щодо «Золотих воріт» Василя

Пачовського, то вони лишилися тільки спробою... Філософський струмінь лучить Кленову лірику з епікою, як про це свідчить сонетний диптих «Потоп», що є ключем до розуміння поетового задуму, втіленого в «Попелі імперій». Перший сонет:

*Коли, Господнім гнівом вищертъ налита,
Перекипала чаша, яку мав
Пролити ангел кари, наказав
Бог Ноєві ковчега спорудити.*

*Доці нещадні день і ніч неситий
Поїли глиб. Круг сонця пригасав.
І все було — як рівний, плоский став,
І щезли гори, хвилями розмиті.*

*А корабель у тріскоті грімниць
Спокійно плив, зберігши від негоди
В осмоленім нутрі звірів і птиць,*

*Що мали, стрівши в дні нової вроду
Відродження благословенну мить,
Життям безсмертним землю запліднить.*

Другий сонет:

*Так ми над мертвими просторами морів
Пливе. Затоплені міста під нами
Із баштами, воротами, церквами.
Багряний вечір їхній догорів.*

*А незнищенна спадщина віків
Під мертвими, скляними небесами
Повз них пливе порожніми морями
В ковчезі, гнанім подувом вітрів,*

*В яким ми бережем скарби забуті.
І в цю гобу страшних, великих кар
Ми несемо нащадкам вічний дар —*

*Дар невмирущої краси: всі чуті
І нами бачені дива століть,
Щоб людську думку вдруге запліднить.*

Отож Юрія Клена зараховуємо до тих українських поетів, чия творчість має філософське забарвлення. Хоч окремі філософські мотиви зустрічаються в багатьох наших поетів, але особливе місце вони займають у творчості таких авторів, як Юрій Клен, Павло Филіпович, Євген Плужник, Михайло Орест, Леонід Первомайський.

Час до часу в Кленових віршах зустрічаємо відгуки сквородинської філософії, і сам він декларує:

Нам дав свій заповіт Скворода...

Так само визнавав себе Клен прихильником так званого «платонівського реалізму», вважаючи, що світ ідей має більшу реальність, ніж світ речей матеріальних. Як приклад він наводить образ Дон Кіхота, що існує протягом сторіч як нематеріальна категорія. У ліриці Клена натрапляємо на ідею пітагорійської реінкарнації та повторення явищ:

*Ми згадуєм, як за часів Рамзеса
Цей місяць плив крізь нільський очерет,
Як за лицарських днів для вас, принцесо,
Різбив на скелі вірша мій стилет.*

Ця сама думка закладена в сонеті «Напередодні»:

*А може, все в житті — повторний біг,
І прагнений кінець лиш є початком...*

Натомість в епопеї «Попіл імперій» виразно помічаємо дуалістичну концепцію зороастризму: розвиток історії людства уявляється поетові у формі боротьби двох начал — Добра і Зла:

*І Ормузда
Зборе, зборе
Аріман...*

«Ормузд» і «Аріман» — це еллінізовані імена, перше — іранського Духа Добра — Агура Манзди, друге Духа Зла — Ангра Майню. А коли Аріман виходить переможцем, що́ тоді лишається поетові?

І він запитує:

*Кому віддам мережива цих рим,
Кому рядок останній звірю,
Коли крізь заграви і чорний дим
Доглежу хижу постать звіря?*

*Кому потрібні будуть ці скарби,
У спадок дані нам віками,
Коли уздовж шляхів підуть раби,
У далеч гнані батогоми?*

*Хто здержати здолає навісну
І обуянну шалом силу,*

*Коли я «Noli tangere!» – гукну,
Щоб захистити витвір милий?*

*Коли підточить хвиль прибій
Хитливі обриси Європи,
Чи не змете шалений буревій
І днів моїх страшний літопис?*

«Noli tangere!» – (не займай!) – останні слова Архімеда, який, під мечем римського воїна, думав лише про те, щоб разом із ним не загинули його креслення... На запит, поставлений у цій поезії, дає відповідь сам автор у сонетному диптихові «Потоп», основну думку якого ми ще раз повторимо:

*...Ми несемо нащадкам вічний дар –
Дар невмирущої краси: всі чуті
І нами бачені дива століть,
Щоб людську думку вдруге запліднить.*

Ці рядки свідчать про намір поета дати певного роду підсумок тисячолітнього розвитку європейської культури в галузі поезії. У «Попелі імперій» Клен використовує мотиви Гомера («Прощання Гектора з Андромахою»). На біблійних мотивах побудовано «Плачі Єремії» (нагадаю, що постать Єремії вабила перед тим Франка й Лесю Українку), з містичної поезії європейського Середньовіччя поет бере дантівську терцину, а також образ самого Данте, який провадить його колами сталінського пекла. Як антитеза цим жахіттям приходить Парсіфаль із замком священного Граля. Це вже – з німецького поета Вольфрама фон Ешенбаха. Жартун Еней з «Енеїди» Котляревського демонструє поетові злочини Гітлера, а доктор Фавст супроводить його на шабаш Вальпургієвої ночі. Характерно, що збіговисько «нечистих духів, демонів, відьом» Клен приміщує в околицях Берхтесгадену, де був улюблений осідок Гітлера. Побіч натрапляємо на польську легенду про пана Твардовського, що продав душу чорту. Сцена з прокляттям цадика вводить нас у світ єврейського містичного вчення хасидів (чи хусидів). Інакше кажучи, твори Клена для належного розуміння вимагають широкої ерудиції.

Незавершена історико-містична епопея «Попіл імперій» – це був останній твір поета, над яким він працював гарячково протягом останніх років життя і якого не встиг ні викінчити, ні навіть докінчити. Але ще перед

тим, у тридцятих роках, невдовзі після виїзду з України на еміграцію, Клен написав ліро-епічну поему в октавах «Прокляті роки». Це схвильована й перейнята пристрасною ненавистю розповідь про пережите поетом, про безхлібні роки громадянської війни, що проминали під дзижчання олив'яних ос, про перебування автора спогадів у Полтавській в'язниці...

*Високий мур чекістської в'язниці
Тоді мене на місяць поріднив
З гуртком людей, що в них серця, як птиці,
Летіли до невиданих раїв.
Дарма, що смертний холод їм в зіниці
Уже блакитну вологість улив.
Було нас шістдесят, і наші співи
Цвіли... як у саду куркульським сливи.
(...)
Ми добре знали смертницький звичай...
Задушна ніч у мрячному підвалі.
Зненацька крик: «Виходь і все скидай!»
За подорож у край, де «ність печалі»,
Ти одяг катові лишав на чай.
В потилицю мов грім. А потім клали
Поважно, всіх шикуючи до куп,
З мистецьким хистом труп на мокрий труп.*

Але поет не обмежується самим тільки особисто пережитим: у поемі «Прокляті роки» він дає страшний малюнок голоду тридцять третього року, який забрав на Україні мільйони жертв:

*У ті роки великої руїни
Такий рясний, нечуваний врожай
Послав Господь нещасній Україні,
Якого доти ще не бачив край.
І знову доля в грі мінливо-змінній
Ненапті орг, ненажерові зграй
Все кинула на пожру і поталу
Та реготом безгучним реготала.*

*Зерно у купах пріло під дощем.
Кудись у море, в безвість, за границю,
Щоб насадити скрізь цей наш едем,
Немов витріскуючи із криниці,
Переливаючись рідким дощем,
Текло струмками золото пшениці.
Ми тільки бачили той тьмяний блиск.
На горлі ж ми відчули пальців стиск.*

У поемі «Прокляті роки» Юрій Клен уболіває над долею розстріляних колеґ-літераторів:

*Вогнем я в серці випік люті вчинки:
З убивць водою цілого ставка
Не змити кров невинного Косинки,
Не воскресити мертвого Влизька... —*

а водночас прославляє тих, хто не покривив душею й пішов до концтаборів і в'язниць:

*О, слава тим, які не піддались
Солодкій грі вабливої сопілки,
Які, як гордий Ганнібаль колись, —
З смертельним ворогом не склали спілки,
Кого тропа вела у горню вись,
Хто не узяв в дарунок пух і грілку,
А в тундру, тайболу й тайгу поніс
Пшеничний шум і шелести беріз.*

Закінчується поема «Прокляті роки» молитвою, яка, на мою думку, належить не тільки до найкращих сторінок у творчості Юрія Клена, а є одним зі світових шедеврів цього жанру.

У «Попелі імперій» також є ліричні дигресії, але це річ більш епічна, ніж «Прокляті роки». Ця епічність створюється широтою охоплення матеріалу, байдуже, що в цьому творі немає ані єдиного сюжету, ні фабули, а є натомість переказ історичних подій двадцятого сторіччя — з фіксацією уваги на окремих, особливо характерних (переважно — страшних) епізодах. В епопеї немає дійових осіб, а лише один наскрізний персонаж — сам автор.

Епопея складається з чотирьох частин та фрагменту п'ятої, яка через смерть поета — лишилася нереалізованим задумом.

Кожна частина, за винятком суцільної другої, — це своєрідна мозаїка фрагментів, епізодів, писаних щоразу іншим розміром.

Фрагменти ці дуже нерівні щодо свого стилю й мистецької вартости. Найслабкіша частина — перша, де поет, в іншому строфоритмічному ключі, переповідає події, почасти використані у щойнорозгляненій поемі «Прокляті роки».

Друга частина «Попелу імперій» написана дантівськими терцинами й присвячена описові мандрівки самого

Клена, в супроводі Данте, колами сталінського пекла. Український поет потрапляє в нетрі того самого бору, де колись заблукав автор «Божественної комедії». Він зустрічає таємничу постать — у френчі, галіфе, з кольтом на поясі. Виявляється, що це Данте Аліґ'єрі в уніформі енкаведиста. Так само як колись його провадив Вергілій, так він веде Юрія Клена у глибіню новітнього пекла —

Туди, де простір мороком чорнів...

Спочатку це в'язниця, куди «чорний ворон» звозить заарештованих. Вони заходять до однієї з камер: там —

...Колюче зацвів

*Сліпучий гріт у лампах різних серій,
І в оргії тій світла навісній,
Мов на блискучо-срібному папері,*

*Виразно викреслились на стіні
Трикутники, і ромби, і квадрати,
Такі чіткі, яку пекельнім сні.*

*І я спитав: «Що має означати
Тих знаків кабалістика чудна?» —
— «Такою світла повинню заллята,*

*Щодня й щоночі біла та стіна
Являє в'язневі огне й те саме.
Одноманітністю вона страшна.*

*Він позбувається поволи тям
І вчинки зізнає, що їх немов
Би то вчинив у вигаданій драмі...»*

Далі показані торттури в розжареній камері, де в'язня мучать спекою, торттури у водозборі, де голого в'язня заливають водою, яку то напускають, то випускають із резервуару.

*Ми далі йшли, й неначе вихор вражий
Нам за дверима двері відчиняв,
І бачив я: немовби у міражі*

*По образі тут образ виринав:
Перехилившись вперед, стояли
Там люди вряд, і кожен з них тримав,*

*Вистоюючи так годин чимало,
Руками кінчики своїх чобіт
(Ті п'ять годин — як вічність їм тривали).*

Нагадую, що «Попіл імперій» — це твір з мистецького боку дуже нерівний: поряд з окремими місцями, що їх я беззастережно назвав би геніальними, трапляються інші, які видаються розбитою на ритмічні відтинки і заримованою газетною публіцистикою. Після не надто вдалої першої частини йде писана дантівськими терцинами частина друга, що має не лише художню, а й високу пізнавальну цінність.

Філософська ідея вічного повторення проходить від книги Екклезіяста та Пітагора до Фрідріха Ніцше. Прихильником цієї ідеї був, як ми вже згадували, і Юрій Клен.

Отож — повторюється і плач Андромахи, і подвиг спартанського царя Леоніда, і Дантове пекло... Тільки тепер не Вергілій провадить італійського поета через пекельні кола, а сам автор «Божественної комедії» супроводжує свого українського учня й колегу. Ось вони продовжують огляд сталінської катівні:

*Цей слідчий в'язня саговив на лід,
Той перед в'язнем, що не їв вже три дні,
Смакуючи, з'їдав масний обід.*

*Цей, сміючись на арештантські злидні,
Цигаркою за зраду частував
Або казав жінкам слова безстыдні.*

*Той в'язня тиждень на стільці тримав
При допиті, не давши відпочити,
І падали гіркі, як сік агав,*

*Години в мозок, голками прошитий.
Без сил він засинав, та раз-у-раз
Підходив вартовий, щоб тормосити.*

*І опановував часами сказ
Когось із тих знедолених, нещасних,
Що вивертали душу напоказ.*

*Страшна хвилина то: свідомість гасне,
Стрибне на ката він, але за мить
Під чобітьми йому вже череп хрясне.*

*Одних, щоб їх м'якенькими зробить,
Солоним оселедцем годували
І не давали їм потому пити.*

*А інших, що вини не зізнавали,
Прив'язували на ніч до мерців,
Що від холери й тифу повмирали;*

*Тих, голих, кидали до лідників,
Знов інших, у розжарені покої
Набивши, там тримали кілька днів*

*(Залізна піч робилась золотою).
Тих гнали у льохи, у вогку млу,
Де черви кублились у купі гною,*

*Тим дощечками чавили килу,
Щоб визнали вони якусь провину,
Як не велику, то хоч би малу,*

(...)

Яку (їм) примха слідчого накіне.

Можна ствердити, що, хоч сам Клен зазнав лише недовгого ув'язнення 1921 року (коли заарештованих не тортували, а просто, за невеликими винятками, розстрілювали), — він інтуїцією поета проник у той світ пекельних мук, через який перейшли його залишені в Києві друзі-неоклясики: Зеров, Филипович, Драй-Хмара. Взагалі Клена можна назвати поетом дружби. Дружби, що має на Україні давню традицію — від побратимства княжих воїв (що зафіксовано в билинному епосі) через козацьке товариство до Кирило-Методіївського братства...

Тож і тепер, ідучи разом із Данте в глибінь північно-європейських та сибірських таборів смерти, Клен приходить туди, куди вело його почуття старої дружби, де якась постать «торф'яне болото вимірює шнурком із власних жил...»:

*Тут тягнуться роки одноманітні.
І, догасаючи у мочарах,
Похмурий день трояндою не квітне.*

*Але з ним поділяє чорний жах
Улюблений Горацій в тозі білій,
І виринають, мов у давніх снах,*

*На річці часом келихи тих лілій,
Що коливались тихо на воді,
Коли в човні з ним пропливав Вергілій.*

*Я пам'ятаю, в щасті і в біді
Ми разом гаяли часи в Люкросі,
Думками ми ділилися тоді*

В сонетах, стансах і звичайній прозі...

Легко здогадатися, що мова йде про Миколу Зерова. Незабаром Клен і Данте натрапляють на Павла Филиповича, що його спочатку тяжко й пізнати, а далі — на Михайла Драй-Хмару...

*І далі ми пішли. Десь промінь злотний
У тундровій баюрі догасав,
І голубень гоїдався в млі грімотній.*

І хтось болото заступом копав...

Далі — жахлива подорож сибірськими таборами, на-решті — Колима, приїск Ортукан, і там — ще одна зустріч:

*У натовпі, де майже всі — каліки,
Я мов когось знайомого узрів,
Що клав на тачку камені великі.*

Це — Михайло Драй-Хмара, який оповідає:

*Коли мені служить не хочуть ноги,
Мене підвішують на мотузках...*

Потім ідуть відвідини Кремля:

*І я побачив, мов картину в рамі,
Червону залю. В ній сам сатана:
Чотири двійники зрослись тілами,*

*Але істота то була одна.
І смачно щелепи її жували,
І рухались, як частки у млина,*

*Текло із пащі четверної сало,
Стирчали в ній огризки рук і ніг,
А під зубами черепи тріщали.*

*Оскільки там догледіти я міг,
Були то люди з «гвардії старої»,
Що докінчили тут свій колоб'іг,*

Револуційні вславлені герої...

Щоб не потрапити самим до тої пащі, Клен і Данте підносяться вгору — «ad astra», звідки бачать нове видіння:

*На промінь Андромеди голубої
Мчав рятівник Персей, для поколіль
Прийдешніх — символ волі золотої.*

Поясню, що автор тут має на думці грецьку мітологему про боротьбу з драконом, перемогу над ним та звільнення офірованої йому дівчини. Звідси ж українська казка про Кирила Кожум'яку, билина про Добриню й Забаву, християнська легенда про святого Юрія-Переможця. Цей мотив Клен розробляв уже в поезії («Терцини» у збірці «Каравели»). Тепер, коли надходить хвилина їхнього розстання з Данте, він знову робить порівняння між собою та італійським поетом:

*Він височів, незбагнений і темний,
(...)*

*У тому чорному плащі, в яким
Він на мосту зустрівся з Беатріче.
І далі я пішов шляхом нічним,*

*Бо знав: назад мене він не покличе.
Над обрієм спливав вже Оріон.
Дивилась галина мені у вічі.*

*Простягся шлях мені без перепон.
І, як вигнанець-Данте, я покинув,
Вітавши обшир невідомих лон,*

В ту ніч мою Фльоренцію-Україну.

Виїхавши з Радянської України, де тоді панував сталінський терор і де гинули кращі представники народу й інтелігенції, Юрій Клен щиро радів своїй зустрічі зі старою європейською культурою.

Але радість протривала недовго: надходить війна, коли —

*Прядуть хапливо злої долі пряхи,
Аж веретенця скачуть у руках,
І вже ридують-плачуть Андромахи
По селах і містах.*

І самого поета, якому вже п'ятдесят років, мобілізують і, як уже згадано, кидають перекладачем на східній фронт. Од військової служби Клен врешті спромігся звільнитися, але він встиг побачити нелюдське ставлення гітлерівців до українського населення, до полонених, до євреїв, до робітників-остівців... У жанрі «трагічної бур-

лески» поет — в одному з розділів «Попелу імперій» — оповідає, як у супроводі «дотепника й жартуна» Енея (з «Енеїди» Котляревського) він мандрує Україною й Німеччиною — цього разу вже не сталінським, а гітлерівським пеклом:

*До клунь замкнувши баб із дітьми,
Солому, складену кругом,
Щоб засвітити їм у пільмі,
Підпалювали сірником.
Палахкотіли ті багаття
І лопотіли, мов латаття,
Там полум'ясті язики,
Що жаром прискали, як просом,
Ревла худоба стоголосо,
Вилущувались кістяки.
(...)
Ми далі йшли й спостерігали,
Як на мінований пустар
Жидів сотисячами гнали
З усіх околиць і кошар...*

Представники народу, з якого Клен походив (нагадує, що його справжнє ім'я і прізвище Освальд Бурггардт), чинили несамовиті жорстокості супроти України, яка була духовою, отже — справжньою батьківщиною поета. Духовий зв'язок виявився для поета міцнішим, ніж зв'язок крові. Він залишився українцем і українським поетом.

Але з великого болю, з розламу, який він перемиг, народилася історіософічна й містична епопея «Попіл імперій». І одне з найсильніших місць епопеї — сцена прокляття: жахливий проклин на адресу гітлерівської Німеччини Клен вкладає в уста єврейського мудреця, празького цадика:

*Великий цадик і товмач талмуду,
Сивобородий хасид і мудрець,
Шанований поміж жидівським людом
Святої тори вславлений знавець,
Свічки високі в шабаш запаливши,
Свій стан у посмуговані, чудні
Тканини молитовнії повивши,
Заляття виголошує страшні.
(...)*

І цадик горщик, ліплений із глини,
 Бере, шпурляє на піл, навісний,
 Ногами люто топче черепини,
 Щоб покрити їх на піл дрібний;
 Волає гучно знов до Агоная:
 «Яви, о Господи, грозу і гнів!
 Як я тепер цей горщик розбиваю,
 Так потрощи державу ворогів,
 Щоб не лишилось черепка, яким би
 Води хтось міг зачерти з джерела,
 Щоб не лишилось черепка, що в нім би
 Хтось жару міг принести до житла.
 У звалищах палаців, очманілі
 Від голоду, хай скавучать вовки,
 Хай скачуть там собаки здичавілі,
 Лисиці брешуть і гризуть кістки.
 Хай сови кубляться в церквах, літають.
 Хай кажани паскудять на хрести.
 Чи чуєш Ти мене, о Агонаю!?
 Залізною мітлою край змети...
 (...)

О, знищ у тім народі дух завзяття,
 Дорадників-пророків, мудреців.
 Хай буде він — мов восени багаття
 З порубаних, потятих будяків...».
 (...)

Отак, запрагнувши страшного чуда,
 Ворожить цадик, хасид і мудрець,
 Святої тори, мішни і талмуду
 Ніким не перевершений знавець.

Але чаклування над розбитим горщиком не виста-
 чає. І цадик приносить на жертву — спочатку мишу,
 що піймалася в пастку, потім — ягня, але й цих жертв ще
 замало, потрібна ще одна, найстрашніша. І він каже:

«Я знаю: справдиться моє прокляття,
 Коли до нього прикладу печать:
 Себе на смерть повинен роковать я,
 Щоб чорним чарам слова сил надать».

Так рік великий цадик і пригубив
 Священну чашу, де вино було
 З отрутою... Гримнули помсти труби.
 В заграві лютій небо зацвіло.
 Снопи вогненні бризнули дощами.
 Край спалахнув, мов тисяча Гоморр.

*І за пожаром, чорними слідами,
Пішли по трупах хлад, і глад, і мор.*

Серед осіб, котрі побували, так би мовити, в підготовчій клясі культури, а далі не пішли, поширений погляд, буцімто поет не може бути прозаїком, а прозаїк — поетом. Це приблизно те саме, що запевняти, ніби художник не стане скульптором, а скульптор — художником. І одним із численних доказів безпідставності такого погляду є Кленова прозова творчість. Бо розвиток письменника йшов по такій лінії: спочатку — літературознавство (науково-дослідна праця зі стилістики, на базі творчости російських модерністів, а одночасно — російські вірші в дусі тих поетів), далі переклади чужомовних поезій і прози, нарешті, у тридцятисемирічному віці, — перші оригінальні ліричні поезії українською мовою. Яких десять років пізніше — ліро-епічна поема, згодом — епос, і щойно сорок сьомого року, незадовго до смерті, Клен несподівано звернувся до художньої прози, виступивши з низкою блискучих новель.

Звісно, Клен протягом усього життя писав критичні статті, есеї, наукові розвідки, написав «Спогади про неоклясиків», але все це була проза або нехудожня, або художня, лише не фікційна.

До фікційної прози належать тільки чотири речі Юрія Клена: новелі «Акація», «Яблука», «Пригоди архангела Рафаїла» та оповідання «Медальйон».

У центрі уваги автора в новелі «Акація» стоїть підсвідомість вагітної жінки — парапсихологічне передчуття небезпеки, яке її переслідує протягом кількох днів. Кожен випадок, що викликав у неї незрозумілу тривогу, як виявилось, був попередженням про загибель, яка їй загрожувала і якої вона уникла.

«Акація» Клена — це твір того самого малопоширеного в нашій літературі жанру, що до нього належать «Терен у нозі» Франка, «Басараби» Стефаніка, «В старих палатах» Надії Кибальчич, «Клікуша» та «Гість із Монте-Санто» Софронова-Левицького. Це жанр, споріднений із англосаксонською готичною новелею, він так само заторкує втручання надприродних сил у життя людини. Лише українські автори зчаста обмежуються

самим тільки повіом жаху, а не дають його сконденсованого накопичення, як це роблять їхні англломовні колеги...

Так і в Клена: пожежу пароплава та загибель його пасажирів винесено — так би мовити — «за сцену»: героїня дізнається про це лише з газети.

Про широчінь творчих можливостей Юрія Клена свідчить його друга новеля, що має назву «Яблука» і є — на відміну від «Акації» — твором суто-реалістичного жанру. Для цієї новелі Клен використав мандрівний сюжет про підміненого нареченого (цілком відмінний варіант цього сюжету маємо, між іншим, у новелі Пушкіна «Заметіль» і в Мопассановому переспіві цієї «Заметілі»). Порівняння Кленових «Яблук» із однією новелею Стівенсона дає в одній зі своїх праць український літературознавець Леонід Рудницький.

Новеля «Яблука» переносить нас у часи козаччини — хоч вона й не має ознак історичного твору. І треба сказати, що в українській літературі серед творів з історичною чи псевдоісторичною тематикою це чи не єдина річ, писана дорослим письменником для дорослого читача.

Новеля «Яблука» овіяна легкою іронією, «українським гумором» у кращому розумінні цього виразу.

Принагідно згадаю, що з Клена був неабиякий гуморист, як це показала написана на спілку з Леонідом Мосендзом і видана під іменем мітичного Порфирія Горотака збірка «Дияболічні параболи». До збірки увійшли віршовані гуморески, пародії та шаржі обох поетів.

Кленова проза — сконденсована, урівноважена, відшліфована, де кожне слово стоїть на належному місці. Ось невеличкий уривок із новелі «Акація»:

...Незабаром дощ полив струмками. Вона бігла просіками, лісовими стежками. Мокре галуззя хльостало по лиці, чвякала в черевиках вода, струмками стікала по одежі, яка липла до тіла. Вітер зовсім розпатлав волосся, що мокрими пасмами сповзало на щоки. Але вона радісно вбирала в себе вогкість, пила свіжість стрічного подуву, немов у екстазі якійсь розчинялася в грозі, що з громом і блискавицями вибухла над світом. Ця буря, яка йшла зовні, якось утихомирювала бурю, що бушувала в ній всередині і суті якої вона неспроможна була

собі з'ясувати. Все єство її у ці два останні дні стало якимсь дуже чутливим сейсмографом, що пильно нотував щонайменші стрясення ґрунту, які відбувалися десь у глибоких покладах її душевних копалень, у царинах, що лежать поза межами досвіду повсякденного, — стрясення, що ані їхнього змісту, ані значення збагнути було їй несила...

Можна сказати, що новелі Юрія Клена (двох інших я вже не розглядатиму), що ці новелі, поруч із «Доктором Серафікусом» та ще деякими речами Віктора Петрова-Домонтовича, являють зразок прози українського неоклясицизму. А проза ця створює свого роду противагу емоційно-напруженої, часом нервово-розшарпаній, прозі надто поширеного в нас імпресіонізму. Щодо мене особисто, то я волію неоклясичну (чи, ліпше, просто клясичну) прозу через її сюжетність: коли в художньому творі простягаються ніби нитки від однієї події до другої і всі персонажі і всі речі — взаємопов'язані...

Тож так само як без Зерова і всього «п'ятірного грона» київських неоклясиків годі скласти належне уявлення про нашу поезію, так і без неоклясичної прози — новель Клена й романів Домонтовича — не можна говорити про українську прозу як про певну цілість.

І якби мені колись довелось укладати антологію української новелі, я ніколи не оминув би Юрія Клена.

Одночасно із фікційною прозою Юрій Клен звернувся до жанру філософського есею: у зальцбурзькій щоденній газетці «Останні новини» друкувалися його «Думки на дозвіллі», де, за надто скромною назвою, крилися глибокі думки. Фрагментом із цих «думок» ми й закінчимо огляд Кленової творчості:

Ще греки лікували душу музикою. Отже, мистецтво, хоч би й далеке від життя (чим далі, тим воно, може, й вище), зносячи нас понад обрії повсякденности, вишлетнює нашу душу, зціляє її від недуги земної, відкриває перспективи на площину, що лежить поза реальним досвідом. Найбільшою здатністю носити нас на хвилях емоції поза грань часової і просторової обмежености відзначається те мистецтво, що бугує себе з матерії найменш матеріальної — музика.

В нашу жорстоку добу, що зробила душі твердими, заскорузлими, зашерхлими й нездатними до тонких вібрацій, виховне завдання мистецтва висувається на перший план. Певно, на світі було б менше злочинів, якби люди більше слухали Бетговена, частіше ходили до картинної галерії та читали Верлена, Шеллі й Рільке або Стефана Георге, поетів круга понадземного.

В своєму накопиченні злочинів на злочин, масових убивств, садистичному смакуванні мук, у нагроможденні шахрайства на шахрайство, облудних обітниць, у нехтуванні гідністю духа, топтанні святощів, нищенні здобутків культури, в тому макабричному танку, в який утягається все, тільки чудом може спастись людство, тільки чином, який прорубає вікно в Потойбічне, у безмежну перспективу позареального, звідки має ринути проміння безсмертних вартостей, що відродять наші душі.

Звісно, «круг понадземний» герметично закритий для тих наших критиків, котрі існують у тривимірному світі...



ВІДГУКИ ТВОРЧОСТИ ГЕТЕ В ПОЕЗІЇ ЮРІЯ КЛЕНА*

Питання про взаємозв'язок між двома письменниками (чи то різних генерацій, чи тієї самої), про вплив одного на другого (або взаємовплив), про використання молодшим літературних набутків старшого дотепер, скільки можу судити на підставі знаних мені безпосередньо трьох літератур — української, еспаномовної та російської, — не було достатньою мірою розроблене.

Тому дозволю собі запропонувати таку схему, на підставі якої ми можемо судити про зв'язок між двома письменниками.

1. Присвята власних творів.
2. Згадування (в художніх творах, статтях, листуванні):
 - а) імени автора; б) його творів (у цьому випадку можна говорити про зв'язок як у пляні позитивному, так і негативному).
3. Цитування:
 - а) в епіграфах; б) у тексті.
4. Ремінісценції (у вузькому значенні).

Пункти 2, 3, 4 дають підставу говорити про спорідненість лише тоді, коли названі в них явища мають не спорадичний, а систематичний характер.
5. Запозичення формальні:
 - а) лексичні; б) в галузі метрики; в) фоніки; г) строфіки; г) архітектоніки.
6. Наслідування:
 - а) стилістичні; б) жанрові; в) в галузі формально-технічних засобів.

7. Звернення до тих самих чи подібних:

а) мотивів; б) ситуацій; в) сюжетів; г) персонажів.

8. Переспіви.

9. Переклади (добровільний вибір матеріалу для перекладу майже завжди свідчить про певну симпатію перекладача до перекладеного твору).

10. Поза властивою художньою творчістю лишаються:

а) статті, рецензії та есеї про даного автора; б) публікація або редагування його творів (якщо це наслідок вільного вибору).

Усі ці можливості ми враховуємо, досліджуючи питання про відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена.

Розглядаючи питання про зв'язки між творчістю Гете, а зокрема його «Фавстом», та поезією і прозою Юрія Клена, мусимо насамперед зупинитися на Кленовому культурному оточенні: якою мірою Кленів смак і зацікавлення збігаються зі смаком його середовища, а якою розходяться. Кленові, справжнє ім'я якого Освальд Бурггардт, доля судила належати послідовно до двох поетичних угруповань, кожне з яких відіграло неабияку роль в розвитку українського мистецького слова, у збагаченні українського письменства вершинними творами, насамперед у галузі лірики, та у формуванні естетичного смаку (а в другому випадку — також ідеології) українського суспільства. Перше з цих угруповань — це гурток київських неокласиків, що постав на початку двадцятих років нашого століття. А коли Юрій Клен 1931 року виїхав з України на батьківщину своїх німецьких предків, він став — повторюю прийнятту в українських літературних колах формулу — «містком поміж київським неокласицизмом та празькою школою українських поетів».

Український парнасізм, знаний під ім'ям «київського неокласицизму» (а поетично — під формулою «п'ятірного грона нездоланих співців», себто гурток учених поетів, сама приналежність до якого вже свідчила про світовий рівень творчості автора — хоч світові ці українські поети не були відомі ні тоді, ні тепер), виріс на ґрунті своєрідної симбіози, одночасного успадкування мистецьких традицій, з одного боку, французького «Парнасу», а з другого — російської поезії Срібного віку,

того літературного розквіту, що тривав з кінця ХІХ століття до революції 1917 року.

Але до цього я хотів би дещо додати.

Насамперед те, що, приймаючи за основу таку дво-членну базу («Парнас» та Срібний вік), ми мусимо враховувати також індивідуальні спрямування літературних зацікавлень кожного з членів п'ятірного гуртка. Четверо з членів гуртка — Микола Зеров, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара та Освальд Бурггардт — були водночас університетськими професорами-літературознавцями, і лише Рильський більше брав загальною ерудицією, ніж систематично здобутим знанням.

Для Зерова характерне було замилювання в латинських авторах, для Драй-Хмари — дослідження південнослов'янських джерел та білоруського письменства, для Рильського, батько якого був реукраїнізований польський шляхтич, рідною стихією була польська поезія (а також і французька). Для Освальда Бурггардта, який народився на Україні в родині німецького купця, рідним світом був світ германський (тим більше, що він у Київському університеті скінчив романо-германський відділ). Лише щодо Филиповича, який не виявляв особливого нахилу ні до перекладацтва, ні до літературознавчих досліджень, котрі б сягали поза межі українського письменства, ми не наважуємося визначити конкретного — позаукраїнського — спрямування його зацікавлень.

Але неоклясики увібрали у свою творчість не лише здобутки французького парнаризму та російської поезії Срібного віку, а також світову культуру — як цілість.

А що до світової культури належить і німецька на чолі з Гете, то не дивно, що й він був їм — бодай певною частиною своєї творчої спадщини — близький і потрібний.

У раннього Рильського, наприклад, знаходимо низку ремінісценцій з «Фавста»: «Війнулася фіранка на вікні...» (зб. «Тринадцята весна», «Поезії», т. I, Київ, 1946), «Вечір напровесні» (зб. «Гомін і відгомін», там само).

До одного зі своїх сонетів Зеров узяв мотто з Гете: *Kennst du das Land...*

У другій половині двадцятих років на Україні точилася палка літературна дискусія між Миколою Хвильовим

і Миколою Зеровим, з одного боку, та понад двадцятьма їхніми опонентами на чолі з головою Спілки селянських письменників Сергієм Пилипенком — з другого. А мова йшла про те, на кого має орієнтуватися розвиток української культури: на комуністичну радянську Москву чи на вічну Європу. Коли Хвильовий кинув гасло орієнтації на психологічну Європу, його гаряче підтримав професор Зеров. А коли після місячної подорожі по Європі на Україну повернулося троє молодих пролетарських літераторів (членів літературної організації, що називалася «Гарт» і що об'єднувала пролетарських — не стільки за походженням, скільки за способом мислення — письменників) і вони заявили, що, мовляв, побачили на власні очі, буцімто Європа це — «розклад і загнивання», Зеров дотепно і гостро висміяв їх у статті «Європа-Просвіта-Освіта-Лікнеп». Він писав: «Але нехай Європа і зогнила, як це твердять робфаківці та основники Харківського ІНО — чи ж значить це, що вона втратила для нас всякий інтерес? Її душа (фавстівська, як визначає Шпенглер) живе в її культурному набутку. Хіба опанувати цей набуток не є наше завдання? І чи справді цей набуток такий нам непотрібний? Хвильовий, наприклад, знає, що "Європа — це досвід багатьох віків", його Європа — це "Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона"» («До джерел», Краків — Львів, 1943).

1932 року в українському журналі «Життя й Революція» з'явився хвостатий сонет (сонет з кодою) Павла Филиповича «Гете». Але це був час терору супроти української інтелігенції, тривали арешти, вже Клен, скориставшись зі свого походження, подався на Захід, вже побував в ув'язненні один з друзів Филиповича — Максим Рильський, а над рештою неоклясиків нависла загроза не лише репресій, а й прямого знищення (що й було здійснене кількома роками пізніш). Тому Филипович у згаданому сонеті висловлює не свою власну думку про Гете, а офіційний радянський погляд на цього письменника: у сонеті згадано Ваймарську республіку і заповіджено гетевську симпатію до тих, що «хочуть світ новий побудувати».

Михайло Драй-Хмара згадує Гете в одній зі своїх статтів про Лесю Українку.

Якщо порівняємо самовизначення, шляхом переліку літературних уподобань, у Клена та в Рильського, то може видатися, що Рильському Гете був рідніший і ближчий. Справді бо: якщо в Рильського

*Софокл — і Гамсун, Еггар По — і Гете,
Толстой глибокий і Гюго буйний,
Петрарчині шліфовані сонети
І Достоевський грішний і святий —
Усі книжки, усі земні поети,
Усі зрідні душі його живій, —*

то в Клена аналогічний перелік куди вужчий:

*І нам були однаково близькі
Фет, і Бодлер, і Леся, і Петрарка.*

Але це лише один бік справи.

Огляд літературної діяльності Юрія Клена (тоді ще Освальда Бурггардта — псевдонім він прибрав щойно по виїзді з України) у двадцяті роки не залишає сумніву щодо його зацікавлень саме в галузі німецької літератури. Про це свідчать як його статті, так і перекладацька праця «Залізні сонети» — так називалася видана 1925 року в Харкові збірка німецьких сонетів у перекладі Освальда Бурггардта (сонети, нібито писані німецькими полоненими під час Першої світової війни)¹.

У тодішніх журналах (переважно це «Життя й Революція») з'являються критичні статті та рецензії Клена на твори німецьких авторів або на переклади з німецької мови: «Про експресіонізм у Німеччині», «Екзотика та утопія в німецькому романі», «Леся Українка про Гайне», «Стефан Цвайг у своїй творчості», «Драматична техніка Георга Кайзера», «Про українські переклади з Гайне». Кленові належать переклади новель Георга Гайма, фрагменту з «Нібелюнгів», лібретто Гедвіги Лакманн до опери «Саломея» Ріхарда Штрауса, а також переклади окремих поезій Рільке та Стефана Георге. Окремо виділимо і підкреслимо статтю «Про новий український переклад "Фауста"». Це рецензія, опублікована в журналі «Життя й Революція» за вересень 1926 року. Клен (тоді ще Освальд Бурггардт) розглядає

¹ Справжній автор «Залізних сонетів» — Йозеф Вінклер. Кленові це не було відоме.

виданий незадовго перед тим переклад першої частини «Фавста», зроблений М. Т. Улезком. Побіч із глумливо-уїдливіми оцінками перекладу бачимо там деякі висловлювання і щодо самого німецького тексту, на зразок «легкокрилий співучий ритм оригіналу» або «стиль Гете легкий і ясний, мов різьба на криці».

Двадцять років в історії української літератури позначилися інтенсивним перекладацтвом та публікацією повних зібрань чи вибраних творів класиків світового письменства. За редакцією Бурггардта вийшли тоді, поруч із Джеком Лондоном, Бернардом Шоу, Шекспіром, Діккенсом, Гамсуном, також вибрані твори Гете.

Коли Юрій Клен на початку тридцятих років виїхав на Захід, він став — як було вже згадано — «містком між київським неокласицизмом та празькою школою українських поетів». Прага між двома світовими війнами була культурним центром української еміграції. З-поміж українських поетів, що жили і писали в Празі, найвизначніші — Олег Ольжич, Олена Теліга, Євген Маланюк, Олекса Стефанович.

Празька школа — поняття значно менш окреслене, ніж неокласицизм, як через різноманітність творчого спрямування представників цієї школи, так і через різну скалю їхньої талановитости.

Якщо зігнорувати випадкову згадку імени Гретхен у віршах Ольжича, то доводиться ствердити: поети, які жили в самому центрі Європи, стояли далі від Гете та його творів, ніж їхні колеги в Києві. В одного тільки Маланюка знаходимо, поруч незмінної Гретхен, ще й кілька поезій на гетевські мотиви. Це, зокрема, «Розквітлий сад і місячна імла...» та «Фавстівська ніч» («Поезії», Нью-Йорк, 1954).

Молодший неокласик Михайло Орест-Зеров був тісно, як і Клен, пов'язаний з німецькою культурою. Його перші літературні спроби, до речі, як і в Клена, — переклади з Рільке. Окремими книжками вийшли такі його переклади з німецької мови: «Антологія німецької поезії», «Стефан Георге», «Р. М. Рільке, Г. фон Гофмансталь, М. Давтендай» та «Сім німецьких новель». На його власній творчості я помітив конкретні відбитки трьох поетів: Гельдерлін (у галузі строфіки), Арно Гольц (прозопоезія) та Гете: або після праці над перекладом

циклу «Античній формі наближаючись», або водночас із цією працею створив Михайло Орест свій цикл «Взором античного».

Подібно до своїх колег, Рильського (на Україні) та Маланюка (на Заході), Клен вводить Гете у свою лірику. Маю на думці поезію «Франкфурт на Майні» («Кара-вели», Прага, 1943).

*Синіє небо, наче став.
Ходжу завулками тісними.
Що певне юний Гете ними
Колись закоханий блукав.*

*Хто розчинив вгорі вікно?
Чий погляд там мене чатує?
Я тут під аркою смакую
Солодке яблучне вино.*

*О, певне Фавста теж водив
В ці нетри хитрий Мефістофель,
На цій стіні лишив свій профіль
І пиво з цих шухляд цідив.*

*Входжу в собор, де вічна мла
І з мороку середньовіччя
Всміхаються мадонн обличчя.
На синім візерунку шкла*

*Христос, незмінний у роках,
Прозорий, пломенем прошитий.
Отут молилась Маргарита
І гірко каялась в гріхах.*

*Потужну повінь ле орган.
Стара легенда оживає.
На хвилях серце випливає
В вечірній франкфуртський туман.*

(1934, літо)

Головний твір Юрія Клена — це містико-історична епопея «Попіл імперій» (яка, через передчасну смерть авторову, лишилася незакінченою). У творі немає єдиного стрункого сюжету, є тільки серія епізодів, у частині яких — як спостережник або співучасник — виступає сам автор. При тому поет (як і Гете свого часу) використовує технічний засіб *провідника*: не сам він потрапляє в певні обставини, а хтось його туди провадить, хтось, досвідченіший і старший, ніж сам поет.

«Попіл імперій» — це книга про загибель трьох імперій: Австро-Угорщини, Росії та гітлерівського Райху, при чому ця загибель іде в супроводі загального знищення культури — усіх здобутків людського генія.

Мотив попелища сполучено з мотивом потопу: на європейське згарище суне зі Сходу більшовицька повінь. Свос призначення поет вбачає в тому, щоб «зберегти скарби забуті», щоб «у цю добу страшних великих кар» принести «нащадкам вічний дар: дар невмирущої краси — всі чуті і нами бачені дива століть, щоб людську думку вдруге запліднить».

Звідси естетичний еkleктизм Юрія Клена — бажання зібрати і зберегти все, що тільки було найціннішого у світовій культурі.

Юрій Клен свідомо використовує формальні засоби та образи своїх попередників.

Пошуки літературних джерел до «Попелу імперій» — це велика і вдячна тема, яка ще чекає на когось, хто підняв би її. Але вже поверхового огляду вистачає, щоб помітити низку таких джерел. Подаю короткий і, очевидно, далеко не повний перелік:

1. Фолкльор східнослов'янських народів (мотив жарптиці в першій частині епопеї).

2. Польський фолкльор (легенда про пана Твардовського).

3. Єврейський фолкльор (легенда про Голема).

4. Германський фолкльор (легенда про Фрідріха Барбароссу).

5. Біблія (плачі Єремії в четвертій частині епопеї, бісонет «Потоп», що є одним з ключових моментів твору — і що його Маланюк, редактор видання, не включив до «Попелу імперій»).

6. Зенд-Авеста: зороастристські (маздеїстські) моменти у філософському світогляді автора (докладніше про це — при зіставленні «Попелу імперій» та «Фавста»).

7. Відгомони еллінської поезії — як переспів епізоду про прощання Гектора з Андромахою (що, до речі, використав, але цілком інакше, Фрідріх Шіллер) та використання легенди про оборону Термопіл спартанським царем Леонідом.

8. На одну коротку мить у поемі з'являється постать Парсіфаля, що відразу пов'язує українського поета з куртуазно-містичним епосом середньовічної Європи.

9. У «Проклятті цадика» український критик Державин помітив відгук Леконт де Ліля.

Але найбільшу вагу, порівняно з усіма цими переліченими випадками, мають три постаті *провідників* (не виключаю, що четвертим провідником — у ненаписанім закінченні поеми — мав бути якраз Парсіфаль).

Через пекельні кола радянських таборів смерти автора провадить, в уніформі чекіста і з мавзером при боці, Данте Аліг'єрі (не зашкодить згадати, що відгуки творчости Данте у Кленовій ліриці були вже раніш: у «Каравелах» є поезія, писана терцинами і з цитатою в італійському оригіналі — кількох рядків «Божественної комедії»).

Через жахіття кацетів і таборів полонених Другої світової війни веде Юрія Клена «дотепник і жартун» Еней з «Енеїди» Котляревського.

Нарешті до післявоєнного шабашу — у відьомське коло «Вальпургієвої ночі» — впроваджує Юрія Клена гетевський Фавст.

Але перше ніж перейти до порівняння обох «Вальпургієвих ночей», хочу звернути увагу на два моменти, які свідчать про певну залежність творчости Клена від трагедії Гете: момент філософсько-релігійний та суто-формальний.

Гетевський «Пролог на небі», що починається з розмови трьох ангелів, безперечно, вплинув на виникнення Кленового оповідання «Пригоди архангела Рафаїла», де також маємо на початку розмову архангелів (при чому ця розмова має ту саму, що в Гете, функцію впровідного слова до твору як цілости), з тією, однак, різницею, що Клен виводить лише двох архангелів — Рафаїла і Гаврила, — а не трьох, як його літературний попередник.

Щодо формальної залежности, то спільність у ритмоструктурі «Попелу імперій» та «Фавста» виявляється в частій зміні розмірів: кожній сцені відповідає окремий ритм. Згадаю принагідно, що до кінця XVIII сторіччя великі поеми — від Гомера до Вольтера — писалися лише в одному ритмічному ключі: розмір усередині твору не мінявся. Зміну розміру для кожного нового розділу чи епізоду почали, між іншими, вперше застосовувати Гете в Німеччині та Тегнер у Швеції. Пізніше

бачимо таку ритмоструктуру в «Гайдамаках» Шевченка та в поемі «Іоанн Дамаскін» Олексія Толстого.

До моментів загальної подібності між «Фавстом» та «Попелом імперій» належить ляйтмотив злих духів, чий хор (або просто поява) вклинюється у виклад подій.

Так, у дії, що має назву «Кабінет Фавста», коли Фавст увиходить у супроводі пуделя-Мефістофеля, хор духів втручається, щоб звільнити «одного зі своїх» від собачої оболонки:

— *Одного уже зловили —
Обережно, браття миле!
Як в капкан хитрий лис,
Втрапив в пастку хижий біс.
Тільки глядіть!
Підлетіть та заграйте,
Все змішайте
І звільніть його, звільніть!
Якщо ми зможем —
Йому поможем;
Він нашої породи
Теж стане в природі.*

(Гете Й. В. Твори /
Переклад М. Лукаша. — К., 1969)¹

У Клена вся третя частина пронизана цим ляйтмотивом:

*А за обр'ями глухо,
Наче вітер-завірюха,
Виють-виють духи:
«Ми вже тут;
О, ми люті,
Та ще скуті.
Тільки вичакуй із пут,
Визволи на волю,
Ми тобі здобудем долю».*

(Клен Ю. Твори. —
Торонто, 1957. — Т. II. — С. 168)

*Тільки десь у полі глухо...
Знову демони стовухі...*

(Там само. — С. 170)

*А за мурами, у полі
Виють біси, виють голі...*

(Там само. — С. 172)

¹ Усі дальші цитати за цим самим виданням.

*Але в полі, в полі глухо
Виють біси висловухі...*

(Там само. — С. 184)

Про свою зустріч із Фавстом поет розповідає так:

*І враз почув я за собою кроки,
То горолаз якийсь мене здогнав,
Середніх літ, вродливий і високий, —
Маляр-мистець чи доктор прав.*

Вони знайомляться:

*«Отож знайомі будьмо: звусь я Кленом».
Він уклонився: «Майстер Фавст...»*

(Там само. — С. 279–280)

Клен підкреслює свою залежність, а водночас і відміну від гетевського першозразка: коли Фавст обіцяє його провести, як Мефістофель вів його самого, на верховину, —

*Де Чортів Млин, де Футензе лиснить.
Там ніч Вальпургієву з Вами стріну... —*

то Клен, однак, дивується:

*«В Вальпургієву ніч не тут, а в Гарці,
На Брокені злітаються відьми.
Лиш там вони товчуться в дикій сварці.
Про це довідалися ми
Давно, — промовив я, — із творів Гете».*

(С. 280)

Та виявляється, що часи змінилися і відьомський шабаш має відбутися — легко здогадатися, чому — саме в околицях Берхтесгадену...

Слід зазначити, що Клен значно поглибив проблематику «Вальпургієвої ночі», перенісши до неї певні моменти з «Прологу на небі».

Але якщо в Гете суперечка помежи Господом та Мефістофелем точиться довкола самого тільки Фавста:

Господь:

*Він поки що у мороці блукає,
Та я вкажу йому до правди вхід,
Бо знає садівник, як деревце плекає,
Який від нього буде цвіт і плід.*

Мефістофель:

*Та він не Ваш, я ладен закладатись!
Дозвольте лиш до нього взятись,
І він піде за мною всліг, —*

(Гете Й. В. Твори. — С. 73)

то в Кленовій «Вальпургієвій ночі» суперечка mezi Господом та Люцифером іде вже не про окрему людину, а про ціле покоління. Ролі, властиво, помінялися: вже не Господь володіє людиною, а Мефістофель прагне її здобути для себе, а навпаки: Люцифер виростив

*«...Людське покоління,
Що дасть відставку всім богам».*

А Господь має відібрати в Люцифера його здобич:

Господь:

*Я знаю, випестив нову ти расу,
Диявольським умом обдарував.
Порогу демонів, на злочин ласу,
В тіла смертельні вчаклував
Та їй нову торую Я дорогу,
Яка веде до зоряних висот,
І не затопчте стежечку до Бога
Ні Вельзевул, ні Бефарот.*

Люцифер:

*Так проти мене ти задумав зраду...
Хай зрадять люди батька сатану?
Співай свою солодку серенаду,
А я навію туману.
Я їх навчу лукавити, вбивати,
Вкладу неспокій, прокляту жагу.*

Господь:

*А Я вкладу чуття самопосвяти,
Збуджу за подвигом тугу.*

Люцифер:

*Я зачумлю їх пристрастю до жінки,
Поріддю прищеплю содомський гріх.*

Господь:

*А Я — любов, що на геройські вчинки
Нахне і визволить усіх.*

Люцифер:

*Я покажу до пекла їм дорогу.
В них смак збуджу до мук і катувань,*

*І будуть з них чорти, лише безрогі.
Не дана бо підлоті грань.*

Господь:

*А Я скажу: «Є чистота і врода».
Ключа до неї дам, щоб стала тих
Лихих, почварних демонів порога
Ще вище янголів ясних.*

(С. 290)

Архітектонічно «Вальпургієва ніч» з «Попелу імперій» являє незаперечну залежність від гетевського першозразка; у Юрія Клена, як і в Гете, бачимо той самий технічний засіб *презентації*: персонажі (або групи персонажів – «хор») з'являються, заявляють про себе, хто вони, і відходять, даючи місце іншим постатям.

Основний текст Кленової епопеї дано не в драматичній і не в діалогічній формі: це вірші, куди лише час до часу вкраплено окремі репліки та монологи. Діалогічну форму мають лише дві «Розмови з душею» та «Діалог людини з Землею». Тому поява в тексті епопеї не лише діалогічної, а й цілком сценічної «Вальпургієвої ночі» сприймається як певного роду несподіванка, чим підкреслено подібність до першоджерела.

Серед персонажів, що повторюються в епопеї Клена, крім самого Фавста й відьом, маємо ще згадати Ліліт.

У Гете:

Фавст:

То хто стоїть?

Мефістофель:

Пригляньсь, Ліліт.

Фавст:

Яка Ліліт?

Мефістофель:

*Адама перша жінка.
Пустила коси вітру на розпліт –
Ото її єдина одежинка...*

(Згадане вид. – С. 209)

У Клена:

Фавст:

*Погляньте, там, де річка пересохла, –
Пробившись крізь чорні чагарі,
Простоволоса жінка їде охляп
На п'ятиногім комарі.
(...)*

Вершниця:

(...)

*Вітаю Вас! Візьміть ці діаманти
В оправу віршову. Вони мутні,
Але як відшліфуйте їм канти,
У них заіскряться вогні.*

Я:

Спасибі Вам, незбагнена Ліліто!..

(С. 307 – 308)

Мефістофеля в Клена, щоправда, нема, але з'являється гумористична постать Квазімефістофеля, в якому легко пізнати одного з українських публіцистів.

Відгуком маздеїзму в християнстві можна вважати той факт, що Мефістофель виступає як

*Володар всіх щурів, мишей,
Жаб, мух, комах, блощиць, вошей...*

У Клена один з чотирьох архангелів Люцифера, Вельзевул, дає звіт своєму зверхникові:

*А я створив кліщі, блощиці, блохи,
Щоб мучили і позбавляли сну,
І тих, і тих кусаючи потрохи,
Та ще зажерну сарану.*

(С. 285)

У Гете чортовинню, яке збирається Вальпургієвої ночі, притаманне виконання неестетичних фізіологічних потреб:

*Усяк навзаводи летить,
Відьма... а цап смердить.*

У Клена фізіологічну функцію нечистих сил піднесено до ступня ритуалу:

*Тобі, Люцифере, у ніч Вальпурги
До ніг складаємо свій кал...*

Зрозуміло, що відьомське кодро пов'язане з досить таки відвертою еротикою. У Гете:

Мефістофель (танцюючи з бабою):

*Колись приснилося мені
Старе гупло в осичині;
Хоч те гупло й гниле було,
Воно мене немов тягло.*

Яга:

*Я б'ю низенько вам чолом,
Лицарю з кінським копитом!
Держіть готового сучка,
Коли гупло вас не ляка.*

Відповідно їй у Клена одна з відьом співає:

*Як пал погасне — скоч на нього,
Сядь верхи, як на помело.
І шалапута-пусторога
Упхай в розпечене жерло.*

«Вальпургієва ніч» Клена, на мою думку, — твір три-площинний.

На першому, найнижчому, рівні бачимо сатиру на українську, головню повоєнну, дійсність, при чому висміяно як політичні угруповання, так і окремих діячів, з одного боку, а з другого — літературні напрямки та їх представників. Це матеріал «pro domo sua», для нашого внутрішнього вжитку, і, крім історика української літератури та дослідника української політичної думки, він мало кого може цікавити.

Другий рівень — загальнополітичний, у світовому масштабі. Тут уже поруч із глузами маємо елемент трагічний (хор в'язнів, хор спалених єврейських дітей).

Нарешті, третій рівень — загальнофілософський: це містика боротьби добра і зла, світла і темряви, чистих і нечистих сил, дана, одначе, не з християнських позицій, а з позицій маздеїзму (чи зороастризму).

Схематично це можна уявити так:

1. Найнижчий рівень: сатира на українських громадських діячів та літераторів.

2. Середній рівень: загальнополітична сатира з поетичним забарвленням.

3. Найвищий рівень: релігійно-філософське трактування проблем боротьби добра і зла.

Тож Кленова «Вальпургієва ніч», за своїм задумом і здійсненням, незрівнянно ширша від ґетевської: проблематикою вона наближається до цілого «Фавста», з тією різницею, що у «Фавсті» боротьба світлих і темних сил відбувається в душі людини, а в Клена цю боротьбу перенесено на цілу світобудову.

Тож, підсумовуючи сказане, доходимо висновку, що для Юрія Клена Гете був значно ближчий, ніж для його літературних друзів та однодумців – київських неокласиків і поетів празької школи.

Хоч Кленів зв'язок із усією творчістю Гете потребує ширшого й докладнішого дослідження, але вже зіставлення «Фавста» з «Попелом імперій» та деякими іншими творами Клена вистачає, щоб констатувати: Гете був одним з тих джерел, без яких тяжко було б уявити Юрія Клена як українського письменника. Бож, крім редагування творів, рецензії на переклад, згадок у ліриці, маємо в нього цілу низку наслідувань та запозичень, що охоплюють матеріял від лексики, структури твору, формально-технічних засобів до філософсько-релігійних моментів.

Пов'язаність Клена з творчістю Гете глибока й багатостороння.



В'ЯЗНИЧНА ЛІРИКА ТА БАЛЯДИ ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА*

Якщо не рахувати тематичних збірників та історико-літературних хрестоматій, ми маємо за увесь повоєнний період чотири антології, що мали б бути — як певна сукупність і кожна зокрема — репрезентативними, себто, що наявність або відсутність на їхніх сторінках творів певного автора мусіла б правити за критерій його поетичної вартости.

Однак тут починається ціла низка різних «але».

Чотиритомова антологія української поезії київського видання з поетів еміграції містить одного лише Олеся. Цього вистачає, щоб скласти про неї належне уявлення.

Двотомова антологія української поезії «Координати» мюнхенського видання (1969), антологія, яка мала б охоплювати творчість поетів еміграції, якраз не містить творів Олександра Олеся. Цього також вистачає, щоб скласти про неї відповідну opiniю¹. Додам, що упорядники підходили до матеріялу досить своєрідно, і тому творчість немилих їхньому серцю поетів або представлена в антології добіркою найгірших віршів (із відповідним коментарем), або взагалі не представлена. Я особисто потрапив до першої категорії, Володимир Янів — до другої.

Третя антологія — це однотомник Володимира Державина (1957) — лондонського видання (назва така сама,

* В основу статті покладено доповідь, прочитану в УВУ 28.07.1978.

¹ Досить влучну (хоч і надто евфемістичну) оцінку «Координат» можна знайти в рецензії П. Кононенка «Два Богдани, два Богдани горюх молотили» [Слово: Зб. — Торонто, рік видання не позначений. — Ч. 6. — С. 281—286].

як і в чотиритомника київського: «Антологія української поезії», 1958). У цій антології ми знайдемо вірші Володимира Янева. Проте вибір, зроблений Державиним, не здається мені надто вдалим, і насувається припущення, що упорядник, так би мовити, дав відчепного поетові — замість вибрати з нього найліпше.

Нарешті, четверта «Антологія української лірики», ч. I (Торонто, 1978) — це та, що її упорядкував покійний Орест Зілінський (упорядник загинув загадковою смертю: правдоподібно, його скинуто зі скелі...). Але з цієї антології вийшов лише перший том, який охоплює нашу поезію до 1919 року.

Отож орієнтуватися у творчості Володимира Янева ми мусімо не за вказівками й дороговказами існуючих антологій, а навласнуруч — за власним смаком і уподобанням. Що я й зробив. І нині маю нагоду поділитися з вами своїми висновками.

Оповідати про поетичну творчість Володимира Янева я хочу не за хронологічною появою його книжок, а за тим порядком, як я особисто з тими книжками знайомився.

Володимир Янів належить до того покоління західньоукраїнських письменників, що жили ідеями націоналізму, втілюючи їх як в особистому житті — в долі борців за омріяну Україну, — так і в літературній творчості, для якої характерна волюнтаристична цілеспрямованість.

Перша збірка Янева — «Сонце й грати» — побачила світ 1941 р. в Берліні, а поезії, що увійшли до збірки, писані наприкінці тридцятих років у польських в'язницях.

Варто звернути увагу на кардинальну різницю між настроєм тюремної лірики західньоукраїнських поетів — в'язнів польських тюрем, з одного боку, — та їхніх сучасників, радянських в'язнів, з другого. В окремих, до речі, дуже небагатьох, які дійшли до нас, зразках в'язничної лірики поетів з Радянської України панує пригнобленість, відчай, безнадія. Наприклад:

*О духи! Я не хочу тут конати...
Я плачу, я благаю: допоміть!*

Або:

*Ні, ні, на вороних уже не грати:
Я — в кам'янім, у кам'янім мішку.*

(Це — фрагменти з Ореста й Драй-Хмари)

Навпаки, у віршах західньоукраїнських поетів-політв'язнів звучить голос борця, певного правоти й перемоги. Проте суто-мистецькою вартістю вони поступаються рядкам із Колими й Воркути. Але ця поезія знаходила шлях до сердець юнаків, захоплених тими самими ідеалами войовничого українського націоналізму (і водночас не надто вибагливих щодо суто-естетичної оцінки літературного твору).

Того ж таки сорок першого року в Берліні вийшла друга книжка поезій Янева «Листопадові фрагменти», а через десять років — третя збірка «Шляхи». Я тоді був в Аргентині, й ця збірка просто не дійшла до мене. Широкого розголосу, у формі чи то захоплених, чи то гостро-негативних рецензій, вона не викликала (що на-самперед слід пояснити невідповідним часом її появи у світ: з Європи українська еміграція вже роз'їхалася, а на землях нового поселення ще не встаткувалася, — і широкі читацькі кола просто були розтанули...).

Збірка «Життя» вийшла двадцять чотири роки після «Шляхів» — вийшла, коли вже здавалося, що Володимир Янів цілком присвятився праці науковій і адміністративно-громадській, а поезія лишилася для нього тільки спогадом молодих років. Тому для мене особисто ця збірка була певною несподіванкою. Я б сказав: подвійною несподіванкою. Поперше, тут маємо досить рідкісний випадок повернення до літературної творчості після двадцятирічної перерви. Подруте, збірка «Життя» Володимира Янева свідчить про його еволюцію — про його зростання як поета. На зміну волюнтаристичній декларативності першої збірки прийшло психологічне й філософічне заглиблення.

Ось перша поезія з циклу «Осінь» (що, між іншим, трохи нагадує цикл Юрія Клена «Крізь праосінь» зі збірки «Каравели»):

*Се синя осінь листя стелить
По сірих і пустих стежках,
І шовком в лагідних постелях
Прославсь в неговідоме шлях.*

*Мій шлях в зиму з весни та літа,
Що в мене їх і не було,
Лиш осінь радісна й привітна,
Багата в золото й срібло.*

*У срібні струни полохливі,
Що з вітру леготом пливуть,
В його мелодії та співі
Із променів мережку тчуть.*

*В мережці сиві волоконця
Укриють багряницю й мідь,
І в діамантах рос у сонці
Виблискує парчева сіть.*

*В парчевій сіті сяють мислі,
Мандрують в золото лісів,
І в тузі синяви зависли
В мереживі далеких днів.*

*Тих днів, що дням ідуть на зміну,
Не йдуть, а хвилями пливуть
У ту святу, величну гнину,
Що звершує тріумфом путь.*

Олександр Кульчицький провадить паралелю між лірикою збірки «Життя» та філософськими поглядами Дільтая, який писав:

Загадка життя — це єдиний страхітливий предмет філософії, обличчя цього життя з очима, що інколи пожадливо глядять у світ, іншим разом — контемпляривно або мрійливо — поза нього, лице з устами, що інколи сміються, іншим разом грижать у стражданні; життя — це сфінкс із тваринним тілом і людським обличчям.

Про цю «сфінксовість» життя, його загадковість, нерозгаданість і нерозгадність говорить, на думку Кульчицького, і така, наприклад, поезія Янева:

*Життя насичене й несите
Сплітає з павутиння снів
Шорстке мотуззя й сірі сіті
Нових бажань і спішних днів
В житті насичено-неситім.*

*Спіймалася людина в літі
В тенета власних почувань,
Щоб блиснути вогнем, — згоріти,
Без скарги, сумніву й вагань
В зеніті сонця в повнім літі.*

*І іскри в ніч, а ніч туманом,
І іскри вглитує туман,*

*Та заки світлий день настане,
Все більше й більше буде ран,
Загинуть іскри у тумані.*

Ще більшою мірою цю нерозгаданість життя показано в іншій поезії Янева (ця поезія, як і попередня, належить до циклу «Лірична автобіографія»):

*На межах дійсності й ніщоти,
На грані смерти і життя,
Себе питаєш лячно, що ти
І що є істина й буття
На межах смерти та ніщоти!*

*В темниці мертві оживають,
Як мертвими для нас живі.
Як дні й літа без урожаю,
Лагідними стають гнівні, —
Для мертвих мертві оживають.*

*Людина людяніє в тінях,
— В дорозі до краси й добра,
І менше радості у чинах,
А більше в дзеркалі нутра,
В очищенні, в терпінні й тінях.*

Цей цикл — «Мрія та слово (Лірична автобіографія)» — творить ядро збірки «Життя»: це 46 поезій, кожна з трьох п'ятивіршових строф, писаних чотиристовим ямбом. Чому саме автор зупинився на п'ятивіршах — в українській поезії досить рідко вживаних? Як мені відомо, Янів — глибоко релігійна людина. Тож можливо, що тут справа у звуковій подібності — що в його підсвідомості слово *п'ять* асоціювалося зі словом *розп'яття*. Вся збірка «Життя» переткана звуковими повторами, однак вони не мають характеру ономаotopeїв чи звуконаслідування, наприклад:

*О думи, звільнені з полону,
— З тривоги та тіней плінних тіл...*

Або:

*В хрусталах ліс стає собором,
Святинєю розблисне бір...*

Або ще:

Виходить холод у хітоні...

Мені здається, що ці звукові повтори мають якоюсь мірою містичний характер, що поет за їхньою допомогою має намір викликати певний релігійно-споглядальний чи, може, релігійно-медитаційний настрій...

А тепер повернімося на кількадесят років назад — до збірки «Шляхи» та ще далі — до першої збірки Володимира Янева, яка має назву «Сонце й грати».

Для мене, як для дослідника форми, там цікаві насамперед три речі: сонет, терцина, баяда.

Від часу своєї появи — перші датовані сонети Джакомо да Лентіні позначені 1241 роком — аж до наших днів сонет продовжує свій тріумфальний похід світовою поезією. Це єдине з літературних надбань Середньовіччя, що на нього не піднеслася рука ні теоретиків клясицизму, ані adeptів сучасного модернізму.

Подібно до японських уаки та гайку, сонет — як слушно помітив колись Микола Зеров — це не жанр, а жанри.

Світове сонетярство знає такі жанри сонета: любовний — тут на згадку приходять Петрарка; сатиричний — Чекко Анджольєрі; філософський та рефлексійно-медитаційний — назвімо Шекспіра; містично-релігійний та метафізичний — це заключний сонет «Канцоньєре», еспанські містики, сучасний аргентинський поет Хорхе Люїс Борхес; сонет-естамп (включно з філософським естампом) — тут згадаю французьких парнасців, Кардуччі, Рубена Даріо; сонет пейзажно-описовий — це Бунін, Макс Волошин, наш Зеров; сонет бунтівничий — Альмафуерте, Рильський (маю на думці такий сонет, як «Немає гірш, як бути собі нудним...»); нарешті, сонет про сонет — лінія його тягнеться від Льопе де Веги через Кітса й Пушкіна до Франка, Мосендза, Івана Світличного... (Ще є суто-радянське явище, яке можна назвати агітсонетом, але воно стоїть поза межами красного письменства).

А який же наш, український, внесок у світове сонетярство? Що дали ми для розвитку сонета? Який жанр витворили?

Я назвав би лише один сонетний жанр, що є нашим автентично-українським явищем. Це сонет тюремний, або в'язничний.

Батьком цього жанру, як усі ми пригадуємо, був Іван Франко. Поетичне — скажімо так — зухвальство Франкове в тому, що він сполучив найшляхетнішу поетичну форму сонета — в царині чистої форми також існують свої плебеї і своя аристократія: недаремно ж сонета звуть королем, а октаву — королевою строф! — сполучив цю форму із найнижчим змістом — із малюнками тюремного побуту.

Звісно, одноразова поява певного феномену в літературі ще не робить його жанром; для цього потрібно, щоб відбулося закріплення сполуки певних формальних ознак із певним змістом.

Я припускаю, що у світовій літературі не один Франко, і не він перший, писав сонети, перебуваючи в ув'язненні, і не в одного лише Франка до чотирнадцятих сонетних віршів пробивалася заґратована дійсність. Але я цілком певний, що лише в українському письменстві сталося жанрове закріплення ознак тюремного сонета.

Тридцять роки дали українській поезії сумну нагоду для такого закріплення: саме тоді потрапили до в'язниць деякі молоді західноукраїнські поети (серед них Богдан Кравців і Володимир Янів) та десятки поетів підрадянських.

Припускаю, що західноукраїнський тюремний сонет дійшов до нас як цілість. Із східноукраїнських в'язничних сонетів збереглося лише два, хоч було їх, напевно, значно більше. Справа в тому, що тоді вся українська тюремна лірика загинула разом із авторами. Конкретно це писаний у передчутті арешту сонет Миколи Зерова, останній із циклу «Параду»:

Цегляний цоколь і залізні ґрати... —

та писаний уже за цими самими ґратами сонет його молодшого брата Михайла Ореста:

Прекрасні дні, в минулім потонулі...¹

Як я вже зазначив, існує ґрунтовна різниця в настроях та в ідейному навантаженні між тюремною лірикою західно- і східноукраїнською. Ця різниця

¹ З тих часів дійшло до нас взагалі дуже мало в'язничних поезій: по одній-дві речі Драй-Хмари, Ореста, Чапленка, Пронченка...

стосується також і сонета. З одного боку, маємо волюнтаризм, свідомість самопожертви, віру в остаточну перемогу і прагнення боротьби — а водночас певну формальну недовершеність, зокрема мовні огріхи та кепські наголоси. З другого боку, поруч із формальною досконалістю, настрій безнадії, безсилля, рокованости...

Треба сказати, що сучасний український сонет з-поза грат — це плід високої синтези. Тут насамперед слід назвати сонети Івана Світличного, який сполучає естетичну бездоганність сонета неоклясиків із позицією незламного борця, притаманною західньоукраїнським поетам.

А ось сонет Володимира Янева «В льохах Берези...»:

*В льохах Берези вбивчих, — вічно впертий
Кладу вогонь жертовного багаття;
Крутом суворі разом сядуть браття
Святій ідеї вірні аж до смерти.*

*Козак, який гатив студене море
І клав під мури Петербурга кості.
...Прийдуть засніжені з Соловок гості
І не розділять нас віки й простори.*

*...І Войнаровський зо снігів Сибіру, —
Дід Кальнишевський радісний, — щасливий,
Тарас Шевченко із степів заслання —*

*Благословлять завзяття, — запал, — віру
І бачать успіхи й воскресні зриви
Палким, — надхненним духом віщування.*

Береза Картузька, 3 січня 1935

Щодо суто-мистецького аспекту цього сонета, то він не дорівнює ні осінній ліриці В. Янева, ні його баладам. Взагалі сонети того періоду мають нині, головно, історично-літературну вартість — як свідоцтво ідеологічної настанови та естетичних вимог української молоді інтелігенції Галичини й Волині напередодні Другої світової війни.

Куди більші здобутки має Володимир Янів у жанрі балади.

Термін «балада» пройшов довгу еволюцію і нині вживається в літературознавстві у двох значеннях, цілком відмінних.

Так, існує французька *бальяда* – лірична поезія певного розміру, складної строфічної будови, з визначеним порядком рим, рефреном і *посилкою* – зверненням (переважно до уявного принца) в кінці поезії¹.

Друге значення терміну «бальяда» постало в Англії. Це ліро-епічний твір з трагічним, фантастичним або трагіко-фантастичним сюжетом. Не виключено, що в добу Відродження поети занесли з Франції бальяду, яка – як строфожанр – не прищепилася, але назва якої перейшла у фолкльор і там набула іншого значення. Явищем світової літератури англо-шотландська бальяда – під іменем романтичної баяди – стає у XVIII ст., коли виходить «Збірка старих героїчних баяд» Томаса Персі, а за нею вслід – шотландські баяди Вальтера Скотта. Романтична баяда переходить з Англії головно до германських та слов'янських країн, продовжуючи існування і на своїй батьківщині аж до сьогодні. Маємо ланцюг: Вальтер Скотт (напр. «Іванів вечір»); Байрон – баяда з «Дон Жуана» (є український переклад Юрія Клена); Теннісон – «Сестри», «Леді Годіва»; Оскар Вайльд – «Баяда Редінзької в'язниці»; Кіплінг – «Цариця Бунді», «Денні Дівер»; нарешті, Альфред Нойс – винятковий майстер баяди, автор «Рабівника».

В Німеччині баяди пишуть від Бюргера й Улянда – через Гете й Шіллера – аж до пізнього романтика Меріке.

У польській поезії маємо баяди Міцкевича, у росіян – Пушкіна, Лермонтова, Олексія Толстого.

Для романської поезії романтична баяда не надто типова. Маємо, однак, баяди Віктора Гюго та сучасного аргентинського поета Конрада Нале Роксльо (назва його твору – «Баяда мертвого вершника»). Саме ця назва дає поштовх сказати кілька слів про баяду як літературне явище. Вона не є закостенілою формою, як її французька іменниця. Жанрову приналежність вирішує її емоційна настанова. Якщо структурно вона часом буває споріднена з новелею (не оповіданням!), то настроєм, кольоритом, антуражем, загальною атмосфе-

¹ Ще 20 років тому, укладаючи «Строфіку», я майже не мав українських прикладів французької баяди. Нині ми маємо дві книги перекладів з Франсуа Війона: *тут* – переклад С. Гординського, *там* – Л. Первомайського. Крім того, ще є мої переклади з Альфонса Піше та оригінальна україномовна французька баяда пера Л. Далекої.

рою, де кров і помста, привиди, упирі, мерці, що встають з домовин, прокльони, що здійснюються, — усім цим балада пов'язана з «готичною літературою».

Крім балади чистого жанру, є ще поезії баладного типу, як «Аннабель Лі» Едгара По, «Ноктюрн» Хосе Асунсіона Сільви, «В Перемишлі, де Сян пливе зелений...» Івана Франка.

Українська літературна балада бере свій початок від Гулакового травестованого переспіву балади Гете «Рибалка» та його ж таки переспіву «Пані Твардовської».

Розвиток справжньої, нетравестованої, балади починається від Шевченка. Але не можна забувати, що українська народня поезія вже витворила була пісні баладного типу — «Байда», «Бондарівна»...

Розвиток балади в нашій літературі триває й донині. На Радянській Україні побачила світ антологія української балади Григорія Нудьги, а його монографія про баладу вийшла окремою книжкою. Однак і антологія, й монографія Нудьги — однобічні: в них є (вживаючи радянську термінологію) і «дожовтнева», й «пожовтнева» балада, але немає третьої — еміграційної... У першій групі ми маємо, зокрема, балади Шевченка (особисто я не вважаю їх вершинами його творчості...) та Бориса Грінченка — серед них такі речі, як «Леся, преславний гайдамака», де в трагічний сюжет вплетено гумористичну ситуацію.

У перші роки після перемоги більшовицької влади — і то не лише на Україні, а в цілому Радянському Союзі — влада протегувала й пропагувала «революційну романтику» — і тому балада потрапила до привілейованих жанрів, щось на зразок нинішнього «оперативного» виробничого нарису...

Досі зберігають мистецьку вартість деякі балади Володимира Сосюри («Бій відлунав. Жовтосині знамена...») та «Кінь око криваве сказано примружив...»).

Деякі літератори, що прагнули вислужитися перед режимом, звернулися до жанру балади (характерно: мовчазна опозиція неокласиків виявилася в тому, що ніхто з них не писав балад). З-поміж балад режимовислужників назву «Будку 440» Д. Загула, «400-й полк» Майка Йогансена (це, між іншим, переспів новелі «Бій в ущіліні Коултера» американського прозаїка Амброза Бірса).

Також переспів і також з американської прози — «Баллада про короткозоре Ельдорадо» Олекси Влизька (автор використав епізод із книги О. Генрі «Королі й капуста»). Тільки це вже не прорадянська річ, а протирадянська — із відповідним підтекстом, за який автор і заплатив життям.

На еміграції справжніх балад не так багато. Є переважно лише твори так званого «баладного типу». Леонід Полтава видав навіть книжку «Українські балади» (1952); там є дуже добрі й дуже погані поезії, але нема жодної автентичної балади.

Автентичні, антологічно-досконалі за своєю структурою балади знайшов я зовсім недавно — каюся, що тільки недавно! — в книзі Володимира Янева «Шляхи». Там є три балади: «Помста троянд (Із словацьких переказів)», «Парашка» і бретонська балада «Mont Saint Michel».

Наводжу заключні строфи бретонської балади. Юнак досягнув зачаклованого замку, де зберігається чарівний жезл, що його він має винести, поки проб'є дванадцята. Він не піддається спокусам розкошів, байдуже проминає золото, й перли, й коштовне каміння. Але...

*Лише в тонких сетах кралі,
І запах рож, бузка, конвалій,
В палких очах і спрага, й гріх,
Уста цілунком манять, просять,
— То кличуть руки й шовк волосся,
То теплих тіл гарячий сміх.*

*В крові світає пристрасть жаром,
— Минає час і б'ють удари,
Та вже юнак глухий на них;
Він уст — цілунків п'яних хоче
І чашу вин із рук дівочих,
І келих випити утіх.*

*...Чому годинник б'є так грізно?
Дарма! Запізно вже! Запізно! —
Бо це останній вибив раз,
А при останньому ударі
Згубився шлях, минулись чари
І виходу не стало враз.*

*Замкнулись з гуком двері й брами,
З лискучих стін — холодний камінь.*

*...І вкрив чоло смертельний піт.
Суєт перемогла омана;
Хотів цілунком бути п'яний,
А з ніжних краль німий граніт.*

*І знов палати і оселі
У темі замкнули зимні скелі,
— Могила тайною мовчить.
...А ген! Зо скель зорять понурі
Мовчазні башти й сірі мури, —
Сумує вал в зловісну мить.*

*І тільки хвиля глушу дику
Змиває піною і криком
Пошарпаних, сердитих вод,
— Аж гнів неситої стихії
Глумиться, і кипить, і виє,
І з дна встає німих темнот.*

Укласти ліричну поезію, себто передати віршем певну думку чи настрій, може сливе кожна культурна людина, але написати ліро-епічний (не кажу вже — епічний) твір, себто відтворити у віршовій формі, яка повинна мати ще й естетичну вартість, певну подію чи низку подій — а це включає також і характер осіб, що діють, і побічні обставини, і тло, на якому розгортається дія, — це вже потрапить не кожен. Тому і вважався колись епос вищим від лірики, і різні музи відали окремими родами поезії — Ерато, Полігімнія, Каліопе — кожна зі своїми функціями.

Я сказав би, що Каліопе, якій підлягала, побіч красномовства, також епічна поезія, виявила — на жаль, короткотривалу — прихильність до Володимира Янева, коли дала йому надхнення створити таку річ, як «Mont Saint Michel». Ця балада, безперечно, досягає антологічного рівня. Тож якби ми тут спромоглися видати повну (а не обмежену партійними вказівками і цензурними втручаннями — як це стається на Україні) антологію української балади, то такі твори Володимира Янева, як «Mont Saint Michel» (бретонська балада), мали б знайти на її сторінках заслужено-почесне місце.



ВІД «СМЕРТИ» – В БЕЗСМЕРТЯ*

Борис Антоненко-Давидович
та його доробок у ретроспекції часу

Вчитаймося в цей уривок:

...Рання осінь... Ще буває небо блакитно-безхмарне, ще випадають теплі, ласкаві дні, коли сонце пригріває, як уліті, та однаково – в повітрі чується, що – зайшла осінь. І тональність блакиті в чомусь уже не така, і соняшне тепло пестить тільки на осонні, і в пишних барвах природи чимраз більше переважають над веселою зеленню трави й листя – мертве золото пліну та холодні багреці призахідного обрію. Незрима рука тихо снує в повітрі сиве павутиння бабиного літа, а за нею друга така ж рука – звільна сіє смуток...

Це – синтетична картина ранньої осені. Не натуралістична, не приурочена до певного конкретного року або тієї чи іншої місцевості, а саме синтетична, узагальнююча. Та, що в теорії стилів зветься клясицизмом.

І водночас – це символічне зображення поетичної творчості Євгена Плужника, якому присвячено один з нарисів книжки Бориса Антоненка-Давидовича «Здалека й зблизька».

Така двоплановість свідчить про небуденний талант і неабиякий літературний досвід автора книжки, що має не тільки чисто художнє, а й велике пізнавальне значення. Сама назва «Здалека й зблизька» добре відповідає змістові й розташуванню матеріялу, що, між іншим, не завжди буває навіть у відомих літераторів. Починає Антоненко-Давидович силуетками наших письменників минулого сторіччя: Тараса Шевченка, Івана

* Березіль. – 1998. – Ч. 3–4.

Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, наводячи деякі дані сторічної давности, котрі — на час виходу книжки — не були відомі широким колам українського читачтва взагалі, а студіюючій молоді — зокрема, — наприклад, дані про переслідування української мови в 60–70-х роках ХІХ сторіччя. Автор відважно цитує циркуляр міністра внутрішніх справ Валуєва з 16 липня 1863 р.: «...большинство малороссиян весьма основательно доказывает, что никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может, и что наречие их, употребляемое простолюдием, есть тот же русский язык, только испорченный влиянием на него Польши...».

Коментуючи Валуєвський циркуляр, Антоненко-Давидович пише:

Спосіб, до якого вдався Валуєв, щоб надати якоїсь пристойности своєму канібальському циркулярові, був не новий для українців — хіба не «просили» вони раніш скасувати гетьманщину й козацтво, закріпачити селян і возвести в дворянство козацьку старшину. Всяку кривду, що чинили Україні російські царі та їхні посіпаки, вони завжди обставляли так, ніби це робиться на бажання самого ж таки українського народу, задля його власної користі. Спосіб був не новий, але новим був такий нечуваний досі замах на саме духове життя народу, на його мову — те єдине, що лишилося йому від прагідів, що було за ознаку його самобутности, його національної індивігуальности.

І як це пасувало до тодішньої української дійсности...

Антоненко-Давидович коментує також Емський указ 1876 р. Цей акт підписав цар Олександр II, забороняючи українські переклади з чужих мов, українські вистави і народні читання та ввіз українських книжок з-за кордону.

Принагідно зазначу, що мені особисто ці указ і циркуляр нагадують середньовічних норманів, офранцужених нащадків Роберта Диявола, котрі, завоювавши Англію, забороняли англосаксам розмовляти рідною мовою.

Дальші нариси книжки «Здалека й зблизька» присвячені українським письменникам радянських часів: це Степан Васильченко, Василь Еллан-Блакитний, Максим

Рильський, Володимир Сосюра, Євген Плужник та Борис Тенета. Нариси, які змальовують близьких авторових друзів Євгена Плужника та Бориса Тенету, позначені найбільшою теплотою. Плужника, як ми знаємо, «реабілітовували» довго, нерішуче, кількома етапами, а щодо Тенети, то він — якщо не помиляюся — й досі належить до категорії напівзабутих...

Кінцеву частину книжки Антоненка-Давидовича займають статті на теми літературної творчості: початківство, графоманія, літературна критика, окремі питання творчого процесу.

Можна сказати, що в книжці «Здалека й зблизька» письменник повернувся до того жанру, що вабив його ще в молоді роки, — хоча переважно майстри слова стають нарисистами лише в похилому віці. Першу збірку нарисів «Землею українською» Антоненко-Давидович видав 1930 року; а коли він, після повернення з ув'язнення й заслання, знову міг присвятитися творчій праці, то, поруч із жанрами фікційної літератури (роман, оповідання, повість), приділив чимало уваги також і нарисові, себто жанрові літератури нефікційної. Тож протягом 60-х років побачило світ кілька книжок з його статтями й нарисами, присвяченими, головню, літературі та мовним процесам на Україні. З легкою незлосливою іронією оповідає письменник про навалу графоманів та їхньої продукції, з якою йому довелося знайомитись, коли він працював «на посаді секретаря ілюстрованого журналу». Прочитаймо невеличкий уривок:

Ось до редакційної кімнати входить похапцем у селянській чумарці парубійко. Йому з вигляду (...) не більше двадцяти двох років. Він досить рішуче підходить до столу й перебиває розмову з якимсь відвідувачем:

— Ви секретар? Я пишу вірші, оповідання і грами. Ось вам вірш. — Парубійко витягає з кишені засмальцьований шмат паперу й голосом, що не припускає ніяких заперечень, каже мені:

— Прочитайте, будь ласка, негайно, бо мені треба ще до одної установи збігати і на поїзд до Білої Церкви поспіти. Да, а скільки ви платите за вірш? Ви його в слідуючому номері надрукуєте?

Я беру його вірш й мовчки читаю. Вірш короткий, проте виразний. «Колектив»:

*Один косе,
Другий возе,
Третій на комбайні...
Біжить Рось.
Купки хтось.
Реве вода турбіною.
Живуть хлопці комунною.*

Парубійко був дуже здивований і образився, — закінчує Антоненко-Давидович, — коли я делікатно сказав йому, що вірш нам не підходить....

Може, неприйняття до друку таких і подібних творів і стало однією з причин арешту й засудження письменника?¹ Адже відносно недавно один з керівників над літературою на черговому з'їзді чи пленумі Спілки письменників України процитував такий самісінький щодо мистецького рівня віршований твір:

*Я радянин,
Громадянин
Трудового краю рад,
Не по крові,
По любові
Я усім радянам брат...*

Партійний вельможа запропонував цей твір письменникам — як еталон, як зразок, гідний наслідування.

Творчість Бориса Антоненка-Давидовича розподіляється майже нарівно поміж літературою фікційною та нефікційною. До фікційної, себто тієї, що базується на вимислі, фантазії творця, який комбінує реальне з вигадкою, перегруповує події в часі і просторі — відповідно до свого задуму, належить його роман «За ширмою», повість «Смерть» та різні оповідання, зокрема «Сибірські новелі», до нефікційної — нариси, статті на літературно-мовні теми та спогади, себто «Землею українською», «Здалека й зблизька», «В літературі і коло літератури», «Як ми говоримо», а також епістолярна спадщина.

Оповідання «Печатка» вперше вийшло книжкою 1930 р. в Державному Видавництві України, пізніше його

¹ Заарештований 2 січня 1935 р. за звинуваченням у приналежності до УВО (Українська Військова Організація), Антоненко-Давидович винним себе не визнав, однак був засуджений до десятих років ув'язнення, а фактично пробув у тюрмах, концтаборах та на засланні більше 20 років. Див. збірник «З порога смерті» та книжку спогадів Ол. Хахулі «Б. Антоненко-Давидович у пазурах чекістів».

перевидано у Львові, а згодом за львівським виданням його перевідав в Австралії Дмитро Нитченко (Чуб), що у своїй передмові оповідає про обставини, в яких розгортається дія «Печатки»:

Цікавим твором є й оповідання «Печатка», що змальовує період Центральної Ради. На тлі неспокою, зросійщеного робітництва, невідомого села автор майстерно змальовує спритного й переконаного організатора руху за самостійність України, — просвітянського пропагандиста, що з найскрутніших ситуацій знаходить вихід. Разом ніби з автором цього твору (бо розповідь іде від першої особи) цей невгнугий агітатор за українську справу, Андрій Осадчий, виступає перед робітниками підприємств, іде на села, коли обставини такі, що не можна протовплитися до поїзда, переповненого недовідними фронтовиками. Але головне, що він уміє швидко знайти спільну мову із слухачами, уміє заспокоїти і змусити слухати його навіть збільшовичену масу. На цю тему, здається, українська література не має твору, що так яскраво відображав би ту тяжку ситуацію для людини з українським серцем...

До цієї характеристики оповідання «Печатка» мало що можна додати. Хіба те, що головний герой твору Андрій Осадчий — це не інтелігент (на відміну від студента, від чийого імени ведеться розповідь), а робітник, малоосвічена людина з маси. І в цьому, властиво, виявилася сміливість автора — показати, що творцями незалежної України були не «буржуазні націоналісти» (як належало було писати за офіційною термінологією), а насамперед — видатні особистості з народу.

Ось як бачить події студент Федоренко, що його Андрій Осадчий привіз на мітинг до робітників цукроварні:

...перед цією замурзаною масою я мусів виступати і навертати її на українство. Я напевно знав, що успіху не буде, і мене турбувало тільки одне: як його пристойніше й непомітно вийти після мітингу з цукроварні. Нема сумніву, що для них я буржуй. На якого чорта я одягнув цю новеньку студентську тужурку з золотими гудзиками. Моєю надією й розрадою був Осадчий. Він їм — свій, йому все вільно говорити: він по-товариському балакав зі стрічними, й мені здалося, що він може впливати на маси...

У тому, що Андрій Осадчий — «свій» серед робітників і селян і що він «може впливати на маси», студент Федоренко на протязі оповідання неодноразово матиме нагоду переконатися...

В оповіданні «Печатка» Антоненко-Давидович використовує технічний засіб показу головного героя через сприйняття його вчинків іншим персонажем, до того ж розповідь ведеться від того «іншого», завдяки чому в читача спочатку витворюється враження, ніби той оповідач і є героєм твору, і щойно в процесі читання приходить усвідомлення, що це «псевдоголовний» персонаж та що він лише «приступка» до головного.

Своїм іронічним тоном та деякими трагікомічними ситуаціями «Печатка» нагадує прозу Володимира Винниченка, зокрема такі його речі, як «Уміркований та щирий», «Анархістка», а особливо — «Записна книжка».

Як це завжди спостерігаємо у творах Антоненка-Давидовича, заслуговує на комплімент мова «Печатки»: тут і народні приповідки, на зразок «біда біду перебуде — одна згине, друга буде», і яскрава образність вислову: «Солдата, як червоний плащ — бугая на кориді, дратувала українська мова Осадчого». Уміє автор і заграти словами: «Треба було (...) порозумітись із солдатами, пояснити їм, що в Генеральному Секретаріаті нема ні одного генерала, що то він тільки так зветься "генеральний", що їм набрехали на нас; що ми, так само як і вони, і за народ і революцію».

Найвизначнішим з-поміж писаних до ув'язнення творів Антоненка-Давидовича я назвав би повість «Смерть», яка вперше побачила світ у журналі «Життя й Революція» 1927 р., наступного року вийшла окремою книжкою, а ще через рік з'явилася другим виданням. Та приступною для читача повість залишалася недовго — яких п'ять або шість років. 1954 р. Видавнича Спілка в Лондоні перевидала твір, а 1959 р. Юрій Лаврінченко включив цю річ (на жаль, із досадними скороченнями, зумовленими чи то браком місця, а чи браком смаку) до своєї великої хрестоматії «Розстріляне відродження».

Відомий український літературознавець Микола Глобенко у передмові до лондонського видання повісти «Смерть» так визначає проблематику твору:

У повісті «Смерть» (...) надзвичайно сміливо ставить він (Антоненко-Давидович. — І. К.) питання про можливість чи неможливість прийняття більшовицької влади і більшовицьких поглядів молодим українцем, свідомість якого зформувалася в національному таборі. Ця тема в ті роки, з далеко легшими умовами праці підрадянського письменника, не раз була порушувана в літературі УРСР. Але ні один із сучасників не ставив її так гостро і не трактував із такою мужністю, як зробив це Антоненко-Давидович. Дія відбувається в 1920 р. Недавній активний прихильник своєї української влади Кость Горобенко тількищо вступив до партії більшовиків і хоче увесь час якось виправдати себе, знайти собі місце серед більшовиків, почувати себе там справді «своїм»...

Це питання, що хвилювало в ті часи багатьох письменників. Хвильовий, який спочатку запевняв, що він, мовляв,

*Із жовтоблакиття перший
На фабричний димар зліз, —*

кілька років пізніше написав новелю «Я», де герой-чекіст, від чийого імені ведеться розповідь, розстрілює рідну матір. А Сосюра, який був у лавах армії Української Народньої Республіки, згодом писав, буцімто він

Навів на мушку знак тризуба, —

і, застріливши свого недавнього побратима по зброї, радісно запевняв:

Тепер я, хлопці, більшовик...

Але проблема ренегатства притаманна не тільки двадцятим рокам: понад сто років тому її ставив французький письменник Поль Дерулед у драмі «Гетьман» (є український переклад Софії Наумович), де дія відбувається за часів козаччини і де найбільшим ворогом України виступає перекинчик Рогов'ян.

Кость Горобенко, герой повісти «Смерть», увесь час намагається довести собі самому і своїм партійним товаришам відданість новому більшовицькому ладові, зокрема реквізицією піянін, роялів, приватних бібліотек у своїх колишніх знайомих. Ось яскрава сцена однієї з таких реквізицій:

Він (Горобенко — І. К.) перший кидався до п'яніна, розчищаючи собі дорогу від стільців, столиків та кріселок, приймав з п'яніна, як у себе в господі, якісь портрети, кілька книжок і одсував п'яніно з насидженого місця, де воно покоїлось протягом довгих спокійних років. (...)

— Ану, товаришу, підсобить... З правого боку заходьте... Ну, разом!..

Горобенко чув, як хрущали заломлені в безвихідній тузі чиїсь дівочі пальці, відчував, як хазяйські вуста намагаються і ніяк не відважаться щось сказати, але він зосереджено і старанно допомагав вантажникам витягати з кімнати п'яніно, немов, крім них, тут не було нікого. П'яніно неохоче подавалось від свого рідного місця, воно сердито гуло, чіплялось за кріселка, одвірок, неначе благало затримати його, не пустити з дому, і за його глухим, похоронним гулом розтиналися невільні розкати жіночого плачу, безпорадні благання й пригущені прокльони.

Тут я хочу звернути увагу на художню майстерність автору: через есенціальний епітет («рідне місце» в п'яніно) та троп, що зветься *метагоге* і полягає в наділенні неживих речей властивостями живої істоти, письменник показує нерозривну єдність предметів культури з її носіями, власниками реквізованих речей: адже «розкати жіночого плачу» зливаються з «похоронним гулом» п'яніно.

Не могу також відмовитись від наведення спогадів із моїх дитячих та юнацьких років. Я добре пригадую гірку долю цих реквізованих — і пізніше клубних — роялів і п'яніно. Хлопці гатили по них чим попало, бігали босоніж по клявіатурі, а на зацікавлених клявішах писали коротке, але виразне слово. Щодо книжок, то царська Росія мала двісті тисяч приватних бібліотек, значна кількість яких містилася на Україні. Частина з них — поміщицькі бібліотеки — попалено іще в 1917 році, а те, що пережило «громадянську» війну, — реквізовано такими от Горобенками. Напередодні війни я довідався, що на горищі обласної бібліотеки лежить приблизно двадцять тисяч (ніхто їх не рахував) нерозібраних книжок з доби воєнного комунізму. Невдовзі німецькі солдати розтягли їх на паливо... Але повернімося до повісті «Смерть».

Антоненко-Давидович спокійно, не висловлюючи ні власного захвату, ні осуду, оповідає про життя та партійну працю Костя Горобенка, який чесно відмовляється допомогти своєму далекому родичеві, так само, з переконання, доносить на вчителів, проте ніяк не потрапить стати «своїм» серед партійних товаришів. Один з них запитує:

— Скажи, Горобенку, це правда, що ти в дев'ятсот вісімнадцятому розстрілював у Києві матросів?

Отож Горобенко всіляко намагається довести свою щирю відданість більшовизму: запопадливо провадить реквізиції книжок та музичних інструментів; до свого колишнього гімназичного вчителя він іде реквізувати мікроскоп:

Фізик жив неподалеку в маленькому власному флігелі, що заховався за кущі бузку. Горобенко хутко перейшов двір і ступив до покоїв.

Старий лисий фізик у подертій чесучевій сорочці, підперезаній якимсь мотузком, вийшов Горобенкові назустріч. Він хотів запросити його сісти, але Горобенко приголомшив фізика сухим, офіційним голосом:

— Я прийшов реквізувати у вас мікроскоп, — і він простягнув фізику ордер. Лагідне фізикове лице з приємним яблуневим рум'янцем розтягнулось і на хвилину застигло непорушно. Він наче скам'янів. Якась сила штовхнула Горобенка ще раз глянути на фізика. (...) Перед ним було повне болю, образи і здивування фізикове обличчя. Дивитись фізику в очі не можна було. Горобенко прикусив губу й одвернувся...

Майстерно змальовано сцену, коли до Горобенка, що виходить уже з мікроскопом, підбігає лащитись пес старого фізика:

Бідний старий собака! Йому й на гумку не спало, яку шкоду вчинено (...) його господареві. Каштан привітно, загібаючи задньою лапою, почав лащитись до Горобенка. Він лизнув йому долоню і тер мордою об штани. (...) Горобенкові стало ніяково й боляче. Він засоромився пса, який щиро віддавав йому собачі пестощі, не почувавши в ньому ворога...

Але таємний голос говорить Горобенкові, що відняти мікроскоп — це ще замало, щоб довести свою приналежність до більшовиків:

*Що значить для революції якийсь мікроскоп. Дешево!
Занадто дешево!.. Це купується тільки – пам'ятаєш
ту безсонну ніч? – купується кров'ю. Смертю!*

Так ми дійшли до моменту, коли розкривається, чому саме автор дав своїй повісті назву «Смерть».

І ось Горобенка для партійної праці посилають на село. Зустріч міських комуністів із селянами Антоненко-Давидович подає не без гумору: комуністка Славіна, яка не знає української мови, повчає селянина:

Карл Маркс, наприклад, сказав, що релігія – це опиум для народу.

А дядько на те:

– Та воно так: тепер усе для народу...

Перевиборча трійка, до якої належать і Славіна, і Горобенко, їде селом. Автор показує, як сприймають селяни їхню появу:

*За ворота вибігла гітвора і, цікаво дивлячись на во-
за, несміливо тулилась до старих колод. Через тини із
вікон виглядали положливі літні жінки, і тільки зрідка
коло хвіртки похмуро дивилося чиєсь чоловіче, борода-
те лице. (...) Ці бородаті лиця не вщували нічого до-
брого, їхні очі бачили в кожному возі, що приїхав з міс-
та, тільки – ворогів. Вігтіля приїздили до сумирних
хат із розкладками, контрибуціями, арештами й роз-
стрілами...*

Місцевий вчитель Батюк, вбачаючи в Горобенкові українця, говорить йому:

*– Це така історична доля наша: нас ошукують,
а ми навіть не помічаєм цього.*

Цього самого Батюка, що повісив у читальні портрет гетьмана Мазепи, селяни пропонують на голову зборів. Горобенко забороняє:

– Тут не місце прихованій петлюрівщині...

Зчиняється лемент.

Здалеку лунають постріли: в село входять повстанці...

На дальших сторінках зустрічаємо технічний засіб розкриття подій через показ побічних деталей, через подачу головного шляхом зображення суміжно-секундарних

явищ. Письменник не каже, що ось, мовляв, забито таких то й таких місцевих комуністів і їх ховають з музикою: він воліє змалювати дві жіночі постаті — матір одного й дружину другого, що йдуть за їхніми трунами.

До кращих сторінок повісти «Смерть» належить сцена в малярській студії (шкода, що Лавріненко саме цієї сцени не включив до своєї хрестоматії...) з показом двох жіночих характерів. Тут маємо засіб контрасту: як по-різному поведуться дві жінки, що їх — як дружин офіцерів — привели і веліли позувати голими перед робітниками й червоноармійцями, котрі нібито вчаться малювати.

У цій сцені показано, що лише в найгіршому приниженні розкривається велич людини.

Про українських літераторів напередодні Другої світової війни можна було сказати словами Сааді: «Одних нема, а інші десь далеко». З того «далека», себто із Соловків, Воркути й Колими, не повернулися Зеров, Філіпович, Драй-Хмара, Плужник, Підмогильний, Микола Куліш, Дмитро Загул, Олекса Слісаренко, Лада Могиланська, Дмитро Тась, Майк Йогансен, Микола Філянський, Микола Чернявський, Марко Вороний, Клим Поліщук, Юрій Вухналь... Першими повернулися Василь Мисик та Остап Вишня, значно пізніше, за хрущовської «відлиги», виявилось, що загинули не всі і що сталінське лихоліття пережили Володимир Гжицький, Борис Антоненко-Давидович, Мечислав Гаско, Зінаїда Тулуб, Григорій Майфет. Але вони повернулися в літературу якщо не з погашеним, то з пригашеним талантом; бож, за одним винятком, ніхто з тут названих не піднісся вище того рівня, на якому стояла його творчість дов'язничного періоду. Мисик лишився непоганим поетом, проте не здійснив тих сподівань, що їх породили були його «Трави» та «Блакитний міст». Гуморески поверненого з Півночі Остапа Вишні виглядають блідо й недокрівно супроти його ранніх речей. Володимир Гжицький, після Воркути, написав іще кілька повістей, але жодна з них не дорівняла «Чорному озеру»...

Та, як я сказав, був один виняток — це Борис Антоненко-Давидович: повернувшись до літературної творчості, він виступив із романом «За ширмою», що став

одним із найвартісніших здобутків української повоєнної прози. Роман спочатку побачив світ як журнальна публікація, 1963 р. вийшов окремою книжкою, згодом увійшов до вибраних творів Антоненка-Давидовича, а 1972 р. цей твір перевидала австралійська філія об'єднання українських письменників «Слово».

Найкраще характеризує цей твір лист Василя Симоненка до автора:

...Мені було дуже радісно, що книга, котру я так любив, зникає з книгарень майже блискавично. Кажуть, що завжди найсильніше — перше враження. Але, мабуть, це правдиве тільки тоді, коли твір мілкуватий і тримається на зовнішніх оздобах. «За ширмою» я не перечитував, а читав захоплено, відкриваючи ті грані і вловлюючи ті нюанси, що при першому знайомстві лишилися чомусь поза увагою... Сердечно дякую Вам за чудову книжку, за ті години творчої й естетичної насолоди, котрі Ви подарували своїм твором і мені, і багатьом-багатьом читачам.

Місце дії роману «За ширмою» — Узбекистан, Ферганська долина. Таким чином, Борис Антоненко-Давидович нібито продовжує ту лінію української екзотичної орієнтальної прози, яку започаткував Володимир Гжицький повістю «Чорне озеро». Кажу «нібито» — бож екзотики в романі «За ширмою» майже не відчувається, поперше, тому, що твір витримано в реалістичному пляні, а екзотика потребує романтичного піднесення. Подруге, перебування в колі віддалених, іншомовних народів стало вже звичним явищем для сотень тисяч і мільйонів українців, котрі (за винятком деяких поетичних натур) досить легко врастають у чужий ґрунт і пристосовуються до нових обставин (а в той час рідна мати лишається десь забута, за параваном...).

У романі «За ширмою» вражає життєвість головних персонажів: виникає враження, ніби письменник малював їх з якихось наших спільних знайомих, не можу лише пригадати, яких саме. Ось головний герой роману, лікар Постоловський. Для власної культуризації він прочитав Вересаєва й читає Чехова — тільки тому, що обидва ці письменники лікарі за фахом. І я мимоволі пригадав, що в нас на еміграції книгу поезій Юрія Липи

видали лікарі, оскільки Липа був лікарем, а збірку лірики Олександра Олеся — ветеринари, бо ж Олесь був ветеринаром...

Багатством і чистотою відзначається мова Антоненка-Давидовича. Він радо черпає зі скарбниці народньої лексики, так само використовує і засоби української народньої стилістики, наприклад засіб деспективного середнього роду, себто надання категорії середнього роду істотам чи особам чоловічої або жіночої статі з метою зневаги. Так, мати героєва говорить про свою невістку:

Виїхало воно з Кобеляк до Москви, пожило у тій Москві нівесть скільки — і вже копилить губу: я москвичка, я столична. І вже гордує своїм, бридиться, курпу гне...

Цілком інакше говорить і думає сам Постолювський. У його мові — а також в авторській мові про нього — зустрічаємо медичні професіоналізми, на зразок іронічного: «...щоб знову не зустрінутись тут з Пісочкіною, товариство якої він міг сприймати тільки в невеличких дозах».

Окремі психологічні моменти в романі «За ширмою» схоплено з такою безпосередньою наочністю, що ми їх увіч бачимо перед собою. Наприклад, коли фельдшеріця, відповідаючи на привітання начальника, спантеличено прошепотіла «спасибі», мені особисто вдалося, що я був при цьому присутній. Викликати подібні враження в читача — це й є той дар, що відрізняє справжнього мистця від несправжніх.

Оскільки роман «За ширмою» — невеликий розміром, Антоненко-Давидович лише одноразово використовує різні стилістичні та композиційні засоби. Так, одноразово дається сон головного героя, лист до нього, антиципація — поява хворої на рак пацієнтки і фіксація уваги читача на цій хворобі передують прояву рака в Одарки Пилипівни, героєвої матері. Одноразово дається й засіб гальмування, або ретардації: лікар хоче оглянути хвору матір, але він має їхати в район, там дістає листа, читаючи якого, пропускає автомашини, що йдуть у потрібному напрямку, потім приходить виклик у віддалений колгосп, тяжкий випадок, що потребує

негайного лікарського втручання, і нарешті — гостина, від якої годі відмовитись.

І ще на один технічний засіб Бориса Антоненка-Давидовича хотів би я звернути увагу. Цей засіб зветься «щаблина» або «приступка», — принаймні так звали його формалісти. Одноока, нікому не потрібна, загнана сучка введена в романі як приступка для розуміння вчинків і психіки Одарки Пилипівни, матері лікаря Постоловського.

Про сучку сам автор каже, що це — алегорія. Про матір я сказав би, що це — символ...



АНТОНИЧІВ МІСЯЦЬ І ПРОБЛЕМА УКРАЇНСЬКОГО ІМАЖИНІЗМУ*

Один польський поет не так давно звернувся до космонавтів із віршованим посланням, щоб вони займалися іншими справами, а місяць залишили — поетам. Справді, відтоді як існує поезія, місяць був незмінним її атрибутом. Ще Лі Бо, китайський поет восьмого віку, запрошував місяць, щоб разом випити, і шкодував, що той не п'є. Мотив місяця фігурує в низці відомих поезій Байрона, Бодлера, Верлена; багато писалося про культ місяця у творчості таких поетів, як Сергій Єсенін та Федеріко Гарсія Льорка. Російський літературознавець П. Єршов написав невеличку розвідку, де показував, як по-різному — залежно від контексту — трактує Єсенін образ місяця.

З-поміж українських поетів найзавзятішим «місяцеприклонцем» був Богдан-Ігор Антонич, чиєї творчості ми взагалі не могли б уявити, якби з неї вилучити місячні мотиви і місячну образність.

У першій збірці Антонича «Привітання життя» (рік появи 1931) знаходимо дві поезії з місячною тематикою: «Собака і місяць» та «Лунатизм». Перша з цих речей здається певного роду відповіддю на поезію російського містика Федора Сологуба (з циклу «Маски переживань», є український переклад автора цієї статті), проте це, напевно, випадковий збіг, яких, до речі, чимало знає історія світового письменства.

Тема лунатизму теж не нова у світовій поезії: цьому явищу чимало уваги приділяли на зламі минулого й нашого сторіч модерністи різних течій¹.

* Сучасність. — 1977. — Ч. 6.

¹ Писано в 1970-х рр.

Але спробуймо, вибравши згадки про місяць із поезій Антонича, скласти уявлення про ейдологію цього поета.

У поезіях щойнозгаданої першої Антоничевої збірки «Привітання життя» (збірка вийшла, коли авторові було двадцять два роки, звідси самозрозуміла незрілість окремих віршів) місяць часом іще виступає або взагалі без метафоричних прикрас, або з традиційними метафорами, що втратили свою свіжість:

Так тихо. Місяць лиш з-за хмар погляне.

«Ракета»

Як сяйво місяця з-за хмари піднеслось.

«Людина»

...місяць срібло ле на сар.

«Ніч»

*Півкола на воді
розвівши,
поволі місяць сів.*

«Вірш про вірші»

Але поруч уже народжується суто-антоничівська метафоричність:

Блідим по воді молоком розіллється блиск місяця...

«Баляда про тінь капітана»

...струнка Діано з місяцем в голоні.

«Дівчина з диском»

...ліричний місяць потопає в тінь.

«Романтизм»

...із люті

місяць зубами, немов маслака, розгризеш.

«Собака й місяць»

Або строфа з «Лунатизму»:

*О замкни хоч на хвильку одну
срібне око!*

О засунь ти його, я благаю, повіками хмар!

*Не свергли, не верти, аж наскрізь, аж до дна,
не вбивайсь так глибоко!*

Відійми твій сліпучо-лискучий, отруйливий чар!

І далі знову – окремі порівняння й метафори, що надаються місяцеві:

*Вечором місяць – на стелі неба завішена лямпа.
Срібний на хмарі пожар, срібний на місті муслін.*

«Зелена елегія»

Крізь шибу туги будеш в очі місяця глядіти...

«Вірш про вірші»

У другій збірці Антонича («Три перстені», рік 1934) і в наступних, включно з посмертними, роля місяця не тільки не зменшується, а ще збільшується, – так само як збільшується й поетична майстерність авторова.

Маємо, наприклад, випадок залежності образу від контексту:

*Шалений місяць – мрійний тенор
веде містичну пісню тьми.*

«Елегія про співучі двері»

Перед тим у поезії мовилося про циган, про скрипку й пісню. Пізніше, в «Книзі Лева», цей образ повториться в іншому варіанті:

Карузо ночі – тенор місяць...

«Весіння ніч»

Тут я хочу звернути увагу на деякі технічні засоби Антонича, що з ними частково ми вже зустрічалися раніше, а частково ще зустрінемося:

1. Метафоричне зображення чи означення місяця не заступає його, а ставиться поруч, утотожнюється з ним, це ніби порівняння, з якого виключено «як»; таким чином, поет майже ніколи не вдається до герметичних метафор, а завжди лишає читачеві, побіч із метафорою, ключ для її розкриття.

Ось кілька зразків паралелізму, побудованого за формою «річ – метафора»:

*У голоні, у Марії
місяць – золотий горіх.*

«Різдво»

*Червінці гзвонять на столі
і місяць – найхмільніший келих.*

«Корчма»

...і місяць — мідний перелесник.

До новелі «Три мандоліни»

Тільки місяць — сторож одинокий береже моїх слів.

«За зорею, що стрілою сяє...»

Іноді таких метафоричних утотожнень дається ціла низка, і тоді вони функціонально перетворюються на складні епітети:

*...і місяць — мідний птах,
таємна рожа неба, лямпа
поетів та сновид
веде мене в сріблстих снах
zigzagom мрії та безумства...*

«Елегія про перстень молодости»

Метафоричні означення без самого місяця знаходимо лише як виняток:

Зелений ясень, серп і коні...

«Чарки»

— в малюнку весняної ночі.

2. У службовій ролі — коли місяць вживається на те, щоб якусь річ із ним порівняти чи замінити, автор дає його вельми рідко (такий виняток — утотожнений із місяцем диск у руках спортсменки), як правило, натовмість вживаються найрізноманітніші означення для місяця.

3. Поруч зі статичним образом місяця зустрічаємо й динамічний, де мовиться про акцію, зміну, діяльність, проте місяць частіше відіграє тут не активну, а пасивну роль: з ним щось чинять, він стає об'єктом чиєїсь акції:

*І день ховає місяць в кручу,
мов у кишеню гріш старий.*

«На шляху»

Або:

Від воза місяць відпрягають.

«Село»

*Прийшли лемки у крисянях
і принесли місяць круглий.*

«Різдво»

*...коли ножами місяць колють
хасиди в чорних синагогах.*

«Червона китайка»

...на вільхах місяць розклюють зозулі.

«Весна»

(Пор. у Єсеніна:

*Проклевавшись из сердца месяца,
Кукарекнув, взлетит петух...)*

Дуже рідко дається образ місячного світла без безпосередньої згадки про місяць:

Містечко в сяйві ночі біле.

«Елегія про ключі від кохання»

Сам місяць тут з'являється кількома рядками пізніше:

Квітчались місяцем дома... –

і знову:

*На амбразурі місяць сперся
й по шибі, мов краплина, сплив.*

Особливо цікава для нас «Елегія про перстень пісні»:

*Несу в долоні обважнілій
кіш, повний спілих місяців.*

Там само:

*Таємні тіні – квіти ночі
це душі білених дерев.
До місяця летіти хочуть,
та вітер їх не забере.
(...)
Це місяць – молодий музика
Настроює, мов скрипку, сад.*

(Пор. у Єсеніна:

*В синюю гладь окна
Скрипкой поет луна...)*

Отже, бачимо, що в тій самій поезії місяць, мов претидижитатор, виступає щоразу в іншій постаті, в іншій ролі. Таке розуміння образу характерне, між іншим, для крайнього імажинізму.

Часом образ будується за допомогою звичайного порівняння:

...і місяць, мов тюльпан, червоний.

«Зелена євангелія»

...над містом місяць, наче ліхтарня.

«Тіні над містом»

*Аж місяць круглий, наче жолудь,
скотився з неба, впав і ліг.*

«Жолудь»

...і місяць, мов кораль на шиї бога Півдня.

«Затерті сліди»

Або:

*...і місяць, мов червона губка,
змиває попіл дня з обличчя.*

«Фіялки»

Але тут уже справа складніша, бож одна метафора на-
низується на іншу.

Іноді метафора подається як певна якість місяця,
щось йому приналежне, властивість чи форма, яку він
може прибрати:

*І череп місяця розбитий і безбарвний
упав на сніг...*

«Арктика»

(Пор. у Єсеніна:

*И луны лошадиный череп
Каплет золотом стгнувшей слюны...)*

Також:

...дивлюся в місяця свічадо...

«Елегія про перстень ночі»

Порівняй у Федеріко Гарсія Льорки:

*La luna va por el agua.
¡Cómo está el cielo tranquilo!
Va segando lentamente
el temblor viejo del río,
mientras que una rama joven
la toma por espejito.*

Або те саме в перекладі Миколи Лукаша:

*Місяць ходить по воді.
Ніщо ніде не шеберхне...
Все підрізує тремтливие
шумовиння на поверхні.
А віточка молоденька
бере місяць за люстерко.*

«Місяць на підповні»

Між іншим, хтось із членів нью-йоркської групи, перекладаючи Льорку, замість галузки поставив... жабу: галузка по-іспанськи «гата», а жаба «гапа» — різниця в одній паличці...

Знаходимо також і образ-порівняння, побудований за допомогою орудного відмінку:

*...місяць лине
вівсяним калачем!*

«Черемхи»

Маємо й випадки розгорненої метафори:

*Село вночі свічок не світить,
боїться місяця збудити,
що жовтим без наймення квітом
цвіте в садах дощем умитий.*

«Забута земля»

У деяких поезіях Антонича місяць має функцію принагідно-випадкової оздоби, в інших, навпаки, на ньому зосереджується авторова думка, він стає стрижнем ліричної поезії, переважно — мініатюри:

*Навчися лісової мови
із книги лисів та сарнят!
Виходить місяць до дїброви
писать елегії на пнях.*

*Струмки полощуть срібло тиші,
в росі купається трава.
Хай найпростіші з всіх слова
у книзі лісу ніч напише!*

«Ліс»

Або це:

*Там хата білена й осніжені каштани
і місяць, наче сторож, ходить коло хати.*

*Це не сторінка з давнього роману,
це спомин хлопця, що не вмів кохати.*

«Давній мотив»

У деяких речах із особистої лірики Богдана Ігоря-Антонича образ місяця стає важко-понури, чого автор досягає зокрема влучним епітетом:

*Бляшане небо, олив'яний місяць
і ночі попелястий дим.
Невже ж нема на цьому світі місця
поривам нездійсненним та палким?*

«Ніч»

Серед нечисленних Антоничевих поезій із громадянською тематикою образ місяця набирає трагічного забарвлення, як це ми бачимо в «Слові до розстріляних». Цю річ написано в грудні тридцять четвертого року під свіжим враженням київського розстрілу двадцяти вісьмох діячів української культури, що серед них були поети – Дмитро Фальківський, Олекса Влизько, Кость Буревій, Іван Крушельницький...

*Це правда:
кров з каміння може змити дощ,
червона місяця хустина може стерти,
але наймення ваші
багряніш від рож
горять у пам'яті на плитах незатертих.
Змагались ви уперто, й мріяли, й жили,
кохались у суворості, як ми у гулях,
і ваші очі
сяли вічністю,
коли
у серці, мов зоря, застрягла біла куля.*

Співчуття до «трагічної Батьківщини» – України тридцятих років, де саме провадилося винищення трудового селянства під претекстом розкуркулення, де село кривавилося від примусової колективізації і де штучний голод забирив мільйони жертв, усе це лучилося у віршах Антонича з образом місяця:

*Боюсь згасити світло лампи,
бо може стати ще страшніш,
і ніч, розкладена на ямби,
у серце вбилась, наче ніж.*

*Ніяк заснути! Кличуть півні,
годинник б'є і місяць лине.
Мій сон, мій голос неспокійний
в моїй трагічній Батьківщині.*

«Уривок»

Неуникнений Антоничів місяць є свідком також оборони Алькасару (бо так вимовляється це слово по-іспанському), оборони, що її оспівав поет важким силабічним гексаметром:

*Задоханий, вривчастий токіт мітральєз на мить
не щухне.
До сонця стіп скривавлених вітри один по однім
ляжуть,
і ніч, мов чорний лев, пробуджена на шанці вие глухо.
Тоledo на сімох узгір'ях, на червоній кручі Тахо,
це місто до хреста пустелі цвяхами ста башт
прибите.
Земля — червона бляха, місяць в обрії вгруз найгрубшим
цвяхом,
пустиня, мати вітру, від людей бере за проїзд мито.*

«Слово про Альказар»

У руральних (чи рустикальних) поезіях Антонича місяць може мати найрізноманітніші функції; то він частка пейзажу, то елемент настрою:

*Міх хмар із зорями, мов з житом,
бере на плечі ніч і йде.
У круглім місяця кориті
замісить тісто золоте.*

«Ніч»

Або:

*В цей вечір весняний ходи зо мною
в корчмі на місяці горілку пити.*

«Запрошення»

Натомість в урбаністичній ліриці поетовій переважає місяць похмурий, лиховісний, кінецьсвітній, місяць самогубців і Апокаліпсиса.

У поезії «Апокаліпсис» місяць згадано тричі: то він «мов рудий павук, повзе поволі муром», то миє «синім і холодним сяйвом» обличчя в'язнів, то, нарешті, репрезентує одне з апокаліптичних страхіть:

*Підземних рік слизьке, примарне зілля, мокрі зорі
й змії,
долини місяця оброслі горіховим гаєм.*

Та:

*Зім'ятий і заляпаний паперу клаптик,
коротка, проста записка: «Ніхто не винен,
злочинця не шукати!» Йде у тихих лаптях,
мов мудрий кіт, дахами місяць...*

«Баляда про блакитну смерть»

І ще:

*...і місяць, звівши сині руки,
немов пророк, став місто клясти.*

«Кінець світу»

Тут місяць виступає переможним антагоністом сонця:

...й розбите в кусні сонця коло.

Але в інших поезіях, навпаки, соняшне світло тріюмфує над місячним:

*Драконе місяцю, загинь!
Ось білий бог ізходить – сонце.*

«Схід сонця»

Або в мініатюрі «Тернина»:

*...щербатий місяць снами томить,
чарує мертво і зелено.
Та не лякайся, моя люба.
(...)
...весна на куц тернини
метелик сонця знов пришпилить.*

Можна було б говорити про символіку (до речі, сутопоганську) протиставлення сонця та місяця у віршах Антонича, якби ці вірші не тонули серед повені інших, що в деяких ніби починає накреслюватися, щоб відразу ж таки зникнути, еротизм місячних образів:

*Послухай: б'є весільний бубон
і клени клоняться, мов пави.
В твоє волосся, моя люба,
заплівся місяць кучерявий.
Чому пригасла скрипка трохи,
чому тремтить твоя долоня?
Ніч срібним сяйвом, наче мохом,
обмотує підкови коням.*

«Весільна»

Дивись, як сяє мерехтливо
у вікна місяць — чару келих.
(...)
Сто місяців тремтить зарання
у снах гарячих і квітчастих.

«Весільна ніч»

Загальноновизнаним фактом можна вважати паралельне існування в українській літературі двадцятих та початку тридцятих років різних художніх течій та їхніх розгалужень: парнасизм (неоклясики), символізм (Загуд, Яків Савченко), футуризм (Семенко, Валеріян Поліщук), імпресіонізм (Стефанік, Косинка, Плужник) та почасти експресіонізм (Микола Куліш, Хвильовий, Яновський). Але чи існував у нас також імажинізм?

Імажизм постав у англо-американській поезії 1909 року. Найпопліднішими його представниками були майже забутий нині англійський поет Т. Є. Г'юм та американська, досить сіренька, поетеса Емі Ловелл. Вони звернули особливу увагу на образність художнього твору.

*О Боже, якнайнижче опусти
поточеного зоряною міллою коца,
щоб дощ і вітер мені не заважали спати...*

Цей метафоричний образ Г'юма характерний тим, що він зберігає свою вартість незалежно від поезії, звідки його взято.

Десять років пізніше виникла в російській поезії течія імажинізму (назва не надто вдало сконструйована на базі того ж кореня, що й імажизм), найталановитішим представником якого був уже згадуваний Сергій Єсенін, а найголоснішими теоретиками — Шершеневич та Марієнгоф. Вони впровадили в поезію культ метафори, проголосили автономію образу; поезія для них стала «юрбою образів», а водночас образ, при всій його різноманітності, зберігав моновалентність.

Сам Антоніч, як відомо, з юнацьким запалом відкидав принцип вирізнення в мистецтві окремих напрямків і течій (що їх він, до речі, утотожнював). Проте, беручи його поетичну творчість як конкретну стилеву даність, ми переконаємося, що зміст його образів — за

небагатьма винятками, про які вже була мова і які свідчать, що Антонич почав був схилитися до символізму (бож повторення певного образу із тим самим значенням перетворює його на символ), — що зміст його образів — одноразовий, іноді залежний від даного контексту, а іноді автономний. Тоді поезія стає грою образів, а сам образ — самоціллю.

А це ж і є основна риса літературної течії імажинізму, або імажизму. Тож про Антонича ми можемо говорити як про — єдиного покищо — українського імажиніста.



ЮРІЙ ДАРАГАН І ПОЕЗІЯ ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ*

Ми знаємо кількох українських поетів, яким хвороба або куля урвала життя на самому початку творчого шляху і які, проте, встигли виявити яскравість свого, може, ще не цілком зформованого таланту. Це — Володимир Кобилянський, Василь Чумак, Євген Григорук. До цієї ж категорії треба зарахувати і Юрія Дарагана. Це ім'я, мабуть, мало кому знає тепер на Україні. Не всім воно відоме й в еміграції.

Юрій Дараган народився 1894 року на Херсонщині, батько його був інженер. Майбутній поет навчався в Тираспольському реальному училищі. Під час Першої світової війни був офіцером російської армії, а під час національної боротьби — старшиною армії Української Народньої Республіки. Після відступу решток цієї армії на Захід перебував у таборах інтернованих, де захворів на туберкульозу. До речі, згадаю, що з таборів інтернованих винесли туберкульозу легенів також два інші поети празької школи: Максим Грива та Микола Чирський.

Після виходу з табору Юрій Дараган вчився якийсь час в Українському Вищому Педагогічному інституті у Празі. 1925 року вийшла єдина збірка його поезій «Сагайдак». У березні 1926 року Юрій Дараган помер у Чехії.

Але якщо хтось із наших шановних читачів прочитає статтю «Українська література» у «Британській енциклопедії», то він — напевно, не без здивування — побачить там серед імен найвидатніших українських

* Українські Вісті. — 1994. — 5 травня.

письменників ім'я Юрія Дарагана. Справа пояснюється просто, автор згаданої статті — Євген Маланюк, і він, так би мовити, виконав обов'язок дружби супроти свого рано померлого колеги.

Проте лірика Юрія Дарагана цікава для нас тим, що в ній, мов у зернятці, заховані основні риси української поезії празької школи. А до школи цієї належали такі визначні поети, як Олег Ольжич, Євген Маланюк, Олена Теліга, Олекса Стефанович, а також шеренга рядових поетів, тих, що творять не вершину, а саме тіло літератури: Леонід Мосендз, Микола Чирський, Максим Грива, Оксана Лятуринська...

Насамперед для творчості Юрія Дарагана характерний так званий волюнтаризм: культ вольової, сильної особистості, яку вабить боротьба, яка не зупиняється ні перед чужою, ані перед власною смертю. Ліричний герой Юрія Дарагана часом втілюється в первісного дикуна:

*То я та вітер в дикім полі,
Отруйні стріли, сагайдак, —
Таким міцним солодким болем
Наповнить їх смертельний знак!..*

*Кому, однаково, цілунки,
Удари, рани і вино!..
В одно — густі червоні трюнки,
Та кінь, та руку на стегно!*

*Так пишно вмерти, ясно жити!
Ось білий лебідь — все вперед...
І раптом стрілами прошитий
Паде в зелений очерет.*

Юрій Дараган — перший із поетів празької школи — звертається до історіософічної лірики, найбільше його цікавить княжа доба, він виводить у своїх поезіях історичні постаті — так, як вони йому уявляються. Ось, наприклад, поезія «Малуша»:

*І пестоці, і юний гридень.
Рожевi хвилі мрійних слів —
Що лунуть на далекий південь
Слідами золотих підків.*

*Вже княжі відійшли грузини,
Земля гудніла цілий день,*

*А серце в'яне, серце гине,
Немов поранений олень...*

*А що як ворог переможе
І меч впаде із любих рук?
О світлий, радісний Свароже,
Не допусти до тяжких мук!*

*Перуне, зглянься ти над нами!..
Упевнитись, дізнатись де б,
Що він червоними щитами
Заслонить половецький степ?*

У поезії є кілька дискусійних моментів, зокрема той факт, що половців літопис уперше згадує під 1054 роком, а культ Сварога зник, правдоподібно, ще задовго до хрищення Руси.

Пізніше цей самий мотив — войовничого дикуна, а також стислі малюнки, вихоплені з історії та праісторії, але подані з більшим талантом і ліпшим знанням матеріалу, — зустрінемо в іншого, молодшого, поета празької школи — Олега Ольжича.

Поезія «Вечір» Юрія Дарагана яскравістю зорових образів нагадує київських неоклясиків, а відгомін цих образів знайдемо в Євгена Маланюка та Олени Теліги. Ось ця поезія:

*Як князь ранений — день схилився на захід.
Одкинув свій червоний щит.
Рубіни крові бризнули на дахи,
І червінню спокійний став блищить.*

*Зідханням дише тихий повів вітру,
І ладаном — осінній аромат.
На очі насуває вечір митру
І править жалібний обряд.*

*А герць гучний був, променистий, впертий.
Мій Боже! Радісно співає сурма...
О дай же і мені в свій час умерти
Так пишно і безжурно.*

Уже тут виступає, побіч із мистецькими осягами празької школи, також і її спільна вада: нехтування українськими літературними наголосами: ранений, дахи, сурма. Цікаві звукові експерименти Юрія Дарагана, на зразок «Шамотіння шамшаве, шипшина...», пов'язують його

творчість із лірикою Олекси Стефановича, який також належав до празької школи і який довів звукову організацію вірша до неперевершеної віртуозності.

Якщо прийняти, що література загалом виконує одну з трьох функцій: пізнавальну, себто дає певні — бай- дуже, які! — інформації, ескапістську, себто допомагає якнайдалі втекти від життя, або ж виховну — хоче впливати на ідеологію читачеву чи на його вдачу, то лірика Юрія Дарагана належить, в основному, до третьої категорії. Показом мужности й сили, оспівуванням геройської смерти і нещадної помсти поет давав ніби приклад своїм землякам — бути такими, як його герої.

А що голос Юрія Дарагана підхопили такі визначні поети, як Євген Маланюк, Олена Теліга, Олег Ольжич, то він, цей голос, не затих даремно після поетової ранньої смерти.

Волюнтаризм поетів празької школи знаходив відгомін та опертя в молодій українській інтелігенції не лише самої Праги (де тоді містилася низка українських навчальних закладів), а також і Галичини, Волині та Закарпаття.



ВІСНИКІВСТВО І РОСІЙСЬКА ПОЕЗІЯ*

Чим віддаленіші одна від одної літератури певних епох або народів, тим яскравіша буває між ними подібність («Всі поети пишуть однаково — якщо вони справді поети»). Але це подібність компонентів, а не композицій. Щоб довго не зупинятися на цій тезі, подамо приклад — використання того самого мотиву в Івана Голля (1891 — 1950) та сучасної поетеси Ніни Гнатюк; у восьмій «Маляйській пісні» Івана Голля було:

*Я не хотів би бути нічим,
Як тільки кедром перед твоїм домом,
Як тільки гілкою кедра,
Як тільки листком на гілці,
Як тільки тінню листка,
Як тільки свіжістю тіні,
Що голубить твої скроні
Протягом одної миті.*

(З французької переклав І. Костецький)

А в Ніни Гнатюк читаємо:

*Хочу вирости деревом під твоїм вікном,
Щоб щодня тебе бачити,
Щоб хилитися гілкою до твого плеча...*

У межах кожної літератури повторювання дрібних деталей типове для початківців, які не знають, що висловлюване ними вже було колись висловлене. Необте-саний самородок Горький на початку свого «Буревісника» майже дослівно повторив вірш Лермонтова.

* Сучасність. — 1961. — Ч. 3.

Також культурний поет часто використовує чужі мотиви і теми, не кажучи вже про технічні засоби. Запозичення, наслідування, навіть переспів типові для всіх літератур і зовсім не свідчать про зниження (чи профанацію) твору, що служить зразком. Жодна велика постать у літературі не виросла з нічого: переспівувач може стояти і нижче від переспівуваного, і бути з ним на одному рівні, й підноситися вище від нього. Справа лише в таланті.

Але про залежність певного автора чи мистецької течії від даного мистецького явища можна говорити лише тоді, коли існує подібність не окремого деталю, а цілого ряду компонентів.

Саме такий зв'язок існує між російською поезією Срібного віку і нашим вісниківством.

Кілька разів мені доводилося читати або чути зіставлення: Блок — Гумільов — Клен, Блок — Гумільов — Маланюк.

Про Гумільова будемо говорити пізніше. Що ж до Блока...

Але тут я мушу зробити малий відступ. Я не люблю Блока. Його «Дванадцять» викликає в мене враження антисанітарії. Огиднішим від цього твору здається мені лише твердження Гегеля (дослівно його не пригадую), що християнство знайшло своє найвище чи то найповніше втілення у Французькій революції. Також не робить мені особливої приємності слідувати, як з імлистих мрій про Прекрасну Даму з року в рік все чіткіше викристалізовується постать повії. Отже, я не люблю Блока і не знаю його настільки, щоби впізнати кожен його образ і побачити подібність з тим чи іншим його віршем. Усе таки мені здається, що зв'язок між ним і нашими поетами знаходять переважно тому, що Блок — найбільше відомий. Треба ж когось назвати — ну й називають Блока.

Наріжний камінь вісниківства — це не Блок і навіть не Гумільов, а Максиміліян Волошин.

В одній з найславніших своїх поезій М. Волошин писав:

*В этом ветре — гнет веков свинцовых,
Русь Малют, Иванов, Годуновых,
Хищников, oprичников, стрельцов,
Свежевателей живого мяса —*

*Чертогона, вихря, свистопляса –
Былъ царей и явь большевиков.*

*Что менялось? Знаки и возглавья?
Тот же ураган на всех путях:
В комиссарах – гурь самодержавья,
Взрывы Революции – в царях.*

*Вздеть на виску, выбить из подклетья
И швырнуть вперед через столетья
Вопреки законам естества –
Тот же хмель и та же трын-трава.*

*Ныне ль, даве ль? – все одно и то же:
Волчы морды, машкеры и рожи,
Спертый дух и одичалый мозг,
Сыск и кухня Тайных Канцелярий,
Пьяный гик осатанелых тварей,
Жгучий свист шпицрутенов и розг...*

Далі йде – типове для Волошина – прийняття всієї цієї огиді як нібито Божої карі. Але нас це вже не цікавить.

Ставлення знаку рівності між царизмом та більшовизмом, цілковите утотоження цих двох явищ якраз і є підвалиною ідеології українського крайнього націоналізму, насадженого свого часу журналом «Вісник».

Абстрагуємося від того, в якій мірі ця концепція історично виправдана. Безумовно, більшовизм всмоктав у себе все найгірше, що тільки мали Московія і Російська імперія протягом їх існування, – було б безглуздом це заперечувати. Але люди з трохи вищим, ніж у теоретиків українського націоналізму, рівнем відмічали подібність між більшовиками і яacobінцями, проводили паралелю між радянським соціалізмом і тиранією інків, звертали увагу на тотожність колгоспної системи і рабовласницького сільського господарства древнього Єгипту.

Але, як би там не було, для поезії ця концепція виявилася плідною («Історію, – казав А. Дюма, – можна гвалтувати, але за умови, що ви їй напевно зробите дитину»).

Ще напередодні російської революції цитований вище Макс Волошин написав менш відому, але не менш яскраву поезію: «Видіння Іезекіїла». Пророк передає

слова Господні, спрямовані до землі, яку чекає кара за те, що вона

*Строила вышки, скликала прохожих
И блудодеяла с ними на ложах,
На перекрестках путей и дорог
Ноги раскидывала перед ними...
Каждый, придя, оголить тебя мог
И насладиться сосцами твоими.*

Країна, що лежить блудницею на перехресті, — це лаятмотив творчості раннього Маланюка:

*(...)
Тільки ти, похотлива скитська гетеро,
Простягаєш сарматських вишень уста.
Тільки ти, перекохана мандрівниками,
Всім даруєш розтерзане тіло для втіх,
І кусають, і душать брудними руками,
І з плачем твоїм злиті харчання і сміх.*

*На узбоччу дороги — з Європи в Азію,
Головою на захід і лоном на схід —
Розпростерла солодкі смагляві м'язи
На поталу, на ганьбу земних огид.*

І ще:

*Лежиш, розпусто, на розпутті,
Не знати, мертва чи жива.*

*(...)
Хто гвалтував тебе? Безсила,
Безвладна, п'яна і німа,
Неплодну плоть, убоге тіло
Давала кожному сама.*

Є в Маланюка подібність також і до інших російських авторів.

Наприклад:

Гумільов:

Где ламали друг другу крестцы...

Маланюк:

*Понесе переламані кряжі
Під побідний грім гаківниць...*

Гумільов (у тій самій поезії):

Варяжская сталь в византийскую медь.

Маланюк:

*Куди ж поділа, степова Еллага,
Варязьку сталь і візантійську мідь?*

Бунін:

*Ходит в темной роце Богоматерь.
(...)
Застят ели черной хвоей запад,
Золотой иконостас заката.*

Маланюк:

*Крізь заходу іконостас
З нерукотворним ликом Бога...*

Рядки Гумільова:

*Самофракийская Победа
С простертыми вперед руками... –*

дали поштовх Маланюкові створити поезію «Символ»
(у першому виданні вони стояли над поезією як мотто):

*Чим далі, тим похмуріш мряки,
Тим небезпечніша дорога...
О, ніби Ніке з Самофраки,
Твоя смертельна перемога:*

*З одірваною головою,
Безумна і посмертно-біла,
Вона несе над полем бою
Своє сліпе й крилате тіло.*

*Але в руках, у тьму простертих,
В несамоовитій силі руху...*

І навпаки. Рядки Маланюка –

*Половецьким хижацьким ханом
Полонив тебе синій степ... –*

можна б поставити за мотто до поезії сучасного росій-
ського поета Івана Єлагіна:

*Степ. І світить місяць високий
Між фіялкових завіс.
Степ. І мчить верхівець косоокий,
Довгий тримаючи спис.*

*В травах кінь поринає. І грає
В нім половецька лють.
Віють стріли – ворожі зграї,
Як доженуть – заклують.*

*Тож шалійте і рвітесь побіч,
Згубно гзвеніть навздогін.
Та звитяжець не кине здобич
І не зупиниться він.*

*Бож негаром кров'ю хлюпоче
Рана на лівій руці.
О, княжна! Її стан гівочий
На половецькій луці.*

(Переклав І. Качуровський)

Я зовсім не маю певности, що Олена Теліга була обізнана з філософською лірикою В. Соловйова. Проте можу навести випадок, коли між їхніми поезіями існує виразна подібність.

Соловйов:

*Мыслей без речи и чувств без названия
Радостно-мощный прибой...
Зыбкую насыпь надежд и желания
Смыло волной голубой.
Синие горы кругом надвигаются,
Синее море вдали.
Крылья души над землей поднимаются,
Но не покинут земли.
В берег надежды и в берег желания
Плещет жемчужной волной
Мыслей без речи и чувств без названия
Радостно-мощный прибой.*

Теліга:

*Не любов, не примха й не пригода, —
Ще не всьому зватися дано!
Ще не завжди у глибоких водах
Відшукаєш непорушне дно.*

*І коли твоя гуша воскресла
Знову мчитьсь у осяйну путь,
Не питай, чиї надхненні весла
Темний берег вміли відштовхнуть.*

*Не любов, не ніжність і не пристрасть,
Тільки серце — збуджений орел!
Пий же бризки свіжі та іскристі
Безіменних, радісних джерел!*

Натомість з цілковитою певністю можу ствердити, що ряд поезій Олега Ольжича базується не стільки на його археологічних студіях, скільки на поезії В. Брюсова «Скифы»:

*Мне легко далась бы наука
Поджигать матерого тура.
Вот — я чувствую гибкость лука,
На плечах моих барсова шкура...*

Правда, скитів в Ольжича немає, а є «Галли» і «Готи». І є, що найголовніше, ліричний герой, втілений в образ войовничого дикуна.

З біографій скальдів і трубадурів знаємо, що все їх життя виглядало як поетичний твір. Те саме можна сказати про деяких романтиків. Не тільки творчість Байрона була свого часу об'єктом наслідування, а й уся його постать.

Героїчна муза Гумільова, а в першу чергу він сам, поет-воїн, — ось що служило зразком для поетів «Вісника». І двоє з них — так, як Гумільов, — склали своє життя в боротьбі з ворогом.

Якийсь час і в якійсь мірі належав до вісниківської квадриги і Юрій Клен, якого вважаємо одним із найбільших поетів століття. Він сам пробував колись писати по-російськи. Його поезія перегукується з творами німецьких і французьких авторів. А також і російських. Я вже колись наводив одне порівняння, а тепер дозволю собі його повторити.

Наталія Іванова:

*Но иногда мне с грустью снится
(О, как томят нас чары сна!),
Что где-то там, в душе, томится
Непробужденная весна.*

Ю. Клен:

*О, буде ще така весна,
Яка тобі й не сниться.*

У примітках до «Каравел» Ю. Клен стверджує, що його поезія «Вікінги» виникла почасти під впливом поезії Гумільова «Варвары». Також не без впливу Гумільова постала і назва циклу «Услід конкістадорам».

Взагалі конкістадори і вікінги перекочували в українську поезію почасти, може, й від Ередія, але більше таки від Брюсова та Гумільова.

Але що найбільше пов'язує вісниківців з російськими поетами – це їх версифікація, інтонація віршів, структура образів, система розмірів, характер рими.

Навіть там, де нема подібності змісту, існує подібність інтонації:

*Есть Бог, есть мир. Они живут вовек.
А жизнь людей мгновенна и убога.*

(Гумільов)

*Земля широка. Мудрий в небі Бог.
І серце людське – мужнє і велике.*

(Ольжич)

Якщо неоклясики орієнтувалися на світову поезію взагалі і були пов'язані з поезією російською лише в тій мірі, в якій російська належить до світової, то вісниківство є тією точкою, де українська духовність зростала з російською найдужче і найтісніше.



ДВІ СТАТТІ ПРО ПОЕТА

I. ПОЕТИЧНА ДОВІДКА ПРО ЄВГЕНА МАЛАНЮКА*

Читаючи Маланюкові вірші та есеї, я не раз ловив себе на думці, що поетові мусів би подобатись Олексій Толстой — звісно, мова не про радянського псевдографа, а про поета, прозаїка і драматурга XIX віку, — і мене трохи дивувало, чому Маланюк не присвятив йому окремої статті, як, скажімо, Гоголеві чи Буніну. В самого Маланюка я натрапив лише на одну згадку про Олексія Толстого, але Петро Шах, поетів товариш із Подебрадської академії, пише у своїх спогадах:

Іншим улюбленим письменником Маланюка був граф Алексей Толстой. Він теж був української крові, бо походив по простій лінії з козацького роду Розумів, пізніше — графів Розумовських.

Для мене це було підтвердженням, що я, так би мовити, відчуваю Маланюка і його творчість.

Мушу сказати, що в царині «маланюкознавства» я дотепер займався лише метрикою, себто розмірами, римами, строфами, почасти — лексикою (в одному зі збірників УВУ вміщено мою аналогічну розвідку — про вірш Олеся), а що тему, яка мене найбільше приваблює, а саме: «Євген Маланюк як літературний критик», у зв'язку із поетовим сторіччям, напевне, опрацював уже хтось інший, тож я сьогодні, щоб не мучити вас ямбами та хорейми, обмежуся трохи опоетизованою інформативною довідкою про життя Маланюка і його творчість.

* Доповідь, прочитана в Українському Вільному Університеті 4 червня 1977 р.

Євген Филімонович Маланюк народився 20 січня (за старим стилем) 1897 року у великому селі чи містечку Архангороді, офіційно – Ново-Архангельськ Херсонської губернії, себто в степовій Україні. Зібрати біографічні матеріали про Євгена Маланюка було не так просто, зокрема – як це буває у багатьох поетів – найменше можна було покладатися на свідчення самого автора та на його твори. Так, версія про смерть Филімона Маланюка, поетового батька, яку подав сам поет словацькому лінгвістові Кіршбавмові, аж ніяк не збігається з тією, котру подала поетова племінниця дослідникові Маланюкової творчості Леонідові Куценку, а мати, про яку йде мова у віршах двадцятих років («...мати, сидючи на призьбі, вже не вичікують мене» та «...і мати слухають ночами бронхітне гавкання Бровка») і яку читач приймав за справжню матір поета, може бути лише «літературною матір'ю», бо справжня померла вже десять років раніш...

На запит про походження поетам нью-йоркської групи Маланюк сказав, що він козацько-чумацького роду, інші писали, що його батько був «сільський інтелігент», нарешті, Богдан Маланюк, син поетів, що живе в Чехії, виявив: його дід був сільський учитель.

Лишається, однак, нез'ясованим соціальний стан родини Маланюків. Адже царська Росія була становою державою: так, Зерови й Рильський були з дворян, Филіпович і Свідзінський – «духовного звання», Клен і Плужник – купецького, а Драй-Хмара – козак. І це важило у свій час дуже багато.

А до якого соціального стану належав Филімон Маланюк, ми так і не знаємо.

Відомо натомість, що він мав домішку молдаванської крові, а одружений був з дочкою чорногорця – осадчого колишніх запорозьких земель.

Зрештою, про сім'ю Маланюків досить докладно оповів Іван Янішевський у статті «Від Синюхи до Гудсон-ріки» (див. збірник «Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерті», що його видала Оксана Керч), а ще докладніше – Леонід Куценко (див. брошуру «Боян степової Еллади»).

1906 року батько привіз Євгена до Єлизаветграду, і хлопець вступив там до земської реальної школи; це

був середній навчальний заклад, який відрізнявся від гімназії тим, що там не вивчали древніх мов (грецької та латини), а головна увага зосереджена була не на гуманітарних, а на точних науках. Треба також сказати, що загальний рівень реальних шкіл був значно нижчий порівняно з гімназіями. Тому Євген Маланюк, не мавши ґрунтового знання з галузі греко-римської історії та культури, а зокрема — письменства, що є, властиво, виявом душі народу (він десь навіть висловився, буцім-то римляни взагалі не мали літератури...), дуже легко міг сконструювати у власній уяві «Елладу» та «Рим» — що й лягло в основу його історіософії.

Реальне училище Євген Маланюк закінчив 1914 року, вступив був до петербурзького Політехнічного інституту, але звідти перейшов до військової школи, яку закінчив, як свідчить його свояк Іван Янішевський, 1916 року. Більшовицький переворот застав його в чині поручника — командира кулеметної роти 2-го туркестанського полку, не знати, якої дивізії (ще одна таємниця...), а за гетьмана й Директорії він був адьютантом при особі головнокомандуючого Василя Тютюнника.

У таборі інтернованих українських вояків перебував під Калушем до 1923 року, коли за офіційним дозволом виїхав до Подєбрад, де постав тоді український вищий навчальний заклад — Господарська Академія. Академію він закінчив 1928 року з дипломом інженера-гідротехніка.

Ще перед тим Маланюк був одружився з українкою, студенткою медицини, Зоєю Равич. Вінчалися вони у православної церкви, але шлюб їхній довго не протривав: на працю до Варшави поет виїхав уже сам...

У Варшаві він одружився з полькою, Богумилою Савицькою, яка по материнській лінії походила з моравської шляхти. У них народився син Богдан, який живе в Чехії. Є свідчення, що Маланюки жили тоді в достатку, зокрема, що поет мав власний дім. Під час війни родина повернулася до Моравії. Далі цитую за статтею Леоніда Куценка «Чеськими слідами Євгена Маланюка», а Куценко записав розповідь Маланюкового сина:

У сусідньому селі вже стояла радянська комендатура. Тамтешній поліцай (у них поліцаї залишалися ті ж

самі за будь-якої влади) приніс родині Маланюків звістку про списки українських та російських емігрантів, які підлягають негайному арештові. Зрозуміло, що серед них було й ім'я Євгена Маланюка. Родина найняла автомобіль, і поет поспіхом відбув до Праги, а звісти — у великий світ.

(Володимир Панченко, Леонід Куценко.
«Євангеліє чужих піль»)

Протягом перших повоєнних років Євген Маланюк жив у Регенсбурзі, але не в таборі, як більшість із нас, а на приватці (як тоді прийнято було казати). Викладав у таборовій гімназії, здається — математику. 1949 р. переїхав до Сполучених Штатів, де, кажуть, працював якийсь час «ліфтером», а згодом, аж до виходу на пенсію, — креслярем.

Помер 16 лютого 1968 року. Під час похорону стався невеличкий інцидент: прийшов ксьондз і прогнав православного попа. Щойно тоді українська громадськість довідалася, що Євген Маланюк — католик.

Стільки — про життєвий шлях Маланюка.

Детальніше в біографію не варто заглиблюватись, бо ніщо так не перешкоджає сприйманню певного твору, як докладне ознайомлення читача із життєвими перипетіями автора, — адже в таких випадках читач мимоволі утотожнює персонажів художньої прози чи ліричних героїв поезії із самим автором та людьми з його оточення.

Тепер зупинімося трошки над проблемою: що потрібно письменникові для слави?

Перша й головна передумова — увага критики. Для техніки слави, казав мій іменник Ігор Северянін, бай-дуже: хвалять чи ганять.

Друга передумова — ставлення читацтва: творчість певного автора має імпонувати читачеві, чим ширші будуть читацькі кола, тим краще.

Третя точка — це особистість письменника. Тут відіграє роль зовнішність, постава, уміння подобатись людям. А оскільки українці щедро наділені почуттям національної меншовартості, то їм найбільше імпонує — зарозумілість.

Четверта передумова найменш істотна. Часом її і взагалі може не бути. Це талант.

Треба визнати, що у випадку Маланюка збіглися всі чотири передумови. Заледве вийшла перша його збірка, «Стилет і стилос», як почалася довкола неї літературна полеміка (про це ви можете прочитати докладно у передмові Тараса Салиги до книжки «Євген Маланюк. Поезії»). Мушу сказати, що коли ми, поети покоління Другої світової війни, опинилися на Заході, то ім'я Маланюка вже було оточене певною авреолею, а ті голоси, що мали засуджувати його творчість, давно замовкли. Скільки пригадую, з осудом — і то не самої творчості, лише однієї статті Маланюка в «Британській енциклопедії» — виступив тоді войовничий Василь Чапленко, і хоча він мав цілковиту слушність, його ніхто не сприйняв поважно.

Та ще Державин написав на Маланюкову «Владу» рецензію, де після кожного комплімента поетові вилазить черговий шпичак.

Друга передумова літературного успіху — відгук у читацькому серці. Державин слушно назвав Маланюка поетом своєї доби: саме у 20–30-х роках його лірика була ідеологічно співзвучна настроям того героїчного західньоукраїнського покоління, що згодом полягло у бою під Бродами, у сутичках із чекістськими загонами по лісах Волині й Карпат або ж загинуло в снігах Колими. Натомість у повоєнні роки для більшості підрадянської інтелігенції Маланюк лишався світоглядом чужим. Але його авторитет був уже непохитний, і є підстави твердити, що деякі поети плекали своерідний культ Маланюка.

Щодо третьої передумови, то тут обставини для Євгена Маланюка склалися якнайкраще: він був високого росту, гарно збудований, із правильними рисами обличчя і зберіг «офіцерську поставу». А в його характері була закладена саме та риса, про яку я щойно сказав, що вона найбільш імponує українцям.

А що стосується четвертої передумови, себто таланту, то Євген Маланюк, безперечно, належав до найталановитіших поетів української еміграції.

У Маланюковій поезії можна виділити, як мені здається, чотири основні струмені, котрі то сполучаються, то відокремлюються один від одного. Це інвективно-історіософічна, ностальгійна, інтимна (з мотивами любови й дружби) та релігійно-містична лірика.

Ось зразок емоційно-напруженої, волюнтаристичної лірики, яку я щойно назвав «інвективно-історіософічною»:

*Не хліб і мед слов'янства: криця! крисі!
Не лагода Елади й миломовність —
Мицним металом налята безмовність,
Короткий меч і смертоносний спис.*

*Щоб не пісні — струмок музичних сліз,
Не шал хвилевий — чину недокровність,
Напруженість, суцільність, важкість, повність
Та бронза й сталь — на тиск і переріз.*

*Бо вороги не згинуть, як роса,
Раби не можуть взріти сонця волі, —
Хай зникне ж скитсько-еллінська краса*

*На припонтійським тучнім суходолі,
Щоб власний Рим кордоном вперезав
І поруч Лаври — станув Капітолій.*

Таким закликам до національної повноцінності Євген Маланюк завдячує те, що його творчість у сталінську й післясталінську добу вважалася політично небезпечною. Саме цим можна пояснити той факт, що, десь у перші повоєнні роки, Вишинський вимагав видачі, як буцімто «військових злочинців», трьох українських діячів: Євгена Маланюка, Миколи Сліпченка та Володимира Кубійовича, себто по одному визначному представникові від кожного прошарку нашої інтелігенції: Маланюка — від першої, «уенерівської» еміграції, Сліпченка — від другої, Кубійовича — від Західної України.

Маланюк жив тоді в Регенсбурзі. Чи то він сам, чи хтось із редакторів намагався замилити очі репатріяторам, що полювали на втікачів, тільки його поезії друкувалися тоді з позначкою «з посмертної спадщини».

Але я щойно згадав ностальгійну лірику Євгена Маланюка. Мені здається, що коли до першої еміграції, яка складалася значною мірою з колишніх вояків української армії, найбільше промовляла войовнича постава Маланюкового поетичного волюнтаризму, то для другої еміграції куди сприйнятливою була його опоетизована туга за Батьківщиною:

*Несу тут страшний свій іспит
І знаю, що життя мине.*

*І мати, сидячи на призьбі,
Вже не вичікують мене.*

*Давно Євгена поминає
Заупокой старенький піп.
За весною весна минає
Під запашне зігханя лип.*

*Все далі висиха Синюха,
Й луня її весела синь.
А вітер заголосить глухо
І пролітає в далечинь.*

*Сиріє стріха під дощами,
Вже й хата стала нетривка,
І мати слухають ночами
Бронхітне гавкання Бровка...*

Третій струмись Маланюкової лірики — його інтимні, переважно любовні, подеколи забарвлені еротикою вірші — також здебільшого виливається у формі спогадів (тут можна говорити про якесь ледве помітне споріднення з лірикою спогадів Володимира Сосюри).

Ось один з кращих зразків Маланюкової інтимної лірики:

ВЕЧІР

*Ось вечір знов. Заплющує повіки
Безсилий день. І знову, знову сам.
Так треба ніжності, так треба, щоб навіки
Удвох молитися вечірнім небесам.*

*Вже ніч накреслює прозоро-сині тіні,
Вже зорі глянули. І сяє, сяє тьма.
І знаю, що десь ти, в такім, як я, тремтінні,
Зігхаєш, і мовчиш, і молишся сама.*

*І знаю, знаю ще, що ніжності такої
Нам різно не знести в обіймах самоти,
І не втопити нам її в оцім спокої,
Коли земля злилась з безмежжям висоти.*

*І знаю, що життя — це тільки ці хвилини,
Хвилини вічності, і знаю: ти — одна.
І іншої нема. Прогаю і пролине
В цій лагоді ясній, в цій тишині без дна.*

Нарешті, останній, четвертий і, мабуть, найслабший струмінь Маланюкової поетичної творчості — його вірші релігійно-містичного змісту:

*Все здавалось, що там, за селом,
Під горбом, біля того хреста,
Легкий вітер торкнеться крилом,
І ми раптом побачим Христа.*

*Теплий день кликав галечню піль,
Мріяв обрій в гарячій імлі,
І якийсь нерозгаданий біль
Почувався в зігнаннях землі.*

*Так, як завше, шуміли жита,
Коливались колоссям важким.
Ми самотньо дійшли до хреста,
Не зустрівшись ні з ким.*

*Але там, де над морем ланів
Розійшлась лазурева блакить,
Його білий хітон прояснів
І розтанув над обрієм вмить.*

Трапляються й поезії, де нерозривно злютовані особисте почуття (в данім випадку, очевидно, товариська приязнь), історіософічний підтекст та релігійні образи:

АЩЕ ЗАБУДУ ТЕБЕ, ІЄРУСАЛИМЕ...

Олені Телізі

*Вже вересень в лункій блакиті тане,
Вже багряніє мантія садів,
А нам згадались київські каштани,
Бездонне небо і дніпровий спів.*

*Прозор. Акварелеві оболоні.
Сирена пароплаву із Черкас:
(У день такий я стрів навіки Вас,
І ось все ті ж і очі, і долоні).*

*Таке своє, незнищено-родиме...
Розлука не згасила зір і слух.
Як і колись, великий Володимир
Благословляє древній виднокруг.*

*Ген на гзвіниці золотіє митра,
Спливає день, як миро на чолі,
Молитвою безбуряного вітру,
Любов'ю — сонцем грішної землі.*

*Стіна ж стоїть камінням нерушимим,
Роззоряне склепіння несучи.
На варті там – крилаті серафими
Й Архистратиг, опертий на мечі.*

Поезій Євген Маланюк написав не багато й не мало, а саме стільки, як треба.

Що це означає?

За життя свого поет видав десять збірок поезій: «Стилет і стилос», «Гербарій», «Земля й залізо», «Земна Мадонна», «Перстень Полікрата», «Влада», «П'ята симфонія», «Проща» (увійшла до книжки вибраного «Поезії в одному томі»), «Остання весна», «Серпень». Одинадцятку збірку «Перстень і посох» видало після поетової смерті видавництво «Сучасність».

Усі ці одинадцять книжок пов'язані спільністю стилю та єдністю, так би мовити, поетичної ідеології – і творять, так само, скажімо, як п'ять збірок Михайла Ореста, певну цілість: їх варто і треба зібрати й видати не у формі вибраного, як це було досі, а у вигляді повного зібрання віршів Євгена Маланюка в одному томі.

Книга буде солідна, проте нікого гіпертрофованим розміром не відстрашуватиме.

У цьому різниця поміж Євгеном Маланюком і тими – не лише українськими – поетами, котрі не дотримувалися припису Козьми Пруткава: «Коли в тебе є фонтан, – заткни його».

Так, відомо, що Фрідріх Рюккерт писав по три поезії денно, Ярослав Врхліцький залишив двісті п'ятдесят книжок віршів (рахуючи й переклади), а Бальмонт щось біля сімдесятки.

У нас, значно відстаючи від Рюккерта, писали щодня по одній поезії митрополит Іларіон та Володимир Сосюра. От – устав, один – поголився, другий – помолився, поснідав, написав віршика, а тоді можна вже займатися іншими справами...

Звісно, раз-два на рік в обох цих поетів і виходило з-під пера щось ніби путне, – але шукати це серед словесного мотлоху, як сказано в анекдоті, кому це треба і хто це витримає...

Так що лише геніям і графоманам дозволено писати більше, ніж по одній книзі віршів...

Перекладав Маланюк небагато — переклад рідкий гість на сторінках його книжок. Маємо, однак, кілька перекладів з чеського поета Махара, дещо перекладено з російської та французької (зокрема «Альбатрос» Бодлера, при чому не без впливу російського перекладу Мельшина-Якубовича), та ще є один переклад з Міцкевича.

Про переклади творів Маланюка на чужі мови докладних відомостей, на жаль, не маю.

Знаю, однак, що його збірки вийшли в польському та французькому перекладі. Оксана Керч наводить один переклад на французьку пера Ольги Репетило: текст відтворено досить точно, проте — без рими.

Англійський переклад Тетяни Шевчук має також і рими.

На німецьку мову окремі вірші Євгена Маланюка перекладали Ганз Кох, Володимир Державин, Елізабет Коттмаєр.

На еспанську дві поезії переклав Леонід Голоцван, на російську, так само дві, — автор нинішньої доповіді.

Музику на слова Маланюка писав Ярополк Ласовський. Він, до речі, міг би зробити й порядний переклад на мову англійську — якби хтось його намовив або замовив переклад.

Пародії на Маланюка писали Теок, себто Теодор Курпіта, Іван Манило та Порфирій Горотак — інакше Юрій Клен (можливо, Клен тому й не признався Маланюкові, що за містифікацією, званою як «Порфирій Горотак», криються він сам та Леонід Мосендз, щоб Маланюк не розгнівався на нього за бурлеску «Коронація», де висміяно славнозвісне Маланюкове «шлункослужіння» — колись казали «чревоугодіє»).

А з поміж підрадянських літераторів з ліричними погрозами виступав колись — Володимир Сосюра:

*Шановний пане Маланюче,
Ми ще зустрінемось в бою...*

Скільки мені відомо, це була відповідь на Маланюкове посланіє до Павла Тичини:

*Ти невдалий, крихкий і плаский,
Дальній родичу Сквороди.*

Ще одне питання, на якому мені боляче зупинитися. Це — художнє оформлення книжок Євгена Маланюка. Я, на жаль, маю лише дві збірки, видані за життя поетового. Це «Влада» і «Поезії в одному томі».

Обкладинки обох цих книжок являють високі зразки книжкової графіки. У першому випадку це робота Святослава Гординського, у другому — Петра Холодного.

Коли після того глянеш на строкате навсібічрозкреслення обкладинки в збірці «Перстень і посох», а відкривши книжку — зіткнешся з портретом графа Дракулі, мимоволі подумаєш: добре, що цього вже не бачив сам автор.

А якби побачив, напевно б йому пригадався улюблений Олексій Толстой:

*И ахнул от ужаса русский народ:
Ай, рожа, ай, страшная рожа.*

Графічне оформлення львівського видання, може, і пасувало б до окремих Маланюкових віршів, типу «Як юнійська колона, рожевіє дівочий сніг...» або «Куйовдить вітер срібний струм осик...», — проте таких еротичних речей не набереться навіть і на тоненьку збілочку.

Обом — і львівському, і братиславському — оформлювачам Маланюкових книжок слід би було наперед прочитати його статтю «Поезія і вірші». Я цю статтю цитуватиму.

Тепер — до Маланюкової «прози».

Поряд із віршами Євген Маланюк друкував час до часу різні статті, есеї, рецензії. Вони увійшли до його «Книги спостережень» (перший том вийшов 1962 року, другий — 1966-го, мав бути ще третій том, але світу він не побачив).

Ці два томи «Книги спостережень» показали нам інший бік Маланюкової творчості.

Тут, як і в поезії, маємо кілька різних жанрів: есеї, публіцистика, що перегукується з інвективно-історіософічною лірикою, мемуаристика, яка має певний зв'язок із такими речами, як «Окоп сливе пустий...» та «П'ята симфонія». Нарешті — що для мене особисто найцікавіше — літературна критика, а також есеї на

літературно-мистецькі теми. Мушу сказати, що до так званого «модернізму» в мистецтві Маланюк ставився непримиримо. Ось що писав він у статті «Поезія і вірші»:

Пізніше прийшла черга і на мистецтво, що почало довго і вперто «звільнятися» та «висвободжуватися» з-під опіки, аж на межі XIX і XX століть зробилося остаточно «чистим», себто випраним з усього, що складало його творчий зміст, його мистецьке життя, його душу. Тож в короткім часі маємо музику «як таку», поезію «без сенсу» (себто сенсу поезії), роман «без героя», малярство «без предмета» (себто предмета малярства), глухоніму архітектуру «без орнаменту» (себто коробку без натяку на якусь «музику», що складає «зміст» кожного з мистецтв). Словом, мистецтво зробилося врешті «чисте», таке «чисте», що йому нічого іншого вже не залишалось, як тільки лягти в труну. Нічого дивного, що, базуючися на грамофоні, кіні і інших «нових мистецтвах», деякі теоретики, особливо з країни традиційної «некрофілії», почали поважно роздумувати на тему «смерть мистецтва». Тож київські панфутуристи з Семенком на чолі, коли советська адміністрація ще дозволяла їм брикати, не без малоросійської консеквентности назвали оди з своїх збірників так: «Катафалк мистецтва».

Та однак, такі погляди не перешкодили поетові в останні роки життя досить близько зійтись із деякими членами нью-йоркської групи. Більше того: якщо Маланюкова творчість ні на Рубчака, ні на Бойчука жодного впливу не справила, то в Маланюка тепер подеколи натрапляємо на верлібри. Очевидно, старий поет шукав контактів із молодшим поколінням літераторів...

Коли я став читати щойновидану «Книгу спостережень», то виявилось, що думки автора математично-точно відповідають моїм власними поглядам на українське письменство. Ось що прочитав я:

Випадково гумористично настроєний гігіч «перелицював на малоросійський язик» Вергілієву «Енеїду» (так само, як перед тим перелицьовував її на «руський язик» якийсь Осіпов), і цей епізод чомусь править за «початок української літератури».

Далі ще гостріше:

Випадково, в антракті між галушками й варениками, хорі на графоманію статечні господарі полтавських

маєтків позаписували різні невеселі малоросійські анекдоти (готельність яких губилася в степовім темпі оповідання) — і так постав ряд «клясиків українських».

Але моє захоплення довго не протривало: вже на наступній сторінці натрапив я на злосліві інвективи, спрямовані проти Маланюкового земляка, одного з найвизначніших наших прозаїків і драматургів, любленого й шанованого мною — Володимира Винниченка.

Щойнозгадане Василе-Чапленкове обурення також стосувалося Маланюкового ставлення до творчости цього земляка. «Британська енциклопедія» свого часу вмістила статтю про українське письменство. Автором статті був Маланюк. Він подав такий перелік наших літераторів ХХ віку (називаю самі імена): Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Олесь.

Для радянських часів: Павло Тичина, Микола Зеров, Максим Рильський, Валеріян Підмогильний, Юрій Яновський, Микола Куліш, Микола Хвильовий.

Далі йдуть Львів і Прага: Черемшина, Ольга Кобилянська, Катерина Гриневич, Юрій Дараган, Олег Ольжич, Юрій Липа, Юрій Клен, Дмитро Донцов.

Винниченка в цьому перелікові — немає.

Мені думається, що Маланюкове гістеричне заперечення Винниченка як письменника зумовлене трьома факторами. Перший. На Винниченкові як політичному діячеві справді лежить чимала доля провини за неуспіх нашої визвольної боротьби в роках 1917—1920. У колах УВО, пізніше ОУН, кляли на нього (та ще на Драгоманова) всю відповідальність за трагічний розвиток подій; тож в очах нашого суспільства на Заході тінь Винниченка-політика падала на його творчість і цілковито її затемнювала.

Другий фактор. Не входячи в подробиці, згадаю, що саме Винниченко спричинився до виключення Донцова з РУПу. А оскільки у двадцятих — тридцятих роках Донцов був свого роду ідолом молоді західньоукраїнської та першоемігрантської інтелігенції, до якої належав і Маланюк, то зрозуміло, що він мав нагоду помститися і прищепити тій молоді безглузду ненависть до Винниченка-письменника.

І третій, досить гіпотетичний, фактор. Маланюк був добрим знавцем російського письменства. І не міг не бачити, що російські «ліві», революційно наставлені літератори (Еммануїл Райс назвав їх «могильщиками російської культури»), усі ці Белінські, Чернишевські, Герцени, включно із Максимом Горьким, — усе це чистої води графоманія — якщо вживати це слово в популярному значенні. А оскільки Винниченко також був «лівий», мені добачається підсвідома проєкція російської графоманії на Маланюкове сприйняття творчості Винниченка.

Саме через протилежне ставлення до Винниченка-письменника урвалося наше з Маланюком листування. А листи від Маланюка були цікаві, головню — безпосередні.

Так, МУР (Мистецький Український Рух) він називав не інакше, як «Московский Уголовный Розыск», вважаючи — так само як і я, — що таку назву можна було дати лише на глум.

Державина він називав «Палата № 6» (так зветься оповідання Чехова про божевільню). Про Онацького писав: «Знаю я, що це за ананас...». А про еміграцію взагалі: «Дурень плюс агент це зміст українського еміграційного життя».

Одним словом: поет щиро висловлював свої думки і погляди, без огляду, подобаються вони комусь чи ні. І це був, очевидно, один з тих факторів, котрі зумовили постання вже згаданого «культу Маланюка» серед поетів мого покоління. Так, присвячені Маланюкові вірші писали Леонід Полтава, Яр Славутич, Володимир Біляєв, а Борис Олександрів відгукнувся на смерть поета однією з кращих своїх поезій.

Мікулаш Неврлі відкриває цією поезією книжку «Земна Мадонна» — збірку укладених ним вибраних Маланюкових творів.

А Леонід Куценко цією ж поезією завершує свою розвідку «Боян степової Еллади».

За Куценковим прикладом я також закінчу свою нішню доповідь поезією «Прощання з князем», що її написав на смерть Маланюка мій покійний друг Борис Олександрів:

*Обірвалася нить. Зупинилося серце козаче.
Тільки хмари і синь. І та сама гірка чужина.
А за милями миль, там, де степ вітровіями плаче,
Набрюкає земля. Починається рання весна.*

*І гримить далина. Отривається з криги Синюха,
Виринається в степ, де легенди і скитські боги.
Припливає з висот, із незвіданих меж виднокруга,
Невпокоєна тінь, щоб на рідні лягти береги.*

*Дні, вогні, переходи, походи, ісходи,
Сонцярі пожари — і серце поета, борця.
Із піднятим чолом, наче князь, він проходив негоди
Із пером і мечем — неухильно твердий до кінця.*

*Завершилася путь. Наче пісня — сувора і славна.
Відпливає поет — залишає хвалу і хулу.
І затужить, заплаче за ним Ярославна,
Україна заплаче на древнім козацьким валу...*

II. ПРО ТЕХНІЧНИЙ БІК МАЛАНЮКОВОЇ ТВОРЧОСТІ*

Тому що повного видання поезій Євгена Маланюка покищо не існує, я у своєму дослідженні Маланюкової метрики свідомо обмежився приблизними підрахунками, сподіваючись, однак, що після появи гіпотетичного повного, на академічному рівні зробленого видання цих поезій не буде потрібно вносити істотні зміни й виправлення.

Найповніше з дотеперішніх видань побачило світ у Львові 1992 року («Поезії», упорядкування й передмова Тараса Салиги, редакція й примітки Миколи Старовойта), але чомусь не охопило повністю, а тільки зачепило одним краєм збірку «Остання весна», з якої до цього видання потрапили лише окремі поезії, переважно — переклади, і яку я радо дав би був у розпорядження упорядника, якби він вважав потрібним до мене звернутись.

Крім того, по старих журналах, напевно, ще знайдуться такі Маланюкові поезії, котрі до жодної з його

* Євген Маланюк: Література. Історіософія. Культурологія: Зб. — Кіровоград, 1997. — Ч. II.

збірок та книжок вибраного досі не увійшли — або ж увійшли в якомусь остаточному авторському варіанті (а з історії красномовства відомо, що остаточні варіанти завжди — найгірші...). Так, лише в усній передачі — від Бориса Олександрова — дійшла до мене славнозвісна поезія, присвячена Павлові Тичині:

*Ти невдалий, крихкий і плаский,
Дальній родичу Сквороди.
Панська ласка... Бо з панської ласки
Від рабині ти, власне, вродивсь.*

*Не блакитну, а жовто-іржаву
Ти одержав у гідичність кров,
Щоб кріпить прокажену державу
І отруювати Дніпро....*

(Цитую з пам'яті)

Принагідно згадаю, що примітки до згаданої вище книжки «Поезії» не знати, на кого розраховані: колгоспний бригадир, який не знає, хто такий Данте і де знаходиться Ітака, Маланюка не читатиме, а любитель високої поезії жадає трохи інших пояснень.

До речі, деякі з тих приміток потребують виправлення. Так, на стор. 624 сказано, буцімто каган — це «військовий вождь, вищий представник родової знаті у скандинавів у період середньовіччя». А має бути — в хозар (згадаймо Іларіонове «Слово о законі і благодаті», де «каганом» названо князя Володимира). На стор. 633 Марка Аврелія запропорено в дохристиянську добу. *Campus martius* — це не «мертве поле», а Марсове, себто військове. *Негг, es ist Zeit* — звернення не до «пана», а до Бога.

Поезії Євгена Маланюка, як правило, — рівнострофічні, а строфи — ізометричні, або, говорячи зрозумілою для невтаємничених мовою, складені вони з однакових строф (переважно це чотиривірші), а строфи складені з однакової довжини віршів.

Найчастіше це ямб чотиристоповий (майже 220 випадків), ямб п'ятистоповий та тринаголошений тонічний вірш — дольник, того типу, що росіяни звать павником.

Від кінця XVIII сторіччя і аж до Срібного віку чотиристоповий ямб був панівним у російській поезії (так,

у Пушкіна на неповні сорок тисяч віршів більше ніж двадцять одна тисяча припадає на цей розмір). Усе це були строфи з чергуванням окситонних («чоловічих») та парокситонних («жіночих») рим. Щоб якось вирватись поза межі цього одноманіття, Олександр Блок упровадив у непаристі вірші катренів дактилічну риму — загальновідома «Незнайомка», — таку структуру підхопили також і українські поети, спочатку Микола Вороний, а за ним Маланюк¹:

*У вітрі серпня — погуб осени,
У днях останніх — самота.
В степи, туманами оросяні,
Пішла зрадливая мета...*

Але вірш виходив — як на Маланюкову поетику — занадто співучий, тому поет переставив дактилічну риму на паристі вірші:

*Міцніє шторм. За валом вал
Розлючену підносить голову,
Щоб знов і знов ударив шквал
Злим вихлюпом важкого олова...*

І тут уже на читача війнуло не блоківськими «духами й туманами», а морською бурєю, яка «душу з тіла хоче витрясти...».

Проте здебільшого Маланюків чотиристоповий ямб має традиційні парокситонні та окситонні рими:

*Десь сіре поле в чорних круках,
Що пророкують: кари! кар!
А я тут на чужинних бруках,
Чужий — несучий тягар.*

Понад двадцять поезій Маланюка написано білим віршем, себто неримованим п'ятистоповим ямбом; серед них добра частина належить до його найвищих здобутків і саме тому, мабуть, найменш популярна серед читацької публіки, принаймні з жодної з тих поезій журнальні критики не позичають цитат. Маю на думці такі речі, як «Спогад» («У бабці завжди пахло чебрецем...»), «Липень», «Побачення», «Серпень», «Місячна соната», «З щоденника», ще один «Спогад» («...І все частіш пригадується синь...»).

¹ Не уник її і автор цієї розвідки.

Саме Маланюкові сонети (хоча й не всі) та білий вірш ставлять його поруч із Франком, Лесею, Рильським, Мих. Орестом, саме тут бачимо поетову близькість до того явища, яке окреслюємо назвою «парнасизм».

Округлюючи цифри (бож підрахунки, як уже зазначено, не можуть бути остаточними до появи академічного видання поезій Є. М.), матимемо такі дані:

- чотиристоповий ямб зустрічається в 220-х поезіях,
- п'ятистоповий – у 150-х.

Якщо додати вірші, писані шестистоповим ямбом, та окремі дво- і тристопові вірші, то матимемо щонайменше 400 ямбічних поезій.

Третій щодо поширення (після чотиристопового та п'ятистопового ямбів) улюблений Маланюків розмір – це тринаголошений тонічний вірш, званий у росіян дольником та павзником.

Росіяни – а конкретно вже згаданий тут Олександр Блок – ніби запозичили цей розмір у німців, де від початків, щоправда, з деякими перервами, існує тонічна система версифікації.

Та зверніть увагу на моє «ніби»: короткий тринаголошений вірш у російській поезії звучить дещо інакше, ніж у німецькій. От я беру навздогад одну з антологій німецької поезії, відкриваю там, де відкрилося, і натрапляю на цикл Гайнріха Гайне «Любов поета»; друга поезія цього циклу починається так (у моєму перекладі точно відтворено ритмоструктуру строфи):

*Од сліз моїх тут зійде
Із квітів розквітлих узор,
З моїх зігхань постане
Ще й солов'їний хор.*

А тепер візьмемо строфу Ахматової:

*Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку одела
Перчатку с левой руки.*

Вірші «Із квітів розквітлих узор» та «Перчатку с левой руки» мають ритм, відмінний від суміжних віршів.

Якби ми почали міряти обидві строфи – вірш за віршем, то в першій виявимо три ямбічні вірші (тристоповий ямб) і один – вищенаведений вірш, що

виламується з того загального ритму, бо має зайвий склад; а в другому випадку матимемо три вірші тристопового анапеста та один — останній, — де ніби бракує одного зі складів.

Отже, в німецькій поезії урізноманітнення тонічного по суті ритму досягається додаванням складів до віршів ямбічної структури, а в російській — вилученням окремих (одного, двох...) складів з анапеста, амфібрахія та — дуже рідко — дактиля.

У двадцятих роках дольник російського типу став одним з найпоширеніших і найпопулярніших розмірів у нашій поезії — як на Україні, так і на Заході.

У Маланюка цим розміром писано такі речі, як, наприклад, —

*Знаю — медом сонця, ой Лаго,
В твоїм гревнім тілі — весна.
О моя степова Елаго,
Ти й тепер антично-ясна.*

Або:

*Не стомилась лежати шляхом.
Кочовничий крок, видно, легкий.
Так тепер — зі Сходу на Захід,
Як тоді — із Варяг у Греки...*

Значно рідше зустрічаємо в Маланюка дольники з чотирма або п'ятьма наголосами. А часом він дає пуанту з одного лише слова.

З інших метрів слід назвати в першу чергу анапест, при чому іноді досить тяжко буває провести межу поміж «чистим» анапестичним віршем та відповідного типу павзником: часом автор, почавши тристоповим анапестом, ніби приберігає один-єдиний вірш із леймою, себто павзник, для пуанти.

Серед Маланюкових віршів маємо дво-, три-, чотири- і п'ятистопові анапести.

Хореїв у Маланюка небагато, зате хореїчні розміри досить різноманітні, тож маємо хорей дво-, три-, чотири-, п'яти- і шестистоповий, інший шестистоповий — з цезурою на четвертій стопі й нарощеним першим колоном, нарешті — семистоповий.

Амфібрахіїв ще менше: разом дев'ять поезій, а вірші — три-, чотири- і п'ятистопові.

Найбідніше представлений дактиль: є лише кілька поезій, писаних тристоповим та чотиристоповим дактилем.

Тож маємо: п'ять ямбічних розмірів, чотири анапестичні, сім хорейчних, три амфібрахічні, два дактилічні.

Разом — двадцять один силабо-тонічний розмір.

Крім того, маємо: два логаети (гексаметр і пентаметр елегійних дистихів), чотири розміри тонічної системи (павзники чи дольники з одним, трьома, чотирма, п'ятьма наголосами), несподіваний верлібр (з останніх років поетового життя, коли до нього «протоптали тропи» автори з нью-йоркської групи...) та — ще несподіваніший — силабічний вірш: у перекладі з Міцкевича Маланюк застосував два силабічні розміри:

*І вибухли сльози щирі
без міри
На моє дитинство ясне —
прекрасне...*

(Семискладовий вірш римується з двоскладовим — склади після останнього наголосу в рахунок не йдуть).

Отже, виходить, що Маланюк користався тридцятьма розмірами, що належать до п'ятьох різних систем версифікації.

Від Блока, Ахматової, Єсеніна українські поети перехопили не тільки їхні дольники, що було, поза всяким сумнівом, збагаченням нашої поезії, — від російських поетів прийшов також культ неточної, розхитаної рими, включно з римоїдами. Це вже було не збагачення, а збіднення — зниження естетичного рівня. Воно відбилосся негативно на творчості багатьох поетів, в тому числі й таких як Юрій Клен, Олена Теліга, Євген Маланюк.

Саме Блокові ми завдячуємо, що Маланюк «римує» *раба — припав, зір — краси...*

Однак у його віршах переважає традиційна точна рима, де натрапляємо й на рими-знахідки. Зокрема наведу рими гомонімів: *захід — захід, треба — треба*.

Строфіка Маланюка не надто багата. З-поміж канонізованих строф є лише один випадок рондо, спроби терцин та елегійних дистихів, олександрійський двовірш, ну і згадані вже сонети.

Разом у десятиох Маланюкових книжках нарахував я тридцять дев'ять сонетів.

Сьогодні сонет став загальнопоетичним набутком, тому він майже втратив свою стилевизначальну функцію.

Проте саме таку функцію мав він у двадцятих і тридцятих роках, коли наявність сонетів серед творів певного автора свідчила про його приналежність до українського парнасізму або щонайменше — про певну спорідненість чи пов'язаність із цим естетичним світоглядом, втіленим насамперед у київському неокласицизмі.

У випадку Євгена Маланюка мені здається відповідним саме це останнє визначення: певна спорідненість — адже серед тих тридцяти дев'яток сонетів далеко не всі можуть бути визнані канонічними.

Назагал у Маланюка знаходимо сонети трьох типів: писані шестистоповим ямбом, що відповідає французькому додекасилабікові (т. зв. «олександрійський розмір»), писані п'ятистоповим ямбом, а це форма, поширена в німців та росіян, та, нарешті, три сонетіно (автор також і їх називає «сонетами»), де маємо ямб чотиристоповий. Ця форма зрідка вживана в поезії романських народів, а в росіян нею користався Інокентій Анненський.

Однак ці сонети — як уже сказано — переважно неканонічні: так, у сонеті «Куліш» поміж шестистопові вірші затесався п'ятистоповий, а здебільшого автор порушує строгість сонетної форми неточними римами.

Гортаючи Маланюкові книжки, відразу помічаєш, що серед ізометричних строф лише здерідка трапляються гетерометричні, де, як правило, паристі рядки коротші від непаристих. На весь його поетичний доробок не набереться і двох десятків поезій із гетерометричними строфами.

Але арифметичні підрахунки для визначення вартости певного літературного явища можуть мати лише допоміжне значення, адже багато залежить від того, на якому мистецькому рівні стоять згадані явища. В нашому випадку мова йде про гетерометричні строфи.

На мою думку, до кращих поезій Євгена Маланюка належить невеличка поезія, писана рідкісною сполучкою двостопового хореїчного вірша із тристоповим:

*От і йде,
Шепчучи: «Засни»,
Білий день
Чорної весни...*

Поетична лексика Маланюка заслуговує на окреме дослідження: вона, ця лексика, досить таки своєрідна: з одного боку, поет зберігає і плекає скарби ще не скаліченої псевдофілологами української мови:

Лягає мертвим саваном зіма...

(Земля й залізо. — С. 43)

Звучить все та ж музика зорь...

(Там само)

— з «о» в «закритому» складі і з палатальним «р»...

Або таке слово, як «незупинимий», що його немає в одинадцятитомовому словничищі.

З другого боку, часом у тих самих поезіях зустрінемо слова то з російськими (Полубóток — зам. Полуботок, степá — від російського вернакулярного «степя́» — зам. степи́), то з польськими (тру́вер, дон Хóзе, автода́фе) наголосами.

А трясяця зненацька стала словом середнього роду.

На жаль, у львівському виданні фонічний склад Маланюкової мови збіднено відповідно до постишевсько-бурячкових норм.

Було:

*Крізь чорних днів крижану хугу,
Крізь свист степів, крізь порох трун —
Виконуєш космічну фугу
На струнах зореметних рун.*

Стало:

*Крізь чорних днів крижану хугу,
Крізь свист степів, крізь порох трун —
Виконуєш космічну фугу
На струнах зореметних рун.*

Замість гострого «г», що гармоніювало із посвистом крижаного вітру і з буряним рокотанням «р» у суміжних віршах, — з'явилося тупе «г», яке приглушує авторський задум...



ТВОРЧИСТЬ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ НА ТЛІ СВІТОВОЇ ЖІНОЧОЇ ЛІРИКИ*

*Нема солодшого понад любов.
Всі інші життєві благодати
З любов'ю навіть гріх рівняти —
Про міг солодкий навіть і не мов.*

Так, за німецьким перекладом, переклав Іван Франко першу строфу з «Похвали любови» грецької поетеси Носсіди, — строфу, що її можна взяти за епіграф до значної частини жіночої творчості у світовому письменстві.

Франкові переклади, роблені щось за рік до його смерті, свідчать, що поет до кінця життя зберігав свою понадлюдську працьовитість, та водночас показують: талант уже покинув його. Разом до 9-ї книги Франкового п'ятдесятитомника увійшли переклади (точніше — переспіви) п'ятьох грецьких поетес. Тематика поезій, крім кохання, досить вузька: за жанром це переважно епіграми — справжні чи уявні написи на могильних урнах (себто епітафії) та підписи до художніх творів — картин і статуй (екфрастична лірика). А що обидва жанри належать до найпоширеніших у грецькій поезії, то говорити про специфічно-жіночу рису цих жанрів, я думаю, не доводиться.

Серед перекладених ним поетес Франко згадує Праксілу, «що вславилася піснями про вино та пиття вина». Так само серед тих віршів Сафо, що їх Франко переклав

* Друковано в журналі «Самостійна Україна», ч. 2, 3, 4 за 1997 р. та ч. 1, 2 за 1998 р.

безпосередньо з грецької, знаходимо фрагмент на про-
славу вина:

*Не лихо вина спорожнити
Пугарик один або два.
Але як без ліку їх пити,
То вже закрути голова.*

Вищезитована Носсіда Локріянка (як її називає Франко), і Праксілла, й Сафо належать до канону дев'ятох грецьких поетес, чиї імена я колись, ще студентом, щоб легше запам'яталися, заримував попарно: Сафо — Міро, Носсіда — Міртіда, Ерінна — Корінна, Праксілла — Телезілла, Аніта.

Звісно, найвідоміша з них Сафо, чи Сапфо (у Франка вона Сапфона), чиї вірші з'явилися в нас спочатку в переспівах, а згодом і в перекладах. Хрестоматія Олександра Білецького містить дві її поезії та кілька фрагментів у перекладах Григорія Кочура та Андрія Содомори. Можна припускати, що творчість цієї, першої щодо її значення серед поетес Еллади, авторки була досить багатогранна: фрагменти свідчать і про лірику дружби, і про лірику родинних почуттів (вірші до брата поетеси), та однак, серед зацілілих її творів на чільному місці стоїть «Гімн Афродіті».

«Неповноцінною є жінка для квірита», — стверджує французький поет Гриценко. Тож, на відміну від Еллади, в римському літературному житті жіноцтво фактично не бере участі. Як виняток звичайно називають Корнелію, матір Гракхів, що виступала — вживаючи сучасну термінологію — як публіцистка. Проте був іще один виняток — це Сульпіція, приятелька Тібулла й дочка Сульпіція Сервія, прихильника римської свободи, який брав участь у страті Цезаря і сам був страчений за Октавіяна Августа.

Жанр Сульпіції — одверта й щира любовна елегія в дусі Овідія і самого Тібулла:

*Як мені любо грішить, од пліток як огидно
ховатись...*

Відоме й ім'я Сульпіціїного обранця — це вільновідпущеник Церінт, людина нижчого — особливо супроти представниці одного з найдавніших римських родів — соціального стану, звідси:

*Серце щемить багатьом, і багато хто молиться
з болем,
Щоб не згубило мене ложе твоє занизьке...*

Так ми почали прогулянку алеями світової жіночої поезії. Звісно, далеко не все — навіть якщо говорити про найвизначніше — потрапить у поле нашого зору, хоч би вже й тому, що в українських перекладах окремими книжками вийшли, скільки можемо судити, твори лише п'яťох чужинецьких поетес. Це Ада Негрі, Марія Конопницька, Анна Ахматова (маю на думці «Реквієм» у перекладі Бориса Олександрова), Габрієля Містраль та Десанка Максимович. Тож я тут базуватимусь, головню, на сотні тих різномовних антологій, хрестоматій та збірників, котрі стоять на полицях моєї бібліотеки.

Хоча далеко не завжди виконувані на концертах композиції, розвішені по музеях картини та відібрані для антологій поезії репрезентують найкраще у творчості їхніх авторів, а ті, у свою чергу, можуть бути аж ніяк не найліпшими серед своїх земляків і сучасників, проте саме вони — ці композиції, картини й вірші, себто концертно-музейно-антологічні твори, — зумовлюють і нашу оцінку тих чи інших мистецьких вартостей, і формують наш естетичний смак.

А оскільки мене цікавить зіставлення жіночої лірики з творчістю Олени Теліги, я говоритиму лише про ті літературні явища, котрі виникли (або й зникли) у минулому — і таким чином посередньо або й безпосередньо, якщо брати проблему чисто теоретично, могли додатньо чи від'ємно впливати на її творчість, а також про ті, котрі могли постати симультанно з віршами української поетеси. Тому в літературний процес після Другої світової війни я фактично не зазіратиму.

На межі XI та XII віків у Провансі, на півдні сучасної Франції, зформувалася перша в середньовічній Європі літературна течія, яка увійшла в історію світової культури під назвою «поезія трубадурів» і яка протривала понад сторіччя (так, Річард Лев'яче Серце першому трубадурові Гільємові Аквітанському доводився правнуком) — аж до 1228 року, коли хрестоносці взяли місто Альбі...

Дослідникам відомі імена сімнадцятьох трубадурок, але з-поміж них лише одна — графиня де Дія — зайняла

певне місце у світовому письменстві. В її віршах — розпач покинутої жінки:

*Я зраджена, огурена, забута,
Я другові моєму непотрібна...*

На жаль, від графині збереглося лише п'ять поезій, так що при всьому бажанні її не назвеш геніяльною (бож поняття геніяльності включає в себе не лише сам характер творчості, її глибину і значення для потоних поколінь, а також кількість написаного, адже якщо візьмемо авторів, чия геніяльність, так би мовити, бездискусійна, то переконаємося, що всі вони — Гомер, грецькі трагіки, Данте, Сервантес, Шекспір, Гете, Бальзак, Достоевський — написали багато...).

В Англії традиції трубадурів розвиває Марія Французька (кінець XII в.), у центрі її уваги — кохання... Про неї трохи далі.

Відгуком музи трубадурів була поезія труверів у Франції, а безпосереднім продовженням став німецький міннезанг, проте ні там, ні там у переліках поетів не зустрів я жодного жіночого імени...

Лише каталянська поезія відгукнулася творчістю Констанци, королеви Майорки. Королева запевняє,

*Що жоден скарб
Серця не варт,
Яке вмира
З любовної туги...*

Але це вже часи значно пізніші — перша половина XIV сторіччя. З початку XV ст. походить каталянська пісенька:

*Я сама не можу спати,
Так мене кохання мучить.*

Однак пісня — анонімна, й не знати, чи справді писала жінка, а чи чоловік від жіночого імени.

На світанку німецької літератури бачимо постаті двох письменниць: це Гротсвіта фон Гандерсгайм, драматург доби Оттонів (померла 1000 року), що писала середньовічною латиною римовані драми з життя святих, та Фрау Ава, австрійська поетеса (померла 1127 р.), від якої залишилася писана старонімецькою мовою віршована молитва, де вона просить Христа, щоб дав їй

*Своєї милости зачерти
І смертю вічною не вмерти...*

Інші ранні зразки жіночої німецької лірики — недовані й безіменні; серед них назву листа невідомої черниці до ченця Верінгера з Тегернзее:

*Я є твоя, а ти є мій.
Ти хоч-не-хоч, а зрозумій:
Замкнулись дверці в моєму серці.
А ключик взяв та й загубивсь,
Щоб ти навіки там лишивсь.*

(Цей, а також усі інші переклади, над або під якими не стоїть ім'я перекладача, належать авторові цієї розвідки).

Величезний за обсягом поетичний набуток міннезангу, — це, як ми знаємо, лірика, рівно ж записуваний у ті самі часи (доба хрестових походів) анонімний героїчний епос та творений куртуазно-містичний, — згадаю, що, крім Вольфрамового «Парціфаля» в Німеччині постало ще чотирнадцять поем з циклу святого Граля, — проте в антології міннезангу жіночих імен не бачимо. Тож якщо й були тоді якісь поетеси, то їхня роля незначна й непомітна.

З пізнього Середньовіччя дійшла анонімна (правдоподібно — витвір кількох авторів) застольна пісня черниць з Нижнього Райну, які просять у Христа:

*Вина щоб кіпрського знайшли
В трояндах,
Усі щоб п'яними були,
Любов солодку здобули
В трояндах...*

Інакше говорить про Христа поетеса XVII віку (дати життя 1633–1694) Катаріна Регіна фон Грайфенберг в одному зі своїх сонетів — а їх вона написала 250. До речі, її сонети не надто канонічні.

*З грудей саму солодкість п'є.
Премудрість — в цій малій Дитині.
Словито Всемогутність нині.
Бог серце розкрива своє
І віддає його людині.
Небесним царством хлів стає,*

*А янгол — за слугу в ясині
І всім полегшу нам дає.*

*У Діви народився Син,
Давніш од зір Він був на світі —
Тим, чим не був, зробився Він,*

*Якщо ж Він був, то є всякчас.
Він у Новому Заповіті
Ярмо гріхів знімає з нас...*

Пуанта в «Нічній молитві» представниці німецького романтизму Люїзи Гензель — також звернення до Христа:

*Спокій хворим дай серцям,
Вогкі очі стулюй нам.
В небі місяць щоб застиг
Понад світом, що затих.*

А початок з покоління в покоління повторювали перед сном німецькі діти:

*Я стомився, дай спочить,
Оченьянька склепить...*

Та найвидатнішою представницею, так би мовити, «жіночої філії» німецького Олімпу доби романтизму цілком слушно вважається Аннетте фон Дросте-Гюльсгоф. Їй належать зокрема — одні з кращих у тодішній поезії — малюнки природи:

СТАВОК

*Лежить у світлі ранковім,
Сумирний, мов святе сумління.
Цілунок леготу — тремтіння
Не збудить в квітах, що над ним.
І бабки синьо-золоті
Снують барвисто в висоті,
І павучки танцюють rado
На блиску соняшнім свічада.
Над ним — корона з півників,
А там, де очерет високий,
Ледь чути колісковий спів
І шепіт: «Спокій! Спокій! Спокій!»*

Та найсильніша річ Аннетти — це, безперечно, «На вежі»:

Стою на балконі, сама, в вишині,
Круг вежі — шпачині крики.
І вітер, неначе менаді, мені
Волосся розвіює, дикий.
О, буйний гульвісо, що мчиш без пуття,
Обняти тебе б я хотіла,
Два кроки від прірви — на смерть і життя —
Стояти б — тіло до тіла.

Я бачу: внизу, наче жваві пси,
На березі граються хвилі.
Шипіння і гавкіт — їх голоси,
І клапті над ними білі.
І так закортіло скочити вниз,
Де бавляться зграї шалені,
І гнати отак крізь кораловий ліс,
Де здобич — веселі тюлені.

І віється вимпел там серед хвиль
Зухвало у воднім безмежжі.
Я бачу: впірнає й підноситься кіль —
З моєї високої вежі.
Стояти б тепер на судні бойовім,
Стерно охопивши рукою,
Де піниться риф — над прибоєм грізним
Мов чайкою мчати морською.

Чи стати б мисливцем широких долин,
Чи трохи бійцем — як солдати,
Або хоч, принаймні, одним з мужчин,
Щоб з неба поради діждати.
Та чемним дитям у покорі своїй
Сидіти мені довелося.
Лише й дозволяю: нехай вітровій
Розвіє потай волосся.

Тут, уперше в цій моїй розвідці, помічаємо конкретну близькість (до спорідненості ще далеко...) між Аннеттою фон Дросте та Оленою Телігою. Перша каже вітрові:

О, буйний гульвісо...
Обняти тебе б я хотіла, —

а друга стверджує:

Бо мене обійматиме вітер весняний...

А в іншій поезії жадає

Якогось вітру, сміху чи злоби.

Проте німецька поетеса усвідомлює нездійсненність своєї мрії, марність хвиливого пориву до героїзму, і закінчує сумною резигнацією:

*Та чемним дитям у покорі своїй
Сидіти мені довелося...*

Натомість для української поетеси героїка стає наріжним каменем її світогляду:

*Коли ж зійду на каменистий верх
Крізь темні води й полум'яні межі —
Нехай життя хитнеться й відпливе —
Мов корабель у заграві пожежі!*

(Корабель був і в Аннетти, але — як мрія...).

В Орестовій «Антології німецької поезії» представлена творчість трьох поетес; у першої, Рікарди Гух, не знайшов я нічого стосовно моєї теми, ім'я ж другої, Марія Янічек, мабуть, не набагато більше говорить німецькому читачеві, ніж українському, а творчість третьої, Елізабет Коттмаер, припадає на часи повоєнні і тому в плян моєї праці не входить.

Зрештою, повне, чи майже повне, зібрання поезій та перекладів Михайла Ореста вийшло на Україні, тож можу відіслати зацікавлених до цього зібрання.

А я тим часом запропоную любителям поезії ті твори німецької жіночої лірики, котрі привернули мою особисту увагу. Творчість графині Марії фон Ебнер-Ешенбах припадає, головню, на другу половину ХІХ століття. Вона авторка коротких дотепних поезій — часом із несподіваною пуантою:

КОРАБЕЛЬ

*Швидкий корабель мина вал за валом,
Підхоплений шквалом.*

*Від кіля до щогли всі кажуть, зраділі:
«Прямуєм до цілі».*

*Та мовить стерничий сумно й поволі:
«Ми кружимо в колі...».*

Оригінальністю тематики привернула мою увагу старша сучасниця Олени Теліги Марія Люїза Вайсманн (1899—1929). Наводжу її поезію, що зветься

САМОТНИК

*Уже кілька літ, як сівбу лишив, –
Збирав самосійне, що нива вродила.
Вівса не потрібно йому з часів,
Коли заблукала у луках кобила.*

*Ще ягоди він, бувало, з гілля
Зривав і стравною жив такою,
Та й цю турботу лишив опісля,
Щоб бути в найглибшій своїм спокої.*

*Сидить перед хатою день і ніч;
Од вітру й дощів запалась хатина.
Повільно зростала трава навстріч –
Туди, де були і ступні, й коліна.*

*Тоді проросла крізь м'язи руки,
І зовні, і в нім не лишилось нічого,
І став він як сито. Співмірні роки
Могли без зусиль протікати крізь нього.*

Під час останньої війни вивезена на Схід і пропала безвісти віденська поетеса Альма Йоганна Кеніґ (1889 – 1942?). Ще 1948 р., перед виїздом з Австрії до Аргентини, я почав був перекладати один з її сонетів – переклав перший катрен, а в червні 1996 р. згадав про цю поетесу – і докінчив свій переклад:

Альма Йоганна Кеніґ

СОНЕТ

*Не хочу нарікати, ні питати,
Ні слухати про те, що болем тне:
Я знаю: цю ніч зрадив ти мене –
Пощо питати, нащо нарікати?*

*І чи певніших свідків ще жадати
Від уст, де пристрасть в усмішці майне,
Чи від очей, де тіням не сховати
Нове палахкотіння вогняне?*

*Не хочу слухать, стримаю ридання.
Вуалі вдячна я, яку ти тчеш
Зі співчуття – тож бережим мовчання.*

*Як вірність – ти, вгаю я щастя теж,
Щоб крізь біду, що прийде невмолимо,
Тебе любити сліпо – глухо – німо...*

Вчитуючись у сонетний цикл Альми Йоганни, доходиш висновку, що це лірика інцесту — явище досить своєрідне, якщо не унікальне у світовій поезії.

З тих поезій Ельзи Ляскер-Шюлер, що переклала Марта Тарнавська (збірка «Землетрус»), подаю одну невеличку річ на тему смерті, а це, поруч із любов'ю та релігією, одна з трьох головних тем жіночої творчості.

МОЄ ДИТЯ

*Кричить вночі моє дитя,
В гарячці встало з забуття,
Мов туги повна юність.
Роздерти б серце ось навпіл,
Дала б я крові власних сил.
У світлі місяця уже
Ось смерть гієною повзе.
Земля, однак, цвіте, ясна,
Розспівана іде вона,
Дитину пестить вітерець —
Пахучий Бога посланець.*

(Переклала Марта Тарнавська)

Творчість іншої німецькомовної поетеси, Неллі Закс, чії вірші увійшли до збірки «Землетрус», припадає вже, головно, на часи повоєнні і в плян моєї розвідки не входить.

Перейдімо тепер до Франції.

У середині XII віку Елеонора Аквітанська, після розводу з королем Франції Людовіком VII, вийшла заміж за короля Англії Генріха II, Плантагенета; вона забрала з собою і своїх двораків, серед яких була Марі де Франс (інакше — Марія Французька), придворна її поетеса.

Наслідком ознайомлення французьких поетів з кельтським епосом та кельтською фантастикою стало виникнення циклу поем про Трістана й Ізольду та постановня циклу святого Грааля (у французів Грааль з двома «а», у німців — з одним — Граль...). Перший відомий твір із циклу Трістана й Ізольди — це ле «Жимолость» Марії Французької (є український переклад Миколи Терещенка). Це був початок куртуазної літератури, яка мала, до речі, відгомін у Галицько-Волинській державі у формі «старин» галицького циклу, що збереглися на російській Півночі.

Не знаю, чи треба пояснювати, що «Жимолость» — це твір про кохання. Якихось докладніших даних про життєвий шлях поетеси немає, ані дат її народження і смерті ми не знаємо.

На пізнє Середньовіччя припадає творчість Крістіни де Пізан (або Пізанської, 1363 — 1431). Коли їй було п'ять років, вона прибула до Франції зі своїм батьком — двірським лікарем і астрологом, коли мала п'ятнадцять — її видали заміж, а у двадцять п'ять вона лишилась удовою з трьома дітьми. Її творчість велика обсягом і жанрово різноманітна. Збереглася мініатюра з її зображенням: стоячи на колінах, поетеса підносить французькій королеві свої вірші.

Крістіна брала участь у тодішніх дебатах — суперечках про жінку й жіноцтво, виступаючи, зрозуміло, з позицій феміністки. Писала вона й легкі грайливі віршики, і балади, і великі поеми, що одна з них — «Шлях довгих студій» — має шість тисяч віршів, а друга — «Мінливість долі» — двадцять три тисячі. Писала вона і прозу, зокрема залишила автобіографію.

В одній з коротких поезій вона оплакує смерть близької людини (очевидно, чоловіка), в іншій дає поради синові:

*Пильнуй, щоб грузів ти любив,
Та стережися ворогів:
Багато грузів не знайти,
А ворогів не злічиш ти.*

*Одному Господу служи,
Себе від світу бережи,
Земне — доходить реченця,
Душа триває без кінця...*

Та головним її твором вважається поема про Жанну д'Арк — отже, маємо жіночий героїчний епос.

В антології Миколи Терещенка читач знайде дві балади Крістіни.

Далі йде Ліонська школа поетів-неоплатоніків, що її заснував у першій половині XVI віку Моріс Сев і що до неї належали дві цікаві поетеси: Пернетта дю Гійє та Люїза Лябе.

Перша в шістнадцять вийшла заміж, а у двадцять п'ять померла, писала вона, здається, виключно про кохання і сама була об'єктом нещасливої любови згаданого Сева.

Звана «прекрасною линваркою» Люїза Лябе походила з родини ремісників-линварів, але батько її був багач, тож він дав дочці добру освіту: вона знала латину, італійську та еспанську мови. Вона рано вступила на шлях любовних пригод, а коли її видали заміж за такого самого линвороба, як і батько, «великою подружньою вірністю, — як каже французький довідник, — не відзначалася». В радянському літературознавстві адюльтер був під забороною, тож Микола Терещенко обмежився ствердженням: «В її ліричних творах, всупереч загальній платонічній тенденції цієї школи, помітна щирість і безпосередність почуттів».

Я пропоную тут свій власний переклад одного із сонетів Люїзи:

СОNET VIII

*Залегве тільки спочиву хвилини
Знайти запрагну в постілі м'якій,
Вігділється від мене дух сумний
І вже нестримно знов до тебе лине.*

*Вже знаю: ніжна груди моя — єдине
Трима добро усіх жадань і мрій,
По кому я зігхала без надії —
Стільки ридань було з тії причини.*

*О сну солодкий, о щаслива ноче,
Приємний відпочинок аж до рана,
Нехай трива нічних ілюзій гра:*

*Хоч як душа залюблена не хоче,
Нема їй справді щастя і добра,
Тож хай принаймні лишиться омана.*

Цей сонет є і в антології «Сузір'я французької поезії» Миколи Терещенка, але перший катрен там аж надто далекий від оригіналу.

Хоча до згаданої антології й увійшли переклади з двохсот п'ятдесяти французьких поетів, у тому числі щось із двадцятьох поетес, проте двох із числа найбільш відомих чомусь бракує. Це вищезгадана Пернетта дю Гійє та Анна де Ноай. Для цієї розвідки я переклав чотиривіршову мініятюру Пернетти:

*На заговіл тому, хто муки завдає,
Я ліків не шукатиму даремно:*

*Йому страждання втіхою моє? —
Приємність і мені, коли йому приємно.*

(Російська перекладачка упровадила в цю мініатюру і коханця, і отруту, і муки кохання. Але поезія фактично — з «подвійним дном»: її можна розуміти і в глибокому, навіть містичному сенсі).

Звісно, я не маю наміру охопити в цій короткій розвідці творчість усіх поетес Франції, я зупинятимусь вибірково лише на тих, котрі якось тісніше можуть бути пов'язані з моєю темою. Так, із поетес XVII віку зупинюся на одній, малознаній. Це Марі де Гурне (1566 — 1645), якій належить — цитую за перекладом М. Терещенка — катрен «Дівчина з Орлеану»:

*Як сполучаєш ти, дівчице з Орлеану,
Блиск лагідних очей і гук меча дзвінкий?
Блиск лагідних очей вітчизни гоїть рану,
Свободу ж громадян боронить меч важкий.*

Властиво, історична Жанна д'Арк мала б казати не «свободу громадян», а «короля й корону». На жаль, я не маю оригіналу, — звірити, чи не виправив наш земляк політичну ідеологію Марі де Гурне та її героїні.

Про авторку відомо, що вона була приятелькою, «названою дочкою» Монтеня, а до клясицизму, який набирав тоді сили, ставилася непримиренно.

Та в кожному разі — тут маємо малесенький приклад героїчної жіночої лірики у французькій поезії.

З поетес XIX віку зупинюся на трьох.

Марселіна Деборд-Вальмор (1785 — 1859) в особистому житті була нещаслива, бідувала, на прожиток заробляла як співачка на сцені, але її вірші мали успіх — особливо в письменницьких колах.

Ось одна з найвідоміших її поезій у перекладі Михайла Ореста:

СПОГАД

*Коли він весь поблід, і в трепетанні тихім
Не народилися слова його устам;
Коли поранив зір його мене тим лихом,
Яким, я думала, поранений він сам;
Коли його лице, зворушливе, в горінні
Незгасному, душа моя
Ввібрала, щоб нести в довічному сп'янінні —
Він не любив, любила я.*

Якщо я колись укладу антологію віршів, писаних королями та принцями, там буде місце і для французької поетеси Анни де Ноай, яка, мабуть, через своє царське походження, не потрапила до Терещенкового двотомника. Дві її поезії переклав натомість Святослав Гординський, при чому в обох поезіях наявна тема смерті. Подаю невеличкі уривки — початок однієї, що зветься «Тіні»:

*Як по праці суворій колись
З серцем стишеним, мокрим від сліз
Засну назавше,
Я долину зустріти в тім сні
Всіх, що добрі творили пісні,
Їх книги взявши...*

А це закінчення другої:

*...А потім зазирни без туті й нарікань
На береги невірні
І серце поклади у ночі вічну хлань
В згідливості покірній.*

Ані в Марселіні Деборд-Вальмор, ані в Анни де Ноай чогось такого, що нагадувало б героїчну жіночу лірику, ми, мабуть, не знайдемо, однак серед французьких поетес XIX віку є й така, що само собою напрошується порівняти її з Оленою Телігою.

Це «червона діва», революціонерка Люїза Мішель. Нешлюбна дочка служниці, Люїза присвятилася революційній діяльності, брала участь у кривавій Паризькій Комуні (ми чомусь забуваємо, що білий терор версальців був реакцією на червоний терор комунарів). Засуджену на довічне ув'язнення поетесу відправлено в Нову Каледонію, проте згодом амнестовано, тож, повернувшись у Францію, вона далі бере участь у революційних акціях і ще раз потрапляє до в'язниці.

Але постає питання: як виглядають під кутом мистецької вартости вірші Люїзи Мішель? Скільки можу судити з перекладів Миколи Терещенка, до найвищих здобутків французької лірики вони аж ніяк не належать: це декларативна поезія, віршована публіцистика, аж занадто нам відома з арсеналу соцреалізму:

*Гуркочуть грізно мітральєзи,
Вігвага нас несе в бої.*

*Вперед під пісню марсельєзи,
Вперед, товариші мої...*

(Переклав М. Терещенко)

Навіть дві декларативні поезії («Мужчинам» та «Сучасникам») Олени Теліги стоять на вищому мистецькому рівні. Тож, на мою думку, Люїзу Мішель можна ставити поруч із Оленою Телігою лише як літературну особистість, але жодною мірою не як поетесу.

У старій Іспанії був навіть окремий жанр — «пісня до друга», створена нібито від імени жінки; серед романсів чимало є таких, де в центрі стоїть постать жінки чи дівчини, чи то буде зрадлива Білосніжка, чи хитромудра французька королівна, чи вірна Альда — проте аж до появи святої Тереси (1515—1582) жодної поетеси ми не знаємо.

Свята Тереса де Хесус — це поетеса, прозаїк, релігійна діячка (засновниця монастирів). Найбільш відома її «Глоса», яку переклав українською мовою Михайло Орест; я натомість обрав для перекладу невеличку поезію «Узріть, мої очі...»:

*Узріть, мої очі,
Доброго Ісуса.
Узріть, мої очі,
Хай тоді й помру я.
Споглядай, хто хоче,
Ясмину і рожі,
Я в Тобі б узріла
Вертогради Божі,
Цвіте серафимів,
Солодкий Ісусе.
Узріть, мої очі,
Хай тоді й помру я.*

*Не хочу я втіхи,
Як Христа немає.
Всім є мука й лихо,
Хто так відчуває.
Мене хай тримає,
Що йому я люба
Й бажаю узріти
Доброго Ісуса.
Узріть, мої очі,
Хай тоді й помру я.*

У перекладі я зберіг чергування асонансів та рим, а також і нерівнострофічність.

Релігійність святої Тереси екстатична, пристрасна — еспанці вважають її містичною.

Подальший спалах жіночої лірики в еспаномовному світі — це творчість Хуани де Асбахе-і-Рамірес, що жила в Мексиці (1631 — 1695), через нещасливе кохання пішла в черниці і тому більш відома як Сор Хуана Інес де ля Крус.

З її творів до хрестоматій та антологій увійшли сонети з циклу «Любов усупереч розумові». Мені особисто її вірші до душі не промовляють через їхню бароккову ускладненість і надуманість: там більше намагань показати свою майстерність, ніж справжнього почуття. Так, перший сонет згаданого циклу починається чотирма антиметаболами.

Немає відомостей, чи хтось перекладав вірші Сор Хуани Інес українською мовою.

З кількох еспаномовних поетес ХІХ сторіччя зупинімося на трьох.

Хертрудіс Гомес де Авельянеда (1816 — 1873) народилася на Кубі, але більшу частину життя прожила в Іспанії, де її короновано лавровим вінком і визнано найбільшою з поетес, котрі будь-коли писали еспанською мовою. Писала вона і драми (цікаво було б провести паралелю між трьома жінками-драматургами у світовому письменстві: Гротсвіта — Хертрудіс — Леся), і прозу, зокрема згадаю повість «Саб» — про мулата, залюбленого в дочку своїх господарів, і, зрозуміло, лірику, серед якої варто виділити ностальгійний сонет, спричинений розлукою з рідною Кубою.

Є три типи ностальгійної творчості (переважно це — лірика):

1) туга розлуки з рідним краєм, родиною, коханою, друзями. Як приклад може бути названа «Прощальна пісня Чайльда-Гарольда», а також і вищезгаданий кубинський сонет;

2) смуток спогадів, болючість пригадування. Тут назву уривок «Батьківський край у згарищах чорніє...» з «Попелу імперій»;

3) ностальгія непевної зустрічі. Тут поезія Олени Теліги «Поворот»

*(Це буде так: в осінній день прозорий
Перейдемо ми на свої дорogi...)*

була б явищем унікальним, якби не існувало ірландської саги «Главання Брана».

В антологіях і підручниках вони стоять поруч: Хертрудіс Гомес де Авельянеда та її молодші сучасниці: Кароліна Коронадо і Росалія де Кастро де Мургія. Епіцентр поетичної уваги всіх трьох — це, безперечно, кохання.

Ось як звучить вірш Кароліни Коронадо в моєму перекладі:

(УРИВОК)

*...Твій корабель став на піску край моря,
Що його далеч — бачу я — пустельна.
Тебе сирена кличе корабельна,
Та ти не йдеш мене звільнить од горя.*

*На кораблі твоїм сама, в журбі я
На тебе жду і дні, і ночі цілі.
До ніг моїх сягає піна хвилі
І утікає, як моя надія.*

*Текуча піно, і прозора, й біла,
Люзіс, маріння, сподівання,
Як зимний дотик твоїх рос до тіла,
Морозить думку нам розчарування...*

Одна з найвідоміших поезій Кароліни так і зветься: «Сонет кохання». Натомість у Росалії де Кастро, поруч із такими пасусами:

*Ненавидиш — бо я тебе кохаю,
Кохаю — бо ненавидиш мене... —*

що є відгуком згаданих вище антиметабол Сор Хуани Інес де ля Крус, трапляються твори цілком оригінальні — з глибокою думкою:

ДЗВОНИ

*Я люблю їх, я їх чую,
Так, як чую вітру шелест
І джерельне джуркотіння
Або бляння овечки.*

*Ніби птахи, так ці дзвони,
Легве з'явиться на небі*

*Перший промінь світанковий,
Привітання шлють далеко.*

*І в їх звуках, що видовжуються
Над горами і над степом,
Я вчуваю щось принадне
І сумирно-щиросерге.*

*Як вони назавжди змовкнуть –
Що за смуток буде в небі!
І в церквах – яке мовчання!
Здивування між померлих!*

У перекладі збережено асонанс на «е» та відхилення від регулярного ритму.

На початку ХХ століття в Латинській Америці стався «естетичний вибух». На літературну арену виступили майже одночасно чотири поетеси: уругвайки Дельміра Агустіні та Хуана де Ібарбуру, чілійка Габрієля Містраль, аргентинка Альфонсіна Сторні. Найстаршою з них була Дельміра: вона народилася 1886 року, наймолодшою Хуана (1895), найталановитішою – аж до геніяльності – Альфонсіна, а світова слава випала найменш талановитій – Габрієлі Містраль. (До речі, випала тому, що під час громадянської війни в Іспанії вона працювала в чілійській амбасаді, а мало не всі літератори, котрі перебували, так чи інакше, в таборі республіканців, дістали згодом премію Нобеля). У всіх чотирьох головним осередком творчості спільна точка: любов. Ось один з кращих сонетів Дельміри Агустіні в моєму перекладі:

ВИБУХ

*Якщо життя – любов, – благословімо
Його, щоб для любови жить і жить.
Віки думок минуть не так значимо,
Як почуттів одна блакитна мить.*

*Вмирало серце сумно й невмолимо,
Тепер там спалах Фебових суцвіть.
І кільчиться життя – немов без струму
Там океан розбурханий гримить.*

*Вже відлетіла в ніч, де тьма й тумани,
На крилах зламаних моя жура,
І, наче пляма болю прастара,*

*Вона в далекій сутіні розтане.
Моє життя – цілунки, спів і сміх,
Воно – розкрита квітка уст моїх.*

Захватна радість життя, втілена в щасливому коханні, – це, на мою думку, спільна риса Дельміри Агустіні та Олени Теліги. Пригадаймо Оленине «Літо», де також втілено щастя любови:

*В сотах мозку золотом прозорим
Мед думок розтоплений лежить.
А душа вклоняється просторам
І землі за світлу радість – жить.*

Дельміра у віршах своїх не передчувала передчасної смерти: чоловік застрілив її з ревнощів, коли вона мала двадцять вісім років, так що вона не сказала всього, що могла й мала сказати. Не набагато довше прожила й Олена Теліга.

Про Габріелю Містраль (справжнє ім'я – Люсіля Годой) відомо, що вона до кінця життя лишилася вірною пам'яті свого коханця, який вчинив самогубство через іншу дівчину. Звідси вірші про смерть:

Із «СОНЕТІВ СМЕРТИ»

*Із ніші зимної, куди тебе поклали,
Віддам тебе землі, убогій і ясній.
Що спатиму я в ній – вони того не знали,
А снитимемо ми на подушці одній.*

*Як мати любляча, голубляча, яка
В коліску сонного кладе спочити сина,
Так буде соняшна земля тобі м'яка,
Коли ти ляжеш в ній – знеможена дитина.*

*А потім персть земну й легкий трояндний прах –
У бризках місячних, у голубих пилах
Розсію й залишу останки безвагові.*

*Пісні про помсту я складу тоді чудові,
Бо інша не сягне в мій потайний куток,
Щоб сперечатися за жменю цих кісток.*

Друга болюча тема Габріелі Містраль – це зрада коханого:

*Він пройшов із іншою —
Я зустріла їх.
Шлях лишився лагідним,
Легіт не затих.
І сергешні очі
Упізнали їх.*

*Він проводить іншу
У квітучу путь.
Розвилась тернина,
Дальню пісню чуть.
А він любить іншу,
І цвіте їх путь.*

*Він цілує іншу,
Де морська глибінь.
Квіткою вінчальною
Місяць впав на ринь.
Я б миропомазала
Кров'ю моря синь.*

*Він ітима в вічність
З іншою удвох.
Солодко на небі,
Не озветься Бог.
І він піде в вічність
З іншою удвох.*

А далі її вірші стають виявом того, що еспанці звать *maternidad frustrada*, це можна перекласти як «нездійснене материнство»: звідси опис, як лірична її героїня пестить, пригортаючи до грудей, чуже немовля, або звернення до дочки — якої в поетеси нема, або, нарешті, захоплення, коли приятелька, Альфонсіна Сторні, про яку мова трохи далі, вродила сина.

Інший вияв цього самого комплексу нездійсненого материнства — релігійна, католицького забарвлення, лірика Габріелі: тут і поезія, що починається словами «Отченашу», і постать Христа в циклі «Прославлення речей», і те, що до Христа вона звертається, називаючи його спочатку Вчителем, а далі вже — і Другом.

Та однак, найкращим твором Габріелі була й лишається еротично-любовна «Сором'язливість» (є український переклад Дмитра Павличка, вміщений у збірці «Габріела Містраль. Поезії», де, до речі, не знайдемо ні іскорки релігійности).

Про Габріелю Містраль можна сказати, що її творчість втілює всі три сторони трикутника, куди вміщається значна частина світової жіночої лірики. Ці сторони: любов, смерть, релігія.

«Місіс Америка» Хуана де Ібарбуру написала досить багато, кілька її поезій увійшло до моєї «малої антології» «Золота галузка». Думаю, що не буде помилкою сказати: основний стрижень її лірики — це тема кохання, про що, зокрема, свідчить її «Огірчення»:

*Ах, як я втомилась! Так попосміялась,
Аж мені сльозина ув очах з'являлась,
Аж мені лишився дивний слід від того —
Складка біля рота зб сміху гурного.*

*Аж обличчя вкрилось блідістю такою,
Як портрети предків в нашому покої;
Виснажило губи сміхом без перерви,
І від перевтоми непритомні нерви.*

*Ах, як я втомилась! Сну хоч би годину!
Адже робить хворим радість без упину.
Пощо запевняти, ніби я сумую? —
Таж тепер веселість втілюю саму я.*

*Вигадка! Не маю ревнощів, ні жалю,
Сумнівом, журбою душу не печалю.
А як вогкі очі, ніби там сльозина, —
Регім понад силу — ось тому причина...*

Прочитаєш ці вірші — і відразу ж думка підказує:

*Придушу свій невпинний спогад,
Буду радість давати й сміх:
Тільки тим гана перемога,
Хто й у болі сміятись міг.*

Або, з іншої поезії:

*Перший раз сьогодні я заплакана,
Не сміюся, бо така ж щаслива я...*

З-поміж чотирьох латиноамериканських поетес початку ХХ віку найталановитішою була, безперечно, Альфонсіна Сторні. З обличчя була вона негарна, особисте життя в неї, як то кажуть, не склалося: вона мала сина... від чужого мужа (народження цієї дитини оспівала, як уже згадано, Габріеля Містраль), врешті в неї виявився пістряк.

Уже двадцятирічною Альфонсіна починає думати про смерть: «Я хочу, щоб лишили мене вмирати в полі...». А одна з найкращих її поезій, «Смерть Вовчиці», — це розповідь, як на руках у поетеси вмирає її приятелька. Пізніше тема смерти стає домінантною в її творчості: природа не дає їй розради (маю на думці страшну поезію «Пампа»), а рідний Буенос-Айрес здається могилою:

*Цей смуток простих вулиць одноманітно-сірий,
Що звігати клапоть неба лиш де-не-де прогляне,
Фасади їхні темні, асфальт без краю й міри,
Мені вони згасили тепло марінь весняне.*

*Розгублено блукаю по них як у півсні я
Крізь чаг і дим сіривий, який лежить на всьому.
Мені проймає гушу його монотонія.
Не кличте: «Альфонсіно!» — не відповім нікому.*

*Якщо, Буенос-Айрес, в твоїм гнізді каміннім
Помру під сивим небом, ув'язненим, осіннім,
Мені плита могильна не буде новою.*

*Бо в прямоті цих вулиць над хмурою рікою,
Пригаслюю від мряки, спустошено-глухою, —
Була під час блукання похована давно я.*

Не менше похмурого настрою і у вищезгаданій поезії «Пампа»:

*Хто це жбурнув мене на ці рівнини,
Мов ниточку, стеблину ковили?
Хто ті жорстокі, спрагли що були
Тремтіння серця бачити в людині?*

*Орлина згряя — хижа, чорнокрила —
Мені вагою хмари шию гне:
Схопить, піднести, знищити мене,
Немов ягня... Чи ж я впаду, безсила?*

*Шукала неба... Десь воно, над нами...
І ще тужила я за стільниками,
Де людський рій... Живу почути б річ!*

*Відтята від усіх... Понад степами
Я крикнула моє ім'я без тямі —
Находячи, його ковтнула ніч...*

Поетеса пише епітафію для власної могили, творить цикл «морських поезій»:

На дні морському кришталевий
Я маю гім...

(Повний текст — у зб. «Золота галузка»)

Нарешті, наслідуючи Джек-Лондонового Мартіна Ідена з однойменного роману, запливає в море — щоб не повернутися...

Хоча вірші Олени Теліги про смерть витримані в цілком інакшій тональності, але в обох поетес є і спільне: це спокійна готовість зустріти свій кінець.

Щодо любовної лірики, то Альфонсіна Сторні, подібно до Анни Ахматової, дала безліч варіантів почуттів і ситуацій. У першу чергу тут треба назвати

TU ME QUIERES BLANCA

*Хочеш мене з піни,
З променів світанку
Або з перлямутру.
Щоб я зберігала
Незайманість лілій
І запах найтонший;
Замкнена в бутоні,
Куди не сягає
Ні місячний промінь,
Щоб ні маргаритку
Не звала сестрою.
Хочеш мене сніжну,
Хочеш мене білу,
Хочеш мене чисту.*

*І це ти, що кожну
Пригублював чарку,
Овочі медові
Рвав із уст вишневих.
Ти, що на бенкеті,
В листях винограду
Лишив своє тіло
Вакхові на жертву.
Ти, який садами
Чорної Омани
У червоних шатах
Доганяв Зіпсутість;
Що й скелет у тебе
Тримається купи*

*Не знать, яким чудом, —
Смієш вимагати
(Бог тобі суддею!),
Щоб була я біла,
Щоб була я чиста,
Світанно-промінна.*

*Утечи в пустелі,
Заховайся в гори,
Рот собі очисти,
Живучи в печері,
Торкайся руками
До землі сирої,
Годуй своє тіло
Гірким корінням,
Воду пий зі скелі,
Засинай під снігом,
Віднови тканини
Сіллю і водою,
Говори з пташками,
Вставай на світанку,
І коли до тебе
Повернеться тіло
І знову на місце
Душа твоя стане,
Що плуталась досі
Була по альковах, —
Тоді вимагай лиш,
Щоб була я сніжна,
Щоб була я біла.
Щоб була я чиста.*

(Зі зб. «Золота галузка»)

Щодо «Романсу помсти», то, читаючи в Альфонсіні Сторні:

*Зброєю його не вбила —
Відшукала смерть страшніш:
Йому цілунок солодкий
Розкрояв серце, як ніж, —*

мимоволі пригадуєш Олену Телігу:

*Тобі подарую зброю —
Цілунок гострий, як ніж...*

Натомість релігійности у віршах Альфонсіні Сторні не знайдемо, мабуть, жодної, а те, що є, досить далеке

від якогось деотства. Ось вагітна молить Христа, щоб її дитина не вродилася — дівчиною. Ось лірична героїня радить:

*Дайте Христові спати. Із дерева твердого
Двадцять віків він чує: рятунку ждуть від нього.
Та з грудей дерев'яних, чутливих до тих сліз,
Вже ж витягли з лихвою все, що він людям ніс...*

Звісно, ренесансова Європа за такі вірші відправила б авторку на стос...

Португальська література в нас мислиться як щось другорядне, певний додаток до еспанської, тож для мене було відкриттям — у німецькому підручнику Кайзера натрапити на приклад з португальської поетеси маркізи д'Альорни; згодом Віра Вовк надіслала мені відбиток з історії португальської літератури, де був один сонет цієї маркізи, що її повне ім'я — Леонора де Альмейда де Португаль Льорена е Ленкастре. Пропоную вашій увазі мій переклад:

*Ну як би ніжність віршів відтворила
Солодкість радощів, що не відчуті?
Ви, музи, не дасте нічого в скруті,
Крім нарікань; це злої долі сила.*

*Вечеря гарна чи імпреза мила
Чи ж являть світ в його веселій суті,
Той світ, що в нім жалоба й скарги люті,
Де безмір Космосу — мені могила.*

*Ніколи днів веселих не розгорне
Летючої фантазії сваволя,
Щоб біль не обернув у тіні чорні.*

*Де в мене радість візьметься позірна,
Коли я — жертва чорної неголі,
Жорстокій меланхолії покійна?*

Поетеса (1750 — 1839) багато років прожила у Відні, звідти в неї і цей — типово-німецький — «Вельтшмерц».

Італія, супроти Провансу, Німеччини та Франції, в розвиткові ліричної поезії (а фолкльорного епосу в неї взагалі не було) запізнилася приблизно на сто років, зате відразу вийшла, так би мовити, на передове місце і перегнала мистецький розвиток суміжних країн.

У другій половині XIII віку, заховавшись, однак, за псевдонімом «Комп'юта Донцелля», виступає перша італійська поетеса. В її сонеті чуються нарікання з того приводу, що настає пора року, коли зеленіє лист, з'являються квіти, співають птахи і всі залюблюються, а батько не дає їй волі — хоче видати за нелюба.

Тому вона каже:

*Тож мого болю вже ніщо не змінить (...)
Ні лист мене не радує, ні квіти...*

На кінець XVI сторіччя припадає поява групи італійських поетес-петраркісток, що культивують любовний сонет і що з-поміж них найвідоміші Вітторія Кольонна (у похилому віці в неї був залюбився Мікелянджельо Буонарроті) та Гаспара Стампа.

А мені найбільш заімпонувала Ізабелля Морра:

*Зі скелі споглядаю шир залива...
Це Ізабелля жде, твоя дочка:
Чи не приплине з кораблем, манлива,
Від тебе, тату, вістонька яка.*

*Ворожа в мене зірка й нещаслива,
Що радоців ніколи не впуска
В тужливе серце; жалість співчутлива
На сльози обертається, гірка.*

*Ні чайми, ні весла не бачу в морі
(А береги безлюдні і сумні),
Щоб вітром надимать чи різать піну.*

*А я на долю нарікаю в горі:
В цім закутку, що остогид мені,
Мого страждання бачу я причину.*

Як бачимо, це вияв не кохання, а родинної приязні (як у Сафо, у віршах до брата), проте в її житті не бракувало й кохання — інакше вона не була б італійкою, кохання, яке закінчилося трагічно — поетесу вбили рідні брати за зв'язок з еспанцем...

Протягом кількох наступних сторіч жіноча поезія Італії не виходить за межі своєї країни. З поетес XIX віку мою увагу привернула яскравістю зорових образів («Сонцем просвічена чарка скляна»), оригінальністю строфічної будови та свіжістю поетичної думки Алінда Боначчі Брунамонті. Наводжу її поезію:

ЕТРУСЬКА АМФОРА Й ДІВЧИНА

Після тисячі років,
Що була між мерцями,
Де сплелися ногами
Вузластими (як знак життя живого)

Дуб і плющ біля нього,
Залишивши віднині
Тьму і вогкість яскині,
Вертається вона між люди знову.

На одежу й на мову,
На святині вітчизни,
На бенкети й на тризни —
Дивується і зрозуміть не в силі.

Але пальчики білі
Мають з неї забаву,
І дівчатко русяве
Йї в черевце вливає свіжу вогу.

Німфи давньої врогу —
Вона вірить — узріла,
І в цій вірі є сила,
Щоб між мерцями відтепер не спати.

А краса ж у дівчати!..
(Тут ім'я не до речі),
Впали коси на плечі,
Спідничка легка, що вдягають рано,

І намиста з Мурано
Шюю їй огорнули.
У віки, що минули,
Немов вертають форми ці дівочі.

І фіялки клопоче
В дrevню ставити глину,
І в щасливу хвилину
Вдихає юну свіжість аромату.

І заповнив кімнату
Невловимим флюїдом
Повів квітня, невидим,
Що ми його сприймаємо в диханні.

Так жадає в мовчанні
Бідна ваза з могили,
На столі щоб лишили
Тут жити біля дівчини й фіялок.

*І від соняшних скалок
Вогкий видих могили
Заникає, безсилий,
Як і плюща цвинтарного відноги.*

*Зникли з пам'яті боги
І мерці під землею,
Бо так діють на неї
Фіялок запах і краса дівчати.*

*Їй не хочеться ї знати
— В тому долі провина, —
Що призначена гнина
І квітам, і дівчатам лиш єдина.*

Мало хто й рідко коли розробляв з такою делікатністю проблему смерти й життя.

На межі ХІХ—ХХ століть світову славу здобула італійська поетеса «з народу» — Ада Негрі. У двадцятих роках на Україні вийшла збірка її поезій, до якої увійшли, скільки пригадую, лише твори «соціально-критичного» характеру, хоча в поетеси є і крайобразна лірика, і любовна тематика, і навіть містика. Для ознайомлення з її творчістю рекомендую розвідку Лесі Українки «Два напрямлення в новейшій італійській літературі», де Аді протиставляється її сучасник Габріеле д'Аннунціо і де читач знайде кілька поезій Ади Негрі в Лесиному, на жаль, російському, перекладі.

До збірки «Передчуття», що вийшла у видавництві «Веселка» 1979 р., упорядниці Кіра Шахова дала три речі Ади Негрі: дві в «перекладі» Грабовського, одну — в перекладі Лесі Українки (про існування вищезгаданої книжки поезій Ади Негрі в перекладі Надії Хмарки упорядниці, очевидно, не знала). Ось цей переклад:

*Смутної провесни, серед травиці
Фіалки цвіт дочасний розцвітав;
Зимовим холодом повіяло з діброви,
І ніжний цвіт зів'яв.
Був вечір сумний, на устах у мене
Із серця поцілунок виникав;
Не повернувся ти — і любий поцілунок
Ще не розцвів, зів'яв.*

Ледве чи цей твір може дати належне уявлення про творчість італійської поетеси.

Тож я переклав для цієї розвідки ще одну восьми-
віршову мініатюру Ади Негрі:

*Хатки біленькі, всміхнені до сонця, —
Відкриті вікна, під ногами зелень, —
Зір губиться посеред цих поселень,
Хаток, які пишаться на сонці.
Проходила повз вас — чи знать могли ви? —
Зі сміхом я й солодкими думками,
Бо мир і спокій це гніздо щасливе
Навіювало милими хатками...*

Вчитуючись в обидві наведені тут поезії, переконує-
мося, що як майстер слова Ада Негрі ледве чи переви-
щує забутих чи незнаних поетес, як Франческа Лютті,
Ермінія Фуа-Фузінато чи Алінда Боначчі Брунамонті,
і що світовою славою своєю вона зобов'язана не стіль-
ки талантові, як пролетарському походженню і соці-
яльній тематиці багатьох ранніх віршів...

Англійська жіноча поезія починається, скільки можу
судити, з тюремних віршів Єлизавети Тюдор — май-
бутньої королеви — десь у другій половині XVI віку.

Я звертався до своїх англомовних колег з прохан-
ням — дістати ці вірші в оригіналі, проте, на жаль, без-
успішно. Тож довелося користуватися російськими пе-
рекладами двох її поезій, що з них одна, як я вже зга-
дав, належить до в'язничної лірики, а друга — якщо
вірити перекладу — до любовної. Лірична героїня пое-
зії — горда красуня, що відхиляє всі залицяння — аж
поки сама не залюблюється...

Із XVI віку нам доведеться тепер перестрибнути в XIX-й,
коли двом англійським поетесам припала світова слава.

Це Елізабет Баррет Бравнінг та Крістіна Россетті. Три
сонети першої з них переклав Михайло Орест, один — Яр
Славутич. Наводжу Орестів переклад одного з тих сонетів:

*Якщо судилося тобі мене любити,
Задля любови лиш хай буде так. Не мов:
«Люблю за посмішку, за чар її розмов,
Що він свіжить мене, за погляд і привіти,*

*За мислі хід її, що здатен полонити
Своєю схожістю з моїм щораз і знов»;
Це — речі нетривкі: поставши з них, любов
Не вистойть твоя і може спеліти*

*При зміні їх. І теж ти не люби мене,
Що плач мій жалістю своєю ти спокоїв:
Забуде плакати істота, що загоїв*

*Ти біль її – тоді любов твоя мине.
Люби саму любов без спаду і віднови,
Щоб ти любив мене і в вічності любови.*

У цьому сонеті мова про любов з боку – «його», а в тому, що переклав Яр Славутич, – з боку «її», але закінчується той другий сонет мотивом труни, себто смерти (яка в першому сонеті була завуальована «вічністю»).

Можливо, докладна аналіза дійде інших висновків, але перегляд «антологічної» лірики англомовних поетес підкажує думку, що їх більше цікавила смерть, ніж кохання...

З шістьох поезій Крістіни Россетті, що переклав Михайло Орест, в одній висловлено радість ліричної героїні:

Моя любов прийшла до мене, –

в п'ятьох інших натомість думка поетеси кружляє довкола смерти. Одну з тих поезій (бож у сфері нашого перекладацького досягу опиняються переважно ті самі «антологічні» поезії світового письменства) переклали також Марта Тарнавська та Ігор Качуровський. Тож я тепер наведу свій власний переклад:

Крістіна Джорджіна Россетті

ПІСНЯ

*Коли умру, не треба
Мені пісень сумних,
Ні кипарисів, ані рож
У головах моїх.
Хай трави під дощами
Зелені проростуть.
Як хочеш – пригадаєш,
А коли ні – забудь.*

*Не буду бачить тіні,
Ні чуть дощу звігтіль,
Ні як у співі соловей
Мов виливає біль.
Крізь смерк непроминальний
Тебе в тім сні, мабуть,
Я зможу пригадати
Чи, навпаки, забудь.*

З американських поетес у нас найбільш відома Емілі Дікінсон: переклади її віршів друкувалися у «Всесвіті» та інших пресових органах України. На Заході її перекладає Марта Тарнавська:

*Цей тихий порох був — пані й панове,
Дівчата й хлопчачи;
Був сміх, і вміння, і зідхання,
І кучері, й шовки.*

*Завмерлий сад цей був палацом літа;
Буяння бджіл і рож
Тут завершило східний свій кругобіг,
Щоб зникнути також...*

З-поміж російських поетес я вибрав п'ятьох, котрі здаються мені не так найвизначнішими, як найвідповіднішими для мого дослідження. Це Поліксена Соловйова, Мірра Лохвицька, Зінаїда Гіппіус, Анна Ахматова та Марина Цветаєва.

Вірші Поліксени — не даром вона сестра філософа — холодно-розумові з філософським забарвленням (маю на думці зокрема поезію «Слова» — чи не найкращий твір поетеси); це може бути покинутий поміщицький дім на тлі російської природи або могильний склеп, куди хтось поклав свіжі квіти, часом прогляне й мотив кохання. І тут приходить «але». Коротко стрижена, з краваткою, без натяку на якусь жінотність, поетеса взяла адвербіяльний псевдонім «Алегро», що не має граматичного роду, а її ліричний герой — особа не жіночої, а чоловічої статі. Та не сподівайтесь знайти в її віршах якоїсь героїки чи бодай бадьорости, жвавости — відповідно до псевдоніма: скрізь у неї лише безнадія, втома, думка про смерть, «брак вольового начала», як каже критика.

Мірра Лохвицька (дівооче прізвище підказує думку про українське походження її предків) прожила коротке — вона померла на туберкульозу у тридцять шість років — і не надто щасливе життя. Майже вся її лірика, що користалася у свій час чималим успіхом, зосереджена на темі кохання або — кохання і смерті. В її віршах — чи не вперше в російській жіночій поезії — проглянула навіть еротика (маю на думці поезію «Змій Горинич»), а також, що нас найбільше цікавить, виступають трагічні, а водночас — героїчні, жіночі постаті:

Джаміле вдає сумну, приховуючи радість майбутньої зустрічі з коханцем, і радісну, коли коханця вбито, а на неї чекає смерть. У баладі «Мюргіт» розказано про дівчину, на яку парубок доніс, що вона відьма, її ведуть на кострище, а він, розкаяний, плаче і обіцяє — за поцілунок — відкликати свій донос, отже — самому піти на смерть. І чує відповідь:

*Диявол гушу хай бере в пекельному вогні,
Щоб не споганитись лишень земним рабом мені.
Ніколи, до кінця віків, доки існує світ,
Не цілуватъ тобі, Жако, прекрасної Мюргіт.*

Слава Мірри Лохвицької згасла якось занадто швидко, тому трудно припустити, що вона мала якийсь конкретний вплив на поетів празької школи.

Моя землячка з Ніжена, Зінаїда Гіппіус, була типовой, як казали в її часи, «декаденткою». Щойно ненависть до більшовиків надала страшної сили її віршам, проте вони далекі від будь-якої героїки:

*Прийшла... І очі Нареченій
Солдатський проколів багнет...*

Або:

*Лежим заплъовані, пов'язані
По всіх кутках.
Плювки матроські геть розмазані
В нас по лобах...*

До речі, звідси Тичина живцем пересадив у свої вірші:

*Лежить заплъована, залузана
На українському шляху...*

Інша наша землячка, Анна Ахматова, належить до тих представниць «жіночої музи», що їх беззастережно можна назвати геніяльними. В ранніх її віршах панівною була тема кохання в найрізноманітніших варіантах, де-не-де опромінена молитвою чи релігійним настроєм (або й навпаки: коли «ангельський сад» стає зброєю для прокльону...); але вже й тоді в її лірику зазирає смерть. Іноді про це згадано якось ніби мимохідь, принагідно:

*...А слава земна — мов дим.
Таж я не цього жадала.*

*Усім коханцям моїм
Я щастя подарувала.*

*Один іще не помер,
Закоханий в подрузі ніжній.
А інший у бронзі тепер
На площі підвівся сніжній.*

Або, в іншій поезії:

*А когось там виїняли з петлі
І ще потім лаяли до того...*

До ранніх речей Ахматової належить і

СІРООКИЙ КОРОЛЬ

*Слава тобі, найболючіша з доль:
Вчора помер сіроокий король.*

*В небі шарлату вечірній розлив.
Муж, повернувшись, байдуже повів:*

*«На полюванні це сталося з ним,
Тіло знайшли поза губом старим.*

*Ще ж молодий... Королеви шкода:
За ніч зробилася зовсім сіда».*

*Люльку знайшов на ватрані, забрав
І на роботу нічну почвалав.*

*Доню я маю збудити зі сну –
В сірії очі її зазирну.*

*Тільки тополі тріпочуть здаля:
«Більше немає твого короля».*

Це, між іншим, одна з найкращих речей Ахматової. Після більшовицького перевороту розстріл, загибель, арешт, в'язниця, постійний страх наскрізь пронизують її вірші:

*Вже не будь тобі живим,
Зб'є снігу не встать:
Від багнетів – двадцять сім,
А від кулі – п'ять...*

Або ще страшніше:

*Я п'ю за землю рідних полів,
Де ми лежимо тепер.*

Бож справді — страшне було життя поетеси:

*Сама, на лаві підсудних,
Я вже півстоліття сиджу...*

Адже першого чоловіка — розстріляно, син зазнав багаторічного ув'язнення, найближчий друг — маю на думці Мандельштама — загинув у концтаборі. Але чи знайдемо в її віршах бодай іскру бунту, пекучої ненависти, готовости помститися за всіх загиблих? Нічого подібного. Знайдемо лише таке:

*Бугу я, мов стрілецькі жінки,
Під кремлівськими баштами вити...*

Це — з книги «Реквієм», яку вже двічі перекладено на українську мову (не рахуючи окремих поезій).

Нарешті — остання з вищеперелічених поетес — Марина Цветаєва. Деякі її вірші переклала Марта Тарнавська, при чому переклад вийшов ліпший від оригіналу:

*Поезіям, написаним так рано,
Що я не знала ще, що я — поет,
Що сипались, мов бризки із фонтана,
Мов іскри із ракет,*

*Що вкрався, мов чортики уперті,
В святилище, де сон і тиміям,
Рядкам про справи молодости й смерті —
Нечитаним рядкам! —*

*Що здані на поталу магазинам
(Де їх ніхто не рушить хоч би й раз!),
Моїм цим віршам, мов коштовним винам,
Настане власний час.*

Це твір із того жанру, що його розпочав колись Гораций своєю одою «До Мельпомени»:

*Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь озвінка,
Вищий од пірамід царських, простойть він.*

(З перекладу А. Содомори)

Жанр був досить популярний у російських поетів, і звали його «вірші про поета й поезію».

Але що нас може тепер зацікавити у творчості Цветаєвої, це збірка «Лебединий стан». Це також певного

роду «реквієм». «Реквієм» Білій Гвардії, з якою відступив її чоловік. Звеличуючи подвиги загиблих бійців, зневажаючи тих, хто не мав відваги йти на смерть, поетеса не знала, що її чоловіка, Ефрона, більшовики закинули в лави Білої Гвардії для здійснення провокацій і терористичних актів. Дізналася вона про це, мабуть, щойно тоді, коли їй дозволили виїхати до мужа у Францію. А далі — Ефрон виконав чергове завдання (когось застрілив чи викрав) і його відкликали «на рідину», а там ліквідували.

Поетеса також повернулася — і вчинила самогубство...

Дві ліро-епічні поезії Мірри Лохвицької та дві-три мініатюри Цветасвої, — оце й усе, що я знайшов героїчного в російських поетесах...

Безпосередніх джерел і попередників героїчної лірики Олени Теліги (а також і Олега Ольжича) слід, на мою думку, шукати ближче: в нашій же таки українській поезії, насамперед у творчості Лесі Українки, в таких її речах, як «Трагедія», в першу чергу:

*Чує лицар серед бою,
Що смертельна рана в грудях,
Стиснув панцера міцніше,
Аби кров затамувати.*

Різниця в тому, що творчість Лесі Українки охоплює фактично всю західню культуру — від Старого й Нового Заповітів аж до сучасного поетеси німецького «югендштілью», тож героїчний струмінь її лірики — це лише один з кількох рівнобіжних струменів, натомість для Олени Теліги героїчна поезія — це проєкція стану її душі, це якщо й не єдиний, то головний струмінь творчости.

Щоб не поширювати цієї праці в неосяжну безмежність, я тут перериваю свій пошук, не розглянувши ні польської, ні сербо-хорватської літератури, хоча і там, і там були видатні поетеси; роля жінок у чеській поезії подивувідно незначна, а щодо інших літератур Заходу, то їх не заторкнено через їхню майже цілковиту для нас неприступність, бо ж окремі переклади окремих поезій не можуть бути базою навіть для невеликої розвідки.

З другого боку, пам'ятаючи, що в історіях мистецтва репродукують переважно ті самі твори, що з п'ятдесятьох тисяч опер по сценах світу кружля не більше сотні, що зі ста сорока трьох томів повного зібрання творів Гете усе те, що стало часткою душі культурної людини, уміститься в яких п'ять-шість томів, я намагався не надто заглиблюватися в окремі національні літератури (зокрема в російську та різні еспанські), а тримався, головню, матеріялу «антологічного».

Досі я не вважав потрібним зупинитися на творчості самої Олени Теліги, приймаючи як аксіому, що ця творчість достатньою мірою відома українському читачеві. Але перш ніж робити остаточні висновки, дещо варто нагадати чи пригадати. Отже: в чому специфікум Олениної лірики? Це насамперед свіжість її образів, переданих прозорими метафорами або порівняннями:

*Бо щастя вихром упаде на плечі
Й закрутить дні, мов крила вітряка...*

Або:

*В сотах мозку золотом прозорим
Мед гумок розтопленій лежить... —*

(це так звана продовжена метафора).

Далі назву чіткість думки, сконденсованість і силу вислову, повернення (за Гумільовим) віршам тієї сили,

*Коли сонце зупиняли Словом
І міста запалювали ним.*

Нарешті — певна ідеологічна спрямованість та, відповідно до неї, постать ліричної героїні, що є героїнею не в літературному, а у світоглядно-філософському розумінні цього поняття.

Вище було сказано, що вельми значна частина жіночої лірики замикається в трикутнику

любов — релігія — смерть.

Часом долучаються родинні почуття: до батька, до сина, до брата. Іноді промайне і почуття дружби.

Трапляється й застольна пісня з прославленням вина або, принаймні, згадкою про нього.

Для німецьких і російських поетес характерна крайобразна (пейзажна) лірика — як витвір романтизму.

Є лірика і політичної боротьби (Люїза Мішель), і соціально-економічних проблем (зразків я тут не наводив).

Тематику, пов'язану з коханням, зустрінемо в кількох поезіях Олени Теліги — починаючи з «пробудження любови»:

*Немов рослина в соняшнім вікні,
Яка неждано вигнулась стрільчасто,
Я відчувала стрункість власних ніг
І гнучкість рук, що хочуть взяти щастя...*

Є любов-мрія:

*І в душній залі буде знов рости
Така дитинна й божевільна мрія:
Що загля мене хтось зуміє йти
Крізь всі зневаги — так, як я умію.*

І є вірність покинутої:

*А на столі — розкрита книжка Пана,
Що, може, не повернеться — ніколи.*

А далі — любов, так би мовити, пуритансько-сімейна, себто любов до власного чоловіка...

Із цим почуттям тісно пов'язана чи споріднена й лірика дружби, при чому у формі приязні до особи іншої статі, як, наприклад, два сонети, звернені до Олега Штуля.

Крайобразної лірики як такої у віршах Теліги не знайдемо. Відгуком застольних пісень з різних країн і епох можна вважати згадку про вино в одній із кращих поезій Теліги:

*Махнуть рукою. Розіллять вино...
Хай крикне хтось, хай буде завірюха...*

Щодо релігійної поезії, то ані екстатична лірика еспанок, ані холодно-розумовий виклад християнської доктрини у німецької поетеси Катаріни Регіни фон Грайфенберг — Олені аж ніяк не властиві: є в неї лише проблиски релігійного почуття, наприклад у жаданні —

*Щоб Бог зіслав мені найбільший дар:
Гарячу смерть — не зимне умирання...*

Гарячу смерть...

Тут ми підійшли до третьої грані трикутника — до теми смерті, яка, від грецьких епіграм почавши, проходить крізь усю жіночу лірику: Крістіна Пізанська, Хертрудіс Гомес де Авельянеда, Ельза Ляскер-Шюлер оплакують смерть своїх ближніх — чоловіка, дитини, Габріеля Містраль — коханця. Хуана де Ібарбуру просить не ховати її глибоко, а залишити на поверхні, щоб з неї вирости зела і щоб вона очима ірисів могла бачити свого коханого. Альфонсіна Сторні зрезигновано пише в останньому своєму сонеті:

Ігу спочити...

Та чи не найстрашніше звучить в Анни Ахматової (уже цитоване):

*Я п'ю за землю рідних полів,
Де ми лежимо тепер...*

І всім їм протистоїть Олена Теліга, як сполучає радість життя з повсякчасною готовістю прийняти смерть:

*Коли ж зійду на каменистий верх
Крізь темні води й полум'яні межі —
Нехай життя хитнеться й відпливе —
Мов корабель у заграві пожежі!*

У цій розвідці я наводив приклади героїчної жіночої лірики у французів і росіян, проте куди більше підстав є говорити про спорідненість Олени Теліги з її — переважно старшими — сучасниками Редьярдом Кіплінгом, Габріеле д'Аннунціо, Лесею Українкою, Миколою Гумільовим, Олегом Ольжичем, спорідненість творчістю, або цілеспрямованістю життя, або, нарешті, як з Гумільовим та Ольжичем, і життям, і творчістю. Але це вже тема для іншої розвідки...



ГЕРОЇЧНА ПОЕЗІЯ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА

У чернетках російського поета Гумільова, що його більшовики розстріляли 1921 року в тодішньому Петрограді і що його вплив на новітню українську поезію дотепер заторкнено лише побіжно (маю на думці свою статтю «Вісниківство і російська поезія» та розвідку Юрія Барабаша «Під знаком "Кривавого лихоліття"»), — у згаданих чернетках зберігся накреслений Гумільовим поділ поетів на чотири категорії:

*поет-воїн,
поет-купець,
поет-клерк,
поет-парія.*

Як на мій розсуд, серед європейських поетів початку ХХ сторіччя до категорії воїнів можна зарахувати трьох. Це Редьярд Кіплінг з його проникненням у психологію солдата, з його культом мужніх, твердих людей, при тому — зображених реалістично, без романтичної підмальовки. Але в особистому житті Кіплінг, скільки мені відомо, не був ні борцем, ні солдатом.

Другий тип воїна — це Габріеле д'Аннунціо, поет, прозаїк і драматург. Написав він дуже багато. Можливо, я недостатньо обізнаний із його творчістю, але нічого спільного з щойноназваним Кіплінгом ця творчість, на мою думку, не мала. Бож воїнами були не герої поета; воїном був він сам. Під час Першої світової війни він командував спочатку воєнним кораблем, а пізніше провадив бойовий літак, на якому — що було неабияким подвигом у ті часи — літав до ворожого Відня.

Хто був у Гардоні над озером Гарда, міг бачити мавзолей поета, де він лежить у колі бойових побратимів (до речі — в музеї там зібрано переклади його творів на мови світу. Українських — немає...).

В обох випадках — життя поетів та їхня творчість — це окремі, автономні явища.

Нарешті, третій тип, який втілює і Кіплінга, й Габріеле д'Аннунціо, — це поет, чий ліричний герой

*Читає вірші граконам,
Вогоспадам і тіням хмар, —*

поет, що з гвинтівкою в руці боронить свою батьківщину і кінчає життя як підлільник — борець проти ненависного червоного ладу. Це — Гумільов, чие життя і творчість — це нерозривна єдність.

В українській поезії лінію Гумільова продовжують Олег Ольжич і Олена Теліга.

У світовому письменстві мало можна знайти випадків такої подібності чи паралельності біографій, як у Теліги та Ольжича: обоє народилися в липні 1907 року в сім'ях інтелігентів, в обох батьки виїхали за кордон з урядом Української Народньої Республіки, обоє залишилися — Олег з матір'ю, Олена з матір'ю та молодшим братом у Києві чи під Києвом і мали нагоду увібрати дитячими своїми серцями увесь жахіт і бруд існування під більшовиками; кожен з них підлітком потрапив на Захід (різниця хіба в тому, що родині Олеся дозволено було виїхати офіційно, а Олена з матір'ю змушена була «на чорно» переходити державні кордони), і потрапили вони обоє до Чехо-Словаччини, де, після розгрому культурного життя на Україні, витворився був своєрідний центр такого життя; обох їх втягнули до Організації Українських Націоналістів, а 1941 року і Теліга, і Ольжич нелегально повернулися до Києва. І обоє загинули в катівнях гестапо...

Основне ядро творчості і Олега Ольжича, і Олени Теліги — це їхня лірика, але побіч маємо також і публіцистику.

Юний Ольжич, перш ніж стати поетом, пробував сили в прозі, так само й Олена Теліга — залишила нам одне-єдине оповідання «Або-або», де, між іншим, поставлено дуже глибоку проблему і виведено живі людські типи.

1997 року журнал «Самостійна Україна» опублікував мою розвідку «Творчість Олени Теліги на тлі світової жіночої лірики». Цю розвідку — без змін, лише з виправленням друкарських недоглядів, включаємо до книги «Променисті силуети».

Друга велична постать тієї доби — це Олег Ольжич.

Його біографію з найдрібнішими подробицями подає Леонід Череватенко в чималій ґрунтовній розвідці «Я — камінь з Божої праці» (розвідка увійшла до книжки «Незнаному воякові»). Дослідник з найдокладнішими деталями розповідає про життєвий шлях Олега Ольжича — як видатного діяча Організації Українських Націоналістів, натомість постать Ольжича як одного з найвишуканіших і найшляхетніших поетів ХХ сторіччя в тій розвідці якось відходить на задній план.

Як на мене, участь обох поетів — Теліги і Ольжича — в ОУН була не здобутком України, а її трагедією.

І чи самі тільки Теліга та Ольжич були тоді в лавах борців?

Учасника похідної групи — поета, і то доброго поета — Ореста Масикевича Олександр Пулюй врятував від гестапо і поставив бургомістром міста Миколаєва (Масикевич заплатив за це десятьма роками концтабору), талановитий молодий поет Мирослав Кушнір загинув як боєць УПА (зошит з його віршами зберегла дівчинка-приятелька), була і в УПА, і в концтаборі поетеса Марта Гай, були й Дмитро Паламарчук, і Микола Самійленко, Сарма-Соколовський і ще багато...

Але не цим вимірюється мистецька вартість, вона не стає від цього вищою (так само як не перекреслює віршів Фальківського чи Багрицького їхня праця в чека). Та однак, мимоволі ми кидаємо проєкцію особистости автора на його твори і нас якось опромінює свідомість їх шляхетної єдности (як ви пригадуєте, ствердженням єдности життя та творчости Гумільова я почав нинішню лекцію).

Життєвий шлях Олега Ольжича — загальновідомий. Нагадаю лише, що повне його ім'я — Олег Олександрович Кандиба, що народився він 7 липня 1907 року в Житомирі, в сім'ї популярного в ті часи поета Олександра Олеся, що рід Кандиб походив зі старої шляхти, що дитинство Ольжича пройшло в Пущі-Водиці під

Києвом, а юнацькі роки — в золотій Празі, що за фахом поет був археолог, що він був автором кількох праць зі свого фаху та що перед ним відкривалася кар'єра науковця-дослідника.

Як археолог він робив розкопи в Західній Україні та на Балканах, праці його друкувалися чотирма мовами: українською, чеською, німецькою та англійською, якийсь час він працював у Гарварді, але організація відкликала його назад до Європи.

А далі — одна з чільних, керівних функцій в ОУН (мельниківського відламу), від початку війни — постійне перебування під загрозою загибелі, нелегальні рейси від Львова до Києва й назад, і арешт 25 травня 1944 року, і смерть наслідком тортур у концтаборі Саксенгаузен у червні того ж року.

Олег Ольжич — насамперед поет-вчений. Праця археолога підказувала йому історичну та праісторичну тематику. Звідси такі поезії, як «Готи», «Галли», «Ганнібал в Італії», «Люкреція», «Ольбієць», «Вікінг» — або ж алюзія до не названих на ймення Ромула й Рема:

*Дванадцять літ кривавилась земля
І зціпеніла, ствергла на каміння.
І застелило спалені поля
Непокориме покоління.*

*До перс заклаклих, просячи тепла,
Тулили марно немовлята лиця,
Проте їм чорне лоно віддала
Доба жорстока, як вовчиця.*

*Тепер дощі холодні і вітри,
Кудлаті хмари, каламутні ріки.
Та вже ростуть у присмерку нори
Брати суворі і великі.*

Варто звернути увагу на звукову організацію цієї поезії: ніби глузуючи з поезики символістів, які вважали звук «л» втіленням м'якості й ніжності, Ольжич накопиченням цього звука досягає діаметрально протилежного ефекту, щоправда, закінчуючи інструментацією на «р»:

*...рростуть у пррисмеррку норри
Бррати суворрі і великі...*

А взагалі для Ольжича характерні ощадність у словесних засобах, сконденсованість думки, ваговитість вислову.

З цього приводу видатний літературознавець Володимир Державин писав:

Клясицизм — і саме монументальний клясицизм — Ольжичів характеризується насамперед поетично піднесеним застосуванням лексики позаобразної — слів, ужитих у своєму прямому й безпосередньому значенні і естетизованих не через семантичну (значеннєву) зміну, а через високу й немов онтологічну тональність дикції: якись «чорні стріли» (...) або «жовті стіни фортець по узгір'ях» (...) не містять жодної метафоричності, і чорне або жовте є тут реальним кольором реальних речей, а проте речі подано тут начебто в їх позачасовій сутності...

Однак було б помилкою думати, ніби метафоричність взагалі чужа Ольжичеві: адже саме йому належить найвишуканіша (як на мій смак) метафора у всій українській поезії:

*Чекає спокуса тебе не одна:
І, повні зрадливої знади,
Прозорі озера науки, й вина
Поезії пінні каскади.*

*Та де ж той п'янкіший знайдеш водограй
І плеса синіші холодні,
Як ставити ногу недбало на край
Блакитної чаші безодні!*

Ледве чи можна знайти в нас двох більш відмінних поетів, ніж батько й син, себто Олександр Олесь та Олег Ольжич.

Деякі паралелі можна знайти поміж Ольжичем та іншими представниками празької школи: Дараганом, Маланюком, Оленою Телігою, Стефановичем, Юрієм Кленом — представниками української героїчної лірики, носіями ідей модного в ті роки «волюнтаризму» та суто-українського «трагічного оптимізму».

Але на формуванні Ольжича-поета позначилися впливи насамперед київських неоклясиків, зокрема Филіповича, з одного боку, та російських акмеїстів, на чолі з Гумільовим, з другого.

Звісно, мова тут не про учнівське наслідування, а про творче продовження традицій.

Відгук Гумільова з його драконами відчутний зокрема в одній з кращих речей Ольжича — маю на думці поезію «Змій»:

*Цілу ніч верзлися сні недобрії,
Рідний замок в мареві заграв.
Цілу ніч, страшний такий, на обрії
Срібний місяць пущами блукав.*

*А сьогодні вітер квилить мевою,
Горда скеля стогне, мов струна,
Припада голубкою рожевою
Королівна зимна до вікна.*

*Не вступлюсь! Туди, на бій розпучливий,
Безголовим впасти під коня...
Сім голів я маю, надокучливий,
Та єдине серце маю я.*

У низці поезій Олега Ольжича розроблено філософський мотив переваги духових первнів у людини над матеріальними. За приклад може правити «Молитва»:

*Ігумен встав. Брати домінікани
Двома рядами вийшли з-за столів.
І серце храму — пройняли органи.
І морок сам зайнявся і задзвенів.*

*Ось брат один. Страховище іконам:
Руде волосся і ведмежий стан...
Він був би десь розбійницьким бароном,
На смерть своїх би катував селян.*

*Велика міць твоя, Ісусе Христе,
Коли й його до Тебе привела.
Він молиться... І ніжно-променисте
Щось світиться з-під дикого чола.*

Між нами кажучи, коли я читаю цю «Молитву», мені ввиджається постать... Олександра Олеся. Колись я запитав одного з наших «пражан»: чи був подібний Олесь до поета. «Ні, — почув я, — більше до ведмедя...». Але ця людина-ведмідь, як Ольжичів семиголовий змії, мала одне лише серце. І коли надійшла чутка про загибель сина — воно не витримало... Але я повертаюся до теми.

Оспівуючи криваву боротьбу, перемогу або загибель, надаючи праісторичним мотивам актуального забарвлення, Олег Ольжич не забував і про українську тематику, про що свідчить зокрема поезія «Р. Б. 1668»:

*Достигло літо. Налилося жито.
І звідусіль чужі ідутъ женці.
Жива ще Мати! Шабля у руці!
І спіле жито копитами збито.*

*Встають і сунуть – сіра сарана, –
Мов від посухи вигора отчизна.
Це ти, здобута, мстишся, Смоленщицно,
І гетьман жар із розумом єдна.*

*І ще раз мовить хижо і охоче
Крива козацька вартівниця прав.
Не віримо у осінь! Розірвав
Навпіл її саму перун пророчий.*

Про які події мовиться в цій поезії? Року 1667-го Москва, зламавши Переяславський договір, уклала з Польщею Андрусівське перемир'я: Лівобережжя з Києвом переходило під владу Москви, Правобережжя – під владу Польщі, а Запорозька Січ потрапляла під спільний протекторат обох сторін. Україна відповіла на це повстанням і війною, що її провадив гетьман Дорошенко. «Крива козацька вартівниця прав» – алюзія до віршів гетьмана Мазепи:

Же през шаблі маєм права...

Якщо Олександр Олесь (до речі, так само як пізніше – Сосюра) належав колись до улюблених поетів української молоді (мовляв, «не можна бути молодим – і не любити Олеся»), то син його – поет для дозрілого, зформованого читача, який уміє цінувати ваговите різьблене слово, де поєднані чіткість думки і сконденсованість вислову.

Таку сполуку маємо зокрема в одній із поезій циклу «Кремінь»:

*Чорно-синяву ринь гризучи,
Нарікає і стогне ріка.
Поруч мене – гнучка і струнка,
Як скельниця оця на плечі.*

*По узбіччю, поритім від злив,
Кілька хмурих ялиць поп'ялось.
Бистриною підскаочив лосось,
Каменюку ведмідь покотив.*

*Все могутніша мова ріки,
І щороку понуріші дні.
Та в печері, при вірнім огні,
Дві міцні і гарячі руки.*

Варто звернути увагу і на внутрішню риму: *нарі-кає... ріка*, і на перенесення якості тієї, що сидить при вогні, на сам вогонь: «Та в печері, при вірнім огні, дві міцні і гарячі руки».

І вже вогонь стає символом домашнього вогнища, жіночої вірності, кохання, внутрішнього горіння людини — горіння, що постає як реакція на «щороку понуріші дні».

Муза Олега Ольжича — холодна й сувора. Тони його похмури, улюблені барви — сіра й чорна, раз-у-раз повертається мотив смерті чи смертельної небезпеки.

Наприклад:

*Давнім трунком, терпкістю Каяли —
Ці і кров, і смерть.
Небо — княжі київські емалі,
Небо знову — твердь.*

*Знов не вгору несміливим зором —
В безкраї степів.
Жити повно, широко і скоро
І урвать, як спів.*

*Як колись, горіти і п'яніти,
Шоломом п'ючи,
І життя наопашки носити
На однім плечі.*

Або — ще чіткіше — мотив героїчної самопожертви, притаманне деяким поетам (згадаю лише Казота і Лермонтова) передбачення власного кінця:

*Ми вийдем жорстоке зустріти,
Заховане в ранковій млі,
І стануть не луки, не квіти —
Каміння саме на землі.*

*І будуть не сонце, не обрій,
А сірість похмурого дня.
(На сірім граніті хоробрі
Різьблять своє мужнє ім'я).*

*Шляхи — велетенські гадюки...
Невгнутий, розмірений крок...
Діла і змагання сторукі
І смерть — як найвищий вінок.*

І тут я знову повернуся до Олени Теліги. У поезії, де мова — про двох підпільників (конкретно це Білас і Данилишин, але це для нас тепер не має значення), засуджених до страти польською владою, поетеса стверджує:

*А тепер в кожному серці пожежу пригасу
Розпалили ви знову, спаливши життя.
І, мов гімн урочистий, мов визвольне гасло,
Є для нас двох імен нерозривне злиття.*

Ми тепер підставляємо інші імена в цю формулу: для нас у нерозривному злитті виступають носії героїчних первнів української душі, творці аристократичних поезій Олена Теліга і Олег Ольжич.



ПРО ЛІРИКУ ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА*

До тих факторів, котрі зумовлюють славу письменника, талант як такий належить найменше. На Україні донедавна на чільні місця в літературі виходили подеколи талановиті письменники, а частіше нездари й плягїятори. На Заході, де середовище також відіграло деяку роль, головним чинником, що провадив на вершину слави, була самовпевненість (так, Улас Самчук був переконаний, що він батько української літератури) або навіть зарозумілість і нахабство. Натомість автор скромний, м'якої вдачі, нерішучий або — візьмемо й такий випадок — відлюдкуватий, без огляду на високу обдарованість, залишався, так би мовити, маргінальним явищем у нашому діяспоральному письменстві. З прозаїків, котрі не досягли тієї слави, на яку мав би право їхній талант, назву такі імена, як Василь Софронів-Левицький, Фотій Мелешко, Василь Гайдарівський, Сергій Домазар; з поетів це Ростислав Кедр, Михайло Орест, Олекса Стефанович.

Саме про Стефановича є тепер нагода поговорити: у жовтні 1994 р. минуло дев'яносто п'ять років з дня його народження, у січні 1995 р. минуло двадцять п'ять років з дня смерті. Увесь життєпис Олекси Стефановича вкладається в один абзац із кількох речень: народився 5 жовтня 1889 р. у сім'ї священика в с. Милятин Острозького повіту; 1919 р. закінчив духовну семінарію в Житомирі, але на священика не висвятився: невдовзі бачимо його студентом Карлового університету в Празі. Відомо, що він жив більше ніж скромно та що

* Березіль. — 1995. — Ч. 11—12.

відвідував курси при Українському Вільному Університеті. Після війни якийсь час перебував у Міттенвальді (Баварія), а від 1949 р. жив у Баффало, в Сполучених Штатах, де працював звичайним чорноробом. Є свідомості, що в останні роки життя мав манію переслідування. Помер 4 січня 1970 р.

Марина Антонович, яка знала Стефановича з Праги, писала:

Його вдача — скромна, замкнена в собі, положлива, насторожена, підзорлива, вражлива й недовірлива, тримала його відсторонь од людей і не сприяла близьким зв'язкам...

За життя Олекса Стефанович встиг видати лише дві збірки віршів: «Поезії» (1927 р.) та «Стефанос I» (1938 р.). Книжка «Зібрані поезії» вийшла вже помертвом — 1975 р.

Одна з перших поезій у збірці «Стефанос» (що в перекладі означає «Вінок») ніби розкриває поетичну школу, через яку увійшов у літературу Олекса Стефанович:

*Жабиний хор не дасть собі спокою,
Стави гзвенять, стави гзвенять-гудуть:
Не комишем вони, не осокою —
Позаростали струнами, мабуть.*

*А місяць став і світить, як найнявся, —
Тече вогнем, спадає, як роса.
Він через те так тяжко й підіймався,
Що стільки срібла ніс у небеса.*

*Вгорі горить, палає світлоликий,
Внизу гудуть, видзвонюють стави —
А ніч пливе під п'яную музику,
Облита сріблом з ніг до голови.*

Ця крайобразна («пейзажна») лірика — ніби стоп Шевченка з Олесем: від Шевченка тут знижено-побутове «як найнявся» і субстантивізація прикметника («світлоликий» у значенні іменника), а від Олеся — ніч, «облита сріблом з ніг до голови».

Проте далі ми переконуємося, що вплив Олеся мав лише перехідний характер, натомість вплив Шевченка — невід'ємна риса у всій творчості Стефановича;

він зокрема, як ніхто інший, підхопив Шевченкові за-
соби звукової інструментації:

*Сокіл літа високо,
Сонцю і бурі-січі
Остре соколе око
Дивиться просто в вічі...*

Прага, де Стефанович прожив понад двадцять років, була — особливо в тридцятих роках — духовим центром українства, а празька школа поетів — носієм тих естетичних принципів, котрі зформувалися у творчості київських неокласиків і єднали нашу поетичну культуру зі світовою.

Але Теліга і Ольжич загинули в лабетах гестапо, Андрій Гарасевич 1947 р. зірвався зі скелі в Баварії, того ж року помер Юрій Клен, а невдовзі не стало й Мосендза. Таким чином, від 1950 р. репрезентантами цієї школи на Заході мали б лишатися Стефанович і Маланюк (малоінтелігентну і досить таки бездарну Лятуринську, для якої ми всі були «людьми з совіцького смітника», волю не згадувати). Але Маланюк, як кажуть тепер на Україні, був пробивним поетом, так що в очах нашого суспільства він став єдиним носієм тих духових первнів, що притаманні були празькій школі поетів, а скромний Стефанович лишився у затінку — як малопомітна літературна постать. Ця несправедливість літературної долі спричинила у Стефановича ма-
нію персекуції і страх перед Маланюком особисто.

На відміну від майже гомогенної (в царині освіти, ерудиції, ідеології, предилекції до певних жанрів та рівня таланту) групи київських неокласиків, празька школа була, треба визнати, досить строкатою, і якщо творчість Олега Ольжича можна вважати консеквентним втіленням естетичних засад нашого парнасізму, то вже Маланюк чи Стефанович виявляють лише частинну пов'язаність із цим художнім стилем.

Наприклад, у Стефановича часом маємо парнаський кляризм:

*Хати біліші сорочок дівочих...
Немає кращих мазальниць у них,
Як ці наскрізь прозорі зимні ночі,
Коли і місяць світиться, і сніг.*

*Загурно все – і глина, і лязурок...
Так тихо білять, що й не чути їх...
Хати біліші казкових Снігурок,
Коли і місяць світиться, і сніг.*

Зорові образи тут такою мірою чіткі й виразні, що ми ніби бачимо зимове село на Україні.

З неоклясицизмом лучить Стефановича також і культ сонета, зокрема цикл сонетів на мотиви грецької мітології, до речі – з несподіваною, здавалось би, еротикою:

ДРАКОН І ПРОЗЕРПІНА

*Настояна на золоті й рубіні,
Хитнулась оп'яніла синьота...
І він, шумливо-яросний, зліта
Приляглій серед саду Презерпіні.*

*Тройжалом, розпломіненим в шипінні,
Протяв її тремтячії вуста...
Ударом смарагдового хвоста
Розкинув їй коліна білопінні...*

*Отямилась... «Омана чи ява?..»
Шепочеться прим'ятая трава,
Окроплена багряною росю,*

*А там, у недосяжній вишині,
Хмариною кільчастою, прудкою
Хтось рине, розсипаючи вогні.*

До кращих сонетів Стефановича належить і написаний на одну з «вічних тем» світового письменства сонет «Істина» (як певну паралелю до цього сонета можно назвати новелю Олександра Купріна «Аль-Ісса» та поезію Амадо Нерво «Красуня зі сплячого лісу»):

*Жив князь колись. Наслухавшись багато,
Що у світах є Істина ясна,
Що між красунь – найкрасніша вона,
Пішов її, вродливицю, шукати.*

*Ліг змій між гір, мечем його потятий,
Скорилась вод бурхливих ширина,
Дівч-лісів розпалася стіна –
І перед ним встають її палати.*

*Iде до брам. — Що це таке? Мара?
Звідкіль вона, потворна ця стара,
Що дух її нудніше паху смерти?*

*Метнулась геть з-під ніг його земля,
Мов хотючи розвертись і пожерти...
І чує він: «Шукав мене? Ось я».*

Але побіч знаходимо суто-імпресіоністичні мініятюри, що ніби перекидають місток до Євгена Плужника:

*Лише цілуєш ті вуста,
Що зацілював до болю —
І на обійми, і сваволю
Дихнула гивна чистота.*

*Душа — дзвінкіше і лункіш,
Душа — прозоріше, просторіш...
Ось зараз крила розпросториш.
І здіймешся, і полетиш... —*

(а в Плужника було: «Здавалося, гукни тобі: "Лети!" — і повернути вже не можна...») та до французького імпресіоністичного малярства:

*Коли гай на обрії квітне,
То здається очам,
Що розкішне царство блакитне
Розгортається там.
А наближ його вологіння —
Десь подінеється синь...
Далечінь тому лише синя,
Що вона — далечінь.*

Мимоволі пригадується малярський диптих Клода Моне: той самий місток у різному освітленні, але перед нами два різні образи, що кожен з них породжує інший настрій. Віддаль — у цьому нас переконує лірична мініатюра Стефановича — так само змінює враження, як це робить освітлення. Зрештою, це знав уже Шопенгауер: «Далеч, зменшуючи предмети для очей, збільшує їх для думки».

Доводиться визнати, що мистецька вартість поезій Стефановича досить нерівна, але його творчий діапазон відзначається неабиякою широтою: від еротики до релігійної лірики, від принагідно-альбомних віршів до есхатологічних візій чи патріотичного волюнтаризму:

*Їм північні вітри гудуть,
Їм сніги замітають путь,
Та вони ідуть без упину,
Та вони без спочинку йдуть.*

*Їх шати заляля кров,
На шмати — їх коругов,
Та кожен, кожен із них
Смертю смерть поборов.*

*Їм північні вітри гудуть,
Їм сніги замітають путь,
Та вони ідуть без упину —
І вони до мети гйдуть.*

Це не гола декларативність, а глибока віра, що звучить також у низці Стефановичевих поезій релігійно-містичного характеру, зокрема — в стилізованім під мову Київської Русі переспіві літописного епізоду:

*Бі ко поятим глас витязя:
— Како толико вас, гости,
І не могосте одбитися,
Но побігосте?*

*І отвіщаху, глаголюще:
— Како нам битися с вами! —
Цілоє быхом побоїще
Вслали тілами.*

*Бяху бо верху вас друзіі,
Грозно крильми помаваху, —
Світлі і страшні в оружії
Вам помагаху.*

Взагалі, мова Стефановича своєрідна: поруч із церковнослов'янізмами, як «тамо», «древле» або й цілі речення: «Гряди в нощі, яко тать», волинськими льокалізмами типу «трава, мов ліс той висока-густа», вона рясніє новоствореними словами, що не увійшли, однак, до живої мови й не стали неологізмами, а лишилися в тій категорії, що зветься «гапакс легоменон» (одноразове слово), як от «сторокотна» (про безодню), «стомітлий» (вітер), «мідяногорло», «білозем дівочого лона»...

Колись Віра Вовк звернулася до мене із запитанням: як правильно — боги чи б́оги? Я відповів: і так, і так,

залежно від контексту. Коли твір сатиричний, гумористичний або просто з вернакулярною лексикою, тоді, звісно, боги. А коли лексика врочиста, висока, то тільки боги.

Тож у Стефановича, в есхатологічній поемі про Атлантиду, читаємо:

*Усе у праведних руках –
І затопили її боги,
Щоб смолоскипом остороги
Вона заблисла у віках...*

Есхатологічно-візійна поезія Стефановича певною мірою наближає його до Юрія Клена (див. сонетний диптих «Потоп») та Михайла Ореста, а мотив перехрестя доріг, де автор використовує героїку українського епосу¹, навпаки, протистоїть Маланюковому мотиву перехрестя-блуду. У Маланюка:

*Лежиш, розпусто, на розпущті,
Не знати, мертва чи жива...*

У Стефановича:

*Вправоруч – погроза, ще тяжча погроза – вліворуч,
А просто – пропасти, покласти себе і коня.
Загусла в повітрі, не плине полинова горич...
За зграєю згряя, і криче, і гра вороння...*

Стефановичева лірика повоєнних років – це своєрідна сполука християнської містики і слов'янського паганізму:

Над світом кличе чорний Див... –

там же, поруч:

*Коли ж воскреслого воздвигнем,
А не нахресного Христа?*

Проте є низка речей із суто-християнською символікою – без якихось сторонніх домішок:

*Людська мудрість торкнула б місяця,
Якби скласти книжки на стос,*

¹ Мною особисто зафіксовано цей самий мотив у народній казці про Іллю Муромця; в російських «білінах» усі варіанти інакші.

*Та безмірно над нею виситься,
Та над всім воздвигся Христос.*

*Від розстрілу — розпління атому
В лютім сяйві земний окрес —
І на нього (лиш тло Розп'ятому)
Тінь гігантську вергає хрест.*

*Підійнявшись над виром розпаду,
Поборовши в собі мерця,
Він вартує, всерівний Господу,
Бо ще вірить в людські серця.*

Ще можна було б згадати календарно-обрядову лірику Стефановича, де автор часом ніби споглядає світ очима дитини, і суворо-болючі строфи пам'яті відійшлих, але я радив би любителю поезії самому знайти збірку «Зібрані поезії» і вчитатися в неї. Щодо мене особисто, то мені Стефановичева лірика — це ніби заклик

*У висоту, де світиться мета,
Де віє дух офіри і посвяти...*

Р. С. Про саму книжку «Зібрані поезії» варто сказати, що, хоча її укладено з любов'ю, але вона не без вад: є прикрі друкарські недогляди (напр., у поезії «Крізь смерть» у кінці не той рядок); передмову варто було б дати наприкінці, у формі післямови; а пояснення «новотворів і маловживаних слів», писаного на рівні колгоспної самодіяльності — та ще й з просто анекдотичними помилками, або взагалі не давати, або ґрунтовно переробити.



ПРО ГАЛЮ МАЗУРЕНКО ТА ЇЇ ТВОРЧИСТЬ *

Як поетеса Галя Мазуренко виступає не під батьковим і не під чоловіковим, лише під материним прізвиськом, що було колись дуже й дуже відоме: троє материних братів увійшли в історію українського політичного життя початку сторіччя.

Галя Мазуренко народилася 25 грудня 1901 р. у Москві в сім'ї одруженого з українкою російського аристократа Сергія Боголюбова. Після розлучення батьків майбутня поетеса лишилася з матір'ю. В роки визвольної боротьби вона йде до української армії, за бойові заслуги нагороджена відзнакою Хрест Залізного Стрільця. Після поразки української армії деякий час залишається в Польщі, де продовжує загальну освіту і починає мистецьку — як малярка і скульпторка. Далі вчиться в Берліні і Празі, де закінчує Педагогічний інститут імені Драгоманова, здобуває докторський ступінь в Українському Вільному Університеті. Я не знаю точних дат, але припускаю, що десь від середини двадцятих років аж до 1945 р. Галя Мазуренко мешкала в Празі.

І тут я хочу звернути увагу на дві риси, котрі виділяють її — і як людину, і як письменницю.

Троє її дядьків, материних братів, Василь, Семен і Юрій Мазуренки, які брали активну участь у відродженні української державности, невдовзі по тому повернулися — хто до Києва, хто до Харкова — і всі троє загинули. Але їхня — скажемо по-західньоукраїнському — сестрінка не зрадила молодечих ідеалів і залишилася на еміграції. До неї можна застосувати рядки Юрія Клена:

* Визвольний Шлях. — 1992. — Ч. 3.

*Зостанься безпритульним до сконання,
Блукай та їж недолі хліб і вмри,
Як гордий фльорентинець у вигнанні...*

Другий момент. Як ми знаємо, Прага в період між двома війнами була важливим центром українського культурного і наукового життя. Саме в Празі зформувалися серед поетів ті нові погляди на історію України та на роль її літератури, котрі зумовили виникнення так званої *празької школи поетів*, для якої характерні: певна єдність історіософічних позицій, «волюнтаризм», «трагічний оптимізм» та більша чи менша спорідненість естетичного світогляду, базованого, в основному, на традиції київських неокласиків.

До цієї школи можемо зарахувати ряд поетів — від найстарших, як Юрій Дараган чи Євген Маланюк, які були учасниками визвольної боротьби, до наймолодших — Андрія Гарасевича та Івана Ірлявського, саме в роки тієї боротьби народжених.

Але Галя Мазуренко і тут виявила свою власну індивідуальність: хоч вона, як щойнозгадані поети, і жила в Празі, і навіть друкувалася, як вони, в донцовському «Віснику», проте до празької школи за характером своєї творчості аж ніяк не належала.

Якщо деяких представників цієї школи можемо ставити десь між імпресіонізмом та парнасізмом, інших — між експресіонізмом та тим же парнасізмом, а третіх — як Ольжича — ставимо на найвищій щабель українського парнасізму, то Галя Мазуренко — принаймні сама вона так вважає — належить до сюрреалістів. Застерігаюся, однак, що із сюрреалістами типу Костецького та нью-йоркської групи має вона ще менше спільного, ніж із парнасіями (чи неокласиками).

Ось одна з її поезій:

ПАРК

*Ти тут проходиш кожен день
Між тіней заспаних каштанів,
І цей промоклий, сірий пень
На тебе дивиться в тумані.*

*І ввечері, коли поет
Чи місяць з неба сяє дружною,
Він бачить темний силует,
Що повертається із служби.*

*У чорних кучерях твоїх
 Лежать сріблясті мертві змії,
 Голубить сумно місяць їх
 Без радості та й без надії.*

*Твій шлях незмінний без кінця.
 На серці гіркість. Що ти скажеш
 На голубливий зір Творця,
 Коли в його долоні ляжеш?*

*Лунають кроки, темний парк,
 В тумані парочки і шепіт,
 Вони зникають тихо так,
 Як спомин тихий і далекий.*

Не знаю, як хто, але я особисто не бачу в цих віршах жодного споріднення ані з поетами празької школи, ані з сучасними сюрреалістами.

У світовому письменстві за критерій слави прийнято вважати кількість написаного про даного автора (на першому місці тут стоять Данте, Сервантес, Шекспір...), але думаю, що для нашої діяспоральної літератури цей критерій не надто підходить: чи хвалять когось, чи ганять, чи просто замовчують, у цьому питанні (як я мав нагоду переконатися, спостерігаючи сорок п'ять років наше літературне життя) у нас найбільше важать особисті, групові чи партійні уподобання.

Тож Галя Мазуренко належить до тих, про кого критичних статтів написано найменше: в той час як у «Координатах» перелік окремих розвідок, статтів і рецензій, що стосуються деяких посередніх або й бездарних поетів, займає іноді якщо не пів, то цілу сторінку, в бібліографії Галі Мазуренко є тільки дві позиції — рецензії О. Грицяя та І. Качуровського. До цього можна додати ще півторасторінкову нотатку в самих «Координатах» (де все переплутано), короткий вступ В. Шаяна до збірки «Ключі» та докладну біо-бібліографічну статтю Остапа Тарнавського у зб. «Слово», ч. 12.

Другий критерій — це відсутність або наявність творів певного автора на сторінках антологій і хрестоматій. Цей критерій куди сприятливіший для поетеси, бо її вірші ми знайдемо і в загальній «Антології української поезії» Вол. Державина, який базувався, головню, на мистецькій вартості поезій, а подеколи — нічого гри-

ха таїти! — на власних симпатіях та антипатіях, і в «Координатах» Бойчука й Рубчака, котрі, упорядковуючи антологію, дбали насамперед про так званих «авангардистів», особливо — з нью-йоркської групи, а також не залишали без уваги і суто-ідеологічного фактору (так, у «Координатах» знайшлося місце для червоного графомана Ю. Косача і не знайшлося для колишніх дивізійників Богдана Бори та Андрія Легота); потрапили вірші Галі Мазуренко і до моєї «Хрестоматії української релігійної літератури» (про принцип добору хай судить хтось інший...).

Перша збірка поезій Галі Мазуренко «Акварелі» вийшла ще 1927 р. у Празі.

Там же побачили світ, уже в роки війни, ще три збірки: «Стежка», «Вогні», «Снігоцвіти».

Потім, після майже двадцятилітньої перерви, поетеса видала власним коштом у Лондоні збірку «Пороги». Властиво, це була не книжка: поставлена перед вимогою друкарні друкувати так, як є, або стопити набір, Галя Мазуренко змушена була випустити у світ (хоча припускаю, що в продаж ця книжка не поступала) матеріал, приготований не для друку, а щойно для коректи...

На появу «Порогів» я відгукнувся статтею-рецензією «Поезія мислі», опублікованою в журналі «Сучасність» рівно тридцять років тому. Оскільки той журнал від нас тепер залишився, якщо можна так сказати, на відстані одного покоління, а головню через те, що висловлені там оцінки згаданої збірки великою мірою стосуються також і наступних книжок поетеси, я дозволю собі передрукувати частину цієї статті-рецензії (далі — передрук):

В наші дні визернився і визрів новий жанр поезії — жанр ліричного щоденника чи нотатника, в якому фіксуються не стільки події, скільки окремі думки про них, враження, рефлексії, медитації.

Цей жанр знайшов своє формальне довершення у творчості покійного російського поета Георгія Іванова.

Але як учені різних країн іноді одночасно досягають тих самих наслідків, так і поети незалежно один від одного витворюють подібні або й тотожні мистецькі категорії.

Галя Мазуренко не наслідує Г. Іванова, ані взагалі не пов'язана з російською поезією, і, може, тільки з Федором Сологубом має вона невеличку спорідненість – на містичному ґрунті.

Джерела творчості Галі Мазуренко – це східня філософія і європейські містики: Сведенборг, Рудольф Штайнер...

Інтонанційно деякі поезії Галі Мазуренко нагадують інтимну лірику Шевченка – лірику, в якій Шевченко не мав досі ні послідовників, ні наслідувачів:

У загрублх пальцях голка
Ковза і не хоче шити.
Вчора я, мов богомолка,
На холодних білих плитах
Повзала, щоб їх домити.
Потім встала, потягнулась,
Подивилась – гарно, Боже!

Подібність збільшується ще й тим, що це пише людина, яка духово й інтелектуально підноситься над суспільством, а соціально стоїть на одному з найнижчих його щаблів.

Доктор філософії – наймичка, яка щіткою

Стирає з Будди чорну пляму, –

з дrevнього Будди, що стоїть для прикраси і що на нього ніхто не дивиться,

...бо гості

В кути не лазять біля столу,
Де щось там випиляно з кості.

Історія повторюється: щось подібне відчував, мабуть, учений еллін – раб римського вельможі. І поетеса знає, що історія повторюється:

Спіраллю в'ється шлях. Середньовіччя,
І містика, і суєвір'я жах,
Колись залишені, тепер мигають ближче,
Ніж Ренесансу стяг.

(...)

І в даліні, де порожньо, де пусто,
Здригаючися, бачиш початок.

Повторюється і творчість.

(...)

Досі я, довірившись загальноприйнятим у літературознавстві поглядам, уважав фігурні поезії звичайною літературною грою. Але досягнення потрібного ефекту за допомогою зорових вражень — це зовсім не гра:

*Хитались тополі. Густішали тіні.
Хрест на хрест, хрест на хрест лілеї хилило.
Хрустіла зів'яла трава під коліном.
Учитель молився...*

Тут ні словом не згадується розп'яття, але хрестоподібна літера «Х» (андріївський хрест) залишає в підсвідомості образ хреста.

Далі в моїй рецензії наведено дві поезії на мандрівний мотив: Івана Буніна «Воткнув копье, он сбросил шлем и лег...» та Галі Мазуренко «Там у полі спить козак замріяний...» — і стверджено, що (знову цитую) «...мініатюра української поетеси не блідне від зіставлення з твором визнаного майстра».

Закінчується рецензія таким абзацом (ще одна цитата):

Але найцінніше в збірці — це, часом, може, парадоксальні, навіть еретичні (а яка самостійна думка не еретична?), думки поетеси:

*Хто взяв меча — чи той не загиває?
А чи не гине... хто хреста бере?*

Тому що до читача ця збірка, мабуть, так і не дійде (а якщо й дійде, то не розкриється захований за будяччям друкарських помилок її поетичний зміст), дозволю собі на закінчення цієї нотатки навести ще одну поезію, яка здається мені однією з кращих у збірці:

*Коли відквітнуть наші мрії
Та й з вітром відлетять осіннім,
Надійдуть інші покоління,
Ті довгождані, молодії.
І ми боролись і шукали,
Та від ідеї до ідеї
По двадцять роковин минало,
Щоб не лишить нічого з неї.
Надійдуть інші покоління,
Палатимуть і згинуть щиро,
І двадцять років ляжуть сіро
На правду їх страшною тінню.
І стане істина — брехнею.
Вогонь їх — чадом. Смерть — зорею.*

Так писав я про Галю Мазуренко тридцять років тому. Один абзац у своїй статті я пропустив, щоб до нього повернутись окремо. Ось ці пропущені рядки:

Галя Мазуренко якось дивно сполучає – часом у тих самих поезіях – технічну недосконалість із високими формальними осягами.

Михайло Орест колись геніяльно охарактеризував творчий процес:

*...досконалість
Зворотні має, тьмяні, імена:
Біль пориву і праць тугу тривалість...*

Читаючи вірші Галі Мазуренко, виносиш враження, що їй властива лише перша половина Орестового біному: здається, що вона дає до друку все так, як написалося (чи записалося – бо справжній творчий процес полягає в тому, що поет ніби прислухається і фіксує. А диктує Хтось невідомий...), без пізнішого холодно-розумового відшліфування.

Це було б помітною вадою у великих (розміром) творах. Але улюблений жанр поетеси – це лірична мініатюра, фрагмент поетичного нотатника, де поруч із недбалою поезією стоїть художньо-довершена або така, що в ній цікава думка примушує забути, скажімо, про неточність рими:

*Очима темними, гарячими, блискучими
Шукає гріх – і не знаходить.
Щастя,
Правдиву радість знає тільки мученик
В старих, розірваних, перебудутих святцях...*

Після «Порогів» вийшли ще «Ключі», «Скит поетів», «Зелена ящірка», «Три місяці в літері життя», «Північ на вулиці», також збірки дитячих малюнків з підписами та невеличка книжка спогадів «Не той козак, хто поборов...».

У цих книжках ще чіткіше, ніж у «Порогах», окреслюється подивугідна ерудиція поетеси (я не раз повторював, що серед поетів діяспори вона – найосвіченіша), а елементи східньої містики дозволяють говорити про деяку (не формальну, лише внутрішню) спорідне-

Або це:

КАРМА

*Хто чує шелестіння крил?
Денебудь у тюрмі, в неволі?
Це янголи приймають долю
На себе: не для людських сил.
Складають крила. Йдуть на дно життя.
Не за гріхи. Зі співчуття.*

...У цій статті я назвав два критерії літературної слави: кількість написаного про даного автора та наявність його творів в антологіях і хрестоматіях.

Донедавна існував ще третій критерій, якщо не найпевніший, то для авторського гонору найприємніший: свідомість, що твої вірші хтось вивчає і знає напам'ять. Колись серед молоді (особливо — серед дівчат) був чималий прошарок тих, котрі просто жили поезією: переписували, цитували, деклямували...

Але все це — в минулому. Здається мені: в нашу добу ніхто вже не живе ніякими віршами, тим більше — чужими...



СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ ЯК ПОЕТ І ПЕРЕКЛАДАЧ*

Мені здається, що широкому загалу нашої діаспори більш відоме саме ім'я Гординського, ніж його творча індивідуальність. Тому я вважаю доцільним нашвидку ознайомити із цією творчістю та її місцем у розвитку нашої культури.

У добу між двома світовими війнами головним центром українського літературного життя за кордоном була Прага, де зосереджувалася діяльність таких визначних поетів, як Олег Ольжич, Олена Теліга, Юрій Клен, Євген Маланюк, Олекса Стефанович. Другим поетичним осередком був Львів, де в тридцяті роки висунулося три поети, чия творчість, на мою думку, має не львівсько-галицьке, а загальноукраїнське значення. Мова йде про Богдана Кравцева, Богдана-Ігоря Антонича та Святослава Гординського. (Четвертий представник цієї генерації, Ростислав Кедр, хоча талантом цим трьом поетам не поступається, а знанням української мови їх, мабуть, і перевищує, — належить, на жаль, до категорії «непомічених»...).

Історичне значення обох цих груп полягає в тому, що вони зберігали живе художнє слово за часів сталінського лихоліття, коли українська література в Радянському Союзі зазнала була майже тотального нищення. Як продовжувачі традицій нашої поезії двадцятих років поети Праги і Львова найближче стояли (за винятком Антонича) до «п'ятірного грона» київських неокласиків,

* Поширений і перероблений варіант доповіді, прочитаної на УВУ в Мюнхені на літературному вечорі С. Гординського. Доповідь була друкована в журналі «Нові Дні» за червень 1981 р.

чий високий артизм переніс на Захід один із членів гона — Юрій Клен.

Мистецька обдарованість Святослава Гординського різноманітна й багатогранна: він поет, перекладач, літературний критик, артист-маляр, графік та автор мистецтвознавчих монографій.

Перша збірка поезій Гординського, «Барви і лінії», вийшла у Львові 1933 року. Після того автор випустив ще десять книжок поезій (деякі під псевдонімом); остання з цих збірок, «Вогнем і смерчем», вийшла понад тридцять років тому. В ній зібрано поезії з ремінісценціями воєнних жахів.

Відтоді збірок оригінальних поезій Гординський уже не видавав, а його ліро-епічна поема «Оксана», уривки якої друкувалися в повоєнні роки по журналах та збірниках, досі не вийшла окремою книжкою. Однак це не означає, що письменник залишив будь-яку творчу працю: за цей час побачили світ книжки його перекладів (зокрема невеличка антологія «Поети Заходу» й повний переклад віршів Франсуа Війона) та мистецькі монографії, що серед них найважливішою здається мені «Українська ікона».

З-поміж книжок Святослава Гординського найбільше літературне значення має видана сорок четвертого року підсумкова збірка «Вибрані поезії», куди увійшли найкращі речі з попередніх збірок поета.

Після навчання в мистецькій школі Новаківського у Львові Святослав Гординський поїхав вчитися малярству до Парижу, багато років жив він у Західній Європі. Тому для нього «солодкий запах надвечірніх піній» десь в околицях Риму такий самий близький і рідний, як і «струнка готична колонада» дерев українського лісу. Скарби західної культури він сприймає як спадкоємець цієї культури, а не як зайшлий турист, що вірить теревеням безграмотних гідів, а потім намагається похизуватися набутим знанням. Я сказав би, що серед українських поетів Гординський — найбільший «європеець».

Широка ерудиція Гординського виявляється не лише у використанні мітологічних мотивів, в історичних алюзіях чи літературних ремінісценціях, але також у володінні так званими канонізованими строфами. Це на-

самперед сонет, далі елегійний дистих, олександрини, маловживана в нас сіциліяна і, нарешті, цілком рідкісна алкеєва строфа:

*Кругом руїна, дике пустирище...
Вбогі вигнанці, юрба ізгоїв ми.
Лише ідея ще нам світить,
Віра, що кличе: «не піддавайся!»*

Такими строфами, як алкеєва, асклепядові, архілохова, володіють лише поети найвищої культури.

Тут, відхилившись од теми, я мушу заторкнути дразливе питання про освітній рівень української радянської еліти. Досліджуючи строфіку Ів. Франка, літературознавець Семен Шаховський натрапив на алкеєву строфу... і вирішив, що це, мовляв, «верлібри». Перекладаючи Фрідріха Гельдерліна, Микола Бажан не мав жодного уявлення про ритмоструктуру трьох вищезгаданих типових для Гельдерліна строф. Та найстрашніше, що в Києві не знайшлося нікого, хто сказав би йому: Миколо Платоновичу, піврядок гексаметра в архілоховій строфі не може звучати:

Наче кучері танцівниць,

лише:

Нібито кучері в танці...

Після 1947 року Гординський уже не видав жодної збірки оригінальних поезій. Не виключено, що його поема «Оксана», уривки якої друкувалися в повоєнній періодиці, так і залишилася недокінченою.

Та було б помилкою думати, що Гординський залишив поезію задля малярства й мистецтвознавства. Бо якщо зібрати його поезії, розкидані по сторінках журналів «Київ» та «Сучасність», а також у збірниках «Слово» (деякі з цих збірників, до речі, вийшли за його редакцією чи з ним як членом редколегії), то набереться матеріалу на повну збірку. Серед них знайдемо й найкращу річ Гординського, писану олександринами поезію «Над рікою», що її цілком слушно Олег Зуєвський включив до ювілейного нарису про творчість Гординського (цей нарис рекомендую прочитати, друкований у 7-му збірнику «Слово»).

Навіть упорядники більш ніж дискусійної антології «Координати» не змогли оминати цієї поезії...

Два різні ставлення до власної творчості спостерігаємо ми в письменників. Для декого написаний, а особливо надрукований їхній твір стає «священним і недоторкальним», вони кожному заувагу сприймають як особисту образу. Для інших — навпаки: твір — незалежно від того, друкований він чи ні, — завжди залишається, так би мовити, в процесі творення: автор повертається до написаного, передумує його й переробляє, приймаючи водночас поради друзів...

Чи варто казати, що Святослав Гординський належить до другого типу літераторів? Так, він наново відредагував для другого видання свій переклад поеми «Войнаровський» Кіндрата Рилєєва, а готуючи до німецького перекладу (що його виконала Лідія Качуровська) текст монографії про «Слово о полку Ігоревім», Гординський передумав і перевіряв кожен свою кон'єктуру, при чому запропонував кілька нових — дуже цікавих і вірогідних.

У царині літературознавства Гординський виступив після війни, — коли був голод на підручники і коли кожен намагався, як умів, вилити у формі віршів тугу за втраченою батьківщиною, — із циклоstileвою публікацією «Український вірш». Публікація зустрілася з гострою — я сказав би, занадто гострою — критикою з боку Ігоря Качуровського, якому, правдоподібно, було досадно, що це не він випустив першу на еміграції працю з віршознавства...

Пізніше я надолужив своє, опублікувавши «Строфіку», «Фоніку», «Нарис компаративної метрики»...

Крім монографії «Українська ікона», яка вийшла також в англійському перекладі В. Душника і в німецькому перекладі Лідії Качуровської, у Гординського, якби зібрати всі його статті на мистецтвознавчі теми (друкувалися вони, головню, в «Сучасності» та в «Нотатках з мистецтва»), а також передмови до мистецьких видань, набереться матеріалу іще на одну солідну книжку.

Ще одне ампула Гординського — перекладач із кількох мов. Перекладачів із чужомовної поезії я поділив би на професійних та принагідних.

Українська радянська література може похвалитися чималою кількістю перекладачів професійних: письменник живе виключно зі своєї перекладацької праці, або ж перекладацтво творить постійну й невідривну частину його творчих спрямувань і зацікавлень. Назву кілька імен: Борис Тен, Ірина Стешенко, Григорій Кочур, Микола Лукаш, Андрій Содомора, Дмитро Паламарчук. Далі ті, що сполучають перекладацтво із власною творчістю: Василь Мисик, Микола Бажан, останнім часом — Дмитро Павличко. З перекладачів принагідних можемо назвати Драча...

Натомість у нас на еміграції переважає перекладацтво принагідне. З-поміж поетів більшість не тільки пише власні поезії, а також і перекладає. З-поміж талановитіших принагідних перекладачів згадаю такі імена: покійний Борис Олександрів, Яр Славутич, Олег Зуєвський, Марта й Остап Тарнавські.

Професійних після смерти Михайла Ореста, протягом доброго п'ятнадцятиріччя, залишилося фактично двоє: Святослав Гординський та Ігор Качуровський. Згодом до нас долучився третій, на ймення Мойсей Фішбейн. Але прикро нам з Гординським було довідатися, що, перекладаючи з чотирнадцятьох мов, Фішбейн знає фактично лише деякі з них.

І тут мені доводиться зробити невеличкий екскурс в історію українського перекладацтва. Починалося воно (звісно, мова про нове українське письменство), можна сказати, фатально: у подвійно-хибному ключі. Ці дві хиби — бурлеск (себто зведення глибоких і поважних речей на жарт або напівжарт) та нострифікація (під цим терміном розуміємо пристосування чужомовного тексту до рідних українських обставин).

Не менш прикрим був, завдяки, так би мовити, безпосередньому сусідству, вплив російської перекладацької школи Жуковського, для якої характерні були також дві риси — і обидві також негативні: 1) перекладання за інтерлінеарієм (підрядником), без знання мови першотвору; 2) вільне поводження з текстом. Часто російський перекладач лише відштовхувався від певної теми чи ситуації оригіналу, даючи цілком інший, відмінний тональністю й думкою, власний твір. Ця неповага до перекладеного автора (почасти, можливо, спричинена національною зарозумілістю — підсвідомим

переконанням, що вся світова культура — лише погній для російської) часто призводить до прямого калічення тексту — або через невиважене знання мови першотвору, або ж через політичну тенденцію, що, до речі, водилося і в українському радянському перекладацтві, зокрема в Терещенковій обробці уривка з «Пісні про Ролянда».

Чужий інтерлінеарій фактично зумовлює неминуче віддалення від оригіналу: виходить уже подвійний переклад, а крім того, я б сказав, віддає поетичного перекладача на поталу примх ремісника-інтерлінеариста: якщо є помилка в інтерлінеарії, то її неминуче повторить і той другий перекладач, котрий має зробити з надрядкового перекладу — художній.

Щойно у двадцятих роках українське перекладацтво — в основному — звільнилося від цих чотирьох вад (бурлеск, нострифікація, незнання мови оригіналу та «відсебеньки»). Про той «спалах творчоперекладацьких потенцій» так пише сучасний автор Ростислав Доценко (журнал «Україна», ч. 50 за 1988 р.):

...взірці перекладів найвищого мистецького гатунку дали тільки неокласики (Микола Зеров, Максим Рильський, Михайло Драй-Хмара, Освальд Буртгардт, Павло Филипович), і то, головню, у поезії; з прозою виявилось складніш — почасти тому, що сама літературна мова, набуваючи суспільно-державних функцій, була тоді в стадії активної розбудови, та й майже не знайшлося тут яскравих творчих особистостей (окрім Валеріяна Підмогильного)...

Відродження українського перекладацтва автор цитованих рядків пов'язує з появою «Фавста» в перекладі Миколи Лукаша.

Проте на Заході перекладацька традиція неокласиків ніколи не зникала й не переривалася: її продовжили Юрій Клен (Освальд Буртгардт) та Михайло Орест, її підхопили Святослав Гординський, і автор цієї статті, і чимало інших культурно-літературних діячів нашої еміграції (декого я згадав на початку статті).

Михайло Орест залишив сім книжок перекладів, Гординському належить чотири: «Войнаровський» Кіндрата Рилєєва, переклад з російської мови; «Слово о полку

Ігоревім» — переклад зі староруської; «Поети Заходу» — 136-сторінкова антологія, до якої увійшли переклади з сімох різних мов (латина, італійська, середньофранцузька, французька, англійська, німецька та польська), та «Франсуа Війон. Життя і твори» (переклад, передмова і примітки) — переклад із середньофранцузької. А якщо додати зроблений спільно з Лідією Качуровською переклад «Слова о полку Ігоревім» на німецьку мову, то вийде, що Гординський — перекладач із вісьмох мов. І в усіх випадках (на відміну від Бажана або Первомайського) він перекладає безпосередньо з оригіналів.

Проте не тільки це виявляє перекладацьку майстерність Гординського: вражає не сама різномовність, а ще й — і то куди більшою мірою — різножанровість і різностилевість перекладених ним творів. У цьому пункті він мусить поступитися хібащо одному Лукашеві.

Один з російських дослідників дотепно порівняв переклад літературно-художнього твору з виконанням твору музичного: як, скажімо, сонату для фортепіано кожен піаніст виконує по-різному, так по-інакшому звучить перекладений твір у кожного перекладача. Але про майстра, що перекладає твори гостро-відмінні щодо жанру і стилю, я сказав би, що його можна уподібнити до музиканта, який сьогодні виступає як органіст, завтра — як скрипаль, а наступного тижня — як соліст на гобої. Таким універсальним інтерпретатором може бути названий у царині перекладу Святослав Гординський.

Адже йому підвладні й романтична поема:

*Та хто це, крадучися з дому,
В тумані ранньому іще,
Іде по березі крутому,
Рушницю взявши на плече?*

(К. Рилсєв, «Войнаровський»)

— і парнаський сонет:

*Невпинно демон злий кружляє коло мене,
Повітря він трясє невидними крильми,
Вдихаю — й чую я, як спалює легені,
Сповняючи мене бажанням зла і тьми...*

(Ш. Бодлер, «Знищення»)

– і сатирична балада:

*Від голоду лиш ситий гине,
Безвірник молиться щодня,
Чорт любить плем'я янголине,
Хто гицля наляка? – щеня,
А вовка загриза ягня,
Найбільш неволю люблять – бранці,
Найкращий спів – у вороння,
А розум мають лиш коханці...*

(Франсуа Війон, «Балада протиправд»)

Ці три зразки перекладацької майстерності Гординського творять своєрідний клімакс: якщо до Рилєєва можна було братися із самим лише знанням російської мови (чи її розумінням), то для Бодлера, крім французької мови, потрібне ще й тонке відчуття стилю, а для Війона, на додачу до цих двох передумов, необхідна ще третя: колосальний лексичний запас...

Сказати, що Святослав Гординський переклав Війона з французької мови – це допустити поважну лінгвістичну помилку. Французьких мов є три: старофранцузька, якою писано «Пісню про Ролянда», середньофранцузька, якою писав Війон, та сучасна французька. З нових європейських мов лише італійська не зазнала від часу свого виникнення, себто від творів Якопоне да Тоді й Франческа з Ассізі, кардинальних змін. Думаю, що українська, наприклад, від Котляревського до Зєрова змінилася більше, ніж італійська від Данте до Піранделльо.

Тож знання сучасної французької мови аж ніяк не вистачає, щоб перекладати Війона, тим більше, що Війон писав мовою міського дна, а велика кількість його слів (навіть якщо оминати балади, писані злодійською мовою) дуже скоро вийшла з ужитку.

Перекладач мав докласти чимало зусиль, щоб докопатися до значення деяких слів і висловів. Водночас із Гординським над перекладом Війона працював дуже добрий поет Леонід Первомайський. Але працював він інакше.

Він був людиною взагалі без освіти, хоча, безперечно, й начитаною. Ніяких мов, ні французької, ні старо-

французької, він не знав. Просто йому виготовили надрядковий переклад...

Так само, за підрядником, перекладав зі східніх мов Микола Бажан. І це ще було добре, як на тодішні радянські обставини: найвищим перекладацьким досягненням в очах влади було користатися, боронь Боже, не оригіналом, і навіть не підрядником, а готовим російським перекладом...

У будинку Петрарки в селі Арква (нині Арква-Петрарка) над дверима шістсот років стоїть опудало — вибита кицька. І напис: «Усі думають, що перша любов Петрарки була Лавра, але це неправда. Перша любов була я, а Лавра тільки друга...».

Так само й тут... Якщо хтось думає, що перша любов Гординського-перекладача — це лірика Франсуа Війона, то це не так. Його перша й незмінна любов — «Слово о полку Ігоревім».

Перший його переспів «Слова» вийшов у Львові ще 1936 року, друге видання побачило світ 1950-го у Філадельфії, і ось тепер автор підготував третє, виправлене й перероблене.

Знання красного письменства буває первинне й вторинне.

Первинне — це знання самого твору, його змісту, його персонажів, його структури та стилю.

Знання вторинне — це знання обставин, за яких той твір виник, біографії автора (якщо вона існує), моментів тієї біографії, що могли так чи інакше відбитися у згаданому творі, а головню — усього того, що писано з приводу цього твору різними дослідниками та критиками.

Деякі мої колеги вважають літературознавством якраз оце вторинне знання, суть літературознавства вбачають у вивченні цього вторинного матеріалу. Я волю натомість знання первинне.

Трапляються, однак, випадки, коли вторинне й первинне знання сплітаються, зливаються в одно. До таких винятків належить «Слово о полку Ігоревім». Бож у ньому стільки «темних місць», стільки загадкового й нез'ясованого, що самого ознайомлення з текстом не вистачає для його естетичного сприйняття.

Праця Святослава Гординського — новий і поважний крок для розкриття цього твору...



ТВОРЧИСТЬ ІВАНА БАГРЯНОГО*

1.

Є два критерії суб'єктивної оцінки, яка визначає мистецьку вартість літературного твору: бажання перечитати вдруге і втретє вже читаний колись твір та — цей критерій обмежений колом літераторів, а тому що його вперше висловив Гумільов, назвімо його «гумільовським» — поетична заздрість: чому це написав не я.

У моєму ставленні до творчости Івана Багряного наявні обидва згадані критерії, з тією, однак, різницею, що потреба перечитувати його твори, яка ставить, у моїх очах, цього українського автора в один ряд з багатьма представниками письменства світового і — аж ніяк не багатьма — нашого, стосується «Тигроловів», «Саду Гетсиманського» та «Марусі Богуславки», а гумільовська поетична заздрість виникла й далі виникає лише під час читання «Саду».

Не знаю, як діє на колеґ-літераторів цей другий критерій, але я щиро радів кожному успіхові Багряного за його життя і радію тепер, дізнаючись про його успіх на Україні.

Біографія Івана Багряного для доби, що її звуть «розстріляне відродження», здавалось би, найтипівіша: тут і походження робітничо-селянське, як колись казали, «з низів» — він син сільського муляра, — і ранній дебют — перші його вірші датовані 1925 роком, коли авторові було сімнадцять, — і несистематично-незавершена освіта — він був із тих, про кого сказано, що «письменниками вони ставали раніш, ніж культурними людьми», —

* Друковано зі зміненою назвою і скороченнями в «Літературній Україні» від 16.11.1995 р. Писано значно раніше.

і, сливе неминучий для українського інтелігента, арешт у тридцятих роках, коли Багрянний розділив долю кількохсот колег по перу, — все ніби таке характерне для тієї доби, таке типове, майже стандартне, а проте постать Івана Павловича Багряного цілком своєрідна завдяки двом його рисам, чи то властивостям: це яскравий, великого розмаху, талант та небуденність індивідуальної вдачі, адже він не тільки — письменник, а також — у цьому його подібність до Хвильового й до Зерова — видатна літературна особистість.

Подібно до багатьох прозаїків, Іван Багрянний починав свій творчий шлях із ліричних поезій, і то, як щойно було згадано, у зовсім молодому віці. Ось зразок чистої настроєво-пейзажної (я волів би сказати «крайобразної») лірики:

РИБАЛКИ

*Сонце схилилось над кряжем —
Дивиться в сивий туман.
— Нумо, Івасю, наляжем!
— Нумо, Іван...*

*Човен. Як сковзалка води.
Весла — блискучі мечі.
Шепіт осоками бродить,
В галях хтось пісню виводить
Та перепілка кричить.*

*Там, за тією сагою,
Там, де рокити старі, —
Сивий гідусь над кугою
Зніме з тичок ятері —*

*На ніч тихенько розставить...
Скриє тички в куширі...
І перехрестить осоки,
Щоб берегли до зорі.*

*Місяць і зорі високі,
Небо і води глибокі,
Зорі внизу і вгорі, —
Щоб берегли до зорі...*

*Сонце сховалось за кряжем,
Кануло в сивий туман.
— Нумо, Івасю, наляжем! —
Сонце сховалось за кряжем, —
Нумо, Іван...*

Кільцевою композицією із цієї поезією споріднена інша, де то сплітаються, то розплітаються дві теми: замріяна пейзажна лірика та волюнтаристична героїка. Наводжу лише початок:

*Перепілка в житі – рагість.
В пшеницях волошки – смуток.
Ворон з ріль – печаль.
Гей ти, коню, вибий іскру!
Вибий іскру! Кинь утому!
На звороті, на крутому
Нам не личить жаль.*

*Погоріла синь – на грози.
Посмутніла галь – на сльози.
Миготить – на кров.
Друже, друже! Геть з журбою!
Народились ми для бою,
Нам іти разом з тобою
Прирекла любов...*

Ці кличі, що ми їх чули у віршах молодого поета, не були романтичною позою: Іван Багрянний – як людина й письменник – справді належав до тих, хто народився для бою. Перший бій він дав наглядачам над літературою, коли цензура наклала була вето на його поему «Аве Марія». Оповідать, що, не отримавши дозволу на публікацію поеми, Багрянний, не довго гадаючи, поставив могорича складачам друкарні в рідній Охтирці, і ті набрали протягом однієї ночі і видрукували книжку... Це був перший і останній випадок позацензурного видання на радянській Україні.

Написана 1928 року поема «Скелька» (яку автор за тодішньою модою назвав «романом») побачила світ наприкінці 1930-го або на початку 1931 р. і невдовзі стала об'єктом вельми популярного в ті часи літературного жанру статті-доноса: критик О. Правдюк написав на поему ніби-рецензію, що називалася «Куркульським шляхом». Донос дав свої наслідки: автора «Скельки» заарештовано, засуджено і вивезено до далекосхідних таборів.

Іван Багрянний на час арешту мав двадцять п'ять років, був поетом пролетарського походження, більшовицький переворот стався, коли йому було щойно десять років,

і дістав він радянське виховання й освіту. Отож арешт і засуд Багряного — це був перший удар карних органів супроти нової, «пожовтневої», генерації українських письменників.

Специфічність сталінського терору тридцятих років — у тому, що карні органи мали справу не з реальними борцями проти існуючого ладу, а лише з потенційними, найчастіше — уявними, ворогами. Ті, що зі зброєю в руках свого часу боролися проти більшовиків, або — за відомим висловом Сосюри — «попід мури від червоної кулі лягли» (як Грицько Чупринка), або відійшли на Захід з армією Української Народньої Республіки (як Маланюк), або просто відмовилися від дальшої боротьби (як Косинка-Стрілець), або навіть перейшли на бік недавнього ворога, як, скажімо, Бузько.

Тож відбувалося нищення потенціального ворога, яке виявлялося у формі численних процесів спочатку над старою, а згодом і над новою інтелігенцією — це надто широка тема, тому я не можу на ній докладніше тут зупинитися. Але чи був молодий поет Іван Багряний лише потенціальним ворогом існуючого ладу?

У романі «Сад Гетсманський» є така характерна сценка. Хлопець Санько, з розкуркулених, що сидить за терор, каже головному героєві роману Андрієві Чумаку (в якому легко пізнати самого автора):

Отак як я подивлюся — виходить, що всі тут сидять безневинно... Тільки ми з вами сидимо правильно, тільки нас двоє, та й то один тьомний, як черевик...

Чи ж варто казати, що Багряний, потрапивши на Далекий Схід, не міг примиритися з умовами тюремнотабірного існування? Він утік, якийсь час прожив серед місцевого українського населення, займаючись полюванням на тигрів, і сам, мов тигр, переслідований і ловлений (події того часу дали матеріал для майбутньої повісти «Тигролови»).

Довідатися, яке саме покарання відбував Іван Багряний, мені так і не пощастило: українські автори безнадійно плутають поняття «заслання» та «ув'язнення», а замість конкретних даних оперують загальниками типу: «...загримів у табори на Далекий Схід...».

Здається, спочатку це було трирічне заслання, після втечі перекваліфіковане на п'ятирічне...

1938 року він повернувся на Україну, де його невдовзі заарештували. Біля двох років він просидів у Харківській в'язниці на Холодній горі, витримав незліченні тортури, але не «розколовся» і звинувачень не підписав. Десь перед війною він вийшов на волю — очевидно, його захопила так звана «беріївська зворотна хвиля», коли повернулися з таборів ті, що добули строк, і вийшли на волю з камер попереднього ув'язнення ті, котрі не визнали себе винними.

Писані в ті роки вірші Багряного побачили світ щойно після війни, коли, 1946 р., в Західній Німеччині (без подання місця друку) вийшла збірка «Золотий бумеранг» із характерним підзаголовком: «Рештки загубленого, конфіскованого та знищеного».

Доводиться визнати, що поезії Івана Багряного дуже нерівні щодо своєї мистецької вартости. Центральне місце в «Золотому бумерангові» займає — не надто вдалий як цілість — цикл «В поті чола»: відтворені поетом з пам'яті фрагменти книжки з такою назвою. Заборонена цензурою книжка зберігалася в Олексі Слісаренка й загинула після його арешту. Це чи не перші в українській радянській поезії зразки виробничої лірики — оспівування людей праці, і чому вони підпали цензурній забороні, лишається загадкою...

Цілком зрозуміло натомість, що цензура не могла пропустити невеличкої поеми (радше — балади) «Собачий бенкет», де символічно зображено вступ більшовицького війська в подоланий Київ:

*На перехресті вулиць — ні душі, ні звуку.
Там гордий кінь з роздертим животом
Простяг у небо чорне копито,
Розбите копито,
як мускулясту руку.*

*І тихо так...
Аж раптом — пес завив!
Підбгавши хвіст, приповз, насмілювся завити...
І назбігалось їх! Туди, де кров розлито —
На перехрестя вулиць — безліч псів!!
(...)*

Вищить...
 Росте...
 Шумить собачий пир!
 Даремно хоче встать, не дати на поталу
 Коня любимого — нащадка Буцефала —
 Не дать!
 Не дать на цей собачий пир!!!
 Й не може встати
 мертвий
 командир.

Віршам Багряного багато чого можна закинути: і за багато в них патетики, і технічно вони не завжди опрацьовані. Але один із секретів поезії в тому, що її часом буває більше в таких бриластих рядках, аніж в інших — вимірних і випрасуваних...

До збірки «Золотий бумеранг» увійшла також писана в Тернополі 1944 р. пристрасно-напружена поема «Гуляй-Поле»:

Лежить Гуляй-Поле в крові і в сльозах,
 Потоптане, смертю розоране,
 В бомбових кратерах і черепах,
 В гільзах,
 В ожугах,
 В м'язах,
 В трісках...
 І навіть не кричуть ворони —
 Жахаються круки, минають здаля, —
 Шкіриться жаско, смердить земля...

Ледве чи хто з українських радянських поетів тих років спромігся на таку емоційно-напружену апокаліптичну картину знищеної війною України.

Після «Гуляй-Поля» Багрянний фактично залишив ліричну поезію. Пізніше він ще написав дві віршовані казки для дітей: «Казка про Павлика-мандрівника» й «Телефон» (обидві казки вийшли окремими книжками з ілюстраціями автора) та сатиричний твір «Антон Біда — герой труда», що має не літературну, а виключно пропагандивну вартість.

2.

Юрій Смолич у тритомових мемуарах «Розповідь про неспокій», «Розповідь про неспокій триває» та «Розповіді про неспокій немає кінця» нагадав україн-

ському читачеві про існування багатьох репресованих, знищених, заборонених літераторів, що про них у ті роки сливе нічого не подавали різні довідники та показники. Є там і згадки про Багряного:

Я пам'ятаю, як Багряний починав. Він подавав безперечні надії, якщо судити з поетичного роману «Скелька», який звернув на себе увагу тогочасних літературних керівників і вивів його автора в літературу. Багряний (справжнє прізвище Лозов'ягін) появився з Охтирки чи Богодухова на хвилі другого покоління пожовтневої літератури. Він був з літературної богеми, до того ж у Харкові бездомний і якийсь час проживав у Вражливого. (...) В квартирі Вражливого (...) взагалі вишворилося пристановище богеми: на столі в ідальні постійно ночував Плужник, на другому — Багряний, переночувати взагалі міг кожний бездомний. Щовечора заходили Підмогильний, Ковтун, Сухомлин, ще хтось. Багряний рідко бував «вдома» — був непосидючий. (...) З'являвся він несподівано, бушував, лаяв весь світ і облягався спати на письмовому столі. Звідтам, з того стола, його й забрано.

(...) Повернувся Багряний через три роки. Тоді вже не було Вражливого, ані Плужника, Підмогильного, Ковтуна й Сухомлина. Багряний прийшов до мене, я був керівником харківської організації Спілки, і він прийшов, щоб унормувати своє становище: строк кару відбуто, і він хотів би поновитися в Спілці...

Тут, як це звичайно спостерігаємо в спогадах Смолича, багато чого не доказано, а дещо наплутано. «Роман «Скелька» звернув на себе увагу літературних керівників» — це треба розуміти так: саме «Скелька» стала приводом доносу Правдюка й арешту автора. «Тоді вже не було Вражливого, ані Плужника, Підмогильного, Ковтуна й Сухомлина» — це слід читати як «усіх п'ятьох репресовано». (Плужник помер на сухоти в лікарні Соловцького концтабору 2 лютого 1936 р., Ковтуна, він же Вухналь, розстріляно 15 липня 1937 р., Підмогильного 3 листопада, а Вражливого — 8 грудня того ж року. Поет Панас Сухомлин — якщо про нього йде мова — вийшов на волю, після війни жив якийсь час в Австрії, згодом переїхав до Німеччини, а звідти до Сполучених Штатів. У п'ятдесятих роках наше листування урвалося, і дальша його доля мені невідома). Щодо самого Баг-

ряного, то він не міг «повернутися через три роки», бож був засуджений до п'ятих років ув'язнення.

Смолич оповідає, що Багряний читав йому «уявно написаний» — себто складений в ув'язненні й завчений напам'ять — роман, який мав, за словами Смолича, «антирадянське спрямування».

Можливо, що це був перший варіант пригодницької повісти «Тигролови», яка спочатку називалася «Звіролови» і за яку автор отримав 1944 року премію на літературному конкурсі у Львові.

...Пригадується мені така сценка: 1947 рік, Зальцбург, табір утікачів-неповоротців у колишній казармі, кімната, де одне ліжко — поверхове, а друге — звичайне, і високий худорлявий мужчина з інтелігентним обличчям, який надхненно читає:

Вирячивши вогненні очі, дихаючи полум'ям і димом, потрясаючи ревом пустелі і нетра і вогненным хвостом замітаючи слід, летів дракон...

Двоє слухачів, значно молодших од читця, стежать за летом цього дракона.

Так почалося моє знайомство з прозою Івана Багряного: читав Освальд Федорович Бурггардт, слухали Борис Олександрів і я.

Пригодницька повість як літературний жанр має власні, суто-умовні (як, зрештою, у всіх літературних жанрах) формальні ознаки, що з-поміж них на перше місце слід поставити чіткий поділ персонажів на дві категорії: позитивних та негативних, а також обов'язковий «геппі енд» — кінцеву перемогу доброго начала над злим. Проте «Тигролови» не повністю вкладаються в жанрове визначення «пригодницька повість»: автор сполучає пригодницький сюжет із описами далекосхідної природи, і крайобразні (пейзажні) дигресії споріднюють його з популярним у 20-х роках канадським прозаїком Джеймсом Олівером Кервудом. З Кервудом єднає українського письменника й екзотика суворого недослідженого краю (у Кервуда це Далека Північ, у Багряного — Далекий Схід), і мотив гонитви (тільки в Багряного герой не женеться, а мусить утікати й переховуватися), і образ дівчини, що виросла серед незайманої природи і має таку саму незаймано-чисту душу.

Обох письменників підносить над рівнем ужиткової пригодницької літератури вміння малювати природу. Однак зміст «Тигроловів» багатший, ніж зміст «Золотої петлі» та інших повістей Кервуда, бо для Багряного, як, до речі, і для його читачів, багато важить третій (перші два — пригодницький сюжет та пейзажні дигресії) аспект повісти — її ідеологічна спрямованість: як позитивні, так і негативні персонажі твору Багряного виступають як носії певних ідеологічних комплексів. Досить сказати, що головний герой «Тигроловів», Григорій Многогрішний, — це політичний в'язень, що втік із транспорту, а його переслідувачі — чекісти.

На слова «українська пригодницька повість» нам звичайно приходиться на згадку Кащенко або Чайківський з їхньою романтикою козаччини. Є в нас іще інший тип пригодницької літератури: з додатком «радянська», і третій — еміграційна, де тло — бурхливі події першої половини нашого віку. Ці два останні типи «дзеркальні» один супроти другого: ніби чорні й білі фігури на одній шахівниці.

Лише Багряний побудував своїх «Тигроловів», не користаючись готовою схемою, — що почасти пояснюється автобіографічністю твору та обізнаністю автора з місцем дії, — там і обставини, себто антураж повісти, і самі герої — індивідуальні, суто-«багрянівські», завдяки чому повість стала захоплюючою лектурою не лише для юного, а також і для дорослого читача, який ніби молодіє, читаючи.

3.

Протягом перших повоєнних років Іван Багряний, побіч зі своєю публіцистикою — тут на першому місці має бути названа брошура «Чому я не хочу повертатись...», що її перекладено на англійську, еспанську і ще якісь мови, — та невгамовною громадсько-політичною діяльністю, написав і видав, одна за одною, три драматичні повісті: «Розгром», «Генерал» та «Морітурі». Не зважаючи на окремі дотепні місця і вдалі сцени, усі вони створюють враження писаних наспіх — про це зокрема свідчить і те, що рік і місце видання не на всіх їх позначені, — тож вершинними творами Багряного їх назвати не можна.

Нагадую, що Багрянний за фахом був художник, а художники, перш ніж братися до великого полотна, зчаста накидають кілька шкіців до нього. Так, драматичну повість «Морітурі» можна вважати шкіцом для роману «Сад Гетсиманський».

Протягом сімдесятих-вісімдесятих років, під час праці на радіо, я написав і начитав біля двох десятків передач про творчість Івана Павловича Багряного, при чому більшість із тих передач була присвячена романові «Сад Гетсиманський». Тоді я мусів пояснювати, що означає ця назва, хто й кого зрадив у Гетсиманському саду на Оливній горі, хто й від кого відрікся після цієї зради. Думаю, що сьогодні потреба в таких поясненнях уже відпала.

Отож — роман «Сад Гетсиманський» — це книга про зраду й відступництво. Але також і про вірність, про непохитність, незламність, про збереження людиною своєї честі й гідності за цілком, здавалось би, неможливих обставин.

Іван Багрянний як письменник прекрасно знав, хоча, можливо, як людина й сам цього не усвідомлював, що не все в нашому житті може бути пояснене матеріальними факторами, що не кожне явище може бути витлумачене з позицій філософського позитивізму, на якому буцімто тримається реалізм як літературний напрямок. Звідси — двопляновість його роману: поруч із пізнавальною вартістю, «Сад Гетсиманський» має ще вартість метафізичну, що дає підставу зараховувати його до містичної літератури.

Серед містичної європейської літератури я виділив би два окремі прошарки. До першого я зарахував би твори, де містичний струміль не приховано за реалістичним чи псевдореалістичним антуражем, де нематеріальні аксесуари — чи то в усьому творі, чи то лише в окремих його місцях — виступають відкрито і недвозначно, як це маємо в есхатологічній та візійній літературі Середньовіччя на чолі з «Божественною комедією», у таких лицарських поемах, як «Парціфаль» Вольфрама фон Ешенбаха чи «Бідний Гайнріх» Гартмана фон Ауе. У новітній літературі це «Шагренева шкіра» Бальзака, «Брати Карамазови» Достоевського, «Легенда про Тіля Уленшпігеля...» Шарля де Костера. З творів

українських тут можна назвати «Мойсея», «Поему про білу сорочку», «Івана Вишенського», «Терен у нозі» (однойменні оповідання й поема) Івана Франка, «Камінного господаря» Лесі Українки, епопею «Попіл імперій» Юрія Клена, візійну лірику Михайла Ореста.

Другий, менш помітний, прошарок цієї літератури має прихований містичний зміст, що його можна виявити в підтексті, розгадати в символіці, або ж автор розкриває його через назву (як «Мертві душі» Гоголя) чи власний коментар до твору (як це маємо в гоголівському ж таки «Ревізорі»).

Містичний характер «Саду Гетсиманського» також розкривається через назву, однак перший розділ цього твору містить певний ірреальний елемент у самому контексті:

...Умираючи, старий Чумак (...) наказав був усіх синів своїх до себе згукати, телеграму вдарити, щоб поспішали, поки ще він живий...

Далі читач довідується, що телеграмою кликали тільки трьох старших, а наймолодшого не могли покликати —

...бо по четвертому і слід десь щез, у тім Сибіру, на тій холодній десь каторзі... А й четвертого кликали, лише телеграму не били, а так, серцем кликали...

І він приїхав, бо почув серцем материнський заклик. Хтось із наших еміграційних критиків закидав Багрянному, що перша сцена в його романі, мовляв, не реалістична. Таж вона й не мала бути реалістичною.

Зачин роману умисно дано в піднесено-романтичному пляні з тим, щоб протиставити перший розділ (єдиний розділ, де дія відбувається на волі) усім наступним.

(У дужках відмічу подивугідну подібність сюжетобудови в писаному значно пізніше романі Александрова «Я увожу к отверженным селеньям», де дія також починається на волі, а розгортається в тюрмі та концтаборах і де опис страждань і тортур — це тло, на якому показано тріумф Доброго Начала в людині).

Як на мій розсуд, Багрянний прагнув показати в цій першій сцені злютованість української родини, метафізичний зв'язок між її членами (а не етнографічні подробиці ритуалу вшанування небіжчика). Водночас тут

використано технічний засіб, що зветься антиципація: читання євангельського тексту про Юдину зраду антиципує тему роману, сюжет якого зав'язується завдяки зраді. Жертвою зради стає Андрій Чумак. Бо

– Як же це ти, брате, звільнили тебе, чи що? –
Найменший помовчав, а тоді посміхнувся:

– «Там» якщо і звільняють, то хіба тільки в землю...

– А як же ж ти? – прошепотіла мати злякано, поблігши...

– Я сам себе звільнив, мамо...

«Сад Гетсиманський» належить до тюремно-табірної (або, в ширшому обсязі, невольницької) літератури. Жанри цієї літератури міняються у зв'язку з історичними обставинами: колись це були невольницькі плачі та думи про втечу із молитвами про визволення, в наші дні головними жанрами стали протестаційні листи, мемуари та лірика, а на чільному місці – принаймні в очах світового читачтва – міцно стоїть «спроба художнього дослідження» – «Архіпелаг ГУЛАГ» Олександра Солженіцина. Щодо тюремно-таборових романів, то їх не так багато у світовому письменстві: адже роман як літературний жанр вимагає багатогранного показу життя, широкого охоплення подій, багатой галерії персонажів. Та на честь Багряного слід визнати, що йому вдалося подолати обмеженість в'язничних умов і створити справжній роман – за всіма правилами сюжетної архітекtonіки. Адже сюжет епічного твору повинен мати три виміри: довжину (себто тривалість у часі), ширину (кількість персонажів і сюжетних ліній) та глибину (психологічну мотивацію вчинків, розкриття людських характерів). Час у літературному творі – це, як відомо, річ умовна, а щодо ширини й глибини роману, то Багряний дав таке багатство людських типів – як слідчих, так і в'язнів – і так глибоко зазирнув у їхні душі, що «Сад Гетсиманський» з повним правом можна зарахувати до найвищих українських романів, поставити його поруч із такими творами цього жанру, як «Перехресні стежки» Івана Франка, «Кирпатий Мефістофель» Винниченка, «Місто» Підмогильного.

Але сюжет «Саду Гетсиманського» має ще один вимір – четвертий. Збагнути цей вимір нам допоможе

позаконтекстуальний матеріал цього твору: авторська ремарка та епіграф. Спочатку прочитаємо ремарку:

...прізвища всіх без винятку змальованих тут працівників НКВД та тюремної адміністрації, а також усі прізвища в'язнів (за винятком лише кількох змінених) є правдиві.

А тепер — епіграф:

Отче мій! Коли можна, нехай мимо йде від мене чаша ця... Ще він говорив, коли се Юга, один з дванадцяти, приходить, а з ним багато народу з мечами і грюччям, од архиєреїв та старших людських. Та й узjali його.

Євангеліє від святого Маттея, глава двадцять шоста

Як легко переконатися, авторська ремарка свідчить про перший, реалістичний плян роману, про його пізнавально-документальну вартість, а епіграф — про другий плян, про містичну сутність твору Багряного. Цей містичний елемент я назвав тут «четвертим виміром сюжету»...

Багато написано про те, як людину заарештовують, ведуть, обшукують, запроторюють до камери, викликають на допити, тортурують, садовлять до карцера, переводять до іншої камери, перевозять до іншої в'язниці... Але роману в більшості тих випадків не виходить, бо людина — пасивна, не вона діє, а з нею щось діється. Багрянний натомість зумів свій твір побудувати так, що центральний персонаж у всіх випадках і за будь-яких обставин зберігає свою активність. Шопенгауер казав, що кожен вчинок є необхідним вислідом взаємодії змінних обставин та незмінного характеру людини. Здавалося б, неволя, ув'язнення, тюремні обставини не залишають людині місця для вияву її особистої вдачі: усіх знівельовано, знеосіблено, усе передбачено й регламентовано. А виходить, що ні.

Досить прочитати сцену, як Андрій Чумак «розколов» слідчого Сергєєва...

Матеріал роману «Сад Гетсиманський» — не вичитаний з книг, не базований на чийсь розповідях, не витворений творчою уявою письменника, а здобутий власним, гірким і страшним, досвідом — перебуванням Багряного в харківській в'язниці, і то саме в роки

«ежовщини», коли сталінський терор досягнув був свого апогею, а застосування тортур супроти допитуваних набрало загального характеру. Звідси документально-пізнавальна вартість «Саду»: «романізація» автобіографічних переживань і вражень спонукала автора впровадити хібащо незначні деталі та замінити деякі наймення.

Читач знайде в романі різні типи тюремних камер, що через них пройшов Багрянний (і через які він провадить свого героя): ось камера районної в'язниці-буцигарні, де Андрій Чумак може ходити — бо він сам у камері, — дивитися на місяць — бо вікно хоча й заграшоване, але без щита на ньому, — слухати музику, що долинає здаля, розмовляти крізь двері зі своїм вартовим, а ось цілком інакша харківська в'язниця — «фабрика-кухня», за висловом Валеріяна Поліщука, в'язниця, де одиночна камера, куди ввели Чумака, була заповнена голими людьми, що він їх прийняв був за божевільних, і де

...якийсь чолов'яга, зарослий, мов троглодит, (...) заговорив тихо, якимось підступно, з саркастичною ноткою: — Роздягайтесь.

І от виявляється, що вони зовсім не божевільні, а роздяглися, бо на них попрів одяг... Але, крім звичайної камери, є ще карцер:

Два метри здовж, півтора впоперек — такий собі кам'яний мішок, без вікна, без ліжка і без ніякої вентиляції, але й без слідчого. Неосвітлений, але й без пекельної лампи...

Тортурований в'язень з відомої повісті Джека Лондона «Міжзоряний мандрівник» знаходить порятунок у світі ірреального існування; героєві Багряного дають порятунок його спогади:

Перекинувши через плече рушницю, людина вийшла геть із карцера і з мрійливим смутком іде навмання, навпростець ген, немов світ-заочі. Все забути, від усього втекти...

Тут ми маємо один із найяскравіших в українській літературі випадків тюремного ескапізму.

У дальших розділах роману Багрянний проводить свого героя через інші камери, включно з камерою смертників, даючи докладний, документально-точний опис тюремних умов.

Те, що ми окреслюємо загальним поняттям «пізнавальна вартість роману», складається, крім показу різних камер, ще з багатьох елементів: тут і типи та характери в'язнів, і тюремний гумор, і харчування — загалом в'язничний побут, і різні роди транспортування в'язнів, засоби і форми тортур, постаті наглядачів та слідчих.

У романі дві лінії сюжетного розвитку. Перша, зовнішня, або облямовуюча, що править за рамку для всього твору, має характер кримінальної новели: Андрія Чумака заарештовують, бо хтось на нього доніс; підозра героя падає на його трьох братів і на дівчину Катерину, що її героєва сестра Галя повідомила про його приїзд. Герой мучиться сумнівами й не знає, на кого думати. Ця сюжетна лінія (один з наших діяспоральних критиків тільки її й помітив...) має суто-новелістичну розв'язку: виявляється, що донощик — стороння особа, про існування якої герой цілковито забув... Цього матеріалу першому-ліпшому західноєвропейському чи американському авторові творів детективного жанру вистачило б хіба на новелю — щонайбільше на повість.

Але Іван Багрянний у ці новелістичні рамки вкладає інший сюжет, що його я назвав би внутрішнім: сюжет про боротьбу людини за збереження своєї честі і гідності, боротьбу, яка, зростаючи, відбувається за найнесприятливіших для людини обставин.

У розвитку цієї внутрішньої сюжетної лінії закономірно чергуються моменти напруження (сцени допитів і тортур) та певного відпруження (тюремні анекдоти та гумористичні епізоди), а водночас іде поступове наростання — сюжетний клімакс. Спочатку це відносно ввічливий допит у Сафигіна, в рідному місті, де Андрія заарештовано; далі — брутальна сцена в Нечаєвої, потворної жінки-слідчої, сцена з криком та лайкою, але покищо — без тортур; потім приходять і тортури. І міняються слідчі, дедалі страшніші й жорстокіші, аж доки не з'являється грізний земляк Андріїв — слідчий Донець. Андрієва боротьба й перемога над ним творять кульмінаційну точку в розвитку цієї другої сюжетної лінії.

З-поміж персонажів роману на окрему увагу заслуговує штурман з крейсера «Червона Україна» на призвисько «Кровавая піща» (його тортуровано за допомогою крука, що клював тіло допитуваного); штурман творить паралелю (за термінологією Шкловського — «приступку») до образу Андрія Чумака.

Випадок із круком мав, однак, одноразовий характер, загальнопоширеними натомість були: «гра в футбол», коли в'язня, зваливши на підлогу, б'ють і топчуть ногами; «еполети» — ребром лінійки допитуваного били по плечах, довго й методично, аж поки тіло не перетворювалося на живу котлету; «женіння на шимпанзе» — аналогічне биття по сідниці; «копчик» — в'язня садовили на кінчик стільця, що, за якийсь час, викликало нестерпний біль у хребті.

Автор книги «Люди советской тюрьмы», Михайло Бойков, свідчить, що в ті роки існували школи «тіломеханіків», де в програму входив окремий курс «найвразливіші місця в тілі людини». Михайла Бойкова я знав особисто. Після виходу першої частини книжки «Люди советской тюрьмы» він дістав попередження: «А мы тебя убьем», — невдовзі після виходу другої частини його отруєно цигаркою.

Однак головним засобом тортурування було не биття, а так званий «великий конвеєр» — засіб, що потрапив з Китаю до Європи в добу Відродження і став відомий під назвою «*tormentum insomniae*», себто тортурування безсонням, коли допитуваного садовлять на стілець і не дозволяють спати; слідчий, відпрацювавши свій день, відходить, його заступає інший, а в'язень сидить...

Крім згаданого вже карцера, ще був засіб покарання ув'язнених з боку тюремної адміністрації: в'язня кидали в камеру урок. Проте це не завжди — як це показано на прикладі з Андрієм Чумаком — давало бажані наслідки.

(Додам від себе в дужках: урки ще дотримувалися тоді своїх неписаних законів, за якими поет, маляр, артист, взагалі людина чимось особливо заслужена, — вважалася ніби рівноправною з «ворами в законі» й не підлягала биттю чи пограбуванню. Є свідчення про таке їхнє ставлення до Йосипа Гірняка та до Осипа Мандельштама).

Щодо слідчих та в'язничного персоналу, то картина не була б повною, якби ми оминули наглядача Мельника, який по-дружньому розмовляв із в'язнями, приносив їм закурити і видавався їм ніби ангелом-охоронцем. І щойно в камері смертників від недавно посадженого слідчого-енкаведиста Андрій Чумак дізнається, чому саме Мельникові дозволено гомоніти з в'язнями людському й дарувати їм махорку: під час розстрілу засуджених він добиває ломиком тих, кого не взяла куля...

Так само не було б повним наше уявлення про пізнавально-документальну вартість «Саду Гетсиманського», якби ми залишили по боці заповнюючий матеріал роману (водночас це й «заповнюючий матеріал» харківських тюрем доби сталінського терору — в'язні, живі люди, в оточенні яких перебуває Андрій Чумак), адже обидві сюжетні лінії — детективна (розкриття загадки, хто саме доніс на Андрія) та психологічна (боротьба героя за збереження своєї людської гідності) — могли б обійтися у своєму розвитку й без більшості Андрієвих співв'язнів, — якби, скажімо, Андрій увесь час перебував у камерах-одиночках і карцері.... Однак вони, ці в'язні, конечні для авторового задуму — дати загальну картину страшної доби, показати масовий характер терору.

Ми не будемо тут зупинятися на постатях окремих в'язнів, згадаємо тільки, що вже в першій (наповненій голими людьми) камері Андрій Чумак зіткнувся з представниками найрізноманітніших фахів та прошарків суспільства та що ні героєві Багряного, ні, зрозуміло, самому авторові не притаманні почуття якоїсь ідеологічної, соціальної чи національної замкненості та обмеженості, тому серед тих, кого він наділяє своєю повагою чи симпатією, фігурують і безпритульний Сашко, і червоний партизан Васильченко, який, умираючи, каже:

— Я проклинаю той день і час, ...коли я підпорядкувався приказові Льва Троцького... а не пішов із Симоном Петлюрою... —

і священник Петровський, і звинувачений у сіонізмі єврейський хлопець Давид.

Підсумовуючи, зазначу, що, в рамках в'язнично-слідчої радянської системи другої половини тридцятих років, Багрянний дав вичерпну, доглибинну і всеохопну картину. Проте, крім документально-пізнавальної вартості, «Сад Гетсиманський» має ще іншу вартість, яку можна б назвати метафізичною.

У народі до Юдиної зради, вчиненої на Оливній горі в Саду Гетсиманському, існує ставлення, що його передав колись у своїх віршах Некрасов:

*Все прощає Бог, але Юдин гріх
Не прощається...*

Тож під цим кутом зору стає зрозумілою — абсурдна і безглузда з усіх інших поглядів — сталінська м'ясо-рубка: «розколотись», підписати несусвітні звинувачення, признатися в нескосних вчинках, наклепати не лише на себе, а й на інших, — означало також — стати ніби співучасником кошмарного злочину, ніби причаститися непростенній Юдиній зраді.

Цей висновок напрошується, коли взяти до уваги розкидані в романі мотиви ірреального....

Незадовго до появи «Саду Гетсиманського» вийшов і був перекладений на головні мови світу роман Артура Кестлера «Темрява опівдні, або Від нуля до безконечности».

Український критик (імени не називаю), порівнюючи ці два твори, підносить майстерність Кестлера, а Багрянному взагалі не лишає права належати до літератури.

Натомість польський критик Юзеф Лободовський доходить протилежного висновку:

Парадоксально, що ця книжка, в якій відбуваються речі справді несамовиті і безнастанно поневіряється людська гідність, є в основі безперервним гімном на честь людини та її духових вартостей. Багрянний описує дійсність таку страшну, що про неї Кестлерові й не снилося. А проте «Темрява опівдні» — книжка понура й пригноблююча, натомість «Сад Гетсиманський» закриваємо з почуттям духового зміцнення.

А я особисто порівняв би «Сад Гетсиманський» не з фантазією Кестлера (де пізнавальна вартість рівняється нулю), а з драмою «Стійкий принц» Кальдерона.

1953 року побачила світ книжка Багряного «Огненне коло» з підзаголовком «Повість про трагедію під Бродами» та з позначкою, що це «частина IV тому» роману «Маруся Богуславка». Доводиться визнати, що повість не мала того успіху, який здобули вже і «Тигролови», і «Сад Гетсиманський».

Думаю, що читацький запал прихильників Івана Багряного охолодило кілька причин. Перша й найменш істотна — це типова для письменника звичка давати твір до друку ще «заки висохнуть чорнила» (ця слушна заувага не мені належить); друга — надто похмурий кольорит повісти, де нагнітання жахів завершується не перемогою чи втечею, як в обох щойноназваних його творах, а нібито загибеллю незнаної читачеві героїні та безнадійним (принаймні в читачевих очах) становищем героя, при чому розв'язується, чи ніби розв'язується, один із сюжетних вузлів, можливо, головний у задуманій «тетралогії», — а читач не знає, де й коли той вузол міг зав'язатися.

Не можна сказати, щоб розв'язка повісти сталася цілком несподівано — автор подбав, щоб підготувати до неї читача: тут і сон, до якого повертається думка героя, і полонені дівчата-парашутистки, і розповідь про дівчину, що втекла від німецької шибениці, однак через перенапруженість подій цей ряд антиципацій лишається ніби маргінальним і читач проходить повз нього, не помічаючи...

Ще одну причину неуспіху бачу я в самій структурі «Огненного кола», де можна помітити певну диспропорцію між фавбулою, з одного боку, та сюжетом, з другого.

Зі світового письменства мені приходять на згадку два твори, позначені подібною диспропорцією між фавбулою та сюжетом: це «Реліквія» португальського прозаїка Еса ді Кейруша та «Брати Земгано» Едмона Гонкура. Обидва автори новелістичний сюжет навантажили повістевим матеріалом, чи то розтягнувши в часі, як Гонкур, чи то обтяживши деталями та дигресіями, як ді Кейруш.

Тож і в Багрянного у відриві від цілоти недописаного на той час великого твору (тепер ми знаємо: написано лише частково) сюжетна канва «Огненного кола» здається новелістичною, а не повістєвою.

Щойно перечитавши, після багаторічної перерви, названу повість, дійшов я висновку, що автор застосує технічний засіб т. зв. фальшивої розв'язки: адже це «частина IV тому», а не його закінчення, адже герой — ще живий, а героїня... не знати, чи вона справді забита чи лише непритомна.

Щодо закидів авторові повісти, буцімто він, не будиши безпосереднім учасником подій, задалеко відійшов од історичної правди, то на підставі новітніх даних української еміграційної преси можемо констатувати: якщо й відійшов, то аж ніяк не задалеко.

Якщо в «Енциклопедії українознавства», що виходила, як ми знаємо, за редакцією одного з організаторів дивізії «Галичина», Володимира Кубійовича, в статті «Броди» сказано:

В боях 20–22.7 бл(изько) 3.000 укр(аїнських) вояків і такому ж числу німців вдалося прорватися з оточення... —

то з розвідки Володимира Микули («Визвольний Шлях», ч. 8 за 1993 р.) дізнаємося насамперед про справжнє співвідношення сил — 2206 танків і самохідних гармат та понад 3000 бойових літаків з радянського боку і 50 танків та кілька літаків без пального — з боку протилежного. А прорвалося з оточення не три тисячі, лише 800 душ...

1957 року вийшла перша частина «тетралогії» «Буйний вітер» (термін «тетралогія» беру в лапки, бо він тут означає не театральну одиницю з трьох трагедій і одного сатиричного дійства, лише сув'язь із чотирьох повістей та романів). Це роман «Маруся Богуславка». Як бачимо, авторів задум трохи змінився: з ремарки до «Огненного кола» виходило, що так мала була називатися цілість.

Іван Багрянний помер 1963 року. Ми сподівалися, що після його смерті будуть опубліковані якісь уривки, чернетки, забраковані варіанти, котрі стануть сполучною ланкою між «Марусею Богуславною» та «Огненным колом».

Але друзі й прихильники письменника опублікували інший твір, який багато років лежав у чернетках. Назва його «Людина біжить над прірвою». Це доля «пщинки в самумі», звичайної людини, втягнутої в кривавий нурт війни. Конкретно за тло для показу цієї долі править поразка радянської армії під Харковом напровесні 1943 року.

Не знаю, з волі автора чи видавців цей посмертний твір Багряного названо «романом», однак «Людина біжить над прірвою» не належить до жанру роману в точному розумінні цього терміну: адже протягом двохсот сторінок книжки Максим Колот, головний персонаж цього твору, фактично не діє, а з ним щось діється. У книзі є фабула, але нема сюжету.

Це типова книжка про війну — один з тих творів, що з'явилися в повоєнні роки у всіх європейських літературах, коли люди описували бачене й пережите під свіжим, іще не затертим враженням.

Але повернімося до «Марусі Богуславки». Це не історичний роман, як можна було б подумати, судячи з назви, і мовиться там не про фолкльорну Марусю з однойменної думи, а про молодечий провінційний театр, що ставить відому п'єсу Старицького.

Серед інших прозових творів Багряного, де показано героїку боротьби і хижих звірів, і людей, які є ще гіршими хижаками (як у «Тигроловах»), або слідчих, в'язнів, камери, допити, торттури (як у «Саду Гетсиманському»), або, нарешті, жахіття війни (як в «Огненному колі» та в «Людині, що біжить над прірвою»), — серед усього цього криваво-похмурого довкілля роман «Маруся Богуславка» створює враження тепло-соняшної галяви у чорно-дикому пралісі.

Сподіваюся, що читач сам у цьому переконається...



ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ НАД КНИЖКОЮ ВІРШІВ БАГРЯНОГО*

Свого часу розвідку про творчість Ів. Багряного я почав згадкою про суб'єктивні критерії мистецької вартості літературних творів, додам сьогодні, що для поезії це — вивчити вірші напам'ять або, коли їх писано чужою мовою, — перекласти на рідну, а коли рідною — на чужу.

Перелік віршів Багряного, котрі міцно тримаються в моїй пам'яті, не надто довгий: «Перепілка в житі — радість...», «Рибалки», «Полільниці». А на чужу (російську) мову я переклав «Собачий бенкет». І шкодую тепер, що замолоду не вивчив напам'ять (запам'ятав лише першу строфу) поеми «Гуляй-Поле».

І ось переді мною нова й не нова книжка «Золотий бумеранг». Нова книжка тому, що недавно видана: редактор-упорядник та автор приміток Олександр Шугай, рецензент Василь Яременко, Київ, 1999... А не нова тому, що майже всі поезії, котрі увійшли до книжки, мені вже відомі.

Про цю книжку я сказав би, що це — здійснення давньої мрії Григорія Олександровича Костюка.

Ще 1972 р. Гр. Костюк, — тоді голова письменницького об'єднання «Слово», — писав до Дмитра Нитченка:

65-річчя Багряного минає цими днями (...). Видати його «Скельку» не шкодило б. Але обідно, що ми, а особливо ті, що вважають його за свого вождя, неспроможні організувати видання збірки його поезій, що склала б добрих три томи. Туди б увійшла і «Скелька», і «Аве Марія», і досі ніде не друковані поезії та сатири, і його

* Сучасність. — 2000. — Ч. 4.

дитячі твори, тобто – для дітей, і його «Антон Біда», і ті його поезії, що співають ОДУМівці, але до жодної збірки не входили, і ті поезії, що розкидані і досі не вилучені по радянських журналах 1926–1930 рр.

Три роки пізніше, в листі до того ж таки Дмитра Ниченка – Григорій Костюк подає навіть плян десяти томового видання творів Івана Багряного. Другий, третій і почасти десятий том, згідно з цим пляном, мали б зайняти вірші, що серед них згадані і «Антон Біда», і «Скелька», і вірші для дітей, і сатири.

Усе це зібрав тепер для поетичного однотомника Олександр Шугай.

Тяжко навіть уявити, якої це вимагало енергії, скільки це потребувало часу – щоб увесь цей розпорошений, розкиданий матеріал упорядкувати і видати.

Книжка, що вийшла 1999 р. в Києві, зветься «Золотий бумеранг» – це, як бачимо, повторення назви виданої в Німеччині 1946 року збірки віршів Івана Багряного, тільки замість тодішнього підзаголовку «Рештки загубленого, конфіскованого та знищеного» зазначено: «Вірші, поеми, роман у віршах, сатири та інші поезії».

Десь наприкінці 1946-го чи на початку 1947 року я вперше ознайомився з поетичною творчістю Івана Багряного. На той час і «Сад Гетсиманський», і «Буйний вітер» існували лише в авторських задумах, тож Багряного як письменника я знав із цікавої повісти «Тигролови» (тоді, здається, це були ще «Звіролови» – під такою назвою цей твір дістав премію на львівському конкурсі) та вельми дискусійної статті «Думки про літературу» в першому збірнику МУРу. Стаття дістала гостру відсіч з боку Вол. Державина («Проблематика стилів і плужанство за кордоном» у науково-літературознавчому збірнику «Світання» 1946 р.) та Юрія Клена («Бій може початися» у журналі «Звено», ч. 3–4, Іннсбрук, 1946).

З обома авторами я цілковито солідаризувався і солідаризуюся.

Тож на «Бумеранг» 1946 р. я відгукнувся досить ущипливою рецензією, якої тут не цитую і не повторюю, згадаю лише, що проф. Державин вихопив з неї речення з негативною оцінкою окремих поезій, а ті місця, де були позитивні оцінки, соромливо чомусь оминув...

Тут варто згадати: критика щодо Багряного трималася двох діаметрально протилежних поглядів:

1. Гльорифікація усієї творчості письменника (Гр. Костюк).

2. Безапеляційна негація цієї творчості (Кошелівець, Державин).

Пригадую: прочитавши в якійсь статті Державина, що, мовляв, «Тигролови» — це твір для дефективних дітей, я написав йому, як нам — Борисові Олександрову і мені — Юрій Клен захоплено читав уголос уривок із «Тигроловів», а його — так стояло в моєму листі — до дефективних дітей я аж ніяк не зараховую. Відтоді між Державиним і мною пробігла чорна кішка...

Але вертаюся до «Золотого бумерангу».

У повоєнні часи поширився в нашій мові агрономічний термін «різнотрав'я». Цей термін раз-у-раз приходиться мені на думку, коли читаю вірші Багряного: надто вони різновартісні. Різниця поміж «Бумерангами» 1946-го та 1999 років не тільки у підзаголовках та в зовнішньому вигляді книжок, а насамперед у тому, що нинішнє видання охоплює фактично цілу творчість Багряного-поета — усе те, що перераховував у листі до Нитченка Григорій Костюк. Зокрема зазначу, що у виданні 1946 р. з поеми «Скелька» був наведений лише невеличкий фрагмент — те, що зміг відтворити з пам'яті автор, — а щодо сатиричної поеми «Антон Біда — герой труда», то вона на той час ще взагалі не була написана.

Деякі мої колеги-літературознавці (літературознавство стало в останні часи модною пошестю...) вважають, що переказати зміст Шевченкової «Катерини» чи «Наймички» (а в даному випадкові це була «Скелька» Багряного) означає проаналізувати твір, але я тримаюся засади: переповідати зміст випадає лише тоді, коли твір знаний і приступний критикові-рецензентові, а чи історикові літератури, натомість для читача — недосяжний.

А про той чи інший твір, що з ним читач або вже ознайомився, або може це зробити, належить говорити як про щось відоме і знане.

Почну із застереження.

У радянські часи, у пляні боротьби з релігією, твори антиклерикальної літератури прийнято було вважати

антирелігійними, хоча антиклерикальність та антирелігійність — це далеко не те саме. За моїми підрахунками, щонайменше 10 відсотків італо-французької відродженської новелістики має антиклерикальний характер: це глумління над розпустою, рідше над ненажерством чи скупістю духовних осіб, і то переважно низового духівництва, себто рядових кліриків, священників, ченців та черниць, подеколи абатів, абатис та єпископів. (Що правда, в одній новелі Мазуччо Гвардаті кардинал купує в чоловіка його молоду жінку, проте вістря сатири спрямоване не супроти кардинала, а супроти захланного чоловіка). За винятком другої новелі першого дня «Декамерона», критика не сягала — не кажу вже основ християнства, — а навіть вищої католицької ієрархії — так самісінько, як це було з радянською гумористикою: адже можна було критикувати голову колгоспу чи навіть директора заводу, а секретаря горкому — вже ні...).

Тож і підкреслена антиклерикальність «Скельки» не має нічого спільного з антирелігійністю.

А що згадана новелістика європейського Відродження являє невичерпне джерело сюжетів, хай нас не дивує, що сюжетна схема «Скельки» перегукується з тридцять першою новелею «Гептамерона» Маргарити Наваррської, де мова йде про спалення монастиря разом із його ченцями.

Загалом бродячі сюжети численних новель, фацетій, фабльо та шванків потрапляли до нас із чотириста- або й п'ятсотрічним запізненням, щоб стати «співомовками» Руданського чи «Баладою про зайшого чоловіка» у Василя Симоненка. Однак про «Скельку» не можна сказати, що автор підхопив такий інтернаціональний сюжет: є всі підстави вважати поему конкретно-історичним твором: сюжетну схему ренесансової новелі повторило саме життя. Згадуваний у цій статті Володимир Державин назвав Євгена Маланюка «поетом своєї доби», даючи зрозуміти цим визначенням, що в інші часи, коли зміняться естетичні смаки, Маланюкові вірші, як то кажуть, «не вписуватимуться». До певної міри «поемою своєї доби» можна назвати і «Скельку» Івана Багряного: тут і типове для двадцятих років піднесення поеми до рангу «роману» (хоча рецидиви цієї моди трапляються й досі...), і формальне недбальство:

п'ятистоповий ямб перемішано із шестистоповим, і неточна рима, а водночас рвучка енергія вислову — тоді так писали.

Тож якщо ми хочемо скласти повне, всебічне уявлення про поезію двадцятих років, не можемо оминати цієї поеми.

Інший великий віршований твір, якого не було в «Бу- мерангові» 1946 року, — це сатирична поема «Антон Біда — герой труда». Твір цей належить до жанру, що його можна назвати «агітпоема», — це відповідь на звернену до українських емігрантів пропаганду: повертай- тесь, мовляв, на батьківщину. Поему писано в тому ж ключі, що ті заклики.

Письменниця Марія Струтинська оповідала мені, як була свідком літературної суперечки між Іваном Багряним та Михайлом Орестом. На закид Багряного, що його поезія не має в собі бойових нот, що вона віддалена від життя тощо, Орест відповів: «Ми кажемо те саме, що ви. Тільки ви даєте речі на першому поверсі, а ми — трохи вище».

Звісно, не всі вірші Багряного дано на першому поверсі, але саме до поеми «Антон Біда» це визначення пристає якнайкраще. Це той «перший поверх» поезії, на якому в російській літературі зокрема стоять — навіть упродовжена колись до шкільних програм — поема Некрасова «Кому на Русі жить хорошо», знані й часто деклямовані колись вірші Дем'яна Бедного, а особливо популярна в роки війни поема «Васілій Тьоркін» Твардовського. Читач на такі твори знайдеться завжди, і вони, ці твори, мають своє окреме місце в національних літературах.

Щодо коротких сатиричних віршів, зокрема епіграм та пародій Багряного, то вони гострі й нещадні (часом надто злосливі), проте їхня дотепність і цілеспрямованість у багатьох випадках не дійде до читача на Україні. Я особисто був сучасником, але не учасником тих подій — зокрема й літературних подій, що віддзеркалені в сатирі Багряного, тому деяких виразів і натяків не міг би розшифрувати. Коли читаєш:

*Сидить дурень — легве гише
І про камень вірші пише, —*

то знаєш, що це — на Маланюка.

Читаєш:

*Де ж забракне твого слова,
Там позичу в Гумільова, —*

здогадуєшся: це на Юрія Клена.

Але натрапивши на рядки:

*Заклинає Бога в цапа.
Бережіться мене всі.
Я доносив до гештapa,
А тепер до Сі-Ай-Сі... —*

замислюєшся: чи це на того кололітературного діяча, про якого я тепер подумав, чи, може, на когось іншого?

До цих сатир був би потрібний докладний багатосторінковий коментар (редакція обмежилася дуже небагатьма примітками...), та боюся, що вже відійшли від нас майже всі ті, хто міг би дати конкретні вказівки та пояснення.

Якщо в царині драматургії українське еміграційне письменство не може похвалитися особливими здобутками — бож брати поважно макулятуру Косачів і Костецьких може тільки людина із звихненим естетичним смаком, а все інше, не виключаючи й драматичних повістей Багряного, не сягає, сказати б, шекспірівського чи лесе-українківського рівня, — то в дитячій літературі ми не тільки не відстали, а, мабуть, таки випередили метрополію, хоча там творчість для юного читача була часто засобом втечі талановитого автора від казенної соцреалістичної тематики. І тут одне з перших місць належить Багряному. В книзі «Золотий бумеранг» представлені його віршовані казки: «Про лелек і Павлика-мандрівника» й «Телефон» (писаний не без впливу чи Маршака, чи то Чуковського — мабуть, на Україні: звідси «міліція» та «вулиця Першого Мая»...).

Шкода, що до юного читача на Україні ці казки потраплять без талановитих ілюстрацій автора...

...Це те, що я хотів сказати про «різотрав'я» поетичної картини, яку творять вірші Багряного...

З огляду на те місце, яке займає Іван Багрянний в українській літературі, ми мусимо мати про нього цілісне і всебічне уявлення. І це уявлення було б неповним, якби ми оминули його поетичну творчість.



ТВОРЧИСТЬ МИХАЙЛА ОРЕСТА*

І. Загальний огляд

Справжнє його ім'я — Михайло Костьович Зеров, народився в Зінькові на Полтавщині 27 листопада 1901 р.

До останнього часу про життя поета ми знали дуже мало, лише публікація Олекси Мусієнка в «Літературній Україні» пролила деяке світло на трагічні моменти в житті Михайла Ореста-Зерова. Ми довідалися про приятелювання з Бобирем, Матушевським, Павлушковым, про арешт 1928 року, про тортури під час восьми-місячного ув'язнення, про вимоги слідства — дати матеріал на Миколу Зерова (що його плянувалося на ролю керівника СВУ, поруч з Єфремовим) і про незламність молодого поета, якого врешті мусли звільнити, не діставши бажаних слідству свідчень.

Вдруге Михайла Зерова заарештовано вночі з 9 на 10 червня 1938 р. Слідство визначило йому ролю керівника терористичної антирадянської групи, яку складено з робітників-склодувів — випадкових сусідів по квартирі. Під тортурами — після невдалої спроби самогубства — Михайло Костьович, а також і інші звинувачені в його справі визнали себе винними. З них двох розстріляно, а інші, в тому числі й Михайло Зеров, на суді в січні 1939 р. (себто після падіння Єжова) відмовилися від своїх свідчень. Справу спрямовано на дослідження, наслідком якого Михайла Зерова засуджено до трьох років ув'язнення, рахуючи з дня арешту. За десять днів до початку війни він опинився на волі, спочатку в Києві, згодом у Вінниці.

* Науковий збірник Українського Вільного Університету: Ювілейне видання. — Мюнхен, 1992.

Однак у біографії Михайла Ореста-Зерова далі лишається чимало нез'ясованого. Ми знаємо: він закінчив Київський ІНО (Інститут народної освіти), але не знаємо, де й коли він здобув середню освіту. І що було між Києвом та Вінницею (зокрема: чи встигли були його мобілізувати до армії?). І хто та нерозгадна «Н. Г.», якій присвячено цілий ряд поезій? (Тепер стало відомо, що Михайло Костьович був одружений, але ініціали його дружини — інші...). Інтригувало мене й те, чому його так цікавила постать отамана Ангела і який підтекст мають писані 1926 р. вірші про «розстріляні і мертві дні» поета? Знаємо лише, що наприкінці 1943 р. поет виїхав на Захід: спочатку до Львова, а 1944 р. далі на Словаччину. Російський поет Корвін-Піотровський розповідав про себе: «...чрезвычайно неумело был расстрелян красными партизанами». Це саме сталося і з українським поетом Михайлом Орестом: партизанська куля сковзнула йому по черепу і він прожив після того ще дев'ятнадцять років (тоді ж таки партизани забрали «на куриво» друкований на цигарковому папері майже повний переклад «Енеїди», закінчуваний уже на Соловках Миколою Зеровим). Якийсь час Михайло Орест пробув у Відні, а наприкінці війни переїхав до Авґсбургу, де й жив, заробляючи на прожиток редакторською (був одним із мовних редакторів українського перекладу Біблії) та коректорською працею. Помер 12 березня 1963 р. там же, в Авґсбурзі. Був похований у Мюнхені, на могилі стояв пам'ятник роботи Григорія Крука. Обставини поетової смерті не цілком з'ясовані: так, зникли його особисті документи, а також — великої вартості збірка поштових значків. Заходами родини Зерових прах поета перепоховано в Києві.

Ще варто додати, що в особистому житті поет відзначався пересадною скромністю: не влаштовував літературних вечорів, не виступав із публічними доповідями, не брав участі (за двома чи трьома винятками) у журнальній полеміці.

Значно більше можна сказати про духове життя Михайла Ореста. В короткій автобіографії він писав, що походить з родини, де «літературні інтереси відігравали значну і повсякчасну роль», та що українську на-

ціональну свідомість у ньому пробудило читання «Історії» Миколи Аркаса. В середині двадцятих років почав він писати поезії, а водночас розкрилася і друга сторона його творчого «я» — схильність до перекладацтва. Серед нашої діяспори (а, мабуть, також і на Україні) існує тенденція ідеалізувати двадцяті роки, а однак, умови літературної творчості за тієї — відносно ліберальної — доби були далеко не ідеальними, отже, Михайло Орест (тоді ще — Зеров), розуміючи, що його лірика не відповідає канонам «революційного мистецтва», навіть і не пробував друкувати власних поезій. Тож у згаданій автобіографії (яку він написав на моє прохання для журналу «Пороги») поет зазначає, що у двадцятих і тридцятих роках «творив келійно», «в атмосфері цілковитої ізоляції... від довколишнього світу», а число довірених читачів його поезії не перевищувало кількості пальців однієї руки.

Що він намагався опублікувати — це були його переклади з німецьких поетів. Однак перекладача вабила не революційна лірика пролетарських — тепер би сказали «заангажованих» — авторів, лише сумирний, філософськи заглиблений, містичний Рільке. Тепер на Україні знають цього європейського поета (пишу «європейського», бо, крім німецьких, Рільке писав також і французькі вірші...), але у двадцятих роках його творчість вважали мало не контрреволюцією. Тож Орестові пощастило опублікувати лише два чи три переклади з Рільке (один з них увійшов до антології «Сяйво»). Нового перекладача в літературних колах тоді взагалі не помітили: його сплутали зі старшим братом Миколою. Перекладацька діяльність Михайла Ореста заслуговує на окрему розвідку...

Можливо, карні органи просто не знали, що Зеров-молодший «також поет», можливо, не надавали його творчості особливого значення, так що поет хоча й був — як згадано вище — двічі заарештований і відсидів сумарно чотири роки в ув'язненні, але обидва рази — вийшов тоді на волю.

До першої збірки поезій Михайла Ореста (збірка називається «Луни літ», вийшла вона в Кракові 1944 р.,

коли авторові було сорок три) увійшов один із його тюремних сонетів:

*Прекрасні дні, в минулім потонулі!
Ще образ ваш не стерся, не побліг!
Ігу в ліси, де мій zostався слід,
І знов мені шумлять дерева чулі.*

*Я бачу блискавичний біг козулі,
Таємну папороть і тихий глід,
Суниць я бачу ароматний глід
І п'ю блаженним слухом клич зозулі...*

*Враз барви щастя гаснуть. У півтьмі
Квадрат вікна біліє. Чорні ґрати,
В залізі двері. Тиша. Я – в тюрмі.*

*О, духи! Я не хочу тут конати,
Я – волі син. Порвіть погубну сіть!
Я плачу, я благаю: допоможіть!*

Повернення на волю привітав Михайло Орест такою поезією:

*Я вернувся до тебе, отчизно моя,
І всміхаюся рідним долинам.
О, як солодко пахне ласкава земля
Чебрецем і полином!*

*Аромати віків, дорогі, затишні,
Вони душу потіхою росять,
І здається, що вістку таємну мені
Од відійшлих приносять.*

*Ніби предки мої в спочуванні чуткім,
Незреченної добрости повні,
Привітання мені ароматом тонким
Посилають любовні.*

*Просвітлілі по втомі життєвих доріг,
Закликають вони примиритись,
Перейти їх осель всюдисущих поріг
І навік прояснитись.*

*Щоб душа, завітчавшись в невинні вінки,
Усміхалася завжди долинам
І задумливо пахла в наступні віки
Чебрецем і полином.*

Цією поезією відкривається збірка «Луни літ», після появи якої критика зауважила, що як поет Михайло Орест не поступається своєму старшому братові — Миколі Зерову.

Разом, за життя, Михайло Орест видав чотири збірки поезій: «Луни літ» (1944), «Душа і доля» (Авгсбург, 1946), «Держава слова» (Філядельфія, 1952), «Гість і госта» (Філядельфія, 1952).

П'яту збірку, що зветься «Пізні вруна», автор готував до друку в 1963 році. Її видали поетові друзі, вже після його смерті (Мюнхен, 1965).

У збірках «Луни літ», «Душа і доля» та «Держава слова» поет містив невеличкими порціями також і ранні свої поезії з років тридцятих і навіть двадцятих. Вони не слабші й не гірші від тих віршів, що писані вже на Заході.

Якщо ми розглянемо літературну продукцію найвищих українських поетів пожовтневої доби, то — подобається це нам чи ні — мусимо визнати, що на більшості з них якоюсь мірою позначились російські впливи. Так, Тичина переспівував Федора Сологуба, Сосюра наслідував Єсеніна, у Рильського чимало спільних рис із Пушкіним та Буніним, у Миколи Зерова — з Брюсовим, у Клена — з Гумільовим, у Маланюка знаходимо то відгомін Гумільова, то Макса Волошина — перелік можна б ще і ще продовжувати... Вільними від російських впливів (звісно, випадкові ремінісценції, епіграфі чи переклади в рахунок не йдуть) я назвав би лише трьох: Євгена Плужника, Володимира Свідзінського, Михайла Ореста.

У віршах Михайла Ореста можна простежити натовість зв'язки із європейським мистецтвом, і то не лише з поезією, а також із малярством, архітектурою, музикою. Ось, наприклад, «верленівський» сумтно-осінній настрій:

Вгорнулись парки і сади

У шати мисті.

Дитя, чого шукаєш ти

В поживклім листі?

Квіток не знайдеш ти під ним,

Минули квіти,

Минає все, як легкий дим, —

О тлінний світе!

*Весняним кленом я буюв:
Та вгасли весни —
І цвіт побляк, мій лист опав
І не воскресне.*

*Я — сум, я — попіл забуття,
Я — далі млисті.
Кого шукаєш, о дитя,
В опалім листі?*

«Прозопоезія» німецького імпресіоніста Арно Гольца позначилася на ритмоструктурі деяких Орестових творів, як от «По заході сонця»:

*Чорні дерева
в найбільшій нерухомості, землі відомій,
на берегах різьбляться
на тлі небес, іще не смерклих, — там, де сонце
зайшло.
А від ріки
несуться ніжні і могутні хори жаб.
(...)
Вони лунатимуть ще безліч літ,
коли мене не буде.
О Боже, збережи
для радості
нерадісний мій дух!*

Але радості мало зустрічалось на життєвім шляху поетовім. У його посмертній збірці «Пізні вруна», у циклі «Взором перського», є катрен:

*Мудрець посивілий мені повів,
Що радість мірою є наших днів;
До довгого життя свого ту міру
І я приклав: о, як я мало жив!*

«Колискова» (зі збірки «Луни літ») — це ніби український текст до музики Моцарта:

*Спи, мій синочку, засни!
Час надійшов тишини:
Вітер — він крила згорнув,
Вітер у вітті заснув...
(...)
В сон повилися клени.
Спи, мій синочку, засни!*

А коли починаєш читати:

*З високих веж, гзвінки і недрімани,
Бриніли сурми в передранній млі
І свіжий поклик слали ненастанно
В усі кінці Брабантської землі... –*

то здається, ніби ти присутній на романтичній опері «Льєнгрін» Ріхарда Вагнера.

Я сказав би, що саме через Вагнера деякі українські поети (як от Юрій Клен – представник старшої групи київських неокласиків – та Михайло Орест, що його називають «молодшим неокласиком») наблизилися до середньовічної європейської містики – з постаттю Парціфалю і замком святого Граля. Але про це – трохи далі.

Якщо в сонетах старшого Зерова відбиті книги, персонажі, автори (Гомер, Діккенс, Теккерей, Еміль Золя, Герберт Велс, Жюль Верн, Сельма Лягерльоф, Ередія, Леконт де Ліль тощо), то у творах молодшого – радше відгомін не прочитаних книжок, а бачених і чутих романтичних опер і музичних драм Вагнера.

Переконалий, що й поезія «Зігфрід до Крїмгільди» постала не наслідком філологічних студій над поемою, а під враженням «Персня Нібелюнгів».

Про те, наскільки Михайло Орест був тісніше пов'язаний із Західною Європою, аніж зі Східною, свідчать деякі цифри. А саме: з німецької мови він переклав разом 378 поезій, з французької 130, а з російської – лише 17.

З європеїзмом Михайла Ореста пов'язана тяжкосприймальність деяких його поезій для масового читача. Коли той читач натрапить, скажімо, на такий рядок:

Чорніють тоскно вїмперги й пінаклї... –

і не має належного уявлення про готику європейських міст, то ці слова будуть для нього порожнім звуком.

І ще одна постать в європейському мистецтві, що з нею пов'язана творчість Михайла Ореста своєю есхатологічно-візійною галуззю. Маю на думці великого еспанського маляра Франсіска де Гойя-і-Люсьєнтеса, з його увічненими на полотні кошмарними видивами. У мене особисто від деяких Орестових поезій виникає таке почуття, як від споглядання приголомшливо-жахливих «Акілярів» чи «Велетня».

Наприклад:

*Не встигло ще в душі моїй затертись
Томливе, моторошне почуття
Від зустрічі з володарем жаклигим,
Як я набрів скелет великий пса,
Що на високім камені стояв.
То був скелет живий. Мене узрівши,
Здрігнувся він і з гавкотом беззвучним
На мене кинувся...*

Формально неоклясична школа позначилася на двох аспектах Орестової творчості: на його вишуканій лексичі, до якої поет не допускав жодного вульгаризму чи арготизму, жодного простацького звороту, та на схильності до так званих канонізованих строф, як сонет, октава, дантівська терцина, рондо, елегійні та олександрійські дистихи, а також до рідкісних строфічних форм, що декотрі з них саме Орест уперше впровадив в українську поезію.

В епіграмах та пародіях Орест висміював уживання в поезії ексклямативних дієслів зі значенням моментальної одноразовості (напр. *бовть!*); сам він уникав навіть скорочених форм дієслова типу *біга, нігійма*, вважаючи їх діалектизмами; полюбляв натомість архаїчні і напівзабуті слова «вищого ряду»: *отній, тать*, а особливо — складні прикметники: *многодарна богиня, ясноденний сон, гостелюбний гах...*

Сонетів Михайло Орест написав не так багато, проте всі вони відповідають вимогам, які ставить до цієї форми багатовікова традиція світової поезії.

(Принагідно зазначу: більшість сонетів, що їх «на пуди» пишуть тепер у нас на батьківщині, розминається зі строгим сонетним каноном — зокрема через неточні рими).

Ось Орестів сонет «Тривання» зі збірки «Гість і господар»:

*Себе я бачив. Там, де заметіль
І бойовище... Кулями протятий,
Лежав солдат, і смерть була прийняти
Готова біль його, останній біль.*

*Поблідлі пальці в трепеті зусиль
Сніг рили: кров шарлатну від затрати*

*Він зберегти жадав, її вигдати
Він прагнув глибові отчинних піль...*

*Є плінне, є неплінне. І минуле,
Із себе визернувши понадбуле,
Ним житиме в істотах і речах.*

*Без лун погасли клеботи атаки...
Про мене, дорога моя, в житах
Твоїй дитині шепчуть теплі маки.*

Звісно, сонет, що його впровадили в нашу поезію романтики в тридцятих роках ХІХ сторіччя, завдяки Зерову, Рильському та Драй-Хмарі став незаперечним здобутком української лірики.

Але існують ще інші строфи, які щойно тепер входять в ужиток, які щойно пробивають собі шлях до поетичних збірок. Не буде помилкою, наприклад, сказати, що архілохову строфу Михайло Орест перший серед українських поетів, так би мовити, взяв на озброєння:

*Тисячоустий хорал наростає: вливаються густо
В нього органу громи...*

(«В храмі св. Ульріха»)

Це перша архілохова строфа, де перший і третій вірші — це гексаметри, другий і четвертий — архілохові малі вірші.

Не зашкодить додати, що архілохова строфа привабила українського поета не у віршах самого Архілоха, лише в ліриці геніяльного німецького клясициста, що був «білим круком» у колі романтиків, — Фрідріха Гельдерліна.

Серед поезій Ореста зустрічаємо також алкеєву строфу, німецький кніттельферс (чотиринаголошений тонічний вірш із паристим римуванням), італійську сіціліяну, перські рубаї та газелі.

А в перекладних творах — строфу асклепядову четверту, пантум, еспанську глосу.

Для розуміння естетичного світогляду поета особливу вартість має цикл «Ars poetica». Поезії цього циклу мають дещо полемічний характер, вони постали під час літературної дискусії, яка в перші повоєнні роки точилася поміж діячами української культури, що опинилися поза межами батьківщини.

В історії нашого письменства це була третя дискусія. Перша спалахнула напередодні Світової війни 1914–1918 рр. між «хатянами» (себто між співробітниками журналу «Українська Хата») на чолі з М. Шаповалом-Сріблянським і М. Євшаном та «радянами» – епігонами російського народництва, згуртованими довкола газети «Рада».

Друга, найвідоміша, постала в другій половині двадцятих років довкола питання «Європа – чи Просвіта», Москва – чи світова культура.

Головним об'єктом третьої запальної суперечки (яку можна вважати продовженням двох попередніх) був київський неоклясицизм та творчість поетів «п'ятірного грона», насамперед Миколи Зерова, Максима Рильського, Юрія Клена.

Були намагання заперечити саме існування цієї літературної школи та знецінити її здобутки. З боку прихильників неоклясицизму виступили (тоді ще живий) Юрій Клен зі «Спогадами про неоклясиків» та друкованою в журналі «Звено» статтею «Бій може початися», де автор, не називаючи імен, говорив про «людей з певними завданнями»; літературознавець і ерудит Володимир Державин опублікував низку статтів-есеїв («Проблема стилів і плужанство за кордоном», «Проблема клясицизму та систематика літературних стилів», розвідку «Три роки літературного життя на еміграції» тощо), а Михайло Орест створив цикл «Ars poetica».

Тому що весь цикл писано тим самим розміром, спробую дати «екстракт» Орестових поглядів на мистецтво.

Критикам, котрі запевняли, що «атомову добу» має репрезентувати відповідне до цієї доби мистецтво, поет відповідає:

*Знаю, до тих або інших стовпів прив'язати мистецтво
Завжди бажання було, згубне для нього стократ;
Але ще більшого осуду варте, коли неоглядно
З власної волі собі робить конов'язь мистець.
(...)
Не існувати в мистецтві доби атомової бомби,
Як катапульти доби давні не знали мистці.*

На тезу про окремішність української духовости, на протиставлення понять «загальнолюдське» та «національ-

но-органічне» Михайло Орест реагує поезією «Джерела і дороги», а за епіграф бере вислів польського орієнталіста Стефана Стасяка «Культура опливає світ»:

*Людство єдине – говорить нам голос найвищої правди;
 Ти є людина – і все, що сотворили в віках
 Нації всі і племена, чужим хай не буде для тебе.
 (...)
 Тож не в'яжись забобонами темних, приземних теорій, –
 Сміло вступай у віки, сміло в народи виходь...*

Поезію «Мистецтво, добі сучасне» я навів повністю у розвідці про український парнасизм («Визвольний Шлях», Лондон, квітень 1983 р.), тож тепер процитую лише останні два дистихи:

*Дві величини мистецтво формують: артизм і значливість
 Внутрішня; їх осягнеш – створиш в мистецтві добу.
 Але що пишеш ти в першій столітті чи то у двадцятім,
 В суті і з себе само важить найменше, повір!*

Із циклом «Ars poetica» перегукуються деякі поезії з циклу «Написи».

Це той жанр віршованих теоретичних висловлювань про літературу, що бере свій початок коли б не від Горацієвого «Послання до Пізонів», а потім відновлюється в добу Відродження і розвивається по висхідній лінії, особливої ваги досягаючи у французькому класицизмі. Нетяжко помітити, що із соціалістичним реалізмом Орестові погляди не мають нічого спільного.

При цій нагоді варто нагадати слова творця методології точного літературознавства Бориса Ярхо: «Абсурдно шукати відповідностей між дійсністю та відбитком цієї дійсності у творчості поета».

З теорії літератури ми знаємо, що пейзаж (краєвид, крайобраз) може мати в художньому творі різні функції: може бути компонентом сюжету (напр. ліс, у якому має заблукати героїня, гроза, що зведе до купи закоханих...), може правити й за звичайну декорацію – щоб дія не розгорталася в порожнечі, може, нарешті, творити нерозривну єдність із твором як певною цілістю (як от у «Мужиках» Реймонта).

У ліриці крайобраз переважно служить проєкцією душевного стану людини, прямою – коли, скажімо,

бурі почуттів відповідає буря в природі (напр. у баладі Теннісона «Сестри») — чи зворотною, коли на тлі радісної природи показано смуток ліричного героя (Шевченкове: «І все те, все те радує очі, а серце в'яне, глянуть не хоче...»), або, навпаки, коли смуткові природи протистоїть радість (такою є поезія Буніна «Кружляло листя, облітаючи...»).

Але в Михайла Ореста краєвид має ще одну функцію, відмінну од усіх щойнозгаданих. У листі до Олексія Ізарського Орест писав:

Природа є повніша, ніж людина, а те, що в нашій мові зветься станами радості і суму, є відламком того самого, що існує поза нами.

Це суто-пантеїстичне розуміння природи. Почуваючи себе її часткою, поет звертається за порадою й розрадою до лісу, до старих дерев: «Вгорнулись парки і сади у шати млисті...», «Іду в ліси, де мій zostався слід...», «Привіт тобі, о мудрий отче...» (це — до лісу), «Поля і ліс — душі моєї дім...», «До нього течуть урочисто тисячі добрих воль...» (поезія «Ліс»), «О люди, приходіть, поклоніться лісам...», «Твердиня темносиня, дальній ліс, над обрієм чоло своє підніс...», «Сьогодні знов я думав про ліси...», «Дві гожі посестри, дві мирні сосни...», «Кленова віта, отяжіла бростю...», «Звичаєм дорогим у день осінній обходив я діброви і поля...» — усе це тільки з самої першої збірки Орестової «Луни літ». А в збірці «Держава слова» є навіть окремий цикл «Дар деревам». До однієї з найтяжчих для сприймання філософських поезій Орест бере за епіграф «індійську мудрість»: «Дерево — найстарша людина»:

*...І в тиші серця, громозвучній тиші
Які знайду, які створю слова
Найурочистіші і найсвітліші,
Щоб вас прославити, о деревá!*

*Були ви радісним життя прологом,
І вірю я: з усіх істот земних
Вам тільки дано говорити з Богом
І знати мудрість янголиних книг.*

Пейзажна лірика Михайла Ореста належить до тих літературних жанрів, котрі не мають зв'язку з якимись

конкретними подіями і не обмежені певним часом і простором. Проте саме цій позачасово-просторовій поезії дано силу бути заборолом поміж людиною та жахливою чи осоружною дійсністю. Так, влітку 1945 р. ми, з другим, таким самим, як я, молодим тоді поетом, Борисом Олександровим, блукали над Мільштаттським озером у Карінтії та, забуваючи про голод, безпритульність і полюючих за нами репатріаторів, деклямували вірші Ореста:

*Я озеро благосне снитиму
І в ньому довіку любитиму
Подобу омріяних днів.*

*Лісами воно облямоване,
І літо стоїть, очароване,
Навколо його берегів.*

Та, на жаль, у віршах Михайла Ореста були не самі тільки літо й сонце. Заступаючи їх і дедалі зростаючи з кожною новою збіркою, приходять мотиви осени, смеркання, наближення ночі. Обидва ці мотиви: осінь — як символ відходу тепла і наближення смерті — та вечір, себто згасання дня і тріумф темряви, — для поета містично споріднені.

Про це докладно сказано далі, в розділі «Релігійно-містичні елементи в ліриці Михайла Ореста».

Там наведено дві поезії: перша — «Як чорний корабель...» — з настроєм безвихідної приречености, друга, протилежна їй, «Не сняться навіть...» — з вірою в остаточну перемогу Доброго Начала.

Із заключними рядками цієї другої поезії —

*І вступить радість у буття надхненне,
Як сонце літне в храмові вітражі... —*

перегукується «Напис на соняшному годиннику» із циклу «Написи»:

*Лічу я тільки соняшні години.
Коли ж негода тінь похмуру кине
На землю — замикаюсь я в собі
І жду: доконче в синьому гербі
Небес прихильних мій володар стане.
Наземний гостю! Дні твої — прочани —*

*Нехай всякчасно будуть в осяйній
Святині радості. Коли ж прибій
Бушуючих скорбот схляє плечі,
Коли нема заклать, немає втечі,
Не мучся, груже, що не можеш ти
Скарб часу, даного тобі, спасти;
Вір: сонце невидиме, таємниче
Для вічних радостей колись покличе.*

Підкреслюю, що саме Орестові припала заслуга відродження жанру антологічних написів, себто написів уявних, котрі лише могли бути десь викарбувані.

«Написи» з книжки «Держава слова», так само як «Мініятюри» з книжки «Гість і господа», належать до найкращих Орестових творів.

Існують поети, чиї вірші призначені для крику на площі (скажімо, Євген Євтушенко), вірші інших надаються для читання десь у сальоні, поезія ще інших (маю на думці любовну лірику) «доходить», коли її передавати приглушеним шепотом. У вірші Ореста належить вчитатися, вдуматися, — щойно тоді розкриються їхні глибина і багатство: це вірші для читання подумки, тож передумовою для сприймання стає вміння думати.

II. Релігійно-містичні елементи в ліриці Михайла Ореста

В українському письменстві двадцятих років партійна критика виділяла кілька клясово-ідеологічних про шарків: письменники пролетарські, селянські, попутники («Ланка», «Марс») та дрібнобуржуазні («неоклясики»).

Робітничо-селянське письменство перебувало тоді у міцно збитому тематичному чотирикутнику: Ленін, революція, комуна, трактор (досить сказати, що у виданому за Хрущова збірнику «З української поезії двадцятих років» Ленін фігурує майже в тридцятьох віршованих мертвонароджених творах). У Російській Федерації поділ був трохи інший: там, за офіційною номенклатурою, крім пролетарських, селянських та попутників, існували ще «куркульські» письменники, а також письменники «внутрішньої еміграції», себто ті, що були приречені писати для себе чи для тісного кола довірених

друзів, писати, як прийнято було казати, «в стіл» — без надії побачити ті твори друкованими.

Куркульських письменників у нас знайдено під час ліквідації колишніх членів «Плугу», а «внутрішніми емігрантами» довелося стати деяким уже зформованим і відомим літераторам, котрих перестали друкувати наприкінці двадцятих років. Назву лише три книжки, що саме тоді постали: «Sonnetarium» Зерова, «Рівновага» Плужника, «Медобір» Свідзінського.

Проте були й такі «внутрішні емігранти» в нашій літературі, що взагалі, так би мовити, не вибилися на поверхню. Частина з них, очевидно, знищено в 1937 році, частина, з молодшої генерації, загинула на війні; врятувався, «зацілів в убивчій урагані», за його власним висловом, лише Михайло Зеров, який став — під іменем «Михайло Орест» — міродайною постаттю для аматорів високого мистецтва.

Про якесь поширення чи розповсюдження не призначених для друку творів у ті роки не могло бути й мови — почасти через брак технічних засобів (адже таких речей, як магнетофони, мікрофільми, копіювальні машини, тоді ще практично не існувало, а навіть приватна друкарська машинка була рідкістю), а головно тому, що, як писав Михайло Орест,

*Тінь нерозгаданого сикофанта
Страшила кожного в родині власній.*

Художні твори були тоді писані — за рідкими винятками — від руки, і то в одному примірнику, а найбільше, що міг зробити автор, — це дати їх комусь надійному для збереження («Рівновагу» Плужника зберегла його дружина, «Sonnetarium» Зерова — Василь Чапленко, «Медобір» Свідзінського — Олекса Веретенченко).

1926 року Орест (тоді ще Михайло Зеров) писав:

*День падає, як птах короткокрилий,
З височини непевної — і крик
З ним падає на трави побурілі,
На чорний і безлистий чагарник.*

*І здобич ту мисливець хмурозорий
Кладе в мішок до вбитих ним птахів,
І пахне млосно кров: моїх суворих,
Моїх розстріляних і мертвих днів.*

На тлі тодішніх ленініян та тракторних віршів такий шедевр містичної лірики здавався б чужорідним тілом, і не було чого й думати — поет це прекрасно усвідомлював, — щоб його десь надрукувати. Позначена попереднім, 1925-м, роком невеличка поезія Ореста закінчується молитовним зверненням:

*Боже, пожалься життя малого,
Боже білих годин!*

Це, як на ті часи, була вже відкрита «контрреволюція»: адже з творів відомих і маловідомих письменників викорінювалося в першу чергу саме те, що стосувалося релігії, церковних свят, богослужби, навіть згадки про душу. Так, релігійні вірші Тичини відповідно перероблено, «Різдвяний сонет» Рильського від часу появи до недавніх днів перебував під забороною (Павличко навіть не зміг його включити до збірки сонетів Рильського), а сонет Зерова «Чистий четвер» став чи не головною підставою, щоб звинуватити поета в терористичній діяльності.

З біографії Ореста відомо, що за радянських часів йому пощастило опублікувати лише кілька перекладів з Рільке. Проте Рільке був співзвучний перекладачеві, а ніяк не добі «войовничого безвірництва». Судіть самі — ось один з ранніх Орестових перекладів з Рільке:

CASABIANCA

*Я знаю малу, темнодаху
Церкву на мирній горі,
До неї в вись, як монахи,
Бредуть кипариси старі.*

*Святих покинуте гроно
В нішах живе німих,
А вечір ронить корони
Крізь вікна на чола святих.*

Повертаючись до двох перших наведених Орестових поезій, зазначу, що вони, безперечно, мають автобіографічний характер: у короткому, призначеному для журналу «Пороги», життєписі поет писав, що йому п'ять разів довелося дивитись в обличчя смерті.

Ми можемо тільки здогадуватися, що перші зустрічі поета зі смертю сталися за часів воєнного комунізму, коли інтелігенцію на Україні розстрілювано без суду й слідства — просто за списками. Зрозуміло, що чудесне спасіння від смерти не може не залишитися без відгомону в душі людини — особливо мистця. Тож нема нічого дивного, що поет мав предилекцію до таких «середньовічних» жанрів, як видіння та есхатологічна поезія, та що творчість його пронизана містично-релігійними настроями.

1935 року, коли щойно ущух недавній голод, коли руйновано київські святині, заарештовувано, суджено, розстрілювано цвіт нашої творчої інтелігенції, Михайло Орест пише поезію, присвячену Франческові Ассізькому:

*Розкрийтеся, замкнені житла!
На свято верховного світла
Святий із Ассізі в намети гібров
Повз вас, невидимий, пройшов.*

Трохи відхилившись од теми, згадаю, що постать святого Франческа приваблювала також деяких російських поетів, зокрема Дмитра Мережковського та Максиміліана Волошина (обидва — українського походження).

Отож Михайло Орест жив у власному, замкненому від довколишніх впливів світі, куди не було доступу знизу, а був той світ натомість відкритий згори — для вищих сил добра і світла.

Піднесено-молитовний настрій багатьох Орестових поезій, зокрема тих, де виступають чи то ліси, чи то окремі дерева — дуб, липа, береза, каштани, — являє певного роду стоп християнства з індуїстською містикою. У згаданій автобіографічній нотатці Орест писав, який вплив зробило на нього ознайомлення з філософсько-релігійною системою індуїзму. Відгомони індійської філософії бачимо зокрема у згаданому вже епіграфі:

Дерево — найстарша людина...

У невеличкій poemі «Книги міста» натрапляємо на сакральну формулу браманізму:

Є тільки дух, благе не гине, ом!

«Ом» — якщо вірити Упанішадам — це слово, наділене особливою магичною силою.

Та найвиразніше індуїстський світогляд поета виявився в поезії «Постаріла світу споруда...», де автор змальовує «переістотнення», коли

*Риби, в захваті, п'яно,
Лишаючи вод килими,
Повітря гостре і пряне
Юними крають крильми.*

*Летять мотілями квіти
Над луками, а мотилі
Квітками врастають у віти
І рясно ряхтять на стеблі...*

Колись я вже звертав увагу, що вірші Симоненка

*Стають мої руки віттям,
Верхів'ям чоло стає,
Розкрилось ніжним суцвіттям
Збентежене серце моє... —*

звучать як безпосереднє продовження Орестової поезії.

Не забуває Михайло Орест і про карму (хоча й не вживає цього слова):

*Що доля власна? Міріяди воль
Жили і діяли перед тобою;
Їх безмір тиранічною вагою
Упав на тропи постаючих доль.*

*Чи диво, що припалих міра біг
Є більша за твою вину потворно?*

До того ж комплексу релігійно-філософських ідей належить і ствердження:

*Що іменується як вибір вільний,
В зачалі світові дано було...*

А про незникненність і незатратність минулого мовиться в поезії «Книги міста», де змальовано «горній город» (як можна здогадуватися, Київ) і де поет пригадує, що

*...там, на верховинах...
Записано на таблицях незмінних
Всю ваготу його утрат і мук...*

Але повернімося до мотивів дерев і лісу в Орестовій ліриці. Іноді ця тематика приводить поета до неокреслено-релігійного настрою, не пов'язаного з якимись конкретними віруваннями:

*А застуми в лісах мовчать, як храми,
Навігані богами.*

Іноді тут спостерігаємо дивну симбіозу індуїзму із християнством:

Як херувимів рать, стоять старі губи.

В іншій поезії, після християнського образу:

*І радісна мені нова сторінка
В Євангелії літа золотім... —*

приходить пантеїстично-індуїстське звернення до дуба:

*Ти незліченних літніх вечорів,
О пращуре, прийняв благовоління!
Тобі — моя любов і поклоніння —
Яви ж науку багатьох мудрих днів!*

Та, мабуть, найчастіше образи дерев і лісу в'яжуться в ліриці Михайла Ореста з добре знаними елементами християнського релігійного ритуалу. Натрапивши в темній хащі на світлу сім'ю беріз, поет каже:

*Немов служителі добра і віри
Тут оселились, занедбавши світ,
І для скарбів премудрости і миру
Знайшли у хащі неприступний скит.*

*І чулися мені могутні хори,
Горіли шати золотом густим,
І від кадьниць, тихий і прозорий,
Спливав живиці ароматний дим...*

Гріх би було не згадати, що кілька років пізніше цей настрій такою самою символікою образів відтворив у своїх віршах Борис Пастернак (хоча я вже писав про це в «Строфіці», Мюнхен, 1967, с. 119, але доводиться повторити):

*Как будто внутренность собора
Простор земли, и чрез окно*

*Далекий отголосок хора
Мне слышатъ иногда гано.*

У низці інших (а подеколи й тих самих) поезій чуємо відгуки містики європейського Середньовіччя, коли людина жила духовим життям і не прагнула підвести під Незбагненне матеріялістичну базу (а Незбагненне було скрізь: якщо Альда в «Пісні про Ролянда» вмирає на звістку про загибель нареченого, то життя Марії, вже не літературного, а конкретного персонажа — онуки Ярослава Мудрого й дочки Гаральда Суворого — уривається тієї ж миті, коли ворожа стріла під Йорком пронизує горло її батька), коли прочанам — а це були люди з різними долями — при деяких монастирях, усупереч теоріям Юнга і Фрейда, снилися однакові сни, коли романський або готичний храм (а не хмаросяг чи фабричний димар) підносився над містом і коли витворився ідеал лицарськості, втілений у легенді про святого Граля. 1932 року Михайло Орест писав:

*Покину дя сяйва віри
Отчизні доли і даль
І рушу в дорогу без міри
Шукати священний Граль...*

Тут, до речі, найвиразніше помітно споріднення творчості Ореста і Юрія Клена, який дещо пізніше звертається до цієї ж легенди:

*Відкрита там обранцям заля.
Струмиться світло в ній м'яке.
Горить священна чаша Граля,
Як срібне озеро гірське...*

У Орестовій поезії, писаній 1934 року, читаємо:

*І буде день: розквітне всохлий посох,
Засяє провість у блакитних росах,
І в сяйві рос і неземних тишин
На землю приїде Парсіфалів син.*

Тут сполучено — цілком свідомо — легенду про Тангойзера (звідки взято мотив розцвітаючого посоха) та легенду про святого Граля. Наступного року «Парсіфалів син» знову навідує лірику Михайла Ореста: цього разу

йому присвячено окрему поезію й названо на ймення.
Першу строфу, що починається

З високих веж, дзвінки і недріманні... —

було вже наведено в попередньому розділі.

Із цим персонажем релігійно-містичного епосу середньовічної Європи у віршах Михайла Ореста ми зустрінемося ще двічі. Року 1939-го:

*Святковий люд сповняє храми,
І дзвонів мігь гуде;
Сіє сонце над сагами,
В сагах струмують фіміями,
І всіх сагів розкрились брами:
Країна гостя жде.*

*І він приходить, гість жаданий:
Сагами лине він —
Для злих каратель невблаганний,
Чесноти сторож бездоганний,
Добром і миром осіяний,
Могутній Льюенгрін... —*

та 1947-го — в написі «На брамі міста».

Тематично із щойнонаведеними чи згаданими поезіями пов'язаний сонет «Мандрівний лицар» — але він не має релігійного підтексту. Ще тісніший зв'язок лірики Михайла Ореста з європейською середньовічною духовістю виявляється, як було вже зазначено, у предилекції поета до візійної та есхатологічної поезії. Разом в Орестових книжках, а вони, всі п'ять, творять одну нерозривну цілість, можна нарахувати півтора десятки речей візійного та есхатологічного жанру.

Переважно це макабричні видива кошмарного сну, які, перейняті кінецьсвітнім жахом, віщують загладу й загибель. Рідше — воскресіння, рятунок, оновлення...

Ось перелік цих творів: «У книзі старовинній я знайшов...» та «Сьогодні знов я думав про ліси...» — «Луни літ»; «Нічний ураган», «Видіння», «Рятунок» у збірці «Душа і доля»; «Доля творена» та «Постаріла світу споруда...» у збірці «Гість і господа»; «Книги міста», «Преображення», «Повстання мертвих», «Відхід лісів» у «Державі слова»; «Лунають кроки...» та «Гість» у посмертній збірці «Пізні вруна».

У невеличкій поемі «Повстання мертвих» автор звертається до загиблих (цитую лише уривки):

*О жертви зла, замучені, убиті,
Осквернені у гідності своїй,
Настав ваш час! Настав по лихолітті,
Якому лютий спинено прибій.*

*До всіх яса! На півночі пустинній
Холодні розсуваються сніги,
І воскресають в них останки тлінні
У повноті колишньої снаги.*

*Кого не врятували нерозрадний
Плач, молитви, ночей безсонних біль,
Тепер вертає чудо можновладне
До рідних міст і до отчинних піль.
(...)*

*Враз стрепенулись дзвони: батьківщина
Вітає поворот своїх синів —
І звуків клекотюча хуртовина
Вирує над священним жахом нив.*

*І на чолі невітської дружини,
Керуючи квадриг навальний біг,
У блискавичнім леті грізно рине
З мечем сліпучим сам Архистратиг.*

Знову ж таки не можу не згадати, що повстання мертвих ввиджалось й Василеві Симоненку:

*Розтерзані, зацьковані, убиті
Підводяться і йдуть чинити суд...*

А в Ореста було:

О жертви зла, замучені, убиті...

Ще один Орестів мотив, що повторюється в Симоненка, — це таємничі двері і слуги зла з ключами до них.

В Ореста:

*Лунають кроки, дзвенять ключі
В безлюднім замку, пізно вночі.
Хочуть убивця, тиран і тать
Зірвати з останніх дверей печать...*

А в Симоненка:

*Дикими, незнаними речами
Марить брама у тривожнім сні,
Де сторожа брязкає ключами
І скриплять ворота захисні...*

На апокрифі про чудо в перській землі побудована поезія «Гість»:

*У скверах, на майданах, перехрестях
Розпалися колони й п'єдестали,
І статуї святих, царів, героїв
Беззвучною ходою подались
На передмістя...*

В одній із найкращих Орестових поезій зло символізується у вигляді чорного корабля:

*Як чорний корабель, у місто ніч вливає,
І чорні води йдуть, вливаються без краю
В покірні вулиці. Пливе потужне зло,
І під напором хвиль у вікнах гнеться скло.*

*Свічею бідною горить моя молитва —
З могутнім мороком яка нерівна битва!
Лиш сонце молитов спроможне викликать
Сліпучих ангелів непереможну рать.*

*О смертний часе мій! Уже недовго ждати!
Потужне зло залле свічу мою й кімнати,
Ніхто не віджене неситу пільму пріч —
За трепетним вікном клекоче грізно ніч.*

Символ самотньої свічі — не новий у світовому письменстві. На яких десять років пізніше Борис Пастернак писав:

*Мело, мело по всей земле,
Во все пределы,
Свеча горела на столе,
Свеча горела...*

А сорок років пізніше з'явилася «Свіча в свічаді» Василя Стуса. На закінчення варто згадати, що поруч із похмурими, макабричними поезіями в Ореста зустрічаються світлі й радісні, де втілена

*Світів невидимих і царств потойбічних
Свята, миротворна і чиста луна...*

Як своєрідний гімн західньому християнству звучить писана архілоховою строфою вже згадана Орестова поезія «В храмі св. Ульріха»:

*Тисячоустий хорал наростає: вливаються густо
В нього органу громи;
З хорів масивних несуться в огроми звучань екстатичні
Клекоти й поклики труб,
І понад морем голів, розкидаючи блиски таємні,
Рака пливе золота...*

А поетова надія на те, що й до нього прийде День Добра, розкривається через символ, пов'язаний із західнім церковним зодчеством:

*Не сняться навіть давні верховини:
Там солодко новим обранцям плине
І нині час. Але моє сьогодні
Провалля обступили і безодні.*

*Але я вірю в День Добра. До мене
Він найде стежку, владне слово скаже —
І вступить радість у буття надхнення,
Як сонце літнє в храмові вітражі.*



ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ОРЕСТА*

Те, що поет починає свій творчий шлях не з власних поезій, а з перекладів, — явище, може, й не унікальне, але рідкісне. Саме так складалася літературна біографія Михайла Ореста — одного з найвишуканіших, найфілігранніших, а водночас і найглибших українських поетів. У короткій, писаній від третьої особи автобіографічній нотатці він каже:

За весь період свого життя під советською владою М. Орест не опублікував жодного власного вірша, хоча вже речі свої, писані за студентських років, вважав достатньо зрілими (...). Натомість його бажанням було вмістити в підсоветських виданнях дещо з своїх перекладів з німецької поезії, якими він почав займатися ще на самім початку двадцятих років... Той факт, що М. Орестові пощастило надрукувати за двадцятих років лише три свої переклади з німецьких поетів, може правити за красномовний аргумент проти зависокої оцінки, даваної деким з літературних критиків щодо «ліберальних» обставин для українського письменства в період т. зв. НЕПу.

(«Пороги», жовтень — грудень 1951 р., Буенос-Айрес)

Отже: власні Орестові вірші такою мірою були «неспівзвучні добі», що молодий (у ті роки — двадцятилітній) автор навіть і не намагався їх видрукувати (див., напр., «День падає, як птах короткокрилий...» у збірці «Держава слова»). Із вищезгаданих трьох опублікованих тоді перекладів один ми знаємо: на стор. 268 в антології

* Література й культура Полісся: Зб. — Ніжин, 1998.

«Сяйво» (антологія вийшла в Києві без позначення року) вміщено переклад з Рільке:

*Люблю слова буденні, небагаті, —
Слова малі, без шани і ціни.
Даю їм барви на своєму святі, —
І радо посміхаються вони...*

Згодом цей самий переклад (усього два чотиривірші) увійшов до збірки «Луни літ» та до збірника перекладів з Рільке, Гофмансталя й Давтендая — про цей збірник ми говоритимемо далі.

Щодо Рільке, то в щойноцитованій нотатці далі сказано:

Для Ореста-перекладача з його предилекцією до Р. М. Рільке видавничі можливості і того часу не були сприятливі.

Справді бо: яким дисонансом до тодішньої тракторної поезії звучали такі, наприклад, вірші Рільке:

*...До церкви на горі веде дорoga...
...Я знаю малу, темногаху
Церкву на мирній горі...
...Різьблених з дерева бідних святих
Мати прийшла обгарити...
...І тихнуть сколихи блідих лямпаг...*

А якщо образність і тематика й не були пов'язані з релігією, то сам настрій рількеанської лірики, так би мовити, «не вписувався» в тодішню радянську дійсність з її напруженою динамікою, видавався цілковитою її протилежністю:

*Там білий замок в білій самоті.
Неясний трепет повнить коридори.
Витке гілля вп'ялося в мури, хворе,
І снігом замело у світ путі.*

*Рілля небес пустіє повсякчас.
Яскріє замок. Утлими руками
Вчепилась туга в білосяйні брами...
Годинник в замку став: тут мертвий час.*

Варто зазначити, що Михайла Ореста приваблює лише ранній, я сказав би — «прозорий» Рільке, натомість

герметизм «Дуїнських елегій» не спокушає навіть заради показу перекладацької техніки.

Щойно 1944 року, коли поетові було сорок три, пощастило йому видати першу книжечку віршів, куди, наприкінці, дав він добірку перекладів з німецьких поетів. Разом у тій добірці двадцять шість поезій одинадцятьох авторів, що серед них, поруч із Орестовими улюбленцями, як Рільке, Гельдерлін, Давтендай, Стефан Георге, бачимо кількох малознаних, а серед них – швайцарця Альфреда Момберта. Можна припустити, що ні сам перекладач, ані редактор Святослав Гординський не знали й не відали, що це поет єврейського походження. Очевидно, не знали цього ані цензори, ані запопадливі гітлерівські вислужники типу редактора Моха...

Десять років пізніше вийшла Орестова «Антологія німецької поезії». Книжка побачила світ в Авгсбурзі, де Михайло Орест жив після війни і де скінчилося 12 березня 1963 року його земне життя. Тут уже, не боячись, перекладач міг давати і Гайнріха Гайне (який досі фігурує на Україні під іменем «Генріх Гейне»), і Стефана Цвайга, і цілковито чужого йому з естетичних позицій, проте близького, так би мовити, територіяльно Павля Целяна...

Але ще перед тим вийшли дві інші книжки Орестових перекладів з німецьких поетів. Маю на думці «Вибрані поезії С. Георге» та збірку «Р. М. Рільке, Г. фон Гофман-сталь, М. Давтендай. Вибір поезій». Перша з названих книжок вийшла 1952-го, друга 1953 року.

Скільки ж усього німецьких поезій переклав Михайло Орест? Закінчуючи п'єсу «Дівчина з глечиком», Льоппе де Вега просить у читача вибачення: мовляв, це його тисяча п'ятисота річ, а коли пишеш «так багато, то не все виходить досконало». На одному Орестовому перекладі з німецької зазначено: «Мій двоохсотий, отже ювілейний переклад».

Після «Дівчини з глечиком» еспанський драматург написав іще яких триста п'єс. Так само й Орест не зупинився на цифрі 200: разом, у трьох книжках, я нарахував двісті вісімдесят два переклади з німецької...

Технічним недоліком «Антології німецької поезії» та почасти й інших книжок здається мені досить дивне

дотримання старої традиції XIX віку (яку дотепер, здається, зберегли одні росіяни) — давати замість повних імен самі лише ініціали. Так, на всіх трьох книжках перекладів з німецької зазначено: «Переклади М. Ореста». Якщо найулюбленіших названо на ім'я: Стефан Георге, Райнер Марія Рільке, Максиміліян Давтендай, Гуго фон Гофмансталь, то в загальній антології маємо лише ініціали: Б. Вілле, О. Ю. Бірбавм, О. Ернст, М. Грайф, Ф. фон Зар — перелік можна продовжити.

Друкуючи переклад з Маєра в циклоцильному альманасі «Світання», Орест називає його Конрад Фердінанд, а до антології дає лише «К. Ф.».

Коли стоїть «А. Гольц» чи «Х. Морґенштерн», то культурний читач сам прочитає «Арно» чи «Христіян». Але спробуйте дізнатись повне ім'я якогось Шляфа!

У мене склалося враження, що деяких авторів, котрі увійшли до антології, Орест перекладав не тому, що їхня творчість імпонувала його мистецькому смакові, відповідаючи уявленню про прекрасне, а радше тому, що в роки воєнного та післявоєнного безкнижжя саме ті автори трапили йому під руку...

Один з поетів мого покоління слушно колись зауважив: Елізабет Коттмаєр — це німецька поетеса, відома лише українцям, але жодною мірою не німцям. Справді, ледве чи знайшлася б у ті роки якась хрестоматія чи антологія з її віршами, тож із чотирьох перекладених Михайлом Орестом її речей три — як казали колись у Галичині — це «чемностеві» переклади: Е. Коттмаєр була дружиною Ігоря Костецького.

Протилежність цим — я сказав би «випадківцям» — творять поети, що до них перекладач має виразну предилекцію: крім Георге, якого варто виділити окремо, бож саме до його книжки Михайло Орест долучив післямову, де зазначив: «Його творчість пливла в основному в річищі символізму, але не чужими були для С. Георге також чари класицистичного стилю...» і далі: «...його ідеалістична філософія і її спасенні формули знову зазвучали у фатальному під поглядом духовости житті Європи першої третини XX віку...», — це вже названі Рільке, Гофмансталь, Давтендай, а також Авенаріус, Гете, Шіллер, Гельдерлін та Арно Гольц, що з них два останні безпосередньо впливали на Орестову творчість.

Зокрема назву поезію «В храмі святого Ульріха», де маємо запозичену в Гельдерліна архілохову строфу, та «По заході сонця», де помічаємо наслідування Арно Гольца у формі винайдені німецьким поетом «прозопоезії».

Власне, всі три книжки перекладів з німецької творять єдину цілість і, якби на це дозволили матеріальні засоби, мали були з'явитися у формі однієї чималої антології. Адаже в анотації до «Вибору поезій» зазначено:

Дана збірка являє собою частину складеної мною з власних перекладів «Антології німецької поезії», яка протягом років не може з'явитись у світ через несприятливість еміграційних обставин для реалізації написаного — друком.

Доводиться констатувати, що романтики, котрі творять чи не найвищий злет німецької національної поезії, в антології представлені лише чотирма іменами: Шіллер — Новаліс — Brentano — Улянд (Гайнріхо-Гайнові глази над романтизмом ледве чи дають підставу зарахувати його до цього літературного напрямку), натомість Айхендорф, Шаміссо, Рюккерт, Ленау, Меріке і ще зо два десятки поетів лишилися поза перекладачевою увагою.

Кілька років пізніше — це була остання книжка, яка вийшла ще за життя поетового, а саме 1962 року, — побачила світ збірка «Сім німецьких новель». Цього разу імена надруковано повністю: Герман Гессе, Якоб Вассерман, Густав Майрінк, Райнер Марія Рільке, Казімір Едшмід. І внизу: «Перекладач: Михайло Орест». Отже — імпресіоністична та експресіоністична німецька проза ХХ сторіччя. Тоді ж таки Орест взявся був за переклади російської прози і встиг перекласти два оповідання Чехова й одну новелю Олександра Гріна.

Але я сказав би, що переклад прози і переклад віршів — це різні творчі акції. У нас немає відповідних термінів, натомість еспанською мовою можна точно визначити саму суть перекладацького процесу:

*переклад віршів — arte (чисте мистецтво),
переклад прози — artesanía (також мистецтво, лише ужиткове).*

Невдовзі після «Антології німецької поезії» з'явилися ще три книжки Орестових перекладів: «Антологія французької поезії», «Шарль Леконт де Ліль. Поезії» та «Море і мушля» — антологія європейської поезії (остання вже під маркою Інституту Літератури).

Хоча антології німецької та французької поезії вийшли того самого 1954 року, але між ними існує помітна різниця: перекладач відбирав з усієї колосальної й багатогранної французької поезії (а для антології «Море і мушля» — з європейської, звісно, без Німеччини та Франції) те, що відповідало його естетичному смакові, його потребі стати «співтворцем» певних поезій, його жаданню — збагатити тими творами рідне українське письменство.

Якщо в німецькій антології траплялися такі імена, що їх тяжко знайти в антологіях чи підручниках з історії німецької літератури (наприклад: Марія Янічек — що це за поетеса?), то сливе кожне ім'я перекладеного французького поета — поняття у світовій культурі. Так само відомі освіченому читачеві автори з антології «Море і мушля».

Ось кого відібрав для своєї антології Михайло Орест: Андре Шеньє, Альфред де Мюссе, Марселіна Деборд-Вальмор, Шарль Бодлер, Теодор де Банвіль, Поль Верлен, Жозе-Марія де Ередія, Леон Дьєркс, Жан Мореас, Моріс Метерлінк. До цього слід додати виданого окремо Шарля Леконт де Ліля. Лише одинадцять поетів — супроти тридцяти дев'ятох німецьких. Зате майже кожен перекладений твір належить до шедеврів не лише французької, а й вселюдської літератури.

Щоб не бути голослівним, наведу один переклад з Бодлера:

ВЕЧІРНЯ ГАРМОНІЯ

*Тонка вібрація поймає всі рослини,
Омлінно тане квіт, немов кадьльниць дим;
Звук в аромат тече і кружить плавно з ним;
Меланхолійний вальс вечірньої години!*

*Омлінно тане квіт, немов кадьльниць дим;
Біль серця ніжного і трепет віоліни,
Меланхолійний вальс вечірньої години!
Храм неба клониться печалям голубим.*

*Біль серця ніжного і трепет віоліни,
Чуття противиться тьмам небуття чужим!
Храм неба клониться печалям голубим;
В застиглу кров свою повільне сонце плине...*

*Чуття противиться тьмам небуття чужим,
Сліди минулого йому – осяйні крини!
В застиглу кров свою повільне сонце плине...
Несу про тебе мисль потиром золотим!*

Це – пантум. На Україні ця форма була вже зна-на – як з перекладу пантума польського поета Антоні Лянге, так і з оригінальних віршів відомого в нас Гумільова (у словнику Лесина й Пулинця «пантум» визначено як індонезійську частівку, але не згадано, що від неї походить європейська, базована на системі повторів, вишукана й елегантна форма).

Читаючи цей переклад, не можемо не звернути уваги на його мелодійність – значно виразнішу, ніж у зробленому кілька років пізніше перекладі Святослава Гординського.

Самозрозуміло, що високою мелодійністю відзначаються й Орестові переклади того поета, який понад усе ставив музику слова: антологія містить двадцять дев'ять перекладів з Поля Верлена.

Ось один з них:

*Синь на доми лягла крилом
І повна тиші,
І легіт лагідним крилом
Гілля колише.*

*І дзвін в висотах над вікном
Лунає дружно,
Птах між гіллям, що над вікном,
Співає тужно.*

*Мій Боже, дні без зла й облуд
Там плинуть прости,
Мир теплий, спокій без облуд,
В оселях – гості.*

*– Що ж ти зробив, о ти, що тут,
В гіркім безлунні,
Мов, що зробив, що плачеш тут,
Своїй ти юні?*

Нагадаю, що у власній Орестовій ліриці вчувається іноді спорідненість із Полем Верленом, наприклад:

*Вгорнулись парки і сади
У шати млисті.
Дитя, чого шукаєш ти
В пожовклім листі?*

Як відомо, однією з визначальних прикмет українського неокласицизму є дотримання строгої й чіткої структури канонізованих строф, зокрема — сонета. Тож варто зупинитися на Орестовому відтворенні одного сонета, що належить до вершинних явищ європейського сонетярства. Маю на думці «Втечу кентаврів» Жозе-Марії де Ередія.

*Убивством сп'янені і бунтом, мчать вони
Туди, де кручі гір дають їм охорону,
Їх страх жене, вони втікають злого скону,
І левом пахне їм з нічної галини.*

*Копит їх топче гігр. В цім рині навмани
Провалля, гай, ніщо не спинить їх розгону;
Вже Осси чорної чи, може, Пеліону
Хребтові близяться безумні табуни.*

*Котрийсь з утікачів раптово гиба стане,
Поверне голову ривком, назад погляне
І вистрибом одним приб'ється до своїх;*

*Бо він побачив: там, у місячнім промінні
Понуро довшає, сліди вкриває їх
І мчить гігантський жах Гераклової тіні.*

До виданої 1959 р. в Мюнхені під маркою Інституту Літератури антології «Море і мушля» увійшли Орестові переклади з шістьох мов: італійської, еспанської, португальської, англійської, польської та російської. Дві останні, себто польська й російська, були перекладачеві знані й зрозумілі, але названих тут трьох романських та англійської він достатньою мірою не знав, тож мусів здатися на ласку тих осіб, котрі виготовили інтерлінеарії, чи, кажучи прозаїчно, підрядники.

І тут мені доводиться зупинитися на одній делікатній справі. По переклади деяких еспанських віршів Орест звернувся до мене, бо я жив тоді в Буенос-Айресі

і йому здавалося, що я маю вже знати еспанську. Дещо я тоді розумів, але до справжнього знання мови було мені ще далеко, тож я поїхав з тими текстами до одного з приятелів, про якого — як Михайло Орест про мене — був певен, що він — добрий знавець еспанської мови. А коли вийшла книжка, доктор Богдан Галайчук звернув мою увагу: думку, закладену в «Глосі» святої Тереси, перекладено навпаки:

*Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que tuero porque no tuero.*

Це має означати:

*Живу — не живучи в собі
Й так вищого життя чекаю,
Аж просто мру, що не вмираю.*

А в перекладі вийшло:

Що я вмираю: щоб не вмерти.

Це я називаю «сліпий переклад»: явище, котре настає, коли перекладач зовсім не розуміє або не зовсім розуміє той текст, що його належить перекласти.

Як не боляче мені почуватись винним за цей перекладацький недогляд, але я мусів на ньому зупинитись, насамперед — щоб висловити пересторогу колегам-перекладачам: перекладений з інтерлінеарію твір стає фактично двічі перекладеним і як такий значно далі стоятиме від першотвору, ніж прямий і безпосередній переклад.

Адже відомо: у творі, перекладеному вісім разів з мови на мову, від оригіналу взагалі нічого не залишається.

Та назагал переклади, зроблені за допомогою інтерлінеаріїв, виходили в Михайла Ореста так само високохудожніми, про що зокрема свідчить сонет Лопе де Веги «Юдита»:

*Звисає з ложа кровію червоне
Плече жорстокосердного тирана,
Що вся його могутя окаянна
Не подолала мурів оборони.*

*Недвижну ткань багряної запони
Рука рвонула, мстою полум'яна, —
І глибина шатра являє тьмяна
Жахливий тулуб, що на лід холоне.*

*Дебела зброя, чаші і напої,
Стіл перекинутий. І спить сторожа,
Що, ненадійна, ще біди не знає.*

*На мурі — гівчина невинна, гожа,
Народом славлена. Не криця зброї —
В руці у неї голова палає.*

Яке ж місце Михайла Ореста в українському перекладацтві? Думаю, що після смерті Юрія Клена серед перекладачів на еміграції не було нікого, хто б міг стати з ним поруч: виняткове знання й відчуття мови, помножене на власний поетичний дар, досконала віршова техніка плюс несхибний естетичний смак забезпечують його перекладам художню рівновартість оригіналам.

Визначний літературознавець Володимир Державин у своїх лекціях з поезики твердить, що переклад, якщо він точний, має бути довший від оригіналу, бо ж у кожній мові є слова, котрі іншою мовою можуть бути передані лише описово. Як перекладач-практик, мушу це заперечити, бо ж може бути і навпаки: те, для чого в мові оригіналу потрібно було вжити цілий ряд слів, те явище або поняття в мові перекладу часом може бути виражене рядом значно коротшим або й просто одним-єдиним словом. Михайло Орест належав до тих перекладачів, котрі вміли знайти таке слово.

Безперечно, Михайло Орест як перекладач вийшов зі школи Миколи Зерова, а беручи ширше — зі школи українського неоклясицизму, для якого, на відміну від французького Парнасу, характерні не тільки прецизність вислову найтоншої думки, не тільки чіткість образів, звернення до мотивів світового письменства, плекання канонізованих строф і високий освітній ценз — а також і нахил до перекладацтва: адже Рильський і Зеров, Драй-Хмара та Бурггардт (Филипович, може, найменше) — всі вони були видатними перекладачами.

Відомо, що наше українське перекладацтво починалося в подвійно-хибному ключі, для нього були харак-

терні дві — обидві суто-негативні — риси: бурлеск (себто відтворення високого стилю умисно-зниженим) та но-стрифікація (себто заступлення чужинецьких «реалій» — реаліями з рідного побуту).

Від'ємний вплив справляла також і російська «шко-ла Жуковського», для якої характерне прагнення пере-кладача дати легкочитабельний переклад, не надто три-маючись оригіналу, а часто й не знаючи мови, з якої ро-биться переклад.

Шойно київські неоклясики перебороли ці хиби, більше того: в київському ІЛО (Інститут лінгвістичної освіти) Зеров — уперше в історії світової культури — читав лекції з теорії перекладу¹.

Проте російське перекладацтво досі ще якоюсь мі-рою тяжить над нашим: зчаста воно визначає вибір — український поет спочатку знайомиться з тим чи ін-шим твором світового письменства в російському пере-кладі, а шойно потім сам береться перекладати той твір. І тоді виникає ще одна небезпека: у підсвідомості пере-кладача крізь оригінал, так би мовити, проступає росій-ський переклад, тож перекладач якийсь окремих де-таль (образ чи слово) бере звідти, хоча в оригіналі його нема.

Трохи відхилившись од теми, наведу такий приклад: двоє відомих наших перекладачів узялися за Бернсового «Мірошника». В одного:

*Мельнику мій білий,
Біла голова...*

У другого:

*Білий мельник, білий,
Од муки біліш...*

Проте в оригіналі білий колір взагалі не фігурує. Звідки ж він потрапив до українського тексту? А з пе-рекладу Маршака, де стоїть:

*Носит белые мешки,
Прячет деньги белые...*

¹ Єдине свідчення про такий курс — спогади Гейно Цернаська, дру-ковані під псевдонімом «Е. Ранд» у журналі «Укр. Самостійник» за вересень 1965 р.

Щодо Михайла Ореста, то він перекладав і німецьких, і французьких поетів, на російське перекладацтво взагалі не орієнтуючись, і якщо в перекладі Уляндової «Помсти» один з віршів закінчується словом «спішить» (як у Жуковського, бо в Улянда немає мови про поспіх), то це той виняток, про який кажуть, що він стверджує правило.

Зіставлення перекладацької техніки двох братів Зерових — Миколи та Михайла — заслуговує на окрему розвідку. Проте я сказав би, що в одному пункті молодший брат має перевагу над старшим: Микола Зеров, перекладаючи своїх улюблених римлян, подеколи «ностріфікував» переклади, впроваджуючи риму та заступаючи складні ритми буденним ямбом, тож поруч із сапфічними, алкеєвими, асклепіядовими строфами у нього часом вирине строфа модифікована, пристосована до смаку нашого споживача поезії (як от «До Хлої»).

Натомість Михайло Орест ніколи не піддавався спокусі — наблизити вірш до рівня евентуального свого читача. Особливою майстерністю відзначається його відтворення другої асклепіядової строфи Гельдерліна:

*Ах, є любе юрбі, що для базару йде,
І почитує раб тільки влагушого, —
І в божественне вірять
Тільки ті, що самі є ним.*

Тут, протягом чотиривіршової строфи, тричі міняється розмір.

...У котромусь із наших еміграційних журналів було опубліковано один з Орестових перекладів із друкарською помилкою: «Перекрав Михайло Орест». Перекладач цією помилкою був дуже вдоволений: він казав, що так воно і є, бож завдання перекладача — переkraсти всі формальні здобутки чужої поезії у свою.



ПРОЗА АНАТОЛЯ ГАЛАНА*

Цього року відзначає своє 75-річчя український письменник-емігрант Анатоль Васильович Галан (Калиновський).

Олександр Кониський уживав 140 псевдонімів, Франко — майже сто, Драгоманов — понад півсотні... Тяжко підрахувати, скількома псевдонімами користується Анатоль Васильович — він і сам цього, мабуть, не знає. Я колись нарахував був зо два десятки, серед них головні — Василь Орлик, Кость і Анатоль Галан, Василько, Іван Евентуальний, Колібри.

Але якщо Кониський чи Драгоманов змушені були вдаватися до псевдонімів, щоб оминути, обдурити цензуру, то «псевдонімія» Анатоля Галана може мати, на мою думку, лише суто-психологічне пояснення; ім'я йому — авторська цікавість. Ті самі знайомі, що хвалять його твори, як вони поставляться до книжки спогадів, яка вийшла під іменем «Андрій Чечко», або до гуморески, підписаної «Яків Печериця»?

Але ті часи, коли наш читач пожадливо кидався на кожне українське друковане слово, давно минули, і тому розпорошений, розпарцельований на десятки псевдонімів автор ризикує не здобути тієї слави, на яку він як письменник заслуговує. Саме таке сталося з А. Галаном (називатиму його цим псевдонімом, як найбільш уживаним). Однак життєвий девіз А. Галана: «Як ні над чим сміятись — смійся сам над собою!». Так, герой однієї з його гуморесок, молодий письменник, здивований тим, що знайомі не кидають йому під ноги квітів, зустрічас

* Писано 1976 р.

нарешті дівчину, яка знає майже напам'ять усі його твори. І між ними відбувається розмова:

— Мені відомо, що ти ще до нашого знайомства читала всі мої твори. Та й як читала! Майже знаєш їх напам'ять. Значить, вони гарні, високохудожні? Скажи щиро, чому ти їх (...) так уважно читала?

Дівчина втомлено позіхнула і відповіла:

— Бо я працюю коректоркою в друкарні...

Звичайно, це перебільшення і твори А. Галана читають не самі лише коректори українських друкарень. Я зарахував би його до числа п'ятьох-шістьох найбільш читабельних прозаїків нашої еміграції.

Народився Анатоль Галан-Чечко-Евентуальний 1901 р. на Чернігівщині (Новгород-Сіверський) у родині священика. Середню освіту здобув у семінарії, вищу — на заочному відділі Ніженського педагогічного інституту. У 20-ті роки працював на різних посадах, врешті перейшов на журналістичну роботу, а водночас став пробувати сил і як письменник. Тоді пощастило йому видати дві збірки. Але надійшла сталінська реконструкція села, чистки літераторів, доноси в пресі, арешти та самогубства і врешті — усупільнення всіх письменників у єдиній Спідці.

Друкуватися ставало щоразу тяжче, й А. Галан подався до Середньої Азії, де працював як педагог. Там він щасливо пережив 1937 рік (коли бути сином священика вистачало, щоб потрапити на Колиму або Воркуту), а десь на початку війни повернувся на Україну, звідки доля закинула його аж до Аргентини (де, до речі, ми з ним уперше зустрілися).

Якщо в Канаді й США українські інтелектуалісти досить скоро знайшли застосування своїм знанням і здібностям, то в Аргентині ми мали нагоду спостерігати, як малограмотні дядьки доробляються мастків, стають власниками великих підприємств, а натомість ми, вчені, артисти, письменники, заробляємо на прожиток хто як чорнороб, хто як нічний сторож.

А. Галан працював тоді робітником на будівництві лепрозорію, а потім спробував зайнятися шевством. Але шило — це не перо, дратва — не чорнило, і зробити стрічку на пришиві значно тяжче, ніж написати рядок...

Другого Ганза Закса (німецький поет доби Відродження, який сполучав працю шевця із поетичною творчістю) з нашого Анатолія Васильовича не вийшло. І його успіхи слід рахувати не кількістю пошитих черевиків, а якістю, мистецькістю написаних книжок. Творчість його відзначається досить широким жанровим діапазоном: сатиричні вірші на злободенні — часто політичні — теми, літературні шаржі й пародії, поема, драма і повість, нариси й спогади, оповідання і новелі та прозові ліричні мініатюри.

Дві позитивні особливості я хотів би виділити у творчій лябораторії Ювілята. Перша — це те, що звать «легким пером»: він пише просто й невимушено, стиль його ясний і прозорий, думка висловлена чітко і зрозуміло. Манера його певною мірою імпресіоністична, проте без зловживання недомовленістю, еліптичними та обірваними реченнями.

Друга позитивна особливість А. Галана як письменника стосується архітекτονіки його прози: це вміння побудувати сюжетний каркас оповідання або новелі. Мушу сказати, що українська проза, якщо брати її цілість, хибує на сюжетну аморфність, на брак гострих сюжетів. Тому коли ми зустрічаємо — як от у А. Галана — вдалу, на рівні західних майстрів, сюжетну структуру, то мусимо це окремо підкреслити.

Ці дві якості — легкість викладу та досконалість сюжетних конструкцій — роблять прозу А. Галана широкочитабельною. З одного боку, вона приступна для кіл масового читачтва, а з другого — приваблює також і читачів із зформованим, високорозвиненим мистецьким смаком.

З Аргентини письменник переїхав, разом із родиною, до США, де живе й нині¹.

Перші на еміграції книжки він видав ще в Австрії, де перебував кінець війни та повоєнні роки. Тоді ж отримав він і премію за оповідання на літературному конкурсі. Інше оповідання увійшло до «Збірки українських новель», яку видало НТШ у США (це мала буги добірка найкращих наших новель).

За 45 років своєї літературної діяльності Анатоль Галан видав, під кількома псевдонімами, зо два десятки

¹ Анатоль Васильович Калиновський (Галан) номер 1987 р.

книжок. Найвизначнішими серед них здаються мені три збірки оповідань і новель: «Пахощі», «Поразка маршала» та «Чарівна дружина», а також збірка гуморесок і пародій «Проти шерсти».

Як гуморист письменник звичайно виступає під псевдонімом «Іван Евентуальний».

Сатира й гумор як окрема ділянка української літератури мають свою багату й цікаву історію. Щоб не перетворювати статті на літературознавчий трактат, подам лише ті імена письменників та назви творів, які неприступні тепер читачам на Україні¹.

Недосяжною вершиною української гумористики лишаються — на мою думку, й дотепер — гумористичні новелі Володимира Винниченка «Уміркований та щирий», «Записна книжка», «Анархістка». З дореволюційного періоду походять також зразки трагічного гумору, що їх залишив Модест Левицький. На 20-ті роки припадає не лише творчість Остапа Вишні та Юрія Вухналя, а також розквіт української іронії, якою просякнені новелі й романи Валеріяна Підмогильного, а водночас наша літературна пародія досягає високого рівня, не поступаючись сусідній — російській. Маю на думці «пародези» Едварда Стріхи та анонімний цикл «Пішла киця по водицю» (як би написали на цю тему тогочасні українські поети). Тоді ж виникають нові в нас фольклорні жанри: сатиричні куплети й частівки та політична анекдота.

Найвизначнішою появою в гумористичній повоєнній літературі на еміграції була постать Порфирія Горотак (літературна містифікація, авторами якої були Юрій Клен та Леонід Мосендз); далі згадаю фейлетони Анатолія Гака (він же Антоша Ко, він же Мартин Задека); дві книжки гуморесок Свирида Ломачки; літературні пародії Хведосія Чички; перейняті нещадною сатирою «Німецькі сонети» Ганни Черінь; епіграми Михайла Ореста (під багатьма псевдонімами); дві чималі сатиричні повісті: «Гарбузова містерія» Олексія Запорожця та «Гнат Кіндратович», матеріали для якої належать Зосиму Дончукові, а літературна обробка — Сидорові Кравцеві. Великою популярністю — особливо серед масо-

¹ Нагадую, що це писано 1976 р.

вого читачтва у США – втішалися гумористичні твори Миколи Понеділка.

Одне з перших місць серед гумористів української еміграції належить А. Галанові – тільки в цій галузі (як я вже згадував) він уже виступає не як Анатоль Галан, а як Іван Евентуальний (якщо не рахувати низки одно-разових псевдонімів).

Улюблені жанри Івана Евентуального – це віршована й прозова гумореска, політична сатира, політична й літературна пародія. Поясню, що політична пародія бере на клини не індивідуальні мистецькі особливості твору, виявлені у формі вад і недоліків, а лише ідеологічне спрямування того твору.

Ось, наприклад, уривок із пародії Івана Евентуального на відому поезію Павла Тичини «Партія веде»:

*Збільшовиченої ери
Співтворці та інженери –
Ростемо ми, гей!
Стрибом, скоком, перескоком
У міністри ненароком
Влізем без дверей!*

Специфікум суто-літературної пародії полягає в тому, що ми спроможні відчутти її дотепність навіть тоді, коли не знаємо самого твору, який вона пародіює. І цей жанр дається І. Евентуальному легко та виходить добре – як можна переконатися з його пародії на модерністичну драму «Скрипка на камені» Олекси Сацюка (нашого спільного з Евентуальним покійного приятеля).

Серед українських поетів і прозаїків другої еміграції, які виїхали за кордон уже зформованими письменниками, лише двоє – Вадим Лесич та Василь Барка – перейшли тут на позиції панівного в західних літературах крайнього модернізму. Всі інші – в тому числі такі відомі й талановиті автори, як Михайло Орест, Іван Багрянний, Василь Гайдарівський, Докія Гуменна, Василь Чапленко, Богдан Кравців, – лишилися вірними власному, вже перед тим виробленому стилеві. До цієї ж групи належить і Анатоль Галан. Його стиль я визначив би як реалізм із певною дозою імпресіонізму.



ПОКОЛІННЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІЯСПОРИ*

Наприкінці війни на території Німеччини («Третього Райху») перебувало дванадцять мільйонів чужинців, серед них, за даними нашої преси, українців було вісім. Вони склалися з різних соціально-ідеологічних прошарків: тут були полонені, які після закінчення війни рвалися додому, забувши, що Сталін оголосив їх неіснуючими («бойцы Красной армии в плен не сдаются»), була молодь, вивезена силоміць на працю до селянських господарств і міських фабрик, виїхала проріджена сталінським терором галицька інтелігенція і недо нищена придніпрянська, нарешті восени 1943 р. масово посунули на Захід полтавські селяни, які навесні того ж року на власні очі побачили визволителів, і вже ніхто їх не міг переконати, що буцімто «там усе змінилося...».

Згідно з Ялтинською угодою, усіх тих, які до 1939 р. були громадянами Радянського Союзу, мали репатріювати примусово. Про репатріацію, яка фактично була продовженням війни, розповіли у своїх спогадах Улас Самчук та Грицько Сірик, а саме «повернення на батьківщину», мабуть, найкраще змалював Зосим Дончук у сатиричній повісті «Гнат Кіндратович». Найлюдянішими з-поміж людоловів виявилися скомунізовані французи, а найбезогляднішими — консервативні англійці¹.

На місцях допомагали людям рятуватися окремі бургомістри, а у світовому масштабі акцію порятунку очолила Олександра Львівна Толстая. Певну роль відіграла і перекладена на англійську мову брошура Багряного

* Визвольний Шлях. — 1999. — Ч. 2.

¹ Див. монографію В. Маруняка «Українська еміграція».

«Чому я не хочу повертатися до ССРСР». Однак світова громадська опінія загальмувала репатріацію щойно тоді, коли два мільйони осіб було силоміць вивезено на Схід, а фактично видача втікачів припинилася щойно 1947 р., коли група репатрійованих кинулася на англійських конвоїрів, обеззброїла їх і розстріляла...

На кінець 1945-го — початок 1946 р. на Заході, попри всі зусилля людоловів, залишилося яких 400 тис. українців. Почасти це були вихідці з Галичини, Волині, Буковини, «старі емігранти», себто представники першої, «уенерівської» еміграції, та в переважній більшості маса українців складалася з колишніх радянських громадян, які повиправляли у своїх документах місце народження.

У роки війни українські літератори, котрі потрапили на територію гітлерівського «Райху», гуртувалися довкола редагованого Спиридоном Довгалем журналу «Дозвілля» і довкола берлінського «Голосу», що його видавав Богдан Кравців, у таборі міста Вустрав, де групу письменників очолював Володимир Жила, та в «елітарному» таборі «Вінета».

Після війни головна маса українських творчих сил зосереджувалася в Баварії, переважно — у перетворених на табори для «переміщених осіб» колишніх казармах Авсбургу, Мюнхену, Регенсбургу, почасти — у віддалених од великих міст таборах Міттенвальду та Берхтесгадену; в Австрії українськими центрами стали Зальцбург і містечко Ляндек у Тіролі; не слід забувати й таборів біля Ріміні (на сході Італії), де було кілька представників творчої молоді: Віталій Бендер, Андрій Легіт, Богдан Бора, Микола Французенко...

Типове явище тих років — масова, скажімо так, «псевдонімія»: хто задля особистої безпеки (були випадки викрадень і таємничих зникнень письменників), хто — щоб не наражати на репресії залишених членів родини, письменники наввипередки почали вживати псевдоніми: Степових було два, а Вересів аж чотири.

Було й навпаки: поети Ситник і Веретенченко вже мали свої публікації, вони не захотіли міняти літературного імени, а поміняли імена власні: перший став Майком Хмурим, другий — Олексою Розмаєм.

Відомо, що нинішня література на Україні має геронтологічний характер (найбільшу групу в ній творять колишні шістдесятники, яким і тепер пасує ця назва, бо їм усім по шістдесят років), а прийняття до Спілки письменників з діяспори ще підсилило цю геронтологічність.

Натомість українська література перших повоєнних років була досить таки молодою за віком її творців: старші літератори — як Винниченко, Донцов, митрополит Іларіон, архієпископ Гаєвський — погоди в ній не творили, а основне ядро складали письменники середнього віку.

На поштівці, яку на початку п'ятдесятих років видав у Парижі Леонід Полтава, бачимо фотографії тридцяти одного письменника, в тому числі одинадцятро молодших, яким на той час було лише 30 або під 30 років.

Отже — третина...

Другий фактор, який відрізняв нас від письменників сучасної України, — це життєвий досвід.

Коли читаєш біографії членів Спілки письменників, впадає в око певна одноманітність, я сказав би — стандартність, біографій: народився, закінчив середню школу, відбув армію (про осіб чоловічої статі), закінчив Київський університет або Літературний інститут імені Горького...

Ми натомість були дітьми соціально переслідуваних, розкуркулених, репресованих батьків, пройшли крізь холод і голод, побували на фронті, в таборах військовополонених або заручників, а дехто — в кацетах...

У повоєнні роки був у моді екзистенціалістський термін «межова ситуація». Отож якщо не всі ми, то більшість із нас знала, що це таке, — і то з власного досвіду. Майже кожен з нас міг застосувати до себе слова Михайла Ореста:

*Я пережив наругу і полон,
Я зацілів в убивчій урагані...*

Ось — далеко не повний перелік представників покоління Другої світової війни:

1. **Ашер Оксана**. Літературознавець.
2. **Балко Юрій** (псевдонім). Поет.

3. **Беднарський Богдан**. Поет, перекладач.
4. **Бендер Віталій**. Прозаїк, публіцист.
5. **Біляїв Володимир**. Поет.
6. **Бора Богдан** (псевдонім). Поет.
7. **Буряківець Юрій**. Поет.
8. **Вакуленко Пилип**. Поет (артист-фотограф).
9. **Василевський Володимир**. Поет.
10. **Верес Микола** (псевдонім). Поет.
11. **Веретенченко Олекса**. Поет, перекладач.
12. **Вишневий Григорій**. Поет, перекладач (з категорії пізніх дебютантів).
13. **Ворскло Віра**. Поетеса.
14. **Ганнич (Ганніченко) Іван**. Поет.
15. **Гарасевич Андрій**. Поет.
16. **Гарасевич Марія**. Критик.
17. **Діма** (псевдонім). Поетеса, пробувала сил у драматургії, дитяча письменниця.
18. **Дубина Василь**. Дитячий письменник.
19. **Жданович Олег** (псевдонім). Публіцист, критик.
20. **Жила Володимир**. Критик, літературознавець.
21. **Журливий Ігор** (псевдонім). Починав як поет, перейшов на журналістику.
22. **Зуєвський Олег**. Поет, перекладач.
23. **Ізарський Олекса** (псевдонім). Прозаїк, перекладач, літературознавець.
24. **Карпенко-Криниця Петро**. Поет.
25. **Качуровський Ігор**. Поет, прозаїк, перекладач, літературознавець, гуморист, дитячий письменник.
26. **Когут Зоя**. Поетеса, гумористка.
27. **Косенко Петро**. Поет.
28. **Косович Марія**. Поетеса.
29. **Котульський Володимир**. Перекладач.
30. **Крименко Євген** (псевдонім). Поет, перекладач (з пізніх дебютантів).
31. **Кримський Володимир** (псевдонім). Прозаїк, публіцист.
32. **Куліш Володимир**. Прозаїк, гуморист.
33. **Легіт Андрій** (псевдонім). Поет, перекладач.
34. **Лиман Леонід**. Поет, прозаїк, публіцист.
35. **Манило Іван**. Байкар.
36. **Матвієнко Теодор**. Поет.
37. **Онуфрієнко Василь**. Поет, перекладач, гуморист.

38. **Олександрів Борис** (псевдонім). Поет, перекладач, гуморист.
39. **Полтава Леонід** (псевдонім). Поет, прозаїк, перекладач, дитячий письменник.
40. **Понеділок Микола**. Гуморист, прозаїк, перекладач.
41. **Ситник Михайло**. Поет, прозаїк, гуморист.
42. **Сірик Грицько**. Прозаїк (автор спогадів).
43. **Скеля Микола** (псевдонім). Поет.
44. **Славутич Яр** (прибране ім'я). Поет, перекладач, нарисист, літературознавець.
45. **Смотрич Олександр** (псевдонім). Прозаїк.
46. **Соловей Оксана**. Перекладачка.
47. **Степаненко Микола**. Публіцист, літературознавець.
48. **Тарнавський Остап**. Поет, прозаїк, перекладач, літературознавець, гуморист.
49. **Турянський Роман**. Нарисист.
50. **Француженко Микола**. Публіцист, пробував сили в драмі.
51. **Черінь Ганна** (псевдонім). Поетеса, прозаїк, гумористка, дитяча письменниця.
52. **Чернятинський Іван** (псевдонім). Перекладач.
53. **Шелест Володимир**. Критик, літературознавець.

Крім того, чужими мовами писали: Бор Анатолій, справжнє прізвище Борщ, пише російською; Горбач Анна-Галя — перекладачка на німецьку; Дмитрик Кузьма писав різними мовами, головнo — французькою; Єлагін Іван, справжнє прізвище Матвеев, писав російською; Луцький Джордж — перекладач на англійську, літературознавець; Михайленко Юрій, писав російською — пропав безвісти; Моршен Микола, справжнє прізвище Марченко, киянин, пише російською; Феденко Богдан, публіцистичні твори писав різними мовами, роман «Таорміна» написав французькою.

Термін «покоління Другої світової війни» належить мені не цілком. Протягом перших повоєнних років ув Іннсбруці виходив циклостильний журнал «Звено», що відповідає російському «звено» та українському «ланка». У цьому журналі в числі 5 за 1946 рік опублікована стаття головного редактора Володимира Кримського під назвою «Покоління другої війни». Отож я тільки модифікував цей вираз, додавши уточнення «світової».

Стаття Володимира Кримського здається мені настільки цікавою, що я подам її головні тези.

Насамперед автор переповідає свою розмову з не названим на ймення українським літератором, прихильником «революційної» літератури, який нарікав, що нинішня молодь не є молода.

Володимир Кримський погоджується, що — на відміну від молоді періоду закінчення Першої світової війни — нинішня молодь (себто ті, хто був молодий п'ятдесят років тому) справді не є носієм якогось революційного начала. Цю молодь радше можна назвати «реакційною» (я сказав би, консервативною).

За епіграф до своєї статті автор узяв слова Євгена Плужника:

*Може, й поети лиш ті,
Що за юнацтва вже сиві...*

Зі статті я прочитаю один параграф:

Література

Колись, по Першій світовій війні, проголошувалось «свободу» від усіх форм, незв'язаність творчого індивідуума, його понадприроду та його понадмораль. Для більшості сьогочасної молоді це далеке та незрозуміле. Вона бачила, що значить відкидати всі форми та ланцюги людської поведінки та норм, що значить на ділі незв'язаність ніякими моральними та людськими критеріями, вона бачила звірячу подобу, що саме закривалась цією «свободою», і молодь саме сьогодні більше, як коли, є за конечністю форм, за постійні та освячені канони мистецтва, за вічним і тривалим. Молодь хоче форм, щоб у них влити своє прекрасне і стократно вартісне життя: вона не думає його розливати по морях пустої та недоречної самоволі, не хоче гнати кораблі до чужих пристаней, щоб не розуміти, що лише у формі вічного є реалізація дочасного. А вічне — все огне: правопорядок, честь, мораль, конечність відповідальности за свої діла.

На цьому тлі виник своєрідний — чи не єдиний в історії красного письменства — конфлікт поколінь, на якому я зупинюся трохи далі. А покищо зазначу: протягом війни у «Дозвіллі» чи «Голосі» могли з'являтися лише окремі поезії, у Кракові друкувалися збірки вже

відомих, «дорослих», авторів, у Празі вийшли «Сонети» Гарасевича та «Вересень» Івана Ірлявського, і це, здається, все.

Натомість після війни, ще восени 1945 року, побачили світ збірки віршів Яра Славутича «Співає колос» та Юрія Балка «Близьке й далеке». І тоді — мовби хтось трусонув перестиглу грушу — посипалися книжки старших і молодших авторів. Разом за кілька років — триста п'ятдесят книжок.

Які ж факти сприяли розгорненню літературної творчості повоєнних років?

Їх кілька.

Не забуваймо: культура є продукт нетрудових клясів та соціальних прошарків.

Обмежуся одним прикладом: бенедиктинці мали досить часу, вільного від праці й молитви (середньовічний робочий день тривав шість годин), тому постали «Вальтарій» Еккегарта, «Гортулюс» Валягфріда Страбона, драми Гротсвіти, й анонімні «Модус фльорум» та «Руодіб», і, нарешті, «Карміна Бурана» — збірник колективного авторства, в якому закладено зерно відродженського гуманізму.

А протилежні бенедиктинцям цистерціянці (чи цистерцієнці) з їхнім постом, молитвою та виснажливою працею, завдяки якій жоден чернець — наприклад у монастирі Маульброн — не дожив до тридцяти років (до монастиря приймали тільки молодь), не дали світові нічого, якщо не рахувати, що в названому монастирі автентичний (не гетевський) доктор Фавст варив золото для захланного ігумена і — не доваривши — втік.

Від літа 1945 року аж до 1949-го чи 1950 року міжнародні допомогові організації утримували в Німеччині, Австрії та Італії багатотисячні маси різнонаціональних неповоротців. Люди мали дах над головою, хліб щоденний — і вільний час. Тож багато хто — особливо серед молоді — виявив творчу енергію, а часом і літературний хист.

Одна за одною сипалися — як казав чи то Грицько Шевчук, чи то Юрій Шерех — заявки на право називатися поетом.

Скупчення по таборах утікачів-неповоротців, що їх неоковирно звали «переміщені особи» або, спрощено,

«ді-пі», мало поза суто-фізичними та моральними незручностями, також і позитивні наслідки: там зустрічалися, часом співмешкали в одній перегородженій коцями кімнаті люди різних доль, переконань, різного віку та фаху. Розмови і спілкування, безперечно, збагачували молодь, ставали життєвими університетами.

Це могли бути і старші, досвідченіші літератори, від яких можна було здобути якщо не формальний вишкіл, то ряд професійних знань і навичок, а що серед них було, за моїм підрахунком, щонайменше тридцять осіб, які пройшли крізь радянські тюрми, концтабори чи заслання, то це давало певне спрямування політичному світоглядові літературної молоді.

Це могли бути і колеги-однолітки, і тоді виникало щось подібне до змагання: кожен свідомо чи несвідомо хотів бути кращим, написати щось таке, чого не було в його сусіда по кімнаті чи табору.

Варто назвати ще один вельми істотний фактор: наявність читацького (чи слухацького) середовища: автор мав кому прочитати свій щойнонаписаний твір, від кого почути схвалення чи, навпаки, не надто приємний осуд.

Літературні вечори та зустрічі були характерною рисою таборового життя. А поява численних газет, журналів, збірників, заснування видавництва — усе ставало імпульсом для творчості.

Більшість із нас мала щойнозакінчену або незакінчену вищу освіту, молодші — десятирічку, і, мабуть, єдиний Грицько Сірик — шість класів сільської школи. Проте сама офіційна освіта іще ні про що не свідчить: так, з Інституту журналістики були Олег Зуєвський та Іван Ганніченко, а відстань між культурно-освітнім рівнем одного і другого можна було помітити неозброєним оком.

Переважна більшість із нас добре знала українську мову і літературу, також літературу російську і дещо зі світової. Бракувало нам знання чужих мов, ґрунтовним знанням двох мов — німецької та французької — серед нас усіх міг похвалитися, здається, лише єдиний Олекса Ізарський, а Володимир Жила з дому знав німецьку і вивчив англійську.

Далеко не вистачальне було знання в царині історії західної культури — архітектури, малярства та музики. Я особисто був ліпше від інших підкутий у питаннях літератури («Можеш поводитися за барки із Шерехом», — казав мені білоруський поет Алесь Соловей), зате в музиці — що правда, то не гріх — був цілковитий ляк. Мій приятель, молодий поет, писав:

*Осипаються віти клена,
Гасне день за вікном.
А ти граєш мені Шопена,
Безгоміння кругом.*

*Десь собака озвався хрипко,
Впали тіні на шлях.
І ридає, і тужить скрипка
В неспокійних руках.*

Ні сам автор, ані я — його перший слухач — не знали тоді, що в Шопена немає жодного твору для скрипки (пізніше автор замінив скрипку на піано).

Інший поет нашої генерації читав нам «Біографію демона», де запевняв, що той

*Схилявся над сном королів
У пільмі серпневої ночі
І жаром отруйливих слів
Утрату корони пророчив,*

*Його оминала юрба,
Як тихо ішов по паркеті.
Він з усміхом скнари й раба
Підносив отруту Джульєтті.*

— Навіщо ж він це робив, коли вона закололася кинджалом? — запитала моя дружина.

— Та, знаєте, професор Державин також казав мені це саме.

Спільною рисою для більшості авторів нашого покоління, мабуть, за винятком Андрія Гарасевича, що виріс у Празі, та Ігоря Качуровського, було те, що можна назвати «Маланюків комплекс».

Поети прочитали і закарбували в пам'яті Маланюкові рядки:

*Не треба ні паризьких бруків,
Ні Праги вулиць прастарих —*

*Все сняться матірній руці,
Стара солома рідних стріх.*

Щоправда, в Маланюка є вірші якраз протилежного змісту, де він почуває себе часткою європейського світу, але це якось лишалося поза увагою моїх колег. Отож маємо:

*А думка, думка шепче: «Тут готика й барокко,
Собори і музеї, і скарби давнини».
Я знаю, тільки все це моє не тішить око,
Бо серце — ой, ти серце! — летіло б з чужини.*

Це Борис Олександрів.

А ця поезія зветься «Замок». Починається так:

*Готичним вістрям простромивши тучі,
Мов списом гревній лицар — бунтаря,
Ти часу ждеш, коли зійде зоря,
Що осяйне твою стару могутість.*

Та нічого цього ліричний герой не сприймає:

*Краси твоєї не засліпить цвіт
Моїх очей, повернених на схід...*

Це вже Михайло Ситник.

І третій приклад:

*Ні гожий Майн, ні Райнові щедроті,
Ні косогорів смарагдова гра —
Я ваш навіки, степові широти,
Зелені зарви рідного Дніпра!*

А це Яр Славутич.

Правда, деяким виправданням моїх колег може служити той факт, що собори і палаци було розбомбардовано, бібліотеки і музеї — також (щойно згодом ми дізналися, що мистецькі скарби своєчасно було вивезено в таємні сховища), а театри якщо й функціонували, то тільки як кабаре для американських чи англійських солдатів. Функцію кабаре виконував і вагнерівський театр у Байройті, який уважався храмом мистецтва і в якому колись невільно було апльодувати...

Мушу згадати, що міжпартійна боротьба та міжконфесійні конфлікти перших повоєнних років тодішню літературну молодь особливо не заторкнули.

Натомість галичани та придніпрянци певний час приглядалися-примірялися одні до одних.

Темпераментна журналістка і літературний критик Оксана Керч про тодішнього Ігоря Качуровського писала так:

Доля звела нас, галичан і придніпрянців, до одного міста (мова про Буенос-Айрес. — І. К.), й ми нав'язали відразу дружні відносини, проте між нами почали виникати конфлікти на тлі різниці виховання і світогляду. Мене і моїх галицьких земляків дивувало те, що наш поет перекладає московських поетів (коли ми вважали непотрібним перекладати польських), а його сердила наша галицька мова і наша нетерпимість. Він гумав, що ми — дикі шовіністи, а нас гратував його лібералізм...

Пізніше з Оксаною Керч ми зустрілися як найкращі друзі й лишилися такими до кінця її життя.

А з поетів мого покоління російських авторів перекладали, крім мене, Борис Олександрів, Богдан Беднарський, Оксана Соловей, Григорій Вишневий, а Леонід Полтава перекладав на російську вірші Яра Славутича, який і сам переклав дещо з російської.

Проте траплялися серед нас і такі, які намагалися перевершити галичан у своєму антиросійському настановленні. Зокрема це улюбленець Шереха Олександр Смотрич...

Нас, у свою чергу, дивувала, а часом і обурювала подивугідна одностайність, щоб не казати — штампованість, поглядів галицької інтелігенції на певні літературні явища: почнеш, було, розмову і відразу вже знаєш, що тобі скажуть про того чи того письменника — і навіть якими словами висловлять свою опінію. Для Володимира Винниченка взагалі не знаходилося тоді місця в літературі, а до найбільших і найвизначніших потрапляли Юрій Косач і Уляна Кравченко.

Часом таке нерозрізнення масштабів доходило до абсурду. Згадаю два випадки.

Я: Так само, як існують письменники для дітей різного віку, так і для дорослих різного культурного рівня. Лише геній посідає універсальність і є — для всіх. Наприклад...

А мені підказують:

— Наприклад, Іван Овечко.

А коли з'явилася збірка початківських віршів Богдана Бори (з якого, до речі, потім став зовсім непоганий поет), це було сприйнято як епохальна поява. Редактор Григорій Голян писав тоді (дослівно не пригадую, але думка була така): «Людство закрістило б у своїй нерухомості, але раз на кілька сторіч приходять генії, які одним поштовхом кидають його далеко вперед. Такими були Данте, Шекспір і Гете. Хто ж буде тепер? Може, Богдан Бора».

Але ми зупинилися на короткому таборовому спалахові культурно-літературного життя.

Розкидана по Баварії, різних кінцях поділеної на три зони Австрії та замкнена в таборах Італії літературна молодь не створила ні власної якоїсь групи, ані не спромоглася на окремий молодечий журнал (журнали для молодого читача видавали пізніше партійні середовища — та мова не про них).

Ми лише вступали чи намагалися вступити до вже існуючих літературно-культурних організацій: до МУРу в Німеччині, до Спілки Українських Науковців, Літераторів і Мистців в Австрії. А приймали нас не надто охоче: так, відома скандальна історія з неприйняттям до МУРу Михайла Ситника.

Що ж було далі?

У зв'язку із розвозом емігрантів по заокеанських країнах цей вищезгаданий спалах не розгорівся, а згас: порвалися безпосередні зв'язки, не стало вже вільного часу (більшість пішла на заробітчанську працю, лише дехто міг відразу продовжити навчання), зменшилося загальне зацікавлення українською книжкою, порідшали, розтанули читацькі кола — хоча, замість сотень чи тисяч таборян, у землях нашого розсіяння, зокрема у Сполучених Штатах, Канаді, Аргентині, Бразилії, були вже сотні тисяч земляків. Тут мені приходить на думку оповідання Віталія Бендера «Вдача»: усе тепер справді залежало від вдачи кожного автора зокрема — при чому без надії на перемогу, а тільки щоб витримати. У тому оповіданні менеджер професійного боксера, який уже скалічив двох суперників, викликає: хто вистоїть десять раундів?

Перший не вистояв, не витримав, усупереч псевдонімові, Микола Скеля: він повернувся 1951 року вже з Венесуелі додому, де йому сказали:

— Так просто не повертаються...

Дістав він 25 років, відбув п'ять, тепер живе в Києві¹. Не витримали, пішли на дно ще двоє з нашої лави: Михайло Ситник, який, можливо, був серед усіх нас потенційно найталановитіший, але спився і загинув, та Петро Карпенко-Криниця, що тинявся, як і Ситник, по Канаді й Америці, ночував під мостами, врешті за якийсь кримінальний вчинок (я так і не довідався, який саме) був визнаний неосудним і запроторений до божевільні. Там він і досі, бо такий вирок означав — довічне ув'язнення. Наслідком алкоголізму передчасно помер Микола Верес-Клименко. Розгромлений критикою Юрій Балко відклав перо і більше за нього не брався.

Ще 1947 року зірвався зі скелі в Альпах і загинув Андрій Гарасевич, один з тих небагатьох, кому Європа була батьківщиною. На противагу щойноцитованим фрагментам, де виявлено було неприйняття Західнього світу, наведу кілька строф Гарасевича:

*Як згусне дим,
Як згаснуть речі,
Мов зжовклий лист, —
Прийди один
В зелений вечір
На Карлів міст.*

*Там, біля склону
Старого міста
До мілини —
Знайдеш ікону,
Де снить Пречиста
Темні сни.*

Нагадую, що Старе місто — частина Праги, а Карлів міст — «найпоетичніший» з празьких мостів.

Іншого пражанина, Богдана Беднарського, американці видали більшовикам, він тікав, переплив у грудні Дунай, застудив нирки — і помер 1948 року.

Уже в Америці невдала операція обірвала життя Івана Ганнича саме тоді, як він почав був підноситись від початківства до справжньої творчості.

¹ М. Скеля (Студецький) помер 19 січня 2002 р.

Коли автор умирає в молодому віці, тоді часом залишаються жити його твори. Так було в Англії з Томасом Чаттертоном, у Німеччині з Теодором Кернером, у Франції з Артюром Рембо, який фактично вмер для літератури на двадцятому році життя, але коли той автор живе та й живе, пише та й пише, продукуючи, однак, щось позалітературне, тоді — які б гарні вони не були — припадають попелом забуття його ранні твори.

З письменників старшого від нас покоління таке сталося із Софронівим-Левицьким, який іще в першій половині двадцятих років блимнув своїми новелями (на них, до речі, в Галичині споживача тоді не знайшлося), а потім перейшов на дитячі п'єски, нариси, на редакторську працю, котрі затемнювали в очах читацтва його ранній доробок.

Це саме повторилося з Леонідом Полтавою, серед віршів якого були — за визначенням Юрія Клена — речі «надзвичайної сили» і який згодом перейшов на заробітчанську газетярську працю. В царині літератури для дітей дав він справжні шедеври.

Поміж ранніх творів Юрія Буряківця деякі підкупали своєю щирістю і безпосередністю — от поетові сниться мати, яка оповідає:

*...Лиска у нас отелилась,
І до хати я внесла теля... —*

і ти вже переносишся уявою в рідне село — і вибачаєш авторові деяку формальну недовершеність. Але цей автор почав писати, як казали в нас, «на пуди» — і все на початківському рівні. Видавав збірку за збіркою — тільки вже ніхто не читав їх.

(Принагідно зазначу: в нашій літературі є Юрій Буряківець, Юрій Буряківський і Юрій Буряк. Прошу їх не плутати).

Чи не єдиний, кого не висміювали, як Ситника, не пародіювали, як Славутича, не викидали з літератури, як Юрія Балка, був Леонід Лиман, на позитивній оцінці творчості якого сходилися такі світоглядом протилежні критики, як Юрій Лавріненко та Володимир Державин.

Державин з нашого покоління окремими статтями удостоїв лише трьох: це Лиман, Качуровський, Яр Славутич.

Справді бо: Лиман виступав як вдумливий критик (назву зокрема його рецензію на «Білий світ» Василя Барки — на мою думку, це найвартісніше з усього, що про Барку писано), і розважний поет, який уміє зробити художній твір з неутрально-естетичного матеріялу (а це — найтяжче), і як досить цікавий прозаїк.

Повість Лимана «Колгоспники» опубліковано 1956 року. Відтоді його проза більше не з'являлася (хібащо це була запізнена публікація писаного раніш). А вірші він перестав писати ще перед тим.

У середині сімдесятих років після довгої перерви з'явилася нова й остання збірка чудесного Олекси Веретенченка. Але я переконався, що кращі речі писано або ще в Європі, або ж десь на початку п'ятдесятих років. Писане пізніше переважно було віршами без поезії (збірка зветься «Заморські вина»).

«Нічого спільного не любимо ми з тобою», — писав Михайло Орест, звертаючись до Юрія Шереха.

«Нічого спільного не любимо ми з вами», — хочеться перефразувати мені у зверненні до двох Богданів, упорядників антології «Координати». Але в одному пункті я цілковито поділяю їхню характеристику.

Про Ганну Черінь там сказано:

Її патріотична лірика не має історіософічного чуття і граматичного патосу. Пізніші її твори — виключно «ужиткові» вірші, сірі рядки про сірі будні сірих людей; її твори зійшли з царини поезії до римованої журналістики, що її залюбки містять жіночі журнали. (...) Взагалі книга «Чорнозем» це творчий спад поетеси, яка в першій збірці (мова про «Crescendo». — І. К.) виявила безперечну літературну обдарованість і добрий художній смак.

Варто додати, що на нинішній день Ганна Черінь має зо два десятки книжок вищезгаданої віршованої журналістики та дорожніх нарисів, які легко читаються, зате нічого не лишають у пам'яті.

Усе це були ті, про кого можна сказати словами Михайла Ореста:

*Щегра весна облила все дерево цвітом сліпучим.
Мало, як мало плодів осінь гбайлива збере!*

Але ж були такі, чия творчість розвивалася по висхідній, або йшла хвилястою лінією, де були піднесення, спади і знову піднесення, або принаймні трималася на одному певному рівні. Це Остап Тарнавський, Олекса Ізарський, Віталій Бендер, Андрій Легіт, Яр Славутич, Богдан Бора, Борис Олександрів і я.

І тут виникає інша проблема: я не певен, чи всі названі тут імена відомі на Україні.

Зв'язки між талантом, творчим доробком та славою — чи принаймні літературним іменем — далеко не прямо-лінійні.

Усе залежить від чотирьох факторів: ставлення критики, читацьке сприймання, особистість автора й останнє, найменш істотне, — його талант.

Вище було наведено зі «Звена» думки про «реакційність» покоління Другої світової війни. Я там же запропонував коректуру: ліпше було б сказати — консервативність.

Ми всі (за одним виразним і двома-трьома гіпотетичними винятками) творили певну єдність у царині естетичного світогляду, амплітуда якого охоплювала простір від Олеся до Зерова.

Найголовніше, що ми не потребували жодних шукань, бо вже мали що сказати читачеві.

Інша річ, що той запас знань, вражень, життєвих досвідів у багатьох з-поміж нас виявився недостатнім і досить скоро вичерпався.

Це, до речі, стосується не лише названих тут українських авторів, а також і двох російськомовних поетів-киян: Єлагіна та Моршена, що ніби пригасли після перших яскравих збірок.

Та вирішальним було ставлення до нас старших письменників, зокрема літературних критиків. Ставлення, що його можна передати віршем Михайла Петренка:

Хіба ж хто кохає нерігних гітей?

За небагатьма винятками старші на десять чи двадцять років од нас літератори належали до революційного прошарку попереднього покоління: вони прагнули щось шукати, реформувати, експериментувати. Олеся вони взагалі вилучали з літератури, зеровський неоклясицизм — оголошували «легендою», дивилися згори, як

учителі на школярів, не тільки на нас, молодших, а взагалі — на все українське письменство; вигадували хто — клярнетизм, хто — сюрреалізм, хто — органічний стиль, а хто — велику літературу, розуміючи під великістю кількість написаного. Навіть Чапленко, який тримався осторонь від тієї колотнечі, і той пропагував власний «збагачений реалізм».

Ми вже мали далеко за тридцять, але нас вперто величали «молодими поетами», «молодими авторами». На мою збірку «В далекій гавані» Чапленко написав дуже схвальну рецензію, яку Хведосій Чичка переложив у вірші:

*Ти — наш найкращий поет-жовтень
І неоклясикам дальян рідня.
Віршика втнеш — і на кожному рядку
Переключаєшся з Рильським: «Ку-ку!»
Слухайся гіга: у тебе є хист,
Будеш збагачений ти реаліст.
Першому з черги за успіхи ці
Ми тобі купимо довгі штанці.*

«Дорослим» з-поміж нас усіх визнано було лише одного автора, який, власне, був чужорідним тілом серед нашого покоління. А писав він такі ось вірші:

*Два сплети. Два маленьких «Рі»,
Як написи незнамого бінома.
Так мов на галяві зустрів
Мандрівник гном свою примару — гнома.*

*Повірити ї зійти на дно,
Неначе забавка — на сходах пусто,
А небо друге полотно
Там над незнаним простором опустить.*

*Хай ще хвилина — без вагань
(Неправда ї те, що десь надійдуть потім), —
Перебороти крайню грань
І шлях до мікрокосму — на звороті.*

Саме те, що тут ніхто не віднайде глузду, забезпечувало поетові чільне місце в очах критики.

А коли виступила на літературну арену «ню-йоркська група», — це було якраз те, на що очікувала і чого жадала наша критика.

Правда, тут виникла була розбіжність між смаком критики та нашого еміграційного чи діаспорного читачтва: читач довго огинався і кривився, а потім звик, потішивши себе ваговитим аргументом: «Я, мабуть, до цього іще не доріс...».

Ще після цієї групи з'явилося кілька імен — тих, що я їх зву «пізні дебютанти»: Євген Крименко, Григорій Вишневий — ті, хто першу збірку видав, маючи понад шістдесят або й понад сімдесят років, — але в розташуваних сил нічого вже не змінилося.

Більше того: постала тенденція нас усіх, огулом (за винятком щойноцитованого «мандрівного гнома») вилучати з літератури — так, ніби нас ніколи не було і не могло бути: від празької школи — понад нашу голову — робиться стрибок до нью-йоркської групи, що її, у свою чергу, вже перевершила у своєму авангардизмі так звана київська школа.



МУЗИКА ТЕПЛИХ БАРВ*

I

Після закінчення Другої світової війни виявилось, що урожай на молодих українських літераторів у Західньому світі був значно рясніший, ніж на батьківщині, — головно серед поетів, що з них на Україні лишалися тільки поетеси Любов Забашта й Валентина Ткаченко, до яких приєдналися Василь Швець із Абрамом Кацнельсоном і тоді ще нічим не помітним Миколою Руденком.

Це пояснюється насамперед тим, що наша мисляча молодь наприкінці війни подалася якнайдалі від радянської армії, соцреалізму і Смершу.

Серед нас були літератори з більшою чи меншою культурою, з міцнішим чи слабкішим талантом, але всі ми — за винятком автора герметичних віршів Олега Зуєвського — творили певну літературно-стилістичну єдність. Спільним у нас було те, що більшість із нас мала незакінчену або щойнозакінчену вищу радянську освіту (переважно — педінститути), отож не було ані чорноземних — від плуга чи станка — неуків, які так захарачували українське письменство 20-х років, ані осіб зі знанням клясичних мов і європейським рівнем культури (можливо, за одним чи двома винятками); усі ми пройшли крізь війну і здобули чималий, як на наш вік, життєвий досвід і тому мали що сказати, не потребуючи вдаватися до так званих шукань у мистецтві.

За діалектикою розвитку літератури, кожне наступне покоління нібито має заперечувати все те, що зроблено попереднім.

* Нові Дні. — 1980. — Ч. 12.

Та насправді часто виходить інакше: розвиток буває як революційний, так і еволюційний. Відродження — як культурний комплекс — містило в собі елементи і клясицизму, й барокко, отож спочатку з нього визернилося барокко, а щойно згодом клясицизм — щоб бути скинутим хвилею романтизму, з якого — так само еволюційно, а не революційно, як барокко з Відродження, — виріс реалізм ХІХ сторіччя.

Тож покоління Другої світової війни нічого не заперечувало: воно несло в собі історичну місію — довершити те, що було недовершене знищеним поколінням його літературних батьків.

Чи здійснили ми свою місію, і яке місце нашого покоління в загальному розвитку українського письменства?

Для наочности переповім сюжетну схему однієї новелі Конрада Берковічі.

До старого цигана, вожака табору, приходять його сорочарічний син і викликає на змагання: мовляв, досить старому дідові бути вожаком, час віддати місце синові. Однак за звичаєм циганським старшинство над табором не передається просто з рук до рук: його треба здобути: батько й син мають виїхати на кінські перегони — вожаком стане переможець. Та коли вони шикуються до перегонів, до них прилучається третій циган — двадцятирічний онук вожака. І переможцем виходить він. Влада над табором переходить до нього. І той, що його звали «сином вожака», тепер буде називатися «вожаком батьком»...

Щось подібне сталося і з поколінням Другої світової війни. Воно залишалося деякий час ніби в резерві, на тінювих позиціях, перше місце в повоєнній літературі займали ті рештки представників старшого покоління, що їм пощастило уникнути загибелі в сталінських та гітлерівських таборах смерті: Юрій Клен, Михайло Орест, Євген Маланюк, Іван Багряний, Улас Самчук, Докія Гуменна. Нам було вже років по сорок, але нас критика згадувала з майже незмінним епітетом «молоді письменники», епітетом, який мав свідчити про неповновартість наших писань.

Цей зневажливий епітет зник лише тоді, коли на кін вийшла нью-йоркська група поетів, які виявили себе

прихильниками скрайнього модернізму в літературі. Вони, ці поети-модерністи, дуже легко, «без бою», зайняли вакантне передове місце прорідженої часом старшої генерації. І критика одностайно їх на тому місці затвердила.

А «покоління Другої світової війни» так і залишилося на задніх позиціях.

Що ж у тім завинило?

Спробую об'єктивно розібратися в літературних обставинах. Насамперед винне те, що ми ніколи не творили оформленої, злітованої групи чи організації, — не влаштовували з'їздів, не писали декларацій, не випускали спільних альманахів та збірників, а йшли в літературу вроздріб, поодинці, кожен сам по собі.

Далі назву невміння пристосуватися до чужини, до нових життєвих обставин. Так, потенційно найталановитіший серед нас Михайло Ситник спився й загинув. Із цим непристосуванством пов'язана малопродуктивність найталановитіших: у Бориса Олександрова та Олекси Веретенченка відстань між деякими збірками поезій бувала по двадцять років.

Інший, також негативний фактор — це небажання чи нездатність реклямуватися. Техніку слави (разом із технікою бездоганного версифікаторства) серед нас усіх опанував лише Яр Славутич.

Рекорд щодо невміння реклямуватися побили два Олекси: Ізарський, якого публіка помітила щойно після шостої книжки, та Веретенченко, що прожив тридцять років у Детройті, і щойно тоді місцеві українці дізналися, що серед них живе талановитий поет...

Та головне, на мою думку, ось що.

Ми не здали собі справи, що двох-трьох позитивних газетних рецензій на першу книжку і вдалого виступу перед півсотнею слухачів на літературному вечорі для здобуття слави іще замало, що для письменника потрібні зустрічі, знайомства, полеміка в пресі, прилюдні виступи в різних містах, подорожі та що, кажучи фігурально, вогонь треба підтримувати сталим підкиданням дров. Ми заплющили очі на те, що, виїжджаючи до заокеанських країн, ніхто не клав до валізи наших (та взагалі, мабуть, ніяких!) книжок, що вростання в чужий ґрунт поглинуло всю увагу читаючої публіки, при-

тягло її до матеріальних питань, а література, особливо поезія, лишилася десь на маргінесі.

А тим часом проминуло три десятиліття, майже всі ті, у кого ми шукали підтримки для наших перших кроків, уже відійшли від нас, а якщо й не відійшли, то забули про наше існування. Виросло натомість нове покоління із власним літературним смаком, покоління, якому ми були вже чужі й байдужі.

І так постала розбіжність між талантом письменника, вагою і значенням його творчого доробку, з одного боку, та популярністю серед читацтва (не кажу вже славою), з другого.

II

Першу збірку поезій, що називалася «Мої дні», Борис Олександрів видав 1946 р. в Зальцбурзі. Поетичні книжки тоді виходили форматом завбільшки з долоню, на кепському папері, зшиті не нитками, а дротяними скріпками... Але це був час, коли поезія знаходила читача...

Ми, що переступили поріг другого півсторіччя свого життя, якось не усвідомлюємо браку нашого життєвого досвіду в представників молодших поколінь. А однак, тих, хто береже в пам'яті подробиці культурного процесу, який відбувався за так званого «таборового» періоду існування української еміграції, уже помітно поменшало, а далі ще меншатиме. Ті, кому тепер біля сорока, можуть пам'ятати хібащо побутові умови своїх бараків, а ніяк не книжкові появи того часу. А тридцятилітні про той час могли хібащо читати або чути.

Не пригадую, хто це сказав, що труд і культура виключають одне одного, що культура — це продукт нетрудових клясів. Протягом кількох повоєнних років українська еміграція, скупчена по таборах «переміщених осіб», у своїй кількасоттисячній масі опинилася була в ролі такої «нетрудової кляси».

Книжковий голод воєнних років, бажання пізнати те, що за радянських умов було недоступним для читача, а також вільний час, — усе це сприяло попитові на книжку. З другого боку, в тих таборах уперше зустрілися українські літератори з різних місцевостей, різних

напрямків і поколінь; зародилося, для багатьох уперше звідане, почуття ностальгії (а це почуття прагло вислову, само просилося на папір); виникла й можливість виступити в таборових театрах — перед широкою аудиторією. Рясно почали виходити, переважно недовготривалі, українські газети й журнали, посипалися, мов із рукава, поетичні збірки... Тоді одночасно з'явилися на літературному обрії оті два десятки молодих письменників (головно поетів), що їх ми назвали «поколінням Другої світової війни». Декого з нас несумлінна літературна критика встигла охристити «генієм», — цей успіх випав був на долю так званих «випадківців», котрі нічиїх надій і сподівань згодом не виправдали. Мосі першої збірки (бо я, як уже було зазначено, також належав до цього покоління) критика фактично була і не помітила. Щодо «Моїх днів» Бориса Олександрова, то їм припав, так би мовити, середній успіх. Одні хвалили (але досить стримано), інші ганили (але не гостро). Я зупиняюся так докладно на проблемі перших збірок, бо їх успіх чи неуспіх часто вирішує долю письменника: неуспіх (як це було зі Щоголевим) часом спричинює відхід од поетичної творчості, а передчасний успіх — найчастіше зупиняє мистецький розвиток (як це було з Тичиною).

Найприхильніший відгук на збірку «Мої дні» належав Юрієві Клену, який добачав у віршах Олександрова «співучість Сосюрини» (зазначаючи водночас, що Олександрів — поет значно вищої культури). Справді, деякі вірші Бориса Олександрова, як то кажуть, аж просяться на музику:

*Я за те полюбив твої очі ясні,
Що задуму степів прочитав у зіницях,
Що бездонну блакить, а не далі сумні
В їх побачив криницях...*

(«Вечірня пісня»)

Цю саму сполуку любовної теми з ностальгією бачимо також у «Сонеті»:

*На схили гір лягла прозора тінь.
Тебе нема, і сумно гасне вечір...
Старий Дзвонар підняв сніжисті плечі
І позира в таємну голубінь...*

Ще одна наскрізна, поруч із любовною та ностальгійною, тема ранніх поезій Бориса Олександрова — це ескапізм, бажання... і неможливість утечі:

*Ви куди мене, коні, мчите?
Вже нікуди немає доріг... —*

або

*Ех, пішов би десь світ-заочі,
Тільки шкода — шляхів нема...*

Наявність у збірці «Мої дні» оригінальних і перекладних сонетів показує, що поетичний обрій Олександрова вже тоді «Сосюриною співучістю» не обмежувався. Система образів також свідчить про вплив неоклясичної школи, зокрема Максима Рильського. Хтось із критиків сказав (а я за ним повторюю), що найдоконаліша річ усієї збірки — це мініатюра «Замок»:

*Задумою віків холодні віють мури,
Минуле криючи в понурій тьмі бійниць,
Коли про славу тут співали трубагури,
А переможені схлялялись мовчки ниць...*

*Тут у боях кувалась велич славна,
Що дзвоном-піснею пройшла в далекі дні...
Чи, може, й тут чужинна Ярославна
Колись давно ридала на стіні?..*

А це вже — сприйняття чужого — як рівнорядного зі своїм, точніше — розуміння єдності європейської культури, те розуміння, що було притаманне лише неоклясикам та Хвильовому і що його ще бракує деяким літераторам нашої еміграції, хоч вони й прожили в Західньому світі по три з половиною десятиріччя.

* * *

З кінцем 40-х років українська повоєнна еміграція розпоршилася по далеких світах. Заробіток, праця, помешкання та інші матеріальні фактори стали на якийсь час центром зацікавлення української громадськості, а література, особливо поезія, відійшла на задній план. Треба визнати, що найтяжче вrostати в новий ґрунт з-поміж носіїв нашої культури довелося саме письменникам. Може, цим слід пояснити те зниження

інтенсивності творчого процесу, яке ми спостерігаємо в Бориса Олександрова: друга збірка його поезій, «Туга за сонцем», вийшла щойно через двадцять літ після першої, і то наполовину вона складалася з поезій, написаних ще в Європі — безпосередньо після виходу першої збірки.

У «Тузі за сонцем» куди більш вишукано супроти першої збірки розроблено тематику кохання. У світовій поезії існує кілька щаблів любовної лірики. Ще трубадури розрізняли «amor celeste» та «amor profano»; нині ми говоримо радше про поезію сексуальну, еротичну та поезію чистого кохання. Першої в нас нема взагалі, другої обмаль (лише в Рильського, Олексі Стефановича та у Василя Пачовського), тож нас не має дивувати, що Борис Олександрів тонко й делікатно торкається любовних почуттів свого ліричного героя:

*Ну от і все. Спалив твої листи
І засмутивсь, відчувши ніби втому.
Мов не дими, а так немовби ти
Десь відпливла у далеч невідому...*

*Спали мої... І будем знову ми
Як мандрівці, що стрілися на мості.
Нехай пливуть твої й мої дими
І, може, десь зійдуться в високості...*

До найліричніших речей з другої збірки належать два триптихи: один зветься просто «Триптих», другий — «Музика». Стало трюїзмом говорити про мелодійність і музичність віршів Олександрова. Тільки вірші його, якщо їх покласти на музику, не надаватимуться ані для хорового співу на площі, ані для клубної самодіяльності. Це мала б бути камерна пісня, що до неї личила б музика Шуберта чи Густава Малера.

Як певного роду несподіванка у збірці «Туга за сонцем» з'являється тема неприйняття Заходу разом із його культурою:

*А думка, думка шепче: «Тут готика й барокко,
Собори і музеї, і скарби давнини».
Я знаю. Тільки все це моє не тішить око,
Бо серце — ой, ти серце! — летіло б з чужини!*

Я припускаю, що це, головно, вплив Маланюка, який писав, буцімто йому:

*Не треба ні паризьких бруків,
Ні Праги вулиць прастарих... –*

або запевняв:

*Що мені телефоти, версалі, експреси,
Нащо грім Аргентин, чудеса Ніягар? –
Сниться синя Синюха і верби над плесом,
Вольний вітер Херсонщини, вітер-гудар...*

Почасти – вертаюся до Олександрова – це була данина тодішній літературній моді: заплющити очі на світ довкола і жити спогадами. На виправдання поета скажу, що скарги європейської давнини для нас тоді фактично були неприступні: собори лежали в руїнах, а музеї та бібліотеки просто не функціонували. На щастя, в Олександрова це неприйняття Заходу не набрало хворобливих форм і не завело поета у сліпий кут (як це сталося з деякими поетами нашої генерації). Ностальгія, туга за рідним, необов'язково мусить бути пов'язана з ненавистю до інакшої природи, із відкиданням чужоземної поезії чи неукраїнської музики. Тож у своїх найкращих, хрестоматійного рівня, ностальгійних поезіях Борис Олександрів звільняється, скажімо так, від «Маланюкового комплексу». Тут можу назвати сонет, присвячений сестрі, що залишилася на Україні:

*Каштан лишився в нашому дворі.
Ні хати вже немає, ані плоту...*

Поезія інтимних емоцій – як загальне поняття – це не тільки лірика кохання; це також вияв родинних почуттів (найчастіше – сина до матері), це також і лірика дружби, на яку українська література не така багата: від Шевченка доводиться робити стрибок аж до неоклясиків... Тому коли натрапляємо на цю лірику в збірці «Туга за сонцем», то це справляє враження подуву свіжого вітру. Цикл «Листи до друзів» у цій збірці відкривається сонетом, мені присвяченим. Інші поезії цього циклу присвячені мистцю Миронові Левицькому, артистові опери Йосипу Гошулякові, Романові Маланчукові та не названій на ймення приятельці, яка сама себе охрестила «відьмою».

На обкладинці гарно виданої книжки бачимо схематичний малюнок Дерева життя у почвірному замкненому

колі. Це «Колокруг» – третя збірка поезій Бориса Олександрова. Неологічна сполука алонімів «коло і круг» в одному понятті має підкреслювати безвихідь людської долі. На зміну маланюківському запереченню Заходу та його культури прийшов відгомін західнього екзистенціалістичного світогляду. Але цей світогляд розкривається не у формі вислову абстрактно-філософських думок, – розкривається на конкретному матеріалі, як вияв такої притаманної Олександрову ностальгійної лірики, зразком якої може служити, на мою думку, одна з найкращих поезій у «Колокрузі» – «Чекання»:

*А мій батько усе чекає,
Може станеться щось неждане,
Неймовірне, але жадане –
А мій батько усе чекає.*

*Він читає старі газети,
Бо газети приходять пізно.
Десь там грози гуркочуть грізно –
Він читає старі газети.
(...)
І мій батько усе чекає,
Все читає старі газети.
Мчать у темінь страшну ракети –
А мій батько усе чекає...*

Навіть на слух можна зловити подвійну кільцеву композицію цього твору: кожна строфа починається й закінчується тим самим віршем, а остання строфа сполучає елементи першої та другої. Таким чином, у підсвідомості читача залишається створене аудитивними засобами таке саме замкнене коло, яке він бачить на обкладинці «Колокругу».

Більш філософський характер має перша поезія, якою відкривається збірка. Назва поезії – «Час»:

*День зачах у мареві смеркання.
Впала в море крапля. Тишина.
В безвісті космічного еднання
Ти одна –
одна –
одна –
одна...*

*Ти одна, людино. І печальний
Колокруг — і душ одвічний щем.
Тихо віє вітер проминальний
Яснооки нам, що промином...*

Це «Weltschmerz». Привертає увагу технічна майстерність авторова: порівняння досягається шляхом нібито переліку паралельних явищ: «День зачах у мареві смеркання. Впала в море крапля...». Але день тут — крапля, а море — вічність. Такою ж краплиною є людина: кількаразовим повторенням слова «одна» поет створює враження безнастанного падання крапель.

Іноді і в «Колокрузі» виступає мотив ескапізму:

*От би рушити в мандри, в хороші, у гальні краї.
Там, де воги кришталні, де свіжістю віють гаї.*

Про Бориса Олександрова, з яким нас єднала тридцятилітня дружба, я можу сказати, що він жив поезією, і то не лише своєю власною, а віршами як своїх сучасників, так і тих поетів, котрі «до нас» творили українську літературу.

Щодо поетичного вислову світосприймання, то вірш Олександрова на початках його творчості стояв десь посередині між Рильським та Сосюрою, і хоча згодом він виробив свій власний стиль, обидва вони користувалися найбільшою його симпатією.

Про близькість до Сосюри свідчить зокрема такий випадок: і Сосюра, й Олександрів одночасно написали поезію на смерть Рильського. Написали, не знаючи того, тим самим розміром, а окремі рядки — збігалися, зупадали дослівно! До цієї книги ця поезія не увійшла.

Песимістичним настроєм своїх віршів був співзвучний Олександрову Євген Плужник. Тож у «Колокрузі» бачимо й поезію «Поет на Соловках», присвячену пам'яті Плужника, і кілька епіграфів із цього поета.

З тонким проникненням у філософську глибину його образів сприймав Олександрів лірику Михайла Ореста. Не раз ми споглядали з пагорбів голубінь Мільштаттського озера, деклямуючи Орестове:

*Я озеро благосне снитиму
І в ньому довіку любитиму
Подобу омріяних днів...*

З обуренням розповідав мені Борис про одного відомого критика, який дозволив собі кинути зневажливу репліку на адресу Ореста: «То — порожняк».

Я сказав би, що Плужник-Орест-Олександрів — це «тріяда песимістів» в українській поезії.

Ще один український поет, що його любив деклямувати Борис Олександрів і що захоплення ним — на відміну од Рильського, Сосюри, Плужника й Ореста — я ніколи не поділяв, — це Євген Маланюк. Маланюк помер напровесні 1968 р., і його пам'яті Олександрів присвятив поезію «Прощання з князем».

Звісно, і в цій третій своїй збірці Борис Олександрів не цурається любовної тематики. Але і в цю тематику просякає безнадійна думка, що безнастанне кружляння у замкненому колі — це доля кожної самотньої істоти:

*Ти над морем сидиш,
Босі ноги торкаються хвилі.
Мов осінній комиш,
Твої плечі печально похилі.
Це дарма, це дарма,
Колокругу спинити не можна.
Кожна доля — сама,
Як стеблина під бурю — кожна...*

* * *

Четверта збірка лірики Олександрова, «Камінний берег», що побачила світ 1975 року, своїми темами, настроями, технічними засобами являє пряме продовження «Колокругу»: той самий формат, і таке саме мистецьке оформлення Мирона Левицького — і та сама рука дозрілого майстра поетичного слова. Повертається — як це мало статися за світоглядовою концепцією автора — і мотив безнастанно-безвихідного кружляння:

*Байдужий час. Кружляють вітряки
Хвилин-годин, в кружінні розігнавшись.
Я ждатиму-чекатиму роки
І от — умру, нарешті дочекавшись...*

Як і в «Колокрузі», у «Камінному березі» домінують теми кохання і смерті. Індуїстський мотив вічного пе-

ретворення поет трактує з полинно-гіркою іронією («Ретворення»).

Якщо в попередній збірці мова йшла переважно про чийось чужу смерть (чи то Маланюк або Плужник, чи не названі на ймення поет та автомеханік), то тепер смерть підступила ближче: поет то відвідує могилу батька, а то й бачить уже візію власної своєї смерти:

*Буду знову чекати
В ночі, в присмерки темні,
Буду знову блукати
В люті зливи буремні.
Поки стану в тривозі,
Поки в тузі схилюся,
Поки десь на дорозі
Упаду, не зведуся...*

Може, хтось, хто не знав поета зблизька, зупинить свою увагу на майстерному клімаксі: стану-схилюся-упаду, але мені стає моторошно на думку, що, власне, так і сталося: він на дорозі упав – і не звівся...

* * *

До книги поезій «Поворот по сліду», що мала бути підсумковою, а стала посмертною, поет включив низку творів, написаних після виходу в світ «Камінного берега». Серед них особливу увагу привертає «бетговенська тема». Тема ця – автобіографічна: десь на початку 70-х років – несподівано і через причини, що їх сучасна медицина не в стані була подолати, – Борис Олександрів втратив слух. Але ця його трагедія водночас сприяла інтроспективності, зосередженню на відтінках емоцій, скупченню думки, що її вже не турбував зовнішній світ своїм галасливим рухом. Ніби здійснився на ньому заповіт нашого «земляка» з Чернігівщини О. К. Толстого:

*Тож оточи, о поете, себе і мовчанням, і тьмою.
Будь самотнім, сліпим, як Гомер, і глухим, як Бетховен,
Слух же духовий сильніш і зір свій напружуй духовий...*

(Переклад І. Качуровського)

III

А тепер зупинімося на технічних засобах Бориса Олександрова. Розгляньмо одну з його ностальгійних поезій, «Далека ти, далека...». Перше, що нас вражає, це легкоплинність вірша: довгий рядок читається так, ніби це двостоповий або тристоповий розмір. А тим часом розмір цього вірша – шестистоповий ямб із постійною чітко окресленою цезурою і нарощеним (гіперкаталектичним) першим піввіршем. У багатьох поетів вірші, писані таким розміром, вимовляти не легше, ніж щойнонаведене наукове його визначення. Натомість в Олександрова вірш здається цілковито безваговим. Поет досягає цього двома засобами, при чому про свідоме користування ними не може бути й мови:

1) зниження ваги вірша шляхом гіпостасування пірихієм;

2) опрозорювання його через уникнення тяжковимовних звукосполук.

*Далека Ти, далека, овіяна грозою,
За синіми лісами, за горами у млі...*

За ритмічною схемою в цій чотиристрофовій поезії могло б бути максимум 96 наголошених складів, а наявні лише 75: Олександрів оминув майже чверть усіх можливих тут наголосів. Але це тільки один технічний деталь, другий полягає в підвищенні коефіцієнта прозорості. У двох перших віршах на 27 приголосних припадає так само 27 голосівок! Себто коефіцієнт прозорості в них 1:1. Такий коефіцієнт був притаманний старослов'янській мові з її відкритими складами. Із сучасних європейських мов подібної прозорості не сягає жодна, ані італійська, ані еспанська.

Щодо нашої української мови, то вона належить до мов середньої прозорості (приблизно 1:1,3 або 1:1,4), а обабіч неї як крайні полюси виступають супертемна німецька, де на одну голосівку припадає щонайменше дві приголосні (коефіцієнт прозорості 1:2), та деякі цілком прозорі тихоокеанські мови, в яких голосівок більше, ніж приголосних (коефіцієнт 1:0,8 тощо).

Досить часто в Олександрова натрапляємо на внутрішню риму: в деяких поезіях вона в'яже кінці піввіршів,

завдяки чому стає чіткішою ритмоструктура поезії. За приклад може служити поезія «В'яне осени цвіт...», що її тонкий цінувальник краси слова Володимир Державин дав до своєї «Антології української поезії». Наводжу останню строфу:

*Тьмяно вечір погас...
На столі моїм — книги і квіти.
Знову музика лун
У просторах ридає в журбі.
Може, в буряний час
ти могла б мені гушу зігріти,
До загублених рун
показати шляхи голубі?..*

Це вертикальна внутрішня рима, що в'яже піввірші через один. Але зустрічаємо незрідка й риму горизонтальну — між словами в одному вірші, переважно суміжними:

Я один, я полин... —

або:

*Залишити бетони, перони, дорogi, мости —
По траві-мураві, по піску золотому брести...
Всі клопоти їдкі відігнати від себе, як дим,
Уявити себе понад морем прудким, молодим...*

Один тільки раз, і то в формі жарту чи експерименту, Олександрів дає оголену звукову інструментацію (маю на думці «Спомин про голубиний гомін», де в кожному слові фігурує фонема «г»).

Але переважно фонічна структура в нього прихована від недосвідченого ока, як от у поезії «Перетворення», де маємо накопичення шиплячих і свистячих звуків:

*Я не зникну також. Я прийду, завірюхою віючи,
Білобровий гідусь, на кожусі приносячи сніг.
А надійде весна — з мене стане сріблито-сивіючий
Перегірклий полин, що росте на узбіччі доріг...*

До речі, полин — це наскрізний, невідступний образ Бориса Олександрова, а його «улюблений» смак — гіркота:

А чужина гіркава, як полин... —

читаємо в мініатюрі, якою відкривається ця книжка. А в передостанній строфі поезії, що нею вона закінчується, маємо:

*Зима, зима! Пора на білі вірші,
На білі сні, що мають гожий зміст.
Гіркі слова – летіть собі, найгірші,
– У сніжний вир, бо скажуть – песиміст!*

До технічних засобів, що істотно підвищують емоційну тональність віршів поета, належать повтори. Вони, знову ж таки, як і внутрішня рима, бувають розташовані вертикально (в суміжних рядках, найчастіше це анафора) і горизонтально.

Вертикальні:

*Ще у повітрі лагідь промениста.
Ще далечінь бринить, прозоро-чиста...*

Паралелізм із повтором окремих слів:

*Сьогодні жар – а завтра тільки дим,
Сьогодні лід – а завтра тільки вода...*

Синонімічна варіація:

*Був я повен зажури,
Був я повен печалі...*

Горизонтальні (часом це повтор на початку або на кінці поезії):

*Вже зима, вже зима... (початок),
...не знайти, не знайти, не знайти (закінчення
тієї самої поезії).*

Іноді користується поет і загальнопоширеним засобом «сильного рядка» на кінці або «пуанти» («Ну от і все...», «Розмова з панотцем про кохання», «Свій тихий жаль...» та інші).

* * *

На окрему увагу заслуговує гумор Бориса Олександрова.

Цей гумор не має нічого спільного ні з котляревщиною, ані з так званим «українським гумором» (що сягає своїм корінням тієї самої котляревщини), з усілякими

«Трьома торбами реготу», писаними, «чтоб смешней было», «на малороссийском наречии».

Сміх Бориса Олександрова — чи коли він ховається за своїм «псевдонімом у квадраті», Свиридом Ломачкою, чи коли виступає під головним псевдонімом — це сміх інтелектуала, європейця (а не дядька), це тонкий дотеп культурної людини, розрахований на сприйняття лише в колах відповідного рівня.

Восьмивіршем про бородатого студента («Я б зняв свої і дав йому штани...») Олександрів зумів схопити саму суть, саме єство духової порожнечі цілого покоління.

Така річ, як «Собака перебіг мені дорогу...», стоїть на рівні кращих гуморесок Гайнріха Гайне, якого в нас багато перекладали, але, за рідкісними винятками, «mit tierischem Ernst» — не відчуваючи гайнівського глузування над тим, хто б читав його вірші — поважно. (Зчаста ключ до розуміння глузів у Гайне дає одне тільки слово з іншого лексичного ряду, як от у пісні про Льорелай чи в «Запитах», де замість перекласти — «І йолоп чекає на відповідь», перекладали: «І безумець чекає на відповідь»).

Уся тонкість гумору Бориса Олександрова розкривається в іронічному сонеті «Мудрець», що є не тільки зразком лірики дружби, а також одним із небагатьох в українській літературі сонетів, розрахованих на комічний ефект. Сонет побудовано на зумисному змішанні різних літературних фактів, а призначено для читача, котрий знає, що в бочку залазив один мудрець, а сказав «Я знаю, що нічого я не знаю» — інший.

Сатирична, а може — парапсихологічна «Баляда про мою смерть» нагадує формою «Неоклясичний марш» Миколи Зерова і не поступається тому маршеві своїм трагічним гумором. А «Чорна шаль» — це не лише літературна пародія, це також вирок політичному й культурному невігластву певних кіл української еміграції.

У кожному разі, Борисові Олександрову належить місце серед українських гумористів першої лінії.

* * *

Третя грань творчої піраміди Бориса Олександрова (якщо прийняти, що дві перші — це лірика й гумористика) — це його перекладацька діяльність.

Ця грань мені особисто здається найменш яскравою. Справа в тому, що Олександрів брав матеріал для перекладу або надто зблизька (з білоруської та російської літератури), або надто здалеку (з тих мов, котрих сам не знав і тому мусів спиратися як не на інтерлінеарій – у випадкові франкомовних канадійських поетів, – то на чужі, російські та англійські, переклади). Цим пояснюється, що в перекладах з Горація та Овідія перекладач далеко відступив од ритмоструктури оригіналів.

Звісно, що «Реквієм» у перекладі Олександрова – це вагомий внесок до українського перекладацького доробку як певної цілоти. Але я ніяк не можу зрозуміти, для чого перекладати чужі переклади, якщо навіть твір у подвійному перекладі вийде вищим від оригіналу (мова про переклад з Неруди)...

IV

Не лише у філософії існують антиномії. Про антиномії теорії поетичного перекладу писав, між іншим, відомий радянський літературознавець (нині у Франції) Єфим Еткінд. Низку антиномій зустрічаємо і в поезиці, в теорії літературної, зокрема поетичної, творчості. Від часів Відродження аж до Оскара Вайльда триває суперечка: хто кого наслідує, мистецтво – життя чи життя – мистецтво. Щодо теорії ліричної поезії, то тут маємо дві головні антиномії. Перша. Твердженню, що в поезії кожного разу має бути щось нове, оригінальне, чого не було ще ніколи й ніде, протистоїть теза теоретиків і поетів парнаського напрямку, що справжня поезія від часів Гомера до «обездоленого вигнанням» сучасного поета-скитальця не вигадала нічого нового для змалювання того, що було вічно, та що в ній взагалі немає новизни, а є лише міра.

Друга антиномія може бути зформульована так. Поглядові, що поет висловлює у віршах сам себе, а тому, мовляв, твір мусить мати на собі відбиток його індивідуальності, його почуттів і настроїв, суперечить інший погляд, згідно з яким особистий елемент у поезії – антимистецький, ото ж поезія має бути безособова.

Однак як у малярстві співіснують чисті барви (Дюрера та прерафаелітів, наприклад) і мішані (або «брудні») барви венеціянців, співживуть «холодні» й «теплі» тони, так і в поезії паралельно розвиваються традиціоналізм і новаторство, «темний стиль» (що веде початок од Піндара) та протилежна йому «прекрасна ясність»; а поруч із крижаними віршами парнасців, які вважали за недопущенне вияв особистого почуття, стоїть емоційна особиста лірика, перейнята теплом поетового серця... Лірика Бориса Олександрова — це лірика чистих барв і теплих тонів, це вираз особистих почуттів (любови, родинного зв'язку, щирої дружби) та світлої ностальгії. Боронячись від можливих закидів і звинувачень у песимізмі, Борис Олександрів свою останню за життя видану збірку «Камінний берег» закінчує констатацією, що

І в смутку є тепло людського серця...

Специфікум поетичної творчості Олександрова в тому, що поет, мабуть, як ніхто інший у нашому письменстві, сполучив успадковану через посередництво неоклясиків парнаську іманентність іконіки не з крижаною кришталевістю (згадаймо: «Морозе — ти душа парнаського співця...» у М. Рильського), а саме з цим щиро-сердечним теплом, із наскрізь емоційним ліричним смутком...

* * *

Я маю відомості, що в літературних колах Києва¹ Бориса Олександрова знають і цінують — вище, ніж, наприклад, в Європі, серед українців Мюнхену, Парижу чи Лондону.

Чи дійде його слово до читача і тут? Чи озветься на ці вірші, кажучи словами Куліша, «чиєсь неспідлене серце — як на бандурі струна до струни»? Чи стане його посмертна (бодай посмертна!) збірка — як я колись заповідав — між Сосюрою й Рильським, на тій самій полиці?

І тут мені приходить на згадку одна, двохсотлітньої давности, театральна афіша. Афіша, що увійшла в історію світової культури. Сповіщалася на ній, що буде

¹ Мова, властиво, про Ірпінь і середовище Григорія Кочура.

виставлено оперу Еммануеля Шіканедера (величезними літерами), що сам автор виступатиме в ролі Папагена, розписано було усіх учасників, де й коли прем'єра має відбутися тощо. Називалася опера «Чарівна флейта». А внизу, дрібним шрифтом, стояло, що музику до цього твору написав пан Моцарт.

На відміну від мого загиблого друга — я не належу до безнадійних песимістів. Історія, хоч і не завжди, ставить речі на свої місця і повертає речам їхні питомі масштаби. Тож я вірю, що, хоч на афішах сучасної української культури і фігурують майже самі Шіканедери, прийде черга й на непомітних сучасникам Моцартів. Навіть якщо їхні імена написано найдрібнішим шрифтом у найдальшому закутку...



ПРОЗА ОЛЕКСИ ІЗАРСЬКОГО*

Українці любляють рідні топонімічні псевдоніми: Подоляк, Волиняк, Хорольський, Личаківський, Кошелівець, Лиман, двоє Десняків, двоє Полтав, Дніпряк, Дніпровський, Смотрич, Керч, Ворскло, тож певним дисонансом до них, ніби викликом: «А я — інакший», звучить «Ізарський», від «чужого» гідроніму — річки Ізар, що тече через Мюнхен.

Саме тут, у столиці Баварії, понад сорок років тому молодий прозаїк з Полтавщини Олекса Григорович Мальченко увійшов у коло українських еміграційних літераторів. Проте свій творчий шлях розпочав він не з віршів (як більшість представників покоління Другої світової війни) і не з прози (як меншість), а з літературознавчої розвідки «Рільке на Україні». Розвідка побачила світ 1951 р., пізніше її перекладено німецькою мовою. Протягом перших повоєнних років в українській пресі на Заході з'являлися фрагменти повісти Ізарського «Ранок», а також його статті на літературні теми, а до випущеного видавництвом «На горі» збірника перекладів з німецького експресіоніста Казіміра Едшміда увійшов перекладений Ізарським уривок Едшмідового роману «Маршал та сяйво ласки» — про борця за свободу Латинської Америки Сімона Болівара.

Щойно 1963 р. у видавництві «Сучасність» згадана повість «Ранок» з'явилася як цілість, і відтоді, протягом двох десятиріч, це видавництво обдаровувало читача щоразу новою повістю або романом Ізарського; разом це сім книжок: після «Ранку» побачили світ «Віктор і Ляля», «Київ», «Полтава», «Чудо в Мисловицях»,

* Сучасність. — 1996. — Ч. 3—4.

«Саксонська зима», «Літо над озером». Восьма книжка, «Столиця над Ізаром», давно вже закінчена, але вона, як узвичаєно в нас казати, ще чекає на видавця, друкувалися лише уривки.

Усі вісім романів і повістей хоча й не мають спільної назви, але творять певну цілість — це художня хроніка української інтелігентної родини, при чому родини «благополучної», де панував добробут і нікого з членів сім'ї не було розстріляно чи репресовано... При цій нагоді мені згадалося, що у провінційному місті, де я жив перед війною, на двадцять, приблизно, родин найближчих сусідів було чотири сім'ї розкуркулених (три українські, одна — російська), дві сім'ї адміністративно висланих (чоловіків заарештували 1937 р.), ще одна родина, де чоловіка «взяли» того ж таки 1937 року, потім — дружина й дочка ув'язненого священика та ще три сім'ї, де хтось відбував покарання за кримінальні злочини. А щодо матеріальних достатків, розкішної бібліотеки та меблів із карельської берези, якими так хвалиться герой Ізарського, то в ті роки не кожному про них доводилося й чути...

Крізь усю серію проходить «наскрізний» герой — молодий інтелігент Віктор Лисенко: «Ранок» — дитинство героя, «Віктор і Ляля» — останній шкільний рік, «Київ» — навчання в університеті, «Полтава» — роки німецької окупації, «Чудо в Мисловицях» — літо 1944 р. у Шлезьку, далеко від фронтів і бомбардувань, далі «Саксонська зима» (про зміст повісти каже сама назва), «Літо над озером» — це вже перше літо після війни, нарешті — «Столиця над Ізаром» — літературне життя повоєнного періоду.

Як я вже звернув увагу, родина Лисенків не зовсім типова для тодішніх обставин, а проте серію прозових творів Ізарського я зарахував би до творів *реалістичних* за своїм змістом і таких, що мають певну пізнавальну вартість, бож якийсь прошарок не заторкненої революцією і сталінськими карними органами інтелігенції на Україні, мабуть, таки існував.

Варто підкреслити, що серія Ізарського в галузі генерики заповнює дотеперішню прогалину в нашому письменстві. Щоправда, великомасштабні автобіографічні повісті чи романи існували в нас і до появи згаданої

серії, зокрема в еміграційній прозі можу назвати такі речі, як «Волинь» Уласа Самчука та менш відому, проте куди цікавіше написану незакінчену трилогію Фотія Мелешка «Три покоління». Але Самчук і Мелешко — носії традицій рустикальної прози, пов'язаної з українським селом, селянським побутом, психологією хлібороба. Натомість герой Ізарського Віктор Лисенко — це український інтелігент, і то не в першому поколінні, а, так би мовити, спадковий, його світ — це світ книжок, і не лише українських (чи російських), а й західних, насамперед німецьких. Тож потрапивши до Німеччини, герой Ізарського, на відміну від усіх нас, поетів і прозаїків другої еміграції з покоління останньої світової війни, не почувався чужорідним тілом у німецьких культурних колах.

Я сказав би, що у своїй серії автор базувався не на українській літературній традиції, а радше на французькій — на багатотомових серіях Еміля Золя (у якого діють нащадки тієї самої родини) і Роже Мартена дю Гара («Сім'я Тібо»), та, мабуть, найбільше вплинув на Ізарського Марсель Пруст із його загальнознаним двотисячосторінковим автобіографічним безсюжетним романом-хронікою «В пошуках загубленого часу».

Щодо стилю, то повісті й романи Олекси Ізарського можна назвати зразком орнаментальної прози. Що таке орнаментальна проза? Віддавна в літературі існують дві протилежні тенденції. Перша — це прагнення максимальної точності вислову, якомога щільнішого наближення слова до предмета, ним позначеного, чи то річ реальна, як у Гюстава Фльобера або Івана Буніна, а чи фантастично-абсурдна, як у Франца Кафки, в чиїх творах логічно неможливе набуває ознак надреальної речевості. Інша тенденція — це умисне віддалення слова від предмета: «темний стиль» Піндара, подвійні метафори скальдів, умовні «знаки» трубадурів, нарешті — так звана «асоціативна» поезія сучасних авангардистів. Повісті Олекси Ізарського — це каскада метафор, метафоричних епітетів і порівнянь. Про потиск руки в нього сказано: «Налита крижаною водою гумова рукавичка», про колегію Павла Галагана — «білий вулик української пасіки». На першій сторінці роману «Полтава» маємо такі речення: «Половіли й полотніли обрії довкола

Полтави. (...) Росяний сад, ні кінця йому, ні краю, вибіг потягові назустріч у білих панчохах...». У першому реченні — складова анафора: тричі повторене «пол», у другому — динамічний зоровий образ, створений метафорою.

Мені особисто структура деяких метафор Ізарського нагадує раннього Пастернака, і виникає думка, що його повісті й романи подібні до поем. Віктор Лисенко, герой Ізарського, нарікає, що, мовляв, «українська епіка — лірична. Наша лірика — епічна». Жодної епічності у вітчизняній ліриці я, правда, ніколи не помічав, але наш епос — почавши від «Слова о полку Ігоревім» і кінчаючи фільмами Довженка — це суцільна лірика. Очевидно, що герой висловлює погляд автора і що автор у своїй прозі намагається звільнитися від цього традиційного в нас ліризму. Однак порвавши з традиціями етнографічно-побутового реалізму (де лірика виринала на кожному кроці), Ізарський, завдяки накопиченню метафор та інших стилістичних засобів, знову ж таки наближає свою прозу до ліричної поезії з характерними для неї оздобами. До того ж і коротке, «рубане», речення Ізарського, з одного боку, споріднює його стиль зі стилем імпресіоністів, а з другого — ще раз провадить до лірики.

Простежити життєвий шлях Віктора Лисенка від раннього дитинства до повоєнного Мюнхену в цій статті не здається мені можливим. Тож я зупинюся лише на окремих моментах.

«Хрущоб» із вестибюлями, розрахованими на пригнічення людської психіки, тоді ще не було, однак були горезвісні «жактівські» будинки. Ізарський часом уміє однією подробицею передати непривабливу картину тодішньої дійсності, як от «померлий у революцію ліфт» — це в повісті «Київ».

Але назагал герой повісти живе у світі лекцій і книг, живе враженнями від знайомств із професорами, ефектами від набутих знань. У цей світ Віктора Лисенка лише краєчком увіходить невлаштованість студентського побуту: в гуртожитку для Віктора немає місця і він тиняється неприкаяно по різних «кутках» чи «вуглах», як тоді говорилося, — потрапляючи щоразу в гірші умови. Щойно на 115-й сторінці повісти розкривається — і то

лише одним краєчком — політична напруженість кінця тридцятих років:

Чверть години тому срібноволосий історик італійського мистецтва і кустос музею, схожий на заможного лікаря й на старорежимного професора, попередив Віктора про неможливість користування бібліотекою Ханенків, про особливий нагляд над закордонними виданнями... Та в точній і твердій мові вченого залишилося досить місця і для невисловленої вимоги припинити систематичні відвідини музею взагалі. Як також і... приємне для нього знайомство. Треба розпрощатися надовго. На роки. Назавжди.

Але в центрі уваги Олекси Ізарського — чи пак його героя Віктора Лисенка — далі залишаються такі проблеми, як «Толстой і Мопассан», «Бальзак і Україна» або — про що розмовляли Гете з Наполеоном під час їхньої зустрічі. І все ж таки герой не егоїст, що думає лише про власну наукову кар'єру: побіч із зацікавленням європейською літературою, в ньому живе любов до рідної історії, до української культури...

Хоча названий «романом» «Київ» Ізарського має на яких двадцять сторінок більше, ніж «Полтава», але «Полтаву» я вважаю романом у повному значенні терміну, а «Київ» — радше великою повістю. Майк Йогансен писав колись: «Систематично розповідати самого себе, як то роблять ліричні поети, в прозі не можна...».

Але Ізарський, ідучи за французькими зразками, «систематично розповідав самого себе» не тільки в таких повістях, як «Ранок» чи «Віктор і Ляля», а також і в «Києві». У першій повісті автор показує світ, бачений очима дитини — і тому досить вузький, у подальших двох книжках, де герой — школяр-старшокласник або студент, цей світ хоча й не вузький, але замкнений, обмежений певним, досить чітко окресленим колом: сам Віктор Лисенко, його родина, його книжки, його творчість, його вчителі (згодом — професори) та кілька друзів, переважно — дівчат.

Натомість у книжці «Полтава» самі події (війна, німецька окупація, від'їзд родини на Захід) розривають це коло і змушують автора приділяти увагу зовнішньому світові — історичним подіям, що їх він був свідком. Саме тому «Полтаву» слід назвати романом.

Бож одна з головних ознак роману — це показ життя у всіх його проявах та аспектах, у всій різноманітності й багатогранності. Якщо пізнавальна вартість попередніх повістей Ізарського обмежувалася — йдучи послідовно — думками й зацікавленнями хлопчика з інтелігентної родини, учня-відмінника, студента, заглибленого в науку, то в «Полтаві» маємо життя цілого міста, захопленого виром війни.

Дія «Полтави» починається влітку 1941 р., десь недовзі після вибуху війни. Герой твору, вже згадуваний Віктор Лисенко, залишивши Київ та університет, повертається до рідної Полтави, де живуть його батьки і друзі шкільних років. Автор показує головного героя через ставлення до однієї зі шкільних приятельок:

Особливо чітко запам'ятала Ніна шкільну екскурсію на Шведську могилу. (...) Віктор силоміць витяг її, розчулену й розгублену, з натовпу і примусив її втекти з «громадської панахиди» перед пам'ятником російським солдатам у степ до гранітного надгробка шведів. Там, за шляхом, він пояснив приятельці, що під Полтавою українці билися по боці Карла Дванадцятого, що під Полтавою забито й поховано стару Україну. То була остання надія України. (...) З цієї ж причини, запевняв хлопчик, саме в Полтаві, на цих кістках, воскресла Україна. Власне, наше нове слово, наше письменство...

Полтава, куди повернувся Віктор, спочатку — глибоке запілля, де, однак, кружляють різноманітні чутки про воєнні й політичні події. Добре схоплено, наприклад, таку чутку:

Уперше в житті до Лисенків зайшов сусіда, залізничний службовець високої ранги, Головченко. Звертаючись одноразово до обох Лисенків, він розповів неймовірну новину (...): «Володимир Винниченко прибув з Парижу до Кракова і очолив уряд Української Народньої Республіки. Проголошено відновлення української державності. Не лише німецькі дивізії, а й українські з'єднання маршують Україною. В паніці росіяни здаються в полон, без оглядки тікають на схід».

Герой Ізарського, Віктор, якого автор наділяє здатністю аналізувати й передбачати події, у правдивість

цієї новини не повірив, мовляв, «Винниченко не пасував німцям, а німці також не пасували Винниченкові».

Що ж крилося за тією чуткою, які реальні події? Відновлення української державности справді було проголошене, тільки не в Кракові, а у Львові й не Винниченком, а Стецьком і Бандерою — діячами Організації Українських Націоналістів. Через два тижні гітлерівці заарештували цей уряд. Щодо українських з'єднань, то таких було два: батальйон «Нахтігаль» (у перекладі «Соловей») на чолі з Романом Шухевичем, що вступив був до Львова разом із німцями, та «Олевська Січ» — п'ятитисячний загін повстанців, зформований у запіллі радянських армій Тарасом Бульбою-Боровцем. Та невдовзі німці роззброїли «Нахтігаль», а Бульба-Боровець змушений був зі своїм загоном піти в підпілля. Найправдивішим моментом з усієї чутки було те, що червоноармійці справді масово здавалися в полон. Полковник Кроміаді почав був творити з полонених і перебіжчиків російську добровольчу армію, але німці негайно ж розформували її. З п'яťох мільйонів полонених, перевезених на територію Німеччини, протягом зими 1941—42 років померло чотири.

Але повертаюся до «Полтави» Ізарського. Автор свідчить, що його герой Віктор, «як і переважна більшість українців з досвідом двох останніх десятиріч, не намірювався воювати ні по боці Росії, ні по боці Німеччини». Більше того: він передбачає поразку гітлерівської армії і те, що їхній родині доведеться виїздити на еміграцію.

Постає питання: якою мірою ідеологія Віктора Лисенка була типовою для української творчої молоді воєнних років?

Відповідь дає кількісне зіставлення імен зі свіжого впливу в наше письменство за «залізною завісою». Тут мені пригадалася Аргентина і перше — невідале — повстання проти Перона: тоді всі військові літаки знялися зі своїх баз... і приземлилися в Уругваї. Так само масово «приземлилися» на Заході поети, прозаїки, майбутні критики й літературознавці з покоління Другої світової війни. Разом понад сорок кращих і гірших молодих літераторів.

Щоправда, комусь це було не до смаку і нас усіх, заледве ми зробили перші кроки в красному письменстві, заздалегідь оголосили «втраченим поколінням»...

Але повернімося до Олекси Ізарського та його «Полтави». Вище було згадано, що родина Віктора Лисенка, героя серії повістей і романів Ізарського, належала до тих небагатьох, котрі не зазнали на Радянській Україні ні злигоднів, ні репресій. Так само й війна – ніби лише пройшла десь побіч: мусіли втікати на Схід єврейки, Вікторові приятельки, Люба й Мірра, розстріляли батька Клави, його нової знайомої. Але саму родину Лисенків не заторкнули ні розстріли (під претекстом дезертирства чи саботажу), ні примусова евакуація на Урал, ні навіть мобілізація. Правда, Віктор подався був до Харкова, сподіваючись, що на зиму фронт стане на Дніпрі і він зможе продовжувати навчання. Зміну влади він перечекав у родичів під Харковом. Господар дому був за фахом художник, і його квартира виглядала як маленький музей, тож на німецьких офіцерів це справило належне враження:

Гостей ошелешив доробок українського майстра. Фон дер Марвітц, давній прихильник усього українського, розчулювся і не відпускав від себе ні Василя Васильовича, ні Шури (імена господарів. – І. К.).

Пізно вночі відбувається розмова сам на сам поміж німецьким полковником і Віктором Лисенком:

Віктор приголомшив фон дер Марвітца (...). Не побоявся заявити йому цілком одверто, що тільки союз Німеччини з незалежною Україною забезпечить обом їм перемогу (...) і розквіт господарства та культури в майбутньому. Без такого союзу Берліну з Києвом неможлива перемога над Москвою.

І тоді полковник «вирішив раз і назавжди попередити юнака, щоб він, дослівно, ні з ким із німців більше не говорив відверто, щоб він усвідомив цілковиту нездійсненність своїх мрій».

Кількома сторінками далі показано розчарування селян, серед яких були не лише жінки, а й чимало молодих чоловіків, коли вони вислухали, як каже письменник, «коротку, схожу на наказ, промову коменданта». Бо народ, за свідченням Ізарського, «ждав скасування колгоспів і розподілу землі поміж селянами».

Тоді ж Вікторові довелося бути перекладачем у справі патефона, забраного німецьким лікарем у директора

місцевої школи. Комендант, культурна людина, наказав патефон повернути. Але «Віктор вийшов слідом за доктором на веранду, мав на увазі замкнути за ним двері, коли Шнайдер, уже на порозі, повернувся і раптом схопив перекладача за підборіддя. Та так, що з рота пішла кров. І сказав: — Я тебе, псяча крив, застрелю. Не пожалію для тебе кулі, — і обережно причинив за собою двері. Спокійно вийшов з подвір'я на вулицю».

Повернувшись із Харкова до Полтави, Віктор дізнається, що в місті, над управою, на розі Малопетрівської й Котляревської та над музеєм — колишнім Земством, вивішено жовтоблакітні прапори, та водночас довідується, що над іншими установами їх уже знято... Ось до Віктора приходить його шкільна товаришка, Оксана. Приходить попередити, щоб він не в'язався з українським підпіллям, інакше бо його заб'ють — або самі, або німецькими руками... А потім дівчина сповідається, це рідний батько ввів її до середовища російських підпільників: її саму підставили старому німцеві, а брата її, недоумка, влаштували перекладачем при німецькому штабі.

Іван Пройда (батько дівчини. — І. К.) не спускав очей з дочки. Бачив, що вона з усіх приводів і на всі боки вагалася, пручалася. Бачив, як вона стала дубки: злякалася наказу... заради «діла»... розміняти дівочу честь, цноту...

Та врешті Оксана підкорилась наказові.

Так само, до речі, вчинила й українська підпільниця, Клара. Українське підпілля в Полтаві, за романом Ізарського, очолював знаний Вікторові студент Гриша, який уже встиг побувати в одному з північних таборів.

Тим часом на «благополучну» родину Лисенків починають падати перші удари: під час німецького контр-наступу під Харковом якийсь німецький солдат застрелив їхнього родича-художника, у якого Віктор зустрічав зміну влади. Потім захворів батько героя.

Уперше банківські коні привезли батька додому в тяжкому стані відразу після виступу щойно призначеного гебітскомісара на Полтавщину. Губернатор заявив зібраним у парадній залі українцям, щоб вони викинули Україну зі своїх голів на смітник, що німці прийшли

сюди не для того, щоб зводити на ноги українську державу. Зокрема він не забув пояснити погляди німців на освіту для українців: їм цілком досить буде школи початкової...

Трохи далі читаємо:

Полтава чекала, що з цивільною владою, хоч і німецькою, не зможе не настати пом'якшення клімату. Жевріла ще надія на прояснення нісенітної, явно шкідницької політики німців щодо України. (...) Гебітскомісар, довгожданий, перебрав владу над Полтавою й Полтавщиною першого вересня (1942 р. — І. К.). З найперших його розпоряджень був наказ розстріляти усіх наявних по в'язницях арештованих. На Пушкінській, кружляла чутка, страчено було рівно шістсот...

Саме тоді розстріляно й керівника українських підпільників Гришу Козаченка, і приналежну до російського підпілля Оксану Пройду. Їхній шкільний учитель Микола Григорович (якого перед тим гітлерівці викинули на вулицю з його помешкання), невідомо, каже автор, з якою метою, вибіг на Базарну вулицю:

...А на ній чекала на виїзд (...) безконечна валка тягарових автомобілів. Їхні кузови завішено було зеленими попонами і, як виявилось, сіткою з цупких ланцюгів (...). У ту мить, як дружина й сусідка підхопили його під руки, намірилися затягти його назад у двері, зірвано було попону над кузовом найближчого автомобіля. Крізь ланцюги на ньому повискакували на волю руки голих жінок.

— Миколо Григоровичу! — почув Німченко і побачив Оксану Пройду, свою ученицю. — Нас розстріляють!

(...) Німченко не чинив спротиву: жінки внесли його до кімнати й поклали на ліжку — мертвим.

Роман закінчується від'їздом родини Лисенків спочатку до Кам'янця-Подільського, а невдовзі й далі на Захід, до Шлезька. Ще перед від'їздом до них дійшла вістка про смерть їхньої родички під Харковом, — тієї самої Шури, що її чоловіка, художника, застрілив німецький солдат. «Шура померла», — повідомляє родину Віктора українська підпільниця Клава. Далі йде переказ її розповіді: Шура не відступила з німцями, а лишилася

у своєму домі-музеї — пильнувати мистецьку спадщину забитого чоловіка. Далі цитую:

До Нового Пісочина старі господарі вдерлися пізнім ранком. А в обідню пору їм удалося спіймати Герасименка, старосту. Перед четвертою солдати прийшли також по Шуру. Судив їх військовий трибунал прилюдно, на колгоспному дворіщі, за школою. Тут же, на сходці, вирок зрадникам батьківщини було й виконано. Шурі нашивку зв'язали руки на спині, пов'язали налігачем також її ботики. Так і повісили, як виїшла до солдатів з дому, в каракулевім манто. Тільки берет упав з голови в сніг... (...) А вночі армійський патруль за колгоспним амбаром було задушено, тіла повішених — (...) забрано...

Роман «Полтава» вийшов 1977 р. Два роки пізніше, з нагоди шістдесятиріччя Олекси Ізарського, журнал «Сучасність» умістив дві статті, присвячені цьому романові. Автор однієї статті — Анна-Галя Горбач. Вона писала:

З неукраїнською наполегливістю і послідовністю продовжує Олекса Ізарський працювати над своїм широко закросним епічним полотном про вихідця з української інтелігенції Полтави, Віктора Лисенка, представника покоління, що у двадцятих та тридцятих роках прожило дитинство і юність на Україні. (...) Писати в наш час такі широко закросні твори, не вважаючи на реальні обставини еміграційного життя (...), це справді вияв подивувігдної послідовності автора, що всупереч усьому залишається вірний своїм обітам, що працює не для сьогодення, а бачить свій вклад в українську літературу з широких перспектив майбутності.

Рецензентка виділяє в «Полтаві» Ізарського два пляни: зовнішній та внутрішній:

...воєнні події, роздуми над політичним розвитком, врешті доля героя, його рідних та близьких полтавчан і земляків, що творять епічне тло твору, це тільки один потік, що займає нашу увагу. Куди глибше струмує Вікторова внутрішня ріка, його думки про долю мистця, якому немає місця у власній країні.

Наприкінці своєї статті-рецензії критик зупиняється на одному з важливих аспектів пізнавальної функції твору Ізарського:

*Автор зумів змалювати окупаційну атмосферу, різних представників німецьких окупантів, від симпатиків української політичної самостійності до зухвалих *Übermenschen*; схопив ситуацію російської агентури в німецькому заплілі, яка мала за мету до решти винищити національно настроєні українські прошарки; передав вияви інстинкту мімікрії української людности, що старалася врятувати шкуру за всяку ціну.*

Друга, вміщена в тому ж таки числі журналу «Сучасність», рецензія на «Полтаву» Олекси Ізарського має назву «Твір, просвітлений вічними темами». Автор підписався «Іван К-ий». А повне його ім'я — Іван Коровицький, якого він чомусь ніколи не ставив під своїми творами, волюючи «Іван К-ий», «І. К-ий», «І. К.»... І тоді читач стояв перед загадкою: чи то Іван Кошелівець, Ігор Костецький чи Ігор Качуровський (тільки на Коровицького, мабуть, ніхто не думав...). Тож я мусив був звернутися до Коровицького з такою епіграмою:

*Чи нас не слутають аннали,
Що пише вічності рука? —
Ті самі в нас ініціяли:
І. К.*

Коровицький у рецензії на «Полтаву» присвятив увагу архітектоніці цього роману, технічним засобам та стилеві Олекси Ізарського.

У повісті «Чудо в Мисловицях» розповідається про влаштування Віктора Лисенка, його родини і групи земляків на праці в Шлезьку, де вони перебувають, так би мовити, в людських умовах, маючи можливість і насолоджуватись красою природи навесні і влітку 1944 року, і жити власним особистим життям.

Повість «Саксонська зима» — це шоста річ у серії Олекси Ізарського. Дія починається пізньої осені 1944 року. Автор переносить нас у містечко поблизу Ляйпцігу; ідилічна обстановка «Чуда» уже в минулому, сам Віктор, його батько, мати, молодший брат копають котлован для майбутньої фабрики... Автор дає свого роду хроніку готелю «Золота корона», перетвореного на остівський табір:

У наступну неділю, через тиждень, коли Віктор лупнув очима, біля батькового ліжка вже красувалися зеле-

ні плечі і зелений шолом цибатого поліція. (...) Обшук і арешти продовжувались до сьомої. Безсловесні поліціяї, наче гвардійці почесної варти, вивернули гуртожиток дном догори і забрали п'ятнадцятеро остівців. Тих голів родин, у кого знайдено було запас вина і цукру...

З цього приводу автор зазначає:

Не відповідний час був нагадувати, що голодні люди брали, власне, свій цукор, своє вино, що то німці чужу сировину потрактували як свою власність...

Ізарський вдало показує строкатість і мінливість політичної ідеології своїх персонажів. Так, про головну героїню повісти «Віктор і Ляля» він оповідає, що вона сама захоплено завербувалася на працю в «Третій Райх», щоб пізнати Європу і європейську культуру, а пізнала натомість табори для остівців. Настає розчарування, яке приводить дівчину до радянофільства. Проте європейська культура і європейська інтелігенція, що їх не добачила Ляля Сорокіна, таки існували в гітлерівській Німеччині. Ось знесилений хворобою й працюю батько головного героя, старий Лисенко, потрапляє до лікаря, який виявляється ніби його двійником:

Докторові привиділося, що він не стоїть, а йде й (...) спостерігає свою ходу в дзеркалі. Лисенко теж мацнув себе за щоки й еспанську борідку, бо йому здалося, наче він з'їхав з глузду, психічно захворів...

Так змальовує Ізарський зустріч двох незнайомих близнюків: двох інтелігентів — українського й німецького. Фізична тотожність тут символізує однаковий рівень ерудиції, те саме коло зацікавлень, те саме розуміння моралі...

Всупереч невідрадній дійсності, думки Віктора Лисенка весь час у сфері літератури, музики, філософії:

Потім до компанії Баха й Бетговена, Шіллера, Фльобера й Роляна пристав Шопенгавер: нежданним для Віктора, й багатозначним та глибоким, було вичитане ще в Києві свідчення про музичні симпатії похмурого філософа — Моцарт і навіть Россіні...

Остання з опублікованих книжок Олекси Ізарського зветься «Літо над озером». Знову ж таки доля родини

Лисенків якась нетипова для тодішніх обставин, що правда, вмирає батько, але решта сім'ї перебуває в досить таки «нормальних» умовах і не мусить ховатися в кукурудзі від репатріаторів (як це було, зокрема, з автором цієї статті). Щодо самого Віктора, то він відразу входить у коло німецької творчої інтелігенції, а трохи згодом нав'язує стосунки і з українськими літераторами, що лишилися тоді в Баварії.

Припускаю, що — разом із опублікованою лише в уривках останньою частиною серії (назва — «Столиця над Ізаром») — «Літо над озером» творитиме певного роду паралелю до роману Докії Гуменної «Діти Чумацького Шляху»: Докія вивела під прозорими псевдонімами літераторів (головно — літературну молодь) двадцятих років, Ізарський вводить нас у світ еміграційних письменників — так само під прозорими псевдонімами.

На закінчення згадаю, що «Літо над озером» стало об'єктом не схвальної, а гостро й пересадно-негативної критичної оцінки з боку Оксани Керч, якій я відповів дружнім посланієм:

*Хапає корч
І ставить сторч,
Шкереберть і правцем:
Пройшла, мов смерч,
Оксана Керч
Над тихим озерцем.*

*Оксано Керч!
Критичний борщ
Щоб їсти ми могли,
Не переперч,
Не переборщ
І не пересоли.*

Рецензентка, з якою ми були добрі приятелі, визнала мені рацію...



ПЕРЕКЛАДАЧІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІЯСПОРИ*

Моя розвідка не претендує на всеохопність і безпомилковість: вона дасть лише загальний огляд, ознайомить читача на Україні зі станом нашого перекладацтва на еміграції та, можливо, накреслить деякі шляхи для дальших, докладніших, досліджень.

Перші ж повоєнні видання зарясніли різноманітними перекладами.

1946 р. в Німеччині, без позначення точного місця видання, вийшов сюрреалістичний журнал «Хорс», ч. 1 (це перше число виявилось й останнім), з чийх сторінок редактор-упорядник Ігор Костецький щось понад тридцять приділив перекладам, розміщеним за таким порядком:

Готфрід Страсбурзький, «Трунок любови» (з «Трістана й Ізольди») в перекладі О. Веретенченка; Ляо-Джай (в «Китайській літературі» акад. М. Федоренка він Лао Чжай), «Моя повість», — підписано ініціалами, очевидно, подано за німецьким перекладом; Ф. Петрарка, триста одинадцятий сонет (який фігурує тут як просто «одинадцятий») у перекладі М. Зерова; Гельдерлін, «Пісня Гіперіона» в перекладі Мих. Ореста; «Вбивці» Гемінгвея, перекладені Сергієм Домазаром; далі три поезії Льорки (що його тут названо «Хуаном де Льоркою»), чудово перекладені Миколою Івановим (на той час уже примусово репатрійованим з Німеччини до котрогось із сталінських концтаборів); нарешті — «Папська меса» чеського прозаїка Карела Шульца (переклали Марко Антонович і Юрій Шерех).

* Частково: Всесвіт. — 1991. — Ч. 11.

1947 р. в Зальцбурзі вийшло шість чисел журналу «Літаври»; головним редактором був Юрій Клен, останнє число побачило світ уже після його смерті. Там розміщено три переклади з німецької мови, по два з англійської та білоруської, по одному з китайської та російської.

Два роки (1947 та 1948) протримався в Мюнхені великоформатний ілюстрований журнал «Арка»; разом випущено одинадцять чисел, і серед них — жодного, в котрому б не було перекладених творів.

З-поміж циклостильних¹ журналів найприємніший вигляд мало «Звено», що виходило в Іннсбруку чітким друком (деякі тодішні видання взагалі були нечитабельні) і з гарною обкладинкою роботи Мирона Левицького. Там з'явилося кілька перекладів, у тому числі перекладене прозою, мабуть, з французького, «Прославлення речей» Габріелі Містраль, вшанованої Нобелівською премією. Думаю, що це був перший український переклад творів чілійської поетеси.

Протягом шістьох років — від 1945-го по 1951-й, — як свідчить дослідження Вол. Маруняка «Українська еміграція», в Західній Європі українці видали окремими книжками такі перекладені з різних мов художні твори.

Проза:

Едмондо Амічіс, «Серце»; С. В. Бенет, «Скарб Васко Гомеса»; Ванда Беневич, «Партія НКВД»; Оскар Вайльд, «Справжній друг»; Микола Гоголь, «Ніч проти Різдва», «Сорочинський ярмарок» (два різні видання), «Тарас Бульба»; Чарлз Діккенс, «Давид Коперфільд» (дві частини); Александр Дюма, «Коломба» (на циклостилї); Алоїс Ірасек, «Песиголовці»; Редьярд Кіплінг, «У селищі смерти», «Брати Мауглі»; Джек Лондон, «Колись давно плывла Аргоу», «Смок Беллю», «Діти морозу», «Вовчі сини»; Джордж Орвелл, «Колгосп тварин»; Мовгем Сомерсет (sic!), «Лист»; Р. Л. Стівенсон, «Пекельна пляшка»; Марк Твейн, «Громи».

Поезія:

Р. М. Рільке, «Речі і образи». Вибрані поезії в перекладі Б. Кравцева.

¹ Тобто ротапінтних. — Прим. ред. «Всесвіту».

Читаючи далі, довідуємося, що за ці роки не видано жодної перекладної п'єси, зате випущено не менше десятка творів дитячої літератури: Андерсена, Оскара Вайльда, братів Грімм, Кіплінга.

Припускаю, однак, що більшість названих тут книжок — це передруки попередніх видань.

Найбільший успіх припав тоді авторизованому перекладу книжки «Колгосп тварин»¹. Тільки нещодавно захований за псевдонімом «Іван Чернятинський» перекладач розкрив своє справжнє ім'я, і ми дізналися, що це — відомий тепер візантолог Ігор Шевченко. Не сам тільки І. Шевченко прикривався псевдонімом: на еміграції знайдеться чимало творів, у тому числі й перекладів, підписаних нерозкритими псевдонімами або самими ініціалами, а що ініціали в різних авторів були однакові, то виявити справжнього автора часом було непросто.

У жовтні 1947 р. на одній з конференцій МУРу (Мистецький Український Рух) забутий нині письменник Сергій Ледянський, який був на тій конференції лише гостем, підніс питання про потребу видавати «Вісник світової літератури».

Ідея була добра, але її ніхто не підтримав.

Проте, на відміну від Радянської України, де, поза «Всесвітом», певну кількість перекладів містив лише «Жовтень» («Прапора», де як «принудительный ассортимент» ішли переклади зі старшобратньої літератури, тут не рахуємо), журнали, збірники, навіть газети на еміграції не цуралися перекладів.

Після розпорошення літературного життя по заокеанських країнах з'являються нові журнали: в Торонто — «Нові Дні» (редактор-видавець Петро Волиняк), у Філадельфії — «Київ» (редактор Богдан Романенчук), у Буенос-Айресі — «Пороги» (спочатку редагував А. Калиновський, пізніше І. Качуровський), у Лондоні — «Вісник», згодом — «Визвольний Шлях» (нині редагує Ілля Дмитрів). В Австралії виходять неперіодичні альманахи «Новий Обрій» (редактор-упорядник Дмитро Нитченко). У Німеччині, в Ганновері, 1951 р. засновано журнал

¹ У новому перекладі Ю. Шевчука цей твір з'явився у «Всесвіті», 1991, ч. 1. — Прим. ред. «Всесвіту».

«Україна і Світ», перші числа якого редагував Сергій Ледянський (православний), та невдовзі редагування перейшло до войовничого прозеліта-католика Сапіги (який ставив знак рівності між більшовизмом та православ'ям), а фактично — до І. Костецького. А в Мюнхені починає виходити «Українська літературна газета» (редактори Ів. Кошелівець та Ю. Лавріненко), на базі якої на початку 60-х років створено відомий на Україні журнал «Сучасність».

Проте публікація перекладу на сторінках журналу, неперіодичного збірника, календаря-альманаху, а тим гірше — газети, за рідкими винятками, зумовлює його долю — проминути безслідно.

Більше шансів зберегтися має вміщення в збірці поезій певного автора окремого циклу перекладів. Скільки можу судити, почав цю практику Михайло Орест: до виданої ще в роки війни збірки «Луни літ» наприкінці долучено переклади з німецьких поетів.

Такі додатки знаходимо як у виданих на еміграції посмертних книжках М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филіповича, В. Свідзінського, так і в збірках Св. Гординського, Остапа Тарнавського, Яра Славутича, І. Качуровського, Б. Олександрова, М. Фішбейна. Так само розділи перекладів знайдемо в поетичних книжках двох Март — Калитовської (збірка «Рими й нерими») і Тарнавської (збірка «Землетрус», де подано переклади з десятиох поетес: англомовних, німецьких, польських та російських). Третій тип публікації перекладу — це видання його окремою книжкою — але цей тип трапляється значно рідше, ніж нам би того бажалося. Навіть 1-й том творів Ю. Клена — до якого мали увійти «Каравели», «Прокляті роки», незібрані російські та німецькі вірші поета, вже років з десять лежить в НТШ без жодного руху¹.

Драматичні твори займають чи не найповажніше місце в нашому перекладацтві.

Отже — до 4-го тому творів Юрія Клена (видано томи 2, 3, 4) увійшли «Гамлет» і «Буря».

У видавництві Костецького «На горі» вийшла ціла серія драматичних творів:

¹ Перший том Юрія Клена вийшов 1992 р.

Анонім, «Дійство про кожного» (середньовічне мораліте в перекладі Зенона Тарнавського); Шекспір, «Ромео і Юлія» (переклад І. Костецького), «Макбет» і «Король Лір» (в одній книзі, переклад Т. Осьмачки), «Король Лір» (переклад В. Барки); Оскар Вайльда, «Саломея» (перероблений переклад Б. Лепкого); Жан Ануй, «Антігона» (переклад Ж. Васильківської); Поль Клодель, «Благовіст Марії» (переклад Марти Калитовської).

Микола Палій переклав з еспанської кілька п'єс, які вийшли в Буенос-Айресі у видавництві Юліяна Середяка: Мануель Тамайо-і-Бавс, «Нова драма»; Алехандро Касона, «Досвітня гостя»; Антоніо Буеро Вальєхо, «Історія сходової клітки»; Альфонсо Састре, «Чета проти смерти»; Деметріо Агілера Мальта, «Тигр»; Грегоріо Мартінес Сієрра, «Колискова пісня» та «Сім коротких п'єс» різних авторів.

Видавництво «Сучасність» також випустило кілька перекладів, що мають репрезентувати, головню, сучасну європейську драматургію: Ф. Гарсія Льорка, «Чотири драми» (переклад Віри Вовк у співпраці з В. Бурггардтом); Фрідріх Дюрренматт, «Гостина старої дами» (переклад Віри Вовк і Є. П.); Жан Кокто, «Людський голос» (переклад Оксани Соловей); Семюел Беккет, «Чекаючи на Годо» та «Остання стрічка Краппа» (переклади Б. Бойчука і Юрія Тарнавського); Альбер Камю, «Справедливі» (переклад Оксани Соловей); Поль Клодель, «Благовіщення Марії» (переклад Віри Вовк).

Нарешті, в «Українському видавництві» в Мюнхені вийшла драма Поля Деруледа «Гетьман» у перекладі Софії Наумович. Разом це понад три десятки п'єс, причому «Благовіщення Марії» та «Король Лір» перекладені двічі.

Окремо варто розглянути також антології та збірники світової поезії в українських перекладах (усього поети діаспори упорядкували і видали їх дев'ять). З них сім — індивідуального авторства і два — колективні. 1954 р. в Німеччині (одна в Мюнхені, друга в Авсбурзі) вийшли «Антологія французької поезії» та «Антологія німецької поезії» Михайла Ореста, а 1959 р., вже під маркою Інституту Літератури, його ж таки «Море і мушля» із підзаголовком «Антологія європейської поезії».

*Стоять французи, турки, німці в три ряди:
«Перекладі, Орест, перекладі...» —*

писав тоді гуморист Свирид Ломачка.

1961 р. Літературно-Мистецький Клуб у Нью-Йорку випустив збірник Святослава Гординського «Поети Заходу», а в 1966 році видавництво Ігоря Костецького «На горі» видало антологію японської поезії «Сто поетів — сто пісень» у перекладі Ігоря Шанковського, а ось тепер у Буенос-Айресі виходить антологія Ігоря Качуровського «Золота галузка» (переклади з еспанської, португальської та каталянської)¹.

З незрозумілих причин українці на Заході видали — і то майже одночасно — аж дві антології квебекської поезії, себто франкомовної поезії Канади. З цих антологій перша, «Поезія сучасного Квебеку», куди увійшли вірші вісімнадцятиох авторів у перекладах Козімо Дмитрика, Гліба Сірка, Бориса Олександрова, Ігоря Качуровського, Костянтина Біди та Ростислава Шульгина, побачила світ у Монреалі 1968 року, а друга, «Поезія Квебеку», з творами так само вісімнадцятиох авторів у перекладах Вольфрама Бурггардта, Віри Вовк, Бориса Олександрова та Ігоря Костецького, з'явилася чотирма роками пізніше в Нью-Йорку.

Як уже згадано, першою повоєнною появою були «Речі і образи» Р. М. Рільке в перекладі Богдана Кравцева, з подвійним текстом: ліворуч — оригінал, праворуч — переклад. Переклади Б. Кравцева, дуже точні, стали б, можливо, зразковими, якби по них пройшла рука фахового редактора, та біда в тому, що сам Б. Кравців уважався найшанованішим і найдосвідченішим на еміграції редактором.

Тому раз-у-раз, смакуючи мистецькі рядки, натрапляєш на вирази просто безграмотні:

*На осонні шляху, при колоді
Жолобчастій, що уже віддавна
Про (розрядка моя. — І. К.) криницю стала...*

А чому б не сказати: «За криницю стала...»? Тож Теок (Теодор Курпіта), прочитавши «Речі і образи», зазначив, що, мовляв, «перекладач блискуче скомпрометував ними

¹ Антологія вийшла 1991 р.

(перекладами. — *I. К.*) представника німецького геррен-фольку¹ в очах українського бездержавного авслендера². Далі згадаємо три книжки перекладів Михайла Ореста: тут мова вишукана, зміст, і стиль, і настрої передано з найвищою, на яку тільки спроможний перекладач, досконалістю. Тож маємо:

С. Георге, «Вибрані поезії», Авґсбург, 1952; Р. М. Рільке, Г. фон Гофмансталь, М. Давтендай, «Вибір поезій», Авґсбург, 1953.

На думку професора В. Державина, з якою тяжко було б не погодитися, деякі Орестові переклади своїм художнім рівнем стоять вище від оригіналів, зокрема коли йдеться про Давтендаю.

Нарешті — «Антологія німецької поезії», Авґсбург, 1954. Цю книжку було вже згадано, але на ній варто зупинитися трохи докладніше, бож вона лишається чи не єдиною антологією німецької поезії в українських перекладах³. Книжка охоплює творчість тридцяти п'ятох поетів — від Ангелюса Сілезіюса до Павля Целяна. Найвищим здобутком Михайла Ореста (а з ним і всього українського перекладацтва) слід визнати його переклади з Гельдерліна, де, на відміну од пізніших радянських перекладів, відтворено складну ритмоструктуру алкесвої та асклепійдової строфи. Ось наприклад:

ЛЮДСЬКЕ СХВАЛЕННЯ

*Святість в серці моім з дня, коли, радісний,
Я люблю. Та чому шану від вас я мав
Більшу в час, як я гордий,
Ряснословний, пустіший був?*

*Ах, є любе юрбі, що для базару йде,
І почитує раб тільки влагущого, —
І в божественне вірять
Тільки ті, що самі є ним.*

Дивною видається, на перший погляд, поява розкішного двотомового видання творів Стефана Георге. Почали працю над упорядкуванням двотомника Ігор Костецький

¹ Herrenvolk — панівна нація.

² Auslander — чужинець.

³ 2000 р. вийшла антологія автора цієї статті «Стежка крізь безмір».

і Олег Зуєвський, згодом до них прилучилася Віра Вовк. Упорядники використали вже наявні переклади Мих. Ореста, Вол. Державина, Юрія Клена, Остапа Тарнавського. Призначення цього видання недвозначно розкривається майже двохсотсторінковими (рахуючи й коротку німецьку) передмовами І. Костецького, який там пише про все на світі і ще про дещо, найменше про Стефана Георге, а найбільше про Шевченка, Франка й Лесю Українку, що їх автор, застосовуючи свою неабияку ерудицію, прагне раз і назавжди викреслити з літератури.

Якщо не рахувати казок братів Грімм, надрукованих у таборі часи, то першим перекладом з німецької прози, очевидно, слід буде визнати «Пісню про Бернадетту» Франца Верфеля. «Пісня» вийшла в досить таки дубовому перекладі Григора Голяна у видавництві Миколи Денисюка в Буенос-Айресі.

1960 р. І. Костецький (видавництво «На горі») видав невеличку книжку «Вибраний Казімір Едшмід», куди, крім його власних, увійшли також переклади Мих. Ореста й О. Ізарського.

1962 р. у видавництві «Інститут Літератури» вийшла збірка «Сім німецьких новель» Мих. Ореста.

Два роки тому «Сучасність» видала довгоочікувану збірку оповідань (вона так і зветься «Оповідання») Франца Кафки у перекладі Івана Кошелівця. Сподіваюся, що, як і більшість видань «Сучасности», ця книжка дійшла вже до Києва і там знаходить свого читача.

З англійської мови, крім згаданих у статті перших повоснних видань, вийшли окремими книжками такі поетичні переклади:

Д. Г. Байрон, «Мазепа», переклад О. Веретенченка, Детройт, 1959; Генрі Лонгфелло, «Пісня про Гайавату» (уривок), переклад Оксани Соловей, Вінніпег, 1965; Джон Кітс, «Вибрані поезії», переклад Яра Славутича, Лондон, 1958. У видавництві «На горі» вийшло щонайменше три книжки перекладних англійських віршів. Це «Шекспірові сонети» в перекладі І. Костецького та «Вибране» Т. С. Еліота й Езри Павнда. Крім того, на Заході передруковано Загулів переклад Байронового «Мазепа».

З перекладеної англійської прози можу назвати лише дві книжечки для молоді. Це «Малий лорд» Френсіс

Бернет у «справленому» перекладі Варвари Літинської (отже — передрук, лише наново відредагований) та «Найнебезпечніший звір» Річарда Коннела (ім'я перекладача не позначене, ілюстрації Б. Крюкова, в-во «Перемога», Буенос-Айрес, 1956).

Крім того, з англійської (вірші і прозу) перекладали Євг. Онацький, Олег Зуєвський, Андрій Легіт, О. Тарнавський, Василь Онуфрієнко. Про переклади В. Державина мова йтиме окремо.

Про еспаномовних письменників можна сказати, що їм пощастило в нас трохи більше, ніж англomовним. 1958 р. видавництво «На горі» випустило книжку «Вибраний Гарсія Льорка», куди увійшли чимала добірка поезій та уривки прози і драми в перекладах Жені Васильківської та Богдана Бойчука. Крім того, упорядник (Ігор Костецький) дав до книжки чотири переклади Миколи Іванова (почасти вже знані українському читачеві з журналу «Хорс») та один переклад Юрія Косача. Переклади Миколи Іванова стали окрасою всієї збірки, чого, на превеликий жаль, не можна сказати про переклади самого Костецького.

З інших перекладів еспанської та еспаномовної поезії окремими книжками вийшли:

Пабльо Неруда, «Верхів'я Мачу-Пічу», переклад Віри Вовк; Хосе Ернандес, «Мартін Фієрро», переклад Володимира Котульського, вид-во Ю. Середяка, Буенос-Айрес, 1986. У журналі «Київ» друкувалися переклади Романа Климкевича, в «Сучасності» — Вадима Лесича.

Перша поява перекладної еспаномовної прози — це «Дон Сегундо Сомбра» Рікарда Гуіральдеса (має бути Гвіральдеса), переклад Олекси Сацюка, вид-во М. Денисюка, Буенос-Айрес, 1955. Далі йдуть: Анонім, «Життя Лазарка з Тормесу» (без антиклерикального епізоду, що його перекладач опублікував десь окремо), переклад М. Палія, вид-во Ю. Середяка, Буенос-Айрес, 1970; Хуан Рамон Хіменес, «Плятеро і я», переклад Богдана Бойчука, вид-во «На горі», 1968; Хосе Ортега-і-Гассет, «Бунт мас», переклад Вольфрама Бурггардта, Нью-Йорк, 1965 (хоча це твір філософський, але еспанська філософія належить водночас і до красного письменства); Микола Палій, «Палкою кров'ю» (двадцять два короткі опові-

дання різних еспанських та еспаномовних авторів), вид-во Ю. Середяка, Буенос-Айрес, 1978.

З французької поезії українцями на Заході перекладено і видано окремими книжками таких авторів:

Ш. Леконт де Ліль, «Поезії», вибір і переклади М. Ореста, Мюнхен, 1956; Франсуа Війон, «Життя і твори», переклад, передмова і примітки Святослава Гординського, 1971.

Умовно сюди можна зарахувати тоненьку книжечку «Вибрані Клер та Іван Голь» (вид-во «На горі», переклади Елізабет Коттмаєр та І. Костецького), де, крім перекладів з французької мови, дано кілька перекладів з німецької.

Хоча в переліку вже було згадано «Антологію французької поезії» Мих. Ореста, я маю до неї ще раз вернутися і бодай назвати перекладених Орестом поетів. Це Андре Шеньє, Альфред де Мюссе, Марселіна Деборд-Вальмор, Шарль Бодлер, Теодор де Банвіль, Поль Верлен, Жозе-Марія де Ередія, Леон Дьєркс, Жан Мореас, Моріс Метерлінк. Найбільші добірки — з Бодлера й Верлена.

З французької прози одночасно з'явилися дві книжки:

Веркор, «Море мовчить», переклад Оксани Соловей, Лос-Анджелес, 1970; Дені Дідро, «Жак-фаталіст і його пан», переклад Ів. Кошелівця, 1970. Переклади кількох драм було вже згадано.

Поруч з Мих. Орестом як перекладача французької лірики можна поставити Св. Гординського, якому, до речі, належить переклад «Мазепи» Віктора Гюґо — поеми, що на Україні довго перебувала під заборонаю.

Французьких поетів перекладали також Євген Маланюк, Марта Калитовська, Ігор Качуровський, Мойсей Фішбейн.

Багато переклав Юрій Клен, але ці переклади нам недоступні.

Окремими книжками вийшли такі переклади з російської: Кіндрат Рилєєв, «Войнаровський», переклад Св. Гординського, Клівленд — Торонто, 1970. Варто згадати, що поема Рилєєва (вся чи тільки частина) промайнула як журнальна публікація в дуже доброму перекладі Григорія Вишневого, але, наскільки мені відомо, окремою книжкою, на жаль, не вийшла. Анна Ахматова, «Реквієм», переклав Борис Олександрів, 1973.

Окремі переклади російських віршів з'являлися зрідка на сторінках журналів, а також у збірках. Перекладали російських авторів Мих. Орест, Б. Олександрів, І. Качуровський, І. Шанковський, Марта Гарнавська, М. Фішбейн. Ще кілька перекладів було в «Нових Днях» під чиймись одноразовими псевдонімами.

З російської прози окремою книжечкою вийшла, якщо не помиляюся, лише «Нобелівська лекція» Ол. Солженіцина в моєму перекладі.

З польської прози (цього разу почнімо з прози) вийшла, здається, лише тоненька збілочка «Незачісаних думок» Ст. Єжи Леца у видавництві Костецького.

Були відомості, що антологію польської поезії у своїх перекладах готує Вадим Лесич — намір цей лишився нездійснений.

Невеличкі добірки та окремі поезії, перекладені з польської мови, знайдемо в антології Ореста «Море і мушля», у Яра Славутича (якому вдалося аж ніяк не гірше, ніж Рильському, перекласти «Гімн» Словацького), в Остапа й Марти Гарнавських, у І. Качуровського, Леоніда Полтави, Св. Гординського, Міри Гармаш — в тому числі і з авторів, котрі відсутні у двотомнику «Антологія польської поезії» київського видання. Конкретно — це переклади з Антоні Лянґе, Ю. Лободовського, Чеслава Мілоша, Єжи Гординського...

З білоруських поетів ми переклали насамперед тих, з ким дехто з нас був пов'язаний особистою приязню, а саме Алєся Солов'я та Масєя Сядньова. Переклали також Наталю Арсєневу, В. Жилку, а найбільше — Максима Богдановича (Анатоль Галан, Яр Славутич, Леонід Полтава, Борис Олександрів, Ігор Качуровський, Дмитро Нитченко). Л. Полтава мав намір видати антологію білоруської поезії, але не знати, чи вдалося йому реалізувати цей задум (поет помер, запитати — ні в кого...).

З чеської, не зважаючи на те, що одним з головних осередків українського літературно-культурного життя в період між двома війнами була Прага, — на еміграції перекладено дуже мало. Оксана Лятуринська дещо переклала з Ербена, Євген Маланюк перекладав Махара. У таких фахових перекладачів, як Мих. Орест та Св. Гординський, нічого перекладеного з чеської мови взагалі не знайдемо.

У Яра Славутича є переклад з Врхліцького, у мене – з Безруча, плюс добірка мініатюр сучасного поета Лібора Коваля (живе в Німеччині).

Перекладів з інших мов у нас обмаль.

З японської – це згадана вже антологія «Сто поетів – сто пісень» у перекладі І. Шанковського; з китайської – книжка оповідань Лу Сіня в перекладі Лідії Голубничої; із санскриту перекладав Володимир Шаян, але не знаю, чи виходили його переклади бодай циклоптильними збірками (Шаян був видатною постаттю, та його імени не знайдемо в сарсельській «Енциклопедії українознавства»).

З мов північноамериканських індіан дещо переклав, долучивши до збірки «Індіанські балади», Петро Карпенко-Криниця. До «екзотичних» доводиться зарахувати й М. Фішбейнові (у «Збірці без назви») переклади з грузинської мови, івриту, ідишу, румунської та угорської мов. Припускаю, однак, що більшість цих перекладів зроблено ще на Україні.

Не зважаючи на те, що українських віршів з італійською тематикою в нас набереться на справжню, хоча й невеличку, антологію, переклади з італійської у нашій діяспоральній сфері не менша екзотика, ніж щойно-названі збірки Шанковського та Голубничої. Тож я можу назвати лише книжку «Вибране» Петрарки в перекладі Ігоря Качуровського з подвійним (так само як «Речі і образи» Рільке-Кравцева) текстом: зліва – оригінал, справа – мій переклад; добірку модерної італійської лірики в «Сучасності»; чудову добірку в Орестовій антології «Море і мушля»; згаданий на початку статті переклад книжки де Амічіса; кілька перекладів Є. Онацького в збірнику «З чужого поля»; його ж таки переспів (не переклад) із Сальванескі; розділ «Чорний вітер» з роману «Шкіра» Курціо Маляпарте в перекладі Оксани Драгоманової; кілька моїх перекладів у книжках «Пісня про білий парус» та «Свічада вічності» (головно – з перших сонетярів) та ще по одному перекладу поезій у Інни Роговської, Св. Гординського, М. Фішбейна.

Португальську поезію в нас репрезентують уже згадана збірка Віри Вовк, добірка М. Ореста у «Морі й мушлі», кілька речей у моїй книжці «Золота галузка».

Там же, в «Золотій галузці» — чотири переклади з каталанської, а у Фішбейновій «Збірці без назви» — один переклад.

Це все були (за незначними винятками) переклади, так би мовити, під знаком плюс; тепер я назву ті, котрі, на мою думку, стоять під знаком мінус.

«Пісню про мого Сіда» і «Пісню про Ролянда» для чогось переповів кепською прозою Богдан Лончина. Знайшлися й фонди на ці видання, і критики, щоб їх славословити...

Микола Аркас-молодший переспівав Гомера приблизно на такому рівні, як Степан Руданський...

Ще гірший вийшов Гомер у Володимира Державина. Володимир Миколайович Державин (санскритолог, єгиптолог, гебраїст, знавець старогрузинського письменства і вірменських діалектів) сполучав фантастичну ерудицію з витонченим мистецьким смаком... якщо це стосувалося чужих творів. Але смак не допомагав йому, коли він сам займався перекладацтвом. Уже його переклади з Оскара Вайльда й Рембо викликали почуття якоїсь незручності.

Уявлення про ці переклади дає пародія Хведосія Чички:

Оскар-Хосе-Леконт де Рільке

СЛОН ТРІУМФАЛЬНИЙ

*Забувши я про те, що критик — не поет,
І не зважаючи на ляміни супон,
Дикі переклади строчу без перепон,
Бо слави прагну барв, барм, брам і паранет.*

*Рев бегемотів і мальстромів шлюбний сплет
Вилонюють з мормот густ хтивому і тон.
Верх кострубатости і несмаку гляфон —
Вибухлий фоєрверк — парнаський мій сонет.*

*З причалу в безкінця, з мов вохра сіном, з барж
На глиняних ногах моцарство се повзе.
Та надимається і пухне, як безе,*

*Віршилищ гвалтівних несотворенний шарж.
Й в фльоральних чоботях — о найлютіша з карм! —
Слон примавери квіту топче шарм.*

(Переклав Вол. Державин)

З-поміж еміграційних письменників, що присвячуються перекладацтву, можна виділити невелику групу перекладачів професійних, котрі відрізняються від перекладачів принагідних не стільки фаховістю чи майстерністю, скільки тим місцем, яке займає перекладацтво в їхній творчості.

До професійних я зарахував би насамперед Юрія Клена. Хоча його дрібні переклади досі не зібрані, але припускаю, що їх вистачить на п'ятий том творів.

Далі йдуть: Михайло Орест – сім збірок перекладів супроти п'ятох із власними творами; Святослав Гординський – три окремо видані книжки перекладів (не рахуючи «Слова о полку Ігоревім»); Ігор Костецький – перекладацтво домінує над власною творчістю; Ігор Качуровський – понад 350 різномовних перекладів, здебільшого – ліричних поезій; Ігор Шанковський – скільки можу судити, творчість розподілена порівну між власними віршами й перекладами; Олег Зуєвський – велика кількість перекладів з німецької, французької та англійської; Віра Вовк – різномовні переклади (переважно з української на португальську); Мойсей Фішбейн – на перекладацтво припадає щонайменше половина творчости.

Серед перекладачів української діаспори існує виразний поділ на дві течії чи школи:

1. Школа Зерова. Зі старшого покоління це Юрій Клен, Михайло Орест, Святослав Гординський, а з покоління Другої світової війни – Ігор Качуровський, Яр Славутич, Олег Зуєвський.

2. Школа нью-йоркської групи, яка орієнтується на теорію й практику сучасного західнього перекладацтва, відтворюючи лише зміст та ігноруючи такі явища, як рима й розмір.

За рідкими винятками, наші діаспоральні переклади ближчі до оригіналу од вітчизняних, котрі натомість більш плінні й невимушені – що почасти пояснюється надто вільним поводженням із текстом, а це, у свою чергу, може бути наслідком живої ще й досі традиції Жуковського – перекладати, не знаючи мови і віддаючи себе на ласку підрядника. (Але це надто широка тема, щоб її тут порушувати).

З другого боку, далеко не всі перекладачі на еміграції йдуть за вказівкою Зерова: «Перекладач повинен знати свою мову краще, ніж чужу, з якої він перекладає...».

P. S. Статтю про українське перекладацтво на Заході писано 1990 року, коли для України ніби сходило сонце, вона на очах ставала державою і нам думалося, що, ставши державою, вона перейде на українську мову.

Але переконалися, що, буквально за кількома винятками, як філологи, так і літератори України як святиню бережуть ті мовні спотворення, що їх запровадили Хвиля і Постишев.

(Чи не єдиний Євген Сверстюк перейшов з «бурячкового» правопису на Академічний).

А оскільки від часу написання праці минуло понад десять років, з'явилося кілька нових публікацій або книжок, які свідчать, що українське перекладацтво за межами України існує далі.

П'ятий том Юрія Клена, куди мали увійти його переклади, так і не з'явився. Натомість вийшов його перший том, який у тексті статті був згаданий серед тих книжок, що не вийшли.

Побачили світ чотири книжки моїх перекладів: «Золота галузка» (переклади з еспанської, португальської та каталанської), «Окно в українську поезію» (переклади з української на російську), «Стежка крізь безмір» (сто німецьких поезій з паралельним, німецько-українським текстом) та «Човен без рибалки» (п'єса еспанського драматурга Алехандра Касони). А загальна кількість моїх перекладів перейшла за 600...

Думаю, що до статті варто додати кілька слів про переклади українських творів іншими мовами.

Про англomовні публікації докладно інформує українського читача Марта Тарнавська. Все таки назву двох наймаркантніших перекладачів: Юрія Ткача та покійного Юрія Луцького.

Феноменальне, чи не унікальне у світовому перекладацтві явище — це перекладацька діяльність Віри Вовк-Селянської, що переклала з німецької на португальську вірші Вальтера фон дер Фогельвайде та видала чималу

антологію німецької поезії з паралельним, німецько-португальським текстом.

Слід згадати французькі переклади Зірки Вітошинської. Для наукових збірників та інших видань УВУ багато переклали на німецьку мову Роман Шулер та Лідія Качуровська-Крюкова, якій, зокрема, належать переклади праці С. Гординського «Українська ікона» та його дослідження про «Слово о полку Ігоревім».

Художню літературу, насамперед поезію, перекладають на німецьку мову Матільда Саюк та Анна-Гая Горбач.

На еспанську мову вірші українських поетів переклав Леонід Голоцван. Маємо відомості, що він закінчив переклад «Кобзаря».



ГУМОР УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ*

Розглядаючи зусібич літературу української діаспори, дійдемо й до сатири та гумору. І переконаємося: в цій царині наша література не пасла задніх як щодо жанрового багатства, так і щодо мистецької вартости гумористичних і сатиричних творів.

Я назвав би щонайменше дванадцять жанрів української діаспоральної гумористики:

1. Комедія.
2. Скетч.
3. Пародія літературна.
4. Пародійна містифікація.
5. Пародійний парафразис.
6. Фейлетон газетний.
7. Радіофейлетон.
8. Оповідання й новеля.
9. Сатирична поема.
10. Сатирична повість.
11. Епіграма-ппигачка.
12. Віршована гумореска та поетичний жарт.

Перш ніж переходити до окремих авторів та їхніх творів, слід згадати гумористичні журнали: «Запротерений Комар-Їжак» (здається, спочатку це були два різні журнали, які поєдналися), згодом — «Лис Микита» (єдиний із журналів таборової доби, який продовжував своє існування за океаном), «Мітла» — вже на новому континенті — в Буенос-Айресі. Було ще кілька таборових гумористичних одноднівок, які вмирали після двох-

трьох чисел, був недовготривалий «Аркан» (також у Буенос-Айресі), а в деяких журналах літературного чи публіцистично-літературного характеру існували — постійно або принагідно — відділи сатири й гумору: «Причинки» в «Літаврах», «Пародіяріюм» у «Порогах» тощо; гуморески й пародії з'являлися спорадично на сторінках «Нових Днів» та «Сучасности». А фейлетон — частий гість на газетних шпальтах...

Поставивши комедію першою у вищенаведеному перелікові, я мав на думці конкретний твір Авеніра Коломийця — писаний віршем «Суд над Дон Жуаном».

Комедія надрукована в циклостильному журналі «Керма», що виходив у 1946 р. в Зальцбурзі за редакцією цього ж таки А. Коломийця, а після його смерті припинив існування.

Скільки мені відомо, всі дотеперішні версії сюжету про «севільського пустуна» опрацьовано в містично-трагічному пляні. Але на кожен надто популярний сюжет у світовому письменстві рано чи пізно виникає т. зв. «комічна реакція», тож українцям припала честь показати героїв старої легенди в сатиричному навітленні. Проте гумор комедії Авеніра Коломийця був надто тонкий для таборового смаку наших земляків, а рання смерть автора та роз'їзд еміграції по заокеанських країнах (після чого в Зальцбурзі навіть не залишилося якогось українського осередку), коли, їдучи в невідоме, майже ніхто не брав із собою книжок, а тим більше — громіздких циклостилевих видань, — спричинилися до того, що нині «Суд над Дон Жуаном» фактично належить до цілковито забутих творів.

Формально — як жанр драматичної літератури — до комедії досить близько стоїть скетч, знаний у нас переважно як «сценічний жарт» або «одноактівка». Таборові театрики повоєнних років жилися здебільшого галицьким (точніше: львівським) репертуаром з періоду між двома війнами. Але були й нові скетчі — на актуальні теми. Та на відміну від комедії, яка може мати і глибоку думку, і вдале розкриття людської психіки, скетч має лише розвагову функцію — переважно це інсценізована анекдота.

Прибуток від скетча уможливив мені видання першої збірки поезій. Професор Онацький, прочитавши цей твір, урочисто прорік: «Отак ви мусите писати!».

А вчитель з Полтавщини був іншої думки: «Писати такі речі — можна, друкувати... гм... теж можна, але підписувати власним іменем — то вже ніяк не випадає...».

І він мав рацію: можна ствердити, що з усіх таборових і заокеанських одноднівок ув історію українського письменства не увійде жодна. Тому й не подаю назв.

Зрештою, поза Руденковим та Аркадієм Аверченком, скетчів, котрі б мали тривалу мистецьку вартість, не писав, здається, ніхто...

Року 1947-го в Німеччині вийшли майже одночасно дві збірки пародій: «Карикатури з літератури» Теока та «Буря у МУРі» кількох авторів.

«Буря у МУРі», хоча в її укладанні взяли участь деякі відомі літератори під власними або літературними іменами — Іван Багряний, Юрій Косач, Ганна Черінь, під ініціалами чи псевдонімами — Св. Гординський (ГіС), Людмила Коваленко (Де Маріні) та ще два автори, Николай Угарті та Хуан де Беквемеке, про яких я не знаю, хто саме криється за псевдонімом, — значно поступається «Карикатурам»: поперше, деякі шаржі надто зловисті — крізь текст проступає особиста неприязнь, по-друге, для розуміння чи сприймання пародій «Бурі» треба наперед знати, що саме вони пародіюють.

Натомість «Карикатури з літератури» Теодора Курпіти (Теок) можуть правити за своєрідний вступ до вивчення української літератури повоєнних років, бож охоплюють-пародіюють творчість двадцяти шістьох найпомітніших письменників тієї доби, та головне, що ці пародії дотепні самі собою, дотеп Теока «смакує» незалежно від того, чи ми обізнані з пародійованим твором, чи ні.

Це, властиво, той найвищий тип літературної пародії, зразки якого дав російський пародіограф Олександр Архангельський.

Цікаво при тому зауважити, що з Курпіти був поет вельми посередній, а редактор (він упорядкував і видав однотомика О. Ольжича) і зовсім кепський, але це не завадило йому написати книжку блискучих пародій.

Того ж таки 1947 року український літературний світ сколихнула ще одна поетична поява — «Дияболічні параболі» Порфирия Горотака. Спочатку в зальцбурзьких українських газетах та в іннсбруцькому циклостильному

«Звені» з'явилися окремі поезії, підписані цим іменем. Але тоді нових імен виринали досить багато, тож і на Горотака, мабуть, ніхто б не звернув уваги, якби не те, що пропагатором його творчості виступив Юрій Клен. Не так вірші, як чутки про Горотака дійшли й до мене в глуху Карінтію.

— Чи хто з вас з ним зустрічався? — запитав я своїх друзів, Бориса Олександрова й білоруського поета Алесь Солов'я під час чергових відвідин Зальцбургу (де вони обоє тоді мешкали).

— А хто бачив Козьму Пруткова? — відповів Алесь.

Невдовзі видавець Петро Волиняк признався нам під секретом, що Горотак — це містифікація та що під цим іменем пишуть, як він сказав, «Клен з Мосендзом».

Після виходу в світ «Дияболічних парабол» ми відразу вивчили десятка два Горотакових поезій, декламували й цитували їх при кожній нагоді, а на збірку я написав рецензію, де твердив, що це клясичний твір нашого письменства, а хто не знає напам'ять Горотакових віршів — не сміє називати себе українським інтелегентом...

У «Дияболічних параболах» окремі речі мали виразно пародійний характер (напр., «Коронація» оповідає про випадок з Маланюком і пародіює його вірші:

*Дарма зревів я, мов циклон,
Що я ніякий узурпатор,
А справжній, справжній імператор
І строф залізний камертон).*

Інші — як «Ляйтенантська містерія» — побудовані на алогізмі, а ще інші, всупереч надрукованій у збірці «біографії» автора, свідчать про його добру обізнаність зі справами т. зв. першої еміграції («Носив принцесам їхнім бром...») — ми, представники другої еміграції, ніколи не чули про «уенерівських принцес»). Маючи в руках згадану збірку як цілість, усі ми бачили, що це поетичний жарт, точніше — пародійна містифікація.

З гумористів, котрі вже мали вироблений стиль і відоме ім'я, після війни на Заході залишилося двоє: Іван Керницький та Анатоль Гак; останньому з огляду на небезпеку бути репатрійованим, довелося змінити псевдо-

нім і назватися Мартином Задекою (а справжнє ім'я Гака-Задеки — Іван Антипенко¹).

1947 року — це був найурожайніший рік в українській еміграційній літературі — в Західній Німеччині вийшла книжка гуморесок Івана Керницького «Циганськими дорогами». Після переїзду до Сполучених Штатів Керницький видав збірку фейлетонів «Перелетні птахи». Стаття про його творчість у збірнику «Слово», ч. 12, називає ще повість «Герой передмістя», якої я не читав. А головною його працею було писання фейлетонів для газети «Свобода» та гуморесок для «Лиса Микити» (під прозорим псевдонімом «Ікер»).

Мартин Задека був на яких двадцять років старший од Керницького. На Україні у 20–30-х рр. вийшло більше десятка його книжок — переважно фейлетонів та гумористичних оповідань, і був він настільки відомий як письменник, що його імени не міг промовчати Юрій Смолич у своїй «Розповіді».

У тому ж таки 1947 р. в Новому Ульмі, де виходила газета «Українські Вісті», в якій Анатоль Гак — Мартин Задека (він же Антоша Ко) містив свої фейлетони, вийшла книжка «Міжпланетні люди». Наступна збірка його творів з'явилася щойно наприкінці шістдесятих років і називалася «На двох трибунах».

Залишив він також книжку спогадів «Від Гуляйполя до Нью-Йорка». На сторінках «Українських Вістей», після відходу Анатолія Гака, виступає з фейлетонами Шпилька (справжнє ім'я — Олександр Скоп); там же кілька блискучих фейлетонів (напр. «Похорон Майка Хмурого») встиг опублікувати незадовго до своєї передчасної смерті Михайло Ситник.

Найбільшим успіхом як гуморист користався серед нашої діаспори Микола Понеділок, автор книжок «Вітаміни», «Соборний борщ», «Смішні сльозини», «Диво в решеті» (інших його книжок тут не згадую, бо вони до гумористики не належать). Він був актором школи Гірняка, і коли виступав із читанням своїх гуморесок у Сполучених Штатах і Канаді, захоплена й зачарована його артистичними здібностями публіка була переконана, що Понеділок — найкращий український гумо-

¹ Нещодавно з'ясувалося, що й Антипенко — ім'я не справжнє, а прибрране.

рист, один з найвидатніших письменників, який мав би зайняти належне місце у світовій літературі (задля чого його й перекладали на англійську мову).

Мушу признатися, що я ніколи не бачив Миколу Понеділка на сцені і не чув його творів у авторському виконанні, а коли намагався читати його книжки, бачив там лише технічну безпорадність, нерозуміння законів архітектоники і неспроможність відтворити живі людські характери. І не знаходив жодної іскри гумору.

Мова Понеділкова — штучна й надумана; в багатьох випадках створюється враження, що автор думає по-російському, а пишучи, сам себе перекладає українською.

Не знаю, на жарт чи поважно хтось (можливо, він сам...) оголосив Понеділка продовжувачем традицій Василя Стефаника. І хоча ні в стилі, ні в лексичних засобах, ні в постатях персонажів немає між ними нічого спільного, але Юрій Стефаник (Клиновий) був чи не найбільшим прихильником і пропагатором Понеділкової творчості. Саме він упорядкував посмертну Понеділкову книжку «Диво в решеті» (очевидно, й гадки не маючи, що ця назва — переклад російської ідіоми «чудеса в решете»).

У діяспоральній гумористиці виступало також двоє Зозуль: Гриць Зозуля, знаний більшості читачів під псевдонімом «Еко» — Едвард Козак, та Олександр Зозуля — скільки мені відомо, справжнє прізвище малопродуктивного (чи малопублікованого...) автора з тих підрадянських літераторів, котрі, побувавши в «ежових рукавицях», напередодні війни вийшли на волю і не побажали потрапляти до тих рукавиць удруге (бо хоча Ежова вже не було, але його рукавиці лишилися...).

На Заході Олександр Зозуля опублікував дві збірки гуморесок: «Рябі штани» та «Без жартів», а до книжки «Під чужим прізвищем», крім повісти, що дала назву книжці, включив розділ фейлетонів та гумористичних оповідань.

Анатоль Васильович Калиновський починав свій творчий шлях іще в 20-х роках, але із загостренням репресій залишив тимчасово і батьківщину, й літературу, подався до Середньої Азії і там щасливо довчителював до початку війни, коли мав змогу повернутися на Україну.

Наприкінці війни він опинився в Берліні, де співпрацював у «Голосі» Богдана Кравцева, потім вчасно виїхав до Тіролю, звідти емігрував до Аргентини, де також довго не затримався і вирушив з сім'єю до Сполучених Штатів. Там він і помер 1987 р.

У приватному житті не був він ані майстром на дотепні витівки (як наш із ним спільний приятель Кость Бульдин), ані цікавим оповідачем — його дотепність зосереджувалася в самій лише творчості, тож він міг написати і сюжетну гумористичну новелю, й пародію, і пародійний парафразис, і політичну сатиру, і шаржовану характеристику когось із літературної братії.

Він залишив два десятки книжок різного жанру, а писав під багатьма псевдонімами: Василь Орлик, Кость Галан, Анатоль Галан, Колібрі, Андрій Чечко, Іван Евентуальний і ще під десятком псевдонімів, ужитих один чи два рази...

Звучання останнього з названих тут псевдонімів — Іван Евентуальний — не залишає сумніву, що цей псевдонім був призначений для гумористики («евентуально», «засадничо» та «на маргінесі» — це були слова-паразити в лексиці галицької інтелігенції).

Якщо не рахувати циклостильної кишенькового формату збіорчки «Мої знайомі» (побачила світ урожайного на українську книжку 1947 р. ще в Австрії), Іван Евентуальний видав чотири книжки сатиричних та гумористичних творів: «Проти шерсти», «Сатири», «Міркування серйозні, не дуже серйозні і так собі» та «Про все потроху». П'ята книжка вийшла російською мовою під назвою «Хорошо в краю родном» і під псевдонімом «Колібрі».

Хоча більшість речей у названих книжках — це т. зв. «актуалки», що мали лише тимчасову, хвиливу вартість, але вдалих гумористичних новель, пародій і літературних жартів вистачило б на невеличку збірку, яку варто було б зберегти для нащадків.

Не раз і не два я перечитую пародію на нашого приятеля Олексія Сацюка або характеристику земляка з Чернігівщини Івана Кошелівця:

*Сховавшись в келії від пліток і дощу
І накуривши так, що не впаде сокира,*

*Який завгодно твір пересвищу —
Чи в Хвильового, чи в Шекспіра.*

*Пишу роман під назвою «Вода» —
Орієнтовно розділів на двісті.
Усе на світі прах і єрунда,
Було б лише що лаяти і їсти...*

Творчість Ганни Черінь (дівоче прізвище Грибінська, по чоловікові Паньків, народилася, за даними 12-го збірника «Слово», 1924 р., але цю цифру треба зменшити, віднявши число 3 від останньої чwórки) розподіляється між віршами та прозою, при чому в обох випадках слід виділити: серед віршів поважні речі та гумористику, серед прози — дорожні нариси і також гумористику. Коли б мистецька вартість мірялася (як це уявляв собі Улас Самчук) обсягом книжки, то Ганні Черінь, безперечно, належала б першість: книжка її прозових гуморесок «Хитра макітра» має 320 сторінок.

Це переважно добрий гумор, що його приємно не лише прочитати, а іноді й перечитати. Окремої збірки віршованих сатир та гуморесок Ганна Черінь, скільки мені відомо, досі не видала. Проте серед її лірики чимало місця займає і гумор, і подана в гумористичному пляні літературна полеміка: у першій її збірці («Crescendo», 1949) знаходимо сатиричний цикл «Німецькі сонети», в останній («Квіти добра і зла», 1991) — кілька вдалих гуморесок, що мають куди більшу вартість, ніж розрахована на смак споживача еміграційної літератури патріотична лірика. Наводжу один з «Німецьких сонетів» (нагадуючи водночас, що це писано в перші повоєнні роки):

*Арійська хура розлетілась в тріски.
І горді власниці заповнених анкет
Вищать з утіхи, п'ють склянками віскі,
Справляючи із неграми бенкет.*

*А друзі їх, фельдфебелі арійські,
Що сяяли медалями з газет,
Вилізують у тих же негрів миски
За те, що з честю чистять їм кльозет.*

*Вікно своє відкривши, як шухляду,
Глуха монашка визирає звігту
І лячно хреститься: «О Боже, Боже-світе!*

*Чогось тепер ведуться чорні діти,
Мов негри. І чого б це їм чорніти?
Це ж не інакше, як від шоколаду!»*

Тому років п'ятнадцять (чи трохи менше) отримав я з Австралії листа такого – приблизно – змісту:

Шановний пане Качуровський! До Європи має прибути видатна українська письменниця Зоя Когут. Пропонуємо Вам:

1) організувати її виступи в Парижі, Мюнхені та в інших містах, де є скупчення українців,

2) забезпечити їй належні побутові умови (помешкання, транспорт, харчування),

3) прочитати доповідь про її творчість,

4) повідомити Комітет про виконання цих доручень.

Комітет Сприяння Творчості Зої Когут. Голова. Секретар. (Піпису).

Так я довідався про існування ще однієї видатної письменниці. Виявилось, однак, що серед її віршів є деякі, позначені добрим українським гумором, а збірка, куди увійшли ті вірші, зветься «Культурні арабески».

Ще вийшли якісь книжки цієї авторки, але я їх не маю, бо вона мені їх – на відміну від більшості наших діяспоральних письменників – не присилає, оскільки я не виконав доручень зое-когутівського Комітету...

Коли дванадцять років тому, після трагічної смерті Бориса Олександрова, ми тут, у Мюнхені, організували вечір його пам'яті, то виявилось, що ім'я письменника та його творчість були відомі лише чотирьом представникам місцевої інтелігенції, та ще одна пані вважала Олександрова поетом нью-йоркської групи...

Звісно, не скрізь справа зі знанням власної культури стоїть так безнадійно, як у Мюнхені; а все таки мушу розповісти, що справжнє ім'я Олександрова – Борис Грибінський, народився він у Ружині 21 липня 1921 року, після війни жив у Карінтії й Зальцбурзі, 1948 р. переїхав до Канади, де закінчив освіту і працював як директор бібліотеки. Загинув він під автом п'яного водія 21 грудня 1979 р.

Як поет він залишив кілька збірок лірики й перекладів, а як прозаїк здобув визнання (зокрема в Торонто,

Буенос-Айресі, Австралії) в царині гумористики — під подвійним псевдонімом «Свирид Ломачка».

Тепер — кілька слів про походження цього псевдоніма. У тридцятих роках хтось пустив в обіг донощицьку епіграму на двох виразно нерадянських письменників — Грицька Косинку та Тодося Осьмачку:

*Косинка і Осьмачка —
На два кінці ломачка:
Для Винниченка зброя,
А в нас сидять обоє...*

А герой виданої на Заході Осьмаччиної поеми «Поет» зветься Свирид Чичка.

Під цим іменем ми з Борисом Олександровим написали кілька жартівливих віршів і пародій. Пародіювання було спрямовано не стільки проти цілком уже хворого Осьмачки, скільки проти несумлінної критики, яка намагалася переконати читача, ніби Осьмаччині твори з виразно патологічними відхиленнями від логічного мислення — найвищий здобуток української літератури.

Коли ми роз'їхалися — один до Канади, другий до Аргентини, — то він став Свиридом Ломачкою, а я Хведосієм Чичкою.

1951 р. в Торонто вийшла невеличка книжка фейлетонів «Свирид Ломачка в Канаді», а через десять років, у тому ж таки Торонто, трохи більша книжка «Свирид Ломачка. Любов до ближнього».

Ломаччині книжки досить виразно відрізняються одна від другої і настроєво, і жанрово: якщо визначення «фейлетони» більш-менш пасує до першої, то в другій позначка «фейлетони» радше свідчить про зайву скромність авторову: хтось інший, не вагаючись, написав би, що це новелі.

Ми звикли в газетних фейлетонах бачити ту чи іншу політичну (або й партійну) спрямованість. Але політично забарвлених фейлетонів у Ломачки не так багато. Та й то одного з них, де висміяно двох помпезних ідеологів, Бойцова і Вусова (що в них легко упізнати Донцова і Русова), він не включив до збірки «Свирид Ломачка в Канаді». Не політика, а людський характер у центрі уваги письменника. Пригадується, що він любив повто-

рювати, стосуючи до самого себе, вираз: «Заради гумору я жертвую собою».

І це була правда: в обох книжках автор свого героя, в якому, попри вигадану біографію, легко пізнати самого Бориса Олександрова, досить часто показує в смішних, незручних, трагікомічних ситуаціях.

Уже в першій книжці помічаємо сюжетність деяких фейлетонів, себто переходову форму між властиво фейлетоном та оповіданням чи новелею.

Майже всі персонажі Ломаччиних фейлетонів (у першій книжці) та новель (у другій) змальовані з живих конкретних осіб, а деякого скомбіновано з двох або трьох. Тож коли ми читали про Мартине весілля:

«Демонстративна біла сукня Марти, традиційний символ чистоти й невинності, — деякого з нас заскочила, бо це було вже третє з черги одруження Марти, — але вигляд її в цій білій сукні такий тріумфально-розкішний, що про цю незначну обставину якось відразу ж забулось», — коли ми це читали, то прекрасно розуміли, про кого саме йде мова.

А коли, під час публічних виступів, Борис Олександрів — нібито за відсутнього Ломачку — читав його фейлетони і доходив до місця: «— Ясно, — сказав професор Саламаха, плюнувши на підлогу й методично розтираючи підшвою. — Ясно, що брак культури», — очі присутніх поверталися в бік редактора «Нових Днів» Петра Волиняка.

Також повторювали Ломаччині читачі оголошення з «Метаморфози Марка Онучі»: «— Замовте собі гріб і переконаєтесь о його чудову якість...».

У дуже популярного колись Миколи Понеділка всі персонажі говорять абстрактно-недиференційованою, штучно-літературною мовою; у Гриця Зозулі, Івана Керницького чи менш знаного Гриця Мотики виступають самі галичани зі своїми мовними особливостями, помноженими на американізми; схопити й передати мову, скажімо, полтавського або чернігівського дядька вони категорично неспроможні.

Лише у Свирида Ломачки з перших слів персонажа пізнаєш не тільки його культурний рівень, а також і територіальне походження. Візьмімо такий уривок: «— Харашо, — схвалив Комаха, наливаючи мені в склянку

якоїсь жовтуватої рідини. — Напиши, що всі вони мерзавці. — Хто "вони"? — не зрозумів я. — Ну, вобщє, всі вони. Зрозумів?» — і вже перед читачем жива постанє примітивної людини зі Сходу.

А коли, після невдалого весільного подарунка, герой чує звернені до нього слова молодого: «— Я перепрошую, що я випрошую собі такі невчасні віци. Московська пропаганда у формі вершиків тут зовсім не на місци, і я прошу паньства без взгляду на титули опустити салю кожного, хто не шанує тут весільного регуляміну. А що хтось тут називається професором, то це для мене, прошу паньства, фук», — то ми вже знаємо, що говорить типовий представник галицької півінтелігенції.

В одній з Ломаччиних, ніби гумористичних, новель знаходимо авторове самовизначення, щоправда, вкладене в уста героїні: «— Я читаю ваші гуморески, пане Ломачка. (...) І знаєте, що? В них більше смутку, ніж гумору».

І це — правда: майже всі речі, котрі увійшли до збірки «Любов до ближнього», овіяні тим самим смутком, яким напосна лірика Бориса Олександрова. Читаєш — смієшся, але потім залишається невловна туга, що нагадує мені написа на пам'ятнику Гоголю в моєму Ніжені (наводжу в перекладі): «Я дивлюся на світ крізь видимий світові сміх і незримі, невидимі світові сльози...».

Пригадую: у мене склалося враження, що читацька маса була дещо розчарована другою книжкою Свирида Ломачки: їй хотілося простішого, даруйте за щирість, примітивнішого гумору, а не ліричних новель, забарвлених сумною іронією.

Однак що актуальніший, злободенніший, тісніше пов'язаний з конкретними подіями даного моменту твір, тим борше він проминає і стає нецікавим. Тож деякі фейлетони книжки «Свирид Ломачка в Канаді» відслужили своє і поблякли з бігом років, зате ліричний гумор «Любови до ближнього» лишається, на мою думку, нев'яничим.

Своєю віршованою творчістю Свирид Ломачка досить тісно пов'язаний із Хведосієм Чичкою: починали вони, як було вже сказано, удвох, під псевдонімом «Свирид Чичка», пізніше обмінювалися жартівливими «посланнями», а наприкінці 60-х років написали спільно

пародійний цикл «Як би переклали українські поети "Нічну пісню" Гете, якби вони її перекладали». Цикл друковано двічі: в «Нових Днях» та в «Сучасності». Задум був мій, але більша частина пародій належить Ломачці.

Інші гуморески, епіграми, поетичні жарти, шаржі, пародії та пародійні парафразиси Хведосія Чички друкувалися вроздріб: у «Мітлі», в «Порогах», у «Нових Днях», «Нашій Батьківщині» та в «Сучасності». Усі вони разом складають невидану, приблизно стосторінкову книжку «Пародіяріум Хведосія Чички».

Оскільки все це розкидане й розпорошене в періодиці за 1945–1982 роки, доводиться дати приклад (щоб не відсилати читача до тих малопрístupних газет і журналів) пародійного парафразиса (написано в повоєнні роки, під час чергової нагінки на Рильського):

Максим Рильський

З книги «ПІД КРЕМЛІВСЬКИМИ ЗОРЯМИ»

*Мені снилось: я мельник в старому млині,
Хоч насправді я мельник в новому.
Я прокинувся, і сумно зробилось мені,
І так страшно, так страшно самому.*

*У млині щось даремно шукають щурі:
Їм давно вже нема чого їсти.
Або, може, під східцями, в темній гирі,
Шарудять, затаївшись, чекісти?*

*Зірка світить ясна у червонім Кремлі.
Ні, то Сталін примружує око:
Чи немає де зради в радянській землі
І кого б покарати жорстоко.*

*Проти місяця грає-літає кажан,
Тінь крилата упала на ліжку.
Десь про Сталіна пісню складає Бажан,
І про Сталіна пише Малишко.*

*Чорний Ворон далеко в завулках гурчить...
Де, кого і за віщо забрали?
Може, скоро й мене Чорний Ворон помчить
Будувати майбутні канали?*

*Я б хотів чимскоріш одягнути штани
Або навіть і зовсім без оних
Утікати, забувши свої ордени,
У самісіньких тільки кальсонах.*

*Та куди утечеш? Чи сховаєшся десь
В сподіванні рожевого ранку,
Коли всю нашу Землю і Всесвіт увесь
Чорний Ворон везе на Луб'янку...*

Мало хто відрізняє пародійний парафразис од звичайної пародії, але на прикладі поезії з книги «Під кремлівськими зорями» читач може переконатися, що це дві різні речі: літературна пародія звичайно бере на глузи якісь недоліки твору або просто формальні особливості, котрі не імпонують пародистові; пародійний парафразис натомість використовує форму чужого (здебільшого — загальнознаного) твору з певною утилітарною метою — від висміювання окремої людини до боротьби з політичною системою.

Політично забарвлені парафразази полюбляв Іван Евентуальний, а Василь Онуфрієнко свого часу написав, скільки пригадую, два пародійні цикли: як радянські поети виконують завдання — прославити микитохрущовську кукурудзу та провести кампанію по зборі щетини.

Не забула діяспора й жанру сатиричної поеми. Таких поем — за моїм підрахунком — було три: «Їсько Гава» Василя Чапленка, де автор навіщось намагався відродити давно віджитий жанр «котляревщини», «Антон Біда — герой труда» Івана Багряного, досить недбало написана політична сатира, яка з усіх творів цього багатообдарованого письменника має чи не найменшу вартість, та, нарешті, «Сталін у пеклі» Василя Онуфрієнка, поема, яка не втратила, на мою думку, гостроти й актуальності і яку варто було б перевидати на Україні.

Свій огляд української еміграційної гумористики я почав із повоєнних років. У період між двома війнами наш гумор на Заході репрезентували насамперед Олександр Олесь, якому належить сатиричний цикл «Перезва» і який писав для паризького журналу «Тризуб» віршовані гуморески під псевдонімом «Валентин», та Степан Риндик — чи не єдиний гуморист з уенерів-

ської еміграції, який продовжував свою літературну діяльність і після Другої світової війни.

Він, до речі, висміював те прагнення спрямувати течію нашого письменства в русло загальносвітової культури, що розпочали колись «хатяни», підхопили Зеров і Хвильовий, продовжували В. Державин і Михайло Орест.

Цитую в уривках (з пам'яті) сатиру Степана Риндика:

*Ой покину я, друзі, покину
Солов'їв і червону калину
І про ту чорнобривку Оксану
Гомоніти пісні перестану,
А свій хист і снагу молоду
У велике письменство вкладаю...*

*Хай живе Беатріче безброва –
Джерело ірреального слова
І моїх вогнекрилих стремлінь.
А Оксані сергешній – амінь...*

Але ці формально досконалі рядки – щасливий виняток: решта віршів Риндика стоїть на рівні колгоспної самодіяльності:

*Зашуміла ліщинонька,
Плаче-стогне дівчинонька,
Плаче вона та й ридає:
Свиноматка не рождає...*

Це, очевидно, мала б бути та літературна продукція, котру ми можемо протиставити «Божественній комедії» і цілому Заходу...

У царині радіофейлетону (а це жанр, дещо відмінний від фейлетону газетного) працювало, скільки можу судити, троє авторів: під псевдонімом «Яків Верес» виступав російсько-український журналіст Юрій Якович Кандієв (у російській літературі він знаний як Юрій Большухін), йому ж таки належить низка пародій, зокрема цикл «Страждання молодого Перевертера»; мені, під час праці на радіо, довелося втілитися в – до мене створеного – пасічника Панаса Карповича (начитаних від його імени фейлетонів вистачило б на невеличку книжку); найталановитіший з нас трьох був Іван Правовірний (не маючи дозволу від автора, лишаю цей

псевдонім нерозкритим, прошу тільки не плутати Правовірного із Миколою Вірним...).

Якщо брати на вагу сам тільки розмір сатиричного чи гумористичного твору, то тут першість належить двом повістям. Це «Гнат Кіндратович» Зосима Дончука та «Гарбузова містерія» Олексія Запорожця-Девлада.

Спільність між обома авторами, Дончуком та Девладом, не тільки жанрова: обидва вони не мали закінченої освіти. Запорожець-Девлад, як колишній волосний писар, принаймні писав грамотно, а Дончукові потрібно було ще й мовностилістичного редактора (я бачив відредагований Сидором Кравцем машинопис повісти «Гнат Кіндратович»), проте він зумів — як мало хто в українській літературі — вивести тип ділка-пройдисвіта, дати живий людський характер, коли читач упізнає в персонажах твору нібито знаних йому особисто людей з їхніми конкретними рисами.

Щодо кількості написаних творів Зосим Дончук, здається, перегнав навіть самого Уласа Самчука, успіх «Гната Кіндратовича», мабуть, підштовхнув його до написання ще двох сатиричних повістей із тим самим героєм: «Море по коліна» та «Ясновидець Геррі», однак ці повісті значно поступаються «Гнатові».

«Гарбузова містерія» Олексія Запорожця дає, я сказав би, не тільки яскраву, а навіть запашну картину колгоспного побуту 30-х років.

Обидві ці повісті, на мій розсуд, заслуговують на те, щоб ознайомити з ними сучасного читача на Україні — чи то у формі журнальних публікацій, чи окремих книжкових видань.

Коли мова зайшла про повісті, то варто згадати, що блискітки доброго гумору знаходимо в обох повістях із життя безпритульних: «Їх було трьох» (sic!) та «Пацани» Володимира Куліша.

Перша річ вийшла під псевдонімом «Степан Євин», дрібні гуморески він підписував «Серафима Гусочка».

У літературному житті діяспори чимало було одно-разових появ на полі сатири й гумору.

Так, у редагованій Росохою газеті з'явилася поезія з прославленням Карпатської Січі, але редактор не подивився, що це акровірш, перші літери якого давали речення: «Росоха йолоп і баран» (хто автор акровірша — я так і не довідався...).

А на Юрія Косача, який був послідовно членом КПЗУ, гестапівцем, гетьманцем, бандерівцем, російським федералістом, нарешті — редактором прорадянського журналу, сатиру написав С. Кропива (справжнє ім'я автора мені відоме). Наводжу в скороченні:

*Був собі собачка.
Звався він Косачка.
Не тримався буди,
Швендяв поміж люди,
А як хто з кишені
Гостинця у жмені
Простягне до нього,
Лащитья до того:
На спину лягає,
Хвостиком виляє.
Та доля Косача,
Відомо, собача:
Зловить його гицель,
З м'яса зробить шніцель,
Шкуру геть облупить —
Хтось на бубон купить —
На контрабас — жили,
А смалець — на мило.
Не зворушать боса
Слізоньки барбоса...*

Одноразовим був виступ Юлія Тирси: під цим псевдонімом пародію на Юрія Тиса написали Марія Баландович і я.

Гумор бароккової літератури був найбрутальніший: пригадаймо, як у Сервантеса Дон Кіхот і Санчо блюють один одному в борода або як у Гріммельсгаузена селяни знущаються з упійманих лядскнехтів... Я сказав би, що це гумор фізіологічний. Теоретично міркуючи, гумор клясицизму, що виник як реакція на барокко, мусив би мати протилежні якості, проте так званий псевдоклясицизм обмежився адаптацією бароккового жанру — бурлескної поеми.

Щойно неоклясицизм дав нам зразки аристократично-вишуканого інтелектуального гумору.

Насамперед слід назвати іронічні сонетоїди Зерова, його елегію «На умолчаніє мелниці фамільної» або «Неоклясичний марш», далі Роксолянчу Черленівну та Порфирія Горотака, створених Юрієм Кленом. А ще далі —

пародії та епіграми Михайла Ореста. І тут я дозволю собі зробити невеличку дигресію. У мене склалося враження, що літературознавці на Україні ледве чи уявляють, якою мірою тенденційною, груповою, зумовленою партійними симпатіями була еміграційна наша критика. Ось переді мною — зфотокопійована з якоїсь статті чи розвідки (ні автор, ні назва, на жаль, не позначені — копіював «для себе», як курйоз, але тепер хочу використати) характеристика українського перекладацтва на Заході: «...треба сказати, що велику й гідну пошани працю над перекладами з української і на українську мову провадили...». Далі названо вісімнадцять імен, серед них десять авторів, приналежних до нью-йоркської групи або близьких до неї. Немає Фішбейна — можливо, на час появи статті він іще був в Ізраїлі, і його просто не знали. Немає і Яра Славутича, Олекси Веретенченка, Василя Онуфрієнка, Леоніда Полтави. Немає також і Юрія Клена, Михайла Ореста, Ігоря Качуровського.

Тож я цілком певний, що творчість Михайла Ореста в ділянці гумору, тут свідомо замовчана й зігнорована, там, на Україні, просто нікому не відома.

Але вже на сторінках еміграційного «Комара» (був іще «Комар» довоєнний, галицький...) з'являлися дрібні Орестові гуморески, а згодом він став одним із постійних авторів розділу «Пародіяріум» у буенос-айреських «Порогах».

Майже всі гуморески Михайла Ореста стосувалися літературних подій — виходу якоїсь книжки, журнальної полеміки чи просто кололітературної скандалістики. Більшість друкована під прозорими псевдонімами. Я тут обмежуся одним прикладом:

Зорехват Тріумфич

Ю. ШЕРЕХОВІ

Веселий критику, поете чистих ліній...
(М. Рильський)

*Сумбурний критику, кутастих жерче ліній.
Що пахоці цитрин та італійських піній,
Як чужелюбства гріх, кленеш несито ти,
А рідним бур'янам сприяєш процвісти —*

Тобі мої слова не забринять ясою:
 Нічого спільного не любим ми з тобою!
 Я знаю: від щедрот нелічених Господь
 Вложив окремиї смак в наземну кожну плоть,
 І в межах власної, відрубної природи
 Знаходить кожен тон своєї насолоди.
 На непотрібну прю не трачу я зусиль:
 Бо існувати всяк управнений є стиль
 (А надто в любий вік, в наш вік демократичний),
 І неіснуючий, і навіть органічний.
 Та сумнів у душі ворушиться моїй,
 Наївний, може, він — проте його розвій.
 Ти не гомункул, так, ти є титан стожильний,
 І шлунок маєш ти, я вірю, живосильний.
 Але ці хрюпнути, слизькії ковти пик,
 Бовть, бевкання, попер, учистив, балтавник —
 Каміння це важке, важче й ваговите,
 О небо праведне, як можеш ти справити!?

Між іншим: читаючи критичні статті Юрія Шереха, я раз-у-раз подумки, а іноді і вголос, повторюю Орестів рядок: «Нічого спільного не любим ми з тобою...».

Знаний як поет і прозаїк Богдан Нижанківський після війни видав іще дві збірки поезії (остання значно слабша від попередніх), а потім переключився на гумористику, взявши за псевдонім ім'я борсука з Франкового «Лиса Микити» і виступаючи під цим іменем на сторінках однойменного журналу.

1959 р. в Буенос-Айресі, у видавництві Ю. Середяка, вийшла книжка: «Бабай. Вірші іронічні, сатиричні і комічні». Самому текстові передує вдумлива передмова Едварда Козака (якому належать також ілюстрації), в ній висловлено думки, що стосуються нашої гумористики взагалі, й тому я вважаю за доцільне навести невеличкий фрагмент:

Небагато в нас поетів-сатириків — та й усі вони розсівали свої твори по сторінках преси, здебільша сатиричної. Родилися ті твори з потреби дня і справи, тому теж зникали і забувалися із минаючим днем і справою. (...) Якби з позовклих і проминутих річників журналів і газет повибирати всі найкращі сатиричні вірші, які в нас появились, і всі ті вірші видати книжкою, то мало в ній було б таких, які не вимагали б пояснень, з якої саме нагоди і для якої події вони були створені...

Щоправда, Бабая-Нижанківського до сатириків я б не зараховував: гостра сатира — випадковий гість у його віршах. Власне, це той жанр, що його на початку розвідки я визначив як «віршовану гумореску та поетичний жарт». Тому перше речення в Едвардо-Козаковій передмові: «Книжка сатиричної поезії — в українській літературі — книжка перша», — викликає в мене подвійне заперечення: не сатирична й не перша. Автор передмови нібито забуває про існування Горотакових «Диявольних парабол» — твору і досконалішого, і цікавішого від симпатично-дохідливих, але надто льокальних поетичних жартів Нижанківського.

Деякі гуморески Бабая нагадують Козьму Пруткова, хоча я певний, що український гуморист ніколи не читав віршів свого російського попередника.

Згодом вийшли ще дві книжки Бабаєвих віршованих гуморесок: «Каруселя віршів» та «Марципани».

Святослав Гординський відомий українському громадянству як поет, перекладач, маляр і мистецтвознавець, але не всі знають, що він — неабиякий гуморист; правда, його доробок у цій галузі не надто великий, проте, я сказав би, ваговитий, хоча й призначений не для широкої публіки, а для тонких цінувальників поетичного жарту... Гординському належить низка пародій та, як уже сказано, літературних жартів. Так само як у Михайла Ореста, це — аристократичний прошарок українського гумору.

До цього варто додати, що з усіх діяпоральних видавництв найбільше уваги гумористиці приділяло видавництво Юліяна Середяка в Буенос-Айресі: протягом багатьох років воно випускало гумористичний журнал під назвою «Мітла», видавало календарі-альманахи цієї ж «Мітли», випустило першу книжку гумористичних віршів Бабая, «Проти шерсти» Івана Евентуального, «Вітаміни» М. Понеділка, «Сміхоліну» Бориса Крюкова (карикатури з підписами), дві книжки гуморесок Панька Незабудька та «Плямки на піднебінні» Гриця Мотики.

* * *

Полеміка, яку ми хочемо тут продовжити, почалася на сторінках «Сучасности»: я дав до журналу витриману

в жартівливому тоні розвідку про гумор діяспори¹, вважаючи, що про гумористику випадає писати *cum grano salis*, а не *mit tierischem Ernst*, а пан Павлишин з Австралії відповів на те двосторінковим памфлетом², при чому обидва ми просили: я — надіслати мені авторський примірник, а памфлетист — його відповідь на мою розвідку. Однак редакція жодного з цих прохань не виконала.

Різні капості потрапить чинити редакція (чи адміністрація) авторові. Колись я був свідком, як у друкарні — щоб зробити прикрість видавцеві — друкар повернув догори ногами сторінку; часом перекрутують ім'я автора: замість «Євген Маланюк» стоїть «Євген Малюнок», або шукаєш власного підпису, а під твоїми перекладами хтось поставив: «Переклала Леся Храплива». Та найприкрішою капостою здається мені ігнорування авторських бажань — мати число журналу із власними творами... Тому продовження полеміки я переніс на сторінки «Українського Засіву»...

Найбільше обурення пана Павлишина викликає спародійований мною обіжник у справі приїзду поетеси Зої Когут. Але про те, що такий фантастичний обіжник справді існував, свідчить реакція Остапа Тарнавського, втілена у форму чудової гуморески, якої я, на жаль і досаду, не знав, пишучи свою розвідку, і яку дозволю собі навести тут повністю:

*Вислали сім телеграм:
Галло! Шлемо цінний крам,
Визначений вже маршрут —
А цей цінний крам — когут.*

*Затривожився Літ-Ком
Австралійським когутом:
Що ми, бідні, вдієм тут,
Як прибуде той когут.
А як він іще запіє —
Й Понеділок второпіє...*

*Тож зійшлись усі: Бабай,
Еко, Ікер і Папай;
Ой, велика в них мета:
Перевірить когута.*

¹ Качуровський, Ігор. Гумор української еміграції // Сучасність. — 1992. — Ч. 10.

² Павлишин, Марко. Лист до редакції // Сучасність. — 1993. — Ч. 4.

*Ось підходить кожний боком,
Мірє сатири оком:
Як цінити по статури,
То це ас в літературі.*

*Є свої між нами півні,
Але не на тому рівні.
Тут і постає, тут і стрій:
Це, напевно, сам курій.
Кожний щупа, щипа, штурка...
— Виявилось, що це курка.*

Критерій для оцінки творчості поетеси в пана Павлишина простий і прямолінійний: «Я мав приємність... присвятити увагу сатиричній творчості Зої Когут» (далі — перелік, де й коли).

Це мені нагадує Василя Кириловича Чапенка, який також за мірило мистецької вартості приймав власне «я»: вираз «я про це писав» знайдемо мало не в кожній його статті.

...Подумати тільки: що було б з бідними авторами, якби про них не писали В. Чапенко або пан Павлишин?

А чому було б не навести, для підсилення свого авторитету, поданого угорі твору Остапа Тарнавського?

Щодо принципу приблизності даних, то не я його вперше відкрив і застосував у дослідницькій практиці. Може, для когось і раніш були відкриті засекречені книжкові фонди й архіви з написом «хранить вечно», але ми, літератори української діаспори, мали можливість користуватися лише такими непевними даними, як чиїсь спогади, статті в таборових газетах, випадкові листи або розповіді, де тільки приблизно були подані роки, імена та назви.

Цим принципом, зокрема, широко користувалися працівники сарсельської «Енциклопедії українознавства». Наведу кілька прикладів. Про Дмитра Загула сказано:

...заарештований бл(изько) 1935 р., дальша доля невідома...

Про Григорія Коляду:

...в тридцятих роках засланий...

Про Євгена Кротевича:

...у тридцятих роках був на засланні...

І все – неточно, і все – тільки приблизно...

Навіть тепер, коли розсекречено багато таємниць, автори довідника «З порога смерті» не могли оминати принципу приблизності. Так, у статті про Миколу Філянського читаємо:

Поскільки судово-слідчої справи в архівах донині не виявлено, не можна з певністю сказати, в чому його звинувачували пігручні Єжова, як він себе поет на допитах і закритому судилищі «особливої трійки», який вирок йому був винесений. Достеменно відомо лише, що загинув Філянський у сталінському ГУЛазі. За огними даними – 12 січня 1938, за іншими (менш достовірними) – 14 лютого 1945 р.

Мені особисто критерій приблизності уможливив шляхом порівняння різних непевних даних дійти висновку, що Миколу Зерова розстріляно 3 листопада 1937 р. Про це я писав іще в сімдесятих роках (а мені викреслювали...).

На мій довідник видавця так і не знайшлося. Натомість Юрій Луцький видав англomовний довідник, працюючи над яким, користався не приблизними, а точними радянськими даними. Зеров у нього помер 1941 р.

Хай читач розсудить: хто з нас двох мав рацію – і чий метод надійніший.

Далі. Автор памфлету намагається поглузувати з того, що я не маю жодної книжки Зої Когут.

Справді бо: стоять на полицках Данте й Сервантес в оригіналах, Шекспір у перекладах, а Зої Когут і пана Павлишина чомусь немає. Непрощеним недогляд...

Але облишмо жарти. Не знаю, скільки років перебуває на Заході пан Павлишин, але чомусь він не заважає досі одного деталю нашого літературного життя: за неписаним правилом українські літератори на еміграції не купують книжок своїх колег, а дістають у дарунок від авторів, обдаровуючи їх, у свою чергу, власними книжками та публікаціями, тож з-поміж представників старших генерацій мені особисто надсилали або передавали свої книжки Іван Багряний, Докія Гуменна, Василь

Чапленко, Петро Одарченко, Григорій Костюк, Лідія Далека, Володимир Державин, Михайло Орест, Еммануїл Райс, Іван Кошелівець, Юрій Бойко, Дмитро Нитченко, Ростислав Кедр, Святослав Гординський, Анатоль Калиновський, Юрій Стефаник, майже всі колеги з покоління Другої світової війни, почавши від Яра Славутича, який видав першу збірку ще 1945 року, і закінчуючи Григорієм Вишневим, чия перша збірка з'явилася щойно тепер, коли авторові завершило на восьмий десяток; надсилає навіть дехто із сучасних сюрреалістів...

(Звісно, на Україні такий книгообмін видався б дивним: спробуй обмінятися книжками з кількома сотнями колег...).

Також дарують мені свої книжки деякі видавництва — і це фактично та база, яка уможливила мені упорядкування кількох антологій та хрестоматій (з них побачила світ лише «Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша. Поезія»).

А щодо книгозбірень, то мене знову ж таки дивує необізнаність автора памфлету з їхнім станом: вони, так само як і окремі літератори, живляться переважно тим, що надсилають самі автори...

Коли, ще в 50-х рр., хтось хотів перевидати роман «Людолови», з'ясувалося, що в книгозбірнях вільного світу нема жодного примірника цієї книжки. Так само не знайшлося «Мазепи» Словацького в перекладі М. Зерова. Мої пошуки за розвідкою Освальда Буртгардта «Новые горизонты в области исследования поэтического стиля» тривали з півроку і щасливо закінчилися знайденням єдиного в Європі примірника цієї книжки в книгозбірні одного з університетів Німеччини. Вже кілька місяців тривають пошуки оповідання Софії Яблонської «Зачарований рік» (знайшовся, правда, французький переклад цього твору).

Та що там книжки! Марнодаремними виявилися намагання дізнатися, коли саме й де померла Млада Липовецька, де поділася — померла чи ще десь існує в старечому домі — поетеса Інна Роговська...

Тому доводиться працювати за принципом: коли книжки нема у власній книгозбірні, махнути рукою і ніде її не шукати...

А пишу я це не на те, щоб виправдуватися перед паном Павлишиним, а щоб поінформувати читача на Україні про умови творчости та наукової праці в нашій діяспорі.

Ну, також і з наміром зробити рекляму Зої Когут, бож, напевно, ця дискусія приверне до неї увагу читачтва.



ЛІРИКА МИКОЛИ РУДЕНКА*

Усю радянську політику в галузі літератури можна звести до чотирьох пунктів:

- 1) намагання видавати всіх великих письменників за комунізуючих, «прогресивних», революціонерів, марксистів чи принаймні — реалістів;
- 2) навпаки — комунізуючих літераторів підносити до ранги «великих»;
- 3) замовчувати небажаних;
- 4) коли не можна промовчати — очорнювати.

Стосовно української літератури ця політика, як не прикро, іноді досягає успіху. Так, багатьом нашим читачам і деяким літературознавцям за кордоном прищеплено віру в офіційну ієрархію українського письменства: мовляв, у галузі поезії перший — Тичина, в галузі прози — Гончар...

Супроти Миколи Руденка офіційні чинники застосовували й продовжують застосовувати кару мовчаням.

У роках 1966—71 Руденкові пощастило видати три збірки поезій: «Всесвіт у тобі», «Сто світил» та «Оновлення». Жодної погромницької статті проти них не з'явилось в київській пресі, а проте всі три збірки вилучено з обігу і поява кожної з них — як писав автор в одному приватному листі — «супроводжувалася звільненням з роботи редакторів або доганями, закритими постановами тощо...». За збірку «Всесвіт у тобі» поета — через шість років після її виходу в світ! — виключили з партії.

* Післяслово до кн. «Прозріння» (Смолокип, 1978).

Але подібно до того, як на творчість Олеся Бердника українська читацька публіка за кордоном звернула увагу, коли почалося його цькування в радянській пресі, так і Микола Руденко опинився в центрі загальної уваги у квітні 1975 року, коли наша преса принесла вістку, що в його київському помешканні, за санкцією московського прокурора, проведено обшук, що в нього вилучено рукописи недрукованих творів (за всіма даними — один примірник машинопису цієї книги, яку ми вам тепер пропонуємо, а також український оригінал наукової праці «Економічні монологи», тим часом як російський варіант цього твору шляхами Самвидаву помандрував на Захід...), вилучено й засіб письменницької праці — друкарську машинку, а самого його, як члена групи «Міжнародна Амнестія», було заарештовано, однак через кілька днів — звільнено.

Наступного місяця Миколу Руденка виключено зі Спілки письменників — останнім часом таке виключення можна вважати найвищою літературною нагородою: коронацією терновим вінком!

Незабаром ми довідуємося, що він працює нічним сторожем, а платні, яку отримує, вистачає «на хліб і цигарки».

Далі прийшла примусова експертиза у психіатричній лікарні, очолення Української групи сприяння виконанню Гельсінкських угод, арешт, комедія суду і вирок: сім років ув'язнення і п'ять заслання...

Судили Руденка разом із Олексою Тихим — спеціально, щоб мати можливість уникнути розголосу, щоб тримати його справу оподаль від громадської opinii, якнайдалі від найближчих друзів — фактично потайки...

Це той засіб, що зветься «кара мовчанням»...

Саме застосуванням «кари мовчанням» я й пояснюю той факт, що Микола Руденко, який після смерти Леоніда Первомайського (до речі, були вони друзями й однодумцями) залишився одним із найбільших поетів Радянської України, донедавна був майже зовсім невідомий читацтву нашої еміграції: не знайдемо його поезій ні в «Панорамі» Івана Кошелівця, ні — аж до останнього часу — в таких журналах, як «Сучасність», «Нові Дні» та «Визвольний Шлях». Я особисто захопився лірикою Миколи Руденка, натрапивши в журналі

«Вітчизна» за 1971 рік на добірку його поезій «Суворий світ».

Микола Данилович Руденко народився 19 грудня — на Миколу народився, Миколою й назвали! — 1920 року в селі Юр'івці на Луганщині в робітничо-селянській родині. Юр'івка — це було шахтарське село, хлібороби, як це велося колись по багатьох селах, розташованих поблизу шахт або фабрик, — сполучали селянську працю з робітничою. Батько письменника був сільським чинбарем, а взимку працював на шахті, де й загинув під час одного з тих нещасливих випадків, про які ані словом не згадує радянська преса. Сам поет оповідає про це так:

*Хто мій батько?
Пригадую, як на рядні
Шахтарі принесли його вранці до хати.
Потім — горбик могильний...
І сниться мені,
Що землею були вони — батько і мати.*

Тема землі, з якою поет органічно пов'язаний, — одна з основних у його ліриці. Цей зв'язок із рідною землею в нього не надуманий, не книжний, а безпосередній, внутрішній. «Антеїстична», так би мовити, сторона його творчості дещо нагадує лірику Михайла Ситника, Руденкового однолітка, який не міг пристосуватися до умов еміграції — і загинув.

Після закінчення десятирічки М. Руденко вступив до Київського університету, де провчився місяць: саме тоді радянський уряд скасував пільги щодо військової служби для студентів.

Переді мною фото — юнак у «буденовці». І підпис: «Москва, 1940. Рядовий кавалерійського полку, що охороняв Уряд — дачу Сталіна, його проїзди, Кремль тощо...».

Друкуватися Микола Руденко почав з 1937 року, коли отримав першу премію Наркомосу для учнів середніх шкіл. Але перша збірка поезій вийшла щойно десять років пізніше. Під час війни поет був політруком в оточеному Ленінграді, наслідком тяжкого поранення рік лікувався і знову був посланий на фронт. У відставку вийшов як капітан запасу. Саме тоді на передові

позиції в літературі висували фронтовиків. На Україні вибір упав на Миколу Руденка — в галузі поезії (на молодого поета, якому ще не снилося його майбутнє прозріння й оновлення, звернули увагу завдяки поезії «Росії») та на Олесья Гончара — в галузі прози.

Ось ще одне фото — в (досить таки убогому, як на західні умови) кабінеті. І підпис: «Секретар парторганізації Спілки письменників, редактор журналу "Дніпро", 1950».

Маю відомості, що поета посилали в закордонні відрядження. Саме тоді виходять — одна за одною — кілька збірок його поезій, десь від середини п'ятдесятих років він починає приділяти увагу прозі. Спочатку це були романи «Вітер в обличчя» та «Остання шабля», де художній реалізм змагався з невіджитим соцреалізмом. Принагідно згадаю, що в довідникові «Письменники Радянської України» 1970 р. видання серед творів Руденка не згадані роман «Орлова балка» та п'єса «На дні морському» (роману цензура не пропустила, п'єсу знято з репертуару...).

Згодом письменник звернувся до жанру науково-фантастичної повісти: «Чарівний бумеранг» та «Народжений блискавкою». Не зашкодить згадати, що російський переклад «Бумерангу» вийшов стотисячним накладом. Найвищим досягненням Миколи Руденка в галузі поезії стали його останні, вже згадані мною, збірки: «Всесвіт у тобі», «Сто світил» та «Оновлення».

Фотостати двох перших збірок дійшли до мене пляхами Самвидаву, третя якимсь справді чудом знайшлася у Вашингтоні, у Конгресовій бібліотеці...

Ім'я Миколи Руденка ми знаходимо не лише в довідникові «Письменники Радянської України» (там понад 1200 імен, з них третина не має нічого спільного з Україною, а половина з літературою...), а й у російськомовній літературній енциклопедії («Краткая литературная энциклопедия»), куди з тих тисячі двохсот ледве чи потрапило зо дві сотні...

Невеличку добірку віршів М. Руденка дає київська чотиритомова «Антологія української поезії», проте на підставі тієї добірки тяжко скласти про нього як про поета певне уявлення. Справа бо в тому, що протягом

чвертьстоліття — від початку тридцятих до другої половини п'ятдесятих років — усе радянське письменство такою мірою дотримувало позамистецьких канонів так званого соцреалізму, що стерлися були грані між талановитим поетом та ремісником-віршовробом.

Хрущовські реформи, пов'язані з реабілітацією знищених літераторів, поверненням із таборів іще живих, загальним послабленням цензурних утисків та появою сузір'я молодих, так званих «шістдесятників», мали своїм наслідком також пошквалювання й оновлення творчості деяких письменників старшого (Леонід Первомайський) та середнього віку, серед яких у першу чергу слід назвати два імені: Григорій Тютюнник та Микола Руденко.

Дехто з українських поетів від першої й до останньої збірки лишався на одному мистецькому рівні і творив у рамках одного певного стилю. Тут можна назвати таких авторів, як Микола Зеров, Михайло Орест, Володимир Свідзінський, до деякої міри — Євген Плужник. Інші — як Слісаренко — кидалися від одного стилю до іншого. Дехто вже першими збірками вичерпав свої творчі спроможності, а далі — переспівував сам себе (Сосюра) або сходив на рівень графомана (Тичина). Дуже своєрідний — із трьох етапів — шлях пройшов Леонід Первомайський, що починав з карикатурної віршованої агітки, згодом виріс на літератора-середняка, а в останні роки життя зійшов на таку височінь, що став гордістю нашої поезії.

Та найтипівішим для недонищених поетів двадцятих років на чолі з Максимом Рильським був шлях від поезії до соцреалізму.

Про Миколу Руденка можна сказати, що він пройшов цей самий шлях, лише в зворотному напрямку: від соцреалізму — до поезії. Аналогічно розвивалася творчість і талановитого Григорія Тютюнника: від соцреалістичної до мистецької прози.

Руденко вступав у літературу тоді, коли радянські літератори, з волі партії та особисто Сталіна, більше відрізнялися зачісками, убранням, іконостасами орденів, аніж творчим обличчям. Кажучи фігурально: тоді

кожен, щоб не потрапити під ніж, мусів співати контратенором. Тож нема нічого дивного, що поетичний дебют Миколи Руденка не був яскравим: чейже в українській поезії протягом тридцятьох років не було яскравих дебютів... — за одним хіба винятком. Подаю конкретні назви й дати: остання визначна поява відродження двадцятих років — збірка «Трави» Василя Мисика, видана 1927 року; перша ластівка оновлення — «Проміння землі» Ліни Костенко, 1957 рік; єдиний виняток — опублікована напередодні війни збірка «Перший грім» Олекси Веретенченка.

Отож нема нічого дивного, — ранні поезії Миколи Руденка нагадували потрошку кожного з визнаних поетів доби: ніби склав до купи вірші найголосніших у ті роки поетів, а потім вивів середнє пропорційне. Не уник Руденко ні повчально-менторського тону, ні неминучої ленініяди, ані — що правда, то не гріх! — слов'я на адресу «непідкупної краси» та «нескореного народу» Росії...

Але вже і в ранніх поезіях Миколи Руденка впадає в око культура доброї, я сказав би — шляхетної рими. Адже більшість сучасних українських поетів користається римоїдами, що їх на початку двадцятих років пустили в обіг російські поети. І хоч російський вірш (як у Радянському Союзі, так і на еміграції) давно переборов моду на римоїди, та на Україні вона вперто тримається. Так буває з жіночою модою: певний крій сукні переходить від столиці на провінцію, а з дрібних провінційних міст потрапляє на села і там затримується, хоч столична мода вже не один раз змінилася...

Та справа, звичайно, не в самій рими. Руденко — поет серйозний і вдумливий, лірика його — це насамперед лірика філософського роздуму, і якщо, в окремих випадках, можна говорити про ілюстративний характер його поезій, то це ілюстрація не скороминулих політичних гасел, а непроминальних — у збірному розумі людства — світоглядних вартостей. Звичайнісінька річ — морозні візерунки на шибах — це для поета конкретний доказ єдності сущого:

*Вогонь і надра холоднечі
Ті самі образи несуть...*

В іншій поезії — акцентується пурифікаційна роля страждання в житті людини:

*Може, колись розпізнає наука
Правду на дні філософської чаші:
Всесвіт — це мука... Огвічна мука,
Та, що породжує радощі наші.*

Це перегукується з притчею Оскара Вайльда про скульптора, який, не мавши іншої бронзи, «перетопив статую смутку, що триває вічно, на статую радості, що триває мить», і з лірикою найбільш ерудованої серед нашої еміграції поетеси — Галі Мазуренко.

Паралеля до естетики Шопенгауера, який писав про красу прозорості і дзеркальності, вбачається мені у віршах Миколи Руденка:

*Коли ушухне хвильки мерехтіння
І ляже спокій на озерну воду,
Чому мене чарує світ, що тінню
Повторює оцю живу природу?
Той світ, можливо, має власне ймення,
Яке не варто називати всує, —
Бо то природи віще одкровення,
Поза яким нічого не існує...*

Руденкова поезія назагал скупа на орнаментальні засоби, думка поетова переважає над почуттям. Проте здерідка натрапляємо в нього на імпресіоністично-настроєвий малюнок:

*...Гречка медами червоними
Хлюпає в тихі доли,
А над гречаними гонами
Линуть червоні бджоли.*

*Дід із села понад кручею
Їде на бочці з водою, —
Наче Перун поза тучею
З огненною бородою...*

Та було б поважною похибкою за цією вечірньою настроєністю, за цією повинню червоних барв не помітити культу Сонця, і цей культ є важливою складовою частиною світогляду Миколи Руденка. І тут ми піді-

йшли до головного в його творчості — до лірики філософських роздумів.

Нагадаю, в основних рисах, що пантеїзм постав наслідком прагнення людської думки примирити скінченне з нескінченним, одність із плюралістичністю. Усякий пантеїзм тяжить або до містицизму, або до матеріалізму. Тому розрізняємо містичний пантеїзм Індії (точніше, індуїзму), християнський пантеїзм Франческа Ассізького та, нарешті, матеріалістичний пантеїзм Джордано Бруно. Саме зі світоглядом цього філософа, на мою думку, найближче пов'язаний пантеїзм Миколи Руденка, його філософська лірика.

Прозорою символікою засихаючого дідівського джерела та блискавиці, яка має його оновити, відкривається збірка недрукованих за радянських умов поезій Миколи Руденка. Це початок Руденкової творчості, котра не вкладається в рамки офіційно-дозволеного. Невдовзі прийде уболівання над долею поетів, що витратили свій талант на зачерствілі оди, які принесли їхнім авторам, замість справжньої слави, лише «брязкальця на груди золоті». Ще далі з'являється замислення над єдністю світотвору. Ліричний герой однієї з поезій запитує про ті «болі-думи», що палять мозок:

*Чиї вони і де блукали, —
Мої чи, може, не мої?*

Дедалі виразніше й чіткіше розкривається пантеїстичний світогляд поета, лірика його набирає виразно філософського забарвлення:

*Знову сонце зійшло,
День прибув...
Як мене не було,
Де ж я був?
Мабуть, жив у зорі —
В напівсні:
Чи в губовій корі,
Чи в зерні.
Вітер хмари жене.
Доц іде.
Як не буде мене,
Буду де?*

А водночас поет не відрікається од суспільно-громадської нотки:

*...не спішіть кожен крок величати
Ані величним, ні історичним...*

Тож трохи далі читач переконується, що не лише загальнофілософський, а й політичний світогляд Миколи Руденка не має нічого спільного ні з марксизмом, ні з діялєктичним матеріалізмом:

*Мабуть, жадна історична ера
У собі не має переваг...*

Для українців молодших поколінь, цебто для тих, що вирости або вже й народилися на Заході, тяжко зрозуміти, що подібні вислови в нас на батьківщині звучать як виклик державній системі і що за них судять — раніш як за «контрреволюцію», нині як за «наклеп на соціалістичний лад», котрий має бути не рівнорядним із державними устроями колишніх історичних ер, а найпрогресивнішим і найліпшим...

Містична постать Матері (яка в його віршах з'являлася вже й раніш, зокрема в поезії «Видіння»), де злилися образи не лише матері поетової та матері-України (що не раз траплялося в нашій поезії), а також Матері-Землі, допомагає ліричному героєві стати на шлях прозріння. І тоді виявляється, що попередня дорога провадила в нікуди:

*На битій дорозі підкова лежить,
Вилузує хвиля німі береги.
В нікуди, в нікуди дорога біжить —
В затоплені морем луги...*

Деякі Руденкові речі мають характер поетичного документу: в них зафіксовано живий шматок радянської дійсности:

*Є лісова дорога до села —
Туди іще бруківка не дійшла.
З десяток верст ідуть баби й діди,
Щоб хліба в клунках принести туди...*

Якою мірою постать ліричного героя цієї книги збігається з особою самого поета? Не знаючи особисто

автора, тяжко було б відповісти на це питання, але задокументована й припечатана судовим вироком його діяльність на користь України й Людства свідчить, що між цими двома постатями, мабуть, узагалі немає розбіжності...

Крім лірики, на сторінках цієї книги зустрічаємо також ситуаційні й сюжетні речі, де виступає вже не ліричний герой, а інші індивідуалізовані персонажі.



ПОВІСТЬ «ПРОМЕТЕЙ» НА ТЛІ БЕРДНИКОВОЇ ТВОРЧОСТІ*

Двадцять років нашого сторіччя, що їх прийнято називати «добою розстріляного відродження», у багатьох відношеннях принесли нашій літературі не стільки відродження, скільки зародження, заснування, початок.

Існують поняття — «повна» й «неповна» література. Українська нова література початку дев'ятнадцятого віку була неповною — вона, аж до появи Шевченкового «Кобзаря», обмежувалася фактично чотирма жанрами: трагестована поема, пісня, водевіль та байка. Протягом усього минулого сторіччя наше письменство збагачувалося новими жанрами невинно й неухильно. Але щойно від 1905-го по 1930 рік можна було говорити про повну українську літературу — в найкращому розумінні цього слова. У двадцятих роках, зокрема, виникли в нас експериментальний роман, екзотична повість, а також набула розмаху література для юного читача.

У поняття «література для юного читача» входять кілька різних жанрів: це може бути повість про пригоди дітей і підлітків (як у Марк Твейна), історична повість без заглиблення у психологію персонажів і без натуралістичних деталей (як у Вальтера Скотта або Александра Дюма-батька), може бути повість екзотична, де дія розгортається в далеких і дивних краях (як у Майн Ріда). Сюди належить також більша частина творів із жанру наукової фантастики.

Пригодницькі, екзотичні та науково-фантастичні романи та повісті, як і ведеться, користалися успіхом серед

* Передмова до книжки О. Бердника «Прометей» (Мюнхен. 1981).

молоді. Тоді перекладено на українську мову Герберта Велса, Єжи Жулавського, ходили з рук до рук заяложені книжки російського фантаста Беляєва. З українських авторів висунувся тоді як майстер фантастично-пригодницької літератури Юрій Смолич.

Але в тридцяті роки — картина змінилася. Припинився приплив перекладів із чужомовних літератур. Жанр наукової фантастики, який давав читачеві можливість утекти в книжку від п'ятирічок і успіхів будівництва соціалізму, — цей жанр потрапив тоді в неласку. Смолич переключився на інші жанри. Після уніфікації літератури та її удержавлення в ужиткові залишено тільки деякі офіційно апробовані жанри: виробничий роман та повість, такого ж типу драму, а крім того — агітаційно-пропагандивну та підлабузницьку лірику. І знову українське письменство — як за дошевченківської доби — стало було неповним.

Щойно після розвінчання культу Сталіна настала певна можливість відродження й реабілітації деяких проскрибованих жанрів — у тому числі й наукової фантастики. Серед письменників, що відродили цей жанр, слід назвати такі імена: Микола Руденко, Микола Дашкієв, Юрій Герасименко, Юрій Бедзик, Олесь Бердник.

Олександр Павлович Бердник народився 1927 р. в селі Вавиліві на Херсонщині. Шістнадцятирічним хлопцем потрапив до Червоної армії, де й перебував до кінця війни. Брав участь у боях. Після війни вчився в театральній студії і працював актором. 1949 р. його заарештовано і він потрапив до північних концтаборів, а звідти на заслання до Казахстану. Про цей період життя Олесь Бердника довідник «Письменники Радянської України» 1970 р. видання лаконічно каже: «З 1949 по 1955 рік працював на Далекій Півночі та в степах Казахстану». У довідникові 1976 р. про О. Бердника немає вже жодної згадки. Як же це сталося?

А ось як. У березні 1972 р. «Літературна Україна» звинуватила Бердника в розповсюдженні містики та ідеалізму. За цим прийшла заборона публічних виступів. Невдовзі по тому органи КГБ зробили обшук у домі письменника й вилучили в нього друкарську машинку,

книжки й рукописи. Щоправда, через деякий час вилучені речі письменникові повернено.

У серпні 1972 р. один із наглядачів над літературою, Михайло Логвиненко, виступив на сторінках тієї ж «Літературної України» з погромницькою рецензією, спрямованою проти Бердникового роману «Зоряний корсар». Як «положено» в таких випадках, рецензент називає цей твір «безпорадним у художньому відношенні». Пригадаймо, що свого часу, ще за культу Сталіна, майже цими самими словами Іван Ле таврував творчість Максима Рильського.

Але справа тут, звісно, була не в художній безпорадності. Чимала, тристасімдесятип'ятисторінкова науково-фантастична повість Бердника «Зоряний корсар» вийшла в Києві 1971 р. накладом шістдесят тисяч примірників. Літературні наглядачі спохопилися трохи пізно: вони кинулися нищити книжку, коли вона була вже в продажі.

У «Зоряному корсарі» повторюється мотив чародійної чаші безсмертя, від якої походить назва іншої повісти українського фантаста — «Чаша Амрити». Коли читаєш фінальну сцену «Корсара» — «Келех зненацька опромінився блакитним сяйвом, у ньому заколихалася рубінова крапля рідини. Веселкове полум'я схопилося над келехом» — коли читаєш ці рядки, мимоволі згадується замок і чаша Граля та «чародійство святої П'ятниці» в музичній драмі Вагнера «Парсіфаль».

Та найбільше настрашило ідеологічних керівників української літератури, мабуть, те, що країна ошчасливленого людства на далекій плянеті, яка перебуває під диктатурою Арімана (нагадаю, що Аріман — це дух зла в старих іранців), країна, де все регламентовано, а інакодумців запроторюють до божевільні, — ця країна нагадала їм цілком реальну державу, на сторожі інтересів якої їх поставлено.

На початку 1973 р. нагінка на Олеся Бердника посилася. Саме тоді перекладачка його творів на німецьку мову Анна-Галя Горбач передала письменникові червоний светер. У чому тут полягає склад злочину, цього, мабуть, ніхто не міг зрозуміти, але історію зі светром використано як нагоду для цькування Олеся Бердника.

Того ж року, на березневому пленумі правління Спілки письменників України Василь Козаченко зажадав від Спілки «розібратись у творчості й громадській поведінці фантаста Бердника»... Сам Козаченко при тому виявився більшим фантастом, ніж Бердник: він запевняв, буцімто звинувачений ним літератор — «розсилає у всі кінці десятки, а то й сотні нерозумних, а то й провокаційних листів, які потрапляють і за кордон, друкуються в націоналістичній пресі».

Це був відвертий наклеп, бо самвидавні твори Бердника на той час за кордон іще не потрапляли і в «націоналістичній» пресі не друкувалися. Та заклик пов'язаного з органами КГБ Козаченка «розібратись у творчості Бердника» Спілка зрозуміла як наказ, який слухняно виконала: «Літературна Україна» за 15 травня 1973 р. повідомила, що Олександра Павловича Бердника зі Спілки письменників України — виключено.

У довіднику «Письменники Радянської України» 1970 р. видання зазначено, що Олесь Бердник є автором п'ятнадцятих книжок. Тому що цей довідник уже заступлено новим, а той, у свою чергу, цього року має бути заступлений іще новішим, де вже немає ні Бердника, ні його творів, подам короткий перелік книжок Олесь Бердника: «Поza часом і простором», «Марсіанські зайці», «Людина без серця» (у співавторстві з Юрієм Бедзиком), «За чарівною квіткою» (цю річ переклала на німецьку мову Анна-Галя Горбач), «Шляхи титанів», «Привид іде по землі», «Стріла часу», «Серце Всесвіту», «Сини Світоvida», «Діти безмежжя», «Хто ти?», «Розбиваю громи», «Подвиг Вайвасвати», «Чаша Амрити» (цю фантастичну повість перекладено польською мовою), «Покривало Ізиди».

Перша з названих тут книжок вийшла 1956 року, остання — 1969-го. Після того в Радянському Союзі надруковано ще дві книжки Бердника: казку «Окоцвіт» (наклад якої знищено в друкарні) та фантастичну повість «Зоряний корсар», що заборона на неї впала трохи запізно: коли книжка була вже в продажу. Окремі примірники «Окоцвіту», однак, урятовано, і казка потрапила на Захід...

«Окоцвіт», казкова повість Олеся Бердника, сполучає в собі елементи марк-твейнівського світу романтичних підлітків з елементами герберт-велсівської фантастики. Фантастику часто плутають із казковістю, але це речі принципово різні і теорія літературних жанрів відводить їм окремі місця. Художній твір, побудований на фантастиці, може мати й складну, заплутану психологію персонажів, і трагічне закінчення. Для казки натомість характерні — чіткий прямолінійний поділ персонажів на позитивних і негативних (добрих і злих), а також обов'язкова щаслива розв'язка, «геппі енд». Саме з цієї причини Бердниковому «Окоцвітові» відповідає те жанрове визначення, що дав сам автор: «казкова повість».

В «Окоцвіті» автор використовує чимало мотивів слов'янської народної казки: тут і баба-яга, і хатка на курячих ніжках, і герой, що має пройти через вогневу купіль, і чарівний цвіт папороті, що виказує захований скарб (тільки в даному разі це скарб не матеріальний, а духовий). Автор, однак, не обмежується слов'янським фолкльором, а вплітає старогерманський мотив про дівчину-квітку. Водночас письменник не забуває й мотивів, підказаних реальними здобутками сучасної науки.

Позбавлений можливості друкуватися на Україні, Олесь Бердник, проте, мав неабиякий успіх в українському Самвидаві. Протягом сімдесятих років потрапили за кордон і побачили світ книжки: збірка поезій «Блакитний коваль», «Золоті ворота», «Україна Січі вогняної», «Свята Україна» (в-во «Смолоскип») — збірники листів, есеїв, віршів. Таким чином, повість «Прометей» — це двадцять друга книжка письменника, вона виходить в Українському Видавництві в Мюнхені. Крім того, у 1980 році Українська Центральна Інформаційна Служба (УЦІС) розповсюдила низку творів Бердника, і на сторінках журналу «Визвольний Шлях» побачили світ: літературно-філософський трактат «Пісня надземна», есеї «Заповіт Христа» і «Терновий вінець України», поема-містерія «Закляття»; тижневик «Шлях Перемоги» друкував містерію «Воскресіння слова. Словник Ра».

У листопаді 1976 р. в Києві постала Українська громадська група сприяння виконанню Гельсінкських угод. Олесь Бердник належав до членів-засновників цієї групи. Головою групи став відомий письменник-вільнодумець Микола Данилович Руденко. Після арешту Миколи Руденка в лютому 1977 р. групу очолив Олесь Бердник. 6 березня 1979 р. заарештовано також Бердника. У грудні того ж року, у містечку Кагарлику, під Києвом, на підставі другої частини 62-ї статті Кримінального кодексу Української ССР Олександра Павловича Бердника засуджено до шістьох років таборів суворого режиму та трьох років заслання.

Свою повість «Прометей» Олесь Бердник написав іще будучи на волі.

І тут я хочу зупинитися на різниці в долях літературного доробку репресованих письменників у сталінські часи та в наші дні. У тридцятих роках неопубліковані рукописи розстріляного чи ув'язненого письменника забиравало НКВД і, очевидно, нищило, друковані твори вилучалися з бібліотек, а ті, хто мав заборонені книжки у своїй приватній власності, поспішали їх знищити самі. Тоді чудом урятувалися від загибелі лише «Сонетарій» Зерова (цю збірку зберіг, сам перебуваючи на засланні, Василь Чапленко), «Медобір» Свідзінського (машинопис вивіз за кордон Олекса Веретенченко) та «Рівновага» Плужника (переховала дружина поета). Натомість за сучасних умов такі технічні здобутки, як друкарські машинки, магнетофонні стрічки зі звукозаписом та мікрофільми унеможливають запровадження тотального терору: письменника виключають зі Спілки, нищать його книжки, кидають його самого за ґрати — але його твори мандрують шляхами Самвидаву й часто потрапляють на Захід, де їх публікують.

Протягом сімдесятих років на Захід, іноді без відома й волі автора, потрапили такі художні, публіцистичні й філософські твори діячів української культури: збірки «Прозріння» й «За ґратами», поеми «Я — вільний» і «Хрест», есей «Економічні монологи», драма «На дні морському» та роман «Орлова балка» Миколи Руденка; друкарські відбитки забороненої збірки «Зоряний інтеграл» Ліни Костенко; історична розвідка

Михайла Брайчевського «Приєднання чи возз'єднання»; збірка поезій Івана Світличного «Гратовані сонети»; «Зимові дерева» та «Свіча в свічаді» — дві збірки поезій Василя Стуса; «Грані культури» анонімного автора; листи-есеї Юрія Бадзя; збірка поезій «Сутеніє в душі» та есей «Про душу в пісні та про пісню в душі» Миколи Холодного; спогади Данила Шумука «За східним обрієм»; «Більмо» Михайла Осадчого; «Набої для розстрілу» Гелія Снегір'єва; кілька збірок поезій Ігоря Калинця, а також окремі добірки поезій, статті, розвідки Святослава Караванського, Валентина Мороза, Зиновія Красівського, Олексі Різникова, Євгена Сверстюка, Ірини Стасів-Калинець, Ірини Сенік...

Ще перед тим, у шістдесятих роках на Захід потрапили такі твори, як заборонені та спотворені цензурою вірші Василя Симоненка, наукова розвідка Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація», добірка документальних матеріалів «Лихо з розуму» Вячеслава Чорновола...

Уже згадано тут самвидавні книжки Олеся Бердника «Золоті ворота», «Україна Січі вогняної», «Блакитний коваль», «Свята Україна»... і, нарешті, «Прометей».

Таким чином — якщо порівняємо із сучасною українською літературою перших повоєнних років, то побачимо, що тоді в ній було два відокремлені струмені: ширший — творчість письменників на Батьківщині, вужчий — наша творчість на еміграції. Нині третій струмінь — література українського Самвидаву — став тим чинником, котрий якщо не знищив цілком, то підточив і попроривав гранітну перебірку між двома попередніми струменями.

Без Самвидаву сьогодні вже годі уявити українське красне письменство. А що увага читача на Заході та вільнодумного інтелігента на Україні — звернена насамперед на цю «третю течію», то самвидавну творчість, мабуть, треба визнати чи не головною з-поміж цих названих течій.

Аналогічну картину спостерігаємо, до речі, й у сучасній російській літературі, з тією, однак, істотною різницею, що там творців Самвидаву здебільшого не запроторюють до мордовських таборів, а висилають на Захід.

Серед літературної продукції українського Самвидаву Олесеві Бердникові належить важливе й почесне місце.

Для читача, наділеного здатністю критичного мислення, критерієм мистецької вартості уже віддавна служить нагінка на твір (чи на його автора) з боку партійних кіл. Якщо письменника ганяють у пресі, виганяють із праці, виключають із партії і Спілки, якщо книжку вилучають із продажу або нищать відразу в друкарні, то це — в більшості випадків — свідчить, що творчість того письменника не є яловою, що книжка має певну мистецьку чи ідеологічну вартість. Серед української діяспори ніхто не читає таких советських літераторів-фантастів, як Юрій Бедзик чи Микола Дашкієв. Але відколи Олесь Бердник став жертвою репресій — читач накинувся на його прозу.

Друкована 1968 року в журналі «Дніпро» Бердникова повість-феєрія «Чаша Амріти» показала його досвідченим майстром художнього слова. Автор зумів змалювати головного героя так, що той, будиши носієм певних ідеологічних комплексів, лишається живою людиною. Через героїню повісти розкривається українська народня мудрість; наприклад, вона говорить:

Маєш добре слово — скажи його сумному. Маєш горе — терпи, тримай його при собі, не сій горя по землі.

Нагінка на Олеся Бердника почалася задовго до його арешту: як я вже згадував, іще на початку сімдесятих років йому заборонено виступати публічно, а згодом виключено зі Спілки письменників (що фактично означало заборону друкуватися в Радянському Союзі). Припускаю, що ця нагінка була спричинена кількома рівнобіжними факторами. Перший фактор — це сам жанр наукової фантастики. Адже тематика Бердникових творів переносила читача або в далекі чужі землі, або в інші часи й цивілізації. І це давало читачеві нагоду для ескапізму — допомагало йому відірватися, втекти від довколишньої дійсності з черговими кампаніями, гаслами, перевиконанням і недовиконанням — здебільшого фіктивних — плянів... Утекти у світ іншого, водночас трагічного й прекрасного, існування. Недаремно

у тридцятих роках жанр наукової фантастики взагалі було фактично вилучено з радянської літератури, а в роках сімдесятих жертвою переслідувань стали два визначні письменники, що працювали в цій галузі: Микола Руденко й Олесь Бердник.

Другий фактор, який наклав грім і блискавку на голову Бердника з боку партійного керівництва над літературою, — це широка Бердникова ерудиція. У своїх творах він ознайомлює читача з філософськими та релігійно-філософськими системами, вельми далекими від офіційного марксизму та казенного матеріалізму. При тому — ознайомлює не партійних апаратників, які мають імунітет проти чужих світоглядних доктрин, а ознайомлює широкі читацькі кола, які такого імунітету не мають. Наприклад, у казці «Окоцвіт» світоглядова настанова авторова ніби перегукується з філософією Фехнера, який уважав, що довкола нас усе «просякне не світлом свідомості».

А в повісті «Чаша Амріти» Бердник дає сконденсований виклад сучасної теорії екзистенціалізму. Автор укладає в уста одного з учасників філософського симпозиуму такі думки:

Ми запитуємо: куди йде людина? Я відповідаю: нікуди. З ніщо в нікуди. Коло, заклайте коло, серед вакууму. Небуття — єдина реальність. Вона була, є й буде, якщо можна до неї застосувати ці поняття зі світу буття. Що таке буття? Частинний випадок Небуття, якась імовірність у мороці, в тиші неіснуючого. Виникнувши, буття огразу ж вступає в протиріччя з Небуттям. Небуття всеосяжне. Воно — універсальний, вічний закон. Усе, що в протиріччі з ним — неодмінно зникає, розтане серед океану великої Тьми. Саме тому ми бачимо вічний бій у цьому ефемерному світі. Він — незаконний, він — приречений...

У повісті «Зоряний корсар» Бердник дає блискучий виклад індуської космогонії:

В океані вічності пливе тисячоголовий змій Шеша — Час. На ньому грімає Вішну — сукупність і суть життя. Інколи — суворо періодично — з його лона виростає, розквітає чарівний Лотос Буття, а на ньому — творець світу — Брама. Минають нескінченні кальпи —

більйони років космічного розвою. Зароджуються і вмирають зоряні скупчення, спалахують і згасають планети, з'являються і безслідно зникають живі істоти, люди, боги, асури, цивілізації, царства, месії, аватари, кшатрії, парії, раби й володарі, кохані й бездомні, мудрі й безумні. Все, все гине в нескінченних спіралях еонів, і навіть верховний Брама вмирає, коли кінчається його сто років – невимірний для земних обчислень вік. І тоді в'яне небесний Лотос, поринає в лоно Вішну. Знову невимірний океан вічності, і серед нього – безсмертний Шеша з дрімлючим богом на спині...

І так – без кінця...

А повість «Прометей» приносить нам відомості про релігійно-світоглядіві суперечки перших віків християнства, зокрема – про вчення гностиків. Олесь Бердник вкладає в уста одного з персонажів розповідь про святу Мудрість – Софію:

З правіку існує, є, не припиняється й не виникає Єдине Нероздільне життя, всеосяжна Повнота. Вона обнімає всі сфери, всі вияви, всі можливості. І в тій повності багато сутностей, і кожна з них – вільна. Їх єднання свобідне, незалежне, любовне.

А далі розказано, що Софія вийшла з Плероми, бо запрагнула – «дітей вільного вияву». Її бажання здійснилося, вона стала матір'ю того, чия воля, виявлена в слові, збудувала світ.

І жажнулася Софія, побачивши цей світ, бо збагнула свою помилку: світ, народжений неповнотою, не може стати гармонійним. Щоб існувати, він повинен був жити власними соками, самопоїдатися. Так народилася сила-силенна світів, істот, людей, які несуть у суті своїй порок неповноти і прагнення до Плероми...

Ну де ще, крім книжок Бердника, може довідатися читач на Україні про подібні речі? Якщо ми заглянемо у «Філософський словник» київського видання, то переконаємося, що там, замість викладу філософських та релігійно-філософських систем, подано лише те, що сказали про них клясики марксизму-ленінізму...

Повертаючися до тих факторів, що, на мою думку, спричинилися до нагінки на Бердника, мушу назвати

його талановитість, його популярність, успіх серед читацтва, переклади його творів на чужі мови. Мені здається, що також і через це постать Олеся Бердника стала одіозною в очах деяких його високопоставлених, але бездарних колег, тих вельмож із керівних органів Спілки письменників, які усвідомлюють, що їхніх творів ніхто не читатиме потай, не переписуватиме від руки, не передаватиме на Захід, не перекладатиме, на власне бажання, чужими мовами...

І ще варто додати дещо про участь Олеся Бердника у правозахисному русі. Серед діячів цього руху можна виділити дві категорії: ті, що стали відомими завдяки своїй діяльності на оборону прав людини, і ті, які прийшли до інакодумства вже будучи відомими літераторами. До другої категорії належать Микола Руденко й Олесь Бердник. Тож саме їхні імена надали авторитету Українській Гельсінкській групі.

Отже, не забудьмо додати, що саме ці факти великою мірою зумовлювали й успіх Олеся Бердника серед широких читацьких мас. Серед інших чинників, які забезпечили Бердникові популярність, слід, на мою думку, назвати його лексику — мову його творів.

Років зо два тому в Москві, після того як його твори вийшли друком на Заході, загинув від рук невідомих злочинців (подібно як на Україні малярка Алла Горська та композитор Івасюк) російський письменник Юрій Домбровський. Твори свої він писав кришталево чистою, клясичною російською мовою — так, ніби не було на світі радянської влади і сам він не змарнував найкращих років життя по таборах і тюрмах. Так само (до речі, пройшовши подібний життєвий шлях) пише Олесь Бердник. Його українська мова не захаращена жодними вульгаризмами, жаргонізмами, потворними абрєвіятурами, недовготривалими слівцями-ефемеридами, що стають «модними» на два-три роки, а потім зникають з обігу. Ось, наприклад, невеличкий уривок із повісти «Прометей»:

Морський вітер охоплює її гнучке засмагле тіло незримими обіймами, грається блакитним хітончиком, наче стягом. Приглушено шумить запінена хвиля, лише чисті цюптливі піски, ніби обмиває перед Гіпатією не-

*скінченну дорогу до далекого обрїю. Скільки бігти по нїй?
Чи далеко?*

*Хвиля забуття й екстази словиває свідомість. Нема
втоми, нема відчуття часу. За спиною незримі крила,
вони тужаво й сильно вимахують, несуть у незбагненну
далечїнь. Земля, море, чайки в небі, теплі піски, вітер
з пустелі – то лише маєво химерних образів уздовж
казкової стежки...*

Звісно, коли потрібно, Олесь Бердник може вико-
ристати й діалектизми, і засіб іншомовної репліки (як
от у повісті-феєрії «Чаша Амрїти»).

Так само як і в «Чаші Амрїти», в повісті «Прометей»
Олесь Бердник, серед інших формальних засобів, вико-
ристовує засіб сну, який більшою чи меншою мірою
передвіщає події. А коли той сон починає здійснюва-
тися, читач відчуває подув чогось незбагненого, надпри-
родно-таємничого. І ця таємничість магнетично притя-
гає читацьку увагу, бо, як каже східня мудрість, немає
нічого сильнішого над таємницю.

Свою повість «Зоряний корсар» Олесь Бердник пе-
ресипає віршами. Леся, перед відльотом у міжзоряний
простір, віршами прощається з Карпатами і Черемо-
шем:

*Загрїмали Карпати,
Спить і серце моє.
Лиш Черемошу спати
Плин води не дає.*

*Серед темної ночі
Не змовка і на мить,
Бурунами клекаче
І камінням гримить.*

*Грозить гнївно і сварить,
Та не знати – кого!
Все примарами марить
Із дитинства свого.*

*Бокорашів чекає
Іздаля, з висоти, –
Та в потоці мїлкому
Вже не пройдуть плоти....*

*А Говерла шепоче:
– То, Черемоше, сні.*

*Не ридай серед ночі,
А дїждися весни!*

*Дам тобі я водиці,
Не журись, дalebі!
Гостроносі ялиці
Попливуть по тобі...*

*Із лісів Верховини,
Із далеких плаїв
Бокораші поплинуть
До казкових країв!..*

Припускаю, що в цій поезії, замість ліричного смутку, наглядачі над літературою уgliedили «інакодумство» або ще якусь контрреволюцію: мовляв, що це за «темна ніч», коли не спить тільки Черемош? І яка то весна, що на неї він має чекати? І звідки візьмуться ялиці, коли ліси вирубано? А найгірше з тими бокорашами... Навіщо таке слово, коли його нема в братній російській мові?..

Також чимало віршів знаходимо і в «Прометеї». Наприклад:

*Не бунтуй, моє серце! Спинися у вічнім бігу! Відпочинь!
Зупинюся з тобою і я.
Нїжна Еос в рожевім серпанку цілує світанкову тїнь,
І згасає зірок течія...
Новий день. Нові люди й пісні... Лише я не мїняюсь повік!..
Все шукаю початку й кінця...
І несе мене, нїби кифару Орфея, безжалїсний часу потїк,
І довкола — на хвилях — серця!
Закликають і кличуть: — Це я! Зупинись, не щезай вдалїні!
Дай умерти в тобі...
А мені твої очі довїчно палають і сяють огні —
В нескінченній юрбі...*

Сила цієї поезії — в її ритмічній структурі: автор дає чергування довгих і коротких віршів у строфі в дусі античної метрики (маю на думці алкманову, архілохову, пітіямбічну строфи). Саме звучання цих віршів переносить освіченого читача у ті часи, коли відбувається дія повісти.

Ще один технічний засіб, без якого годі обійтися пригодницькій літературі, це інтєррупція — переривання

авторської розповіді в найцікавішому, найнапруженішому місці. Усі читали «Тисячу й одну ніч» і напевно пригадують, як Шехерезада, скінчивши одну казку, починала іншу, щоб увірвати її над ранок саме там, де володар обов'язково захоче знати: а що ж було далі?.. Цей засіб пригодницької літератури Олесь Бердник переносить у свої насичені філософським змістом твори.

Ось героїню повісти ведуть на страту:

Її поставили на коліна, зв'язали руки ззаду. Розкішне золоте волосся зав'язали вузлом на голові. Кат обережно поклав її шию на осполірований пень, ніжно поправив. Певно, йому ще не доводилося огрубувати такої чарівної голівки...

Але коли кат підносить сокиру, автор несподівано перериває розповідь і переходить до іншої сюжетної лінії...

Не зашкодить згадати, що своїми пригодами на морі й на суходолі, своїм сюжетом про розлучених закоханих Бердникова повість «Прометей» дещо нагадує грецьку прозу еллінської доби та перших віків християнства.

Зокрема маю на думці такі твори, як «Етіопіка» Геліодора, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Повість про кохання Херея та Каллірої» Харитона — з нападами піратів, продажем героїні в рабство, коханням володаря до рабині і, головне, героїнею, що крізь усі перипетії проносить чистоту і вірність. І це велика заслуга автора — дати твір із певної доби саме в тій літературній формі, котра тій добі найбільш притаманна.

Але, крім щойноназваних пригод, повість «Прометей» має ще іншу, значно важливішу, сторону: це філософські думки, на її сторінках розкидані. Ось, наприклад, диспут Гіпатії з патріярхом Олександрійським. Героїня повісти понад усе ставить Свободу. А патріярх їй відповідає зовсім у дусі Марксової діалектики:

Свобода поза владою — фікція. (...) Оволодівши течією необхідності, ми стаємо воістину вільними...

На закінчення згадаю, що Гіпатія Олександрійська вже привертала до себе увагу українських літераторів: про неї написала невеличку поему Галина Комарова, приятелька Лесі Українки. А сама Леся свій останній,

уже не здійснений задум також присвятила була Олександрії перших віків християнства — себто саме тій добі, в яку розгортається дія «Прометея». Смерть перешкодила великій українській поетесі написати задуманий твір. А що духові вартості існують поза нами, то цей нереалізований намір знайшов, можливо, свого втілювача, свого реалізатора в особі Олеся Бердника. Звісно, за своєю формою повість Бердника далека від драматичних поем Лесі Українки. Та справа тут не у формальних ознаках, а в ставленні до філософських проблем. Виступає тут спорідненість між поетесою-драматургом та сучасним українським фантастом...



КРИТИК І ПОЕТ ІВАН СВІТЛИЧНИЙ*

Не знаю, звідки постала ця традиція, але на еміграції в нас повелося, подаючи біографічні дані про діячів української культури, подавати лише самий рік народження без числа й місяця. Тому мені іноді доводиться їх згадувати трохи передчасно, а іноді з деяким запізненням. Так і про Івана Світличного: я міг довідатися тільки, що він народився 1929 року в Луганській області.

Світличний закінчив Харківський університет, працював в Інституті літератури республіканської Академії наук. Літературну діяльність почав як критик: 1962 року вийшла його перша книжка «Художній метод. Бесіди про літературу». 1965 року Івана Світличного звинуватили в передачі за кордон «Щоденника» Василя Симоненка. Його заарештували, але після восьмимісячного ув'язнення звільнили. Відтоді статті Івана Світличного перестали з'являтися в українській радянській пресі. Лише «Український Календар», що виходить у Варшаві, наважився наступного року опублікувати статтю Світличного «Сучасне українське літературознавство». Преса нашої діаспори повідомляла також, що десь наприкінці шістдесятих років у Києві вийшли пісні Беранже в перекладі Івана Світличного, але без імени перекладача.

Згодом я переконався, що вістка не відповідає дійсності: просто — всупереч прийнятому на Заході (а колись і в Росії) звичаю — давати підпис перекладача під кожним перекладеним твором — впроваджено суто-радянське нововведення: давати ці імена щойно в показникові змісту. У збірці «П'єр-Жан Беранже. Пісні» разом

* Статтю написано в 1979 р.

сімдесят вісім поезій, у тому числі – п'ятдесят перекладів Івана Світличного, а решта Є. Дроб'язка, В. Самійленка, В. Ткаченка, М. Терещенка, М. Зерова, Гр. Кочура, П. Филиповича та М. Рильського.

Одним із перших виступів Івана Світличного як літературного критика була його рецензія на збірку поезій Кузьми Журби «Над красунею Десною». Збірка вийшла 1956 року, а рецензія, що називалася «Багатство життя й одноманітність мотивів», з'явилася того ж таки року в журналі «Дніпро». Припускаю, що поява щойно згаданої збірки була лише претекстом – нагодою для молодого критика висловити свої думки й погляди на літературу. Іван Світличний писав:

Як відомо, цей жанр (пейзажна лірика) у нашій літературі останнім часом виявився особливо занедбаним. Деякі критики, очевидно нездатні відчувати красу природи, особливо гаряче повставали проти «безідейності» пейзажів і вимагали в поезії цього жанру лише соціальних і виробничих ознак. У лірику штучно, силоміць втискувались трактори, комбайни, електричні проводи та інші атрибути «індустріального пейзажу», які часто витісняли людину, людські почуття.

Вираз «останнім часом» щодо занедбання пейзажної лірики слід розуміти досить широко: ще від часів воєнного комунізму офіційно протегованими (тепер сказали б: оперативними) жанрами поезії були балада та громадянська лірика, а в середині двадцятих років розквітнув жанр «індустріального пейзажу», що його київські неокласики охристили «тракторною поезією». 1961 року в журналі «Вітчизна» Іван Світличний опублікував статтю «Людина приїздить на село», де він аналізує одинадцять творів із сільською (я сказав би – рустикальною) тематикою, що належать десятиом українським радянським письменникам. Серед авторів є більш і менш досвідчені, але сюжетна схема їхніх творів – та сама. Світличний переповідає її так:

...розумна, освічена, обдарована людина, силою обставин відірвана від справжнього діла, зазнає тяжких докорів сумнін, шукає свого місця в житті. Вона приїздить на село – туди, де важко, де вона потрібна найбільше. На її долю випадає боротьба з місцевими

бюрократами, людською байдужістю та зневірою у своїх силах. Врешті людина перемагає, і відсталій колгосп чи МТС коли не одразу виходить у передові, то робить такий крутий поворот, що подолання відсталості стає справою простою й безсумнівною.

У статті «Людина приїздить на село» Іван Світличний не висловлює далекоюсяжних висновків, він лише натякає, що, мовляв, такі повторення сюжетної схеми — «не бувають випадковими». Читач і сам міг зрозуміти, що всі ці письменники лише виконували спущену згори директиву, розробляючи у визначених заздалегідь рамках певні характери та ситуації.

Тому й не дивно, що найталановитіший з-поміж критикованих Світличним письменників, автор роману «Остання шабля» Микола Руденко, пізніше, новими очима глянувши на власну творчість, у листі до автора цієї статті писав, що прози в нього фактично немає.

Звісно, не все з тодішніх критичних статтів Івана Світличного ми можемо прийняти безапеляційно й без заперечень. Зокрема вельми сумнівним здається мені його твердження, що, мовляв, «літературу не звіряють статистикою, так само як і алгеброю». Адже статистична метода у літературознавстві — це та база, без якої нині тяжко було б уявити такі науки, як лінгвістика, поетика, мітологія... Щодо альгебри, то з історії світового письменства відомо, що ця наука постала в Індії як галузь віршознавства (за її допомогою поети обчисляли ритмічні варіації складних віршів квантитивно-силабічної системи). Щойно згодом альгебра відсепарувалася від поезії й розрослася як окрема наука.

Але окремі прорахунки критика можна пояснити молодечим запалом. І їх слід вибачити — бож головний стрижень критичних статтів Івана Світличного мав позитивне, конструктивне цілеспрямовання. Важливе те — як стверджує у книзі «З генерації новаторів» дослідник творчости Світличного й Дзюби Осип Зінкевич, — що:

Світличний кинув виклик молодим поетам. Може, під його впливом (...), немов з якогось невидимого й неочікуваного підпілля, вийшли ті всі: і Драч, і Вінграновський, і Коротич, і Гуцало, і Жиленко...

1965 рік у розвиткові новітнього українського письменства був переломовим. Старші віком літератори протягом усього часу цупко трималися засад соцреалізму й — за інерцією — дотримували відомої формули: «Не думай; якщо подумав — не говори; якщо сказав — не пиши; якщо написав — не друкуй; якщо надрукував — кайся!». Тим часом молодші, що зформувалися як письменники наприкінці п'ятдесятих років, говорили й писали все, що думали. А думали вони — на відміну від старших — багато й сміливо... І були вони переконані у правдивості приписуваної Євтушенковій фрази: «Минули ті часи, коли могила правила за засіб виправлення!». Тож нехай нас не дивує, що — майже напередодні першої хвилі арештів 1965 року — Іван Світличний написав, а журнал «Дніпро» вмістив гостро-полемічну статтю «Гармонія і алгебра». Критик розглядає, як він каже, чотири найфундаментальніші дослідження про мову Шевченка: працю Петрової «Шевченкове слово та поетичний контекст», монографію Ващенка «Мова Тараса Шевченка», книжку Білодіда «Шевченко в історії української літературної мови», збірку статтів «Джерела мовної майстерности Шевченка»...

Насамперед Іван Світличний висміює порожню фразеологію Ващенка, який підраховує кількість займенників «я» у творах Шевченка, налічує дві тисячі вісімсот шістьдесят чотири випадки вживання поетом цього займенника й висловлює, наприклад, такі думки:

Шевченкове ліричне «я» функціонує не ізольовано з іншими займенниками, зокрема з особовими, як-от: ти, ви, він, вона, воно, вони, ми...

Розділ, присвячений монографії Ващенка, Світличний починає словами: «Чи ви знаєте, що таке "я"? О, ви не знаєте, що таке "я"!». А закінчує іронічним ствердженням: «О! Тепер ви знаєте, що таке "я"».

Далі він переходить до праці Петрової, при чому виявляється, що там цілі окремі речення збігаються з висловами Ващенка. І не знати, хто в кого їх запозичив. Проте існує й різниця. Петрова нарахувала тільки тисячу двісті шістьдесят займенників «я», себто на тисячу шістьсот чотири менше, ніж її колега.

Розглядаючи працю Білодіда «Шевченко в історії української літературної мови», Іван Світличний зупиняється на Білодідовій класифікації крилатих слів у творах Шевченкових. Виявляється, що вчений мовознавець уважає «крилатими словами» цілі абзаци. Далі читаємо:

Достойно оцінивши серйозність задуму Білодіда, переглядаємо всі п'ятнадцять груп, на які вчений ділить крилаті вислови Шевченка, пробуємо виявити якийсь принцип, покладений в основу класифікації і ніякого такого принципу не знаходимо...

Можна було б, звичайно, припустити, що Білодіг (...) навмисне перемішав різні групи двох окремих великих категорій: вислови, згруповані тематично, з висловами, поділеними за «структурно-функціональними ознаками». (...) Але беремо кожну групу окремо й придивляємося пильніше. Є група «висловів, оформлених як звертання». А чому тоді не виділено окремо висловів, оформлених як вигуки? Є «зачини віршів і поем різного змісту». А чому немає кінцівок віршів і поем різного змісту?..

Наприкінці розділу, присвяченого книжці Білодіда, Іван Світличний не раз повторює свій попередній висновок: уся біда в тому, що в класифікації Білодіда ніякого принципу немає...

Це можна було писати навесні 1965 року. Тепер уже ніхто такого не напише, а хоч і напише, то його не надрукують...

Невдовзі на молоду українську інтелігенцію впала перша лавіна репресій: одних (у тому числі й Світличного) заарештовано, а інші, їхні друзі, котрих іще залишили були на волі, писали листи з висловами протесту, домагалися звільнення заарештованих, а коли тих везли на суд чи з суду, кидали квіти під колеса «чорних воронів». Світличний просидів тоді недовго, вісім місяців. Звинувачували його в передачі за кордон щоденника Василя Симоненка.

Єдина книжка Івана Світличного «Художній метод. Бесіди про літературу» вийшла в Києві 1962 року. Крім того, він устиг опублікувати в журналах і газетах зо три десятки статтів (частина з яких увійшла до згаданої книжки). Після арешту Світличного на Україні вже не

друкували (якщо не рахувати призначених для закордонного читача «Вістей з України», які опублікували статтю Світличного про Симоненка — з очевидною метою продемонструвати перед закордоном, що письменник не зазнав переслідувань і його, бач, друкують...). Та ще «Український Календар» у Варшаві вмістив коротеньку інформаційну статтю Світличного під назвою «Сучасне українське літературознавство».

1967 року видавництво «Смолоскип» у Сполучених Штатах випустило книжку Осипа Зінкевича «З генерації новаторів», куди, крім чималої критичної розвідки самого Зінкевича про Світличного та Дзюбу, увійшло дві статті Світличного і три Дзюби.

Загалом літературна критика може виконувати три функції (або одну з трьох): заперечення, зведення з п'єдесталу, осміщення певного автора чи його твору — як це ми мали у випадковій статті «Гармонія і алгебра», далі пропаганда, піднесення, звеличування твору чи автора та, нарешті, оборона письменника, знеславлюваного, таврованого іншим несумлінним критиком. Діяльність Івана Світличного як літературного критика великою мірою відповідає третій функції: йому, так само як Дзюбі та Сверстюкові, припала була роля оборонця молодих пагонів творчості шістдесятників од крижаного вітру догматичної критики.

Варто тут нагадати, що оновлення літератури, яке започаткувала наприкінці п'ятдесятих років Ліна Костенко і яке одержало назву «руху шістдесятників», — це оновлення не завжди зустрічало доброзичливість з боку представників письменницького покоління, що вже здобуло собі місце в літературі. Полемізуючи з такими критиками, як Іван Савич та Микола Шеремета, Світличний писав:

Щодо поезії, скажімо, іноді ще й зараз, (а) в часи культу особи Сталіна особливо часто, вважається нормою, ніби кожен твір, незалежно від задуму, роду і жанру, повинен виражати думки і почуття всього народу, бути загальноприступним, подобатися усім, інакше на нього ставили тавро неповноцінності. Думка зовні ніби демократична, але для деяких видів мистецтва може бути просто згубною.

Загальнозрозумілою і загальноприступною може бути лише таблиця множення, але вже такий популярний жанр, як пісня, навіть народна пісня, не може поводитись всім однаково. Що ж казати про мистецтво професіональне, де ідейність і глибинність прямо залежать від своєрідності і оригінальності? Як бути з такими далеко не загальнодоступними жанрами, як опера і симфонія? Естрадна музика, звичайно ж, зрозуміла і дохідлива для більшості людей, але хто насмілиться тільки тому поставити її вище від музики симфонічної?

Літературознавство оперує часто такими категоріями, як «повна» й «неповна» література. Поясню це на прикладах. Від Котляревського до Шевченка наша література не була «повною», бо вона обмежувалася кількома — і то нижчими — жанрами: бурлескна поема, байка, травестований переклад... Українська поезія стала повною завдяки Шевченкові. А Франкова творчість, з її жанровим багатством та різноманітністю, є зразком повної літератури в найкращому розумінні слова. Звісно, кожному письменникові зокрема не обов'язково мати Франкову багатогранність: щоб створити повну літературу, вистачає кількох авторів, що з них кожен приносить щось своє, плекає ті чи інші улюблені форми та жанри. Таку збірну повноту письменства Україна мала у двадцятих роках. І ця повнота відродилася була наприкінці п'ятдесятих. Можна навіть говорити про повну літературу шістдесятників. Правда, найвизначніші прозові прояви кінця п'ятдесятих — початку шістдесятих років належать письменникам старшого й середнього покоління (назву такі твори, як «Зачарована Десна» Олександра Довженка, «За ширмою» Антоненка-Давидовича, «Дикий мед» Первомайського, «Вир» Григорія Тютюнника), однак і літературна продукція самого лише молодшого покоління була досить таки різноманітною.

Так, ми мали лірику Василя Симоненка, Ліни Костенко, Віталія Коротича, Миколи Вінграновського, ліро-епічну поезію Івана Драча, коротку прозу Євгена Гуцала й молодшого Тютюнника. Та однак, це ще не була б повна література, якби до неї не долучилися літературна критика й публіцистика. Тут я маю назвати такі

імена, як Валентин Мороз, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван Світличний. Ми вже зупинялися на тому, як Іван Світличний, боронячи рух шістдесятників від нападів таких представників догматичної критики, як Іван Савич та Микола Шеремета, обстоював право мистця на складність думки чи форми. Він каже про хибність погляду, будімото загальноприступність твору може правити за критерій його мистецької вартості.

Ця стаття Івана Світличного – назва її «У поетичному космосі» – друкувалася в журналі «Дніпро» за 1962 рік. Боронячи Івана Драча й Миколу Вінграновського від звинувачень у «непростоті й штучності», Іван Світличний наводить різючий приклад шляху мистця від простого до дедалі складнішого:

Непросте і штучне... Ніби все, що непросте, вже й штучне! Ніби на світі не буває природної складності! ...От, скажімо, Тарас Шевченко – всі згодні, великий майстер. А хіба у всьому так-таки і йшов від складного до простого? Хіба його «небо невмите», і «заспані хвилі», і «море нікчемне» простіші за «небо блакитне», «море синє» і «хмари чорні»? А тим часом останні приклади взято з ранньої творчості Шевченка, а перші з поезії періоду заслання. Або, якщо говорити ширше, не про окремі образи, хіба Шевченкові «Неофіти» чи «Марія» не складніші – незрівнянно! – від «Причинної» та «Катерини»?

Розвиваючи цю думку, Іван Світличний стверджує: коли поет стоїть перед потребою ввести в поезію нові ідеї і поняття, складні думки і почуття, передати словом багате й витончене світосприйняття, тоді він не зробив би й кроку, якби тримався за простоту й тільки простоту.

Стаття Світличного «У поетичному космосі» збереглася для нас не тому, що її свого часу вмістив журнал «Дніпро», а тому, що її передруковано в збірнику «3 генерації новаторів». А збірник цей вийшов 1967 року у видавництві «Смолоскип» у Сполучених Штатах. Там же передруковано з виданого у Варшаві «Українського Календаря» іншу статтю Івана Світличного. Назва її «Сучасне українське літературознавство». Стаття коротка, сконденсована, автор намагався говорити якомога більш стисло, давши головні думки на першій сторінці.

Основною рисою сучасного українського літературознавства Світличний вважає історизм. Далі він каже:

Історизм... Але хіба наука, хіба навіть історія може бути неісторичною? На жаль, не тільки може, а також вона й була за часів культу особи. (...) У мистців минулого бралось до уваги не те, чи вони були синами свого часу, а лише те, що у них було спільного з нами. Виходила історія... без історії, замість літературного процесу ми ніби виявляли свої власні погляди, тільки вкладені в уста діячів минулого. Ті, хто наших поглядів не поділяв, з історії автоматично випадали. Український літературний процес «обходився» навіть без таких визначальних постатей, як Пантелеймон Куліш, Михайло Грушевський, Михайло Драгоманов, Володимир Винниченко, Микола Хвильовий, Микола Куліш...

На початку 1972 року Івана Світличного — разом із кількома іншими діячами української культури — заарештовують удруте. Жодних кримінальних злочинів він не вчинив, творів своїх за кордон не передавав і через Самвидав не поширював. Однак його засуджують до шістьох років ув'язнення й п'ятьох — заслання (за іншими даними — до сімох років ув'язнення, але в такому разі він би мав їхати на заслання не торік — як це сталося, — а щойно біжучого року).

І саме в карному таборі Іван Світличний виростає на одного з найвизначніших українських поетів нашого сьогодення. З табору дійшла до нас його збірка «Гратовані сонети». Ця збірка побачила світ позаторік, у видавництві «Сучасність», з передмовою Івана Кошелівця, який писав:

Здається мені, що й вибір саме форми сонета (...) не випадковий: ця безсмертна чотирнадцятирядкова строфа дається належно опанувати себе лише людям певного рівня культури, здібним інтелектуально дисциплінувати себе. Іван Світличний засвідчив наявність цих прикмет, бо опанував техніку сонета досконало. З уваги на залізні правила його побудови сонет називають залюбки кованою формою, і логічно, що він вимагає, сказати б, багатоплянового зосередження: над добором слова, наперед заданою схемою рим, ритмічною й архітектонічною структурою цілості. Це зосередження було Світличному цілющим джерелом проти духової

деградації в його протистоянні таборовій зморі. Такою уявляється мені генеза сонетів цієї збірки.

Щоправда, характерний для Світличного «енжамбе-ман» канонічним сонетам ніколи не був притаманний, а приблизні рими взагалі вважалися недопущеними.

А ще я хотів би додати, що в романських літературах сонет, складений із коротких віршів, зветь сонетіно. Але російські поети Срібного віку (зокрема Анненський) впровадили у свою літературу сонетіно під ім'ям сонета. Ця традиція перейшла і в українську поезію. Тож «Гратовані сонети» Івана Світличного — це, власне, сонетіно, бо написані вони не п'яти- чи шестистоповим ямбом, а чотиристоповим. А тепер — один із тюремних сонетів Івана Світличного:

*В тюрмі, за ґратами, в неволі
Мені приснилася... тюрма.
Але не ця. Ні ґрат нема,
Ні варту. І всього доволі.*

*І світ — ідилія сама.
І люди — стовпище монголів
З кокардами, а серцем голі:
Кричать, а мова в них німа.*

*Полуда очі заступила.
На світ їм глянути несила.
Все ждуть... початку чи кінця?*

*Вігнуття гріхів чи страти?
І гупають об ребра-ґрати
Безвинно-заячі серця.*

Ідея творчого змагання породила канонізовані строфи (серед них на першому місці щодо свого значення у світовій літературі стоїть, безперечно, сонет). Поетові сподобалася поезія його попередника або сучасника, і він — необов'язково свідомо — прагне дорівняти йому або й перевершити, розробляючи ту саму тему чи використовуючи формальні засоби того, з ким змагається. До формальних засобів, якими послуговуються в таких змаганнях, належать лексика, ритміка, фоніка, образність, жанр, строфа. Строфа, може, найбільше, бо вона перша впадає в око під час читання літературного твору.

Поет, що його, так би мовити, викликав на змагання Іван Світличний своїми «Гратованими сонетами», — це, samozрозуміло, Іван Франко, який написав свого часу «Тюремні сонети». Якщо в'язнична (або тюремна) поезія — це явище світового письменства, то тюремний сонет я назвав би суто-українським жанром. І не слід думати, що між Франком та Світличним не було нічого в цій галузі. Адже тридцяті роки залишили нам у спадщину, з одного боку, створені за ґратами сонети Михайла Ореста й Василя Чапленка (сюди також можна долучити четвертий — написаний в очікуванні арешту — сонет Зерова із циклу «Параду»), а з другого боку, сонети представників українського націоналістичного підпілля, що перебували як в'язні в польських тюрмах. Це Богдан Кравців та Володимир Янів.

Характерно при тому, що сонети, писані в сталінських тюрмах і таборах, — бездоганні формою, але похмурі, позначені тавром безнадії. Натомість сонети західноукраїнських поетів-політв'язнів хоч і були не надто вишукані й витончені формально, але мали в собі волю до боротьби й дух завзяття.

Я сказав би, що Іван Світличний у своїх сонетах дав щасливу синтезу: зеровську довершеність сонета він сполучив із героїчною незламністю. Наприклад, сонет «Моя свобода»:

*Свободу не втікати з бою,
Свободу чесності в бою,
Любити те, що сам люблю,
А не підказане тобою.*

*Свободу за любов мою
Хоч і накласти головою,
А бути все ж самим собою —
Не промінюю на твою*

*Ліврейську, жебрану, ледачу,
Вертку, заляпану, як здачу,
Свободу хама й холуя.*

*Несу свободу в суд, за ґрати,
Мою від мене не забрати.
І здохну, а вона — моя.*

На окремій полиці стоять у мене поети, що я їх потребую, так би мовити, завжди мати під рукою. Звісно,

це неоклясики, Плужник, Свідзінський, празька школа, дехто з покоління Другої світової війни. З-поміж шістдесятників та дисидентів там знайшли місце Василь Симоненко та Іван Світличний. Це вже ніби органічна потреба — розкрити книжку й читати:

*Самі собі будуєм тюрми,
Самі в них потім живемо,
Самі себе стережемо,
Вже тюрем — тьма, а в тюрмах — юрми.*

*А ми — нічого. Женемо
За муром мур, за муром мур ми.
Суботники! Аврали! Штурми!
Вже й ми — не ми. Воно само*

*Так склалося, так повелося,
І так ведеться здавна й досі.
Сліпонароджені в тюрмі,*

*Кому поскаржимося? На кого?
На чорта лисого? На Бога?
Тюрма ж своя. І ми самі.*

Хоч формально «Гратовані сонети» Світличного ніби продовжують традицію «Тюремних сонетів» Івана Франка, але інтонаційно їхній вірш стоїть значно ближче до Шевченка, ніж до Франка. Тим більше, що поет не дотримує канонічного розміру сонетів — п'ятистопового ямба, а пише чотиристоповим, спорідненим із Шевченковим октасилабіком.

*Умій суддю свого жаліти,
Тяжкі гріхи йому прости.
Таж він людина, як і ти:
У нього дома жінка й діти.*

*Їм треба грошей принести.
І треба — ніде правди діти
З лайна собачого зуміти
Державний злочин довести.*

*Хотів би ти в тій шкурі бути?
В дугу свій горб і совість гнути?
Собача доля! Зрозумій*

*І не топчи багно в болото.
Жалій суддю свого, достоту,
Як ми жаліємо повій.*

Виникає питання: чому сонет? Чому в тяжкі хвилини життя, за мурами, за ґратами мистець звертається саме до цієї форми? Пояснень я бачу два.

Поперше, строге розташування рим і певна кількість віршів тут відіграють мнемотехнічну функцію: авторові легше запам'ятати щойностворені рядки (особливо, коли нема паперу, щоб їх записати). Так, втративши зір, перейшов майже виключно на сонети видатний аргентинський поет Борхес.

З другого боку, незрушна протягом сторіч сонетна форма у підсвідомості поета протистоїть примхам мінливої долі (коли людина не знає, чи її завтра кинуть до карцера, чи, може, засудять іще до кількох років...). Так, наші неоклясики на початку двадцятих років «розперезаній звірині» і «розкутим розбійникам» протиставили «ясну, дзвінку закінченість сонета».

Іще один сонет Світличного — цього разу з циклу «Музи і грації»:

КІНО

*Кіномеханік, зух бувалий
Неперемотані стрічки
Почав крутити навпаки.
Життя пішло назад. Вростали*

*У стовбур спиляні гілки,
І яблука на них стрибали,
Підтоптані дітьми ставали,
І воскресали мертвяки.*

*Все назадгузь порачкувало.
Кіно! Валили люди валом,
І роготали всі до сліз.*

*Механік бачить: раді люди.
На те й кіно. Хай так і буде,
Хоч навпаки, а оптимізм.*

Між іншим, свого часу я записав з уст одного колишнього кіномеханіка й опублікував у канадському журналі «Нові Дні» дуже подібну історію: про «веселу комедію Турксиб», що її він пускав для захоплення глядачів, обернувши навпаки нудну виробничу кінохроніку... Очевидно, життя повторюється і таких випадків

було більше. Зрештою, ще Аркадій Аверченко, в одному з останніх своїх оповідань, хотів накрутити, мов кінострічку, — навпаки — усю радянську дійсність...

Крім сонетів, до збірки Світличного увійшли також деякі поезії, написані іншими розмірами.

Окремі строфи «Гратованих сонетів» дійшли в дефектному записі: загублено риму, пропущено вірш, переплутано порядок віршів. Можливо, згодом усе це було відреставровано й виправлено, та оскільки я перебував «на маргінесі» літературного процесу, до мене вже не доходило.

Але навіть і в тому вигляді, в якому книжку надруковано 1977 р., твір — як літературна пам'ятка — справляє імпазантне враження. А якщо шукати паралель у світовому письменстві, то це, безперечно, Війонові «Великий» і «Малий» заповіти: війонівське тут не лише те, що формально-витончені твори постали в ув'язненні (ґрати та дроти — навіть звучання подібне...), балада у першому випадку й сонетіно в другому як жанри технічно-рівновартісні, — це насамперед шибеничний гумор, використання лексем нижнього ряду (зłodійське арго у Війона, тюремний жаргон — як шмон чи параша — у Світличного) і як наслідок — побудова високохудожніх творів на негативно-естетичному матеріалі.

І саме «Гратовані сонети», так би мовити, завершують, замикають коло і дають підставу констатувати: національна форма українського сонета — це сонет тюремний.



ПОЕЗІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО *

Якщо оновлення української прози наприкінці п'ятидесятих років ми пов'язуємо з появою повісти «Зачарована Десна» Олександра Довженка, то в поезії аналогічне оновлення (чи пожвавлення) тоді ж таки започаткувала молода поетеса Ліна Костенко.

Перша її збірка, «Проміння землі», вийшла в Києві 1957 року. Збірка відзначалася свіжістю вислову, розривом із примусовими еталонами соцреалізму, ствердженням права поета на власну невимушену радість і на власний смуток. В одній із ранніх поезій Ліна Костенко дала нам такий малюнок весняного водопілля:

*В час весняного розливу
Зацвітає верболіз.
Через річку гомінливу
Дуже довгий перевіз.
Біля того перевозу
Вітер котики гойда,
І пливе під верболозом
Позолочена вода.*

Краса цих строф не лише в тому, що ми, читаючи їх, бачимо-чуємо, як «човен ріже позолоту», як «пахнуть стебла молоді», а також і в тому, що вони — можливо, без надуму поетеси — символізують отой молодечий літературний рух, отой весняний розлив української поезії, що його пізніше назвали «рухом шістдесятників» і що бере свій початок саме від Ліни Костенко.

Перші збірки поетеси вийшли одна за одною: «Проміння землі», «Вітрила», «Мандрівки серця»...

* Як цілість друкується вперше. Частково друкувалося в «Українських Вістях» у 1970–1980-х рр.

Українська критика, в особі Антоненка-Давидовича та Івана Світличного, привітала дебют поетеси, її ім'я стало відоме не лише в Києві та Львові, а також у Варшаві й Пряшеві, а ще далі — по всіх усюдах, де живуть українці.

Ліна Костенко своєю ранньою творчістю повернула українській поезії кілька істотних рис, котрі протягом чверті сторіччя фактично перебували під забороною: право поета на власні (а не казенні) почуття, перенесення уваги з громадянського на особисте, потреба — бути щирим, бож непідроблений смуток більше важить для творчости, ніж фальшива, удавана радість:

СМІХ

*На вулиці — я чую крізь вікно —
Сміється жінка штучним сміхом.
Мабуть, їй сумно, але жінка хоче,
Щоб їй хотілося сміятись.*

*А я дивлюсь на ріку темних вулиць,
На голови веселих ліхтарів,
Одягнені в малі кашкети з жерсті,
І на моє високе підвіконня
Каштани білі квіти подають...*

*А я дивлюсь і думаю про вірші.
Коли їм сумно — хай вони сумують.
Хай тільки не сміються штучним сміхом,
Бо щирі люди зачиняють вікна.*

Занурюючись у філософську глибіню таких поезій, як «Діти передразнюють зозулю...» чи «Давно створились ріки повноводні...», ми якось не помічали невдалих, які стояли побіч, — наприклад тієї, де «мовою рідкісної краси» названо мову наших сусідів...

Натомість наше захоплення викликало те, що Ліна Костенко у своїй особистій ліриці виявляє високу технічну майстерність, коли словами про радість передає смуток, печаль чи навіть розпач:

*Я додому пишу нечасто,
Хоч забралась в таку далечинь.
Заважає мені то щастя,
То розваги, то просто лінь.
Мама моя, не сумуй...*

*Щиру правду тобі скажу –
До неправди гуша не лежить –
Я ніколи в житті не тужу,
Бо не маю від чого тужить.
Мамо моя, повір...*

*Що не день – то радість нова,
Що не будень – то майже свято,
Що не слово, то щирі слова,
Бо у мене друзів багато.
Мамо моя, не тужи....*

*Не спіткнуся на жодній з доріг,
Не зазнаю в житті образи...
Як вернуся на рідний поріг –
Чи впізнаєш мене вігразу?
Мамо моя, не плач....*

Тема смутку спочатку виступає лише у зверненні до матері, далі вона наростає у зверненні «Мамо моя, повір...» – читачеві стає ясно: героїня твору переконує, що вона щаслива, не стільки своєю матір, скільки саму себе. Нарешті, в останній строфі прихований розпач проривається назовні: «Мамо моя, не плач...».

В іншій поезії поетеса дає малюнок папороті:

*Птиці зелені
У пізню пору
Спати злетілись
На свіжий поруб.*

*Тихо спустились
На жовту глицю
Птиці зелені,
Зелені птиці.*

*Крилами били,
Пера губили,
Голови сизі
Низько хилили.*

*Пні навкруги –
Їхні родичі кровні.
Зрізи на пнях –
Наче місяць уповні...*

*Птиці зелені!
Що ж вам ще треба?
Маєте місяць.
Маєте небо.*

*Та на зорі,
В золотаву пору,
Птиці зелені
Рвонулися вгору.*

*Тільки злетіть
Не змогли, не зуміли:
Тісно було,
Переплутались крила.*

Дехто з інтерпретаторів запевняв, що авторка, мовляв, мала на думці папороть — і нічого більше. Мене також спокушала думка: чи не постала поезія як наслідок лінгвістичних студій — адже слово «папороть» походить від того ж кореня, що й «перо». Але мотив крил — один із вічних мотивів світової поезії — виринув зненацька у творчості Івана Драча — в названій чомусь «баладою» поезії про дядька Кирила, якому вирости непотрібні, прости Господи, крила. Та й сама Ліна Костенко повернулася до цього мотиву, сполучивши його з мотивом весняної поводи:

*В цьому році зима
Не вдягала білої свити.
Часом вже й приміряла,
Та хтось її зразу крав.
Пошукала, поплакала...
Що ж робити? —
Бідувала в старій
Із торішніх зів'ялих трав.*

*Як коли лютувала,
Стелила рядно ожеледиць,
Сперечалася з морем,
Несла сум'яття вітрів.
Все збиралась на силі.
Та не встигла огледіться,
Як проснулись дерева
І на Одрі лід потемнів.*

*Крига буйно ломилась
У відкриті двері протоки.
Лід кришився, б'ючись
Об каміння берегове...
І нарешті, по Одрі —
Темній, широкій —*

*На останній крижині
Самотня чайка пливе.*

*— Ти куди ж розігналась?
Чи, бува, не до самого моря?
Чайки держаться гурту,
А ти відпливаєш одна.
А крижина тонка.
А крижина майже прозора...
Ну а що, як її
Розміє вода весняна?*

*Ну а що, коли її
Та удержать тебе несила?
Затріщить і підломиться...
Піде вода кругами...
— Дивна людино!
Я ж маю крила,
Нащо крилатим
Грунт під ногами?*

1977 року в Києві вийшла збірка Ліни Костенко «Над берегами вічної ріки». У серпні 1978 року я присвятив цій збірці кілька радіопередач, матеріал яких — з невеличкими змінами — пропоную тепер вашій увазі.

Почну повторенням старої істини, що кожна книжка — як і кожна людина — має свою власну долю. Долі книжок у нас на батьківщині можна згрупувати в кілька основних категорій. Деяким книжкам, наприклад, судилося місяцями й роками нидіти на полицях книгарень, аж поки їх не спишуть на макулятуру — або оптом не закупить якийсь колгосп для преміювання ударників (мовляв, так їм і треба...). Інші книжки на полицях не залежуються, бо їх негайно ж після виходу в світ вилучають з обігу. А ще інші не залежуються тому, що ледве вони надійдуть до книгарень, як їх уже розхапав читач. Такою була доля, наприклад, вибраних поезій Плужника та п'ятої збірки лірики Ліни Костенко.

Чому — п'ятої? Адже досі вийшло тільки три книжки поетеси: «Проміння землі», «Вітрила» й «Мандрівки серця». А тому п'ятої, що ми не згадали іще однієї групи книжкових доль: бути написаною, готовою до друку, іноді навіть набраною, але так і не побачити світу. Це доля роману «Орлова балка» Миколи Руденка. Це

доля четвертої збірки поезій Ліни Костенко. Називалася та збірка «Зоряний інтеграл». Вона була позначена 1962 роком і мала була з'явитися в Києві, в Державному видавництві художньої літератури. Між іншим, із матеріалу тієї недозволеної до друку збірки до нової книжки Ліни Костенко потрапила поезія «Іма Сумак», при чому в поліпшеному й більш розгорнутому варіанті:

*Було на світі плем'я — інки.
 Було на світі — і нема.
 Одних поставили до стінки,
 А других вбили крадькома.
 Кого уещено гарами,
 Кого утоплено в крові,
 І тільки храми, древні храми
 Стоять по груди в кропиві.
 І тільки вітер, вітер, вітер...
 І тільки сонце, сонце, сон...
 Над нерозгаданістю літер
 На скелі дикій, як бізон.
 І місто, вгвинчене в могили,
 Гібрид валторни і kota,
 Напнеться нервами тугими
 На звук священного щита.
 Удар. І ще раз. Бевкне глухо
 В кубло чужинців і заброд.
 Асфальтами залите вухо
 Не знає імені: Нарог.
 Нащадки вбивць і товстосуми,
 Священних рік повзучий пляж...
 Де ти взялася, Іма Сумак?!
 В оцей блюзнірський камуфляж
 Як проросли твої молитви,
 Той клекіт древнього жерця?
 Чи плем'я, знищене для битви,
 Помстилось голосом співця? —
 Щоб він сопрано, меццо, басом,
 На сто немислимих октав,
 Ячав, метався диким барсом
 І нот ні в кого не питав!
 Йому під силу велич опер,
 Врочистий грім чужих молитв.
 А він, могутній, чинить опір,
 Співає те, що кров велить!
 Співає гімни смертна жінка.
 А в ній — чи знає і сама? —*

*Безсмертно тужить плем'я — інки.
Те плем'я, котрого нема.*

Я не випадково зупинився саме на цій поезії: вона є певного роду містком, що лучить — через прірву п'ятнадцятирічного вимушеного мовчання — нинішню творчість Ліни Костенко з її ранньою творчістю. Є такі випадки в літературі, коли поет розкриває всі свої творчі можливості вже першою збіркою, а потім залишається на тому самому рівні. Тож збірка «Над берегами вічної ріки» не є ані кроком уперед, ані назад стосовно чотирьох попередніх збірок. З таким явищем ми вже не вперше зустрічаємося в українському письменстві. Так, п'ять збірок Михайла Ореста творять, власне, одну книгу поезій. Застерігаюся, що стилеві ознаки й мистецька вартість творів Ореста і Ліни Костенко — цілковито відмінні. Орест першу збірку видав, маючи вже за сорок і буди дозрілим, витонченим майстром.

«Проміння землі» (перша збірка Ліни Костенко) виїшла, коли авторці було двадцять сім і вона щойно прокладала дорогу собі самій (а водночас вела за собою інших) до верхів'їв поетичної творчості.

Але не можна забувати, що її дебют належить до найяскравіших у нашій літературі, що її перші кроки в поезії були, як то кажуть, семимильними і що той пункт, на якому вона зупинилася (чи, точніше: її зупинили), — це вже була певного роду вершина. Однак якщо стилістично збірка «Над берегами вічної ріки» не принесла нам особливих несподіванок, то все ж треба визнати: поетеса поширила жанровий діяпозон своєї творчості транспозитивною (чи екфрастичною) лірикою, себто поезіями, побудованими на мотивах літературних чи взагалі мистецьких творів. Ось, наприклад, поезія на мотив картини Бройгеля «Падіння Ікара»:

*Згасало сонце за вечірнім пругом.
Летіла хмарка, як лебедій пух.
Гула бджола. Ратай ходив за плугом.
Підперся ген гурлигою пастух.
Ішов кораблик, напинав вітрила.
Тягнув з води рибалка окунця.
Птахи над морем розминали крила,
І небокраю не було кінця.*

*Одна овечка забрела у шкоду.
Плескала хвиля берег по плечу.
Десь близько щось шубовснуло у воду.
Пастух оглянувсь. Ратай і не чув.*

Це так звана ситуаційна лірика, себто – лірика, що фіксує окремі ситуації, однак не дає плетива чи розвитку таких ситуацій (що мало б створити сюжет поезії). Тут щось сталося – однак нема ні того, що було перед тим, ні того, що буде потім. І твір цей кожен сприйме відповідно до свого інтелектуально-культурного рівня. Один замислиться над даремністю непоміченого подвигу, інший – над байдужістю довкілля, а третій скаже: «А все таки Ікар став символом дерзання й пориву...».

Саме тут найчіткіше помічаємо різницю між Ліною Костенко та тими поетами (ім'я їм – легіон), що заповнюють сторінки літературних журналів і що в їх віршах – сама лише гола декларативність, якій і не снилося – бути поезією...

Читаючи в Українському Вільному Університеті курс стилістики, я говорив про вагу гідронімів у поетичній лексиці, звертав увагу на те, що назви річок, морів, озер у поезії часто набувають символічного значення. Після виходу збірки «Над берегами вічної ріки» я можу ілюструвати свої тези віршами Ліни Костенко. Ось, наприклад, «Притча про ріку»:

*Давно колись була ріка Діала.
І цар персидський на імення Кір.
І лотоси білили, мов піали.
І берег грав вогнями, мов факір.
То царське військо йшло на переправу.
Священний кінь з недогляду втонув.
І Кір порушив проти неї справу.
Судив ту річку. І таке утнув:
Він присудив, щоб не було Діали,
Він смертний вирок їй оголосив.
Звелів прорити у пісках канали,
Зрубав дерева й трави покосив.
Одвів ті води у всі боки суці.
Ріка умерла. Не було ріки.
Пройшло по ній те військо, як по суші.
Пройшло те військо. І пройшли віки.
Піски пустель засипали канали.
Ріка в русло вернулася своє.*

*Царя немає. Є ріка Діала.
Немає Кіра. А Діала є.*

В іншій поезії Ліни Костенко — гідронім такою мірою самозрозумілий, що його навіть не названо:

*Сосновий ліс перебирає струни.
Рокоче тиша на глухих басах.
Бринять берези. І блукають луни,
Людьми забуті звечора в лісах.
Це — сивий лірник. Він багато знає...
Його послухать сходяться віки.
Усе іде, але не все минає
Над берегами вічної ріки.
Світає світ в терновому галуззі.
Кладуть вітри смичок на тятиву...
Десь голос мій шукає моїх грузів,
І чую — хтось кричить мені: ау!
І знову тиша. Лиш блукають луни.
Крізь день, крізь мить, крізь гушу, крізь віки.
Сосновий ліс перебирає струни
Над берегами вічної ріки.*

Вічна ріка — для українця лише одна, і добре, що поетеса стрималася від того, щоб подати її наймення. Бо йще Шекспір казав, що поезія має натякати, а не витлумачувати.

У віршах Ліни Костенко час до часу з'являються тепер імена й постаті з мітології, зі світової літератури, з історії. Пригадуєте: Леся Українка писала про Дантову жінку, чиє ім'я нібито лишилося нікому не знаним (хоча й відомо, що звали її Джемма Донаті). Ліна Костенко бере за героїню поезії «вірну жінку Прометея», в котрій втілюється вічна доля дружин і подрут ув'язнених борців; «Климена» — назва цієї поезії, а ім'я поетеса переставила з матері Прометея на його жінку:

*Орел впинався кігтями в рамено,
Клював печінку... Але не про те я.
— А як тобі жилось тоді, Климено,
Нещасна, вірна жінко Прометея?
Ой, можна жити в пущі і в пустелі
І можна харчуватися корою.
Але коли підходила до скелі
І бачила... як він... спливає кров'ю!*

*І як та кров по каменю рудому
 Стікає вниз і капає, червона...
 Ковтала сльози і брела додому
 Чучикати свого Девкаліона.
 Тужити, ждати, жити як в пустелі.
 Чекають, що хтось у спину засміється:
 – Це та, що в неї чоловік на скелі!
 Він, кажуть, злодій. Щось украв, здається.*

Чимало місця у збірці «Над берегами вічної ріки» займає інтимно-жіноча лірика, зосереджена, головню, довкола кохання. Ось, наприклад, така суто-імпресіоністична мініатюра, що трохи нагадує субтильну недомовленість Плузника (якому належить перше місце серед представників імпресіонізму в українській поезії):

*Не говори печальними очима
 Те, що бояться вимовить слова.
 Так виникає ніжність самочинна.
 Так виникає тиша грозова.
 Чи ти мій сон, чи ти моя уява,
 Чи просто чорна магія чола...
 Яка між нами райдуга стояла!
 Яка між нами прірва пролягла!*

Поетеса розуміє, що найтонші нюанси людських почуттів ледве чи надаються до адекватного вислову, що тільки неказані слова залишаються «незримим скарбом душі». Це знову ж таки — імпресіоністична мініатюра:

*Я знаю дивну річ: на світі є людина,
 Що береже неказані слова.
 І, може, це любов, і, може, це єдина.
 А може, й просто так, сама розрив-трава.
 Мільйони слів звучать! І змінюють погоду.
 Проступить гіркота, як сіль на Сиваші.
 Роки собі ідуть. Мовчання ставить пробу.
 Неказані слова. Незримий скарб душі...*

Проте стилістичних ознак збірки «Над берегами вічної ріки» не можна обмежувати самим тільки імпресіонізмом. Ті напрямки й течії, що існували в нашій поезії двадцятих років (інакше кажучи, в добу «розстріляного відродження»), втілювані у творчості різних, зчаста ворогуючих, літераторів, відновилися були в поетичній

практиці шістдесятників не кожне зосібна, а часто перемішані і стоплені у творчості того самого автора. Так і в Ліни Костенко: поруч зі зразками імпресіоністичного стилю бачимо зненацька прояви імажинізму, коли вся мініатюра виявляється лише впровідним текстом до одного вдалого образу:

*Півонії, рожеві, як фламінго,
Стоять в городі на одній нозі.*

А коли в черезнаступній поезії ці квіти бачимо вже зрізаними, образ набирає певного символічного значення. Тут же, поруч, натрапляємо на футуристичний засіб друкувати поезію без розділових знаків. Що — з культурної спадщини двадцятих років — на поетичній техніці молодшого та наймолодшого поколінь українських поетів майже не відбилося — це творчість неоклясиків. Один лише Симоненко перегукувався (не знаючи про те) з «молодшим неоклясиком» Михайлом Орестом. І цей брак неоклясичної традиції від'ємно позначився зокрема на трактуванні сонетної форми...

Перейдімо до огляду «Марусі Чурай» — твору, що його поетеса назвала «історичний роман у віршах». Найстарший в європейському письменстві віршований роман — це писаний у середині одинадцятого сторіччя в монастирі на Тегернзее «Руодліб» невідомого автора (я, до речі, переклав перший розділ). Але твір лишився «літературною загадкою» і не мав, так би мовити, власних літературних нащадків. Тож удруте жанр віршованого роману виник у добу романтизму: першими зразками були «Дон Жуан» та «Чайльд Гарольд» Байрона, від якого цю форму перехопив Пушкін, створивши єдиний на той час російський роман у віршах — «Євгеній Онєгін». Але на цьому розвиток жанру надовго переривається. Щойно один з російських символістів Срібного віку, Андрій Бєлий, пробує відродити цю форму своїм вельми дискусійним «Петербургом», де рядки різних розмірів написано як прозу, без поділу на вірші. У 20-х рр. на Україні з'явилося кілька творів, що їх автори голосно назвали «віршованими романами» (бо декому кортіло, як то кажуть, «поводитися за барки» із самим Пушкініним). Та жоден із цих «романів» іспиту часу не витримав.

Проминуло ще півстоліття — і ось Ліна Костенко знову взяла на себе сміливість відродити цей — формально чи не найтяжчий для здійснення — літературний жанр. Микола Платонович Бажан у своїй рецензії обережно називає цей твір «поемою про кохання й безсмертя». Та незалежно від того, чи це справді історичний роман, а чи любовна поема, ця річ, безумовно, залишиться в історії нашого письменства. Сюжет, що його опрацювала Ліна Костенко в «Марусі Чурай», далеко не новий в українській літературі, докладно про нього можна довідатися з монографії Павла Филиповича «Історія одного сюжету». Що ж нове? Новий сам підхід до старої сюжетної схеми, нове насвітлення психології персонажів, нова — сміливість задуму: відтворити історичне тло змальованих подій.

Головні події нібито вже сталися: Гриця вже отруєно, у Полтаві відбувається суд. Але справа тут не в подіях, а в думках і почуваннях. Тож центральне місце у творі — це остання Марусина ніч — ніч перед стратою:

*І третя ніч пливе над яворами.
Деся тиша Ворсклу переходить вбріг.
«Вартуй! Вартуй!» — з Курилівської брами.
«Вартуй! Вартуй!» — від Київських воріт.
Чогось так сумно, так протягло й лунко.
Стоять залиті місяцем двори.
Стара Полтава, як стара чаклунка,
Іде із клунком темної гори.*

*Вночі мені все якось наче ближче.
Пашить безсонням бідна голова.
Всіх обійду. Зайду на кладовище.
Там Гриць лежить. Над ним росте трава.*

*Зайду в наш двір. Постую біля хати.
А що там робить моя бідна мати?
Заснула, може, не закривши піч,
Чи теж безсонно дивиться у ніч?*

*Піду на греблю, там іще постую,
Погомоню до наших яворів.
Нап'юся ще солодкого настою
Тих молодих вишневих вечорів.*

*Взягнула ніч на вікна чорні шори,
Все місто спить, суворе й мовчазне.*

*Лише собаки стережуть комори,
Та ще тюремник – стереже мене...*

Тут і свіжість метафори: «Вдягнула ніч на вікна чорні шори», і параномасія: чаклунка іде із клунком, і паралелізм: «Лише собаки стережуть комори, та ще тюремник стереже мене», і сентенція (вислів конкретної думки в загальній формі): «Вночі мені все якось наче ближче», і синекдоха у сполучі з метафорою: «Третя ніч пливе над яворами», й імпресіоністична рубаність віршового рядка: «Там Гриць лежить. Над ним росте трава».

Коротко – в одному цитованому тут фрагменті матеріалу мало не на цілий підручник стилістики! Оце, властиво, і є те багатство, яке найбільше сприяє віршам, щоб вони стали – поезією. Та головне, однак, не техніка, а щирість, безпосередність, невимушеність. Коли читаєш, то здається, що це не Маруся Чурай, яка жила (а на думку Павла Филиповича – і взагалі не жила) понад триста років тому, а сама поетеса, сама Ліна Костенко в ув'язненні чекає на страту!

Бож справжній дар письменника – це втілюватися у своїх персонажів, подавати їх, так би мовити, зсередини, як від власного нібито «я». Можливо, що Ліна Костенко, пишучи свій твір, мала перед собою як прообраз не стільки далеку Марусю Чурай, а когось значно ближчого – в кого їй легше було перевтілитися.

Ще одно з найкращих місць поеми (чи роману) – це спогад Марусі Чурай про її невдалу спробу самогубства і думки про море, з якого ніхто не врятує:

*Кажуть, море – синє і зелене,
Більше за Дніпро і за Дунай.
Це не Ворскла, це якраз для мене,
Там не знайдеш, скільки не пірнай.
Запливти – і цяточкою стати,
Ген за обрій – в морі по вуста.
Вміє море взяти й поховати,
Ні труни не треба, ні хреста...*

Між іншим, так скінчила своє земне життя аргентинська поетеса Альфонсіна Сторні: запливла в море – і не вернулася.

Хотілося б мені знати: чи відомо було Ліні Костенко, коли вона писала ці рядки, про самогубство Альфонсіни?

Не виключено також, що тут маємо відгомін розв'язки роману Джека Лондона «Мартін Іден», де герой пірнає в глибину, з якої вже не виринути...

Зазначу мимохідь, що літературні паралелі не знижують художньої вартости твору, а радше акцентують певні моменти — ті координати, на підставі яких ми визначаємо місце даного твору серед національного чи світового письменства.

Композиційно новий твір Ліни Костенко складається з дев'ятох досить нерівних розділів. У першому розділі поетеса приводить нас у Полтаву середини сімнадцятого сторіччя — просто на суд, що відбувається над Марусею Чураївною, котра «козака Бобренка на ім'я Григорій» убила з ревнощів, «підсипавши отруту у вино». У сцену судової розправи — для контрасту із трагедією героїні — поетеса впроваджує елементи традиційного українського гумору.

Ось виступає одна зі свідків, мовляв, «недавнечко, о півнях, вийшла я...». А їй підказують: «Трусить Левкову грушу...». Полтавський війт радить вимазати убивниці дьогтем ворота. І тут приходить авторська ремарка, що дьогтю він мав подостатком, бо крав його з міської комори. Так, одним штрихом, поетеса спрямовує в потрібне їй річище читацькі симпатії та антипатії.

А що сама оскаржена стоїть, мов із каменю тесана, а виступи її оборонців не переконують суддів, то Марусю Чурай засуджують до страти. Залюблений у ній Іван Іскра надаремно доводив, що:

*Я, може, божевільним тут здаюся.
Ми з вами люди рідного коша.
Ця дівчина не просто так, Маруся.
Це голос наш. Це пісня. Це — душа.*

*Коли в похід виходила батава, —
Її піснями плакала Полтава.
Що нам було потрібно на війні?
Шаблі, знамена і її пісні.*

*Звитяги наші, муки і руїни
Безсмертні бугуть у її словах.*

*Вона ж була як голос України,
Що клекотів у наших корогвах!*

*А ви тепер шукаєте її кару.
Вона ж стоїть, німа од самоти.
Людей такого рідкісного дару
Хоч трохи, люди, треба берегти.*

Варто згадати, що ця промова перегукується з деякими ліричними творами Ліни Костенко — віршами про творчість, про поета й поезію: «Ті, що народжують — раз у століття, померти можуть кожен день...».

Не зашкодить звернути увагу й на те, що, за версією Ліни Костенко, її Маруся Чурай — авторка не жалісливих любовних пісень, а творець жіночої героїчної поезії. Широко розповсюджена на Сході, зокрема в Китаї, героїчна жіноча лірика європейській літературі майже незнана. Її ареал фактично кінчається Україною, де ми мали і Лесю Українку з її культом «панцера твердого», і Олену Телігу, яка вміла «зійти на каменистий верх», знаючи, що звідти «життя хитнеться й відпливе — мов корабель у заграві пожежі»...

Три чоловічі персонажі (не рахуючи діда-галерника, який мені видається більше символом, ніж живою людиною) тісно пов'язані з героїнею твору та її долею. З-поміж них безнадійно залюблений у Марусі Іван Іскра вдався поетесі найслабкіше. Правда, він потрібний для розвитку дії: саме він рятує Марусю від шибениці, здобувши наказ Богдана Хмельницького про скасування полтавського судового вироку.

Однак виведений він надто блідо і схематично — і нагадує багатьох своїх попередників, почавши від Івана з опери Аркаса «Катерина» й кінчаючи Львовою Роттером із роману Валеріяна Підмогильного «Невеличка драма».

Через постать Гриця Бобренка поетеса розкриває трагедію зради, при тому ця зрада не зароджується в ньому самому — він лише успадкував од свого батька слабку вдачу, і так, як той не міг відірватися од ріллі та взятися знову за шаблю, так само й Гриць, скорившись материній волі, залишає Марусю і сватає іншу. А потім приходиться до Марусі просити вибачення — і сповідається перед нею у своєму злочині:

*Я зрадив, так. Але це біль чи злочин?
Скажу всю правду, ми тепер огні.
Кому з нас гірше? Я одводжу очі,
А ти у вічі дивишся мені.*

*Я мучуся. Я сам собі шуліка.
Є щось в мені так наче не моє.
Немов живе в мені два чоловіка,
І хтось когось в мені не впізнає.*

*І що найтяжче: мука ж моя марна,
Бо зрада — діло темне і брудне.
А ти це ти. Ти і в стражданні гарна.
Ти можеш навіть пожаліть мене.*

*Або сказати: що хотів, те й маєш.
Мене вже, віриш, кидатимуть ввісні.
Тобі то добре, ти цього не знаєш.
У тебе й мука піде у пісні.
(...)*

*Він говорив — і відбувалось диво.
Він зраду якимось так перетворив,
Так говорив беззахисно й правдиво,
Неначе він про подвиг говорив.*

Чи справді поетеса, шукаючи прототипу для цього персонажа, мала вдаватися до архівних розшуків, до літописів і стародруків, до наших історичних джерел, а чи, може, вона спостерігала таких людей зблизька, безпосередньо, у власному своєму оточенні, цього ми не знаємо. Але я особисто схиляюся до другого варіанту...

Третій чоловічий персонаж віршованого роману «Маруся Чурай» — це мандрівний дяк-спудей, у супроводі якого Маруся йде на прощу до Київської лаври. Тракткування цього персонажа у Ліни Костенко не традиційне, а своє власне. Між іншим, цікаву постать мандрівного дяка, українського ваганта, вивів свого часу Василь Чапленко в повісті «Пиворіз». Але в Ліни це не «пиворіз», не співець «блудних кантів», а радше мудрець сквородинського типу.

А тепер — кілька слів про формальні осяги й недоліки аналізованої книжки. Я вже звертав увагу на здобутки Ліни Костенко в царині стилістики. Ось кілька прикладів.

Антиметабола:

*То треба знать, чого іще не знаєм,
То знаєм те, чого не треба знать...*

Подвійна антитеза:

Засміюся при всіх, а заглачу одна...

Порівняння через заперечення:

*Дівка не галера.
Тебе до неї Бог не прикував...*

Серед рим є чудові знахідки: ронячи — гайворонячі, новоприбулець — вулиць, перепросини — осени...

Але деякі рими «не звучать» (прикладів не наводжу). В галузі лексики, поруч із вдалою стилізацією під мову й характер сімнадцятого віку, натрапляємо на прикрі русизми (так, річка Ворскло, що була одвіку середнього роду, перетворилася на «Ворсклу») або на гіперкорекцію: «гінець» замість «гонець». Та найбільше мене вразило, мов пугою сіконуло, оте «аз-буки-веді». Таж буква «ять» читається українською мовою як «і», а не «є»...

А поруч — несподівані галицькі льокалізми...

Але всі ці недоліки тонуть і губляться на тлі, з одного боку, особистої драми Марусі, а з другого — на фоні макабричних картин сплюндрованої України..

Збірка «Неповторність», куди увійшло три цикли: «Обличчя Сувида», «Тихе сяйво над моєю долею» та «Ікси історії», побачила світ у Києві 1980 року. Зазначено, що тираж книжки — шістнадцять тисяч. Це свідчить, що вірші Ліни Костенко — це протипага та протилежність до тієї казенної барабанщини, що виповнює — з нагоди чергової кампанії — сторінки літературних журналів, а згодом, під пильним оком самоцензури, потрапляє до збірок, яким судилося лежати на полицях і припадати пилом. Авторам таких книжок — не без сарказму — радить Ліна Костенко:

*Шукайте цензора в собі.
Він там живе, грімучий, без гоління.
Він там сидить, як чортик у трубі,
І тихо вилучає вам сумління.*

*Зсередини, потроху, не за раз,
 Все познімає, де яка іконка.
 І непомітно вийме вас із вас,
 Залишиться одна лиш оболонка...*

У циклі «Обличчя Сувида» значна частина віршів перейнята пантеїстичним настроєм:

*Мене ізмалку люблять всі дерева,
 І розуміє бузиновий Пан,
 Чому верба, від крапель кришталева,
 Мені сказала «Здрастуй!» – крізь туман.
 Чому ліси чекають мене знову,
 На щит піднявши сонце і зорю.
 Я їх люблю, я знаю їхню мову.
 Я з ними теж мовчанням говорю.*

Та почуття єдності з природою, любов до природи, втеча на її лоно, все те, що поетам, почавши від Авзонія, ірландських пустельників, Петрарки – й аж донедавна, давало і спокій душевний, і творчу наснагу, тепер, у зв'язку із тотальним нищенням людиною її довкілля, викликає лише жаль і смуток:

*Ластівки тікають із Європи.
 Що поробиш? Скрегіт, регіт, рев.
 Чаг, бензин, вібрації, галопи, –
 Птиці мертві падають з дерев.
 Може, десь є лотоси і гінкго,
 Тихі ріки і рожева даль –
 У краю неляканих фламінго,
 Де росте неламаний мигдаль.
 Може, там є птицям привілеї...
 А гніздо ліпити, ластівки, –
 Все одно вам, із якого глею, –
 З Рейну, з Нілу чи з Угрюм-ріки?
 Ну а потім, – я люблю вас змалку.
 А ще – спасибі вам за все.
 Тільки хто ж це королеві Марку
 Золотинку в дзьобі принесе?!*

Тонка, вишукана пуанта цієї поезії розрахована на такого читача, котрий знає і середньовічний цикл поем про Трістана та Ізольду – від Марії Французької, Бєруля, Томаса, Готфріда Страсбурзького – аж до музичної драми Вагнера, і компіляцію Бєдьє (яку переклав

Рильський), і поему Лесі Українки. Хочеться також вірити, що юний читач, який іще не чув легенди про золоту волосинку й короля Марка, не відкладе книжки, а намагатиметься довідатися, звідки взято цей образ.

Роздвоєння сучасної людини поміж утилітарним та естетичним підходом до життя схоплено в мініятурі «І дощ, і сніг...»:

*І дощ, і сніг, і віхола, і вітер,
Високовольтні лінії Голгоф.
На біле поле гайвороння літер
Впаде як хмари, цілі хмари строф.
Нове століття вже на видноколі,
І час новітню створює красу.
А ритми мчать — як вершники у полі,
А рима віршам запліта косу.
І в епіцентрі логіки і стресу,
Де все змішалось — рідне і чуже,
Цінує розум вигуки прогресу,
Душа скарби прадавні стереже...*

І знову — потяг до природи, пошук розради у «живому лісі». Прозорі ініціали зраджують, що ці вірші поетеса присвятила своєму чоловікові:

*Цей ліс живий. У нього добрі очі.
Шумлять вітри у нього в голові,
Старезні пні, кошлаті поторочі,
Літопис тиші пишуть у траві.
Дубовий Нестор дивиться крізь пальці
На білі вальси радісних беріз.
І сонний гриб в смарагдовій куфайці
Дощу напився і за день підріс.
Багряне сонце сутінню лісною
У просвіт хмар показує кіно,
А десь на пні під сизою сосною
Ведмеді забивають доміно.
Малі озерця блискають незлісно,
Колише хмара втомлені громи.
Поїдемо поговорити з лісом,
А вже тоді я можу і з людьми.*

Тут я хотів би звернути увагу на сміливі знахідки Ліни Костенко в галузі іконіки, чи, простіше кажучи, образности. Вона, наприклад, оновлює старий негативний

образ «вітер у голові», надаючи йому несподівано позитивного значення. Скісний жмуток соняшного проміння — поміж хмар у лісову сутінь — нагадав їй світляний струмінь від апарату на екран у темній залі кіно. Смарагдовий гриб, який, до речі, росте в найглухшій гущині, куди не сягає сонце, зветься строфарія — і от на строфарію поетеса вдягає «куфайку» (шкірка гриба неїстівна — її треба здирати)...

Один теоретик мистецтва писав, що епос — це минуле, розповідь про події, котрі вже сталися, драма — сучасне, представлення подій, які відбуваються перед нашими очима, а ліричній поезії, мовляв, лишається бути спрямованою у майбутнє... Але цей дотепний триподіл ледве чи надається до практичного застосування: так, у ліриці й Шевченка, і Сосюри — вельми важливий, якщо не домінуючий, жанр — елегія спогадів.

Елегію спогадів бачимо і в Ліни Костенко. Ось її героїня пригадає свою зустріч із Максимом Рильським. Поезія зветься «Пейзаж із пам'яті»:

*Ледь-ледь торкаю слово аквареллю —
Прив'ялий ранок, тиша, парпет.
З кленового туманного тунелю
Виходить Рильський, майже силюет.*

*Різьба по небу — дерево черлене.
Я теж: з туману обрисом з'явлюсь.
Він сумно-сумно дивиться на мене, —
Хто я така, чого я так дивлюсь.*

*А я дивлюся... Я хвилююсь трохи...
І розминулись. Тільки силюет.
Оце і все. Зустрілись дві епохи.
Дурне дівчатко і старий поет.
Кружляє листя, і не чутно кроків.
Пейзаж, якому років, років, років...*

Нагадаю принагідно, що обірване речення, яке автор залишив граматично незавершеним, а однак уклав у нього бажану думку чи настрій, — це улюблений стилістичний засіб Шевченка. Відкривши «Словник літературознавчих термінів» Лесина й Пулинця, читач може довідатися, що така стилістична фігура зветься апозіопезою.

Зустріч «дурного дівчатка» (правдоподібно — початкуючої поетеси) зі старим поетом у щойнонаведеній поезії відбувається на тлі осінніх черлених кленів. Взагалі Ліна Костенко любить осінь та осінні настрої. В українській літературі багато осінніх поезій — вистачило б на велику антологію. Думаю, що в такій антології почесне місце зайняли б вірші Ліни Костенко. Ось ще кілька її осінніх поезій:

*На цяму монастирської кринички
Схилила осінь грона горобин.
Сюди колись приходили чернички,
Блакитну воду брали із глибин.*

*Мені приснилися їхні силуети.
Сама печаль, і профіль — як зима.
Чудний народ — художники й поети,
Усе їм сниться те, чого нема.*

*Усе їм сниться те, чого й не буде.
І кожен з них і мудрий, і дитя.
По срібній линві тої амплітуди
Проходять дивні вигива буття.*

*І цілий світ, і ось така дрібничка —
Димок туману в пригорщах долин,
І кухлик той, і та в яру криничка,
І обважнілі грона горобин...*

До парнаської чіткості образів наближається Ліна Костенко в деяких осінніх мініатюрах. Наприклад:

*Вже в стільниках стерні немає меду сонця.
І дика груша журиться: одна.
Лиш клаптики червоного суконця
Шляхам лишає сіра далина.*

*Проходить осінь, посмішка землиста.
Скляніють очі неба і води.
Суху розмову полум'я із листом
До ночі сумно слухають сади...*

Дотепно звучить назва третього циклу збірки «Неповторність»: «Ікси історії», де мова про маловідомі чи забуті випадки з минулих часів. На жаль, деякі поезії з цього циклу базовані на сумнівних даних, якщо не на

чистій фантазії. Ось одна така мініатюра — ніби із «західньою» тематикою:

*Не буває музики Сальєрі!
А, мабуть же, стоси партитур,
Десь, мабуть, лежать же на папері
Опери з кантатами впритул.
Сі-бемоль же там якийсь роївся,
Нота ж там траплялася жива!
Хто труїв, собою ж затруївся.
Музики Сальєрі не бува.*

Європейського читача таке твердження тільки здивує: адже він ніколи не чув про безпідставну, давно спростовану вигадку, яку Пушкін поклав в основу своєї «маленької трагедії» про Моцарта й Сальєрі. А чує натомість музику Антоніо Сальєрі, який належить до найулюбленіших, до найчастіше виконуваних композиторів Західного світу.

Поруч, відразу після наведеної мініатюри, йде ситуаційна поезія «Цариця Астинь». Я, наприклад, не знаю такої цариці — ні де, ні коли могла вона царствувати, адже в поезії згадані євнухи і це переносить нас до Ірану або Туреччини, а поруч «барди», що були в Ірландії...

Ці самі «Ікси історії» — з деякими додатками і вилученнями — увійшли до циклу з куди гарнішою назвою «Душа тисячоліть шукає себе в слові». Тут мене здивувала поезія «Ображений Торквемада»:

*Я інквізитор. Ну, і що із того?
Чи то такі вже злочини страшні?
Я не хвалюся. Віку золотого,
Звичайно ж, не було і при мені.
Ну, катував. Ну, навертав до лона.
Палив багаття вищі голови.
Я їх убив, ну, може, півмільйона.
Ану згадайте — скільки вбили ви?*

Насамперед: інквізитора звали Томас де Торкемада, а спалено на його наказ вісім тисяч осіб, визнаних «єретиками». «Півмільйона убитих» — це така сама фантазія, як і «в» у його прізвищі...

Але поруч, у тому ж таки циклі, бачимо прекрасні поезії, такі як «Князь Василько» (я, до речі, переклав цю річ на російську мову) або «Брейгель: Шлях на Голгофу».

На жаль, це речі завеликі, щоб їх тут наводити. Тож обмежуся кількома короткими. Ось одна, також із «західньою» тематикою:

*Чи зрікся Галілео Галілей?
Щось люди там балакали про втому.
Про те, що рятувався він. Але й
Непевна я, бо не була при тому.*

*О, не тривожте, люди, його прах!
Чи знали ви, до осуду охочі, —
Якщо він навіть зрікся на словах,
Які тоді були у нього очі?*

Припускаю, що ця поезія скаже західньому читачеві більше, ніж дві попередні (до речі, католицька церква визнала нарешті помилковість вироку у справі Галілея). Однак тортури, як і трагедія зречення, такі актуальні для київської поетеси, — тут сприйматимуться лише як ремінісценція минулого. Нині це все — лише атракція для туристів, так само, скажімо, як камери тортур під ратушею в Нюрнберзі чи в замку Гарбург...

Інша тема, на якій зупиняється поетеса, — це несвідомість злочину. Про танець Саломеї з-поміж українських поетів писали вже і Зеров, і Филипovich, і Маланюк. Ліна Костенко показала речі по-своєму, в новому аспекті:

*Був Ірод, і була Іродіада.
І Саломея, дочечка, була.
І їй сказали, то вона і рада,
І голову на блюді подала.
Так цар звелів, і так сказала ньенька.
Так говорив і той кошлатий жрець.
Вона й пішла, раденька, що гурненька,
У той страшний розгнузданий танець.
Царівночко! Танцюєш віртуозно.
Створіннячко! В такому забутті.
Як ставиш ти грайливо й граціозно
На білий мармур ніжки золоті!
...І голову, в тих кучерях по плечі,
Їм подала, від крові аж хмільна.
А що була то голова Предтечі, —
То що у цьому тямилася вона?*

Так само як у героїчній кантілені про князя Василька, тут розкрито психологію несвідомого злочину, про яку

згадує Франко («Панська служба — мус...»), про яку співав Булат Окуджава:

*А если что не так, не наше дело.
Как говорится, «Родина велела»,
Так славно быть ни в чем не виноватым,
Совсем простым солдатом, солдатом...*

До циклу «Ікси історії» увійшла також поезія, перший рядок якої назавжди закарбовується в пам'яті:

На старих фотографіях всі молоді...

1987 року Ліна Костенко обдарувала нас багатогранною книжкою «Сад нетанучих скульптур». Пригадую, що сама назва викликала обурення деяких безграмотних поборників, так би мовити, «расової чистоти» нашої мови: мовляв, «нетанучий» — це по-російському, а українською мовою слід казати «той, що не тане». Звісно, це абсурд; а мова наша має три форми прикметників і дієприкметників од дієслова «танути»: нетанучий — який не тане в даний момент, нетанучий — той, що не має тенденції танути, нарешті, нерозтанний — який взагалі не може розтанути.

До збірки «Сад нетанучих скульптур» увійшли твори різних жанрів: на початку трохи лірики, далі — за визначенням авторки — «поема-балада» «Скіфська одісея» і дві драматичні поеми: «Сніг у Флоренції» та «Дума про братів неазовських».

Ліричний цикл «Невідомі причали», яким відкривається збірка, не вносить чогось принципово-нового до нашого, зформованого на основі попередніх збірок, уявлення про творче обличчя Ліни Костенко. Хіба те, що у підтексті відчувається: у душі поетеси нуртує й шукає виходу філософська проблема, якій на ймення Час, а в самих віршах панує якийсь геронтологічний настрій. Ось назви поезій: «Старий годинникар», «Стара церковця», «Пелюстки старовинного романсу». А в тексті натрапляємо раз-у-раз на якусь старовину: «старенька груша», «старий співак», «якийсь старий самотній чоловік» або «над шляхом, при долині, біля старого граба»...

І знову: спогади про минуле — «спогад криниці і спогад вікна», постаті з давнини і сам Час як такий:

Тим часом ми проходимо крізь час...

Проблема, яка розкривається у збірці «Сад нетанучих скульптур», — це непроминальне на тлі вічного проминання. Значно чіткіше, ніж у ліриці, цю проблему поставлено у «Скіфській одиссеї» (якій я маю присвятити окремий огляд) та в обох драматичних поемах. «Дума про братів» починається ремаркою:

*На місці їде віз, і все з ним розминається —
Дерева, люди, обрії, зірки...*

Далі цю саму думку ще кількаразово повторено:

*Тяжке мовчання. Їде віз на місці —
Повз нього пропливають чорні верби...*

та

На місці їде віз. Козбар співає гуму...

До речі, як у цій драматичній поемі, так і в іншій (що зветься «Сніг у Флоренції») усі ремарки писано ямбом — засіб якщо й не цілковито новаторський, то досить рідкісний, бо ж у багатьох драматичних творах світового письменства прозові ремарки дисгармоніюють із віршованим діалогом. А Ліна Костенко відчула цю дисгармонію й зуміла її уникнути.

Щодо непроминального возу з «Думи про братів», то з ним пов'язані два трагічні ляйтмотиви нашої історії: перший — це ляйтмотив зради, він звучить у вірші: «Адже й тоді нас видали свої», другий — це марність трагічної самопожертви, втіленої в постаті молодого козака, який сам прилучився до зраджених своїми провідників, щоб іти з ними на страту.

Філософське трактування проблеми часу мало вже свої втілення в українській літературі. Маю на думці драму Івана Кочерги «Майстри часу», а також пізні вірші Леоніда Первомайського. А на Заході у п'ятдесятих роках величезним успіхом користувався фільм шведського режисера Інгмара Бергмана «Коли втікає день», фільм, головним героєм якого можна назвати Час. Ліна Костенко нічого не запозичила ні в Кочерги, ні в Бергмана чи Первомайського — підхід до проблеми часу в неї свій власний, ліно-костенківський. Одну з провідних тем драматичної поеми «Сніг у Флоренції» можна визначити як «Час і мистецтво». Як головний персонаж її

твору виступає італійський ренесансовий скульптор Джованфранческо Рустічі (до речі, у моїх джерелах він просто Франческо). І тут я маю зробити маленький екскурс в історію мистецтва. Уявімо, шановний читачу, що ми з вами стоїмо на Соборній площі у Фльоренції, куди виходять дзвіниці Джотто, собор та октагональна христильня — по-італійському Іль Баттістеро. Це колишня церква Сан Джованні — святого Іоанна, оздоблена всередині й назовні скульптурами й фресками найславніших майстрів: Андреа Пізано, Льоренцо та Вітторіо Гіберті, Чімабуе, Донателло та Мікельоццо... Христильня має троє дверей, з них найбільш відомі Східні, що звуться також «Райськими дверима». А над північними дверима є три фігури роботи скульптора Рустічі. Саме вони привернули увагу Ліни Костенко.

Скульптурну групу, що її виконав Рустічі, поставлено над дверима христильні 1511 року. Мені здається, що ці дані не зашкодило було б долучити до книжки — як примітки до драматичної поеми «Сніг у Фльоренції».

Закинений долею до французького монастиря в місті Тур, старий скульптор Рустічі у творі Ліни Костенко зустрічається сам із собою, таким, як він був колись у рідній Фльоренції. Якщо ліричні поезії з циклу «Невідомі причали» у збірці «Сад нетанучих скульптур» можна якоюсь мірою порівнювати з геронтологічними віршами Леоніда Первомайського, то одна з проблем драматичної поеми «Сніг у Фльоренції» (а саме — проблема таланту, змарнованого в чужому середовищі) дає підставу говорити про певну спорідненість із драматичною поемою Лесі Українки «У пущі». Друга проблема «Саду нетанучих скульптур» — це творець у своїй замороженій, зав'язаній снігами батьківщині, де йому величчю ліпити статую зі снігу, що має розтанути, безслідно зникнути з приходом весни... Думаю, що багатьом читачам цього твору згадаються ті темні, крижані часи, коли і наші українські мистці, на догоду володарям, змушені були ліпити статуї зі снігу, яким не довелося довго простояти...

На закінчення додаю, що нас тут, на Заході, трохи дивує непослідовність у написанні італійських імен: ге-

рой поеми — Франческо Рустічі, але святий Франческо з Ассізі перетворився чомусь на «Франціска»...

На історичну арену слов'яни вийшли пізно — наприкінці доби переселення народів, а безпосередні предки українців — щойно в дев'ятому віці. А що історія наша, так би мовити, надто коротка, у деяких авторів виникло бажання продовжити її в минуле. Першість належить письменниці старшого покоління Докії Гуменній, яка видала 1952 року в Нью-Йорку повість «Велике Цабе», а після того — ще кілька книжок, базованих не стільки на матеріялах археології, як на власній лінгвістичній фантазії. Згодом у Києві вийшов роман Івана Білика «Меч Арея», оснований на гіпотезах, що їх ледве чи можна науково обґрунтувати.

Ліна Костенко, треба віддати їй належне — не повторює помилок своїх попередників: прийнявши тезу, що душа тисячоліть себе шукає в слові, поетеса не фантазує, а тримається лише тих фактів, що дає їй археологія, і тих, досить загадкових, відомостей, які фігурують в історичних джерелах.

Писану з 1983-го по 1986 рік «Скіфську одіссею» поетеса назвала «поемою-баладою». Я сказав би, що це радше віршований есей, де, довкола мандрівки уявного грека, накопичено цілу низку відомостей про давноминуле нашої країни. А приводом для написання «Скіфської одісеї» стала археологічна знахідка: у річці Сугій, неподалік од Золотоноші, під час торфорозробок виявлено рештки човна, частину кістяка людини і бронзовий посуд, що датується VI або V віком до нашого літочислення.

У старі часи прийнято було підручники писати віршем: навіть арифметичні задачі були віршовані. Ліна Костенко якоюсь мірою відтворює цю традицію: розповідь в «Одісеї» безпосередньо-невимушена — її густо пересипано різноманітними стилістичними оздобами і водночас насичено фактичним матеріалом. Поетеса ніби бавиться словом, наприклад, «обігруючи» (як кажуть у театральних колах) національну приналежність свого безіменного героя:

Грек уклонився, дякуючи гречно...

Або:

А хай їй грець, тій Греції...

Або ще:

І ходять греки, чорні, як граки...

Часом вона напівжартома пропонує так звану «дику» етимологію:

*А згодом тих, що у степах zostались,
Назвали скити, бо вони скитались...*

Не забуває Ліна Костенко й такого фактора, як національна неповторність і своєрідність. Так, вона каже про країну скитів:

*Хоч там нема того, що є geinge,
Зате є те, чого нема ніде...*

Розповідаючи про археологічні знахідки

З курганів Чортomla і Солохи,

звідти, де височіють

Могили дrevні — Химиha й Товста,

Ліна Костенко зупиняється на теоріях про походження шедеврів скитської «золотої пам'яті»:

*Мистецтво те було не в словиточку.
Грифони вже ту лань не заклюють.
Два скіфи шують золоту сорочку,
Два скіфи з чаші золотої п'ють.*

І цілком слушним здається нам запитання поетеси, спрямоване до тих учених, котрі вважають, нібито все це — грецькі вироби:

Чи густо в греків схожого лиття?

Авторка «Скіфської одиссеї» не робить категоричних висновків, вважаючи, що

*Мечем і кров'ю писані кросворди
Ніхто уже повік не розгада...*

Проте я мав нагоду переконатися, що серед наших земляків не лише на еміграції, а й на Україні поширена думка, буцімто українці — народ, автохтонний на своїй території, а скити — були нашими безпосередніми предками. На це можна відповісти, що в мові кожного народу найменше піддається впливам і змінам теонімічна лексика. А скитські теоніми — Папай, Табіті, Аргімпаца —

у слов'яно-індо-іранський теонімічний трикутник ніяк не вписуються. Також не слід забувати, що в стародавні часи пошесті, стихійні катастрофи та війни часто призводили як не до тотального винищення населення певної країни, то до його міграції.

Підсумкова книжка під скромною назвою «Вибране» для нас, які стежили за творчим шляхом поетеси, особливих несподіванок не принесла. Але іноді, перечитуючи знану поезію, знаходиш у ній щось ніби нове і свіже:

*Люблю чернігівську дорогу –
Весною, влітку, восени.
Там досі моляться Стрибогу
Високі в сонці ясени.
Дівчата ходять, мов княгині.
Цвітуть смарагдові луки.
Русявокосі Берегині
Позолотили береги.
Там переходять шлях уповні.
Під осінь в кожному селі
Немов димки димлять жертovní –
Копають люди картоплі.
Бори стоять, такі соснові!
Ведмедів бачать уві снах.
Вінки цибулі бурштинові
Там висять просто на тинах.
Від магістралі за два метри,
Уся закутана в що є,
Сидить бабуся, як Деметра,
У відрах моркву продає.
Шофер гальмує мимоволі,
Стоять колеса в шелюзі, –
Несе хтось яблука в приполі,
Несе хтось груші в картузі.
І знову мчиш, як метеор, ти.
І довго світяться в душі
Оті розкішні натюрморти
Уздовж доріг на спориші...*

Але побіч – як заперечення «чернігівської ідилії» – поезія з того жанру, що ми назвали «екологічною лірикою»:

*Ще назва є, а річки вже немає.
Усохли верби, вижовкли рови,
І дика качка тоскно обминає
Рудиментарні залишки багви.*

*І тільки степ, і тільки спека, спека,
І озерявин проблиски скупі.
І той у небі зморений лелека,
І те гніздо лелече на стовпі.*

*Куди ти ділась, річенько? Воскресни!
У берегів потріскались вуста.
Барвистих лук не знають твої весни,
І світить спека ребрами моста.*

*Стоять мости над мертвими річками.
Лелека зробить декілька кругів.
Очерети із чорними свічками
Ідуть уздовж колишніх берегів...*

У циклі «Інкустації» (це, властиво, те «нове», що принесла нам книга «Вибране») Ліна Костенко повертає екологічну тематику іншою стороною, подає її в іншому – узагальнюючому – ракурсі:

*Я вам цей борг ніколи не залишу.
Ви й так уже, як прокляті, в боргах.
Вігдайте мені дощ. Вігдайте мені тишу.
Вігдайте мені ліс і річечку в лугах...
Вігдайте мені сад і зірку вечорову.
І в полі сіяча, і вдячну щедрість нив.
Вігдайте мені все. Вігдайте мені мову,
Якою мій народ мене благословив.*

Відхиляючись од теми, зазначу, що саме з мовою справа сьогодні стоїть так кепсько, як іще не стояла ніколи: Україна та українська еміграція перехопили одне від одного усе найгірше: на Україні, за галицьким правописом ХІХ віку, вже пишуть «льогіка», «газета», «б'юро» і «В'ячеслав», а на Заході почали писати – мабуть, з пошани до Павла Постишева – «Іспанія», «Гранада», «готичний», «грунт»...

Та вернімося до Ліни Костенко: саме на «постишевському» правописі побудувала вона один зі своїх калямбурів:

*Десь був Дега.
Де? Га?*

Але художник називавсь не «Дега», лише «Дега» – з експльозивним «ґ».

На щастя, дрібних похибок у поетеси не так багато. Переважають творчі успіхи.

Одним із таких успіхів ми й закінчимо цей — далеко не повний — огляд Ліниної творчості. Отже — поезія з жанру «естамп», цикл — «Силуети»:

*Під вечір виходить на вулицю він.
Флоренція плаче йому навздогін.
Ці сльози вже зайві. Минуло життя.
Йому вже в це місто нема вороття.
Флоренція плаче: він звідси, він наш!
Колись прокляла і прогнала вона ж.
Високий вигнанець говорить їй: ні.
У тебе ж є той кондотьер на коні.
І площі тієї кільце кам'яне,
Де ти присудила спалити мене.
Вважай, що спалила. Згорів я. Помер.
Сім міст сперечались, що їхній Гомер.
А ти ж, моє місто, — єдине, огне! —
О, як ти цькувало і гнало мене!
Прославилось, рідне. Осанна тобі.
Хай ірис цвіте на твоєму гербі...
Дарує їй профіль. Вінків не бере.
Де хоче — воскресне, де хоче — умре.
Одежа у нього з тонкого сукна.
На скронях його молода сивина.
Він тихо іде, він повільно іде.
У нього й чоло ще таке молоде!
Хто скаже про нього: старий він як світ?
Він — Данте. Йому тільки тисяча літ.*



МІСТИЧНА ФУНКЦІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА УКРАЇНСЬКА РЕЛІГІЙНА ПОЕЗІЯ*

Містичне почуття — це почуття єдності індивіда з Абсолютом; воно, — як і всі явища в житті людства, — підвладне законові хвиль, чи коливань: у добу спокою й добробуту занепадає, маліє й міліє, у часи катастроф — поширюється й поглиблюється. Слово як таке, а мистецьке, естетично оформлене й організоване зокрема, завжди було для людини засобом звернення до Божественного Начала (байдуже, чи плюралістично роздібленого на масу богів і божеств, а чи сконденсованого в постаті Єдиного Бога, Творця і Вседержителя).

Щоб не повторюватись і не заходити надто далеко, киньмо оком лише на Середньовіччя.

Французька література починається «Кантіленою про святу Евлялію» та «Піснею про Олексія, Божого чоловіка». Біля джерел італійської бачимо такі імена, як святий Франческо з Ассізі — з його «Піснею Брата-Сонця» і молитвами — та Якопоне да Тоді з ліричною поемою «Donna de Paradiso». А далі височіє колосальна постать Данте.

У німецькій літературі Середніх Віків після поганських «Мерзебурзьких заклинань» приходять «Вессобрунська молитва», вже християнська. А потім виростає християнсько-містичний куртуазний епос з творами Гартмана фон Ауе та Вольфрама фон Ешенбаха...

Так само до нас у часи Київського князівства, разом із християнством, прийшла й християнська література — головню з Візантії, а часом і з дальших країн (маю

* Хрестоматія української релігійної літератури. — Мюнхен — Лондон, 1988. — Кн. 1: Поезія.

на думці християнізовану біографію Будди «Сказання про Варлаама та Йоасафа»).

А непевні часи Середньовіччя, коли сторіччями провадилися війни усіх проти всіх — васалів з васалами, васалів із сюзереном, сюзеренів — поміж собою, коли не було ні сина, ні брата, якому можна було б довіритися (для розквіту феодалізму, казав Ярхо, характерна боротьба поміж членами роду — мова йшла про роди шляхетські), коли винищувалися цілі племена й народи, а епідемії спустошували цілі країни, — людина шукала чогось сталого, незмінно-непроминального; в неї зростала віра, що існує Благий Абсолют і той, хто до нього наблизився, стає непідвладним темній силі земного зла. Тому щойнозгаданий російський медієвіст (а мій професор) Борис Ярхо любив повторювати: «Звичайно говорять про морок Середньовіччя та про світло Відродження; з таким самим правом можна говорити про світло Середньовіччя та про морок Відродження...».

Під «світлом Середньовіччя» слід, очевидно, розуміти три великі архітектурні стилі: візантійський, романський та готичний, сам перелік шедеврів яких зайняв би цілий том. З-поміж візантійських назву лише октагон Сан Вітале в Равенні, собори св. Марка у Венеції та св. Антонія в Падові, св. Софію в Константинополі та її київську іменницю-посестру, пізніше бароккізовану; з романських — собори у Шпаєрі, у Вормсі, пізанську Piazza dei Maracoli з її собором, баптистерієм та кампанарієм, відомим популярно як «падуча вежа», також згадаю загадкового «вершника» з Бамбергу, з готичних — Нотр-Дам у Парижі, собори у Страсбурзі, Реймсі, Толедо, Бургосі, в Пальмі-Майоркській, дзвіницю Джотто у Фльоренції, нарешті — Сієнський собор, що перевершує людську уяву про земну межу Прекрасного, також фрески Чімабуе, П'єтро Льоренцетті, щойнозгаданого Джотто, святі образи Фра Беато Анджеліко, дерев'яні скульптури Тільмана Ріменшнайдера, різьблені вітари та образи Міхаеля Пахера... У галузі красного письменства це — ірландські та ісландські саги, п'ятивершинний героїчний епос (ці п'ять вершин: «Беовульф», «Пісня про Ролянда», «Пісня про мого Сіда», «Слово о полку Ігоревім» та «Нібелюнги»), а далі — куртуазний

і містичний епос пізнього Середньовіччя: цикли про Трістана та Ізольду, про «просвітленого простака» Парціфаля (або, інакше, сказання про святий Грааль) та література видінь, почавши від анонімного кельтського «Видіння Тнугдаля» й кінчаючи «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі...

Зупиняючись на поширенні містичного почуття серед людности європейських країн, Ярхо застерігав нас, щоб ми не вірили підручникам, буцімто містичне почуття насаджувала церква: церква, навпаки, зі зростанням цього почуття втрачала ґрунт під ногами (бо, коли вірні можуть безпосередньо спілкуватися з Богом, клірик стає безпотрібним...) і починала боротьбу з ним. Під «морокком Відродження» Ярхо, очевидно, мав на думці головно похмурі постаті гугенотів і пуритан, масове палення єретиків (не забуваймо, що власних єретиків палив і Кальвін!) та антифеміністичне божевілля, що охопило було пів-Європи: «Запах Відродження — це запах людської смаженини...».

Серед жанрів містичної літератури, яка б заслуговувала не на скромний розділ у цій статті, а на окреме тисячосторінкове дослідження, в літературознавчій практиці вирізняємо три групи:

Перша група. Жанри загальні, спільні для більшости літератур: гімн, молитва, заклинання, прокля́н, присяга.

Друга група. Жанри льокальні, розповсюджені лише в літературі певного народу або обмежені колом адептів певної релігії. Тут я назву гебрійський псалом (який перейшов до християнських релігій — і, відповідно, до літератур європейських народів), буддійську джатаку, тамільські пурани, суфійську притчу.

Третя група. Жанри, розповсюджені в літературах різномовних народів, але обмежені певним часом, рамками конкретних історичних періодів. Такими були жанри містичних поем та видінь за доби пізнього Середньовіччя, містерії й міраклі — як середньовічна релігійна драма.

За зразок гімнів можуть найліпше служити гімни Рігведи, наприклад «До Вішну»:

*Я дії Вішну прославляти хочу,
Що виміряв землі безмежний простір,*

*Що наг усе зміцнив найвище місце,
Зробивши три свої широкі кроки.*

(З перекладу Павла Ріттера)

Згадаю мимохідь, що гімни Рігведи на українську мову перекладали Леся Українка (за німецьким перекладом) та Володимир Шаян (безпосередньо із санскриту).

Велику кількість грецьких гімнів переклав Іван Франко. Але ми тут зачитуємо — як річ, менш приступну для читацького загалу, — одну поезію Сафо в переспіві Людмили Старицької-Черняхівської:

ГІМН АФРОДІТІ

*О Афродіто, богине безсмертна!
Я припадаю з благанням до ніг твоїх:
Вчуй мою пісню, сльозами повитую,
Стогін дівочий спізнай!*

Звертаю увагу, що для перекладачки цей гімн не мав уже нічого містичного — вона сприймала лірику Сафо як чисто любовну, — а також що цей гімн не є лише прославленням богині, а водночас і зверненням до неї з певним проханням, отже — молитвою.

Оскільки ми дійшли до жанру молитви, то мушу висловити застереження, що існує безліч літературних творів із такою назвою («Молитва»), де, по суті, нема нічого містичного, а є лише розумовий виклад певних прохань і побажань, здійснення яких хотів би бачити ліричний герой. Зразком такої інтелектуальної молитви може бути Кулішеве

*Всевишній, я Тобі молюся,
Молекул космосу Твого...*

Як противагу до молитовних міркувань наводжу емоційну молитву грішника, яку поет вкладає в уста своєї матері. Це одна з перлин світової поезії; ми маємо її у двох, мабуть, одночасних, українських перекладах. Це — Війонова «Баяда-молитва до Богородиці». Подаю той самий фрагмент у двох різних перекладах:

*Я бідна жінка, недолуга й сива,
Ні літер, ні письма не розбираю.*

*В каплиці, де молюсь, є дивне диво:
 Рай на стіні — святі на арфі грають,
 На іншій — в пеклі грішників карають.
 Тут — тихе світло, там пільма й страждання.
 Богине, зглянься на моє благання,
 Я тут, перед Тобою розпростерта,
 Молюсь Тобі від рання до смеркання, —
 В цій вірі хочу жити і померти.*

(Переклад Леоніда Первомайського.
 Війон, Франсуа. Великий тестамент та інші поезії. —
 К., 1973. — С. 74)

А це з перекладу Святослава Гординського:

*Я жінка проста і дурна, нічого
 Не знаю, книг не звідала глибин,
 Та в церкві, у якій молюся Богу,
 Я бачу образ райських верховин,
 Там грішні в пеклі дивляться зі стін,
 Тут радісно, там страшно поглядати.
 Богине, дай убрати райські шати,
 Ти, до якої лине грішний рій,
 Без лицемірства, вірою понятий:
 До смерти житиму у вірі цій.*

(Війон, Франсуа. Життя і твори. —
 Сучасність, 1973. — С. 63–64)

У Лермонтова знаходимо дві однойменні поезії, що звуться «Молитва». Одна — це лише роздуми про силу слова:

*Есть сила богатная
 В созвучьи слов живых...*

Друга — справжня молитва, при чому, як і у Війона, молитва Богородична:

*Я, Мати Божая, нині з молитвою,
 Тут перед образом, кротким осяянням, —
 Ані у розпачі, ні перед битвою,
 Ані з подякою і не з розкаянням, —*

*Не за свою молю — будши банітою —
 Душу пустельника, в світі безродного, —
 Діву незайману хочу вручити я
 Теплій заступниці світу холодного.*

*В щаснім оточенні хай вона виросте,
Дай їй супутників з приязню вірною,
Світлу дай молодість, старість сумирною,
Серцю незлобному – лагоди й щирости.*

*А як останнії прийдуть розлучини,
Ложя печального скорбні відвідини, –
Ліпшому з ангелів взять щоб доручено
Душу прекрасною в час той незвіданий...*

(Переклад Ігоря Качуровського)

Обидві «Молитви» Лермонтова мали свій відгомін в українській ліриці: перша дала Шевченкові поштовх для його рядків:

*Ну що, здавалось би, слова?
Слова та голос, більш нічого.
А серце б'ється, ожива...*

Друга, не стільки змістом, скільки ритмічною структурою, підказала Маркові Вороному кращу його поезію:

*Господи, в день Твого гніву нестримного
Дай мені мужність і віру в небеснеє,
Дай чути в шепоті сагу звіриного
Царство Ісусове христовоскреснеє...*

В одній з найкращих поезій Олега Ольжича показано, як діє молитва на людину, як її ушляхетнює й підносить. Маю на думці

*Ігумен встав. Брати домінікани
Двома рядами вийшли з-за столів...*

Щодо жанру заклинання, то зі старої германської літератури збереглися два Мерзебурзькі заклинання: перше – на звільнення з кайданів чи полону, друге – на вправлення вивихненої ноги коня. На українську мову переклав їх Іван Франко. У пляні боротьби з «опіюмом для народу» радянські упорядники п'ятдесятитомового зібрання творів Франка залишили ці переклади поза зібранням, та, на щастя, ці речі опублікував Леонід Рудницький у дослідженні «Іван Франко і німецька література» (с. 26–27). Франко зберіг двочленну структуру заклинань, де перша частина – повістувальна, а друга – оперативна, але не відтворив їхньої фонічної організації.

Значно ближчі до оригіналу мої переклади в книзі «Стежка крізь безмір».

Щодо новітніх заклинань літературного походження, то їх не так багато. Доводиться звертатися до двох російських (обидва українського походження) поетів Срібного віку – Федора Сологуба та Макса Волошина.

У Сологуба (нагадую: Сологуб – це псевдонім, справжнє ім'я письменника – Федір Тетерніков; батько його був нешлюбним сином української дівчини-кріпачки та її пана, полтавського поміщика) знаходимо поезії в дусі народніх магічних формул:

*Нет словам переговора,
Нет словам недоговора,
Крепки, лепки навсегда
Приговоры-заклинанья,
Крепче крепкого страданья,
Лепче страха и стыда...*

(Сологуб, Федор. Стихотворения. – Ленинград, 1975. – С. 451)

Нащадок українського козака-бандуриста, з якого поляки живцем здерли шкіру (чи не Волоха з Шевченкових «Гайдамаків»?) Макс (Максиміліян) Кирієнко-Волошин дає заклинання з політичним наснаженням: в повістувальній частині наводить перелік сучасних йому жахів –

*Из крови, пролитой в боях,
Из праха обращенных в прах,
Из мук казненных поколений,
Из душ, крестившихся в крови... –*

а в оперативній висловлює певність, що з усього цього

Возникнет праведная Русь...

Розвиток подій за сімдесят років після написання цієї поезії показав, що побажання козацького нащадка не лише виявилось нечинним, а здійснилося якраз навпаки, немовби його заклинання дало зворотний ефект...

Деякі наші невольницькі думи побудовані за схемою заклинань: розповідається аналогічний випадок і висловлюється прохання до Бога, щоб такий випадок повторився.

Розгляд та аналіза магічних заклинань не входить до плану цієї статті. Скажу лише, що хоч об'єкт, до якого звертається знахар, чародій чи поет та який (об'єкт) має певну вимогу виконати, часто залишається не названим, однак ледве чи можна пристати на матеріялістичне трактування так званої ужиткової магії (не кажучи вже про інші випадки): адже при вимовлянні тих формул завжди мається на думці хтось, хто має те прохання (чи ту вимогу) здійснити. Різниця лише в тому, чи то сила добра (святий Микола, Богородиця тощо), а чи зла (практика «чорної магії»).

Заклинання, замовляння і т. п., звернені до Доброго Начала, у християнських народів мають відповідний зачин:

Во ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа...

Мусулманські починаються: «Во ім'я Аллаха милостивого й милосердного...», буддійські: «Великому Будді і його вченню та ченцям — поклоніння».

Найбільшою збіркою заклинань у світовому письменстві є одна зі священних книг індуїзму, «Атгарва-Веда», де формули мають також мистецьку вартість.

Завдяки забороні, даній у Мойсеєвому декалозі, присяга в християнську містичну літературу, скільки можу судити, не увійшла. Розповсюджена вона у фолкльорі, переважно серед низів суспільства, а в поезії вживається переважно як суто-літературний засіб — без містичного підтексту. Так, Михайло Драй-Хмара переклав відому присягу з лермонтовського «Демона» —

*Клянусь зорею давніх чар,
Промінням заходу і сходу...*

(Драй-Хмара М. Вибране. —
К., 1969. — С. 177)

Стаття в радянській «Літературній енциклопедії» під гаслом «Заговор» розглядає цілу низку споріднених жанрів, при чому автори статті Юрій Соколов та Розалія Шор цілком слушно вважають, що провести чітку межу між, скажімо, молитвою та молитвоподібним замовлянням не завжди буває можливо.

Так само не завжди намацальною є грань поміж молитвами та гімнами, в чому переконує нас славетний

«Гімн» великого польського містика Юліюша Словацького. «Гімн» Словацького існує в кількох українських перекладах (зокрема на Заході опубліковано переклад Яра Славутича в журналі «Нові Дні» — січень 1954 р.).

Власне, польська поезія минулого сторіччя становить певного роду виняток із загальноєвропейської реалістичної тенденції в літературі, не без деякого впливу історичних обставин; адже Польща переживала трагічний період своєї історії: тисячолітня войовнича держава опинилася поділеною між трьома сусідами, а повстання з метою повернення незалежності одне за одним зазнавали фіяска; саме тут розквітла творчість таких містиків, як щойноназваний Юліюш Словацький («Лілля Венеда», «Ангелі», «Батько зачумлених») та Жигмонт Красінський («Небожественна комедія»).

Життя ніколи не вкладалося і не вкладається в матеріалістичні схеми: випадки достеменного справдження бачених людиною снів, передчуття нещастя, яке надходить, телепатійне сприймання чужих думок або глухе усвідомлення, що в цю мить десь на віддалі скоїлося лихо — ще не знати, яке саме, але вже цілком певне, дивна й радісна полегша, коли за стіною скінчилася чиясь тяжка агонія, чудодійне видужання від невилгоїної хвороби, передбачення поетом хвилини і місця власної смерті — усі ці «парапсихологічні» явища давали продуктивну і для релігії, і для ідеалістичного світогляду, і для містичних елементів у поетичній творчості. (Серед осіб, знаних мені особисто, можу назвати два випадки чудодійного видужання: в Олександра Солженіцина, коли теоретично, за медичною експертизою, йому лишалось кілька місяців життя, зацементувався пістряковий опух. Це перший, загальновідомий, зрештою, випадок. А це другий: дівчину розбив параліч, вона пролежала двадцять п'ять років, «половину життя», за її висловом, — аж одного разу їй приснився померлий священник-стигматик, з яким вона свого часу листувалася, і звелів їй встати. Ранком наступного дня вона стала цілком здоровою).

У світовому письменстві відомі два разючі випадки передбачення поетом власної смерті: французького поета Казота, який ще до Французької революції

передбачив свою долю — смерть на гільйотині, та вже згадуваного російського поета Лермонтова (інші «самопередбачені» смерті в російській літературі — Сологуб, Гумільов, Єсенін — можна витлумачити як випадковий збіг обставин), що описав докладно свій труп «на піску долини, під палючим сонцем».

Перемога матеріялістичного світогляду — а відповідно до того й реалізму в літературі — не була повною й дефінітивною:

1. Паралельно з реалістичним романом протягом усього часу існує роман із мотивами втручання надприродних сил у життя людини — так званий готичний, або чорний роман, особливо розвинений в англосаксів. Характерно при тому, що біля джерел обох жанрів — реалістичного й готичного роману — бачимо ту саму постать — це Тобайяс Смоллет. Готичного роману не можна зводити до лоскотання твердих англосаксонських нервів, що їх ніщо не бере, крім позагробового жаху. Це також дотик до Великої Таємниці¹.

2. Хоч публіка, так званий читацький загал, вбачала скрізь реалістичну тенденцію, але існують окремі автори з предилекцією до містики й містицизму: Гоголь («Ревізор», «Мертві душі»), Достоевський («Біси», «Брати Карамазови»), Словацький, Красінський, Шарль де Костер, Моріс Метерлінк.

3. У творчості послідовних реалістів подеколи натрапляємо — і то в найкращих творах — на відхилення в бік містицизму: до таких творів належать «Шагренева шкіра» Бальзака, пізні оповідання Тургенєва, «Звізда Соломона» Олександра Купріна, «Мойсей», «Іван Вишенський» Івана Франка та ніч убивства в його ж таки «Перехресних стежках», «Камінний господар» Лесі Українки, яка сама мусіла признатися, що в постаті Дон Хуана є щось містичне...

Містичним може бути не тільки зміст, а, наприклад, звучання мистецького твору (фоніка «Ворона» Едгара По). Містика може бути пов'язана з певним числом: свого часу в книзі «Строфіка» я писав про дантівську терцину:

¹ Див.: Качуровський, *Ігор*. Готична література та її жанри // Сучасність. — 2002. — Ч. 5.

В основу своєї «Комедії» (яку пізніше названо «Божественною») Данте поклав містику числа 3, і немає сумніву, що її тричленна будова терцини, і її безперервність мали для нього містичне значення. Триєдність св. Трійці, і три частини поеми, і тричі три пекельних круга, і тридцять три пісні в кожній частині поеми (в першій – тридцять три плюс одна), і, нарешті, терцина – все це мало для поета глибокий позарозумовий зв'язок.

(Строфіка. – Мюнхен, 1967. – С. 142)

А в рецензії на збірку Володимира Янева «Життя» висловлював я таке припущення:

...цикл «Мрія та слово (Лірична автобіографія)» творить ядро збірки «Життя»: це 46 поезій, кожна з трьох п'ятивіршових строф, писаних чотиристоповим ямбом. Чому саме автор зупинився на п'ятивіршах – в українській поезії досить рідко вживаних? Як мені відомо, Янів – глибоко релігійна людина. Тож можливо, що тут справа у звуковій подібності – що в його підсвідомості слово п'ять асоціювалося зі словом розп'яття. Вся збірка «Життя» переткана звуковими повторами, однак вони не мають характеру ономапоетів чи звуко-наслідування, наприклад:

О думи, звільнені з полону,
З тривоги та тіней тлінних тіл...

Або:

В хрусталях ліс стає собором,
Святиною розблисне бір...

Або ще:

Виходить холод у хітоні...

Мені здається, що ці звукові повтори мають якоюсь мірою містичний характер, що поет за їхньою допомогою має намір викликати певний релігійно-споглядальний чи, може, релігійно-медитаційний настрій...

Містика може бути пов'язана і з зоровим враженням. Знову доводиться цитувати свою власну рецензію на творчість української сюрреалістки – свідомої послидовниці Рудольфа Штайнера і східних містиків – Галі Мазуренко:

Хитались тополі. Густішали тіні.
Хрест на хрест, хрест на хрест лілеї хилило.

*Хрустіла зів'яла трава під коліном.
Учитель молився.*

Тут ні словом не згадується розп'яття, але хрестоподібна літера «Х» (андріївський хрест) залишає в підсвідомості образ хреста.

У Німеччині бачимо містичні настрої в ліриці раннього Рільке. Подамо одну з його мініатюр у перекладі Михайла Ореста:

*Я знаю малу, темнодаху
Церкву на мирній горі,
До неї в вись, як монахи,
Бредуть кипариси старі.*

*Святих покинуте гроно
В нішах живе німих,
А вечір ронить корони
Крізь вікна на чола святих.*

(Рільке Р. М., Гофмансталь Г. фон, Давтенгай М.
Вибір поезій. — Авґсбург, 1953. — С. 21)

Дія візуального образу цієї мініатюри така, що людину зненацька охоплює почуття дотику до Великої Таємниці, наближення до чогось ясного й непроминального...

З іншого роду містиккою зустрічаємося в німецькомовних прозаїків празької групи: Густав Майрінк, Франц Кафка...¹

Зрозуміло, що я тут не вичерпав і не охопив усієї містико-релігійної літератури (адже про самого тільки Данте чи Гете з його «Фавстом» написано сотні томів); я спробував лише показати її багатогранність...

Релігійно-християнські мотиви належать до невід'ємних атрибутів нашої старої поезії, як книжної, так і фолкльорної — точніше кажучи, анонімної, відомої в пізніших записах, — що не перешкоджає цій фолкльорній поезії в кожному конкретному випадкові мати якесь першоджерело індивідуального авторства...

На середину минулого сторіччя припадає наскрізь духова й просякнена християнським світоглядом твор-

¹ На жаль, зупинятися на таких творах, як «Процес», я тут не маю можливості. Трохи докладніше мої погляди на творчість Кафки висловлені в статті про нього (Нові Дні. — 1973. — Ч. 11).

чість Шевченка, в чиїх поезіях згадки та звернення до Бога — це не літературний засіб і не данина моді, а прояв глибокої віри. І такі вислови, як «Не нам на прою з Тобою стати...», ніяк не менш релігійні, ніж аввакумівське «Господи, Господи, хто нас розсудить з Тобою?!», а поема «Марія» — це не прояв вольтер'янства, лише несподіване (і, зрозуміло, неусвідомлене) повернення до ранньохристиянського вчення динамістів, визнаного пізніше єретичним...

Християнська лірика П. Куліша не стільки чуттєва, скільки розумова, але Куліш, так само як і «непривітаний співець» Щоголев, не робив, так би мовити, погоди у сфері релігійно-філософських зацікавлень своїх молодших сучасників.

Відомо, що духовий фактор ніколи не йде рівнобіжно з матеріальним — найчастіше він запізнюється, а іноді — випереджає його. Тож розвиток релігійної поезії у двох частинах поділеної наприкінці XVIII в. між Росією та Австрією України з огляду на відмінні економічні та соціально-політичні умови не міг не піти різними шляхами: якщо в Галичині інтелігенція формувалася великою мірою з греко-католицьких священників та членів їхніх родин — а це неминуче відбивалося й на ідеологічному спрямуванні творчого прошарку цієї інтелігенції — то інтелігенція Придніпровської України була куди строкатішою за своїм соціальним походженням, а водночас не менш вузькою ідеологічно — завдяки безкритично сприйняттю і лише подекуди національно забарвленим ідеалам російського народництва, базованого в принципі — на атеїстичному марксизмі.

Так, XIX вік (джерел для світогляду якого слід шукати у XVIII-му, у французьких «просвітителів») із його вірою в прогрес — вірою, базованою на технічних здобутках цивілізації, — кажучи вульгарно, намагався «заступити Бога машиною», а прагнення соціальної перебудови суспільства викликало, серед багатьох інших хоробливих явищ — числі хоробливості тоді ніхто не помічав, — також антиклерикальні настрої культурного прошарку суспільства, при чому цей антиклерикалізм переростав у ворожість до релігій, набирав форми атеїзму. Коротко: це був час занепаду містичної літератури.

Певного роду підсумком нашої поезії від Котляревського до Першої світової війни була антологія Бориса Грінченка «Досвітні огні», куди упорядник не включив жодного твору ані з містичним змістом (бож містичну Шевченкову поезію потомні покоління сприймали як «суспільно-громадську»), ані з релігійним, а якщо десь і натрапляємо на мотив, пов'язаний із релігією, то це в ліпшому разі скализубна буфонада з антирелігійною тенденцією («В страшно-судную неділю ксьондз казаня говорив...», «Прийшла в церкву стара баба, свічок накупила...», «Два злодії опівночі костьол обкрадають...» та інші співомовки Руданського) або, в гіршому випадкові, відверта антирелігійна пропаганда:

*Нечестива, єпископе, служба твоя:
В її луна від розстрілів лунає...*

(Досвітні огні. — К., 1908. — С. 53)

Містичні Шевченкові поеми довго лишалися невідомими нашому читачеві не тільки тому, що перебували під забороною, як «єретичні», а, головню, тому, що публіка наша не доросла була до сприйняття цих творів.

Той факт, що один з найцікавіших українських поетів минулого сторіччя, Яків Щоголев, ні за життя, ні пізніше не здобув тієї популярности, на яку він як поет заслуговує, почасти можна пояснити його неприйняттям так званих «прогресивних ідей» народництва, а також релігійними мотивами його лірики.

Також гостра атака Коцюбинського супроти якщо не найталановитішого, то найкультурнішого лірика початку сторіччя — Миколи Філянського — спричинена була насамперед релігійно-містичним настроєм його віршів.

Необхідно, однак, ствердити, що матеріалістичним світоглядом охоплений був лише верхній прошарок суспільства: професійні революціонери, літератори, журналісти, значна частина студентів та гімназистів; натомість основна маса народу, як у нас, так і в Західній Європі, трималася засад християнства. Саме на Заході постала анонімна «Молитва», яку наводжу в своєму перекладі:

*До Господа – благаання молитовне.
Вчини мене знаярдам Твого миру:
Де є ненависть – хай би ніс любов я,
Де є образа – прощення приносив,
Де є незгода – щоб приніс я єдність,
Де сумніви – хай би приніс я віру,
Де помилка – щоб істину приніс,
Де відчай – щоб туди приніс надію,
Туди, де смуток, хай би ніс я радість,
Де темрява – туди приніс би світло...*

*О Вчителю, вчини, щоб я запрагнув
Не бути втішеним, а потішати,
Не бути пізнаним – лише збагнути,
Не бути любленим – лише любити.*

*Бож даючи – отримує людина,
Прощаючи – всепрощення знаходить,
Вмираючи – тим самим воскресає
До Вічного Життя...*

«Молитва» постала на початку ХХ сторіччя у Франції і набула поширення під час Першої світової війни як нібито твір Франческа з Ассізі. Переклад зроблено з італійського варіанту.

Свідоцтвом релігійності українського народу є й те, що катакомбна католицька церква існує в Галичині й на Закарпатті ось уже сорок років, і те, що в тридцятих роках селяни Придніпрянщини свідомо йшли на смерть за віру. Коли в моєму рідному селі церковного старосту, з багатих козаків, Микиту Чутченка, восени 1930 р. вивезли з родиною на Далеку Північ – зголосився бути старостою, знаючи, що прирікає себе на загибель, відомий на кілька сіл кулачний боєць Данило Дем'яненко, який ще кілька місяців не допускав закриття церкви. 1931 р. його розстріляно...

Вертаючись до російської літератури, зазначу, що мала вона в собі, крім атеїзму, також інші, ще відворотніші, первні. А що це за первні, буде ясно з дальшого викладу.

Візьмемо за вихідну точку малярську творчість двох еспанських містиків: Ель Греко та Гойї.

Християнська містика Ель Греко – річ, яка не потребує тлумачень і пояснень. Але дещо інше бачимо на

образах пізнього Гойї. Про його постаті можна сказати словами Юрія Клена:

*Потвори, нелюди, звірі –
Все сатана змішав у тісто...*

Сам сатана наявний на полотнах у вигляді Чорного Цапа... І друга точка: ми вже згадали, як священник-стигматик, з'явившись у сні, вилікував паралітичку. Але серед матеріялів, що їх збирають дослідники жанру готичної новели, є й такі: у Польщі останнім часом знайдено дівчину, яка має на горлі криваві рани від зубів Дракулі. Це, так би мовити, антистигмати...

Тож поруч із християнською, гебрейською, магометанською та індуїстською містикою, що їх єднає позитивне розуміння Божественного Начала, мусимо згадати ще про існування містики антихристиянської, «чорноцапівської».

Я пригадую, як іще в молоді роки викликало в мене почуття незрозумілої огиди ознайомлення з творчістю російського другорядного поета Ключова; наприклад, така строфа:

*Как на нашей ли слободке,
Развеселой стороне,
Жил детина, что малина,
Тонкоплеч и чернобров.*

Викликало здивування порівняння парубка з малиною (бож у російській народній поезії «малина» – ставило порівняння для дівчини), а також епітет «тонкоплечий» стосовно до парубка, якому личило б бути, навпаки, широкоплечим.

Щойно на еміграції, ознайомившись із біографією Ключова, я зрозумів протиприродний сенс ключовської образності. На еміграції я довідався також і про те, що Валерій Брюсов, який перед тим, як стати членом комуністичної партії, брав участь у «чорних месах», залишив у своїй ліриці цілу енциклопедію сексуальних збочень.

Також на Заході я прочитав італійський цикл «богородичних» віршів Олександра Блока, цикл, що був би найвищою точкою антихристиянського блюзнірства,

якби сам автор не перевершив його в поемі «Дванадцять»...

Предчуття наближення катастрофи наприкінці минулого віку навідало деяких мислителів і літераторів. Тут слід назвати російського філософа й поета — відважного прихильника екуменізму — Володимира Соловйова, що від нього містика міцно увійшла в поезію і прозу Срібного віку. Маю на думці «Христос і антихрист» Мережковського, романи Сологуба «Бісеня» та «Нав'ячі чари», лірику й драму шойнозгаданого Блока. Навіть серед таких, здавалося б, тверезих віршів Гумільова трапляються якісь дивно-незрозумілі, ніби зовсім іншою рукою писані поезії. Проаналізувавши одну з таких поезій, російський критик Сергій Маковський доходить висновку, що «Гумільов коливався поміж Христом та Денницею» (Люцифером). Цей висновок можна поширити майже на всю російську літературу тієї доби.

Куди менш відомий еміграційний російський літератор Борис Башілов (якого я добре знав особисто), підсумувавши антихристиянські мотиви свого рідного письменства переджовтневої доби, назвав своє дослідження «Наш батьку, дияволе...», видавши тим самим загальний осуд на те письменство...

Але якщо українська література Наддніпрянщини увібрала в себе, разом із утилітарним розумінням мистецтва, атеїзм «старшобратньої» інтелігенції, то до духу Чорного Цапа вона виявилася несприйнятливою, імунною.

Я вже згадав, що під впливом російського народництва, в основному марксистського й атеїстичного, було немодно виявляти релігійні почуття, натомість літератори — особливо ті, що дбали про успіх у «передовій» публіки, — любили кидати антицерковні, а часом і антирелігійні натяки, а священників не можна було виводити інакше, як у карикатурно-негативних постатях (назву такі твори, як «Терень» Винниченка або «Подарунок на іменини» Коцюбинського).

Отже, на початку нашого сторіччя християнська поезія, чи поезія з християнськими мотивами, цілком інакше виглядала в тому регіоні, який звався Україна Австрійська, з одного боку, та в тому регіоні, що звав-

ся Україна Російська, з другого. Хоча в Галичині й на Буковині йшла певного роду боротьба між радикалами та клерикалами, але там була дуже поширена, читана і люблена релігійна християнська українська література. Виходили збірки релігійної лірики (напр. В. Щурата), а у творчості такого популярного поета, як Богдан Лепкий, християнські мотиви конкурували з громадськими. Натомість позитивне ставлення до християнської релігії у поетів Наддніпрянщини було винятком. А коли сталася більшовицька революція, яка зробила атеїзм чи марксизм квазірелігією, то, звичайно, про офіційне творення релігійних поезій (християнських релігійних поезій, а тим більше прози) не могло бути мови. Однак на перших початках, у роки Визвольної Боротьби і трохи пізніше, ті поезії виникали. Пояснити це можна тим, що в добу катаклізмів людина — завжди зверталася до Бога, бо тільки від нього могла сподіватися допомоги чи порятунку. Зокрема низку християнських релігійних поезій написав Павло Тичина, той самий Павло Тичина, який перший — іще без особливого примусу — пішов на службу кривавому режимові. У своїх поезіях він мусів робити певні зміни, і там, де було: «Бог засіває, падають зерна кришталевої музики...», стало: «Час засіває...»; з Бога зробився «час», поезія друкується, ніби це той самий твір Павла Тичини... Ту саму операцію пророблено і з іншими творами, а ще інші тичинівські поезії релігійного характеру просто перестали були з'являтися у книжках його вибраних творів, і про них читач на Україні донедавна мало що знав — знала лише духовна еліта, яка читає Самвидав і слухає радіо з-за кордону. Бож відомо, що в Радянському Союзі книжки старих видань для широкої публіки з бібліотек на руки не видають; для користування ними треба мати спеціальний дозвіл від певних органів. Щойно 1983 року, після півсторічного покарання забуттям, перевидано ранні твори Тичини, в тому числі й Богородичний цикл.

Так само деякі поезії з релігійною тематикою написав тоді Максим Рильський, який услід за Тичиною — щоправда, не добровільно, а після піврічного ув'язнення — пішов на службу до комуністичного ладу. «Різдвяний сонет» Рильського зник був з видань його творів,

і щойно тепер, по шістдесятьох роках, сонет знову надруковано.

У невеличкій ліричній поемі «Сіно» Рильський змалював перемогу добра над злом у душі людини, але, знаючи обставини (був 1927 рік), волів не називати Христа, ні церкви (там згадано лише сповідь...).

Зеров натомість обережністю не відзначався: свій сонет «Чистий четвер» він показав найкращому своєму учневі, Петрові Колесникові, а П. Колесник відніс його до ГПУ, і потім, коли судили Зерова, цей сонет, звісно, фігурував серед звинувачень проти поета.

Також кілька поезій з християнськими мотивами – про святих Зосима і Саватія, що бережуть бджіл, про церкви на Україні тощо – написали тоді Олекса Слісаренко, Клим Поліщук, Лада Могилянська, молодий Вороний (Марко, син Миколи). Але все це було ліквідовано і знищено, як ми знаємо, у переважній більшості з самими поетами, бож загинули в концтаборах Зеров, і Поліщук, і Слісаренко, і Марко Вороний, а Ладу Могилянську розстріляно...¹

І от у літературі, в певній галузі, витворилася пустка, бож релігійна поезія існує в історії, відколи існує людина.

Отже, без релігійних мотивів жодна література не існувала ніколи. Якщо ці мотиви виключити, література стає неповною. Так само, до речі, немисленні романіка й готика – як архітектурне мистецтво – без церковного зодчества: базилік, соборів, баптистеріїв та кампанаріїв. Немисленне й мистецтво візантійського стилю без тих мозаїчних образів Пантократора, Божої Матері та святих апостолів, які оздоблювали церкви. Немисленним є й малярство Відродження без зображень Богоматері, Христа, св. Севастьяна, св. Катерини, св. Франческа, св. Юрія... Між іншим, соняшне світло, чи не вперше в історії світового малярства, з'являється на образі Маріотто Альбертініеллі «Visitatione», себто зустріч Діви Марії зі св. Єлизаветою (Uffizi, Фльоренція).

Повторюю: література Середньовіччя без релігійних мотивів взагалі була б неможлива (згадаймо твори міс-

¹ Це писано у 80-х рр. Розстріляно і всіх чотирьох названих поетів.

тичного, візійного, есхатологічного характеру, не кажучи вже про патристику), а література Відродження й Нових Часів без цих мотивів виглядала б досить таки збідненою.

І от у 1920-ті роки (за винятком самих початків та окремих пізніших проявів) постає на Радянській Україні в цій царині цілковита порожнеча.

Чи справді українські поети погасили в собі віру? Ні, не погасили! Бо про це свідчить відродження християнської думки у творчості тих, хто виїхав на Захід. У 1930-х роках вирвався Юрій Клен, і одним із перших його творів, друкованих у вільному світі, була невеличка поема «Св. Софія», де він жахається з приводу того, що плянують знести у Києві храм св. Софії. (До цього знесення, як ми знаємо, на щастя, не дійшло). Першою оригінальною Кленовою книжкою була автобіографічна поема в октавах «Прокляті роки», що закінчується геніальною «Молитвою». У повоєнні роки Клен працює над містичною епопеєю «Попіл імперій» і цим самим стверджує, що українська поезія у своїх найвищих виявах завжди була духовою поезією.

І тут я хочу зробити невеличке застереження: ця духовість необов'язково могла бути чисто християнською. Як приклад — трохи повернувшись назад — назву творчість Павла Филиповича, одного з київських неоклясиків, члена того ж таки п'ятірного грона, до якого належали вже згадані Зеров, Рильський, Клен і Драй-Хмара, який написав два релігійно-містичні сонети — «Київ» та «Поділ» — у 1930 році, коли таких творів уже не можна було друкувати.

Філософська лірика Павла Филиповича — поезія пантеїстична, та ледве чи в ній можна знайти риси християнського пантеїзму Франческа Ассізького; це радше риси індуїзму. Отже, індуїстську лірику в 1920-х роках іще можна було надрукувати в Радянському Союзі, бож керівники партії й уряду у філософських питаннях не розбиралися. Якщо там стояв Христос, чи святі християнські, чи оспівування церков, то ясно, що це не могло йти до друку. Але якщо це були вірші про злиття з природою, єдність людини з довколишнім світом чи ще якісь пантеїстичні мотиви, то наглядачі на те не

звертали особливої уваги. Пізніше не могло бути вже й такого, бо, поперше, ніхто не насмілювався щось подібне писати, а подруге, ті керівники були вже більш освічені і могли розгадати приховану антирадянську сутність твору, як це сталося у кінці 1960-х років з прозою Бердника.

Протягом 1930-х, 1940-х і майже до кінця 1950-х років традиції християнської (і взагалі релігійної) української літератури зберігаються лише на Заході. Була тут не тільки принагідна, аматорська поезія; водночас постали також — крім згаданих уже творів Клена — сповнені релігійними мотивами вірші Ольжича, Маланюка, Мосендза, Стефановича, Антонича, Гординського, Кравцева, Янева...

Коли наприкінці Другої світової війни вирвалися з радянських лабетів зацілілі українські літератори, то виявилось, що майже всі вони несли у своїй душі або християнські, або ж неокреслено-релігійні первні.

На першому місці я тут назву чи не найбільшого лірика другої еміграції — молодшого Зерова, відомого під літературним іменем «Михайло Орест». У його творчості знайшли своєрідну симбіозу християнська містика європейського Середньовіччя та філософія індуїзму. З одного боку мотто «Дерево — це найстарша людина» або звернення до дуба: «Тобі моя любов і поклоніння», з другого — постаті святого Франческа чи мотив святого Граля.

Містичну епопею Клена я вже згадував. Додам лише, що на вершинах нашої еміграційної прози у повоєнні роки став просякнений християнською містикою роман Івана Багряного «Сад Гетсиманський», де мова йде про вірність і зраду, про той комплекс Юди, що в ньому, на мою думку, містична сутність більшовизму...

Серед поетів «покоління Другої світової війни» чимало таких, що писали або пишуть вірші з релігійною тематикою, але містичні настрої я помітив лише у ранніх творах Леоніда Полтави та в «Баяді про вічну варту» Остапа Тарнавського.

І от ідуть роки, животіє радянська поезія, радянська повоєнна проза, де фактично не можна провести грань між графоманом і талановитим письменником. Бо всі пи-

шуть у душі соцреалізму, є певні стандарти, канони, від яких не можна відійти. Але коли починається рух шістдесятників, коли повертаються недомучені ув'язнені з Сибіру, з далекої Азії, коли починають друкувати твори тих, що розстріляні або загинули в таборах смерті, — то це пробуджує не тільки творчість як таку, а також якоюсь мірою притягає людину до релігійних мотивів.

Зберегли християнство в душі й деякі недонищені творці «розстріляного відродження». Так, спів'язень Антоненка-Давидовича Олександр Хахулін у журналі «Континент» оповідає (цитую за українським перекладом Дмитра Чуба в книжці «Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича»):

Борис Дмитрович був дивовижним оповідачем (...). Особливо ми були захоплені його розповіддю (...) про життя і смерть матері, що приїхала до сина-лікаря з України до Середньої Азії: вона була добра християнка, старанно молилась Богу, за що комуністка, синова дружина, зненавиділа свекруху...

Далі автор спогадів оповідає, як купив книжку «За ширмою», але «...місце, де йшлося про богомільність матері, було вилучено цензурою».

З поетів-шістдесятників найбільшу популярність як на Україні, так і серед нашої діаспори здобув Василь Симоненко, і, на мою думку, саме тому, що творчість його позначена не матеріялістичним світоглядом, а просякнена духовістю, доказом чого є відразу помічена й загальновідома спорідненість із творчістю Шевченка і менш відома, але не менш конкретна близькість із Михайлом Орестом¹. Але якщо в Ореста маємо симбіозу християнських первнів (що походять, головню, з містики європейського Середньовіччя) з добре знаним поетові індуїзмом, то Симоненко прийшов до такої симбіози, очевидно, ніякого індуїзму не знаючи, ніяких середньовічних містиків не читаючи, а про Михайла

¹ Я кілька разів перед чималою аудиторією робив такий експеримент: починав з поезії Михайла Ореста «Постаріла світу споруда...», а потім переходив на писану тим самим розміром на ту саму тему поезію Симоненка — і ніхто не помічав, що це злучені водно твори двох різних поетів...

Ореста, напевно, ніколи не чувши, бо це ім'я перебуває там фактично під забороною, його ніхто ніколи не згадує. Це свідчить про одне: нове покоління успадкувало те краще і те духове, релігійне, що було у творчості попереднього, знищеного фактично, покоління, до якого належав Михайло Орест і до якого належали згадані тут і Рильський, і Тичина, і Зеров, і Філіпович.

Шукати конкретних християнських мотивів у творчості Симоненка, може, було б передчасним, але все таки якийсь відгук християнського світогляду в його творчості є, зокрема в шевченківській розробці теми самотньої матері. Як би пішов його шлях, тяжко сказати, але думаю, що якби він не помер сам, то його зламали б або ж, радше, запроторили б кудись у далекі місця, звідки люди або не повертаються взагалі, або повертаються каліками.

У творчості Симоненка дедалі зростає елемент духовності, з'являється мотив повстання мертвих:

*Розтерзані, зацьковані, убиті
Підводяться і йдуть чинити суд.*

Тут ще раз вириває споріднення з Михайлом Орестом, бо ж цей самий мотив був уже раніш майже тими самими словами переданий у поезії «молодшого неоклясика»:

*О жертви зла, замучені, убиті,
Осквернені у гідності своїй,
Настав ваш час!..*

В окремих поезіях Симоненка, яких на Україні не друкують, зустрічаємо звернення до Бога. І тут він перегукується з Шевченком.

*Пошли мені, Боже, хоч ворога,
Коли друга послати жаль...*

І ми пригадуємо Шевченкове:

*Доле, де ти! Доле, де ти?
Нема ніякої,
Коли доброї жаль, Боже,
То дай злої, злої!*

Інша промінентна постать у літературі нашої доби — це Ліна Костенко. Серед тих речей, що кільканадцять років чекали на вихід в окремій книжці, одна починається віршем: «Мій дід Михайло був храмостроїтель...». Людина, яка у своїй уяві будує церкви, є для Ліни Костенко позитивною постаттю, про цього діда вона пише з симпатією, — а це, до речі, щось цілком протилежне до тих антицерковних, антиклерикальних і антирелігійних настанов, що домінували у творчості Винниченка й Коцюбинського, а згодом в українській офіційній літературі 1920-х років.

Так само діаметрально протилежна до прийнятого ще від самих початків радянської влади на Україні загального тону невеличка елегія «На цямру монастирської кринички...».

Надреальна постать Жанни д'Арк навіяла свого часу великому нашому містикові Юрію Клену його однойменну поему. Так само притягає ця постать і Ліну Костенко. Маю на думці її поезію «Руан».

У збірці «Над берегами вічної ріки» в Ліни Костенко є невеличка поезія «Брейгель: Падіння Ікара», де поетеса передає словами те, що бачить на образі, а в збірці «Неповторність» так само передано словами зміст не менш відомого образу того самого Брейгеля «Шлях на Голгофу».

Це так звана поезія «другого ступеня», тому для якої взято не з довколишньої дійсности, а з мистецького твору.

Шанобливе, благоговійне ставлення Ліни Костенко до київських святинь зафіксовано в її великій poemі (поетеса назвала ту поему «романом») — «Маруся Чурай»:

*І ось він — Київ! Возсіяв хрестами.
Пригаслий зір красою полонив.
Тут сам Господь безсмертними перстами
Оці священні гори осінив...*

Назагал оновлення — чи відродження — українського літературного життя виявилось наприкінці 1950-х років у трьох факторах: пробудження в письменників національної свідомости, повернення до християнства та

еволюція в бік модернізму. Два перші фактори я вважаю позитивними, третій — негативним. Але це інша тема.

Реасумуючи, зазначу, що антиклерикальна та антирелігійна творчість українських радянських літераторів, завдяки своїй одноплщинності й малохудожності (за винятком може правити хібащо Бажанова «Pietà», де антихристиянський зміст втілено у високомистецькій вірші), не витримує жодного порівняння з нашою релігійною та релігійно-містичною поезією, де серед поетів чистої духовости слід виділити щонайменше три імені: Тарас Шевченко, Юрій Клен, Михайло Орест...



ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Двадцятье століття почалося для українського письменства досить сприятливо: одночасно виступають у літературі такі автори, як геніяльна Леся Українка, всебічний Франко, Винниченко, який здавався тоді невичерпним у своїх творчих спроможностях, двоє прозаїків-імпресіоністів, чия творчість мала розголос і поза Україною, а саме Стефаник і Коцюбинський. Також є кілька ліричних поетів, що їх поезія, як ми тепер бачимо, переступила межі тієї доби: Василь Пачовський, Олександр Олесь, Микола Вороний, Володимир Самійленко. Після 1905 року письменники Придніпрянщини дістали можливість друкувати свої твори вдома, не пересилаючи їх за кордон, а послаблення цензури дало ширші можливості для заторкнення соціальних і національних проблем. Саме на початку століття з'являється ряд поетичних антологій: «Досвітні огні» Грінченка, «Українська муза» та декляматор «Розвага» Олексі Коваленка, «Акорди» Івана Франка. Зростає коло читачтва, розвивається перекладацтво. Виникає усвідомлена потреба орієнтуватися на світове письменство, а не на саме тільки російське.

Назагал в українській літературі першої третини ХХ сторіччя можна помітити впливи трьох літератур: французької, німецької та російської. Найрізноманітніші були впливи французької. Опис трудових процесів українські автори — маю на думці насамперед вироблення бринзи в Коцюбинського, — безперечно, запозичили в Еміля Золя. Новелі Василя Софронова-Левицького та романи Валеріяна Підмогильного творять українську

паралелю до прози Гі де Мопассана, не поступаючись йому майстерністю. «Доктор Серафікус» Віктора Домонтовича — це виразний переспів Анатолія Франса. Та що для нас, мабуть, найістотніше — це формування українського неоклясицизму, сказати б, під егідою французького парнасізму.

Під впливом німецького «югендстилю» постали такі твори, як «Лісова пісня» та «По дорозі в казку».

Багато писано і говорено про вплив Фрідріха Ніцше на прозу Кобилянської, а стилістичну майстерність цього модного у свій час філософа відтворює Осип Турянський («Поza межами болю»). Щодо українського експресіонізму, то він виникає і розвивається не під впливом німецького, а паралельно з ним.

Окремо слід згадати переклади з німецької поезії — від «Нібелюнгів» до Майрінка.

Щодо російської літератури, то в першу чергу слід констатувати вплив Ф. Достоєвського — «Перехресні стежки» Івана Франка, рання проза Володимира Винниченка. Можна говорити також про загальний вплив російської поезії Срібного віку на українську поезію початку ХХ століття. З цієї поезії вийшли і Филипович, і Освальд Бурггардт, які, до речі, обидва починали з російських віршів.

А коли читаємо:

*Хіба повіситись сьогодні,
Так, як Єсенін, на трубі... —*

то ледве чи зможемо заперечити той факт, що Володимир Сосюра писав під впливом Єсеніна.

Нагадаю принагідно, що перший «національно-органічний» твір українського письменства — «Енеїда» Котляревського — сполучає в собі бурлеск італійського барокко, десятивіршову одичну строфу французького псевдоклясицизму та чотиристовповий ямб — розмір німецьких романтиків, а безпосереднім поштовхом до написання цього твору був однойменний твір російського поета Осипова. Тож і франко-німецько-російський вплив обіцяв нам багато.

Однак були й негати́ви:

— відчутний брак, не зважаючи на щойнозгадане зростання, широких читацьких кіл;

- зформовані наслідком попередніх цензурних обмежень літературні традиції — особливо в драматургії — як публіка, так і самі літератори сприймають як буцімто «національні риси української літератури»;
- невиробленість естетичного смаку; традиційне — ще зі «Слова о полку Ігоревім» — нерозуміння масштабів:

І начяша на малое «то великое» молвити... —

тож драма Лесі Українки не знаходила ні глядача, ні відповідного театру, а про неї саму писали: «Є в нас гарні поетеси: Людмила Василевська, Леся Українка...»;

- відчувався розрив між літературною мовою Галичини та Наддніпрянщини;
- все ще надто тривкою була залежність багатьох літераторів від російського письменства, і це зумовлювало провінційний характер українського;
- ще один від'ємний фактор — це перевага, яку давала т. зв. передова інтелігенція соціальним проблемам супроти національного питання.

Але повертаюся до позитивних факторів. Один з них — це поява поважного літературного журналу «Українська Хата» (ця назва — своєрідна відповідь на галицький журнал «Руська Хата»), де виступали такі цікаві й вдумливі критики — а критика була найсильнішою особливістю журналу, — як Микита Шаповал-Сріблянський, Микола Євшан, який уперше підійшов до творчости Шевченка з естетичним критерієм, та цілковито забутий — його імені немає в сарсельській енциклопедії — Андрій Товкачевський, близький мій земляк, філософ із села Плиски. Із журналом «Українська Хата» пов'язана перша літературна дискусія. Це дискусія між «хатянами» та «радянами», котрі гуртувалися довкола газети «Рада», яку редагував Сергій Єфремов.

*Створив Господь — та й кається —
Єфремова-ворону... —*

писав тоді Грицько Чупринка, що був своєрідним ку-миром «хатян». Дискусію зупинила Перша світова

війна: російський уряд замкнув усі неросійські пресові органи.

Ця війна, в народі її звали «германська», більшовицька революція, війна громадянська та національно-визвольна боротьба, соціальні перевороти, червоний терор і диктатура не могли не викликати певних змін у літературному житті. Досить сказати, що в Києві влада мінялася — якщо не помиляюся — тринадцять разів.

Змінився склад літераторів: розстріляно Грицька Чупринку, помер Євшан, відступили на Захід Винниченко, Микита Шаповал, Олесь, Вороний, Самійленко, Черкасенко і ще кілька письменників. Ніхто не знає, що сталося з Андрієм Товкачевським.

В нашій еміграційній літературі існує виразна тенденція ідеалізувати двадцять роки, що їх з легкої руки Юрія Лавріненка звать «добою розстріляного відродження». У підсвідомість сутерується опінія, буцімто це відродження — наслідок створених більшовицькою владою сприятливих обставин для літературної творчости, для певного розквіту українського письменства...

Які то були обставини, можна тепер — нарешті — довідатися, прочитавши щоденники Сергія Єфремова (на превеликий жаль, ті щоденники вийшли з певними вилученнями і добре цензуровані).

Але на перший погляд справді може здаватися, що двадцять роки — це певного роду розквіт українського письменства.

Ось позитивні риси тієї доби:

- Унормування загальноукраїнської літературної мови.
- Досить широкі видавничі можливості: зокрема багатотомові видання клясиків нашої літератури (Франко, Леся Українка), а також і емігранта Винниченка (виходив тридцятитомник його творів).
- Різноманітність мистецьких стилів, письменницьких угруповань, течій, шкіл та напрямків: імпресіонізм, символізм, неоромантизм, клясицизм, реалізм, початки імажинізму та експресіонізму. Спроби футуризму.
- Література стає майже повною. Багатство жанрів: роман (Підмогильний — «Місто» та «Невеличка драма», Яновський — «Майстер корабля»); експериментальний роман (Йогансен — «Подорож уче-

ного доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію); екзотична повість («Чорне озеро» Гжицького); психологічна повість («Смерть» Антоненка-Давидовича); драма (п'єси Миколи Куліша); комедія («Фея гіркокого мигдалю» Івана Кочерги), а також новеля, оповідання, нарис, фейлетон, поема, дрібні ліричні жанри...

- Виникнення українського літературознавства. Маю на думці твори Степана Гаєвського, Загула, Григорія Майфета, Майка Йогансена, Бориса Якубського.
- Розквіт перекладацтва.
- Українська поезія досягає світового рівня не творчістю окремих одиниць, а суцільним потоком: п'ятірне гроно київських неоклясиків (Зеров, Рильський, Драй-Хмара, Филипович, Освальд Бурггардт), Євген Плужник, Володимир Свідзінський...
- Кількісне зростання письменницького середовища. Письменництво стає фахом.
- Поширення читацьких кіл – головно за рахунок студентської молоді.
- Майже цілковите припинення відпливу українських творчих сил до «чужого берега», себто до російської літератури.

Варто згадати, що в російській літературі Срібного віку людьми українського кореня були: Анна Ахматова, Федір Сологуб, Максиміліян Волошин, Дмитро Мережковський, Володимир Короленко, Ігнатій Потапенко, Поліксена і Володимир Соловйови, Володимир Нарбут...

Тепер, з-поміж помітних постатей, у колах «старшобратнього» письменства залишився тільки Михайло Зощенко.

- Реукраїнізація деяких авторів, котрі починали з російських творів. Назву лише Зінаїду Тулуб та Павла Филиповича.
- Втягнення в орбіту української літератури неукраїнських творчих сил. Це, насамперед, Освальд Бурггардт, німець; Володимир Державин, росіянин; Леонід Первомайський, єврей, який починав з комсомольських агітпоезій, але згодом виріс на «живого клясика». Інших не згадую.

Та, мабуть, не менше було і рис негативних:

- Відсунення від активної діяльності письменників дореволюційної формації (як Старицька-Черняхівська, Олена Пчілка). Вони жодної ролі у розвиткові літератури вже не відіграють. Якщо Яр Славутич та Богдан Кравців віддають належне Миколі Вороному чи Миколі Філянському, то Юрій Лавріненко у своїй хрестоматії взагалі не приділяв їм уваги.
- Дошкульною вадою була зумовлена підтримкою з боку партійно-урядових наглядців перевага охлократичних першнів у літературі над аристократичними (щось подібне відбувалося тоді й на селі, де владу передано сільській черні — комнезамам. «Власть конокрадів» — так коротко визначив український селянин це становище). Літературу штучно розчленовано за класовим принципом.
- Безкарність партійного злочинства.
- Ідеологічно-світоглядова обмеженість письменства; недопущення жанрів релігійного чи містичного характеру. Брак готичних жанрів, які саме з'являються в галицькому письменстві. Підозріле ставлення до перекладів із західних літератур.
- Зворотне поцінування вартостей; на перше місце серед літературних гатунків висувається виробничий роман.
- Запровадження цензури: Головліт з 1922 року, партійний контроль з 1925-го. Виникнення того, що ми тепер зовемо «самоцензура».
- Катастрофічне обниження пересічного мистецького рівня літературної продукції та культурного рівня письменників. Володимир Державин зазначав, що дехто ставав письменником раніше, ніж стати культурною людиною. До цього додам: а дехто культурною людиною так і не став. Нагадаю, що ВАПЛІТЕ (за двома винятками — Коцюба та Йогансен) складалося в ліпшому випадку з виключених із гімназії талановитих недоуків, як два Миколи — Хвильовий та Куліш, а в гіршому — із цілковитих неуків, як Грицько Епик.

- До темних сторін доби належить неперебірливість у засобах боротьби літературних груп. «Ліві» намагалися довести свою відданість партії шляхом дифамації супротивника. Виникав новий жанр: стаття-донос чи рецензія-донос.
- Зниження загальнокультурного рівня «радянської інтелігенції». Не забуваймо, що на Україні в ті роки були скасовані університети, а тих, що пробували боротися за відновлення університетської освіти, суджено й засуджено на процесі т. зв. «Центру» 1924 року.
- «Експозитурність» (термін Чапленка) літературних організацій.
- Удержавлення видавництв (деякий час проіснували напівприватні видавництва, як «Сяйво»).
- Оплутування письменників агентами-донощиками.

*Тінь нерозгаданого сикофанта
Страшила кожного в родині власній... —*

писав Михайло Орест.

У данім випадку сикофанта розгадано: це був Віктор Петров, приставлений до групи неоклясиків. Іван Дніпровський, близький приятель Миколи Куліша, признався йому, що мав стежити за ним як сексот. Володимир Куліш у спогадах «Слово про Слово» дивується, як витримувала Сосюрина жінка: у Сосюр не було меблів, спали на підлозі, бо він усе пропивав. Аж недавно в Києві я почув таку версію: жінка, якій поет присвячував ніжні вірші, була при ньому агенткою.

Поруч зі збагаченням мови та упорядкуванням правопису не можна не згадати також занечистення мови советизмами. На цю тему я писав багато для книжки «На мовні теми». Обмежуся тут згадкою про численні кальки з російської мови, вилучення з ужитку питоменно українських слів і замінення їх сумнівними новотворами (замість рички — доярка, замість возія — їздовий тощо), а також абрєвіатурами типу Раднарком або РКК (вимовлялося «еркака»). Звідси анекдота: студент помилився на іспиті: замість «еркака» сказав «ерпіпі». Серед абрєвіатур є й такі, значення яких забулося, і ніхто вже не знає, що означало певне скорочення.

Однією з характерних особливостей двадцятих років була наявність цілого ряду літературних організацій, творених не за якимсь єдиним принципом, а за різними:

- принцип клясово-соціального: «Плуг» і «Гарт»;
- принцип територіальний: «Західня Україна», «СІМ» («Село і Місто» — об'єднувало письменників, що жили поза межами Української РСР);
- принцип ідеологічний: ВАПЛІТЕ і «Пролітфронт»;
- єдність мистецьких позицій: «Нова генерація» і «Авангард»;
- віковий принцип: «Молодняк»;
- принцип особистої дружби: «Ланка-Марс» (це було об'єднання письменників Києва, тому до нього за територіальним принципом потрапляли і «чужі елементи»).

Лише ті, кого єднали територіальний принцип (усі жили в Києві), однаковий культурний рівень, професійна близькість (викладачі вищих і середніх навчальних закладів), естетичний світогляд та політична ідеологія, ніякої офіційної організації не творили. Це — неокласики.

А організації неокласики творити не могли вже з тієї причини, що для цього вони мали б декларувати свою відданість комуністичній ідеології, запевнити, що прагнуть світової революції, вірні марксизмові-ленінізму тощо.

Та, як ми знаємо, їхня ідеологія була аж ніяк не марксистська.

Проглядаючи праці своїх колег — істориків українського письменства, я зауважив одну спільну для всіх рису: вони розглядають українське письменство двадцятих років ізольовано, так, ніби воно існувало у справді незалежній державі — без зв'язків і паралель у письменстві російському. А тепер я хочу побачити, що в нас було спільне з північним сусідом, а що відмінне.

У літературі Російської Федерації, порівняно з царською Росією, сталися ґрунтовні зміни; з-поміж відомих літераторів емігрували Арцибашев, Амфітеатров, Бальмонт, Бердяєв, Бунін, Купрін, Мережковський, Зінаїда Гіппіус, Зайцев, Шмельов, Чіріков, Скиталець-Петров, Вячеслав Іванов, Георгій Іванов, Марина Цветаєва,

Саша Чорний, Аркадій Аверченко та цілий ряд менш відомих. Померли Леонід Андрєєв та Олександр Блок, при чому перший встиг виявити свою антибільшовицьку настанову, а другий, навпаки, більшовицьку. Розстріляні Микола Гумільов, молодий поет Леонід Каннегіссер та другорядний літератор Меншиков. Отже, перші місця в російсько-радянській літературі зайняли переважно нові літератори.

Якщо на Україні письменників старшої генерації просто відсунено від чільних позицій у літературі, то в Росії їх переважно цьковано і тавровано як «внутрішніх емігрантів». До цієї категорії потрапили Анна Ахматова, Федір Сологуб, Максиміліян Волошин. Мандельштам натомість потрапив до «попутників».

Взагалі, аж до 1929 року утиск російських літераторів був гірший, ніж на Україні, а державний контроль суворіший. Цілу групу письменників тавровано як «кулацьких», себто куркульських, поетів (Клюєв, Орешин, Єсенін, Павло Васильєв). «Куркульських» письменників також «виявлено» і на Україні, але значно пізніше. На честь українського письменства можу ствердити, що його фактично не зачепила епідемія самогубств, викликана загадковою смертю Сергія Єсеніна.

Так само не прийнялася в нас (за винятком двох трьох літераторів) і мода на порнографію, яка в Росії була загальним явищем, що його насаджували згори, з партійних верхів Олександра Коллонтай та Луначарський.

Українська поезія тієї доби різноманітніша і багатша від російської. Назагал російська література двадцятих років може похвалитися лише окремими яскравими постатями.

Усе це призводить російських (підкреслюю: російських) дослідників до висновку: велика російська література за радянської влади перестала бути великою.

Можна ствердити, що українська та російська літератури аж до 1932 року йшли різними шляхами: Україну майже не зачепив Пролеткульт, що його творив один з більшовицьких діячів, Богданов, — це відкидання і заперечення культурної спадщини всіх віків і народів, як культури непролетарської. Вісімдесят тисяч пропагандистів насаджували натомість культуру пролетарську,

про яку ніхто не знав, що це таке, бо її просто не існувало.

Україну не надто турбувала боротьба між напостівцями (від назви журналу «На посту»), що їх очолював Ауербах, який продовжував справу Богданова, та перевалівцями (від журналу «Перевал»), де найпомітнішою постаттю був критик Воронський, який, відповідно до настанови Троцького, боровся за засвоєння пролетаріатом скарбів світової культури. Слід ствердити, що найвизначніші представники українського письменства у ті роки аж ніяк не перебували під впливом російсько-радянського. Маю на думці групу неоклясиків та кращих представників групи «Ланка-Марс», а також таких авторів, як Свідзінський, що до жодних груп не належав. Натомість офіційні пролетарські й селянські літературні організації були більш-менш докладними копіями відповідних російських: «Плуг» узяв за базу погляди Богданова, лише замінив вираз «пролетарська культура» на «робітничо-селянська». У того ж Богданова ідею пролетарської культури запозичив Микола Хвильовий. Звідси: ВАПЛІТЕ як Вільна академія пролетарської літератури. Однак у Троцького й Воронського Хвильовий бере ідею адаптації пролетаріатом світової культури, при чому зі світової культури він вилучає російську.

З ініціативи Хвильового зав'язалася в нас друга літературна дискусія (першою, як ми знаємо, була дискусія між «хатянами» та «радянами»). Парадоксальність боротьби за опанування європейської культури полягала в тому, що цю боротьбу очолив саме Микола Хвильовий, чий культурний рівень був, як то кажуть, «нижче нуля». Тож коли один з його головних опонентів, Кость Буревій, підніс як найвище явище у світовому письменстві творчість російських літераторів Пушкіна, Толстого, Достоевського, а разом з ними Горького, Блока й Андрія Белого, а західню літературу радив пізнавати з російських перекладів, Хвильовий не знайшов нічого мудрішого, як обізвати його «московською задрипанкою». А сказати треба було, що таких драматургів, як Леся Українка, російська література не мала і не має, що неоклясики не поступаються французьким парнасцям, що Горькому роблено славу з огляду на його політичні погляди, що таких авторів, як Блок та Белий, світова

література рахує тисячами, а російські переклади — це переважно кепські переспіви та перекази світових творів.

Дискусію зупинено наказом згори, а наслідком її було посилене цькування неоклясиків (адже Зеров підтримав Хвильового) як «дрібнобуржуазних» письменників. А походили вони з різних соціальних станів: Зеров син службовця, Рильський — поміщика, Бурггардт — купця, Драй-Хмара — козака, Филипович — священника. Так само мішаний був і склад членів «Марсу», яких вважали «попутниками». А взагалі приналежність до певного стану була чисто умовною: робітничу літературну організацію очолював попович, а селянську — царський офіцер... 1929 року почався генеральний наступ на все українське: нищення кращої частини селянства, закриття церков і масові арешти серед інтелігенції. Від названої дати до 1941 року розстріляно, ув'язнено, позбавлено права жити на Україні щонайменше 500 письменників, філологів, літературознавців. Тож від 1929 — 30 років головними центрами нашого культурного, зокрема літературного, життя стають Львів і Прага, особливо — остання, бо ж уряд Чехо-Словаччини певний час із вдячності за допомогу, яку надали чехам українці, підтримував економічно наші установи. У Празі співіснували Український Вільний Університет та Педагогічний Інститут ім. Драгоманова, а в Подебрадах діяла Технічно-Господарська Академія. До того ж у Празі українська молодь почувалася вільніше, ніж у «польському» Львові. Деякі творчі сили були й у Варшаві, де перебував екзильний уряд Андрія Ливицького.

У тридцятих роках у Галичині відбулася «культурна революція»: галицькі неоклясики разом із Богданом-Ігорем Антоничем перейшли на загальноукраїнський правопис.

Відразу ж після закінчення війни на території Баварії (а почасти в суміжній Австрії) стався своєрідний вибух української літератури. Про це читач докладніше може довідатися з монографії Володимира Маруняка «Українська еміграція».

Але нас тут цікавить насамперед третя дискусія.

І тут, властиво, вперше дався взнаки той брак нормальної середньої й вищої освіти, про який ми скажемо зараз декілька слів.

Деяким еміграційним критикам (це про них Юрій Клен казав: «Біг Сірко через греблю, то й хвіст у реп'яхах») культурний процес на Україні двадцятих років здавався мало не ідеальним. Але таке розуміння справи дуже далеке від дійсності: найгірше тоді на Україні стояла справа з освітою, адже вищі навчальні заклади загального характеру – університети – було скасовано, а тих, хто намагався їх відродити, судили 1924 – 1925 рр. на процесі т. зв. «Центру» разом із тими професорами, котрі провадили постійне листування із закордоном. У Російській Федерації й університети було збережено, і загальну середню освіту: на базі клясичних гімназій, з вилученням закону Божого, латини і грецької мови, зформовано дев'ятирічки. На Україні натомість загально-освітніх середніх навчальних закладів не було, так само як і вищих. Існували лише технікуми та робітфаки. Якщо згадати постійну зміну програм та експерименти з методами навчання, як, напр., комплексну методику, коли замість окремих дисциплін робилася одна суцільна саламаха, або бригадну методику, коли учні вивчали предмет самі, без учителя, а потім хтось один відповідав за цілу бригаду, та долучити до того фактичну неможливість для дітей інтелігенції здобувати освіту, то складається враження не тільки не райдужне, а навпаки, пригніблююче.

Взявши за основу погляди Богданова-Ауербаха, для яких уся попередня світова культура була зайвим балястом, а нову, пролетарську, слід починати від нуля, з нічого, Юрій Шерех вимагав творити український органічно-національний стиль. Його підтримав Іван Багряний, для якого в українській літературі дотепер не було нічого, крім Шевченка й Олеся. Шерех натомість вимагав «розтросити раціоналізм неоклясицизму», а особливо ненависні йому – сонет і терцини: «Сонет відкидається не тому, що сама форма погана, він відкидається навіть не сам по собі, він відкидається як універсальна форма, як форма, що сковує або деформує зміст». (Як бачимо, таке твердження дає достатньо підстав, щоб надати його авторові Шевченківську премію).

Об'єктом Шерехових глузів стає також ідея святого Граля.

На початку двадцятих років світлою постаттю в російській літературі був Лев Натанович Лунц (помер 1923 р. у молодому віці), організатор та ідеолог групи «Серапіонові брати»; йому належить вислів:

Ми віримо, що літературні химери — особлива реальність, і ми не хочемо утилітаризму. Мистецтво реальне, як саме життя. Як саме життя, воно не має мети і сенсу. Існує тому, що не може не існувати.

Чверть століття пізніше Лунцові думки розвивали Володимир Державин і Юрій Клен. Так, у журналі «Звено» Юрій Клен у статті «Бій може початися» переповідає виступ Державина перед членами літературної організації МУР; він цитує:

Бож мистецтво це не відбиття і не відгзеркалення дійсності, а само воно є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність.

Відповідаючи на Шерехові глузи, Юрій Клен каже:

На це треба відповісти, що «храм Граля, що зноситься в неплінному царстві духа», це більша реальність, аніж матеріальний довкільний світ з його мінливим обличчям. Ми маємо в даному разі платонівський реалізм, який протиставляємо реалізові матеріалістичному.

Третя дискусія закінчилася знову ж таки нічим: МУР припинив свою діяльність у зв'язку з роз'їздом письменників по різних країнах, і кожна зі сторін залишилася при своїх поглядах.

Про дальший розвиток еміграційного письменства я сказав би, що воно опинилося в країні «Навпаки». І тут я хочу зупинитися на одному болючому питанні.

Крім справжньої культури, у росіян чималу вагу має також їхня національна псевдокультура, й одним із її виявів є перевага критики як вторинного явища над первинним, себто над самою мистецькою творчістю (скільки разів мені доводилося чути: «Пушкін — великий поет, бо його шанував сам Белінський»).

Критик в уявленні читача — це ніби педагог, а письменник — лише школяр, якого можна і по руках лінійкою потягти, і в кут поставити. Така оцінка перейшла

й до нас. Тож критика і критики займали непропорційно велике місце в нашому еміграційному письменстві. А серед критиків я б виділив дві категорії: заангажовані та незаангажовані. Незаангажованих було небагато: Василь Чапленко (поки не здивачів), Володимир Державин (поки не спився), а третій — Вадим Сварог...

Їх значно переважали заангажовані: Косач і Костецький (прорадянської орієнтації), Остап Грицай (католицького напрямку), Юрій Бойко (мельниківського), а також Юрій Шевельов, Юрій Лавріненко, Іван Кошелівець, Григорій Костюк, Богдан Кравців, які орієнтувалися на течії сучасного світового письменства.

І це мені нагадує води гірської ріки: човен, який туди потрапив, уже не може ані зупинитися, ані пристати до берега.

Майже всі ми, опинившись на Заході, жили, за висловом Бульдіна, «на відсотки набутих знань». Тож для багатьох своєрідним порогом стала творчість Михайла Ореста. Чи не єдиний Іван Кошелівець, який, за його словами, на еміграції «трохи підріс», сприймав цю творчість. Натомість інші, зокрема чотири Юрії — Косач, Лавріненко, Шевельов і Бойко, — зупинилися перед Орестовою лірикою, але ніколи так і не здолали «перейти поріг непереступний».

Тепер повернімося до української літератури на самій Україні. Почавши від 1932 року, існує єдина радянська література без жодних національних рис. Існує єдиний стиль, т. зв. соцреалізм, який відбиває не реальний світ, лише уявний, той, яким він має бути згідно з останньою постановою партійного з'їзду чи пленуму. Російська дослідниця Лідія Осипова ідеальним зразком соцреалізму вважає творчість Олеса Гончара, — мова, очевидно, про роман «Прапорonosці» (крамольного «Собору» тоді ще не існувало), бо в ньому взагалі немає жодної дійсності.

Іван Кошелівець писав, що українська література протягом кількох десятиріч «розвивалася під знаком графомана». З цим твердженням я погодитись не можу, і то з двох причин. Саме слово «графоман» тут ужито не в науковому, а, так би мовити, вуличному, вернакулярному значенні (професор В. Державин зазначив колись, що графоманією в нас звуть просто писання

поганих віршів). Насправді графоманія — це суто-патологічне явище, і зустрічається воно досить рідко. Це поперше, а подруге — низький загальний рівень української літератури довоєнного і двох повоєнних десятиріч пояснюється не бездарністю авторів, лише їх вимушеним пристосуванням до заздалегідь визначених норм. Фатальну роль при тому відігравав інститут редакторів: кожен редактор, розуміючи свою відповідальність за друкований твір, ставав співавтором того твору, вилучав, і викреслював, і переробляв твір відповідно до чергової партійної вказівки. З боєм мушу визнати: хоча партійні вказівки вже відпали, але переважна більшість редакторів на Україні далі почуває себе в ролі співавтора друкованого твору. Нечисленні винятки можна порахувати на пальцях.

Але чи має соцреалізм, крім негативів, також і якісь позитивні риси? Так, має.

Це дисципліноване слово, це дотримання жанрових вимог, це культура точної рими, повага до граматичних норм та пунктуації. Позитивним явищем було і недопущення порнографії.

Скажете: якщо стільки позитивів, то в чому ж від'ємна сутність соцреалізму?

Те, чого бракувало соцреалізові, — це дух вільної творчості. Це було літературне ремісництво, а не красне письменство. Нагадаю, що аналогічним явищем був свого часу німецький «майстерзанг».

Свого часу в газеті «Наша Батьківщина» я вмістив статтю-розвідку з оглядом тих змін, які сталися в українській літературі наприкінці п'ятдесятих років, себто після скасування культу Сталіна.

Роки після смерті Сталіна позначилися в радянській літературі взагалі, а в українській зокрема виникненням нових і цікавих явищ. Явища ці були як позитивні, так і негативні або дискусійні (чи, ліпше сказати, двобічні), але виразно переважали серед них якраз позитивні. Таких позитивних явищ або рис в українській літературі посталінської доби я нараховую дванадцять:

1. Повернення репресованих письменників та включення їх у літературний процес. З прозаїків це насамперед Борис Антоненко-Давидович, який після повороту

із заслання опублікував роман «За ширмою»; також Володимир Гжицький та інші.

З поетів поновив свою творчість після примусового забуття Василь Мисик, чиї книжки не виходили з 1933-го по 1958 рік. З перекладачів: Григорій Кочур, Дмитро Паламарчук.

З літературознавців: Григорій Нудьга.

2. «Реабілітація» знищених та публікація їхніх творів.

З поетів світового рівня «реабілітовані» Євген Плужник, Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара і — частково — Володимир Свідзінський та Павло Филипович.

З поетів старшої генерації: М. Вороний, М. Чернявський, А. Кримський.

З рядових радянських поетів: Загул, Влизько, Сорока...

З драматургів: Микола Куліш.

З прозаїків: Ол. Слісаренко, Гр. Косинка.

3. Публікація творів дожовтневих українських письменників, які довгий час перебували під забороною. Це Панько Куліш, Борис Грінченко, Михайло Старицький.

4. Публікація творів письменників дожовтневої формации, що померли до початку репресій: Володимир Самійленко, Любов Яновська, Степан Васильченко, Олена Пчілка... Про Олену Пчілку згадали, очевидно, у зв'язку із святкуванням сторіччя від дня народження Лесі Українки.

5. Реабілітація письменників-емігрантів. У цьому пункті найвиразніше виступає різниця між процесом реабілітації в Росії та на Україні. Смерть російського письменника-емігранта майже автоматично означає його реабілітацію — з відповідною публікацією творів у Союзі. (У дев'ятитомнику Буніна Твардовський умістив навіть таку поезію, де автор малює революцію в образі скаженого пса!) У нас натомість ця реабілітація обмежилася — якщо не рахувати поворотця М. Вороного — видання вибраних поезій одного лише Ол. Олеся. Поговорили, правда, про видання В. Винниченка, але далі розмов справа не посунулася...

6. Повернення із забуття неофіційно заборонених ранніх творів українських зацілілих письменників: Рильського, Тичини, Ю. Яновського.

7. Публікація творів українських радянських авторів, які загинули або померли ще до сталінського терору: це Володимир Кобилянський, Василь Чумак, Василь Еллан-Блакитний.

8. Посилення перекладницької діяльності. Тут слід назвати такі видання, як «Одіссея» в перекладі Бориса Тена, Данте в перекладі Дроб'язка, тритомник Шекспіра, «Енеїду» в перекладі Білика, антологію «З глибини» Л. Первوماйського, «Сузір'я» М. Терещенка, а особливо серію «Перлини світової лірики», куди увійшли томики Верлена, Льорки, сонетів Шекспіра, Шіллера, Кітса, Гафіза, Беранже...

9. Налагодження деяких зв'язків з літературою української еміграції:

а) через Чехо-Словаччину – особливо під час «празької весни»;

б) через Польщу;

в) через туристів;

г) через так звані «контакти».

10. Вихід на літературну арену молодих творчих сил, названих «шістдесятниками», хоч початок їхньої діяльності припадає на кінець п'ятдесятих років: якраз тоді вийшли перші дві збірки поезій Ліни Костенко.

11. Пожвавлення творчості письменників старшого (Л. Первوماйський) та середнього (Григорій Тютюнник) покоління.

12. Поява принципово-нового феномену в українській літературі, що ім'я йому – Самвидав.

Наприкінці 1950-х років і на початку 1960-х в українську літературу увійшов цілий ряд молодих авторів, народжених переважно в тридцятих або на початку сорокових років.

Їхня поява викликала справжнє захоплення як серед українського читачтва на Заході, так і серед критики. Справді бо, вони не дотримували, чи, властиво, не завжди дотримували тих, сказати б, затвердлених форм, що від тридцятих років були характерні для «соцреалізму», а саме: не надто дбали про точність рими, не вважали обов'язковим, щоб у вірші був певний розмір, любили давати якісь вислови запутані й неясні, які від того здавалися читачеві дуже мудрими і глибокими. Автор цих рядків тоді висловився, що вони полюбляють

«сонети» і «балади», але їхні «сонети» з таким самим правом можна було б назвати баладами, а «балади» — сонетами.

Безперечно, були серед них і справжні таланти. Один з наших «заангажованих» літераторів, Богдан Кравців, поспішив видати антологію «Шістдесят поетів шістдесятих років». Приблизно тоді ж вийшло перше видання книжки «Панорама найновішої літератури в УРСР» Івана Кошелівця; друге, доповнене видання «Панорами» мало вже 700 сторінок. У відповідному місці було вже згадано, що названа чомусь «антологією» хрестоматія Юрія Лавріненка «Розстріляне відродження», попри всю свою, я сказав би, крайню тенденційність, попри суто-радянські критерії у підході до мистецьких явищ, все таки давала нам образ чогось яскравого, могутнього і неповторного. Але якщо ми поставимо поруч із «Розстріляним відродженням» Кошелівцеву «Панораму», то чогось рівнорядного першій з названих тут книжок у ній не побачимо. Захоплення було передчасним. Між іншим, на першу лінію як критики й літературознавці вийшли саме ті, на кого ні Кравців, ні Кошелівець жодної уваги свого часу не звернули. Маю на думці Володимира Базилевського та Леоніда Череватенка. Не помітили вони також єдиного, на кого я особисто покладав великі надії, — Леоніда Кисельова, що помер у двадцять два роки.

З-поміж критиків, що вийшли з кола шістдесятників, було б гріхом не назвати ще двох. Це покійна Галина Гордасевич, що писала з латинською дотепною легкістю, та Іван Дзюба, що в довіднику «Письменники України» фігурує як «критик», але я назвав би його есеїстом, бо твори його ширші й глибші від газетно-журнальної критики.

Передчасно відійшли Василь Симоненко, Володимир Підпалый, у концтаборі знищено великий талант Івана Світличного, з молодших загинув Василь Стус.

З прози авторів цього покоління привернули мою увагу «Причини і наслідки» Юрія Щербака — почасти, може, і тому, що мені доводилося мати справу зі скаженими псами (з вовками, правда, ще ні...). Та особливо — «Білі палаци хмар» Валерія Шевчука через якусь свою прозору світлість, де не було нічого з того явища,

яке ми зємо «советчиною». Обом цим творам я присвятив свого часу радіопередачі, які, здається, так і не були ніколи друковані. Згодом я натрапив у Валерія Шевчука і на готичну новелю, що відразу подвоїло моє зацікавлення творчістю цього автора. Ми зустрілися, але з плянованого нами «Задзеркалля» (антологія української готичної новели) так нічого і не вийшло. А коли я дістав від автора «Житомирську сагу», куди увійшли і згадані «Білі палаци», то це принесло певне розчарування: персонажі старшого віку без жодних духових потреб – невже в нас і справді такі люди? – а до того ж автор, як казали наші дядьки, долучив до бочки меду ложку порнографічного дьогтю.

Неголосною, але справжньою поезією дев'яностих років була творчість тих авторів, котрі зформувалися як поети або ще до появи шістдесятників, або незалежно від них: Дмитро Паламарчук, Іван Савич, Абрам Кацнельсон, Петро Ротач, Іван Гнатюк... Дмитро Павличко, хоча й зараховує себе до шістдесятників, але він виступив значно раніш.

До цього ж покоління належить і чудовий прозаїк Анатолій Дімаров (на його творчості я зупиняюся в книзі «Генерика і архітектоніка»).

З-поміж тих, котрі увійшли в літературу у вісімдесятих та дев'яностих роках, я знаю творчість небагатьох: з поетів це Леонід Талалай, Станіслав Чернілевський, Мойсей Фішбейн, Максим Стріха; з-поміж прозаїків можу назвати лише одне ім'я – Олександр Жовна.

Вирвавши з книги «Мости і кладки», я дав до книги «Променисті сільвети» два розділи, що стосуються перекладацтва української еміграції. Тож, щоб не було дискрепанції, долучу один параграф про перекладацтво на Україні, де було чимало важливих здобутків: Гомер у перекладі Бориса Тена, «Енеїда» в перекладі Михайла Білика, латинські автори в перекладі Андрія Содомори, «Божественна комедія» в перекладі Євгена Дроб'язка... Далі згадаю переклади Василя Мисика, Юрія Лісняка, Миколи Лукаша, Григорія Кочура, Анатолія Перепаді, Петра Тимочка, Дмитра Паламарчука, Ростислава Доценка, Маргарити Жердинівської, Дмитра Павличка, Всеволода Ткаченка, Дмитра Білоуса, Михайла Литвинця, Володимира Житника, Віктора Коптілова...

Ще перед тим, у довоєнні та перші повоєнні роки, в царині перекладацтва багато зробили Максим Рильський, Микола Бажан, Леонід Первомайський.

Чи могла еміграційна література передати, так би мовити, естафету відроджуваній і вільній літературі на Україні? Старше покоління літераторів — ті, що виїхали на Захід уже зформованими письменниками, — було вже настільки проріджене, що його вже не можна було брати в рахубу, тим більше, що покидали нас саме ті, хто ще виявляв творчу енергію — Гординський, Нитченко...

Ті, що виїхали юнаками, а стали людьми похилого віку, якраз у роки перебудови та початку державности відходили один за одним: Остап Тарнавський, Олекса Веретенченко, Василь Онуфієнко, Леонід Полтава, Богдан Бора, Віталій Бендер...

Тож згадану вже естафету понесли на Україну молодші від нас, заангажовані літератори.

Коли на початку 1933 року в тодішній столиці України з'явився Павло Постишев і звернувся з матюками до партійних зборів, жажнувся весь Харків, а коли прибулий до Києва україно-американський літератор став читати свої пересипані нецензурними виразами твори, кияни це сприйняли як щось поважне і варте наслідування. З іншого боку, після багаторічного панування «сталінського вікторіанства» (з літератури вікторіанської доби вилучено було описи фізіологічних функцій, не допускалися еротичні сцени, а сталінські літературознавці усім нешлюбним дітям — творцям світового письменства — познаходили законних батьків...) вибухнув комплекс вседозволеності. «Все дозволено», — сказав чорт Іванові Карамазову. Так само як у романі Достоевського, 1990 року він повторив це українським письменникам.

Не слід думати, що ідеал лицарськості і шляхетности витворився на базі життя і діяльності самих лицарів: Гільєм IX Аквітанський, що «запрограмував», як прийнято тепер казати, поетичну творчість на вісім сторіч наперед, був двічі відлучений від церкви і збирався побудувати «монастир», де найрозпусніша з повій мала стати за ігуменю; Бертран де Борн відняв у брата маєток і підмовив Юного Короля повстати проти

батька Генрі II; а Раймбавт Оранзький полюбляв гвалтувати черниць... Тож шляхетний ідеал лицарства постав, з одного боку, на базі «високої любови», виявленої у ліриці трубадурів, з другого боку — конкретними зразками для цього ідеалу були герої поем Кретьєна де Труа, а за ним — інших поетів... «Лицар естетизує світ», — казав нам Борис Ярхо, а у XVIII віці європейські володарі зауважили, що краса ошляхетнює людину. У XIX в. естетизує свій побут уже і третя кляса Європи й Америки — краса стає органічною потребою культурної людини. Поезія і проза, так само як музика і малярство, ба навіть прикладне мистецтво, досягають небувалої досконалости. Десятки геніяльних мистців діють одночасно в усіх галузях і в різних країнах. І тут стається — спочатку малопомітний — злам: наприкінці XIX ст. виникає те явище, що його Дмитро Мережковський визначив як прихід «Майбутнього Хама». Він ознаменувався насамперед культом усього потворного. Я не можу тут розгортати цієї теми, скажу лише, що дехто вважає цей культ тимчасовою модою. Звісно, моди бувають різні. У Візантії один час серед дівчат постала була мода на самогубство, церква не в стані була тому протидіяти; тож імператор наказав: кожну дівчину, що сама заподіє собі смерть, — ховати голою... І це допомогло...

А в Італії у XVIII в. модним був спів контратенора; тоді сотні й тисячі батьків кастрували своїх хлопчиків, сподіваючись, що з них вийдуть славетні співаки...

Часом, читаючи псевдовіршоване безглуздя (а коли там є якийсь сенс, то це порнографія), слухаючи какофонію, що її суть визначив колись Жданов: «Сумбур замість музики», або споглядаючи розмазану на полотні гидоту, хочеться повторити приспівку англосаксонської кантілени:

Як те минуло, так і це мине...

Але ось уже понад сто років, як воно не тільки не минає, а шириться далі.

Однак, так само як щовесни з'являються проліски, фіялки, весняні первоцвіти, так, мов із-під землі, народжуються нові й нові таланти.

Надія С., вчителька з села Ковалівка, надіслала мені збірку, куди увійшли твори членів шкільного літературного гуртка. Усі вірші мають розмір, риму, немає жодного натяку на якесь безглуздя. Наведу кілька прикладів, які репрезентують наймолодшу і молоду поезію ХХІ віку.

Ось дві поезії десятирічної Юлії Боднар із Чернівців:

МАТІОЛА

*Вечір. Тиша. Темрява. Навколо
Відчуваю запах матіоли.
Де вона ховається, не знаю.
Я її не бачу. Не шукаю.
Дивна квітка. Не лягає спати.
Пахощі повинна роздавати?*

ПОЕЗІЯ

*Стежина поезії вірно веде
В простори — безмежні, без краю.
Веде — наче Фея. За руку бере
І світлом яскравим аж сяє.*

*Ступаю за нею і не відстаю.
Ніколи спочинку не маю...
І слово поезії — наче зоря —
У небі моєму палає.*

В останньому десятиріччі ХХ віку з середніх шкіл виходять талановиті дівчата, значно рідше хлопці, з, так би мовити, нормальним, від Бога даним мистецьким смаком. Але у вищих навчальних закладах як викладачі, так і старші колеги дають їм застрик «геніяльності». Несприйнятливими до його дії лишаються одиниці. Переборюють його вплив і повертаються до тієї поезії, що існувала від Гомера до Борхеса, також одиниці.

Я наведу тут два відповідні приклади. Ось вірші київської молодої поетеси, якої не торкнувся і до якої не пристав синдром «геніяльності». Вона живе у світі біблійних і середньовічних персонажів, найбільше її цікавлять англійські поетеси ХІХ сторіччя. Наводжу один з її останніх сонетів:

СУД БОЖИЙ НАД ЕЛЬЗОЮ,
ГЕРЦОГИНЕЮ БРАБАНТУ

*Лунають сурми – час бо надійшов
Згадати про неписані закони
І Божої просити оборони,
Аби не пролилась невинна кров.*

*Хто зніме з Чистоти тягар обмов,
Щоб розділити ще й тягар корони?
Мовчать у нерішучості барони,
І незворушний Гайнріх Птахолов.*

*...Чи вірила вона, що коли-небудь
На водах Шельди забіліє лебідь,
Запряжений у срібного човна?*

*А час іде, не знаючи зупинок.
Тож хай чи друг, чи ворог почина
Короткий і безкровний поєдинок!*

19.XII.2001

Чи багато знайдеться в нас істориків та літературознавців, яким відоме ім'я Гайнріха Птахолова? І хто з них скаже, в якому столітті відбуваються події наведеного твору?

Друга поетеса потрапила була до «так званої сучасної української школи літератури», яка охопила фактично вищі навчальні заклади, в тому числі і Львівський університет, де вчиться моя кореспондентка. «Українську школу» вона визначає як «все, що з'являлося і з'являється досі як антипод радянського письменства. Основні експерименти провадяться в сферах ідеології та версифікації: розхристаний цинізм, гробіанізм, стильове змішування до абсурду, верлібри без розділових знаків (...) – це поезія відчаю та руїни.

Головний настрій – песимізм, головний засіб – сарказм, текст – беззмістовна маячня філологічно отруєних уривків...».

Однак молода поетеса вирвалася з цього зачарованого кола. Таким ось сонетом закінчується її лист:

*Тепер так легко осягнуть життя
Бездумною пустою маячнею
Поетам! Бо закохана в тертя
Безглуздох слів епоха й ми із нею.*

*Ми згодні на закуску і пиття
Лише в гучних покоях Пританею,
Й відповідальности за ахінею
Позбавлене поетове буття.*

*Ми грішники! Адже не раз, не два
В порожній келих никне голова,
І божевілья манить у тенета.*

*Але по тім надходить світла мить
Осяяння, і виклично озвенить
Неоклясична зваженість сонета.*



ПОКАЗНИК ІМЕН

Показник охоплює імена літераторів, а також історичних осіб, що їх згадано в книзі. Персонажі літературних творів у показнику не фігурують.

А

- Аввакум 688
Авенаріус, Фердінанд 500
Аверченко, Аркадій 193,
583, 644, 709
Авзоній, Децім Магн 192,
662
Агілера Мальта, Деметріо
569
Агустіні, Дельміра 390, 391
Айхендорф, Йозеф фон
34, 501
Александров Г. 456
Аліг'єрі, Данте — *див.*
Данте Аліг'єрі
Алчевська, Христя 131, 132
Альбертінеї, Маріотто
694
Альмафуерте (Палясіус,
Педро Б.) 306
Альмейда де Португаль
Льорена е Ленка-
стре, Леонора де —
див. Альорна, маркі-
за д'
Аль Мотамід Севільський
38, 39
Альорна, маркіза д'
(Альмейда де
Португаль Льорена е
Ленкастре, Леонора
де) 397
Амічіс, Едмондо де 566, 576
Амфітеатров, Олександр
708
Ангел (отаман) 474
Ангеліус Сілезіус (Шеф-
флер, Йоганнес) 571
Андерсен, Ганз Крістіян
567

- Анджольєрі, Чекко 306
 Андреа Пізано 670
 Андрєєв, Леонід 131,
 137, 151, 709
 Андрієвський, Опанас
 140
 Андрусишин, Кость 54
 Анненський, Інокентій
 77, 371, 640
 Аннунціо, Габрієле д'
 54, 67, 78, 400,
 410–412
 Антипенко, Іван – *див.*
 Гак, Анатоль
 Антіох – *див.* Вороний,
 Марко
 Антоненко-Давидович,
 Борис 313–326,
 637, 646, 697, 705,
 715
 Антонич, Богдан-Ігор 92,
 268, 327–338, 437,
 696, 711
 Антонович, Марина 421
 Антонович, Марко 565
 Ануї (Ануї), Жан 73,
 569
 Апулей 151, 192
 Арістофан 238, 242
 Аркас, Микола 475, 659
 Аркас, Микола (молод-
 ший) 577
 Арно, Антуан 111
 Арсенєва, Наталя 575
 Архангельський, Олек-
 сандер 583
 Архілох 481
 Архімед 271
 Арцибашев, Михайло
 Петрович 138, 151,
 162, 708
 Асбахе-і-Рамірес, Хуана
 де 388
 Аттіла 203
 Ауєрбах, Бертольд 117
 Ауєрбах, Леопольд 710,
 712
 Ахматова (Горенко),
 Анна 29, 191, 193,
 196, 368, 370, 375,
 395, 403–405, 574,
 705, 709
 Ашер, Оксана 257, 516
- Б**
- Бабай – *див.*
 Нижанківський,
 Богдан
 Бабель, Ісак 193
 Багрицький (Дзюбін),
 Едуард 193, 413
 Багрянний (Лозов'ягін),
 Іван 446–472, 513,
 533, 583, 594, 603,
 696, 712
 Бадзьо, Юрій 622

- Бажан, Микола 268, 439,
441, 443, 445, 656,
700, 720
- Базилевський,
Володимир 718
- Байрон, Джордж Гордон
137, 253, 255, 288,
309, 327, 349, 572,
655
- Баландович, Марія 597
- Балко, Юрій 516, 520,
526, 527
- Бальзак, Оноре де 47,
164, 376, 455, 555,
685
- Бальмонт, Костянтин
186, 194, 197, 359,
708
- Банвіль, Теодор де 213,
218, 224, 502, 574
- Бандера, Степан 557
- Барабаш, Юрій 411
- Барвінок, Ганна — *див.*
Куліш, Олександра
- Барка, Василь 513, 528,
569
- Барреда, Ернесто Маріо
44
- Баррет Бравнінг, Еліза-
бет 401
- Бах, Йоганн Зебастьян
563
- Башилов, Борис 692
- Бедзик, Юрій 617, 619,
623
- Беднарський, Богдан
517, 524, 526
- Бедьє, Жозеф 662
- Безруч, Петр 576
- Беквемеке, Хуан де 583
- Беккер, Густаво Адоль-
фо 183
- Беккет, Семюел 569
- Беневич, Ванда 566
- Бенет С. В. 566
- Бенеш Е. 140
- Бендер, Віталій 515, 517,
525, 529, 720
- Беранже, П'єр-Жан де
36, 79, 631, 717
- Бергман, Ингмар 669
- Бердник, Олесь 607,
616—630, 696
- Бердяєв, Микола Олек-
сандрович 708
- Березовський, Максим
84
- Берковічі, Конрад 191,
533
- Бернет, Френсіс 572,
573
- Бернс, Роберт 34—36,
507
- Бертран де Борн 720
- Беруль 662

- Бетговен, Людвіг фан
284, 563
- Бедний, Дем'ян 471
- Белій, Андрій 563, 710
- Белінський, Віссаріон
79, 364, 713
- Беляєв, Олександр Ро-
манович 617
- Біда, Костянтин 570
- Білас, Василь 419
- Білецький, Олександр
228, 374
- Білик, Іван 671
- Білик, Михайло 717, 719
- Білодід, Іван Костян-
тинович 634, 635
- Білозерська, Олексан-
дра — див. Куліш,
Олександра
- Білозерський, Василь
128
- Білоус, Дмитро 719
- Біляєв (Біляїв), Воло-
димир 364, 517
- Бірбавм О. Ю. 500
- Бірс, Амброз 137, 310
- Блейк, Вільям 36
- Блок, Олександр 244,
264, 344, 367, 368,
370, 691, 692, 709,
710
- Бляско Ібаньєс, Вісенте
113, 133
- Бобир, Діодор Мико-
лайович 473
- Богацький, Павло 100,
108, 132
- Богданов А. 709, 710, 712
- Богданович, Максим 85,
219, 227, 575
- Боголюбов, Сергій 428
- Бодлер, Шарль 33, 44,
112, 133, 213, 214,
218, 221, 224, 327,
360, 443, 444, 502,
574
- Боднар, Юлія 722
- Бойко, Юрій 232, 604,
714
- Бойков, Михайло 461
- Бойчук, Богдан 362, 431,
528, 569, 573
- Боккаччо, Джованні 151,
159
- Болівар, Сімон 551
- Большухін, Юрій — див.
Кандієв, Юрій
- Бомпіяні 220
- Боначчі Брунамонті,
Алінда 398, 401
- Бор (Борщ), Анатолій
518
- Бора, Богдан (Шканд-
рій, Борис) 431,
515, 517, 525, 529,
720

- Борисюк, Хуан 54
 Бортнянський, Дмитро
 159
 Борхес, Хорхе Люїс 249,
 306, 643, 722
 Брайчевський, Михайло
 622
 Брандес, Георг 131
 Брентано, Клеменс фон
 501
 Брет-Гарт, Френсіс 137
 Бройгель, Пітер (стар-
 ший) 44, 651, 666,
 699
 Бруно, Джордано 613
 Брюсов, Валерій 177,
 195, 198, 203, 215,
 219, 227, 350, 477,
 691
 Будіщев, Олексій 193
 Буєро Вальєхо, Антоніо
 569
 Бузько, Дмитро Івано-
 вич 449
 Бульба-Боровець, Тарас
 557
 Бульдин, Кость 587, 714
 Бунін, Іван Олексійович
 138, 167, 206, 215,
 306, 347, 351, 433,
 477, 484, 553, 708,
 716
 Буонарроті, Мікелян-
 джельо — *див.*
 Мікелянджельо
 Буонарроті
 Бурггардт, Вольфрам
 569, 570, 573
 Бурггардт, Освальд
 Федорович (*див.*
 також Клен, Юрій)
 152, 224, 225, 228,
 249, 250–253, 255,
 256, 264, 268, 279,
 286, 287, 289, 442,
 453, 506, 604, 702,
 705, 711
 Бурггардти 260
 Буревій, Кость 334, 710
 Буряк, Юрій 527
 Буряківець, Юрій 517,
 527
 Буряківський, Юрій 527
 Бутурлін, Петро (граф)
 77
 Бюргер, Готфрід Август
 309
- В**
- Вагнер, Ріхард 115, 221,
 479, 662
 Вайльд (Уайльд), Оскар
 54, 67, 81, 110, 120,
 194, 253, 309, 548,
 566, 567, 569, 577, 612

- Вайсмани, Марія Люїза
380
- Вакуленко, Пилип 517
- Валентин — див. Олесь,
Олександр
- Валуєв, Петро Олександрович 314
- Валягфрід Страбон 520
- Вальтер фон дер Фогельвайде 36, 579
- Василевська, Людмила
147, 703
- Василевський, Володимир 517
- Васильєв, Павло 709
- Васильківська, Женья
569, 573
- Василько — див. Галан,
Анатоль
- Василько (князь) 667
- Васильченко, Степан 314,
716
- Вассерман, Якоб 501
- Ващенко, Василь Семенинович 634
- Вега Карпіо, Лопе Фелікс де 137, 242,
306, 499, 505
- Велс (Вельс), Герберт
479, 617, 620
- Вергарн, Еміль 198
- Вергілій 275, 362
- Верес (Клименко), Микола 517, 526
- Верес, Яків — див.
Кандієв, Юрій
- Вересаєв, Вікентій 324
- Веретенченко, Олександра Андрійович
(Розмай, Олександра)
107, 239, 487, 515,
517, 528, 534, 565,
572, 598, 611, 621,
720
- Верінгер з Тегернзее
(чернець) 377
- Веркор (Брюллер) 574
- Верлен, Поль 133, 253,
284, 327, 502—504,
574, 717
- Верн, Жюль 479
- Вернер Садівник 34
- Верфель, Франц 572
- Виговський 107
- Винниченко, Володимир
Кирилович 62, 75,
78, 79, 100, 108, 116,
121, 133, 134—175,
194, 210, 257, 318,
363, 364, 457, 512,
524, 556, 557, 639,
692, 699, 701, 702,
704
- Винниченко, Кирило Васильович 136

- Винниченко (Ліфшиц),
Розалія Яківна 135,
137, 138
- Вишневий, Григорій
517, 524, 531, 574,
604
- Вишня, Остап 323, 512
- Війон, Франсуа 36,
39, 309, 438, 443—
445, 574, 644, 679,
680
- Вікторія (королева) 151
- Вілле, Бруно 500
- Вінграновський, Микола
633, 637, 638
- Вінклер, Йозеф 253, 289
- Вірний, Микола 596
- Вітошинська, Зірка 212,
580
- Влизько, Олекса 311,
334, 716
- Вовк (Селянська), Віра
32, 397, 425, 569,
570, 572, 573, 576,
578, 579
- Вовчок, Марко — *див.*
Марко Вовчок
- Волиняк, Петро (Чечет,
Петро Кузьмович)
264, 551, 567, 584,
591
- Володимир (князь) 366
- Волошин (Кириєнко-Во-
лошин), Максимі-
ліян 29, 151, 191—
206, 306, 344, 345,
477, 489, 682, 705,
709
- Вольтер, Франсуа Ма-
рі А. де 293
- Вольфрам фон Ешенбах
271, 377, 455, 676
- Вороний, Марко (Антіох)
104, 225, 257, 323,
681, 694
- Вороний, Микола 100,
102—104, 112, 131,
133, 187, 216, 225,
323, 367, 694, 701,
704, 706, 716
- Воронський, Олексан-
дер Костянтино-
вич 710
- Ворскло, Віра 517, 551
- Вражливий, Василь 452
- Врхлицький, Ярослав 359,
576
- Вухналь (Ковтун), Юрій
323, 422, 512
- Г
- Гавптман (Гауптман),
Гергарт 55, 70, 76,
78, 79, 131

- Гаєвський, Степан (архи-
єпископ Сильвестр)
516, 705
- Гай, Марта 413
- Гайдарівський, Василь
31, 420, 513
- Гайзе, Павль фон 158
- Гайм, Георг 253, 289
- Гайне, Гайнріх 66, 76,
77, 79, 80, 131, 289,
368, 499, 501, 547
- Гайнріх Птахолов 723
- Гак, Анатоль (Антипен-
ко, Іван; Задека,
Мартин; Ко, Анто-
ша) 30, 132, 512,
584, 585
- Галайчук, Богдан 505
- Галан Анатоль (Кали-
новський, Анатоль
Васильович; Василь-
ко; Галан, Кость;
Евентуальний, Іван;
Колібрі; Орлик,
Василь; Печериця,
Яків; Чечко, Анд-
рій) 509–513, 575,
587, 594, 600
- Галан, Кость — див.
Галан, Анатоль
- Галіп, Теодор 54
- Гальчук М. — див. Гло-
бенко, Микола
- Гамсун, Кнут 54, 113,
133, 253, 290
- Ганнич (Ганніченко),
Іван 517, 521, 526
- Гаральд Суворий 492
- Гарасевич, Андрій 422,
429, 517, 520, 522,
526
- Гарасевич, Марія 517
- Гармаш, Міра 575
- Гартман фон Ауге 50,
455, 676
- Гаршин, Всеволод Ми-
хайлович 117
- Гауптман, Гергарт —
див. Гавптман, Гер-
гарт
- Гаско, Мечислав 323
- Гафіз 717
- Гегель Г. В. Ф. 344
- Геліогабал 171
- Геліодор 629
- Гельдерлін, Фрідріх 238,
245, 290, 439, 481,
499, 500, 501, 508,
565, 571
- Гемінгвей, Ернест 565
- Гензель, Люїза 378
- Генріх (Генрі) II Плян-
тагенет 382, 721
- Герасименко, Юрій 617
- Герцен, Олександр Іва-
нович 364

- Гесіод 242
- Гессе, Герман 501
- Гіпатія Олександрійська 629
- Гіппіус, Зінаїда 403, 404, 708
- Гірняк, Йосип 461, 585
- ГіС — *див.* Гординський, Святослав
- Гітлер, Адольф 271
- Гітович О. 45
- Глобенко, Микола (Гальчук М.) 145, 209, 318
- Глуценко, Микола 144
- Гнатюк, Іван 719
- Гнатюк, Ніна 343
- Гоголь, Микола Васильович 73, 131, 164, 192, 351, 456, 566, 592, 685
- Голян, Григорій 525, 572
- Голоцван, Леонід 360, 580
- Голубнича, Лідія 576
- Гольц, Арно 290, 478, 500, 501
- Гомер 223, 271, 293, 376, 479, 548, 577, 719, 722
- Гончар, Олесь 606, 609, 714
- Горацій 84, 192, 228, 406, 483, 548
- Горбач, Анна-Галя 518, 561, 580, 618
- Гордасевич, Галина 718
- Гординський, Єжи 575
- Гординський, Святослав (ГіС) 143, 221, 224, 225, 309, 361, 386, 437—445, 503, 568, 570, 574—576, 578, 580, 583, 600, 604, 680, 696, 720
- Горенко, Анна — *див.* Ахматова, Анна
- Горотак, Порфирій 263, 265, 282, 360, 512, 583, 597, 600
- Горська, Алла 626
- Горький, Максим 117, 138, 148, 151, 166, 167, 207, 211, 213, 343, 364, 516, 710
- Гофман, Віктор 167
- Гофман, Ернст Теодор Амадеус 54
- Гофмансталь, Гуго фон 290, 498—500, 571, 687
- Гошуляк, Йосип 539
- Грабовський, Павло 128, 400
- Гребінка, Леонід 225

- Грибінська, Галина –
див. Черінь, Ганна
- Грибінський, Борис
 Олександрович –
див. Олександрів,
 Борис
- Грива, Максим 339, 340
- Григорук, Євген 339
- Гриневич, Катерина 363
- Грицай, Остап 430, 714
- Гриценко (Гріценко),
 Віктор (Gritzen-
 ko V. de) 214, 215,
 374
- Грін, Олександр 113,
 501
- Грінченко, Борис 99,
 121, 130, 310, 689,
 701, 716
- Грінченко, Настя 131
- Гротсвіта з Гандерс-
 гайму (фон Ган-
 дерсгайм) 88, 376,
 388, 520
- Грушевська, Катерина
 131
- Грушевський, Михайло
 147, 639
- Гулак-Артемівський,
 Петро Петрович
 111, 310
- Гуменна, Докія 30, 513,
 533, 564, 603, 671
- Гумільов, Микола 137,
 151, 194, 215, 264,
 344, 346, 347, 349,
 350, 408, 410 – 413,
 415, 416, 446, 477,
 503, 685, 692, 709
- Гусочка, Серафима –
див. Куліш, Воло-
 димир
- Гух, Рікарда 380
- Гуцало, Євген 633, 637
- Гуцков 131
- Гюго, Віктор 309, 574
- Г'юм Т. Є. 337
- Г**
- Габріель-і-Галян, Хосе
 Марія 179
- Гадзинський, Володимир
 211
- Галаган, Павло 553
- Галілей (Галілеї), Галілео
 667
- Гарсія Льорка, Федеріко
 185, 327, 332, 333,
 565, 569, 573, 717
- Гвардаті, Мазуччо 470
- Гвіральдес (Гуіральдес),
 Рікардо 573
- Георге, Стефан 253, 264,
 284, 289, 290, 499,
 500, 571, 572

- Гете, Йоганн Вольфганг фон 29, 47, 53, 77, 111, 253, 264, 285–300, 309, 310, 376, 500, 525, 555, 593, 687
- Гжицький, Володимир 323, 324, 705, 716
- Гіберті, Вітторіо 670
- Гіберті, Льоренцо 670
- Гійє, Пернетта дю 383, 384
- Гільєм IX Аквітанський 375, 720
- Глюк, Крістоф Віллі-бальд 54
- Годой, Люсіля – *див.* Містраль, Габріеля
- Гойя-і-Люсьєнтес, Франсіско 479, 690, 691
- Голь, Іван 343, 574
- Голь, Клер 574
- Гольдоні, Карло 54
- Гомес де Авельянеда, Хертрудіс 46, 388, 389, 410
- Гонгора, Люїс де 41
- Гонкур, Едмон 464
- Готфрід зі Страсбургу (Страсбурзький) 55, 565, 662
- Готьє, Теофіль 213, 215, 217, 224
- Грабовський, Михайло 128
- Грайф, Мартін 500
- Грайфенберг, Катаріна Регіна фон 377, 409
- Гракхи 374
- Грамматіка, Емма 134
- Греко, Ель (Теотокопулі, Доменіко) 690
- Грімм (брати) 567, 572
- Гріммельсгавзен, Ганз Якоб Крістоффель фон 597
- Гриценко, Віктор – *див.* Гриценко, Віктор
- Гуіральдес, Рікардо – *див.* Гвіральдес, Рікардо
- Гурне, Марі де 385
- ## Д
- Давтендай, Максиміліян 290, 498–500, 571, 687
- Далека, Лідія 309, 604
- Даниїл Заточник 39
- Данилишин, Дмитро 419
- Данте Аліг'єрі 44, 45, 53, 59, 213, 220, 271, 274–278, 293, 366, 376, 430, 444, 525, 603, 653, 676, 678, 686, 687, 717

- Дараган, Юрій 339 – 342,
363, 415, 429
- Дарвін, Чарлз 288
- Даріо, Рубен 56, 57, 185,
214, 306
- Дашків, Микола 617,
623
- Деборд-Вальмор,
Марселіна 385, 386,
502, 574
- Девлад, Олексій – гув.
Запорожець, Олек-
сій
- Дей, Олекса 114
- Де Маріні – гув. Кова-
ленко, Людмила
- Дем'ян, Лука 54
- Дем'яненко, Данило
690
- Денисюк, Микола 572,
573
- Державин, Володимир
30, 189, 190, 213,
221, 222, 228 – 236,
293, 301, 302, 355,
360, 415, 430,
468 – 470, 482, 506,
522, 527, 545,
571 – 573, 577, 595,
604, 705, 706, 713,
714
- Державін, Гаврило 178
- Дерулед, Поль 319, 569
- Десняки, Василь та
Олекса 551
- Джакомо да Лентіні 306
- Джотто ді Бондоне 670,
677
- Дзюба, Іван 239, 622,
633, 636, 638, 718
- Димитрій Ростовський
(св.) – гув. Туп-
тало, Данило
- Дідро, Дені 569
- Дікінсон, Емілі 403
- Діккенс, Чарлз 171,
172, 253, 290, 479,
566
- Дільтай, Вільгельм 304
- Діма (Комілевська) 517
- Дімаров, Анатолій 719
- Дітріх Глатцький 50
- Дія, де (графиня) 375
- Діяс Пляха, Гільермо
43
- Дмитрик, Кузьма (Ко-
зімо) 518, 570
- Дмитрів, Ілля 567
- Дніпровський, Іван 551,
707
- Дніпряк 551
- Довгаль, Спиридон 515
- Довженко, Олександр
208, 554, 637, 645
- Домазар, Сергій 420,
565

- Доманицький, Василь
131
- Домбровський, Володимир 157
- Домбровський, Юрій
626
- Домонтович, Віктор —
гив. Петров, Віктор
- Донателльо (Донато ді
Ніккольо ді Бетто
Барді) 668
- Донаті, Джемма 653
- Донцов, Дмитро 143,
145, 165, 204, 363,
516, 590
- Дончук, Зосим 512, 514,
596
- Дорошенко, Петро
(гетьман) 38, 417
- Достоевський, Федір
Михайлович 80,
117, 138, 148, 155,
161, 204, 376, 455,
685, 710, 720
- Доценко, Ростислав 442,
719
- Драгоманов, Михайло
80, 89—91, 94, 96,
363, 428, 509, 639,
711
- Драгоманова, Оксана
228, 576
- Драй-Хмара, Михайло
Опанасович 31, 135,
219, 224, 225, 237,
246, 253, 257, 268,
276, 277, 287, 288,
302, 307, 323, 352,
442, 481, 506, 568,
683, 695, 705, 711,
716
- Дракуля, граф (Влад,
румунський вое-
вода) 361, 691
- Драч, Іван 441, 633,
637, 638, 648
- Дригинич, Ярослав 54
- Дроб'язко, Євген 632,
717, 719
- Дросте-Гюльсгоф, Аннет-
те фон 378—380
- Дубина, Василь 517
- Дубровський, Віктор
113
- Дуке де Рівас — гив.
Сааведра, Анхель
- Душник В. 440
- Дюма, Александр
(батько) 46, 345,
566, 616
- Дюрер, Альбрехт 44,
549
- Дюрренматт, Фрідріх
569
- Дьєркс, Леон 224, 502,
574

- Е**
 Ебнер-Ешенбах, Марія фон 380
 Евентуальний, Іван — див. Галан, Анатоль
 Егіль Скаллярімон 38
 Едшмід, Казімір 501, 551, 572
 Еккегарт 520
 Екклезіаст 275
 Еко — див. Козак, Едвард
 Елеонора Аквітанська 382
 Еліот Т. С. 572
 Еллан-Блакитний, Василь 232, 314, 717
 Ель Греко — див. Греко, Ель
 Епік, Грицько 706
 Епікур 126
 Ербен, Карел Я. 575
 Ередія, Жозе-Марія де 33, 197, 213, 217, 222—224, 231, 350, 479, 502, 504, 574
 Еренбург, Ілля 195
 Ерік Кривава Сокира 38
 Ерінна 374
 Ернандес, Хосе 573
 Ернст, Отто 500
 Еса ді Кейруш, Жозе Марія 464
 Еспронседа, Хосе де 212
 Еткінд, Єфим 548
 Ефрон, Сергій 407
Є
 Євин, Степан — див. Куліш, Володимир
 Євтушенко, Євгеній 166, 486, 634
 Євшан (Федюшка), Микола 100, 121—124, 132, 482, 703, 704
 Єж (Мілковський, Сігізмунд) 131
 Єжов, Микола 473, 586, 603
 Єлагін (Матвєєв), Іван 347, 518, 529
 Єлизавета I Тюдор 40, 401
 Єндик, Ростислав 232—234
 Єремія (пророк) 62, 63, 87, 271, 292
 Єршов, Петро 327
 Єсенін, Сергій Олександрович 80, 244, 327, 331, 337, 370, 477, 685, 702, 709
 Єфименко, Олександр 232

Єфремов, Сергій 99,
120, 223, 255, 473,
703, 704

Ж

Жанна д'Арк 383, 385,
699

Жданов, Андрій 191,
721

Жданович, Олег 517

Жердинівська,
Маргарита 719

Жила, Володимир 515,
517, 521

Жиленко, Ірина 633

Жилка В. 575

Житник, Володимир 719

Жовна, Олександр 719

Жуковський, Василь
Андрійович 122,
128, 441, 507, 508,
578

Жулавський, Єжи 617

Жупан, Йосип 54

Журба, Галина 100, 108,
132

Журба, Кузьма 632

Журлива, Олена 133

Журливий, Ігор 517

З

Забашта, Любов 532

Загірна, Марія 232

Загул, Дмитро 310, 323,
337, 602, 705, 716

Задека, Мартин — *див.*
Гак, Анатоль

Зайцев, Борис 708

Закревська, Ганна 59

Закс, Ганз 42, 511

Закс, Неллі 382

Залеський, Юзеф Бог-
дан 123

Запорожець (Девлад),
Олексій 512, 596

Зар, Фердінанд фон 500

Зеров, Микола Костьо-
вич 31, 57, 67, 70,

77, 102, 111, 128,

135, 152, 175, 189,

190, 211, 214, 217—

225, 229, 233, 237,

251, 252, 255, 257,

266, 268, 276, 277,

287, 288, 306, 307,

323, 363, 442, 444,

447, 473—475, 477,

481, 482, 487, 488,

506—508, 529, 547,

565, 568, 578, 579,

595, 597, 603, 604,

610, 621, 632, 641,

667, 694, 695, 698,

705, 711, 716

- Зеров, Михайло Костьович (*див. також* Орест, Михайло) 255, 256, 290, 473, 475, 487, 696
- Зерови 211, 352, 474
- Зілінський, Орест 302
- Зінкевич, Осип 633, 636
- Зозуля, Гриць 586, 591
- Зозуля, Олександр 586
- Золя, Еміль 149, 150, 479, 553, 701
- Зорев, Павло (*див. також* Филипович, Павло Петрович) 193
- Зощенко, Михайло 193, 705
- Зудерман, Герман 131
- Зуєвський, Олег 439, 441, 517, 521, 532, 572, 573, 578
- І**
- Ібарбуру, Хуана де 179, 390, 393, 410
- Ібсен, Генрік 54, 67, 130, 131, 253
- Іванов, Вячеслав 203, 708
- Іванов, Георгій 223, 431, 432, 708
- Іванов, Микола 565, 573
- Іванова, Наталія 349
- Івасюк, Володимир 626
- Івницький 193
- Івченко, Михайло 150, 237
- Ізарський (Мальченко), Олекса 484, 517, 521, 529, 534, 551 — 564, 572
- Ікер — *див.* Керницький, Іван
- Іларіон (митрополит) — *див.* Огієнко, Іван
- Іларіон (митрополит, XI ст.) 366
- Іловайський, Дмитро Іванович 201
- Ільїн Н. — *див.* Ленін, Володимир
- Ільф, Ілля 135, 193
- Ірасек, Алоїс 566
- Ірлявський, Іван 429, 520
- Ішимова, Олександра 128
- Й**
- Йогансен, Гервасій 207

- Йогансен, Майк (Михайло Гервасійович) *135, 158, 207–211, 310, 323, 555, 704–706*
- К**
- Казот Ж. *418, 684*
- Кайзер, Вольфганг *397*
- Кайзер, Георг *289*
- Калинець, Ігор *622*
- Калиновський, Анатоль Васильович (*див. також* Галан, Анатоль) *509, 567, 586, 604*
- Калитовська, Марта *568, 569, 574*
- Каляник, Іван *232*
- Кальвін, Йоганнес *678*
- Кальдерон де ля Барка, Педро *463*
- Камю, Альбер *73, 569*
- Кандиби *413*
- Кандієв (Большухін), Юрій (Верес, Яків) *595*
- Каннегіссер, Леонід *709*
- Караванський, Святослав *60, 622*
- Кардуччі, Джозуе *306*
- Карл XII *556*
- Карманський, Петро *100, 131, 133*
- Карпенко-Криниця, Петро *517, 526, 576*
- Касона, Алехандро *569, 579*
- Кастро де Мургія, Росалія де *389*
- Катаєв, Валентин *193*
- Катулл *198*
- Кафка, Франц *553, 572, 687*
- Кацнельсон, Абрам *532, 719*
- Качуровська, Лідія *440, 443, 580*
- Качуровський, Ігор (Чичка, Хведосій) *231, 348, 402, 430, 440, 441, 512, 517, 522, 524, 527, 529, 530, 543, 562, 567, 568, 570, 574–579, 589, 590, 592, 593, 597, 598, 601, 681, 685*
- Кашенко, Андріян *454*
- Квітка-Основ'яненко, Григорій *75, 117*
- Кедр, Ростислав (Манастирський, Іван) *437, 551, 604*

- Келлер 144
- Кеніг, Альма Йоганна 381, 382
- Кервуд, Джеймс Олівер 453
- Кернер, Теодор 527
- Кернеренко (Кернер), Грицько 132
- Керницький, Іван (Ікер) 584, 585, 591
- Керч, Оксана 352, 360, 524, 564
- Кестлер, Артур 463
- Кибальчич, Надія 100, 108, 110, 166, 167, 281
- Кирієнко-Волошин, Максиміліян – див. Волошин, Максиміліян
- Кисельов, Леонід 718
- Кіплінг, Редьярд 309, 410–412, 566, 567
- Кіркконнелл, Ватсон 54, 107
- Кіршбавм 352
- Кітс, Джон 306, 572, 717
- Клен, Юрій (Бурггардт, Освальд Федорович) 29, 55, 63, 64, 102, 217–219, 224, 225, 229, 233, 236, 244, 249–300, 303, 309, 344, 349, 352, 360, 363, 370, 415, 420, 422, 426, 428, 437, 438, 442, 456, 468, 469, 472, 477, 479, 482, 492, 506, 512, 527, 533, 536, 566, 568, 572, 574, 578, 579, 584, 597, 598, 691, 695, 696, 700, 712, 713
- Климкевич, Роман 573
- Клиновий, Юрій – див. Стефаник, Юрій
- Клодель (Кльодель), Поль 569
- Клюєв, Микола 691, 709
- Ключевський, Василь Осипович 201
- Ко, Антоша (Антоша Ко) – див. Гак, Анатоль
- Кобилянська, Ольга 96, 100, 108, 121, 133, 363, 702
- Кобилянський, Володимир 244, 339, 717
- Кобів, Йосип 228
- Коваленко, Грицько 133
- Коваленко, Людмила (Де Маріні) 583

- Коваленко, Олекса 99,
131, 701
- Коваленков, Олександр
Олександрович 211
- Коваль, Лібор 576
- Ковтун, Юрій — *див.*
Вухналь, Юрій
- Когут, Зоя 517, 589,
601 — 603, 605
- Козак, Едвард (Еко) 586,
599, 600
- Козаченко, Василь 619
- Кокто, Жан 569
- Колесник, Петро 694
- Колібри — *див.* Галан,
Анатоль
- Коломиєць, Авенір 63,
582
- Коллонтай, Олександра
709
- Коляда, Григорій 602
- Кольонна, Вітторія 398
- Кольцов, Олексій Васи-
льович 36
- Комаровський, Василь
(граф) 193, 215
- Комп'юта Донцелля 398
- Кониський, Олександр
509
- Коннел, Річард 573
- Кононенко П. (пс.) 301
- Конопницька, Марія 78,
375
- Констанца (королева)
376
- Коппе, Франсуа 213
- Коптілов, Віктор 719
- Корвін-Піотровський
474
- Корінна 374
- Корнелія (мати Тракхів)
374
- Коровицький, Іван 562
- Короленко, Володимир
193, 252, 705
- Коронадо, Кароліна 389
- Коротич, Віталій 633,
637
- Косач, Юрій 431, 472,
524, 573, 583, 597,
714
- Косач-Кривинюк О. 93
- Косенко, Петро 517
- Косинка (Стрілець),
Грицько 158, 337,
449, 590, 716
- Косович, Марія 517
- Костенко, Ліна 611,
621, 636, 637,
645 — 675, 699,
717
- Костер, Шарль де 455,
685

- Костецький, Ігор (Мерзляков, Іван) 343, 472, 500, 562, 565, 568–574, 578, 714
- Костомаров, Микола 117
- Костюк, Григорій (Подольак, Борис) 140–142, 146, 168, 174, 175, 467–469, 551, 604, 714
- Котляревський, Іван Петрович 84, 111, 214, 279, 444, 637, 702
- Коттмаєр, Елізабет 360, 380, 500, 574
- Котульський, Володимир 517, 573
- Кох, Ганз 53, 360
- Кохановський, Ян 183
- Коцюба, Гордій 706
- Коцюбинський, Михайло 75, 118, 121, 152, 158, 166, 210, 363, 689, 692, 699, 701
- Кочерга, Іван 152, 207, 669, 705
- Кочур, Григорій 228, 374, 441, 549, 632, 716, 719
- Кошелівець, Іван 469, 551, 562, 568, 572, 574, 587, 604, 607, 639, 714, 718
- Кравець, Сидір 512, 596
- Кравців, Богдан 225, 239, 307, 437, 513, 515, 566, 570, 576, 587, 641, 696, 706, 714, 718
- Кравченко, Уляна 524
- Красівський, Зиновій 622
- Красінський, Жигмонт 685
- Кретъєн де Труа 55, 721
- Крижанівська-Кучапська, Віра 92
- Крименко, Євген 517, 531
- Кримський, Агатангел 57, 96, 97, 716
- Кримський, Володимир 517–519
- Крістіна де Пізан (Пізанська) 383, 410
- Кроміаді К. (полковник) 557
- Кропива С. 597
- Кротевич, Євген 603
- Крук, Григорій 474
- Крус, Хуана Інес де ля 388, 389
- Крушельницький, Іван 334

- Крюков, Борис 573, 600
 Ксенофонт 233
 Кубійович, Володимир
 356, 465
 Кулик, Іван Юліянович
 257
 Куліш, Володимир (Гу-
 сочка, Серафима;
 Євин, Степан) 517,
 596, 707
 Куліш, Микола 208, 237,
 323, 337, 363, 639,
 705–707, 716
 Куліш, Олександра
 (Барвінок, Ганна;
 Білозерська, Олек-
 сандра) 127–130
 Куліш, Пантелеймон
 (Панько) 58, 111,
 127–129, 131, 133,
 215, 219, 259, 549,
 639, 679, 688, 716
 Кульчицький,
 Олександр 302
 Кун, Бея 196
 Купрін, Олександр
 Іванович 138, 148,
 151, 423, 685, 708
 Куприянов І. 206
 Курбас, Лесь 114, 115,
 208
 Курило, Олена 157
 Курпіта, Теодор (Теок)
 360, 517, 583
 Куценко, Леонід 352–
 354, 364
 Кушнір, Мирослав 413
 Кюренбергер (дер фон
 Кюренберг) 36
- Л**
- Лавріненко, Юрій 318,
 323, 527, 568, 704,
 706, 714, 718
 Лао Чжай – див.
 Ляо-Джай
 Ласло-Куцюк,
 Магдалина 223
 Ласовський, Ярополк
 360
 Лахманн (Ляхманн),
 Гедвіга 253, 289
 Ле, Іван 618
 Левицький, Мирон
 539, 542, 566
 Левицький, Модест
 512
 Левицький, Остап 54
 Левицькі 131
 Легіт (Ворушило), Анд-
 рій 431, 515, 517,
 529, 573
 Ледянський, Сергій 567,
 568

- Леконт де Ліль, Шарль
213 – 215, 222, 224,
231, 293, 479, 502,
574
- Ленау, Ніколявс 501
- Ленін, Володимир
(Ільїн Н.) 86, 90,
165, 486
- Леонід (Леонідас) 292
- Лепкий, Богдан 100,
131, 133, 569, 693
- Лермонтов, Михайло
Юрійович 37, 58,
309, 343, 418, 680,
681, 685
- Лесин, Василь Макси-
мович 155, 158,
503, 664
- Лесич, Вадим 513, 573,
575
- Лец, Станіслав Єжи
575
- Лжедмитрій 204, 205
- Лиман, Леонід 517,
527, 528, 551
- Липа, Юрій 145, 324,
325, 363
- Липовецька, Млада
604
- Литвинець, Михайло
719
- Личаківський 551
- Лі Бо 36, 45, 46
- Лівицький, Андрій 711
- Лівій Андронік 192
- Лісняк, Юрій 719
- Літинська, Варвара 573
- Лободовський, Юзеф
463, 575
- Ловелл, Емі 337
- Логвиненко, Михайло
618
- Лозов'ягін, Іван – див.
Багрянний, Іван
- Ломачка, Свирид –
див. Олександрів,
Борис
- Лонг (Лонгус) 228, 629
- Лонгфелло, Генрі Водс-
ворт 572
- Лондон, Джек 137, 162,
253, 290, 395, 459,
566, 658
- Лончина, Богдан 577
- Лохвицька, Мірра 182,
403, 404, 407
- Лу Сінь 576
- Лукаш, Микола Олек-
сійович 77, 228,
294, 333, 441 – 443,
719
- Луначарський, Анатолій
Васильович 709
- Лунц, Лев Натанович 713
- Луцький, Юрій (Джордж)
518, 579, 603

- Людовік VII 382
 Людовік IX (Святий) 42
 Люїс де Леон, Фрай 40
 Люкан 192
 Лютті, Франческа 401
 Лябе, Люїза 383, 384
 Лягерльоф, Сельма 479
 Лямартін, Альфонс де
 213
 Лянге, Антоні 215, 219,
 503, 575
 Ляо-Джай (Лао Чжай)
 565
 Ляскер-Шюлер, Ельза
 382, 410
 Лятуринська, Оксана
 340, 422, 575
 Льоренцетті, П'єтро 677
- М**
- Маєр, Конрад
 Фердінанд 500
 Маєр (професор) 261
 Мазепа, Іван
 Степанович 85, 233,
 417
 Мазуренки, Василь,
 Семен і Юрій 428
 Мазуренко, Галя 245,
 428 – 436, 612,
 686
 Майн Рід, Томас 616
- Майрінк, Густав 501,
 687, 702
 Майстренко, Іван 158
 Майфет, Григорій 158,
 323, 705
 Макаренко, Андрій 140
 Маковей, Осип 131
 Маковський, Сергій 194,
 195, 206, 692
 Максимович, Десанка
 375
 Маланчук, Роман 539
 Маланюк, Богдан 352,
 353
 Маланюк, Євген
 Филимонович 191,
 205, 258, 268, 290–
 292, 340–342, 344,
 346, 347, 351 – 372,
 415, 422, 426, 429,
 437, 449, 470, 471,
 477, 522, 523, 533,
 538, 540, 542, 543,
 574, 575, 584, 601,
 667, 696
 Маланюк, Филімон 352
 Малер, Густав 538
 Малярме, Стефан 253
 Маляпартє, Курціо 576
 Мальченко, Олекса –
 див. Ізарський,
 Олекса

- Мамонтов, Яків 100, 105,
107, 133
- Мандельштам, Осип 196,
406, 461, 709
- Манило, Іван 360, 517
- Манцоні, Алессандро
134
- Маргарита Наваррська
151, 470
- Марієнгоф, Анатолій
337
- Марія (онука Ярослава
Мудрого) 492
- Марія Французька (Ма-
рі де Франс) 55, 376,
382, 662
- Марк Аврелій 366
- Марко Вовчок (Марко-
вич, Марія) 75, 232
- Маркович, Марія — див.
Марко Вовчок
- Маркс, Карл 80, 86, 194
- Марк Твейн 131, 155,
566, 616, 620
- Маркуш, Олександр 54
- Маро, Клеман 40
- Мартен дю Гар, Роже
553
- Мартінес Сієрра,
Грегоріо 569
- Маруняк, Володимир
514, 566, 711
- Марціял 228
- Марченко, Микола —
див. Моршен, Ми-
кола
- Маршак, Самуїл 507
- Масарик, Томас Г. 140
- Масикевич, Орест 413
- Матвеев, Іван — див.
Єлагін, Іван
- Матвієнко, Теодор 517
- Матушевський, Борис
473
- Махар, Йозеф Свато-
пук 360, 575
- Маяковський, Володи-
мир 167
- М. Григ... 114 — 116
- Мей, Лев Олександро-
вич 171
- Мелешко, Фотій 31, 420,
553
- Мельшин-Якубович 360
- Мендес, Катюль 213,
214
- Меншиков, Михайло
Осипович 709
- Мережка (сотник) 192
- Мережковський, Дмитро
Сергійович 29, 192,
489, 692, 705, 708,
721
- Мержинський, Сергій
92, 93, 96

- Меріке, Едвард 36, 55,
309, 501
- Меріме, Проспер 54
- Метерлінк, Моріс 54,
55, 70, 112, 113,
131, 133, 502, 574,
685
- Микитенко, Іван 257
- Микула, Володимир
465
- Мирний, Панас 75,
111, 157, 314
- Мисик, Василь 225,
323, 441, 611,
716, 719
- Михайленко, Юрій
518
- Мікелянджельо Буо-
нарроті 398
- Мікельоццо 670
- Мілош, Чеслав 575
- Мільтон, Джон 78
- Мін, Димитрій 45
- Міро 374
- Міртіда 374
- Містраль, Габріеля
(Годой, Люсіля)
375, 390–393, 410,
566
- Міцкевич, Адам 77, 309,
360, 370
- Мішель, Люїза 386, 387,
409
- Могилянська, Лада 323,
694
- Моем, Вільям Сомерсет
566
- Можейко 189
- Моліна, Тірсо де 54
- Мольєр, Жан-Батіст 54
- Момберт, Альфред 64,
81, 82, 499
- Моне, Клод 424
- Монтень, Мішель Е. де
385
- Мопассан, Гі де 146,
155, 158, 282, 555,
702
- Моргенштерн, Крістіян
500
- Мореас, Жан 502, 574
- Мороз, Валентин 622,
638
- Морра, Ізабелля 398
- Моршен (Марченко),
Микола 193, 518,
529
- Мосендз, Леонід 263,
282, 306, 340, 360,
422, 512, 584, 696
- Москаленко, Михай-
ло 44
- Мотика, Гриць 591, 600
- Мотт Фуке, Фрідріх де
ля 55
- Мох (редактор) 499

Моцарт, Вольфганг
 Амадеус 54, 550,
 563, 564, 666
 Муравйов, Михайло 139
 Мусієнко, Олекса 473
 Мусоргський, Модест
 115
 Мюссе, Альфред де 213,
 502, 574

Н

Нале Роксльо, Конрадо
 309
 Наполеон Бонапарте
 555
 Нарбут, Володимир 193,
 705
 Нароков М. 193
 Наумович, Софія 319,
 569
 Неврлі, Микола
 (Мікулаш) 189, 364
 Негрі, Ада 78, 375, 400,
 401
 Незабудько, Панько 600
 Неймірок, Олександр
 193
 Некрасов, Микола
 Олексійович 79,
 463, 471
 Неприцький-Гранов-
 ський, Олександр
 132

Нерво, Амадо 182, 183,
 214, 423, 435
 Нерон 171
 Неруда, Пабльо 548, 573
 Нечуй-Левицький, Іван
 313, 314
 Нижанківський, Богдан
 (Бабай) 599, 600
 Нитченко (Чуб), Дмитро
 467, 468, 567, 575,
 604, 697, 720
 Ніхитін, Іван 36
 Ніцше, Фрідріх 49, 82,
 83, 231, 275, 702
 Ніщинський, Петро 111
 Ноай, Анна де 384, 386
 Нобель, Альфред 134,
 390
 Новаківський, Олекса 438
 Новаліс (Гарденберг,
 Фрідріх фон) 501
 Нойс, Альфред 309
 Норвід, Каміл 238
 Носсіда (Носсіда Лок-
 ріянка) 373, 374
 Нуар, Жак 191
 Нудьга, Григорій 310, 716
 Ньютон, Ізак 288

О

Овечко, Іван 525
 Овідій 242, 374, 548
 О. Генрі 137, 166, 311

- Огієнко, Іван (Іларіон,
митрополит) 359,
516
- Одарченко, Петро 174,
225, 604
- Октавіян Август 374
- Окуджава, Булат 668
- Олаф Святий 38
- Олександр II 91, 314
- Олександрів, Борис
(Грибінський, Бо-
рис Олександрович;
Ломачка, Свирид)
32, 263, 364, 366,
375, 441, 453, 469,
485, 512, 518, 523,
524, 529, 532–550,
568, 570, 574, 575,
584, 589–593
- Олесь, Олександр
(Кандиба, Олек-
сандр Іванович;
Валентин) 31, 100,
102–104, 131, 133,
176–190, 257, 261,
268, 301, 325, 351,
363, 415–417, 421,
529, 594, 598, 704,
712, 716
- Олеша, Юрій 193
- Ольжич, Олег (Кандиба,
Олег Олександро-
вич) 221, 222, 226,
- 233, 245, 258, 261,
268, 290, 340–342,
349, 350, 363, 407,
410, 411–419, 422,
429, 437, 583, 681,
696
- Онацький, Євген
Дометович 364, 573,
576, 582
- Онуфрієнко, Василь 32,
34, 517, 573, 594,
598, 720
- Орагвелідзе Г. Г. 218,
219
- Орвелл, Джордж 566
- Орест, Михайло (Зеров,
Михайло
Костьович;
Тріюмфич,
Зорехват) 41, 64,
76, 77, 81, 220–225,
229, 233, 236, 238,
242, 244, 247, 266,
268–291, 302, 307,
359, 368, 380, 385,
387, 401, 420, 426,
434, 435, 441, 442,
456, 471, 473–508,
512, 513, 516, 528,
533, 541, 542, 565,
568, 569, 571, 572,
574–576, 578, 595,
598–600, 604, 610.

- 641, 651, 655, 687,
696–698, 700, 707,
714
- Орешин, Петро 709
- Орлик, Василь – *див.*
Галан, Анатоль
- Ортега-і-Гассет, Хосе
573
- Осадчий, Михайло 622
- Осипов (Осіпов),
Микола 214, 362,
702
- Осипова, Лідія 714
- Осьмачка, Тодось 569,
590
- Отар Чорний 38
- Отон, Мануель Хосе 36,
37
- Оттони (Великий, II і III)
80, 88, 376
- П**
- Павленко (Чинник),
Євдокія 136
- Павлик, Михайло 92
- Павличко, Дмитро 392,
441, 488, 719
- Павлишин, Марко
601–603, 605
- Павлушков, Микола
473
- Павнд, Езра 572
- Падох, Ярослав 264
- Паламарчук, Дмитро
413, 441, 716, 719
- Палій, Микола 569, 573
- Панченко, Володимир
354
- Паньків, Галина – *див.*
Черінь, Ганна
- Паскевич І. Ф. 129
- Пастернак, Борис Лео-
нідович 135, 208,
491, 495, 554
- Пахер, Міхаель 677
- Пачовський, Василь
131, 268, 269, 538,
701
- Первомайський, Леонід
30, 32, 245, 268,
269, 309, 443, 444,
607, 610, 637, 669,
670, 680, 705, 717,
720
- Перепадя, Анатоль 40,
719
- Перікл 194
- Перон, Хуан Домінго
557
- Персі, Томас 309
- Петлюра, Симон 140,
251
- Петрарка, Франческо
33, 44, 45, 92, 242,
267, 306, 445, 565,
576, 662

- Петренко, Михайло 529
- Петро I 91, 201, 204
- Петров (Домонтович),
Віктор 189, 283,
702, 707
- Петров, Євгеній 135,
193
- Петрова (критик) 634
- Петроній 151
- Петрус Альфонсі 113
- Печериця, Яків – *див.*
Галан, Анатоль
- Пилипенко, Сергій 232,
288
- Писарев Д. І. 80
- Підгірянка, Марія 133
- Підмогильний, Валеріян
31, 135, 164, 173,
237, 257, 323, 363,
442, 452, 457, 512,
659, 701, 704
- Підпалій, Володимир
718
- Піндар 228, 549, 553
- Пірандельо, Люїджі
444
- Пісоцький, Анатоль –
див. Річицький,
Андрій
- Пітагор 275
- Піше, Альфонс 309
- Платон 126, 270
- Плетньов, Петро Олек-
сандрович 127–129
- Плеханов Г. В. 90
- Плужник, Євген Пав-
лович 31, 135, 216,
224, 229, 230, 233,
237, 239, 244, 268,
269, 313, 315, 323,
337, 352, 424, 452,
477, 487, 519, 541–
543, 610, 621, 654,
705, 716
- Плющ, Олексій 100,
108–110, 167
- По, Едгар Аллан 310,
685
- Погорілий, Семен 173
- Подоляк, Борис – *див.*
Костюк, Григорій
- Поліщук, Валеріян 337,
459
- Поліщук, Клим 135, 323,
694
- Полонська-Василенко,
Наталія 162
- Полтава, Леонід 311,
364, 516, 518, 524,
527, 551, 575, 598,
696, 720
- Понеділок, Микола
518, 585, 586, 591,
600

- Постишев, Павло 211,
579, 674, 720
- Постоловський, Антін
105, 107
- Потапенко, Ігнатій 193,
705
- Правдюк О. 448, 452
- Правовірний, Іван 595,
596
- Праксілла 373, 374
- Прокопович, Теофан 192
- Пронченко, Михайло
307
- Пруст, Марсель 137, 553
- Прутков, Козьма 265,
359, 584, 600
- Пулинець, Олександр
Степанович 155,
158, 503, 664
- Пулюй, Олександр 413
- Пушкін, Олександр
Сергійович 31, 54,
66, 79, 84, 155, 177,
204, 238, 282, 306,
309, 367, 477, 655,
710, 713
- Пчілка, Олена 706, 716
- Пшибишевський, Стані-
слав 227
- Р**
- Равич, Зоя 353
- Разін, Степан 204
- Раймбавт Оранзький 721
- Райс, Еммануїл Мату-
сович 107, 239,
364, 604
- Ранд Е. — див. Цернаск,
Гейно
- Реймонт, Владислав 483
- Ремарк, Ерїх Марія 174
- Рембо, Артур 253, 527,
577
- Репетило, Ольга 360
- Рилєєв, Кіндрат 440,
442–444, 574
- Рильський, Максим
Тадейович 31, 38,
66, 77, 100, 102, 105,
106, 108, 133, 190,
217–222, 224–226,
242, 253, 266, 268,
287–289, 291, 306,
314, 315, 352, 363,
368, 442, 477, 481,
482, 488, 506, 537,
538, 541, 542, 549,
575, 593, 598, 610,
618, 632, 663, 664,
693, 695, 698, 705,
711, 716, 720
- Риндик, Степан 594,
595
- Різників, Олекса 622
- Рільке, Райнер Марія
235, 253, 255, 264,

- 284, 289, 290, 475,
488, 498–501, 551,
566, 570, 571, 576,
687
- Ріменшнайдер, Тільман
677
- Ріттер, Павло 679
- Річ, Віра 54
- Річард Лев'яче Серце
39, 375
- Річицький, Андрій (Пі-
соцький, Анатоль)
141, 142
- Роберт Диявол 314
- Роговська, Інна 576,
604
- Розмай, Олекса – *див.*
Веретенченко,
Олекса
- Розумовський, Кирило 84
- Розумовські (графи) 351
- Ролей, Волтер 40
- Роляян, Ромен 563
- Романенчук, Богдан 567
- Романишини, Тетяна і
Ярослав 31
- Романови 201
- Россетті, Крістіна Джор-
джіна 401, 402
- Россіні, Джоакіно 563
- Ротач, Петро 719
- Рубчак, Богдан-Тиміш
362, 431, 528
- Руданський, Степан 111,
470, 577, 689
- Руденко, Микола Дани-
лович 126, 245,
606–615, 617,
621, 624, 626, 633,
649
- Руденков (артист естра-
ди) 583
- Рудницький, Леонід 282,
681
- Рукавішніков, Іван 131
- Русов, Юрій 590
- Рустічі, Франческо 670,
671
- Рюккерт, Фрідріх 359,
501
- С**
- Сааведра, Анхель
(Дуке де Рівас) 46
- Сааді 323
- Савицька, Богумила 353
- Савич, Іван 636, 719
- Савченко, Павло 107
- Савченко, Яків 241, 337
- Салига, Тарас 355, 365
- Сальванескі Н. 576
- Сальєрі, Антоніо 666
- Самійленко, Віталій 107
- Самійленко, Володимир
111, 187, 216, 632,
701, 704, 716

- Самійленко, Микола 413
- Самоненко І. І. 99
- Самора, Антоніо де 54
- Самчук, Улас
Олексійович 420,
514, 533, 553, 588,
596
- Сангушко (князь) 249
- Санчо (король) 33
- Сапіга, Ілля 568
- Сапфо, Сапфона — *див.*
Сафо
- Сарду, Вікторіен 131
- Сарма-Соколовський,
Микола 413
- Састре, Альфонсо 569
- Сатановський, Арсеній
192
- Сафо (Сапфо, Сапфо-
на) 373, 374, 398,
679
- Сацюк, Олекса 513, 573,
587
- Саяк, Матільда 580
- Сварог, Вадим 714
- Сведенборг, Еммануель
432
- Сверстюк, Євген 579,
622, 636, 638
- Свидницький, Анатоль
173
- Свідзінський, Володи-
мир Юхимович 100,
105–108, 133, 135,
173, 224, 225, 237–
248, 268, 352, 477,
487, 568, 610, 621,
642, 705, 716
- Світличний, Іван 41,
306, 308, 622, 631–
644, 646, 718
- Сев, Моріс 383
- Сельвінський, Ілля 211
- Семенко, Михайло 100,
208, 337, 362
- Сенека 192
- Сеник, Ірина 622
- Сервантес Сааведра,
Мігель де 40, 137,
376, 430, 597, 603
- Середяк, Юліян 569,
573, 574, 599, 600
- Серрей, Генрі Говард
(граф) 40
- Сєверянін, Ігор 177,
354
- Сєдих А. 206
- Сидоренко, Петро 174
- Симеон Полоцький 85,
192
- Симоненко, Василь
324, 470, 490, 494,
495, 631, 635–637,
642, 655, 697, 698,
718

- Ситник, Михайло
(Хмурий, Майк)
515, 518, 523, 525—
527, 534, 585, 608
- Сільва, Хосе Асунсіон
310
- Сірик, Грицько 514, 518,
521
- Сірко, Гліб 570
- Скеля (Студецький),
Микола 518, 526
- Скиталець-Петров,
Степан Григорович
708
- Сковорода, Григорій 31,
37, 44, 100, 124—
127, 263, 270
- Скоп, Олександр —
див. Шпилька
- Скоропадський, Павло
139
- Скотт, Вальтер 309, 616
- Скотт, Вільям Белл 36,
37
- Скрипник, Микола 169
- Славинецький, Єліфаній
192
- Славутич, Яр 239, 364,
401, 402, 441, 518,
523, 524, 527, 529,
534, 568, 572, 575,
576, 578, 598, 604,
684, 706
- Сліпченко, Микола 356
- Слісаренко, Олекса 323,
450, 610, 694, 716
- Словацький, Юліюш
111, 575, 684, 685
- Смолич, Юрій 451—453,
585, 617
- Смолет, Тобайяс 685
- Смотрич, Олександр
518, 524, 551
- Снегірьов, Гелій 622
- Содомора, Андрій 228,
374, 406, 441, 719
- Соколов, Юрій 683
- Солженіцин, Олек-
сандр 249, 457,
575, 684
- Соловей, Алесь 522, 575,
584
- Соловей, Оксана 518,
524, 569, 572, 574
- Соловійов, Володимир
348, 692, 705
- Соловійов, Сергій 37
- Соловійова, Поліксена
(Allegro) 403, 705
- Сологуб, Федір
(Тетерніков, Федір
Кузьмич) 29, 193,
196, 327, 477, 682,
685, 692, 705, 709
- Солон 228

- Сор Хуана Інес де ля
Крус — *див.* Крус,
Хуана Інес де ля
Сорока, Олександр
239, 716
- Соррілья, Хосе 54
- Сосюра, Володимир 189,
268, 310, 315, 319,
357, 359, 360, 417,
477, 536, 537, 541,
542, 549, 610, 664,
702, 707
- Софронів-Левицький,
Василь 31, 158, 281,
420, 527, 701
- Сріблянський, Мики-
та — *див.* Шаповал,
Микита
- Сталін, Йосип 173, 175,
514, 610, 617, 618,
636, 715
- Стампа, Гаспара 398
- Старицька-Черняхів-
ська, Людмила 679,
706
- Старицький, Михайло
466, 716
- Старовійт, Микола 365
- Стасів-Калинець, Іри-
на 622
- Стасяк, Стефан 214,
483
- Степаненко, Микола
518
- Степові, Юрій та
Олекса 515
- Стефаник, Василь 158,
216, 281, 337, 363,
586, 701
- Стефаник (Клиновий),
Юрій 586, 604
- Стефанович, Олекса
268, 290, 340, 342,
415, 420—427, 437,
538, 696
- Стецько, Ярослав 557
- Стешенко, Ірина 441
- Стівенсон, Роберт
Льюїс 231, 282, 566
- Сторні, Альфонсіна 390,
392—396, 410, 657,
658
- Стороженко, Андрій 129
- Страбон, Валягфрід —
див. Валягфрід
Страбон
- Стріха, Едвард 512
- Стріха, Максим 719
- Струтинська, Марія 471
- Стус, Василь 60, 268,
495, 622, 718
- Сульпіцій Сервій 374
- Сульпіція 374
- Сумський 131
- Сухомлин, Панас (?) 452
- Сюллі-Прюдом, Арман
112, 133, 213, 216,
224
- Сядньов, Масей 575

- Т
- Талалай, Леонід 719
- Таль Б. 196
- Тамайо-і-Бавс, Мануель 569
- Тангойзер 492
- Тарнавська, Марта 32, 382, 402, 403, 406, 441, 568, 575, 579
- Тарнавський, Зенон 569
- Тарнавський, Остап 32, 430, 441, 518, 529, 568, 572, 573, 575, 601, 602, 696, 720
- Тарнавський, Юрій 569
- Тась, Дмитро 323
- Твардовський, Олександр 471, 716
- Твейн, Марк — *див.* Марк Твейн
- Твердохліб, Сидір 111
- Тегнер, Есайяс 293
- Теккерей, Вільям Мейкпіс 479
- Телезілла 374
- Теліга, Олена 222, 226, 233, 258, 261, 268, 290, 340—342, 348, 358, 370, 373—410, 412, 413, 415, 419, 422, 437, 659
- Тен, Борис 228, 441, 717, 719
- Тенета, Борис 315
- Теннісон, Альфред 309, 484
- Теодора 221
- Теок — *див.* Курпіта, Теодор
- Теренцій 192
- Теренціян Мавр 231
- Тереса де Хесус (св.) 387, 388, 505
- Терещенко, Микола 40, 382—387, 442, 632, 717
- Тетерніков, Кузьма 193
- Тетерніков, Федір Кузьмич — *див.* Сологуб, Федір
- Тимочко, Петро 183, 719
- Тимченко, Євген 112, 131
- Тирса, Юлій (*див.* також Баландович, Марія і Качуровський, Ігор) 597
- Тис, Юрій 597
- Тихий, Олекса 607
- Тичина, Павло Григорович 30, 100, 105, 106, 108, 133, 216, 224, 230, 237, 268, 360, 363, 366, 404, 477, 488, 513, 536, 606, 610, 693, 698, 716
- Тібулл 374
- Тік, Людвіг 158

- Ткач, Юрій 579
Ткаченко, Валентина 532
Ткаченко, Всеволод 632,
719
Товкачевський, Андрій
100, 124–127, 132,
703, 704
Толстая, Олександра
Львівна 514
Толстой, Лев Никола-
йович 47, 54, 80,
117, 555, 710
Толстой, Олексій Костян-
тинович 29, 192, 294,
309, 351, 361, 543
Толстой, Олексій Мико-
лайович 195
Томас 662
Торкемада, Томас де 666
Тотіла 203
Третьяков, Роберт 232
Тріюмфич, Зорехват –
див. Орест, Михайло
Троцький, Лев 710
Тулуб, Зінаїда 152, 193,
207, 323, 705
Туптало, Данило (св. Ди-
митрій Ростов-
ський) 192
Тургенєв, Іван Сергійо-
вич 117, 152, 167, 683
Турянський, Осип 702
Турянський, Роман 518
Тютчев, Федір 80, 238
Тютюнник, Василь 353
Тютюнник, Григорій
31, 150, 610, 637, 717
Тютюнник, Григiр 637
- У**
Уайльд, Оскар – див.
Вайльд, Оскар
Угарті, Николай 583
Українка, Леся 53–98,
108, 111, 116, 121,
131, 147, 157, 166,
184, 186, 187, 216,
268, 271, 288, 289,
363, 368, 388, 400,
407, 410, 456, 572,
629, 630, 653, 659,
663, 670, 679, 685,
701, 703, 704, 710,
716
Улезко М. Т. 253, 290
Улянд, Людвіг 309, 501, 508
Успенський, Гліб 117
- Ф**
Фавст (доктор) 520
Фальківський, Дмитро
110, 239, 334
Феденко, Богдан 518
Федоренко М. Т. 565
Федр 192
Федюшка, Микола –
див. Євшан, Микола
Фесенко, Тетяна 193
Фет, Афанасій 244

- Фехнер, Густав 624
- Филипович, Павло
Петрович (Зорев,
Павло) 102, 135, 152,
181, 190, 193, 207,
219, 222, 224, 225,
229, 233, 237, 244,
251, 253, 257, 268,
269, 276, 277, 287,
288, 323, 352, 442,
506, 568, 632, 656,
657, 667, 695, 698,
702, 705, 711, 716
- Філіпов, Борис 192, 206
- Філянський, Микола
Григорович 100—
102, 104, 111, 131, 133,
323, 603, 689, 706
- Фішбейн, Мойсей 441,
568, 574—578, 598,
719
- Фльобер, Гюстав 553, 563
- Фра Беато Анджеліко 677
- Франко, Іван Якович 41,
47—52, 57, 60, 62,
75, 108, 111, 121,
131, 138, 147, 149,
157, 187, 190, 210,
215, 219, 268, 271,
281, 306, 307, 310,
363, 368, 373, 374,
439, 456, 457, 509,
572, 599, 637, 641,
642, 668, 679, 681,
685, 701, 702, 704
- Франс, Анатоль 131, 702
- Француженко, Микола
515, 518
- Франческо з Ассізі
(Ассізький, св.) 444,
489, 613, 671, 676,
690, 694—696
- Фрау Ава 376
- Фрідріх Барбаросса 292
- Фрідріх II 42
- Фройд, Зігмунд 492
- Фуа-Фузінато, Ермінія 401
- ## Х
- Ханенки 597
- Харитон 629
- Хахуля (Хахулін), Олек-
сандер 316, 697
- Хвиля, Андрій 211, 579
- Хвильовий, Микола 106,
135, 140, 164, 208, 210,
237, 288, 319, 337, 363,
447, 537, 595, 639, 706,
710, 711
- Хіменес, Хуан Рамон
185, 573
- Хмарка, Надія 400
- Хмельницький, Бог-
дан 659
- Хмурий, Майк — див.
Ситник, Михайло
- Холодний, Микола 622
- Холодний, Петро 361
- Хорольський 551
- Храплива, Леся 601
- Хрущов М. С. 486

Ц

Цвайг, Стефан *155, 289, 499*

Цветаєва, Марина *206, 403, 406, 407, 708*

Цезар *374*

Целян, Павль *499, 571*

Церінт *374*

Цернаск, Гейно (Ранд Е.) *135, 507*

Ч

Чайківський (Чайковський), Андрій *454*

Чапленко (Чапля), Василь *217, 307, 363, 487, 513, 530, 594, 602–604, 621, 641, 660, 707, 714*

Чарнецький, Степан *131*

Чаттертон, Томас *527*

Челліні, Бенвенуто *40, 41*

Череватенко, Леонід *413, 718*

Черемшина, Марко (Семенюк, Іван) *363*

Черінь, Ганна (Грибінська, Галина; Паньків, Галина) *512, 518, 528, 583, 588*

Черкасенко, Спиридон *704*

Черленівна, Роксоляна *597*

Чернишевський, Микола Гаврилович *79, 80, 85, 364*

Чернілевський, Станіслав *719*

Чернявський, Микола *100, 104, 118, 131, 323, 716*

Чернятинський, Іван (Шевченко, Ігор) *518, 567*

Черняхівський, Олександр (?) *131*

Чехов, Антон Павлович *54, 67, 137, 148, 191, 324, 364, 501*

Чечко, Андрій – *див.* Галан, Анатоль

Чижевський, Дмитро *261*

Чирський, Микола *339, 340*

Чичибабін, Борис *204*

Чичка, Хведосій – *див.* Качуровський, Ігор

Чімабує, Джованні *670, 677*

Чіріков, Євгеній *138, 708*

Чорний, Саша *709*

Чорновіл, Вячеслав *622*

Чуб, Дмитро – *див.*

Нитченко, Дмитро

Чуковський, Корній *472*

Чумак, Василь *339, 717*

Чупринка, Грицько *100, 102–104, 133, 178, 449, 703, 704*

Чутченко, Микита *690*

Ш

- Шаміссо, Адельберт
фон 36, 50, 501
- Шанковський, Ігор 570,
575, 576, 578
- Шаповал (Сріблянський),
Микита 100, 116—
121, 127, 130—133,
172, 482, 703, 704
- Шах, Петро 351
- Шахова, Кіра 400
- Шаховський, Семен 439
- Шаян, Володимир 430,
576, 679
- Швець, Василь 532
- Швець, Федір 140
- Шевельов, Юрій — див.
Шерех, Юрій
- Шевченко, Ігор — див.
Чернятинський, Іван
- Шевченко, Тарас Григо-
рович 29, 33—46,
58—60, 64, 84, 85,
97, 119, 121—124,
129, 155, 166, 177,
181, 183, 184, 186,
190, 214, 233, 242,
259, 268, 294, 310,
313, 421, 432, 469,
484, 539, 572, 634,
635, 637, 638, 642,
664, 681, 688, 689,
697, 698, 700, 703,
712
- Шевчук, Валерій 718, 719
- Шевчук, Грицько 520
- Шевчук, Тетяна 360
- Шевчук Ю. 567
- Шекспір, Вільям 80, 124,
164, 254, 264, 290, 306,
376, 430, 525, 569, 572,
603, 653, 717
- Шелест, Володимир 518
- Шеллі, Мері 110
- Шеллі, Персі Біші 55, 56,
64, 81, 253, 255, 284
- Шенгелі, Георгій 198
- Шеньє, Андре 502, 574
- Шеремета, Микола 636,
638
- Шерех (Шевельов), Юрій
520, 522, 524, 528,
565, 599, 712—714
- Шершеневич, Вадим 337
- Шіканедер, Еммануель 550
- Шіллер, Фрідріх фон
131, 292, 309, 500,
501, 563, 717
- Шкловський, Віктор 461
- Шлегель, Август Віль-
гельм 158
- Шляф, Йоганнес 500
- Шмельов, Іван Сергійо-
вич 708
- Шніцлер, Артур 131
- Шопен, Фредерік 522
- Шопенгауер (Шопенга-
вер), Артур 86, 245,
424, 458, 563, 612
- Шор, Розалія 683

Шоу (Шов), Бернард 253,
290

Шпенглер, Освальд 288

Шпилька (Скоп, Олександр) 585

Шпіцвег, Карл 144

Шрейнер (Шрайнер)
Оліва 131

Штайнер, Рудольф 432, 686

Штравс, Ріхард 54, 253, 289

Штуль, Олег 409

Шуберт, Франц 538

Шутай, Олександр 467, 468

Шулер, Роман 580

Шульгин, Ростислав 570

Шульц, Карел 565

Шумук, Данило 622

Шухевич, Роман 557

Щ

Щербак, Юрій 718

Щоголев, Яків 536, 689

Щурат, Василь 693

Ю

Юнг, Карл Густав 492

Юткін В. 211

Юхименко, Іван 239

Я

Яблонська, Софія 604

Яворський, Стефан 192

Якопоне да Тоді 444, 676

Якубський, Борис 705

Янів, Володимир, 301 –
312, 641, 686, 696

Янічек, Марія 380, 502

Янішевський, Іван 352,
353

Яновська, Любов 716

Яновський, Юрій 31, 158,
337, 363, 704, 716

Яременко, Василь 467

Ярослав Мудрий 492

Ярхо, Борис Ісакович 48,
88, 94, 200, 213, 249,
483, 677, 678, 721

Ястребов, Володимир 192

Яцків, Михайло 100, 133

Allegro – *гив.* Солов-
йова, Поліксена
González, Fernando 197
Gritzenko V. de – *гив.*
Гриценко, Віктор
Ukrainka, Lesja (*гив.*
також Українка,
Леся) 89



ПРО АВТОРА

Ігор Качуровський народився 1 вересня 1918 р. у Ніжені, дитинство його минуло в Крутах — рідному селі матері. 1932 р., рятуючись від репресій, Качуровські перебралися до Курська, де Ігор закінчив десятирічку і педінститут. Улітку 1942 р., під час німецької окупації, родина повертається на Чернігівщину, а 1945 р., підхоплена виром війни, потрапляє до Австрії, де, разом із сотнями тисяч інших українських емігрантів, дістає притулок у таборах Ді-Пі («переміщених осіб»). Тут Ігор, який доти віршував переважно по-російськи, пише свої перші «дорослі» українські поезії.

Емігрувавши 1948 р. до Аргентини, Качуровські оселяються в найзлиденнішому передмісті Буенос-Айресу. 20 років, прожитих у «заокеанській чужині», стали для поета роками важкої фізичної праці і водночас роками інтенсивної творчості й самоосвіти: він опановує еспанську мову, стає вільним слухачем Графотехнічного (власне — літературного) інституту, пише поезію і прозу, редагує журнал «Пороги».

1969 р. І. Качуровський, разом із дружиною, повертається до Європи і відтоді постійно мешкає в Мюнхені. Літературну творчість поєднує з працею на Радіо «Свобода» і науковою роботою: захищає докторську дисертацію і стає викладачем, а згодом професором Українського Вільного Університету.

Широку географію мандрівного життя письменника відбивають навіть вихідні дані його поетичних збірок: «Над світлим джерелом» (Зальцбург, 1948), «В далекій

гавані» (Буенос-Айрес, 1956), «Пісня про білий парус» (Мюнхен, 1971), «Свічада вічності» (Мюнхен, 1990). Лише остання збірка, «Осінні пізноцвіти» (з додатком виданої 1960 р. в Новому Ульмі поеми «Село»), з'явилася 2000 р. в Києві завдяки зусиллям поетових друзів з Радіо «Свобода». Окреме, доповнене видання згаданої поеми (під назвою «Село в безодні») випустив Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» (2006).

Під маркою Видавничого дому вийшла також монографія І. Качуровського «Генерика і архітектоніка» (у двох книгах, 2005, 2008), том різножанрової прози письменника під назвою «Шлях невідомого» (2006) та підсумкове зібрання його поетичних перекладів «Круг понадземний» (2007), яке, поруч із багатьма старими й новими перекладами, охопило й видані на Заході авторські перекладні антології «Золота галузка: Антологія іберійської та ібероамериканської поезії» (1991), «Стежка крізь безмір: Сто німецьких поезій (750 – 1950)» (2000), а також «Вибране» Франческа Петрарки (1982).

Крім того, на Україні вийшли віршована казка «Пан Коцький» (1992), підручник «Основи аналізу мовних форм (Стилістика)» (у двох томах, 1994), перекладна антологія «Окно в українську поезію» (1997), упорядкований І. Качуровським збірник «Італія в українській поезії» (1999); перевидано було віршознавчий триптих «Метрика» – «Строфіка» – «Фоніка» (1994).

У Лондоні побачила світ упорядкована Ігорем Васильовичем «Хрестоматія української релігійної літератури» (книга 1 – «Поезія», 1988), у Буенос-Айресі – переклад п'єси Алехандра Касони «Човен без рибалки» (2000), в Мюнхені – збірник літературознавчих розвідок «Променисті сільвети» (2002), який приніс йому 2006 р. Шевченківську премію, а нині пропонується українському читацтву в другому, виправленому виданні.

Науково-популярне
видання

Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»

Ігор Качуровський
ПРОМЕНИСТІ
СИЛЬВЕТИ
Лекції, доповіді, статті,
есеї, розвідки

Передмова
Михайла Слабошпицького

Спеціальне редагування
О. Г. Бросаліної
Редактор *І. Г. Ярошенко*
Художнє оформлення
Н. В. Михайличенко
Технічний редактор
Т. М. Новікова
Комп'ютерна верстка
Н. В. Єрмак, В. І. Перекрест
Коректор *Н. О. Єгоровець*

Підписано до друку 20.10.2008.
Формат 84 × 108^{1/32}.
Папір офсетний № 1.
Друк офсетний.
Гарнітура «BalticaCTT».
Ум. друк. арк. 40,32.
Обл.-вид. арк. 40. Тираж 5000 прим.
Видавничий № 8-297.

Видавничий дім «Києво-
Могиллянська академія».
Свідоцтво про реєстрацію № 1801
від 24.05.2004 р.

Адреса видавництва:
04655, Київ, Контрактова пл., 4.
Тел./ факс: (044) 425-60-92, 425-35-66.
E-mail: phouse@ukma.kiev.ua
[http:// www.publish-ukma.kiev.ua/ua](http://www.publish-ukma.kiev.ua/ua)

Видруковано у ВАТ
«Білоцерківська книжкова фабрика».
Зам. 8-541.
09100, Україна, м. Біла Церква,
вул. Л. Курбаса, 4.

Розробка серійного
оформлення – дизайнер-
ський відділ видавництва
«Дніпро»