



Українське літературознавство

Випуск

59

Міністерство освіти України
Львівський державний університет
ім. Івана Франка

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

ВИПУСК 59



Л Ї В І В
ВИДАВНИЦТВО «СВІТ»
1994

Цей збірник укомплектовано зі статей в основному на теми «Білих плям» української літератури. Значна частина його відведена для публікацій молодих науковців, дослідження яких мають доволі багатий спектр літературознавчих проблем.

Для науковців, викладачів вузів, учителів середніх шкіл, студентів.

Редакційна колегія: проф. д-р філол. наук Л. І. Міщенко (відп. ред.), проф. д-р філол. наук І. О. Денисюк (відп. секр.), проф. д-р філол. наук З. С. Голубева, проф. д-р філол. наук Р. Т. Гром'як, проф., д-р філол. наук Л. С. Дем'янівська, доц., канд. філол. наук Т. Ю. Салига (заст. відп. ред.), доц. канд. філол. наук М. І. Гнатюк, д-р філол. наук М. М. Ільницький, проф., д-р філол. наук П. М. Лісовський, доц., канд. філол. наук В. Є. Панченко, доц., канд. філол. наук Б. І. Мельничук, проф., д-р філол. наук П. П. Хропко, доц., канд. філол. наук М. Й. Шалата, доц., канд. філол. наук В. П. Крутиус.

Відповідальний за випуск:

доц., канд. філол. наук Т. Ю. Салига
Редактор Т. О. Головіна

Адреса редколегії:

290000 Львів, вул. Університетська, 1.
Університет, кафедра української літератури.
Тел.: 79-41-90

Історія літератури.

Проблеми. Напрями. Поетика

Л. І. МІЩЕНКО, проф.,
Львівський університет

«Як легендарний папороті цвіт»

Ці слова Лесі Українки виринають у пам'яті, коли замислюєшся над таким феноменом нашої національної культури, як творчість українських поетес. Починаючи з фольклору і до сьогодні, в нашому письменстві присутність жінки дуже вагома — і багатством імен, і силою поетичного голосу. Досить назвати поетес різних епох — Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко, — щоб переконатися: такими іменами могла б повелічатися найвибагливіша література світу.

Що ж породило це явище? Які причини його тривалого розвитку? Зауважимо, що феномен цей формувався віками і мав реальні передумови. Історія українського народу складалася так, що жінка майже завжди відігравала значну роль у громадському житті. Вона була не тільки матір'ю і дружиною, господинею в хаті, а й втручалась у громадські справи. Не раз ставала вона тут розумною дорадницею, коли чоловіки роками не верталися з військових походів, захищаючи батьківщину, або гартували лицарську відвагу на Хортиці. Гість із Запоріжжя — так найчастіше з'являвся січовик у своїй домівці. Де-кілька століть Запорізької Січі не минули дарма для формування національного характеру українки, яка виховувалась у традиціях вільної козачки. І пізніше над нею не тяжіли ані західне бюргерське «dreі K» (Kinder, Küche Kirche), ані східна паранджа (символ ізоляції). Усе це виробляло в неї незалежність думки, суспільну активність, вміння мислити ширшими, ніж родинні, категоріями.

Мабуть, цим певною мірою пояснюється і активність української жінки в літературному житті. Певною мірою. Бо були й

глибші джерела (часи дохристиянські, Київська Русь), інші передумови. Наприклад, традиційна рівноправність, доступність освіти для жінки. Не зайве нагадати, як за «неграмотних французьких королів підписувалась Анна Ярославівна», як сорок років керувала Портою Роксолана, як засновували братства, освітні заклади, бібліотеки Лисавета Гулавичівна, княжни Софія і Катерина Чарторийські, Ганна Гейська (Почаївський монастир), Раїса Ярмольська (Загаєцький монастир). І. Крип'якевич у статті «Львівська Русь у першій половині XVI віку» підкреслив, що «рівність чоловіків і жінок запанувала і в братствах» [4]. У XVII ст. арабський мандрівник сірієць Павло Алепський був вражений тим, що «по всій землі русинів-козаків» помітив прекрасну рису: «...Всі жінки, за винятком небагатьох, навіть більшість їх, уміють читати і знають порядок церковних служб і церковних співів... Усі діти вміють читати, навіть сироти».

Українські жінки і в літературу ввійшли рівноправними громадянками, щоб сказати людям щось важливе, вагоме. На жаль, історія літератури не завжди фіксувала їхні імена. Так, ще й досі точаться суперечки: існувала реально Маруся Чурай чи це тільки прекрасна легенда? Загубились у вічності імена наших поетес XVII—XVIII ст. А про те, що вони існували, свідчить все та ж Маруся Чурай — будь вона навіть легендою. Бо ж і легенди не народжуються з нічого. А хто в Україні знає поетесу Олену Копоть, що жила в Луцьку в XVI ст.? Що ми чули про українську князівну Кунгуту Ростиславівну, пізніше чеську королеву і першу відому чеську поетесу XIII ст.? Мало знаємо про діяльніс жінок з гуртка харківських романтиків початку XIX ст., зокрема загадкою лишається ім'я Марти Писаревської.

Та це й не дивно. Байдужість українців до своєї історії стала вже сумною традицією. Досить згадати Запорізьку Січ, історію якої козакі писали шаблями. А де документи, пам'ятки? Вже Феофан Прокопович у підручнику риторики (1706) скаржився на недбальство земляків: «Чи не прохає помочі у красномовстві наша батьківщина, коли стільки її славних учинків пішло зовсім у забуття? Ледве що переказано пам'яті потомства з того, чого довершила вона досі, а це тому, що не дійшли до нас приклади предків, таке й старання мусимо зробити, щоб бодай сучасні вчинки не zostалися з причин нашої надбалості й нецтва в темноті й незвісності».

І все ж головне не це. Основна причина забуття, втрати імен українських митців — це відсутність упродовж віків власної державності, підневільне існування національної культу-

ри, утиски, заборони. Інтелектуальний потенціал України завжди був високим, але реалізувати його на власній землі, на користь свого народу було дуже важко. Таланти гинули, йшли в інші культури, розпорошувалися по світі. Скільки славетних імен письменників, композиторів, артистів, художників, народжених українською землею, втрачено... Це втрачена слава України, її біль і ганьба. У 1926 р. в Парижі російський вчений князь Микола Трубецькой писав: «...Та культура, котра з часів Петра живе і розвивається в Росії, є органічним і безпосереднім продовженням не московської, а київської української культури». Нагадаємо хоч кілька імен письменників з новіших часів, зроджених українською землею: М. Гоголь, В. Короленко, Д. Мережковський (Мережко з Глухова), К. Бальмонт (Баламут з Херсонщини), Арсеній та Андрій Тарковські (рідні Надії Тарковської-Тобілевич, дружини І. Тобілевича), В. Пікуль (нащадок гайдамаків), А. Ахматова — Горенко.

Серед втрачених, забутих — і українські поетеси.

Джерела жіночої лірики витікають з фольклору. Важко тепер встановити, хто був автором багатьох пісень, які звано народними, складених від імені жінки. Але, мабуть, такі рядки, як, наприклад, «Ой мужу мій, мужу, не бий мене дуже», «Ой мала я мужа-пияка», «Завів мене мій миленький на чужую сторононьку» і т. п., складала таки жінка.

Але якщо тут вживаємо слово «мабуть», то колискові пісні, без сумніву, складала жінка. У них вона радість і тугу переливала в свою дитину.

У ближчі до нас часи — у першій половині XIX ст. — картина дещо прояснюється. Харківський гурток письменників і просвітителів, що налічував до 250 осіб і влаштовував вечори «для читання», відвідували сім жінок-письменниць. Серед них — Марта Писаревська, дружина Степана Писаревського, вона опублікувала в альманасі «Сніп» у 1841 р. вірш «Петраркова пісня (з італійської)». На думку дослідників, це не переклад Петрарки, а твір оригінальний, написаний за мотивами італійських поетів [1].

Були там також поетеси і перекладачки Любов Кричевська, Глафіра Шумлянська, Оксана Коменська, Олександра Коростевцева, що писали українською і російською мовами [5].

Проте і тут ще багато нез'ясованого. Так, ще М. І. Петров в «Очерках истории украинской литературы XIX ст.» відзначив, що Марта Писаревська — це псевдонім. Та й А. П. Шамрай у книзі «Харківська школа романтиків» висловив думку, що Марта Писаревська і її авторство «Петраркової пісні» — літературна загадка.

У 40-х роках в Яготині під впливом музи Шевченка і особистого з ним спілкування розвинувся талант Олександри Псьол, старшої сестри художниці Глафіри Дуніної-Борковської. Майже всі відомі нам вірші Олександра присвятила Шевченкові, щирим словом підтримувала великого поета на засланні, глибоко співчуючи і обожнюючи його. Шевченко прихильно ставився до таланту скромної дівчини. Він похвалив її вірш «Свячена вода». У передмові до «Кабзаря», що мав вийти 1847 р., поет, щоб заохотити земляків до творчості, писав: «А щоб ви знали, що труд ваш не мимо іде... то от вам Свячена вода, написана панночкою, та ще й хорошою, тільки не скажу якою, бо воно ще молоде, боязливе... А переверніть пудові журнали та пошукайте, чи нема там чого-небудь такого, як С[вячена] в[ода] — і не турбуйтеся, бо, ей-богу, не знайдете» [10]. І пізніше, на засланні в Орській фортеці, згадував Шевченко цей вірш і просив сестру поетеси Глафіри надіслати його в листі: «Пришлите, ежели имеете, «Свячену воду»; она оросит мое увядающее сердце» [8, с. 309].

На західноукраїнських землях у 40—50-х роках ХІХ ст. також відзиваються друкованим поетичним словом жінки. У «Зорі Галицькій» (ч. 8) 1848 р. вмістила два вірші «П...а з К.». Про авторку редакція писала: «Ото одна вже поважненька руська невіста от часу, як ся лев руський пробудив, займається поезійков руськов, і то оточена своїми внуками, при занятію господарським, написала вже з десять кавалків в дусі народнім: пробивається в них чувство утисків недолі народу нашого».

Перший вірш був присвячений скасуванню панщини; він перейшов до уст народу і кілька десятиліть, як свідчить Н. Кобринська [3, с. 96], співався селянами як народна пісня:

Прилетіла зозуленька, та й стала кувати,
Ой щось я вам, добрі люди, маю повідати:
Як вже гаї зеленіли, я до вас вертала,
Сіла'м собі в темнім лісі, трохи'м спочивала.
А тут разом щось здудніло, я ся споглянула:
Яке'м диво зобачила, аже'м ся забула, —
А то панщину свобода перед собов гнала...
Загнала ю в ліси, в дебри, щоби там пропала.
А за нею женуть пани, взяли ю просити:
Вертай! Вертай назад до нас — нема звідки жити.
Панщина їм відповіла: що я тому винна?
Сами сь те мя оправили; я вам була вірна.
Не в той спосіб ми з тобою хтіли ся розстати,
Ми судили, що тя знов будем витати.
Ми не вмієм молотити, наші жінки — жати,
Ми не знали, що так тяжко на хліб працювати...

По публікації віршів «П...ої з К.» редакція звернулася до всіх жінок-українок зі словами заклику і заохоти до творчості.

У 1852 р. у віденському «Віснику» (ч. 40) 1856 р. — у «Домовій шкілці» (ч. 5) зустрічаємо підписи: вірші Л-и зі Станіславського воєводства, вірші Анни з Поділля. І лише «Зоря Галицька jako альбум» 1860 р. подає вже імена авторок поезій — Катерини Цибакової, Марії Дідицької, Людмили Головацької. У «Вечорницях» 1862 р. помістили свої вірші Єлизавета Попада та Єлена Р-ч. У Коломиї 1871 р. окремим виданням вийшла збірка — «Поезії Безіменної».

У другій половині ХІХ ст. в українській літературі з'являється чимало жіночих імен — поетес і прозаїків. Цей літературний рух започатковується появою таланту жінки-письменниці, що очолила тогочасну українську прозу. Марко Вовчок була найпопулярнішим оповідачем у 50—60-х роках, слава її ширилася блискавично і швидко перетнула кордони України і Росії.

У 60-х роках, натхнення головним чином діяльністю харківських романтиків, розпочала свою літературну працю у с. Гусинці на Слобожанщині Катерина Соколовська. У себе в домі вона організувала народну школу, в якій навчала сільських дітей. У Петербурзі 1871 р. вийшла збірка її лірики і поем «Зірка» — перша в Україні книжечка відомої нам жінки-поетеси. Незважаючи на невисоку мистецьку вартість, інколи наївність і сентиментальність окремих віршів, творчість Катерини Соколовської — важливий історико-літературний факт. Вперше жінка-українка ставилася до своєї творчої роботи не як до принагідного заняття, а поважної, усвідомленої, систематичної праці, що вивершилася плідним результатом — виданням окремої збірки поезій.

І лише через десять років — у 1881 р. — з'являється друкованим словом наступний відомий нам віршований твір, написаний жінкою: «Ганна. Поема билиця» (Київ). Її автор — Олена Антонівна Косач, сестра батька Лесі Українки. Поема підписана псевдонімом — «Ластівка».

Не забуваймо, що це були роки варварських царських указів про заборону українського слова...

З 80-х років у бідній тогочасній українській пресі — журналі «Зоря» (Львів), альманахах «Рада» (Київ), «Нива» (Одеса), «Степ» (Херсон) — частіше зустрічаємо імена жінок-поетес: Олена Пчілка, Уляна Кравченко, Дніпрова Чайка, Климентина Попович. Причому цей процес одночасно охопив і Східну, і Західну Україну.

Активізація творчості жінок-українок у другій половині XIX ст. — явище не випадкове, а зумовлене соціально-економічними та культурними процесами в країні, передусім процесом національного відродження, що неухильно зростає. Жінка все частіше виходить за рамки сім'ї — вона стає бурлачкою і міською наймичкою, вчителькою і лікаркою, громадською і культурною діячкою. Все це не могло не викликати зрушень у духовному піднесенні жінки і виявленні його в художній творчості.

У 1882 р. Олена Пчілка видала книжечку поетичних перекладів «Українським дітям», куди ввійшли твори Пушкіна, Лермонтова, Сирокомлі-Кондратовича. У Львові 1885 р. вийшла книжечка поезій Уляни Кравченко (Юлії Шнайдер) «Prima vera». В одеському альманасі «Нива» друкувалися перші поезії Дніпрові Чайки. У Києві 1886 р. побачила світ збірка Олени Пчілки «Думки-мережанки». Хоч в епіграфі до своєї книжки авторка застерігала, що поет — це той, хто «свої радощі й її сльози тихенько на свою вбогую землю положе» (переспів вірша Сирокомлі «Співець»), проте зміст збірки суттєво розширив ці вузькі рамки. Тут і у віршах Олени Пчілки, що друкувалися тоді в «Зорі», чуємо гучний голос громадянина, який уславлює відвагу борців («Прощання», «На полі честі»), будить історичну пам'ять народу («Пісні минулого»), розмірковує над проблемою: народ і пророк («Пророк»).

Творчість Уляни Кравченко розвивалася під безпосереднім наглядом Івана Франка і це визначало її громадянський пафос. Франко відредагував її збірку «Prima vera», а також наступну — «На новий шлях». У листах Каменяр радив молодій авторці вчитись, багато працювати і писати правду — лише правду.

У першій поетичній книжці Уляни Кравченко накреслюється характерна для неї тема розкріпачення жінки, що особливо розвивається у пізніших віршах («Минув той час, коли тягар життя...», «На світі сонце, воля, радість...»). А поки що — переважають мотиви кохання, хвала молодості й красі життя, неспіливо відлунюються соціальні мотиви. Франкового «духа печать» відчуваємо вже у наступній збірці — «На новий шлях».

Ще одну поетичну силу вивів Франко на літературну дорогу у 80-х роках — Климентину Попович. Як і Уляна Кравченко, Климентина Попович була народною вчителькою у Галичині, залучилась до громадського руху, що тоді ширився, — за утвердження людської гідності жінки. Вільнодумні твори Франка були цілющою водою для неї. «Ваші слова, — писала Климентина Попович Франкові, — наче голосна воскресна піс-

ня, збудили мене з непробудного сну — прояснили сумніви, дали постійний напрям безладним досі думкам і назвали по імені сі неясні і не названі досі чувства, що важились в моїм серцю». Своїм першим учителем, взірцем, провідником називала вона Франка, який вимогливо ставився до перших кроків поетеси. І водночас підтримував: «Я охотно прииму на себе працю над остаточною редакцією Ваших творів до друку», але вимагав писати «реально», без чого, — говорив він, — «за Вашу поетичну будучність не ручу».

У 80-х роках в Галичині починає ширитися рух за духовне і соціальне визволення жінки, який очолює Наталя Кобринська. Для розбудження свідомості жінок засновуються товариства, їх привітав Франко. У статті «Перед збором руського жіноцтва в Станіславові», говорячи про завдання і мету товариства, він зазначив, що «тільки той народ здужає оснувати тривале і повне життя національне, у котрого жінки суть перейняті свідомістю й ідеалами того життя... В науці й письменстві, в мистецтві й літературі, в суспільних і політичних справах вони щораз частіше виступають до праці й до боротьби за свободу, за людськість, за права гноблених і поневолених» [9, с. 134].

Змагання за права жінки, її участь у розбудові «повного життя національного» широко відлунювалось у творчості Олени Пчілки, Уляни Кравченко, Віри Лебедової та ін. До політичного процесу в Галичині (1877) була причетна Анна Павлик — сестра Михайла Павлика. Її заарештували тоді водночас з Франком і Павликом, ув'язнили у львівській тюрмі і пізніше заарештовували ще неодноразово. Проводячи агітаційну роботу серед селян і робітників, вона свої «еретичні» думки викладала у віршованих рядках:

...свого не давати,
Ні податків, ні оплати
від своєї хати.

Повідомляла, що вже й солдати

між собою радять —
як би то робити,
аби пішли усі разом
самих старших бити.

Написані розмовною мовою селян Покуття, ці вірші були популярними і співалися як народні співанки. Відомі нам вірші поетеси були написані нею у львівській тюрмі. Коли заарештували Анну Павлик, в школу хтось підкинув листа:

Зле-сте ізробили,
Що-сте Анну Павлик
До арешту всадили:
Ми й без неї довчимося,
А таки вам не дамося...
Ой, як ми ся ізберемо,
То всіх панів розженемо [6, с. 256—264].

У 1887 р. заходом Наталі Кобринської та Олени Пчілки у Львові видавався жіночий альманах «Перший вінок» (за редакцією Івана Франка). Своєрідне кредо цього видання висловлене у вірші Олени Пчілки, яким відкривається альманах. Вірш закликав до творчого єднання усіх жінок і закінчувався строфою:

До спілки ж, сестри! В нашім гаю
Вінки ми праці пов'ємо —
І на користь рідного краю
Жіноче серце віддамо!

У збірнику надруковані твори Олесі Бажанської, Єлени Грицай, Дніпрові Чайки, Уляни Кравченко, Климентини Попович, Людмили Старицької та юної Лесі Українки.

У статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» Франко писав, що «Перший вінок» належить до «найкращих і найбагатших за змістом наших видань із того десятиліття...», що «для історика нашої культури і нашого національного відродження ця книжечка завсігди буде дорогоцінною пам'яткою» [7, с. 45].

Участь жінок у літературному процесі як ознака національно-культурного відродження особливо пожвавилась наприкінці ХІХ—на початку ХХ ст. В літературу прийшли талановиті поетеси: Христя Алчевська, Марія Виноградова (Козачка), Надія Кибальчич, Одарка Романова, Галина Комарова, Марія Загірня, Людмила Волошка, Віра Лебедова, Марійка Підгірянки, Людмила Старицька. Тоді на сторінках преси, передусім «Літературно-наукового вісника», часто зустрічалися нові імена: Галина Луценко, Єлена Грицай, Меланія Була, Софія Бас, Лідія Сохачевська, Олеся Андріївна, Леся Яценко, Марія Підгаєцька. Всі вони намагалися своєю творчістю залучитися до широкого громадсько-культурного життя, прагнули своїм словом «боронити народну справу». Були це поетеси різного світогляду, творчого обдарування. Деякі з них, долаючи значні труднощі, спромоглися навіть видати збірки віршів. Наші поетеси писали і для дітей, дбаючи про їхнє виховання, майбутнє свого народу. На цій ниві багато зробили Віра Лебедова, Марійка Підгірянки, Марія Загірня, Єлена Грицай.

Поетичним талантом виділяється Ганна Супруненко, в поезіях переважають соціальні мотиви («Робітникам», «На селі»). Вона перекладала і переспівувала російських поетів, зокрема Бальмонта і Брюсова. Та лише 1923 р. в Харкові вийшла збірка її віршів «Революційні пісні».

До літератури потяглись найбільш знедолені жінки. Марія Вольвачева, селянка-наймичка з Харківщини, самотужки осягнула грамоту, писала вірші, поеми, навіть п'єси, які невисоко стоять з точки зору мистецького, але приваблюють щирим і зворушливим, правдивим описом життя бідноти.

Цей літературний рух віддзеркалював активізацію української суспільності, національного, духовного пробудження України напередодні великих революційних зрушень. І саме те, що до громадської діяльності, до літератури тягнулися найбільш скривджені та ізольовані в суспільстві — жінки, стало незаперечною прикметою пробудження нових сил, котрі досі дрімали. З неспокоєм і надією сподівається українка змін, що принесуть волю, щастя їй та її дітям.

На чолі української поезії у той час також стояла жінка — Леся Українка. «Одиноким мужчиною на всю сучасну соборну Україну» назвав Франко ту, яка гідна подиву і захоплення цілого світу. Справді, світ не знав такої поетеси. Були Сафо і Марія Стюарт, сестри Бронте і Елізабет Браунінг, Ада Негрі і Марія Конопницька, Полін Джонсон... Але Леся Українка піднімається над усіма на п'єдесталі величі думки і хисту. Великий поет України і жінка трагічної долі за коротке — 42 роки — життя виявила творче обдарування у багатьох галузях літературної праці: поезії, драматургії, прозі, перекладах і фольклористиці, літературній критиці та публікації. Талант Лесі Українки гармонійно поєднав пристрасть Прометея, мудрість Філософа і хист Майстра. Її творчість стала, за словами Франка, «огнистим оскарженням того дикого гніту і сваволі, під яким стогне Україна». Справді, сила голосу поетеси дивовижна.

Ерусалим мав свого Єремію,
що голосив серед поля;
чом же свого Єремії не має
наша зруйнована воля?
Полум'ям вічним на жах всім нащадкам
Дантове пекло палає;
пекло страшніше горить в нашім краю, —
чом же в нас Данта немає?

Художня палітра поетичного слова Лесі Українки була дивовижно широкою. Вона авторка філософської лірики, інтимної

та пейзажної лірики, надзвичайно цікавого ліро-епосу, що прокладав стежку до її новаторської драматургії. І завжди перша струна її Музи належала Україні.

До тебе, Україно, наша бездоляная мати,
Струна моя перша озветься,

— такими словами починається перша поетична збірка «На крилах пісень», що вийшла у Львові 1893 р.

Безперечно, така яскрава мистецька індивідуальність, такий сильний і самобутній талант не міг не повести за собою своїх посестер по перу. В захопленні музою Лесі Українки розвивається творчість багатьох тогочасних поетес і передусім Надії Кибальчич, Христі Алчевської, Галини Комарової, Людмили Старицької, Марії Виноградової, Людмили Волошки. Можна говорити про Лесину школу в українській поезії, котра не поминула і поетів-чоловіків. Це виявилось різними способами. Не лише мотиви, ремінісценції, тематичні перегуки, присвяти Лесі Українці знайдемо ми у віршах згаданих поетес. Інтонація і ритмомелодика, образний світ і система поетичних тропів лірики Лесі Українки позначилися на них. Проте найголовніше у цих впливах — продовження теми мужності, незламності, служіння народові та рідному краю — саме це найгучніше прозвучало у віршах сучасниць поетеси.

У віршах Людмили Волошки чуємо інтонації «Давньої казки» і «Мрій» Лесі Українки. Але не лише інтонацію у розумінні ритмічної структури вірша. Головне тут — інтонація, пафос твору. Так, кинуті Лесею Українкою слова: «Краще смерть, ніж вічний сором», — були співзвучні багатьом рядкам її сучасниць.

Так збирайте ж до гурту. Бо краще
Горда смерть, ніж життя у кайданах!

— писала Марія Виноградова, у творчості якої чимало перегуків з Лесею Українкою; їй вона присвятила також вірш «До зіроньки».

Вільне, сміливе слово Лесі Українки відлунюється і у творчості Христі Алчевської, дуже продуктивної поетеси, чутливої до всіх порухів життя. Вона опублікувала вісім поетичних книжок; крім цього, в архівах зберігається її рукописна збірка «Минаючі хмари», присвячена Франкові. У спадщині поетеси знаходимо сильні акорди громадянської лірики і водночас елегійні, лагідно-тужливі рядки інтимної лірики («цикл «Вишневий цвіт»), а також цікаві твори на морально-етичні теми.

Важливу роль жінок у літературному процесі відзначив Іван Франко. У статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» він писав: «На полі поезії визначились ще пані Василевська (Дніпрова Чайка) і Одарка Романова. Дуже інтересне явище — пані Наталка і Надія Кибальчич, мати і дочка. Перша з них авторка драми «Катря Чайківна», що одержала першу нагороду на конкурсі Галицького Виділу краєвого... Гарні надії подає Надія Кибальчич, що, крім новелістичних нарисів, опублікувала досі ряд удатних поезій».

Жінка — каріатида не лише сім'ї. «...І поза обсягом домашнього огнища й родинного життя годі в наших часах заперечити великий і важкий вплив жінок на загальний хід людської думки і праці» [9, № 138]. Звичайно, по-різному розуміли свої громадські обов'язки жінки-поетеси. Інколи це зводилось до поміркованого фемінізму і навіть до пози, немало тут ще сліз, зітхань, скорботної безнадії. Полеміка навколо питання емансипації, фемінізму охопила творчість багатьох поетес.

Не обминули українські поетеси і важливої для всіх часів і всіх літератур теми — покликання поета. Найголовніші принципи, що відповідали настроям багатьох письменниць, висловлено у рядках вірша Марії Юльченко-Здановської «Під сю пору», опублікованого в «Літературно-науковому віснику» 1906 р.:

Поете, залиши співати про кохання,
Про погляд чарівний, про зорі та весну.
Твоїх пісень солодке щебетання
Гріх слухати тепер, в годину сю сумну.
Коли в диму пожеж, в нужді вітчизна гине
І всюди кров, свята братерська кров
В смертельній боротьбі рікою буйно плине,
До чого ж ці пісні про щастя і любов?

І закінчується вірш закликком:

Співай про все, що в серці наболіло,
Та кривду подлюю безжалісно карай!
Співай, брени і на святее діло
Борців одважних голосно скликай!

З цими настроями перегукуються вірші «Забуті, обдерті, в старенькій свитині...» Христі Алчевської, «Я хотіла б говорити...» Людмили Волошки, «Ні, не співай пісень веселих» Галини Комарової, «Весною» Вероніки Морозівни та ін. Громадянські мотиви, які від часу Шевченкового «Кобзаря» стали магістральним шляхом української поезії, були визначальними і для жінок-поетес.

На жаль, творчості наших поетес не раз шкодила надмірна сентиментальність, стилістична невправність, звужені рамки художнього світу. Невисока професійна культура, брак ширшої ерудиції негативно позначалися на змісті та формі віршів. І на початку ХХ ст. трапляються ідилії у дусі епігонської літератури ХІХ ст., коли, як писав Франко, «майже обов'язково було дивитись на світ і на людей очима співучого селянина, афектувати селянську наївність, починати поезію від зір, вітру, сонця, хмар або соловейка...». Натрапляємо на подібні вірші у Марії Вольвачевої, Лесі Ясенко, Олесі Андрієвої, Ірми Остапівни.

Проте краща частина спадщини українських поетес свідчить про цікаві, новаторські творчі пошуки, про те, що «дух часу» не оминув їх, підказував модерні стежки. В журналі «Українська хата», що декларував пошуки нової генерації українських літераторів, відкидаючи просвітянсько-народницьку естетику, консерватизм української художньої думки, друкувалися Христя Алчевська, Одарка Романова, Галина Комарова, Марійка Підгірянка, Олена Журлива... Поетеси сприяли піднесенню культури рідного народу, розширенню знань, використовуючи при цьому надбання літератур інших народів. Вже Марта Писаревська зверталася до італійської поезії в особі її найвидатнішого представника — Петрарки. Олена Пчілка почала творчу діяльність із книжечки перекладів і далі перекладала з російської, польської, чеської, німецької, французької, італійської літератур. Леся Українка ввела в літературу цілу галерею світових образів і сюжетів, надаючи їм своєрідної інтерпретації і цим збагатила не лише національну, а й світову духовну скарбницю. Одарка Романова неодноразово вдавалася до переспівів індійських і китайських легенд, переказів з італійських фавль.

До образів світової культури та рідної історії зверталась Галина Комарова («Гіпатія», «Роксолана»). У галузі перекладу відзначилися також Марія Загірня, Л. Старицька-Черняхівська, М. Виноградова, Х. Алчевська. Так, велика трудівниця на ниві народної освіти, дружина і соратник Бориса Грінченка — Марія Загірня багато зробила як перекладач. Вона перекладала І. Тургенева, Л. Толстого, Д. Маміна-Сибіряка, І. Ібсена, Марка Твена, Г. Бічер-Стоу, А. Доде та ін. Водночас вона наполегливо ширила серед українських дітей знання з різних галузей науки і культури, опублікувавши серію популярних книжечок і статей про Сократа, Стефенсона, Лінкольна, Сагайдачного, Жанну д'Арк, нариси «Під землею», «У сніговому краю» та ін.

Жіноча ніжність і грація відбилися передусім в інтимній ліриці. Не могла жінка обійти, або лише злегка торкнутися струн інтимних почуттів — це б не відповідало жіночій психології. Найтонші відтінки переживань закоханої — щастя і туга, надія і розпач, радість і розчарування — мусили вилитися на папір:

Хочеться сліз мені, милий,
Тихих, як дощик весною,
Хочеться плакати, любий,
В ясну ту ніч за тобою.
І не того, що далеко
Ти, що вже, може, забувся, —
Того, що щастя минуло,
Того, що сон мій не збувся...

-(Людмила Волошка).

Так просто, легідно й журливо могла сказати тільки жінка, що вистраждала ці почуття. Інтуїція жіноча вміє вловити те, що ледь зароджується, — чи то кохання, чи зрада, чи тільки жарт... З гіркою тугою або буйним захватом розказує вона про себе і своїх посестер — щиро, сердечно, найчастіше — стримано. Печальною ніжністю сповнені журливі рядки «Вишневого цвіту» Христі Алчевської:

Нема тебе — і світло дня згасає,
Згасає сонце золоте,
Журба гнітить, розради дух шукає
І смуток в серці все росте...

Ти геть пішов — і по вишневім цвіті
Літає тихая жура,
Довкола трави шепчуть розмаїті,
Що мрія білая вмира...

У таких рядках не лише відлунюється «біографія душі» авторки, пробиваються вибухи живої любові. Розкриваючи рани свого серця, поетеса показує нам і наші власні рани.

У літературному процесі в Україні, зокрема на початку ХХ ст., жінки-поетеси відігравали дуже помітну роль. Дніпрова Чайка, Олена Пчілка, Христя Алчевська, Ганна Супруненко, Людмила Волошка, Вероніка Морозівна, Людмила Старичка-Черняхівська продовжували працювати і в перші десятиліття нової доби, прагнули розбудовувати національну культуру в нових умовах. Та майже у всіх у них долі склалися драматично. На початку 30-х років на Східну Україну — радянську — переїхали зі Західної України Мирослава Сопілка, Ніна Ма-

тулівна. Трагічні сторінки нашої історії 30—40-х років гостро позначились і на їхній долі. Українських поетес піддавали незаконним репресіям, засланням у табори, знищенню. Так загинули Людмила Старицька-Черняхівська, Мирослава Сопілка, у таборах опинились Олена Журлива, Ніна Матулівна, Ірма Остапівна. Всі вони тепер реабілітовані, переважно — по-смертно.

Серед багатьох «білих плям» нашої національної культури є й імена поетес, які у 20-х роках емігрували за кордон. Вони «випали» з офіційної історії літератури, про них майже нічого не знає сучасний читач. Йдеться про Галю Мазуренко, Оксану Лятуринську, Наталю Лівницьку-Холодну, Олену Телігу, Ірину Наріжну. Всі вони походять з родин українських інтелігентів, що після поразки національної революції вимушені були покинути Україну. Молодими дівчатами опинилися вони на чужій землі. Але там, у чужомовному оточенні, не зреклися рідного слова, писали чистою, барвистою рідною мовою, марили нею:

Ой говори, балакай, розмовляй,
земляче бідний, паснику чужини.
Закрила вічі й чую рідний край,
Співучий відгук мови України.

(Галя Мазуренко).

Їх об'єднує тяжка, невгамовна туга за рідним краєм, болюче питання: «Чи буде шлях до рідного гнізда?» Названі поетеси відзначаються високою освіченістю, професійною культурою, мистецькими пошуками, властивими тогочасній європейській поезії. У перших літературних кроках вони найбільше тяжіють до творчості українських неокласиків 20-х років (М. Зеров, М. Рильський).

Кожна зі згаданих поетес — яскрава творча індивідуальність зі своїми темами, образним світом, манерою письма. Кожна — неповторна, і цією неповторністю збагачує українську поезію, надає їй нових барв, висвічує нові грані, невичерпні можливості. Всі разом вони підхопили напрям ренесансу, започаткований у 20-х роках в Україні й продовжили його у тяжких умовах еміграції.

Галя Мазуренко народилась у Петербурзі, її дитячі роки минули в Катеринославі. Батьки — українські інтелігенти: інженер і лікарка. Духовним вчителем Галі Мазуренко став Д. Яворницький. У 1918—1920 рр. вона опинилась у війську Української Народної Республіки; нагороджена «Залізним Хрестом» — болюча пам'ятка про час високий, грізний.

З 1923 р. — в еміграції, жила і вчилась у Празі. Захистила докторат з філософії. З 1945 р. живе в Лондоні. Захоплюється малярством, скульптурою, поезією. Видала 15 поетичних книжок, автобіографічну повість «Не той козак, що поборов...». Відбулося дев'ять вистав її мистецьких робіт у сімох країнах світу. Від 60-х років схиляється до сюрреалізму — і в поезії, і в малярстві. Поетеса щедро вводить світові образи і сюжети в свої мистецькі твори — серед них китайські, індійські. За свідченням авторки, на її поетичний світ неабиякий вплив має філософія, зокрема східна теософія.

Найглибша драма Галі Мазуренко, яка загострюється з роками, «що в рідний край немає перевозу, що спів неспіваний — мої пісні-книжки». І тому «життя минає, та все якось збоку». Вона живе в Лондоні, самотня, забута.

Вже вибиваюсь з сил, а помічі нема.
Насмішка — ось і все, що маю.
О Дон Кіхоте! Я зйду з ума,
А може, вже зійшла? Не знаю...

Оксана Лятуринська (1802—1970) родом з Волині, за материнською лінією — нащадок князів Вишневецьких. З 1924 р. в еміграції. Спочатку жила і вчилась у Чехо-Словаччині, потім у США. Письменниця, скульптор, живописець, фольклорист, перекладач — таке широке коло її творчих інтересів. Заголовки двох перших збірок відбивають головну тему поезії Лятуринської: «Гусла» та «Княжа емаль». Це стародавні, княжі часи України, національна міфологія, давньоукраїнська духовність. Багато і дуже цікаво вона писала для дітей (збірки «Ягілки», «Бедрик», «Материнки»). Її поезія відзначається вишуканістю техніки, чіткістю ритмічного малюнка, ощадністю — аж до аскетизму — слова, яким ніби різьбить свій образний світ. Оксана Лятуринська прагне в мініатюрі, як в краплі води, передати своє бачення світу. Ось вірш із циклу «Печерні рисунки»:

Зуб, ратище, копито, пазур.
Тут муж ішов на силу вражу.
Сурмив тут мамут. Тут ведмідь
печерний вів кошлати слід.
Кружляв тут яструб в яснім небі,
а озером плив чорний лебідь.

За власним висловом, Оксана Лятуринська намагалася «схопити щось із української духовності, з того зникаючого світу, що ще жив за мого дитинства, притягав до себе, вичувався з нашої народної (не лише селянської) спадщини».

Наталя Лівицька-Холодна народилась 1902 р. на Полтавщині, походить з давньої козацької родини. В еміграції жила у Варшаві, Празі, з 1950 р. — в США. В літературу прийшла як «поетка кохання» — саме так була озаглавлена рецензія на її першу поетичну книжку «Вогонь і попіл» (Варшава, 1934). Збірка викликала гострий інтерес і дискусії як збірка еротичної поезії. Через три роки побачила світ друга книжка — «Сім літер», цілком іншого змісту і характеру. Критики відзначили, що тут один мотив: любов до України, «любов зі злетами, падіннями, сльозами, сміхом, молитвою і прокльоном». Наступні збірки — «На грані», «Перекотиполо», «Осіння дія» — увійшли до книги «Поезії старі і нові» (Нью-Йорк, 1986). Інтимна лірика Лівицької-Холодної — це драматичний роман про інтимне життя жінки від юності до старості. Критики звернули увагу на деякі спільні риси творчості української поетеси з французьким символізмом. Зараз поетеса живе в Канаді, чується дуже самотньою.

О Україно, рідний краю,
дитинства півзабутий теплий сон!
Чи знаєш ти, що я одна вмираю
серед оцих чужих сосон?..

Глибоко трагічна доля спіткала Олену Телігу. Сучасники пророкували їй славу Лесі Українки. Вона народилась у Петербурзі 1907 р. в родині професора-гідролога. У десятирічному віці вперше побачила Київ. У 1925 р. з родиною емігрувала за кордон. Жила і вчилась у Празі, Варшаві. Виступала на літературних вечорах зі своїми віршами, друкувала їх у журналах «Напередодні», «Вісник», «ЛНВ», антології «Живі струни». Один з її сучасників писав у 1935 р.: «Найцікавішою і найвизначнішою з жінок, що беруть участь у сучасному поетичному русі, є Теліга, її творчість нервова, напружена, актуальна: ставлення до життя чинне і суворе... світосприймання не ідилічне, а трагічне». У жовтні 1941 р. Олена Теліга повернулася в Київ. У лютому 1942 р. її заарештувало гестапо. Через кілька днів поетесу розстріляли в Бабиному Яру — на трицять п'ятому році життя. Залишився напис на стіні тюремної камери: «Тут сиділа і звідси йде на розстріл Олена Теліга».

Перша збірка творів поетеси з'явилася вже по її смерті, за кордоном, 1946 р. — «Душа на сторожі». Наступного року побачила світ книга «Прапори духу». Вона жила яскраво і писала яскраво. Це був відчайдушний бунт проти сірого спокою, міщанського животіння, обивательського духу:

Усе — лише не це. Не ці спокійні дні,
Де всі слова у барвах однакових,
Думки — мов нероздмухані вогні,
Бажання — в запорошених оковах.
Якогось вітру б, сміху чи злоби,
Щоб рвались душі крізь замерзлі ґрати,
Щоб крикнув хтось: ненавидь і люби!
І варто буде — жити і вмирати!
Не бійся днів, заплутаних вузлом,
Ночей безсонних, очманілих ранків.
Хай ріже час лице — добром і злом,
Хай палять серце — найдрібніші ранки...

Ім'я Ірини Наріжної раз у раз зустрічаємо на сторінках багатьох видань, що виходили у 30-х роках у Львові, Кракові, Луцьку, Коломиї, Празі. Вона народилася 1902 р. в Кобиляках на Полтавщині. У 1922 р. емігрувала до Чехо-Словаччини. Вчилася у Карловому університеті та Українському Вільному Університеті в Празі. У 1936 р. в Празі побачила світ збірка її поезій «Настрої». Ірина Наріжна багато писала для дітей, її казочки виходили окремими виданнями. У 1950 р. з родиною вона переїхала до Австралії, замешкала в Сіднеї, де й померла 1987 р.

Міркуючи над долею українських поетес ХХ ст., мимоволі зупиняєшся на думці: скільки трагічних ситуацій, скільки знищених або зруйнованих талантів... Ніна Матулівна і Мирослава Сопілка належали до групи пролетарських письменників Західної України, були «зачаровані на Схід». Перша з них у 1920 р. командувала батальйоном кіннотників Червоної армії; з 1920 р. — в КПЗУ, а 1923 р. — член ЦК КПЗУ. На початку 30-х років Ніна Матулівна виїхала зі Львова в радянську Україну, де незабаром була заарештована і вислана в Соловецькі табори. Її долю повторила і поетеса Мирослава Сопілка (Юлія Мисько), поетеса-робітниця, учасниця комуністичного підпілля, за що зазнала переслідування польського уряду, двічі була заарештована. У 1930 р. вона переїхала в радянську Україну, у 1934 р. — репресована, а 1942 р. загинула в таборах.

В інший бік — на захід — помандрувала з Києва Олена Теліга, а повернувшись до рідного міста, знайшла тут у 1942 р. смерть. Не реалізувався на повну, могутню силу дивовижний талант Оксани Лятуринської. Вмирала на чужині, забута на своїй Волині, самотня, глуха, хвора. «Пасинками чужини» стали Галя Мазуренко і Наталя Лівицька-Холодна, які все своє творче життя присвятили Україні. Ідучи тяжкою дорогою життя, коли душить моральна самотність, коли «така нудьга і нехоть, і байдужість», — вони не зреклися головного:

Як тяжко в світі жити для душі,
Коли ім'я душі тій Україна!

(Гая Мазуренко):

У статті «Малорусские писатели на Буковине» Леся Українка, підсумовуючи власні роздуми про творчість Федьковича, Кобилянської і Стефаника, писала: «Якщо нечисленне населення захолусної провінції, поставлене у несприятливі умови для розвитку літератури, могло за короткий час свого національного відродження дати три сильні таланти і звернути на себе увагу навіть зовсім сторонньої критики, то якими творчими силами володіє народ, до якого належить це маленьке плем'я, і як би розвинулись ці сили за кращих умов». Перефразовуючи дещо цю думку, скажемо: якщо віками гноблений народ зі свого середовища, з найбільш поневоленої його частини — жіноцтва — міг за несприятливих умов зродити стільки і таких талантів, то який це великий і талановитий народ.

1. Зайцев П. Перші українські поетеси XIX в. // Наше минуле. 1918. С. 129—134. 2. Іван Франко: Статті і матеріали. Львів, 1962. Вип. 9. 3. Кобинська Наталя. Руське жіноцтво в Галичині в наших часах // Перший вінок. Львів, 1887. 4. Крип'якевич І. Львівська Русь у першій половині XVI віку // ЗНТШ. 1907. Т. 28. 5. Нудьга Г. На шляхах до реалізму // Бурлеск і травестія. К., 1959. 6. Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. Чернівці, 1910. Т. 2. 7. Франко Іван. Молода Україна. Львів, 1910. 8. Шевченко Тарас. Твори: У 3 т. К., 1961. Т. 3. 9. Діло. 1884. 10. Киевская старина. 1894.

Стаття надійшла до редколегії 10.12.92

М. М. ІЛЬНИЦЬКИЙ, зав. відділом української літератури,
Інститут українознавства АН України

Богдан Лепкий — поет (проблема типології стилю)

Поезія Богдана Лепкого, хоч і не в повному обсязі, вже прийшла до читача, осмислення ж її тільки починається. Табу, накладене на його слово, не давало змоги побачити Лепкого і в літературному процесі, і в духовному самоусвідомленні нашого народу.

Лепкий як поет дуже незручний для критиків і літературознавців, бо приналежний до літературно-мистецької атмосфери

© Ільницький М. М., 1994

початку ХХ ст. і, входячи навіть до угруповання «Молода Муза», він ніяк не вкладається у рамки течій, які тоді панували, і доводить дослідників до полярних тверджень і висновків: одні вважають його типовим представником українського передсимволізму початку ХХ ст., інші не бачать у його творчості нічого спільного з цим напрямом.

Чим пояснити таку розбіжність у поглядах і оцінках? Насамперед, очевидно, тим, що в літературі попри існування різних напрямів, течій і шкіл діє чи не найголовніша мистецька категорія — творча індивідуальність митця, яку важко запхнути в шухляду якогось «ізму». Крім цього, що теж дуже важливо, в поезії Лепкого немає акцентування на прийомі. Це особливо помітно, коли порівнювати вірші Б. Лепкого з творами інших «молодомузівців». У Петра Карманського розпачливий відчай («В моїй душі страшна порожня») вживався з уїдливым сарказмом і південною екзотикою; Василь Пачовський вражав вишуканою музичністю строфи з підкресленими повторами, що зробило його попередником тичининського кларнетизму; Сидір Твердохліб пересаджував на український ґрунт прийоми польського модерну, і від цього його вірші ставали мовби декоративними квітами.

У Б. Лепкого такого наголосу на стильовому прийомі не знайдемо. Навпаки, він підкреслював, що йому «байдужі всі правила, майстерні строфи, ритми, рими. Всі поетичні мотовила» («Моя душа, як струна тая...»), бо поезія «всюди — і в людях, і в природі», але найменше її «в химернім ритмі й ритмі» («Поезія»). Але не берімо ці ліричні одкровлення, якщо вони навіть і щирі, за критерій підходу й оцінки творчості Лепкого. Бо як тільки доторкнемося до самого його поетичного слова, побачимо віртуозне володіння цими химерними «ритмом і римою». А також філософічність погляду на людей і природу, що властиві справжній поезії всіх часів і народів, виразні ознаки літературної атмосфери, ознаки естетики конкретного періоду — початку ХХ ст. Хоча б цей, один із типових віршів «молодомузівського» періоду:

Незглубиме синє море,
Звідки в тобі стільки чару,
Що дивитися на тебе
Можна вічно, ніч і день?

«Хочеш знати, — каже море, —
То поглянь на мої хвилі,
Як вони все линуць, линуць,
Мов хвилини, дні, літа.

...А як спустиш очі долу
Крізь пливучих хвиль опали,
То подумай: скільки в світі
Незглубимих вічних тайн!

Я тобі даю вражіння
Безконечности, безкраю —
і тому ти так у мене,
Ніби в дзеркало глядиш!»

(«Незглубиме синє море...»).

Так, це мотиви поезії українського передсимволізму з його прагненням відійти від контрастів реального життя у світ уяви, «незглубимих вічних тайн», в ті «облаки містичного неба», за які так критикував «Молоду Музу» та її ідеолога Остапа Луцького Іван Франко. Гадаю, що ніяк не можна погодитися з думкою Михайла Рудницького, що Богдан Лепкий, «проживши довгі роки в осередку «Молодої Польщі», з особистими зв'язками серед модерних польських поетів... не прислухався до теоретичних дискусій на тему нових завдань поезії і не піддався чарові модерної літератури» [5, с. 275].

Прислухався і піддавався, і як поет бачив себе в колі своїх літературних соратників, коли писав у книзі спогадів «Три портрети», що «невговкана й химерна «Молода Муза» розсипала перли, плила по морі тьми, сідала над рікою та приглядалася у свічаді плеса» [3, т. 1, с. 639]. «Над рікою» — назва однієї зі збірок поета.

Поезія Богдана Лепкого, без сумніву, належить до тих перших виявів модернізму в українській літературі, котрі виводили цю літературу на нові естетичні обрії і вводили її у контекст загальноєвропейського літературного розвитку. Але особливість його поезій виявляється у тому, що її модерністичні риси виступають не як опозиція реалізму, не як протистояння традиції. Вони виростають з цієї традиції і збагачують її новими мотивами, образами, формами. «Ми всі любили нашу пісню народну, нашу літературу й театр (навіть грали в ньому), — писав пізніше письменник у згадуваній вище книзі «Три портрети», — а все ж бачили, що не стільки сонця, що в вікні. Чогось-то нового бажалося, захочувалося печеного леду, як дехто насміхався з нас» [3, т. 2, с. 639].

Таким чином, модернізм Богдана Лепкого, виростаючи з традиції, прагне синтезувати нові підходи й прийоми з прийомами, утвердженими великим досвідом літератури, а передусім побачити в швидкоплинному моменті вічності. Історики літератури довели, що у прагненні до універсальності образу-сим-

волу поетів-модерністів початку ХХ ст., який був реакцією на описовість побутового реалізму, представники нових літературних течій спиралися на традицію романтизму. Виразно виявляється орієнтація Богдана Лепкого на великого німецького поета Йоганна Вольфганга Гете.

Лепкий у своїх спогадах називав «Молоду Музу» «Sturm und Drang» («це був наш «Sturm und Drang», хоч і вплавлений в іншій формі, ніж колись у німців» [3, т. 2, с. 639]). Що це не принагідна аналогія, — хоч автор спогадів не думав прирівнювати вагу «Молодої Музи» до названої літературної течії у Німеччині, — свідчать факти. Так, «Молода Муза» — «невговкана й химерна» дівчина — не хотіла ступати слідами Квітчиної Марусі, як молоді німецькі поети 70-х років ХVIII ст. не хотіли дотримуватися норм і приписів класицизму. Але коли Лепкий іронізував над «поетичними мотовилами», шукаючи поезію насамперед «в людях і в природі», то він, безсумнівно, мав перед собою приклад Гете, якого, за словами дослідників, «не надто турбували внутрішні проблеми поезії, техніка вірша» [4, с. 6], хоч тут і було лукавство, бо поезія Гете — це каталог розмірів і форм і європейської і східної поезії.

Коли Гете виступив у німецькій літературі, його вірші були кваліфіковані як «предметна поезія», в якій об'єкт домінує над творцем і природа розкриває перед ним свою духовність. Характерно, що коли Лепкий у 1916 р. внаслідок війни потрапив у гетевські місця і працював вихователем у таборі м. Вецляра, де було 10 тис. українців — військовополонених російської армії, він не тільки намагався зафіксувати у віршах і пояснити в примітках кожну деталь, пов'язану з іменем великого поета, а й побачив сліди присутності духу Гете в природі цих місць:

Ще є тота керниця
Між туми, під плотом,
В котрій журчить водиця:
«Шарлотто!»

Як місяць зачарує
Маєву ясну нічку,
Тінь Вертера мандрує
Над річку.

А в хаті, де жив Гете,
В погоду й завірюху,
Поспущані рулети
Наглухо.

Там він листи читає,
Записані інквасом,
З Мефістом розмовляє
і з Фавстом.
(«З-над Ляну»).

Український поет підкреслює одну з основних рис лірики Гете — перехід матеріального в духовне, прагнення виявити «непроминальне в змінах», передати, як у швидкоплинному «вічність ворухиться» (вірш Гете «Заповіт»). Це прагнення близьке самому Лепкому, туга в якого — світла, і цієї просвітленості надає їй те, що плинність конкретного прояву життя, конечність кожної окремої людської екзистенції заперечується нетлінністю й невмирущистю творчості, поезії, краси — духовністю, створеною людиною. Ще Святослав Гординський підкреслював, що «погоня за незнаною красою та віра в неї — одна з цікавих і найбільш одухотворених рис його (Лепкого) поезії» [1, с. 9]. Оті «кілька тихих дум», які лишає по собі весна, варті тієї весни, варті прожитого життя. Тому поет закликає і читача, і себе:

Неси в душі свою найкращу думу,
Свою сердечну мрію золоту,
Шляхом життя, посеред крику й шуму,
У вічності глибоку самоту.

А ідучи, не розсипай проміння,
Не обтрясай небесної роси,
Щоби в момент найбільшого терпіння
Мав ти світло вічної краси.

(«Неси в душі свою найкращу думу...»).

Той самий мотив ідеального пронизує і любовну лірику Богдана Лепкого. Спроби деяких критиків зіставляти цикл його поезій «Весною» із «Зів'ялим листям» І. Франка навряд чи можна вважати успішними, бо коли у Франка розлука була насильною і викликала великі страждання духовно сильної натури, то в Лепкого неможливість єднання з коханою призводить не до психологічного потрясіння, а до тихого смутку, тієї ж туги, яку навіює відхід весни, до туги, що споріднює любовний мотив з іншими мотивами в творчості поета, а найкраще — з пейзажним.

Орієнтація на загальнолюдське, на традицію світової культури поєднувалася в поезії Богдана Лепкого з українською фольклорною стихією, що надавало його настроям національної окресленості й історичної конкретності. Особливо характерний з цього погляду вірш «Наш Мінйон», котрий є своєрідною інтерпретацією вірша Гете «Мінйона» («Ти знаєш край...»).

Українською мовою його вперше переклав Панько Куліш. Міньйона (в оригіналі — Міньйон) — персонаж роману німецького письменника «Літа науки Вільгельма Майстера» — загадкова дівчина-підліток, що виступає з групою циркачів у Німеччині. Вона тужить за рідною Італією, звідки була викрадена, і врешті-решт гине на чужині.

У переспівах цього твору українськими, і не тільки українськими, поетами (Володимир Лучук, який недавно пішов від нас, зібрав цілу низку таких переспівів) замість Італії переважно поставала Україна — то як ідилія («Ты знаєшь край, где все обильем дышит...» О. К. Толстого), то як заперечення ідилії («Чи знаєте ви край, де вічна тьма неволі...» П. Карманського).

У сюжет вірша «Наш Міньйон» Богдана Лепкого вплетено мотив української народної пісні — про дівчину, що просить козака взяти її з собою «на Вкраїну далеку», де готова спати «в степу під вербою», їсти «сухарі з водою», накриватися темною нічкою, аби тільки бути поруч з ним. Мотив актуалізується, здобуває історичну конкретизацію, оскільки читач упізнає в творі відгомін подій 1917—1920 рр., коли Україна боролася за свою державність.

Синтез мотивів світової класики (яку в даному випадку уособлює поезія Гете) з фольклорними мотивами є однією з характерних ознак стилю Лепкого-поета, в якому особливо виразного окреслення набуває лепківська туга, котра включає ліричне «я» поета в історичний потік, з'єднуючи його особисту пам'ять з колективною пам'яттю народу, втілену передусім у думі й пісні.

Туга — це домінанта поета, вона визначає романтичний тип його поетичного мислення, це той перебендівський склад душі, що «заспіває, засміється, аж на сльози зверне». Він озивається в людей веселим словом, а сум свій вимовляє на самоті, на степовій могилі, звертаючи очі до неба, бо «на землі горе...». Джерелом цієї туги є спогад. Його не треба трактувати на рівні тільки особистісного досвіду, спогад включає в Лепкого момент знання про минуле, знання, що має генетичний характер. Це пам'ять колективної психології народу, посилена ідеєю національної державності в християнському варіанті, пам'ять козацьких пісень і дум з їхнім пафосом волі і тим духом звитяги, що відродився у січовому стрілецтві, яке вкрило себе славою в боях за Україну в роки визвольних змагань українського народу і що відроджується сьогодні. Творцями цього епосу разом з представниками молодшого покоління — Василем Бабинським, Романом Купчинським, Олегом Бабієм — були й

недавні молодомузівці — Петро Карманський, Василь Пачовський, Степан Чарнецький.

Чи було щось нелогічного в тому, що вчорашні адепти краси й «мистецтва для мистецтва» (пригадаймо часто цитоване висловлювання В. Пачовського: «То є штука, я не пхаю тут ідей. Настроєм маю нагу душу розбудить») стали не тільки провісниками ідеї державності, а й борцями за неї? Вони робили те, що вважали в певний час найбільш потрібним. Коли Україна не мала держави, державу замінювала їй література. І молодомузівці прагнули, щоб література репрезентувала Україну творчістю високої проби, щоб українська література інтегрувалась, як тепер прийнято говорити, в європейський літературний процес на рівних, а не як провінційна культура. Коли ж заблисла можливість реального творення держави, Богдан Лепкий уже не сидів над рікою, Петро Карманський покинув чужоземну екзотику, а близький до них Микола Євшан загинув як воїн.

А як багато з тих, що критикували і Лепкого, і Карманського за естетство, а самі писали гучні фрази про народ, з перших же днів війни перебралися, де безпечніше, і грілися «під віденськими перинами», коли тисячі синів того самого народу вмирали під кулями на подільських ланах. Висока фраза далеко не завжди є виразом високого пориву душі, в чому пересвідчуємося й сьогодні, коли багато співців пафосного плану різко змінили свою ноту, але ні тодішні, ні теперішні віршовані гасла не мають відношення до мистецтва.

Одним з основних мотивів поезії Лепкого була туга. Але це не була «поезія безсилля», як висловився хтось про творчість поетів «Молодої Музи», це була поезія, орієнтована на те,

Щоб безмежною тугою,
Звуком радості і болю
Зігрівати нас до бою
За добро, красу і волю!

І вона цю місію виконувала.

Але які риси поетики модернізму відбилися у поезії Лепкого, позначилися на його стилі?

Ті критики, котрі заперечували зв'язок поезії Лепкого з модернізмом, виходили з того, що вона заснована на засадах традиційного вірша, що в ній переважає сільська тематика, естетика ж модернізму ґрунтується на урбаністичній темі, вільному вірші і — головне — на символі як виході в позареальне, надчуттєве, містичне, на погляді, спрямованому по той бік буття.

Однак модернізм, зокрема ранній символізм, не зводиться до якогось чіткого показника. Адже ні в «Альбатросі» Шарля Бодлера, ні в «П'яному кораблі» Артюра Рембо, ні в «Пегасі» Михайла Яцківа символи не лежать за межами реальності. Ознакою модернізму в поезії Богдана Лепкого є передусім те, що М. Степняк ще в 30-ті роки назвав естетичною переоцінкою цінностей [6, с. 173]. Зокрема це культ осені як щасливої пори замість культу весни. Критик, правда, твердить, що Лепкий підходить до осінніх тем як до періоду сільськогосподарських робіт. Такий підхід є явним спрощенням. Осінь у поезії Лепкого — категорія філософська. Осінь — улюблена пора ранньої, юнацької лірики поета: з початком співу він уже думав про його завершення, крізь призму осені прагнув подивитися на весну, крізь передбачувану старість — на молодість. Усе це зливається у колобіг природи, невблаганний у своїй невідворотності та вищій доцільності, і все ж...

Жде листок останній, і з тривоги
Безнастанно на вітці тремтить...
Ах, невже і ти, листочку вбогий,
й ти також бажаєш вічно жити?

(«Відчинилися небесні шлюзи»).

Принцип зміщення площин, переакцентування пар понять-опозицій бачимо також у трактуванні часово-просторових співвідношень. У Лепкого міняються місцями «тепер—давно», «близько—далеко»; «давно» стає «тепер», а «далеко» — «близько», що суперечить звичному людському сприйняттю. Це прийом не реалістичний, він з арсеналу нової естетики, і навіть тонкий і проникливий Микола Євшан не прийняв «цієї методи», вважаючи, що «відтворювати на підставі споминів те, що стрілось нам на дорозі життя, — не все значить творити» [2, с. 66]. Теза сумнівна, крок назад від Франкового «Із секретів поетичної творчості», де процес творення — акт повторного переживання. Але й Євшан визнає, що «ця метода» Лепкого має в собі принадність, тиху поезію, хоч, на його думку, не дає розвинути фантазії.

Вказуючи на ці особливості хронотопу поета, треба зауважити, що вони не справляють враження в його поезіях ефекту прийому, а сприймаються як вираження природного емоційного стану ліричного героя. Лепкого, що волею обставин опинився поза рідним Поділлям й Україною, нехай навіть у культурному середовищі Кракова, постійно тягнуло в рідні краї. У спогадах оживали милі серцю картини дитинства, святкування Різдва і Великодня. Вірші про приїзд до батьків сповнені зворуш-

ливих подробиць, які зігрівали душу у тяжкі часи воєнного і табірнього побуту.

Нарешті, ще одна риса модернізму, котра виявилась у поетичних творах Б. Лепкого, — естетизація відразливого, потворного. І знову антиномія-протистояння: враження потворності злагоджується у пейзажній ліриці тим, що вона виявляє свій зв'язок з традицією українських романтиків XIX ст.:

Прийде ніч, як той крук,
Витягає сто рук,
Запускає сто кігтів у душу,
Сіра днина нудна
Добігає кінця —
Я знов ночі боятися мушу.
(«Дивний сум і туга...»).

Читач відчуває нічний страх, але ця ніч і той страх водночас притягають його, це якийсь солодкий страх. Принцип такої акцентованої витонченості, естетизованої потворності знаходимо і в інших віршах, наприклад, «твар» (лице) сонця «страшна, червона як опир, що з гробу серед ночі встає і в світ іде на жир і стогне: м'яса хочу!» Але тут потворність — не просто «квіти зла», якась універсальна категорія: потворність картини відбиває потворне обличчя війни.

Звідси доходимо висновку: поезія Богдана Лепкого розвивалась у руслі світової і національної традицій, збагачуючи їх здобутками новітніх поетичних шкіл. Вартість цієї традиції, здається, ніким ще не була спростована, і зберігає свою вагу і своє значення й сьогодні. Тому нам близький і дорогий Богдан Лепкий. Дорогий тим, що, як писав Микола Євшан, його поезія — це «голос душі, голос серця. А де будиться той голос, там притихають всякі низькі пристрасті, наші почуття очищуються з бруду, входить в душу святочний, небуденний настрій, входить гармонія» [2, с. 62]. Такого очищення і такої гармонії прагне душа і серце в наш негармонійний час.

1. Гординський С. В погоні за красою // Краківські вісті. 1941. Ч. 8.
2. Євшан М. Під прапором мистецтва. К., 1910.
3. Лепкий Б. Твори: У 2 т. К., 1991. Т. 2.
4. Михайлов Ал. Гете, поезія, «Фауст» // Гете. Фауст. Лірика. М., 1986.
5. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Львів, 1906.
6. Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях. 1933. № 1.

Стаття надійшла до редколегії 25.10.92

Книга болю Осипа Турянського (грані поетики)

Роберт Плен у своїй студії про поему Осипа Турянського «Поза межами болю» писав, що цей твір «становить могутній, можна сказати, наймогутніший протест проти війни з усіх творів, написаних на воєнному тлі, та проте він безпосередньо не пов'язаний з війною. І це якраз одна з найцінніших його прикмет...» У поемі немає батальних сцен, є зате проблеми універсальні, «зображення душі людей, пірваних у хаос буття супроти обличчя смерті».

Поема-симфонія О. Турянського мала численні, заслужено захоплені відгуки (Р. Плен, Б. Лепкий, М. Голубець, П. Карманський та багато інших, а в наш час — С. Пінчук, Р. Федорів). Даний твір посідає виняткове місце в творчому доробку О. Турянського і, по суті, не співвідноситься з усім написаним до і після поеми. Феномен поеми «Поза межами болю» є феноменом у найкращому, якнайширшому культурологічному плані, а також у плані особистісно-творчому. «Вписуючи» поему саме в культурологічний контекст, можемо хоча б пунктирно накреслити такі лінії:

1. Генетичне співвідношення з барокко як способом існування людини у всесвіті; барокко з його динамізмом, парадоксальністю, відвічною двозначністю світу, відчуттям хаосу і намаганням його подолати; барочна людина в химерному, мінливому світі, так часто загублена в цьому хаосі; барокко і його намагання потрясти душу, навіяти ідею. Проблема «необарокковізму» на межі 10—20-х років.

2. Експресіонізм як середовище, в якому народилася поема О. Турянського. Експресіонізм — авангардистський літературний напрям, що склався близько 1910 р. і тривав до кінця 20-х років, його розвиток у німецькомовних країнах. Ірраціоналістські тенденції у мистецтві та філософії (А. Бергсон) біля джерел експресіонізму. Вплив на експресіонізм В. Уїтмена, Е. Верхарна як співців «маси», А. Рембо (бунт проти цивілізації та міщанства), Ф. Достоевського (творця нової психології в літературі), а також численних німецьких поетів попереднього покоління (Р. Дегмель, Г. фон Гофмансталь). Виступи експре-

сїонїстів проти мїметичного мистецтва. Головне для них — експресивний вираз (категорїя експресїї) внутрішнього свїту людини. Метафізичні прагнення експресїонїстського мистецтва, змагання до абсолюту. Людина загалом, людина у всесвіті. Глибоке антивоєнне, антимілітаристське (пацифістичне) спрямування літератури і мистецтва цього часу, їх загальнолюдський сенс. Заклик до братерського єднання народів. Відхід від мїметичних способів і форм художнього зображення (згадаймо «амїметон мїмема»*), патетика і особлива риторичність (у найкращому розумінні цього слова), «ліричний крик», візійність (іншими словами, послїдовна і художньо результативна реалізація того, що називається вторинною умовністю у мистецтві); елемент імпресїонїзму в «знятому вигляді». Використання традиційної символіки, «епізодична композиція», схильність до поетичної ритмізації. Рефлексивність і при всьому цьому — іронія і сатира.

3. Екзистенціалїзм. Філософія існування — ірраціоналістський напрям у філософії, що виник у 20-х роках нашого столїття. Ідейні витoki цього напрямку — «філософія життя» (Нїцше, Дїльтей, Зїммель, Бергсон), феноменологія Гуссерля, релігійно-містичне вчення К'єркегора. Екзистенціалїзм релігійний (Марсель, Ясперс, Бердяєв) та атеїстичний (Сартр, Камю). Проблема абсурду, великого Нїщо («нічогості»), проблема «закинутості» людини в світовий хаос, проблема вибору, вини і кари, космічної тривоги... І врешті-решт, пограничні ситуації.

Чи є все це в поемі О. Турянського? Безперечно, є. Всі перелічені тенденції проступають дуже чітко. Отож, чи мають сенс суперечки на зразок: Турянський — реалїст чи «модерніст», ідеалїст чи матеріалїст? Автор Книги болю — просто великий письменник-гуманїст і дивовижний новатор у мистецтві слова.

Багато говорилося про антивоєнну спрямованість як основну тенденцію поеми. Це ми бачимо з першого речення. Стався злочин, якого «допустилися люди і природа і який приневолив стати злочинцями всіх». Війна — це безмежний біль і божевілля, море крові та нікчемності, смерть.

О. Турянський здавав собі справу з громадянського, патріотичного і загальнолюдського значення свого твору. Звертаючись до своїх читачів, він писав у «Попередньому слові»: «Хай ясна ідея, що в цїм оповіданні промінням блискає з цвинтаря-

* *Амїметон мїмема* — «ненаслїдувальне наслїдування». Сформульований у Середньовіччі естетичний принцип, який послїдовно перетворив мїметичну теорію мистецтва. «Правдоподібне» (те, що створює ефект реальності, є також принципово умовним у мистецькому розумінні терміна), далеко глибшим від зображення «у першому наближенні».

ша і хаосу стихій, із безмежного болю й божевілля людей, розгориться полум'ям у душі молодого українського покоління й веде його все вище й вище на сонячний шлях волі й щастя великого українського народу й до вселюдського братерства й любові». І коли наша боротьба за волю така тяжка і кривава, то не впадаймо ні на хвилю в темряву розпуки, бо

Через сльози і терпіння
Шлях веде до просвітління:
Хто боровся, скутий тьмою,
Тому сонце — мрія мрій *.

Р. Плен зауважив, що час дії в поемі триває всього три години. «Поза межами болю» — унікальний у світовій літературі твір — «вміщує» проблематику найглибшого екзистенціального значення у такий хронотоп. Питання такого характеру висувуються відразу, у заспіві: автор дивиться на вир життя, на «дикий танок людських пристрастей і душевного озвіріння», почувуючи себе безмежно відчуженим. У світі, у сонячному світі люди не бачать, як «поміж небом і землею блукають тисячі тіней...» З цього моменту образ людини-тіні буде розгортатися із глибоко обгрунтованою художньою послідовністю. Тіні серед чорних і сірих хмар. Це також наскрізний образ-символ, генеза якого в народній символіці, поетиці барокко (згадаймо Рубенса), традиційний і водночас глибоко переосмислений. «Чорне море хмар на небі глядить понуро на сіре море хмар над землею... А всередині між двома морями йдуть тіні...» Образи жаху нагнітаються: бездонна глибінь «грози» **; сум і безнадійність, де все замовкло й скам'яніло; хтось «усе загасить, усе розіб'є, розтрощить та кине у тьму небуття, в безодню нічогості» (с. 45). З'являється ще один образ-лейтмотив — безодня ***. Серед інших найбільш значущих лейтмотивних структуротворчих образів є образ очей (особливим чином «проступає» на тлі постаті сліпого музики Штранцінгера). Очі «шукають душі», неба, та немає його, і очі «блукають по безкрайньому морі сірих хмар над безоднями», прагнучи світла, тужачи за сонцем. А тимчасом тіні йдуть, «наче тягнуть власні труп», і серце

* Турянський Осип. Поза межами болю. Син землі: Оповідання. К., 1989. С. 43. Далі в тексті позначатимемо сторінку за цим виданням.

** Зазначимо, що в поемі є кілька слів, які в сучасній літературній мові мають інше значення. Так, слово «гроза» — це не гроза-буря, а полонізм *zgroza*, що означає жах, стихійна тривога. Діалектизм «гуляти» означає «танцювати». Слово «нужденний» слід розуміти як безмежно малий, дрібний, нікчемний.

*** Згадаймо «другий» заголовок твору «Картина з безодні».

в них заснуло, бо ніхто й ніщо не відгукується «на голос болю й туги серця» (с. 53). «Кинені у прірву буття» тіні людей немовби не мають вже тілесної оболонки — лише очі, і цей образ концентрує антитезу: життя—смерть. «Слабий усміх» очей став контрастом до цвинтарища природи й тіла. Однак в іншому місці людина може вп'ялити в людину «свої убивчі очі» (Сабо — у ледве живого Бояні, с. 63).

Глибини людської природи розкриваються в поемі саме черед деталі та «стиснені ситуації». О. Турянський послідовно реалізує принцип психологізму, а не психологічного аналізу, що споріднює його з «експресіонізмом». Звернімо увагу на таку ситуацію: Бояні знав про намір Сабо здерти з нього, ще живого, одяг для вогню і в страхітливому «танці тіней» знову побачив очі Сабо. Він упав, але божевільний жах пройняв його, «не гора, лиш людина несе йому смерть» (с. 63). Жах підняв його, і він почав бити ногами уявну партнерку в цьому танці: «Вона мені ногу підставила. Але я її копну!.. Ха-ха-ха!» (с. 63).

Чи можна до кінця досягнути абсурдності і жах цієї ситуації? «Танцюють» тіні, але ми чуємо «крик людей», що хочуть прогнати від себе найжахливіше. «Як перекотиполе, гнане бурю, як соломки на хвилях розшалілого моря, так кидалися людські тіні в дикім танці життя і смерті» (с. 63). А з очей тіней визирає «щось невідоме, як тайна буття, безмежне, як вічність». Це маленька іскра життя, значення якої — космічне: «Всесвітній огонь життя горить над всесвітньою безоднею нічогості. Хто переможе?» (с. 64). Це і є фундаментальне питання, яке висунув і на яке відповів автор Книги болю.

Мертвий світ, замерзле (!) пекло... Свідомість залишає тілесну оболонку й існує поза тілом. У цій свідомості Оглядівського з'являються дивовижно контрастні (принцип кончетто*) образи: «якась жахлива муха» несе смерть, і в її бринінні він чує раз у раз: «Ніколи... ніколи...» (була вже істота, що повторювала це слово, — крук Едгара По). До чого змалів абсурдний світ, коли голос буття йде від плюгавої комахи... Образ розкривається глибинно несподіваним чином: «Я починаю радіти, що ця потворна муха, цей демон, бог, диявол, цей хтось знає, що ми тут, що люди тут» (с. 65). Вибудовано жахливий екзистенціальний ряд — «муха» бринить «десь у пеклі, а може, на небі в безодні». Мабуть, ще ніхто не зіставив ці поняття у такому ряді. Контрастом до «мухи» є тут же «введенні» в по-

* Художній принцип, що полягає у «зіставленні незіставного» на ширшому просторі (своєрідний розгорнутий на всю картину оксюморон).

тік свідомості героя «маленькі ангели». А далі знову дивовижний перехід: «Сину, сину мій маленький! Молися, сину, молися за батька! Може, твоя молитва невинного ангела проб'є скам'яніле склепіння небес» (с. 65).

Сила одного теплого слова. За хвилину до смерті Бояні чує «теплі слова» брутального і безоглядного Сабо і бачить «іскру людяності» в його очах. Тоді в уяві до нього приходить мати. Він заснув, «і — було йому добре», а на обличчі залишається «застиглий усміх» щастя. Бояні покинув «замерзлі душі» товаришів, що жалібно слухають «слів вогню», і мариться їм «благословенне літо», «вічний мир і тихе щастя», світло і ясне проміння у замерзлих душах. Мариться їм країна, «де сонце любить людей». Бо «де є сонце, там сонце світить» (с. 72). І тут же: «Та деякі люди не хочуть одпочивать на сонці». Згадує Оглядівський недавній бій (хоч, здається, «віки вже протекли, як це було»), згадує вбитого і його мертві очі, що «наче хочуть несвідомо зворушити скам'яніле небо безмежною добротою і красою людського серця... хочуть показати темряві всесвіту й лукавості богів невмируще сонце й надію людського духу» (с. 73).

Отже, все перемістилось. У фізичному бутті — скам'янілий, чорно-сірий мовчазний всесвіт, у якому безодня неба стає замерзлим пеклом; божевілья, жорстокість, «жах людського безголов'я» (Франко) і постійно присутнє сонце, образ-ключ, що дає відповідь на питання «хто переможе?».

У поемі є сцена, коли Оглядівський намагається зігріти сліпого товариша. Не можуть передати тепла ні руки, ні уста, ні груди, з яких герой хоче взяти частку своєї душі. Та все марно. «І тоді щось поховане в темних нетрях, де колись була моя душа, вийшло на світло. І якась моя остання, велика, гарячка, ще не виплакана сльоза впала раптом на його висохлу руку» (с. 104). Аж тоді сліпий музикант, а з ним і автор, сказав свої найзнаменніші слова: «Є сонце в житті». Людська сльоза, що перетворилася на сонце. Тепла сльоза у «замерзлому пеклі». Чи потрібно глибшої ідеї буття? Одна сльозинка-сонце проти чорної ночі, марноти буття, бо «могутній дух людини».

Поема називається «Поза межами болю»... Та вийшов і не вийшов поза ці межі і автор, і його головний герой. Твір О. Турянського — це справді велика Книга болю, котрий ніколи не покине людину. («Вічність спить. Людський біль не спить»). Біль як фундаментальна антологічна категорія — цей найголовніший образ поеми — пронизує кожен атом твору. А його концентрований вираз знаходимо в ситуації, коли Оглядівський дивиться на сліпого Штранцінгера. Шестеро товаришів зали-

шилися у долині смерті тому, що не хотіли покинути його в сніговій заметілі. Моторошним супроводом до лейтмотивного образу людських очей є «темні ями замість очей» на обличчі Штранцінгера: «Жорстокість людей і неба видерла йому ці добрі, лагідні очі». А через абзац читаємо: «Я дивлюсь на нього, й біль коле гострими шпильками, як мороз, мою свідомість» (с. 73). Від чого більше мучився Оглядівський — від власної повільної смерті чи від душевного болю за іншу людину, нещасливішу?

А далі йдуть абзаци, які становлять одне велике питання: яка мета і сенс буття? Саме сліпий товариш, перед болем якого повинні впасти «в порошок, в сніг, у болото», на коліна царі і можновладці, побачив сонце.

Чимось несамопитим віє від образу ще однієї тіні. На шляху групки людей, що увібрали в свій біль увесь біль людства, впала тінь хреста. «Дивилися мовчки на цей понурий хрест і прислухалися до зловіщого шепоту душі... Не знаю, чому цей таємний хрест на шляху нагадує мені біг часу?» (с. 76).

Образ тіні хреста як символ незбагненності багатьох сторін буття не піддається однозначному тлумаченню. Це, можливо, «могутній хрест» на людських надіях, хрест на гігантській могилі тих, що загубилися у безвісті віків і вмирали на шляху (пригадаймо прикінцеві рядки «Мойсея» І. Франка).

Серед залятого спокою й омертвіння з'являється «біла хмарка» як вісник життя. Рубенсівський штрих! І як біла хмарка, котрої вже нема, з'являється згадка про Україну. «Мовчать гори, мовчить снігова пустиня, мовчить буйний вітер, не віє з далекої України» (с. 77). Усе в цьому образі. І жах ситуації, і безнадія, і водночас незбагненно прекрасне відчуття кровної єдності з рідною землею, її духом (як тонко ввібрав образ «буйного вітру» світосприйняття українця, історію та її вираз у рідному слові). Десь на дні душі, майже не доходячи до свідомості, Оглядівський «відчував себе бранцем у турецькій неволі»; бриніла козацька дума, не замовкаючи на «дні буття». Це приклад образу, сповненого особливого змісту, глибини й висоти художнього синтезу, образ геніальної мистецької наповненості.

Поетика твору відзначається багатогранністю й динамікою художнього життя одного й того ж образу-символу. Таким, зокрема, є образ безодні. Безмежжя даного образу ми вже відзначали. Та він має і різною мірою локалізоване значення. Так, про «найглибшу безодню гнилі», в яку впала моральність жінок, говорить зраджений дружиною Добровський. А Сабо, засудивши себе на смерть, «побіг над безодню». Він же штовх-

нув у безодню капітана, котрий ніколи не простягнув руки допомоги іншим.

Вчинок Сабо дає початок ще одній, дещо опосередкованій темі відчуття й усвідомлення власної нікчемності. Співець «сонця в житті», величі людського духу бачив і не міг не бачити цього. В «озвірілий світ» людей із замерзлого пекла не хоче повертатися Добровський. У святий вечір Оглядівський визнає себе не гідним власної родини: «Ні, я не маю права до цих людей...»

«Мені здається, що я віками животів у беззоряній ночі... в темній ямі... між холодними плазунами... і віками там конатиму» (с. 89). Христос народжується не для кожного. У Кафки людина перетворилася на гидку комаху. В Турянського вона віками живе між холодними плазунами. Так ми наближаємося до теми екзистенціальної вини і проблеми вибору. Герої Турянського не позбавлені цього відчуття, і вину за безодню муки людства вони приймають і на себе:

«Наше теперішнє страшенне положення — це залізна, невблаганна логіка і *плід злочину нашої душі* (підкреслення наше. — З. Г.). І нема в цій логіці ні чутливості, ні краси» (с. 95).

Там, де замовкає голос серця, де немає краси, — починається безодня усіх жахів людської історії. Залізна, невблаганна логіка буття. Чи краса врятує світ? «Наче тіло пожерли найбільші пани світу, і царі, і грошовладці, а нам оставили тільки шкур'яний мішок із душею та кістками всередині... (згадаймо образ людини-мішка, наповненого нечистотами, у Сартра. — З. Г.). Але це наша власна вина. Навіщо ми, люди, вбивали людей? Хто смів нас вести на рідного брата? Чому ми слухали волі темних сил?» (с. 94—95).

Найекстремальнішою ситуацією, коли треба було здійснити вибір, у творі є велика перемога духа над матерією — товариші відкидають пропозицію Сабо вдатися до канібальства. Зовсім недалеко наша історія знає такі страшні випадки. Та «відвернули очі від трупа товариша» (с. 95).

Після страшного моменту стан Оглядівського характеризується низкою глибоких психологічних нюансів. Його огортає «червоно-темна мряка» (тут уперше ми зустрілися з цією несподіваною на сіро-чорному тлі колористичною деталлю), він поринає в Ніщо. «Щось гострим ножем уверчується в мою свідомість. Я чую, що думаю... чую біль... на щось тривожно чекаю... Я живу...» (с. 86). Знаменита декартівська максима доповнюється ще двома елементами. І перед нами — тріада людського буття, сповненого туги за сонцем...

Та образ сонця теж не однозначний. Страхотлива, апокаліптична історія буття у словах Добровського, який говорить, що, з'ївши шматок людського м'яса, вони наберуться сили і підуть назустріч «сонцю золотому».

Трагічно-парадоксальні «зсуви», переливи, протилежні, полярні «переходи» художніх меж образу, багатоманітний світ кожного з них (від образу-персонажа до мікроклітинки мистецького плетива всього твору) — домінантна прикмета поетики поеми. Так і передається бароккова, суперечлива, парадоксальна сутність буття загалом. Від великого до смішного, від прекрасного до потворного, від трагічного до нікчемного, урочистого і буденного — всього півкроку.

Гете говорив про «Ewigweibliche»... О. Турянський апофеоз краси бачить у матері з дитиною. Про цей момент писала більшість дослідників. Але згадаймо «безодню гнилі», про яку говорить Добровський... Згадаймо колискову (!), котру не то співає, не то проказує Ніколич. І ще глибинне в своїй екзистенціальній сутності питання: «Чому не вийдеш назустріч своїй дружині?» Це питання Добровський задає Оглядівському (про них писали як про антиподів) у час ще одного видіння. Але ситуація виходить далеко за межі локального змісту і набуває рис універсальності у своїй безмежній перспективі. Без перебільшення можна сказати, що Турянський був одним із тих митців ХХ ст., які відкривали й утверджували дане художнє явище. Таку перспективу, але в іншому ракурсі (антитеза: погранична ситуація і буденна ситуація), знайдемо хіба що в Джойса. Згадаймо також явище «обережної перспективи» в мистецтві Середньовіччя.

Колосальну складність переживань героїв поеми автор змальовує не тільки у зв'язку з їхнім жахливим становищем. Усі вони об'єднані безоднею, скуті жахом смерті. Але в стосунках між ними відбуваються глибинні психічні процеси. Протягом якоїсь хвилини Оглядівський переживає протилежні стани у сприйнятті свого антипода. Раптом він зрозумів, що «Добровський — це якась потворна істота, котра наважилася розтоптати весь смисл, усю ціль життя... Убити нас усіх... знищити все...» Та через мінімально короткий проміжок часу (менше хвилини) він звертається до Добровського: «Друже мій!» (с. 117). І саме Добровський намагався допомогти йому вийти назустріч дружині з сином.

З надвичайною силою в поемі втілена ідея жінки-рятувальниці. Це одне з центральних місць твору. Образ матері в цьому плані дещо традиційний, але образ дитини — маленького сина як втілення надії, відчуття органічності життя в його

розвитку, виняткових почуттів — це та грань твору, яка вражає особливо. Тема жінки в Турянського перегукується з відомими словами: «Жінка — майбутнє людства».

В екстремальній, екзистенціальній, пограничній ситуації, у безодні болю, на дні буття самі чоловіки. І все ж в поемі присутній образ людського плачу. Чоловіча сльоза, що стала сонцем; плач загартованого в боях жовніра перед жінкою (Добровський каже: «Однак моя душа все плаче за втраченою вірою в жінчину і в людину»); «останні сльози», котрі перед смертю Бояні немовби передає живим товаришам, запитання Оглядівського «чому дитина не плаче?»; космічний уявний плач над трупами товаришів, який чує Ніколич. І врешті-решт ридання самого Ніколича проривалося в «закам'янілий небозвід» і відгукувалося прокльоном по бездушній землі. Плачу Ніколича злякалися навіть зловісні круки, «тільки небо не злякалося». В літературі екзистенціалістів можна знайти образ доброї байдужості космосу. У Книзі Болю читаємо: «Небо холодно відкидало людське ридання, заглушувало його своїми громами, клало його на крила гайвороння, а відтіля розкидало по замерзлих горах і безоднях» (с. 119).

Героїв поеми не покидає «огненна любов до життя» і, найголовніше, «до його вищих духовних цінностей», які перемагають смерть.

Експресіоністичний характер має картина грози з громами, блискавками серед лютої зими. Безупинний гомін громів, жахливий стогін незбагнених голосів по безоднях, виття вовків — усе це змішується в пекельну симфонію, котра супроводжує смерть героїв. Даремно шукати в цій картині життєвої достовірності, «реалістичності». Принцип розгорнутого оксюмору («аміметон мімема») застосовується в поемі послідовно. Письменник свідомо вдається до прийомів, характерних для вторинно умовного мистецького виразу.

Останнє марення Оглядівського — видіння прекрасного літнього пейзажу, мати тримає його, маленького, на руках, а він хоче йти до дітей. Потім — уже дорослий, і його маленький син веде за руку матір. І несподіване зчеплення деталей: «Я беру сина на руки. Не можу вийти з дива, для чого його ручки такі малі...? Блідне чорна ніч, і все гасне» (с. 124).

Поема завершується образом чоловічих, гарячих, наче кров, сліз, що тихо щезають під льодом.

Твір О. Турянського утверджує ідею унікальності життя, яке виражає само себе. Спрямована у майбутнє, поема закликає до нового, глобального мислення, до перемоги духу. Поема дала відповідь на питання, що є людина — безсильна жертва

незбагнених, трансцендентних сил, сповнена метафізичною тривогою і тугою, або сповнена духовності активна одиниця — член вселюдської спільности.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.92.

В. ШЕЛЕСТ,
Оттава (Канада)

Ігор Качуровський — поет, прозаїк, літературознавець

Ім'я Ігоря Качуровського з'явилося в українській еміграційній літературі по війні — у повному звучанні, без популярних тоді додатків: «молодий», «початківець», «учень». Критика вже при першому знайомстві з його творчістю відчула, що в ньому жевріє неабияка творча сила. Одразу його розглядали як зрілого поета — фахового знавця поетичної строфіки та інших секретів поезії й теоретичних засад літератури загалом.

У Зальцбурзі 1948 р. Качуровський опублікував збірку своїх поезій «Над світлим джерелом», у якій на 84-х сторінках помістив гарні, добірні в естетичному розумінні поезії, своєрідні віршовані розмови автора з собою про події недавнього, про гірку долю людей, виштовхнутих війною із батьківщини.

Ліричні роздуми, що в той час виражалися у різноманітній гамі почуттєвих відтінків, у багатому колориті образів — свідомо утримувались у звуженому тематичному колі. То були теми прощання при відході в далекі краї, мандри, спогади про рідні місця, про молодість нерозцвіло-прив'ялу, пригоди на чужих роздоріжжях, філософічні міркування над примхами доби.

До поетичних образів Качуровський достосовує відповідну лексику. Там, де йдеться про відомі події, він вдається лише до лаконічних підкреслень і дає змогу читачеві легко сприйняти той чи інший образ, доповнювати його деталями з особистих переживань. Так поет спокійно стверджує невідрадний стан ситуації, у якій важко передбачити її даліші наслідки, бо все перебуває у якомусь хаотичному русі:

Про що журитись? Все твоє майно —
Стара валізка на чужому возі.

Ти все лишив, або згубив давно
Десь на дорозі.
...Нема думок, завмерли почуття,
І на душі холодна порожнеча.
Здається ніби все твоє життя —
Це тільки втеча.

Образ типовий для поезії тих часів, коли настрої не тільки насичував зміст, а й домінував над формою поетичного вислову. Поет добре розуміє, звертаючись до себе, як до другої особи «ти», знаючи, що це «ти» має значення збірного, а пережити особисто сприйметься усіма дітьми, котрі животіли в таборах з тавром «вигнанець».

Качуровський має дар виняткового критичного зору, дар спостерігати окремі явища, події та поведінку людей «примруженим оком», даючи їм влучні окреслення. Наприклад, для характеристики моральних зламів нашої доби він послуговується засобом зіставлення контрастів:

Нова доба стира сліди карбовані
Старих культур на вежах і на банях.
На вулиці — дівчата розмальовані,
Широкоплечі, в чоловічих штанах...
А в храмі пусто. Над книжками схилені
Лише самотні дві чи три бабусі.

У цьому зіставленні виявляється основна суть проблем нашого часу. Це дві протилежні позиції світоглядних розмежувань: з одного боку — вулиця, де в моторошних корчах народжуються і вмирають короткоживучі ідеї, моди, стилі, де мораль втрачає всі основні стійкості й хитається між злими намірами і «поточною практикою»; з другого боку — опустілі храми, де в повільному скапуванні воску зі свічок символічно карбується спокійний ритм вічності.

У збірці знаходимо й чисту лірику справжнього «світлого джерела» — вияв ліричної краси, чистої, як кришталь, спокійної, як дрімлива синява літніх вечорів. Усе ніби зупинилося, затихло. І серед усього цього тільки поетове ліричне «я» та ліричний привид «когось».

Я ж бо знаю: пусто в алеї,
Непорушність, спокій на схилі,
Вже закрились срібні лілеї,
Вже заснули лебеді білі.
Я ж бо знаю: поруч зі мною
Лише вечір, тиша і літо.
Не існує над глибиною
Те, що нею ніби відбито.

Поет немов забуває про навколишню дійсність. Він замикається у колі власних думок. Внаслідок цього постає пречудова картина, що скеровує увагу до чогось вищого, незмінного навіть у часи лихоліть. Це приклад тієї «спокусливої краси», що існує сама в собі, справжній «Testament of Beauty».

Приїхавши до Аргентини, Качуровський побільшив свій життєвий шлях і мілями географічного простору, і додатковим досвідом, і поширеними обріями світосприймання. В Аргентині, країні крислатих пальм, палкого сонця, темпераментної музики і такої ж вдачі її мешканців, для людини-поета, що на правах емігранта прибула з північної сторони екватора, дійсність висунула багато нових картин, багато парадоксів, додала нові барви до поетичної палітри. Але й доля надалі залишилася невблаганною: першою постала проблема боротьби за існування, тому Качуровський працює фізично і, косячи траву та бур'яни обабіч залізничного насипу, повторює оптимістичну засаду життя:

Не для тих, хто знемігся і духом ослаб.
Не для тих, хто у роздумі став серед шляху...

Наведені рядки звучать як антитеза до поезії Петра Карманського, відомого «співця зневіри», що «втомився, охляв, серед шляху пристав». Працюючи фізично й заробляючи на прожиток, Качуровський вивчає ще одну мову й використовує вільні хвилини для поетичної творчості. З-під його пера одна за одною народжуються усе нові поезії, що згодом увійдуть до збірки «В далекій гавані».

Збірка розпочинається віршем «Поворот Брана», побудованим на переказі про ірландського мореплавця. Далі розташовані різноматематичні поезії, які образністю й стилем поетичного мислення, строфічною різноманітністю стверджують, що поет значно розширив діапазон творчих можливостей. Тут ще виразніше поетове спрямування до поглиблення змісту, до яскравих барв, до чіткіших психологічних підкреслень, і, що найголовніше — прямування до краси, чогось кращого «за одяг царів». Зокрема, заслуговує на увагу його образність, вона постає як продукт справжнього мистецького мислення: «тіні верб, що зійшлися юрбою у вечірню тишу долин»; «брили тополі, як сумні прочани»; «мов дівча з-за живоплоту, визирає ранок з-поза хмар»; «щогли снять про неозору путь». Наведені приклади уособлення явищ природи свідчать про те, що поет розуміє вимоги естетики — однієї із найосновніших передумов поезії та й загалом мистецтва.

Композиційна гнучкість дає змогу Качуровському переступати межі реальних закономірностей, вдаватися навіть до сміливих прийомів гіперболізації. Так, логічні категорії «час» і «простір» набувають лише умовного, позалогічного змісту, як це видно зі звернення до Мелеагра:

Руку — крізь двадцять століть — простягни мені, друже з
Гадари,
Чарку мені простягни: вип'ємо нині удвох,
Скільки змінилось речей, але що нам з тобою до того?
Ми ж бо уміємо в них бачить незмінну красу.

Поет тут свідомо відступає від реальності, творчий вимисел перебирає на себе функцію носія ідеї. Незмінним для поета залишається творче покликання оспівувати те, що має назву прекрасного, те, що окрилює віру, витискає з очей сльози радості.

У поезіях Качуровського немає монотонних звучань. Структура його віршобудови зберігає у собі співмірне поєднання компонентів, що й надає поезіям милозвучності й строфічної чіткості. З цього видно, що він добре обізнаний з правилами версифікації, зі спадщиною визначних поетів і теоретичними працями з ділянки літературознавства.

Рецензуючи збірку поезій «В далекій гавані», Анатолій Галан так писав про Качуровського-поета: «Ігор Качуровський насамперед лірик, причому високої душевної наснаги. Кожен рядок у нього — скалка почуття і разом філігранна викінченість глибоко пережитого й продуманого. ...Збоку формального Качуровському майже нема чого закинути. Він досконало володіє технічними засобами поезики, він аж надто вимогливий до самого себе і не випустить у світ сирого, поспішно обробленого матеріалу. ...Качуровський серед поетів-емігрантів посідає одне з перших місць» [1, ч. 35, с. 21—22].

Відомий шевченкознавець Павло Зайцев, колишній декан філософського факультету Українського Вільного Університету, вважав Ігоря Качуровського «одним із найбільших наших знавців поезики».

Були, правда, закиди, що Качуровський «служить двом музам» водночас, бо він, крім поезій, написав ряд «чітких і не менш мистецьких оповідань-новел», що, на думку критиків, не зовсім доцільно. Хоча відомо, що Качуровський потайки служить ще й третій музі. Під псевдонімом Хведосій Чичка він розсипає іскри зі свого гумористичного кресала: пише влучні епіграми, фейлетони, гуморески, які анітрохи не відстають від його поезій і прози.

У 1956 р. Качуровський опублікував «Шлях невідомого» — творчий набуток у прозі [3]. Твір відзначається доброю мовою та чітким стилем інтерпретації подій. Пригодницька фабула книги розглядається у цікавих перипетіях. Автор веде читачів через складні лабіринти життєвих пригод однієї людини. Час від часу він ніби зупиняється, щоб разом із читачем умотивувати окремі вчинки й переживання героя. Такі зупинки, чи авторські відступи, повніше розкривають зміст і водночас виявляють творчу своєрідність письменника — показують культуру його мистецького мислення, окреслюють творчу постать.

Відповідним вступом автор уводить читача в атмосферу настрою, ці психологічні приготування він осягає або пейзажною картиною, або розширеним монологом, що дає змогу глибше зануритися у психологічну натуру мистецького сприймання і відчутти ефект мистецької мови.

Змальовуючи тривожну ситуацію, наприклад, утечу з полону, коли кожна помилка може спричинитися до фатальних наслідків, автор відповідними тонами обарвлює картини природи. Природа виступає співучасником події, підсилює загальний настрій. Там же, де йдеться про потребу рішучої дії, автор спонукає героя до самохарактеристики, а подекуди прислугується іронічною типізацією людських професійних навичок, надаючи їм комізму. Загалом Качуровський у прозі описує епізоди з життя «підрядянських людей», притиснутих режимними законами. Під час другої світової війни ці люди, підхоплені мінливістю подій, ставали майже фігурками на велетенській шахівниці збірних людських долі. Здебільшого автор подає ланцюг епізодичних подій, у якому різні характери виконують свої ролі залежно від здібностей, міри відповідальності, продиктованої їхнім сумлінням, і міри сили волі. Він уникає ширших відступів у бік моралі, залишаючи ніби в стороні докладніші причини й мотивування тих чи інших подій. Так, зіставленням двох жіночих типів із розділів «Сохачовка» і «Золотий льох» автор показує, що суспільство складається з різних одиниць, і моральна стійкість тих одиниць виявляється в порівнянні.

У прозовому творі «Дім над кручею», що є продовженням «Шляху невідомого», автор у ширших зарисах розвиває тематичне тло, показуючи низку яскравих картин та особливих ситуацій, запозичених із життя часів німецької окупації України [4]. «Дім над кручею» тематичним спрямуванням і мистецькою силою уподібнюється до таких творів української прози, як «Вир» Г. Тютюнника та «Дикий мед» Л. Первомайського. Різнить їх ідейний підтекст.

Качуровський передусім майстер літературної розповіді. Він розповідає спокійно, цікаво, безпосередньо, не уникаючи й пікантних подробиць. Власне, така його творча своєрідність повніше виявляє те виняткове, що робить твір цікавим, на довгий час залишається у пам'яті читача. Зокрема, у творі привертають увагу деталі побуту, прості, щиросердечні, нерідко підведені гумором, іронією. Зі сторінок твору сходять типові характери, що своїми думками, вдачею та вчинками пов'язують вузли перипетій твору.

Автор заслужив собі репутацію «археолога суспільного побуту», вміє заглядати в потаємні місця людського життя, кількома штрихами передає те, що в інших займає кілька сторінок. Ось, наприклад, моторошна картина вмирання старої вдови. Відчуваючи, що вже наближається кінець її земному існуванню, вона вбралася у чисту сорочку й лягла на лаві під іконами:

«Першою наблизилася до вмираючої моя мати.

— Кланяйся, Мар'яно, моєму Сергію.

— Добре, буду кланятись, — без голосу, самими губами відповіла Мар'яна.

— І моєму Митрохванові.

— Добре, буду кланятись...

Це вдови передали через умираючу привіт своїм чоловікам на той світ» [4].

Цю картину підсилює ще одна деталь: малолітній хлопчик нагойдається на воротах і вправляється, як то він буде плакати за померлою бабусею. От і все. Такий мовний лаконізм розкриває психологічний стан, надає короткій розповіді чогось значущого, неповторного.

Персонажі у творі «Дім над кручею» не схеми, а типізовані характери. Одні гідно живуть і безстрашно вмирають (Ніна, Севка Лук'яненко, Карпо Бунчук та симпатична неповнолітня Зіна); другі — хитрують, пристосовуються до тимчасових обставин і ціною чужої кривди забезпечують собі вигідніші умови існування (Лесь Чуйко, Семен Чабан, поліцай Глистюк, Вероніка та ін.); треті — тільки животіють. Це, за висловом автора, «обиджені люди», люди-лоза, які гнуться туди, куди вітер дме.

Про них автор не говорить багато, а обмежується кількома влучними характеристиками, котрих вповні вистачає для узагальнюючих підкреслень збірного характеру того найпасивнішого елемента, ледачій вдачі якого не властиві ні темперамент, ні почуття групової відповідальності, ні організована мобілізація сили волі.

Композиційний засіб зіставлення характерів на контрастах робить надзвичайно яскравим образ Ніни — одчайдушної дівчини з рушницею, що ніби виступила на поединок із власною долею. Цей образ не піддається легко об'єктивним спробам оцінки, бо має багато рис, не властивих жіночим типам. (Ніна влучним пострілом кладе край мукам священика, розіп'ятого на хресті). З якого б боку ми не підходили до її вчинку, все ж дійдемо висновку, що така «раціональна благодушність» не мала б бути ділом жіночих рук. У постаті Ніни поєдналися дві вдачі: перша — вроджена вдача української дівчини, що жаліє втомлену бабку з прозорими крильцями й підставляє їй свій палець для відпочинку; переодягнена в рясну спідницю, вона подобається старій Ремезисі й має все для того, щоб ущасливити життя в домі Ремезів; друга вдача — це відрухові інстинкти, що розвинулись в умовах ненормального, тривожного життя, інстинкти самозбереження, котрі характеризують Ніну в хлоп'ячій кепці, у штанях та з рушницею в метких руках. Такою її показано серед багатьох небезпек, такою вона й умирає.

Автор зі справжнім творчим хистом розвиває й підсилює мотив трагізму знівечених сподівань, змальовуючи смерть неповнолітньої Зіни, порізаної рукою бездушного виродка. Як бачимо, жіночі характери автор опрацював дбайливіше. Вони чіткіші, привабливіші, ніж чоловічі. Зокрема, заслуговує на увагу образ матері головного героя твору, яку автор показав у найкращих наświetленнях письменницького хисту й синівського почуття. Описуючи її постать, він зумів розкрити складні переживання й передати найтонші вібрації материнського серця, найглибші відтінки радощів і гіркої болю.

Уміння спостерігати й відобразити своєрідністю творчої манери щось справді виняткове, хвилююче — це вислід напруженої комбінації усіх чинників творчої спроможності автора. Власне в цьому Качуровський виявив непересічну компетентність.

Твір «Дім над кручею» має в собі ряд таких компонентів, які спонукають замислитися над суперечностями нашого віку. Навіть там, де існує тільки безбарвний обрис, вони допомагають відшукати різноманітні творчі відбитки, в яких сліди боротьби світоглядів, катастрофічні герци хаосу та попелища людських мрій. Такий на загальний короткий підсумок щодо художніх засобів Качуровського-прозаїка.

Здобутком у галузі теоретичного літературознавства стала монографія Качуровського «Строфіка» [5]. В Україні, як відомо, теоретичне літературознавство було зведене до убогого

стану невибагливими стандартами соцреалізму. Багато справжніх знавців цієї ділянки були відсунені від продуктивної праці, а деякі самі відійшли. Недарма академік О. Білецький писав, що саме слово «поетика» звучало дико «для вуха пересічного інтелігента». На це звертав увагу також В. Іванисенко [2, с. 22]. Тому й не дивно, що літературознавчі праці, такі, як «Строфіка» чи стаття про неоромантизм у «Дуклі», з'явилися за межами України. Цим можна пояснити факт перекладу із болгарської мови праці Тодора Павлова «Питання теорії та історії літератури» — праці не дуже високого рівня, впевнено зазначивши, що за сприятливіших умов літературознавці в Україні без сторонньої допомоги заповнили б згадану прогалину, котра постала не з їхньої вини.

«Строфіка» Качуровського — «це перша в українській і одна з перших у світовій віршознавчій літературі загальна монографія про строфу, що в ній зібрано багатий ілюстративний матеріал, що в ній взагалі вперше ставляться певні проблеми і що український вірш у ній подано не ізольовано, а в контексті загальнолюдської поезії — як її невід'ємну і невідривну частину» [5]. Багатий матеріал праці охоплює різноманітні форми й розміри версифікації. Тут і верлібр, і безцензурний анапест, і різновиди рондо, і давньоєгипетський дистих Карнакського храму (гімн Тутмесу), і особливість арійського священного тексту Зенд-Авести, і початок арабської поезії (війна за верблюдицю Басуси).

Аналізуючи історію розвитку сонета, автор подає цікаві інформації про перших сонетистів, «солодкий стиль» Гвідо Ковальканті, «прокляття і благословення» італійського сонета, сонетистів Іспанії і навіть факт-анекдот, як одна «ексцентрична дама в Буенос-Айресі подала до суду прохання про розлучення з чоловіком у формі циклу сонетів» [5].

Манера подання матеріалу, якою послуговується Качуровський, нагадує певною мірою манеру Лессінга, який також, опрацьовуючи ту чи іншу тему, використовував багато доповнюючих інформацій, запозичених із різних джерел.

Українське літературне зарубіжжя вважало, що Качуровський після «Строфіки» перейде в царину літературознавчих дослідів. Так і трапилося. Він повернувся до Європи, перед ним розчинилися двері професорської кар'єри. Здійснилася давня мрія: європейські музеї, бібліотеки, професійні товариства, екскурсії до Венеції, на Майорку. Усміхнулося щастя як у родинному житті, так і в професійно-творчому. Здавалося, наукові зацікавлення відтягнуть його від «мережання віршів» і він порине в джерела літературознавства, в історію культури, на-

родної творчості та «хеттської і скитської мітології»*. Але поезія, як Афродіта, спокусою кликала поета до краси, до уявних образів, що хвилюють почуття, нагадують про внутрішній світ людини.

Отож, 1971 р. з'явилася ще одна збірка поезій І. Качуровського — «Пісня про білий парус», у передмові до якої він писав: «Отже, це ніби підсумок моєї поетичної творчості за останні п'ятнадцять років. Кажу «ніби», бо до «Пісні про білий парус» не увійшов «Пародіяріом», а збірки «Мереживо лун» та «Золота галузка» охоплюють не всю мою перекладацьку діяльність» [6].

Перша частина збірки «Надвечір'я» віддзеркалює особисті спостереження навколишньої дійсності та спокійні сумовиті роздуми поета як людини, що озирає пройдений шлях. Час, як міра буття, набуває вже не тільки реального, а й особливого значення як тематична категорія, настирливо тривожить почуття і підсилює тугу за молодістю, друзями, що відійшли на вічний спочинок, за втраченою батьківщиною — найпоширеніша тема у світовій поезії і найщиріша лірична вібрація людських почувань. Переступивши межу людського віку, він пригадує пережите, жалкуючи, що життя проминає так швидко. Часто спогади розбуджують «приспану пам'ять», переплітаючись з нереальними бажаннями, як наприклад, «помчати» слідами минулих років:

А добре мати вісімнадцять літ,
Довірившись весні дзвінкоголосій,
Стрибнути в сад і по студеноросій
Траві помчати — ні за ким услід...

Тема туги за друзями і знайомими, які назавжди відійшли з цього світу, набуває у поезії Качуровського сумних звучань, бо він, може, більше, ніж хто інший з українських поетів, ознайомлений з історичними і теоретичними засадами елегії, пісні-монодії сумного змісту, котра зародилась у давнині. Ось уривки з одного промовистого віршованого некролога пам'яті Олексія Сацюка:

Пробач мені. На мій самотній хугір
Вістки доходять надто пізно, надто пізно,
Якщо вони доходять взагалі!
А ця — дійшла...

* Мені тепер потрібна хеттська і скитська мітологія...» (З листа І. Качуровського до В. Шелеста, 21 січня 1967 р.).

Це вже півроку, як тебе немає,
А я пишу тобі лише тепер
Віршований некролог. Пригадалось,
Як ми сюди, тому дванадцять років,
Приїхали — нові конкістадори —
І повні ще невичерпаних сил...

Пройшов далекий поїзд. Інші звуки
Сюди не долітають. Знову тихо.
Повітря пахне ніччю і весною;
Над соснами лежить Південний хрест.
І скоро зійде місяць... Чи барвінок
Коли цвістиме на твоїй могилі?

Таким мінорним настроєм наповнені й рядки чотирьох секстин, вірш «Палісандровий спогад» та елегія «На могилі Ореста», яка ніби перегукується з елегією Катулла, у якій великий веронець висловив свій сум, відвідавши могилу брата, похованого в чужім краю*. Качуровський також прибув, як пише, із «заокеанської чужини» й пішов вклонитися прахові Михайла Ореста:

В цім квітнику, чи лісі, чи в саду —
Прогріта сонцем ніжність мармурова.
Я довго мріяв. Я прийшов і жду.
А Ви мені не кажете ні слова.

Особливістю творчої манери Качуровського є тематичний добір. Тема здебільшого розцінюється як перспективний план, згідно з яким постає композиційна структура, що її автор наповнює різними елементами відповідно до своїх можливостей. Качуровський навмисне уникає «великих» тем, він радше добирає «малі» й надає їм своєрідних поетичних звучань. Навіть загибель пташини може бути серйозною темою для високомистецького поетичного твору, якщо творець має чутливу душу, фантазію. За такої передумови, здавалося б, незначна подія трансформується у високе, неповторне:

Хаші співучі замовкли. Немов обірвались незримі
Струни, що грифи тополь простягають над декою галяв.
Дивне настало мовчання. Це птаство зліталось на поруб,
Де біля сірого пня лежала підбита пташина.

Зо два десятки крилатих сиділо на пнях і на вітах —
Всі, що я знав їх раніш, і такі, що не бачив ніколи,
Я підійшов, та на мене увагу вони не звернули.

* І. Качуровський дослідив 90 поезій Катулла, писаних елегійними дистихами та іншими розмірами (фалекій, холіямб, галліямб, сенарій, адоній, гліконеї, ферекратей, розмір малого сафічного вірша).

Глянули тільки, але ні одна не знялась в повітря.
Може, їм страшно було, та пташиний закон не дозволив
Подругу мертву лишити, німотну порушити тризну.
Кожна в собі неспросявану пісню ховала.
Мовчки стояв я між них, ніби сам був пташиного роду,
І наслухав, як вони, безмовну симфонію смерті *.

Читаючи останні рядки, пригадуємо вислів Максима Рильського: «І людські, і пташині мовчать голоси», що цілковито відповідає особистому світовідчутттю І. Качуровського, позаяк поет довгий час жив на відлюдді (на хуторі) серед природи, перебуваючи, так би мовити, в епікурейському стані духовного спокою («Serenity of Spirit» **):

Я знайшов собі глуху околицю,
Ту, де всі дороги непроїжджі.
Тільки стежка будяками колеться
На давно забутім роздоріжжі.

У Качуровського, як і в Рильського, — творчий намір виявити велике в малому, це вимагає не тільки виразно суб'єктивного ліричного чуття, а й напруженого зосередження уваги, спостережливості й розвиненого філософського мислення, хоча це зустрічає іноді неприхильну критику ***.

Жанр пейзажної лірики має проблеми тематичного характеру. Поняття «лона природи», що живило принадою майже всі роди й види мистецтва і приваблювало закоханих, знедолених, флегматиків, меланхоліків і реалістів, вже втрачає риси колишнього художнього визначення. І якщо такий нерозваж-

* Для порівняння наведемо дворянник елегії давньогрецького поета-воїна Архілоха (VII ст. до н. е.):

В горі невтішному всі заніміли, Перікле, сьогодні,
Сумно за нашим столом, місто затихло в журбі.
(Переклад А. Содомори).

** Про самотнє життя Качуровського писав Б. Олександрів:

Хороший друже мій, самотнику печальний!
З пристанища матросів і повій,
З Док-Суду темного лунає голос твій,
Як арфи дзвін, — мажорний і ридальний.
І, мов крізь дим, я бачу берег дальний,
Зелених трав розгорнутий сувій,
Маленьку пасіку... [7, с. 76].

*** С. Крижанівський писав, що «драма» М. Рильського полягає в тому, що в нього «не було великих ідейних прагнень» і що «світильник його поезії плавав часто в ім'я малих цілей».

ний і індустріальний прогрес продовжуватиметься й далі, то, цілком можливо, для пейзажної лірики крім сухостоїв замість дерев і задимлених горизонтів нічого іншого не залишиться, хіба тільки уява про колишню красу природи. У віршах «Звізда полин» та «Занадто тихо в неживому лісі» Качуровський на основі особистих спостережень висловив невеселі думки, котрі підтверджують суть тривожних екологічних мотивів майбутнього:

...І смертоносна злива пролилась
З отруєної хмари. Наоколо
Неначебо нічого й не змінилось:
Калюжі голубіють проти неба,
Цвіте пирій брунатно-фіалковим
Димоподібним цвітом.

Тільки бджоли
Пізнали перші безоглядну силу,
Таємну вбивчу силу, від якої
Не заховатись, не втекти живому.
І пасіка поволі порожніє.

Або

Занадто тихо в неживому лісі.
Стирчать дерева з вітами сухими.

Ні птахів, ні комах. Саме мовчання...

Друга частина збірки «Пісня про білий парус» з присвятою дружині для Качуровського є «найдорожчою і найважливішою», бо відбиває перипетії найінтимніших ситуацій не уявного, а його власного, за висловом Качуровського, «занадто» спізненого припливу кохання і переходу в стан подружнього життя:

На всіх шляхах, роками самоти
Я ждав тебе — або таку, як ти, —
І от діждавсь — але занадто пізно.

Поетична творчість І. Качуровського періоду 1967—1971 рр. відзначається помітною зміною тональності, зумовленої переходом від загальних тем до суто особистих роздумів. Поет входить у інше психологічне коло — у маловідому царину якихось грайливих почувань, дов'язує до поезій кінцеві звороти запевнень, висновків, запитань, сумнівів і докорів; ніби своєрідним барометром він фіксує низи й висоти мінливих настроїв людини, яка зупинилася нерішуче між старими навичками та новими родинними обов'язками.

У жанрі любовної елегії поет змальовує деталі свого побуту, підкреслені іронією:

Довго не смів я тебе запросити до вбогої хати.
Думав: жахнеться, втече, потім уже не вернуть.
Але вподобала ти мої стіни, оббиті картоном,
Лямпу на трьох мотузках і нефарбований стіл.
Латану тричі фіранку, що служить мені покривалом,
Купу листів і газет — бібліотеку мою...

Ще в мене був і павук, але від старості здох.
Можеш присісти на ліжко, що буде скрипіти ехидно.
А на стілець не сідай, щоб не розсипався він.

В ритмі грайливих елегій, що нам залишив їх Овідій,
Як у прадавні часи, наша любов протіка.

В «Октаві» поет висловлює болючий сумнів, виносячи, як кажуть, «на люди» епізод звичайної драматизованої сцени, типової для недавно одруженої пари:

Сльози покори зрошує на мить
Зелені очі і стрілчасті вії.
Невже мене ти любиш іногді
Лише як застрик проти гістерії?

Цікаві спалахи емоцій, виявлені вишуканими строфічними розмірами, свідчать про те, що поет по-молодечому, щиро й щедро сплачує данину тій, котра ввела його в інше коло турбот і почувань:

І повела у голубінь простору,
Туди, де Лювр, і Прадо, і Нотр-Дам...

Між поезією і прозою у творчості Качуровського пролягла дбайливо опрацьована смуга поетичних переспівів та перекладів із різномовних літератур. Слід зазначити, що Ігор Качуровський і Борис Олександрів — це два поети-перекладачі, уважні послідовники Зерова, Рильського й Клена, ніби змагаючись між собою, зробили неоціненний внесок до скарбниці поетичного перекладу.

У розділі «Мереживо лун» 32 переклади й переспіви із творчості різномовних авторів, а в розділі «Золота галузка» — 52 переклади з поезій, писаних іспанською мовою.

Качуровський, як і Олександрів, жив якийсь час у Зальцбурзі серед гурту відомих літераторів (Ю. Клен, Д. Гуменна, А. Коломієць, Ю. Дивнич, І. Кошелівець, А. Галан, М. Цуканова та ін.). Отож, літературні вечори, дискусії на творчі теми та дружні гутірки великою мірою сприяли творчому ростові молодших членів згаданої групи. Ю. Клен радив Качуровському й Олександріву присвячувати більше уваги перекладам пое-

зій, бо переклади, крім опанування перекладацьких навичок, знайомлять перекладача з творчою манерою іншого поета.

У збірці «Пісня про білий парус» Качуровський згадує «знімок Зерова» і «Кленів портрет», що свідчить про його повагу до цих імен відомих поетів і геніальних перекладачів. У «Листі до Бориса Олександрів» Качуровський знову згадує їх разом з іншими майстрами творчого перекладу:

Ми бо (не віриш?) в мистецтві перекладу перші на світі,
Рильський, і Кочур, і Зеров, і Клен, і Лукаш — бездоганні.
Паламарчук, що віддав геніально сонети Шекспіра,
Мусив би стати також у тім самім ряду поміж ними,
Тільки що прізвище трохи задовге і випало з ритму...

Переклад поетичного тексту потребує більшої вправності, ніж переклад прози. «Перекладач вірша мусить бути талановитим поетом», — твердив А. Опульський [8, с. 173]. Йому необхідно знати не тільки засади поетики, а й історію і культуру народу, мовою якого написаний твір. Перекладаючи твір, іноді треба мати на увазі й географічні особливості території, з якої він походить*. Качуровський знайомий з тими передумовами, які постають перед перекладачами літературних творів, передусім поезій. Він знає теоретичні засади поетики, має бездоганне естетичне чуття міри, опанував кількома мовами, і після Д. Чижевського його можна вважати одним із найвиразніших і найкваліфікованіших літературознавців-компаративістів.

Ігор Качуровський своєю наполегливою працею досягнув значно більше, ніж дозволяли еміграційні умови. Працьовитість і віра у творчі сили піднесли його над дійсністю. Відзначаючи незабаром своє 75-річчя, він, з почуття задоволення озирнувшись на пройдений шлях, міг із повним келихом звернутися до Мелеагра з Гадари:

Скільки змінилось речей, але що нам з тобою до того?
Ми ж бо уміємо в них бачить незмінну красу.

1. Галан А. Молода Україна. Торонто, 1957.
2. Іванисенко В. П. Народження стилю. К., 1964.
3. Качуровський І. Шлях невідомого. К., 1956.
4. Качуровський І. Дім над кручею. Мюнхен, 1966.
5. Качуровський І. Строфіка. Мюнхен, 1967.
6. Качуровський І. Пісня про білий парус. Мюнхен, 1971.
7. Олександрів Б. Поворот по сліду. Едмонтон; Торонто, 1980.
8. Опульський А. Прежде чем переводить // Мастерство перевода. М., 1973.

* Можна собі уявити ті труднощі, які постали перед перекладачем Біблії для ескімосів. Як передати такі відмінні від їхніх географічні особливості, унікальність рослинного і тваринного світу. Отож, постає питання: що ж приніс у жертву Авраам: баранця чи священного тюленя?

Стаття надійшла до редколегії 10.10.92

**«Аж доки думки ніч не стане...»
(Із життя і творчості Миколи Матіїва-Мельника)**

Ім'я Миколи Матіїва-Мельника майже на 50 років було вилучене з літературного обігу в Україні. Письменника намагалися приректи на забуття. Його твори, які, без сумніву, є складовою духовного буття, хотіли викреслити з нашої пам'яті, з нашої свідомості. А в 20—30-ті роки це був знаний поет, автор кількох збірок новел, що засвідчували непересічність його таланту. Це був письменник, котрий справляв відчутний вплив на західноукраїнський літературний процес. У його творах читач знаходив духовну поживу, завжди потрібну кожному українцеві, щоб не розчинитись у потоці облудних ідей різних зайд, не знидіти душею на «рідній — не своїй землі».

Одна з останніх публікацій на Батьківщині — вірш «У стремена подзвонюють дні» — датована 1941 р. [5, с. 6]. І лише 1990 р. [10, с. 42] опубліковані три новели М. Матіїва-Мельника зі збірки «На чорній дорозі». Ця публікація засвідчила, що до нас із забуття повертається талановитий поет і прозаїк — письменник загальноукраїнської та європейської культури.

М. Матіїв-Мельник — представник того покоління, котре викохувало ідею державності України і здійснило її 1 листопада 1918 р. Випробування, що випали на його долю, могла витримати лише людина сильної волі та мужнього характеру, з полум'яним серцем патріота. Січковий стрілець, референт пропаганди УГА — Матіїв-Мельник гартував свої найвищі патріотичні почуття і мужній характер під час визвольних змагань 1918—1920 рр.

М. Матіїв-Мельник (Микола Матійович Мельник) народився 11 грудня 1890 р. в м. Яблунів Коломийського повіту (зараз Косівський район Івано-Франківської області) у національно свідомій селянській родині. Навчаючись у старших класах Коломийської гімназії, він ходив на збори «Драгоманівського гурту», брав участь у політичних дискусіях, багато читав, відвідував бібліотеку студентського товариства «Громада», брав

книжки у приватній бібліотеці д-ра Кирила Трильовського. Пізніше студював філософію у Львівському, Чернівецькому і Віденському університетах. «Його вчителями були відомі професори: С. Смаль-Стоцький, Олександр Колесса, Кирило Студинський та ін. [23, с. 3]. У Відні він мав змогу зустрічатись і спілкуватись із діячами австрійської культури, вивчати західноєвропейську літературу.

Писати М. Матіїв-Мельник почав у студентські роки. З ранніх творів нам сьогодні відоме оповідання «За зраду» (Уторопи, вересень 1914 р.), в якому змальовані страшні картини знущань австро-угорської воячини над мирними жителями села. Через двадцять років, повертаючись думками до цих подій, письменник згадував: «Ще нині бачу ту жахливу вересневу ніч 1914 року в селі Уторопи Косівського повіту — ще нині готять у душі вогні, виття псів, рев худоби і крики катованих людей. І я ще тепер бачу тринадцять вішників на грабках і вербах уздовж косівської дороги, починаючи від Ілька Кашевка та його нещасної жінки. І за що?» [8, с. 18]. За кілька місяців до служби в австрійській армії він написав оповідання «Як легіні відходили» (Яблунів, вересень 1915 р.) та «Червоні чаші» (Пістинь, квітень 1915 р.). Вони увійшли до збірки «По той бік греблі». А далі — служба в австрійській армії, в'язниця, фронти першої світової війни. І знову низка творів. У віденському журналі «Вісник політики, літератури й життя» 1918 р. з'явилися його поезії: «В шпиталі», «Над могилами», «Як задзвонить двін», «Якби...», «Думки інваліда», «Як вічні сторожі». У цей період він писав і оповідання: «За що?» (Грац, 1916 р.), «Серед шляху» (Льоква, 1917 р.), «Одної ночі» (Ідрія, 1917 р.), «За сонцем» (Відень, 1918 р.), «По той бік греблі» (1918 р.), «Старість» (1918 р.) та ін. У них — трагедія тисяч горян, змушених віддати цісареві все: силу, здоров'я, нехтуючи власним життям і життям своїх дітей. Вони служили пробудженню національної свідомості замученого, пригнобленого народу: «Де не лилася ваша кров!... Не за вас... Небо напосілося і дало вам ту пекельну витривалість з лицем покорі служити всякому... вставати, падати і знову вставати, розношувати свої сили чужими ладунками... з набринілими, довгими, мов коріння осики, пругами на чолі тягнути чужі голоблі з печаткою сорому й неволі... місити чужі болота, волочити піски, плювати слізьми і кров'ю... бути все голодним, підлим і — всюди посліднім наймитом, Іваном... без роду... без долі... І хто не бив вас? Хто не плюгавив ваших чудових гір, розколисаних, золотих ланів... Хто з ваших пісень сердечних не сміявся? До кого не привикали, кого своїм пшеничним хлібом не годували...

а самі постили, постили і били поклони, аж дудніло... Хто краще за вас віддавав цісареві — цісарське... Гей, як билися ви, штрамаки цісарські! Лягло вас, як листу та трави... Ворон костей не занесе... Але за все була добра заплата. Талергофи... Табори... табори, арешти... гарнізони... Тисячі хрестів... Цілі ліси хрестів, а дома на вашій землі — мільйони шибениць, погорілих хаток, знівечених дівчат і нужди, якої пекло не знає...» [16, с. 49].

Влітку 1918 р. поранений Матіїв-Мельник повернувся додому і став до лав захисників Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР), а далі у складі УГА брав участь у визвольних змаганнях українського народу — героїчної і водночас трагічної сторінки історії України. На фронтах визвольної війни у його записнику з'явилися вірші: «Журавлі» (Жванець, 1919 р.), «І піде в порох Єрихон...» (Старокостянтинів, 1919 р.), «Степи, широкії лани...» (Некраші, 1919 р.), «Не йди, сину» (Коростишів, 1919 р.), «Дефіляда» (Проскурів, 1921 р.); оповідання: «Дві перли...» (Бердичів, 1919 р.), «Рана» (Червоне біля Житомира, 1919 р.), «І стугоніла земля» (Кам'янець-Подільський, 1919 р.), «В осінній день...» (Балта, 1920 р.) та ін. У цій географії, назвах і датах — історія УГА.

М. Матіїв-Мельник був учасником боїв у страшному «чотирикутнику смерті», переживав, бачив на власні очі жорстокі будні фронту і запілля. Доводилося хоронити побратимів, залишати по селянських хатах без жодної лікарської допомоги конаючих у передсмертних муках стрільців і старшин; довелося вибиратися з оточення і чудом вижити — вирватися зі смертельних лабет тифу, який нещадно косив стрілецькі лави.

В Немирові у дзвони дзвонять,
У Вінниці — бубни глухо б'ють:
Щодень, щоніч стрільців хоронять —
Шаліє тифу лють...

Гей! Котяться так голови стрілецькі,
Як в бурю маки, зіркачі червоні,
Вмлівають, в'януть руки молодецькі
З порожнім кріслом у слабій долоні... [12, кн. 12, с. 294].

Події 1918—1920 рр., інтенсивне почуття трагізму тримали М. Матіїва-Мельника у творчій напрузі. Він не міг забути своїх побратимів-галичан і наддніпрянців, котрі лягли за волю України:

...Лягли, лягли й не вернуть вже ніколи
Каменярі Збірної України!..
Гей, хлопці, хлопці, хлопці, — як соколи —

Ви діти Золотої Днини!..
Згадати вас — воскреснути наново,
Згадати вас — назад ті дні прожити.
Спіть, спіть, друзі, — за вами лине слово,
За вами пісня буде ввік тужити!.. [12, кн. 12, с. 295].

Зі степів Придніпров'я, де спалахнула надія на культурне відродження, прилетів «Золотий гомін» і приніс зблиски модерної, романтично окриленої поезії. Новаторський дух Тичини, техніка новітньої української поезії імпонували творчій молоді. До ансамблю «Сонячних кларнетів» долучилися галицькі співці, згуртовані навколо «Митуси». У цьому журналі М. Матіїв-Мельник опублікував поетичну прозу «Як гасне метеор» [17, кн. 3, с. 77]. У багатьох його віршах простежуємо схожість з віршами Павла Тичини. Їм властива розкутість форми й змісту, музичність рядка, філософська бездонність. Творців поезії споріднювала музична обдарованість, високий злет душі. Як і Тичина, Матіїв-Мельник грав на скрипці, записував народні пісні, мав прекрасний голос співака, був професіональним диригентом. Але ні форми, ні стилі, ні розміри поетичних творів не можуть приховати творчої індивідуальності. У поезії М. Матіїва-Мельника подих карпатських плаїв, шумливих потоків, вічнозелених смерек, дзюрчання гірських б'ючок:

Падуть... Січуть дрібушки...
Від неба до землі: Пряжа!
День сині очі зав'язав —
Жмурком по горах...
Під мокрим листям — пташка.
— Стук! Стук!.. десь в глибині —
З обвислими бровами
Побрів на доли сум...
І причаївся хтось, принишк
За пнями вікових смерек.
— Ш-ш-ша! Зі смеріччя олень...
Як Довбуш на поляні —
Крізь шум: Баб — бавх!!.
А-а-а-хх!..
...По греблях запінені коні
Гризуть розмоклі береги,
І ніби із-за світа —
Захрипло, сонно десь трембіта:
Тру-ту, тур-ру, тру-турру!..
— Ха-ха: ти може про... журу? —
Пусте! Там Черемош бурлить —
І мольфар хмару б'є!!.
Чугайстер мавку гулить...
Заснув так солодко спузар!..
З Кичері дика Баба курить.
Так пахне сіно у колибі —

На гонті вітер: Фій-й-ю!..
 Засни!..
 Над глищами по ночі
 Устане ранок золотий —
 І згардами вогню на фої
 Життя розсиплеться в мережці.
 І — встане знову молодий.
 Вгору по кре'янистій стежці —
 Вільний без болю і без пут
 Полинеш дужий —
 як беркуті [14. кн. 10, с. 84].

Так написати міг поет, який ходив карпатськими кремнистими стежками і з дитинства чув музику гір.

За вітром десь хмарини:
 Палає в небі ніч,
 А я числю хвилини
 Й шукаю твоїх віч.
 Іду від піль далеких,
 Від зоряних заграє:
 Приношу шум смереки
 І — сонних перли трав...
 Приношу казку з борів
 І папоротин цвіт
 І йду до твоїх дворів,
 Вже йду від тисяч літ...
 ...Ти спиш, моя кохана...
 Віконце одчини,
 Уже по ночі раю! [13. кн. 7—8, с. 193].

Маючи закінчений університетський курс української та німецької філології, право викладати музику в середніх навчальних закладах (вокал і диригентуру студіював у Відні), М. Матіїв-Мельник був змушений шукати собі роботу в приватних гімназіях, працювати за контрактом, бо польський уряд позбавив його права на працю у державних навчальних закладах. Тому доводилося змінювати місце праці. Він учителював у гімназіях Чорткова, Станіслава, викладав у вчительській семінарії Українського педагогічного товариства у Львові, а з 1928 р. — у Львівській гімназії сестер-василіанок та ін. Крім цього він продовжував писати. Тема визвольних змагань стала основною темою його творчості 20—30-х років. Перші книжки письменника: поема «На ріках вавілонських» (1921) та збірка оповідань «По той бік греблі» (1922) вийшли в Коломиї під прізвисьмом Мельник. З 1923 р. всі публікації та окремі видання переважно друкувалися під прізвисьмом Матіїв-Мельник. Так письменник підписував і офіційні документи. Але відомі й інші його псевдоніми: Микола Яблуців-

ський, Микола Лебединський, Микола Гірський, Микола Верховинський, Богдан Вістовий, Богдан Чорногор та ін. У львівських видавництвах вийшли збірки новел: «За рідне гніздо» (1927), «Крізь дим і згар» (1928), «На чорній дорозі» (1930). У видавництві «Рідна школа» (Львів) у 1936 р. окремою книжкою надрукований переспів «Слова о полку Ігоревім» під назвою «Слово про Ігорів похід. Український лицарський епос княжих часів». Для молодіжних лугових організацій Матіїв-Мельник упорядкував співаник «Запорожець» (1928), до якого, крім відомих сьогодні стрілецьких і народних пісень, увійшли «Луговий гімн» на його слова та записані ним пісні, створені на війні самими стрільцями. Цей співаник видавався двічі і двічі конфісковувався.

У 30-х роках все частіше на сторінках газет і журналів з'являлися його вірші. Критика відразу звернула на них увагу. Так, 1934 р. Богдан-Ігор Антонич писав: «Кілька сильних творів, які розкидані по часописах, дав Микола Матіїв-Мельник, відомий новеліст» [1, с. 114]. Які ж поетичні твори письменника-новеліста міг так високо оцінити Б.-І. Антонич? Переглядаючи публікації цього періоду, знаходимо ці твори. На той час їх було небагато, зокрема, драматична поема «Ефіяльт» (1925), поема «Паде пожовклий лист» (1927), поезії: «І мовкну я» (1930), «Сльота» (1930), «Пісня торкнула крильми» (1928), «Стріча» (1930), «За Десну» (1932), «Хозарська данина» (1932).

Зібравши опубліковані та зовсім невідомі читачам твори, М. Матіїв-Мельник двічі намагався видати збірку поезій. Про першу спробу журнал «Дзвони» у своїй хроніці повідомив: «Микола Матіїв-Мельник, як довідуємося, приготував особне видання збірки своїх лірик і ліричних поем... Між ними містяться речі високо артистичні» [22, с. 411]. А про другу спробу журналіст Осип Новицький писав: «Коли М. Матіїв-Мельник улітку 1938 р. зайшов до видавництва «Українська преса» у Львові... в його поезіях, що їх збірку саме приніс до видавництва, фронти жили, палали й змагалися далі: фронти сьогоднішньої воюючої і завтрашньої переможної України» [18, с. 2]. Своєї збірки поезій він так і не побачив. Лише 1951 р. у Філадельфії (США) вийшла книжка «Горить мій світ», до якої увійшли вірші, написані в 1944—1947 рр.

Близько 50 різних часописів друкували твори М. Матіїва-Мельника. При цьому він постійно зазнавав великих утисків з боку цензури. Окремі твори конфісковувались. М. Матіїв-Мельник був людиною громадянськи вразливою і громадянськи активною: боровся як письменник, педагог, громадський діяч.

Потрібно було встояти, втриматись у своєму човні в тому «шаленому життєвому морі»:

Шалене море життєве!
Втопились в тобі весла мої,
З вітрил остались драні звої —
Я втратив біг... Та в вир' розпуки
Не кину я надії свої! —
Аж доки думки ніч не стне,
Не стахнуть очі мої, руки —
Я розприсканий об скелі в штуки
Мій мозок в тобі не засне [15, с. 61].

Доля Батьківщини відгукувалася болем у душі поета, серце переповнювалося емоціями, і він писав — писав «до шухляди», друкувався під різними псевдонімами. У листі від 20 липня 1925 р. до редактора «Літературно-наукового вісника» В. Гнатюка Матіїв-Мельник зазначив: «Посилаю до «Л. Н. Вісника» невелику поему. Наголовок «До сонця...», під псевдонімом Микола Яблунівський. Якщо нагодиться Вам — то помістіть, а як ні, то в... кошик...» [6, ф. 120, оп. 17]. Але поема опублікована не була. У 1937 р. двотижневик «Назустріч» надрукував новелу Матіїва-Мельника «Ой видно село» з такою приміткою: «Цю новелу беремо з готової до друку збірки, що появиться цього року» [11, с. 3]. Проте і ця збірка не бачила світу. Потрібно зауважити, що М. Матіїв-Мельник не належав ні до яких ідеологічних груп, в яких об'єднувалася більшість тодішніх письменників, і тому його книжки пробивалися на світ з великими труднощами. Ніхто вже не скаже, скільки творів залишилось у портфелях різних часописів і видавництв, очікуючи своєї черги, і скільки їх було конфісковано. Ніхто не знайде і ті рукописи, котрі залишилися на квартирах у Львові і у Коломиї та у домі батьків. Ніхто! Бо все згоріло у полум'ї другої світової війни.

О. Гайський з нагоди 75-річчя письменника згадував: «Напередодні свого виїзду за океан читав мені уривки своєї віршованої епопеї наших днів — щось як «Попіл імперії» Юрія Клена. Читання тривало доброї півгодини. І був час скласти собі уяву і про ідею, і про засоби реалізації задуманого твору. Я не знав, чим більше захоплюватися: високими зльотами спостерігача, широченням діапазоном етично-моральної проблематики чи євангельськи справедливим присудом для порушників Божого порядку на землі» [3, с. 2].

Найкращою своєю книжкою М. Матіїв-Мельник вважав збірку новел «На чорній дорозі», яку і критика визнала найкращою книжкою року [21, с. 3]. До збірки входять 12 творів,

у них відображені дійсні факти і події головним чином періоду першої світової війни. Всі новели розташовані у хронологічному порядку і створюють враження цілісної оповіді. Перед читачем відкриваються горе матері, що дала сина на війну, і безнадійне бажання побачити його серед військових, котрі проходять сільською дорогою («На чорній дорозі»), змальовуються також знущання австрійської воячини, страшні фізичні і моральні муки політв'язня («Короп», «Із нетрів ночі»), тяжкі враження війни («Очі», «Поворот»), голод 1922 року («По землі») аж до трагічних наслідків війни («Терни», «Одна хвилинка», «На греготі», «Місячної ночі»). І хоч збірка має назву «На чорній дорозі» і повсякчас переслідують читача чорні безпросвітні картини тієї божевільної доби, бачимо тут порив до сонця, до волі та повноцінного життя: «О, життя, о движіння вічне, які тайни воплотилися в ваших безмежжах і красі... О, гарне життя, що йдеш од золотих віктарів Дажбога!.. Я молюся до тебе крізь отсю решітку, що загородила переді мною світ... Черпати тебе треба повними долонями з неба, землі і води. Хватайте перли, які сипле життя!.. Хватайте і мечіть у срібну пазуху юності, пийте його з бризками гірських б'ючок, вдихайте повними грудьми... Косичте ним кучері свої... Стеліть дороги його квіттям і співайте йому, співайте життю хвалу, навіть тоді, коли йдете на ешафот!.. Оса-а-н-на!.. Оса-а-н-на!..» [9, с. 17].

Літературний критик Ігор Петренко, відзначаючи позитивні риси збірки новел «На чорній дорозі», дійшов висновку: «Ці твори не літературщина, а таки справді література», автор зробив цією збіркою гарний і тривкий внесок у нашу літературу, де його місце заповнене» [19, с. 416]. Аналізуючи цю збірку, Михайло Рудницький висловився так: «Це справжні новели, якщо згодитеся, що справжня новела є викінченою цілісністю, ясно написаною, бо ясно передуманою. Новела «Короп» має в собі сили Франкової «Панталахи», а «За парубоцьку славу» — це дійсний сюжет — така рідка річ серед наших сучасних письменників, які вміють міркувати та розливатися лірикою за тему війни, замість оповісти з неї якийсь справді цікавий випадок [21, с. 2].

Майстерність письменника виявилась в образності вислову: в умінні викристалізувати думку через дбайливу побудову речення, оригінальні влучні порівняння, пластику описів: «Пашіли рум'янцем хмарки. Здоровий день мив у росах очі. Коли й полукипки збіжжя порозсідалися гуртами, як дружки весільні, та й дожидаються, коли їх повезуть. Велика червона куля викочується вгору. Заколував по просторах яструб. Життя під-

няло красу на долонях. Пригаслий місяць поклав голову на срібне вітрило...» [9, с. 73].

Федір Погребенник стверджує, що «у кращих творах книжки «На чорній дорозі» М. Матіїв-Мельник засвідчує самотність свого таланту, вміння по-своєму бачити явища життя, особливо трагічні. Самотності новелам надає лаконічний, лапідарний стиль, образна, закосичена гуцульським діалектом художня мова... За силою висловлених патріотичних почуттів, за емоційністю художньої експресії окремі твори письменника наближаються до таких новелістичних шедеврів Василя Стефаника, як «Марія» і «Сини»» [20, с. 3].

Письменник працював і в галузі літературної критики («Жінка й матір у творах Шевченка», «Дві креації в творах Федьковича»). Об'єктом для досліджень він обирав твори своїх сучасників: Юрія Косача, Юрія Липи, Олеса Бабія, Федора Дутка, Андрія Чайковського та ін. Він написав оглядові статті «Історична повість та новела за 1937 рік», «Лірика і новела за 1938 рік». З його передовою 1929 р. у Львові побачила світ книжка Андрія Чайковського «Віддячився» (оповідання з козацької давнини для молоді).

Упродовж 30-х років М. Матіїв-Мельник досліджував княжу добу. Ця тема знайшла належне місце і у його художній творчості. Поезії «Проповідь Іларіона», «Ярослав Мудрий», «Туга», «Хозарська данина», «Над водами Дніпра» чи численні твори для дітей висвітлюють сторінки нашої далекої історії, досі не втратили свого значення. За кожним помислом, за кожним образом — люба Україна. М. Матіїв-Мельник вірив у народ, був разом з ним у боротьбі за незалежність, надіявся на кращі часи, коли народ матиме свою державу:

О, ні! Не вмере народ, що гордих мав князів,
Що мав свого монарха й гридня Ярослава.
В поході він своїм сторожить ворогів
І з мертвих встане знов і слава — і держава! [4, с. 7].

Згадаймо і любім святе минуле —
І з вірою в майбутнє ясне йдім,
Щоб ми як інші, сонця світ здобули
І власний мали храм і власний дім!.. [2, с. 159].

У березні 1937 р. професора М. Матіїва-Мельника прийнято звичайним членом НТШ ім. Т. Г. Шевченка. У вересні 1940 р. на виїзному засіданні СРПУ (під головуванням Олександра Корнійчука) до Спілки було прийнято 58 галицьких письменників, зокрема М. Мельника (М. Матіїва-Мельника). У ті роки на сторінках журналу «Література і мистецтво», який виходив

у Львові, друкувалися його поезії «Буковині», «Співцеві боротьби», «На могилі Івана Франка», а також переклади творів А. Міцкевича, Є. Шемплінської.

Тоталітарна система не могла допустити вільнодумства, а тим більше національно-культурного піднесення. Почалися репресії. НКВС зацікавився і М. Матіївим-Мельником. Він болісно сприймав образи й звинувачення. Після одного такого допиту тяжко захворів і відлежав більше шести місяців. До роботи приступити не зміг, але у березні 1941 р. в журналі «Література і мистецтво» з'явився його вірш «Я все-таки мережить буду...», в якому стверджувалося, що автор не полишить перо і «на твердих німих скрижалях слова квітками запалають». І хоч темою для написання вірша послужив один з найтяжчих епізодів із життя Тараса Шевченка, котрому «ввижалась воля довгожданна крізь загразоване вікно», та не виникає сумніву, що М. Матіїв-Мельник тут заявив і про себе.

Під час німецької окупації письменник переїхав у Коломию і влаштувався на роботу в одній із новостворених професійних шкіл — промисловій школі. У цей час майже не друкувався, але працював над автобіографічною повістю «Дитинство і юність Миколи Волоха». З наближенням фронту у 1944 р. М. Матіїв-Мельник із сім'єю переїхав у Яблунів до батьків з надією ще повернутися до Коломиї. Але військові дії перешкодили цим намірам... Серед гурту людей з клунками, упакованими возами опинився і Матіїв-Мельник з дружиною та дітьми. Війна!.. Кому-кому, а йому добре знайоме її обличчя. Та зараз думав він не про те, а про те, як оберекти сім'ю, як стати у нагоді рідному краю... Він знав, що його жде на рідній землі, душа боліла нестерпним болем... Думав, аналізував, радився з дружиною. І, здається, вирішив...

Яблунів горів. Батьків він відшукав у Космачі, де вони знайшли притулок. Батько лежав безнадійно хворий. А син прийшов попрощатися перед далекою і невідомою дорогою. Тричі вертався з дороги і прощався. Зі сльозами на очах покидав батьків, вічнозелені Карпати, рідну землю, немовби відчуваючи, що вже більше сюди не повернеться:

Пішов я, вигнаний, в чужину,
В душі свій встид поніс, ганьбу,
І навіть батькову світлину
З собою взяти я забув.
Нічого я не взяв з собою,
Лиш грудку рідної землі
І... лютый гнів на ворогів
У серці п'янім з перепою [7, с. 19].

М. Матіїв-Мельник опинився з сім'єю у Зальцбурзі. Щоб якось прожити, доводилося виконувати різні роботи — рубати дрова, замітати вулиці і т. ін. Разом зі своїми колегами він організував у таборі гімназію для дітей переселенців. М. Матіїв-Мельник доклав багато зусиль для організації Спільноти українських науковців, літераторів і митців, яка об'єднала 73 діячі української культури з усієї України, виконував обов'язки секретаря цієї Спільноти аж до свого виїзду за океан. У червні 1947 р. комітет допомоги скитальцям української культури допоміг йому разом із сім'єю переїхати до США. На вечорі прощання у Зальцбурзі, котрий став, як згадував Осип Новицький, маніфестацією симпатій, вдячності і відданості поетові-педагогові та цілій його родині, М. Матіїв-Мельник сказав:

«Браття і сестри мої! Доля знову розлучає нас: вам велить лишатися тут — нас кидає за океан. Але куди б ми не пішли в чужину — ми ніде не знайдемо ні щастя, ні вдовілля, ні спокою. Тільки в рідних сторонах світить сонце. Там кожна річка, кожна нивка, кожний камінь подорожній привітає, приголублять нас, як рідних. І туди повсякчас, як магнітна стрілка до бігуна, тяготітиме, линутиме наше серце, аж доки не спочине там...» [18, с. 2].

Такими ж мотивами синівської любові до Батьківщини, невгамовної туги за нею сповнені поезії цього періоду зі збірки «Горить мій світ», підготовленої автором до друку ще до виїзду за океан:

Це Ти, це Ти, солодка Батьківщино,
Я чув запахи Твоїх цикльом —
І сонячник я бачу, і шипшину,
І дим запашний ввечір над селом...
О, так хотілося б прийти до Тебе,
Як сироті до матірних грудей —
Та мовчки зорі моргають у небі
І час у вічність безбережну йде [7, с. 32].

Богдан Кравців, упорядник збірки, згадував про лист М. Матіїва-Мельника, в якому письменник ствердив своє духовне і світоглядне кредо: «Я переконаний, що тільки від основ віри в Бога і Правду можна будувати кращий світ правдивих демократій» [7, с. 47]. Глибокою вірою в Бога, що не мала нічого спільного з примітивним клерикалізмом, пройняті поезії цієї збірки:

Я чую, Господи, що Ти
Усюди, як роса вечірня,
Як пісня та, що йде в світі,
Могутня, творча і безмірна.

Мій дух міцніє в Тобі і ширяє,
І вічний я, як небеса безкраї... [7, с. 7].

За рядками ми бачимо поета великої інтелектуальної сили і високої образної культури.

У США М. Матіїв-Мельник одержав роботу і умови для творчості. Деякий час він викладав на літніх курсах для українських сиріт з Європи, а з 1947/48 навч. р. — в колегії св. Василя Великого в Стемфорді. 28 вересня 1947 р. в церкві св. Михаїла в Нью-Гейвені відспівав він разом з хором службу Божу, прийшов додому і помер від розриву серця. Перестало битися змучене життєвими труднощами, переповнене тугою за Батьківщиною серце патріота. Українська література втратила свого талановитого трудівника з тонким відчуттям національної гідності. І тільки через півстоліття ми робимо першу спробу повернути собі його ім'я і творчість, віддати йому шану за талант і мужність.

1. Антонич Богдан-Ігор. Поезія по цей бік барикади // Дзвін (Львів). 1990. № 5. Вістовий Богдан (М. Матіїв-Мельник). Любим усе, що наше рідне, миле // Просвіта (Львів). 1938. № 5—9. 3. Гайський О. (Осип Новицький). Незакінчена творчість // Свобода (Нью-Йорк). 1965. 25 берез.
4. Гірський Микола (Матіїв-Мельник М.) Ярослав Мудрий // Альманах «Нового часу» (Львів). 1937. 5. Львівські вісті. 1941. 30 жовт. 6. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України. Відділ рукописів. 7. Матіїв-Мельник М. Горить мій світ. Філадельфія, 1951. 8. Матіїв-Мельник М. В обличчі смерті // Літопис Червоної калини (Львів). 1935. № 1—2. 9. Матіїв-Мельник М. На чорній дорозі. Львів, 1930. 10. Матіїв-Мельник М. На чорній дорозі. Очі. На греготі // Дзвін (Львів). 1990. № 1. 11. Матіїв-Мельник М. Ой видно село // Назустріч (Львів). 1937. № 4. 12. Матіїв-Мельник М. Паде пожовклий лист // Літературно-науковий вісник. Львів, 1927. 13. Матіїв-Мельник М. Пісня торкнула крілями // Літературно-науковий вісник. Львів, 1928. 14. Матіїв-Мельник М. Сльота в горах // Літературно-науковий вісник. Львів, 1930. 15. Матіїв-Мельник М. Шалене море! // Історичний календар-альманах Червоної калини. Львів, 1926. 16. Мельник М. За що? // По той бік греблі. Коломия, 1922. 17. Митуса. Львів, 1922. 18. Новицький Осип. Три зустрічі й два прощання з Миколою Матіївим-Мельником // Нові дні (Зальцбург). 1947. 12 жовт. 19. Петренко Ігор. М. Матіїв-Мельник: «На чорній дорозі» // Дзвони (Львів). 1931. № 6. 20. Погребенник. «Невже тебе я не побачу, Україно!» // Сільські вісті (Львів). 1930. 11 груд.
21. Рудницький Михайло. З наших книжок і видавництв // Діло (Львів). 1930. 11 листоп. 22. Хроніка // Дзвони (Львів). 1931. № 6. 23. Чубатий Микола. Микола Матіїв-Мельник // Свобода (Нью-Йорк). 1947. 27 жовт.

Стаття надійшла до редколегії 10.12.92

Стилi та жанри. Традицiї, оновлення

О. Г. КОВАЛЬЧУК, доц.,
Нiжинський педагогiчний iнститут

Стиль як предмет дослідження (змiна орієнтацiй у дослідженні проблем стилю в українському лiтературознавствi)

Проблеми стилю в українському лiтературознавствi досліджуються вже не одне столiття. I це процес, який має свою логiку, свiй «сюжет». Виходячи з домінуючих тенденцiй, можна видiлити три основні фази у вивченні стильових явищ. Першу умовно назвемо «учительною». Основні зусилля теоретикiв зосереджуються на вивченні стильових можливостей слова, норматизацiї його вживання, а також диференцiацiї стилiв згiдно з функцiональним спрямуванням.

Певним фундаментом для подальших досліджень стала праця Георгiя Хуровського «Про образи», вiмiщена в «Зборнику Святослава» 1073 р. У нiй головна увага зосереджується на вивченні творiв i фiгур. Автор пояснив кiлька десяткiв «творчих образiв», зокрема таких, як алегорiя, метафора, метонiмiя. Привернули увагу i стилістичні можливості слова, зокрема описуються чотири види iронiчних форм.

Подальша розробка цих питань здiйснювалася передусiм у трактатах з поетики та риторики XVII—XVIII ст. Досить згадати твори Ф. Прокоповича та М. Довгалецького, якi виникли в руслі великих європейських стилiв — барокко та класицизму. Ф. Прокопович у книзi «Про поетичне мистецтво» передусiм розглянув комплекс, сказати б, практично-прикладних питань (необхiдність i практична цiнність стилю, стильові навички i прийоми), подав ряд корисних порад щодо вправ, якi сприяють виробленню стилю, зробив спробу визначити характер жанрового стилю: «Стиль елегiй мусить бути середній або квітчастий», «стиль лiричних вiршiв повинен бути солодким» [39, с. 439, 442].

Цим, звичайно, не обмежується розгляд стильових проблем. Характеризуються три різновиди стилю: середній, піднесений і низький. Ще ширше стильова система аналізується у книзі «Про риторичне мистецтво». Тут виділені такі стилі, як холодний, хлоп'ячий, жіночий, шкільний, поетичний, курйозний, простий, навіть «сухий і безкровний» та «хиткий і розв'язаний». Уявлення про стильові характеристики можна скласти хоч би з визначення холодного стилю — «холодний стиль, кажу, це мертва думка під виглядом багатослівності» [33, с. 125].

Аналогічний характер має «Поетика» М. Довгалевського, де, хоч і значно менше, надається увага характеристиці стилів, зокрема високого.

Традиція дослідження стильових проблем переважно в «учительному руслі» домінувала і в першій половині ХІХ ст., коли з'явилися навчальні книги з поетики й риторики І. Ризького, А. Могилевського (передусім вчених харківського кола). Щоправда, А. Могилевський використовував термін «слог», І. Ризький — «лад». Менше тут власне класифікаційних моментів, хоч А. Могилевський дотримувався теорії трьох стилів. Натомість з'являється спроба визначити стиль, властивий роману (маємо на увазі два видання, присвячені питанням риторики): «Роман буває більшою частиною повісткування вигадане ... Щодо стилю (в оригіналі — «слог». — О.К.), то він повинен відрізнятися легкістю пера, натуральною жвавистію і простотою фарб» [20, с. 262—263].

Окремо слід зупинитися на рукописі П. Білецького-Носенка під назвою «Естетика». Автор надає переваги терміну «стиль» (власне у нього вживається термінологічна пара «стиль (слог)» і «слог»). У рукописі характеризуються різновиди стилю: розглядаються високий, середній, смішний, темний, простий, холодний та інші стилі. До обігу вводиться і поняття творчої манери. Найцікавіше ж прагнення П. Білецького-Носенка встановити характер зв'язку між способом мислення митця і його стилем (те, що з часом приведе до розуміння стилю як форми світобачення).

До речі, цей напрям у розробці проблем стилю — традиція, яка поступово розвивається і збагачується. Досить згадати Ф. Прокоповича («мислення, освоївши ... стиль письменника, немовби перетворюється в його мислення» [32, с. 382]) чи А. Могилевського («стиль (в оригіналі — «слог». — О.К.) є спосіб, яким зображуємо ми свої думки і почуття за допомогою мови, він є словесним і відповідним зображенням наших понять і разом того порядку, яким вони поєднуються у мисленні» [21, с. 239]). У П. Білецького-Носенка роздуми цього плану розгор-

таються у параграфах 182 і 183: «Будь-який естетичний твір, до якого б мистецтва він не належав, має свої відмінності, накладені на нього творцем його, це його пристрасті ... його ... смак, словом, увесь характер творця, який перелився з духом його у сам твір ... Цей відмінний вираз чи характер творення називається стилем» [2, с. 80].

Паралельно відбувається інший процес: розвиток літератури перейшов на іншу мовну основу (на живу розмовну українську мову) і змушує приглядатися до реальних естетичних процесів. Розпочинається нова фаза у вивченні стильових проблем. Для неї характерна посилена увага до питань індивідуального стилю та певних стильових спільностей, зокрема стильових течій.

Г. Квітка-Основ'яненко надавав переваги терміну «слог». У полемічному листі до видавців журналу «Русский вестник» він порушив комплекс питань: про відповідність стилю предмета зображення та духу епохи, історичну закономірність у зміні стилю, критерії в оцінці правильності стилю. «Про стиль (в оригіналі тут і в інших місцях — «слог». — О.К.) мій: і тут не зважили, що у заголовку стоїть «Рукопись XVIII века» ... Ось Столбиков і пише, як писали в дев'яностих роках, щось між Ломоносовим і Карамзіним ... І теперішній стиль чекає та ж доля, яка судилася стилю Столбикова ... Правильний стиль, який зрозумілий» [11, т. 7, с. 158]. У листах до Плетньова письменник теж звертався до питань стилю, знову відстоював тезу про відповідність стилю характеру героя, самокритично оцінював власний стиль і водночас — стильові можливості інших авторів.

Проблеми індивідуального стилю, акцентуючи увагу передусім на образно-художніх можливостях слова, вивчав П. Куліш у своїх оглядах української літератури, які друкувались у журналі «Основа» (його зауваження стосувались здебільшого мови). Низка точних, лаконічних характеристик індивідуального стилю (Т. Шевченка, В. Стефаника, Л. Мартовича, М. Олельковича) належить І. Франкові, котрий порівняно з попередніми авторами враховував значно ширшу гаму стилетворчих чинників. Для прикладу наведемо характеристику стилю Л. Мартовича: «Його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону» [34, т. 33, с. 143].

Така широка практика стильового портретування зумовлена розвитком української літератури, появою ряду оригінальних письменників зі своїм баченням світу, а відтак і з власним стилем. З ускладненням літературного процесу постали нові проблеми: стильової взаємодії, стильових впливів і, врешті-решт, як стильової диференціації, так й інтеграції, бо утворення

нових художніх формувань все виразніше визначало стильові процеси.

Атмосферу часу характеризує один з епізодів літературного життя останньої чверті XIX ст.: М. Драгоманов, спостерігши стильову спорідненість ряду творів, пов'язаних із розмаїттям «авторських імен, псевдонімів і анонімів», висунув гіпотезу про приналежність їх «досить енергичній особі чи групі» [9, т. 2, с. 336]. Це свідчило про наявність у літературі необхідного ґрунту для появи стильових течій і готовність критики розглядати ці стильові спільності як закономірне естетичне явище. Про формування окремих шкіл в українській літературі другої половини XIX ст. писав І. Франко, який цікавився також теоретичним змістом понять «напрямок» і «течія».

Ще інтенсивніше стильові течії формувались у першій третині XX ст., передусім у 20-х роках. Показовими щодо цього є теоретичні висновки, котрих дійшов О. Білецький, послідовно працюючи з матеріалом пореволюційної літератури, що бурхливо розвивалась. Велика художня відстань, а минуло лише чотири роки, лежить між статтями «Проза взагалі й наша проза 1925 року» (1926) і «Украинская литература послеоктябрьской поры» (1930). Якщо в першій критик намагався вичленити стильові течії, які ледь-ледь починали окреслюватись, то у другій він уже впевнено діагностував стильову динаміку, як-от: перехід від ліричної, «орнаментальної» прози до власної стилістики О. Копиленка, В. Вразливого, І. Сенченка, І. Микитенка, аналізував «суперечку про стилі» між організаціями ВУСПП і Пролітфронт, констатував, що П. Панч знайшов «свій стиль». А коли «диференціація письменницьких сил зробилася різкішою і виразнішою», він впевнено заявив про «дві лінії художньої прози» [3, с. 141].

Те, що естетичні процеси у концентрованій формі виявляють себе у стильовій сфері, для критики стає очевидним фактом. Тим самим створюється підґрунтя для формування третьої фази у дослідженні стилю: вивчення стильових течій як основних одиниць літературного процесу. Нагадаємо, що вже з другої половини XIX ст. послідовно починає обґрунтовуватись теза про побудову курсу літератури саме через стильову призму. Звернемось до фактів літературного життя, віддалених одне від одного приблизно на півстоліття.

М. Дашкевич 1877 р. вперше в українському літературознавстві висунув питання про формування курсу історії літератури як історії стилів: «Історія мови зі сторони стилю у вищому значенні цього слова і характеристичних внутрішніх особливостях в кожному епоху повинна бути нерозривно поєднана з істо-

рією літературних творів, у яких використання її досягає найбільшої досконалості і в яких мова нації постає в цілком оригінальному вигляді. Згадаймо, що Бек називав історію літератури історією стилів» [6, с. 740]. Від висунення питання до реалізації шлях неблизький, бо закони розвитку літературознавчої думки діють за певних умов. Щоправда, вже М. Петров у своїй історії української літератури зробив спробу йти у руслі «великих» стилів, хоч і ця лінія не доведена послідовно до кінця. Тому й поєднуються у його періодизації «період сентиментальної української літератури» і «період українського слов'янофільства» [31, с. 16]. Подальші ж історії літератури І. Франка, М. Грушевського, С. Єфремова, М. Возняка, навіть Б. Лепкого, який мав на меті дослідити розвиток естетичних почуттів, практично не врахували стильових параметрів розвитку.

Лише в 20-х роках, коли було чітко усвідомлено, що «питання стилю і особливо зміни стилю є найактуальнішими питаннями сучасного літературознавства», що «змінність літературних явищ, діалектичну криву розвитку літератури ми ... можемо простежити тільки через стиль» [36, с. 9], розпочалася реалізація цих завдань на рівні синтетичних курсів літератури.

Підключити стильовий фактор спробував В. Коряк у «Нарисі історії української літератури», подаючи власне визначення стилю: «Стиль є виразом усіх тих почувань, думок, настроїв, уявлень релігійних, вражінь, провідних у житті ідей, що вони сповнюють собою певну добу життя людства» [13, с. 8]. Але вповні реалізувати цей фактор не дав змоги вульгарно-соціологічний підхід, за яким не художні структури лягають в основу періодизації, а «форми господарської діяльності», вони зумовлюють «певні ідеологічні надбудови і, зокрема, певний стиль мистецтва» [13, с. 12]. Однак господарська діяльність і художня діяльність дуже важко корелюються. Лише деякі економічні формації виявилися «забезпеченими» певним стилем: наприклад, доба раннього феодалізму — іконописний стиль, доба фінансового капіталізму — модернізм. Однак і тут нема вияву якихось закономірностей, швидше всього торжествує смаківщина.

З'ясовував ці питання й О. Дорошкевич — автор підручника з історії української літератури, який витримав кілька видань, що певною мірою різняться між собою. Спочатку вчений орієнтувався на жанровий принцип: «Еволюція (української літератури. — О.К.) виявляється найпомітніше в еволюції окремих літературних жанрів» [7, с. 81]. Водночас він не оминав питань стилю, розглядаючи дуже широкий спектр стильових формувань (при нечіткості дефініцій, певному ототожненні по-

нять «напрям» і «стиль», вульгарно-соціологічному трактуванню характеру стилю — залежно від класової ідеології). Звідси така гама термінологічних формувань, стильове «черезсмуження»: «стиль Енеїди», «пародійний стиль», «стиль Котляревського», «стиль повісті», «народнопоетичний стиль».

У наступному виданні скасовано «поділ на жанри в першій половині XIX ст.». Увага зосереджується на розгляді фаз розвитку, «об'єднаних спільністю мистецьких засобів і пануючою класовою ідеологією» [8, с. 7]. Отже, жанр втратив статус організуючого центру, натомість ясніше і чіткіше окреслювалася роль стилю. Але цілісної концепції створити не вдалося. Швидше всього, це було попереду — така логіка розвитку його думки, якщо йти послідовно від видання до видання (поширюються стильові характеристики). Так, у підручнику «Українська література» (1929) порівняно з виданням 1927 р. точніше, глибше характеризувався стиль М. Хвильового. Однак життєві реалії не сприяли активізації теоретичної думки. І вже у виданні 1930 р. спостерігаємо відчуження, а то й замовчування певних імен, фактів, явищ літературного життя. Дихання тоталітаризму, який не терпить плюралізму ніде, зокрема в культурі, поширилося і на літературу, де насаджувався єдиний творчий метод. Утвердження єдиного естетичного кодексу призвело до згортання усіх художніх течій, уніфікації стильового розвитку. На десятиріччя припинилася робота над курсом історії літератури, побудованим за стильовим принципом.

Натомість в еміграції був здійснений справжній естетичний переворот: йдеться про працю Д. Чижевського з історії української літератури. Відомий вчений зробив майже неймовірне: на основі фрагментарних, розрізнених матеріалів зумів встановити естетичні закономірності літературного розвитку. Одиницею виміру Д. Чижевський обрав стиль. Історія літератури постала як естетичне явище — художня система, основу якої становить стильова система.

Стильові процеси, на думку вченого, визначають певні закономірності: стильовий розвиток ґрунтується «на постійній зміні протилежних тенденцій» [35, с. 20] — ритмічно чергуються стилі, яким притаманна «любов до простоти», із стилями, що характеризуються «ухилом до ускладненості» [34, с. 20]. Ці тези вчений надалі наповнив змістом: показав естетичну різноспрямованість стилів двох типів на різних рівнях — від використання конкретних мовно-стилістичних засобів до культивування певного матеріалу.

Д. Чижевський не абсолютизував запропонованої концепції. Він сам бачив її певні слабкості і вказував на них. Однак кон-

структивне начало в ній дуже потужне. Радянське ж літературознавство в умовах жорстокого ідеологічного протистояння, окрім деструктивності, майже нічого у книзі не помітило. Ідеологічні шори не дали змоги оцінити естетичного перевороту, зробленого вченим. Не оцінено належною мірою і принцип «маятникового» розвитку стилів. А тим часом саме на основі цього принципу зроблені спроби змодельовати стильовий розвиток літератури. Для прикладу можна нагадати схему стильового розвитку, запропоновану М. Голубковим: «Якщо прийняти погляд, викладений тут, то історія радянської літератури буде виглядати як свого роду пульсація, як чергування поліфонії та монологізму...» [4, с. 67].

Д. Чижевський зробив стильову характеристику української літератури «від початків до доби реалізму». Окремі ж стильові визначення сягають пори передреволюційної чи навіть революційної, наприклад: «За революції, поруч панівних течій революційної літератури, постає яскрава течія неокласицизму» [35, с. 22]. Поререволюційна доба ще чекає свого стильового прочитання. І тут є труднощі, які передбачив Д. Чижевський («вичерплива характеристика недавніх течій має властиві труднощі» [35, с. 22]).

Відродження інтересу до стильових проблем в українському літературознавстві розпочалося з кінця 40-х років. Спочатку йшлося про мову художнього твору, найчастіше в рецензіях, та й то під «завісу», як додаток до основних проблем. Хоч не можна оминути принципової за постановкою питань статті В. Козаченка [12], у якій автор відстоював право письменника не обмежуватись у виборі мовних засобів (приводом для розмови стали критичні закиди О. Гончару — те, що після війни молодий письменник уже не дотримується «сільської мови»). Не можна оминути й статті Ф. Жилка, де увага зосереджується на необхідності вивчення індивідуального стилю. Згадаємо також оглядово-аналітичну працю С. Крижанівського [15]. У ній виділені ті проблеми, на яких і сфокусується увага в середині 50-х років: творчий метод і стиль, термінологічне окреслення поняття «стиль».

Долаючи стереотипи, критика все далі відходила від чисто мовознавчого розуміння стилю: «Своєрідний спосіб сприйняття і відображення життєвих явищ, який виявляється у формі художнього твору, насамперед у мові, властивій даному письменникові, і можна назвати стилем» [18, с. 132] — ось одна зі спроб, хоч і не зовсім вдалих, бо, врешті-решт, і тут все замкнулося на мові. Все більше утверджувалася думка про те, що стиль треба розглядати як «ідейно-художню своєрідність пись-

менника, що виявляється в особливостях тематики, ідейного змісту, композиції і мови» [29].

Водночас стає зрозумілим, що треба розмежувати, чітко термінологічно окресливши поняття методу і стилю, бо без цього не можна вийти на розгляд питань стильової типології, диференціації стилю: «Якщо стиль трактується як метод, то ясно, що тут не лишається місця ніяким течіям» [18, с. 136]. У контексті цієї розмови природними є прагнення прояснити, що таке манера, стильова течія.

Паралельно йшло «прослуховування» художнього матеріалу. Та ще в середині 50-х років про стильові пошуки можна було судити лише за формуванням різних творчих манер, які потенційно становили основу окремих стилів. Кілька з них свого часу спробував окреслити М. Бажан: «Ми можемо говорити й про своєрідність манер, своєрідність художніх і стильових засобів... Так, барвистий, романтичний живопис Гончара багато чим відрізняється, наприклад, від зовні спокійної, побутово реалістичної манери, властивої Козланюкові, або від психологічно заглибленого повісткування Стельмаха» [1].

Поряд з цим робляться спроби приглянутися до процесу збагачення форм стильового мислення, який ішов хоч і повільно, але неухильно. Тонко підмітив особливості стильового розвитку в середині 50-х років О. Гончар. Не погоджуючись із тим, що в тогочасній літературі сформувався окремий романтичний стиль, він наголошував на все виразнішому виділенні різних стильових ліній: «Кожен, хто уважно стежить за розвитком нашої прози, виразно бачить різні художньо-стильові лінії, що все чіткіш накреслюються в ній. Ми, приміром, бачимо, з одного боку, «заземлену» прозу Панфьорова, Панової... а з другого — прозу з яскравим романтичним забарвленням, представлену «Молодою гвардією» Фадеева, творчістю Яновського, Паустовського, Казакевича» [5]. Але пройде два—три роки і критика заговорить про стильові проблеми «відкритим текстом», не ховаючись за теоретичними припущеннями чи гіпотезами.

Одним з перших питання стильових течій порушив Л. Новиченко, який потім протягом десятиліть знову й знову повертався до проблеми стилю [25; 26; 27].

Найцікавішою (в аспекті напрямів дослідження проблем стилю) є доповідь «Проблеми стильової диференціації у сучасних східнослов'янських літературах», підготовлена на VI Міжнародний з'їзд славістів. Відносячи характер світовідчуження до стилетворчих чинників, учений глибоко проаналізував розбіжності між «стильовими системами» М. Рильського і Є. Плужника. Не оминув він і таких питань, як-от: стильові принципи

і літературна традиція, стильова течія — результат посилення певної стильової тенденції, національна своєрідність індивідуальних стилів і «стильових шкіл». Принципово важливим було відстоювання положення: «Дослідження стильового обличчя будь-якої літератури неминуче вимагає ключа типологічного (виділення Л. Новиченка. — О. К.)» [25, с. 19], що не лишлося декларацією, а вилилось у предметну розмову про стильову типологію літератури, передусім української.

Треба згадати також праці С. Крижанівського, П. Мисника, В. Панченка [16; 19; 30], літературно-критичний нарис В. Марка [17], дві монографії Д. Наливайка, які вийшли під однією назвою [22], твори М. Наєнка, А. Кравченка [14; 23].

Окремої розмови вимагає плідна робота над проблемами стилю, проведена українськими вченими в еміграції. Це й питання великого національного та національно-органічного стилю, стилю соціалістичного реалізму.

Усе це дає змогу повернутись у русло дослідження стилю (третій етап розгляду стильових проблем). І перші обнадійливі ознаки вже з'явилися: маємо на увазі спробу П. Кононенка побудувати курс літератури (точніше — період у розвитку прози з 1958 по 1979 р.) саме на стильовій основі. Стане у нагоді й монографія Міклаша Неврли [24]. Однак це лише перші спроби поновити перервану традицію. Попереду праця над синтетичним курсом української літератури, побудованим саме за стильовою ознакою.

1. Бажан М. Стан і завдання української радянської літератури // Літ. газета. 1954. 28 жовт. 2. Белецкий-Носенко П. Эстетика // ЦНБ, відділ рукописів, ф. 1, спр. 718, арк. 80. 3. Білецький О. Літературно-критичні статті. К., 1990. 4. Голубков И. Альтернативы: размышления об утраченных возможностях // История советской литературы: новый взгляд. М., 1990. 5. Гончар О. І проза має бути поетичною // Літ. газета. 1954. 9 верес. 6. Дашкевич Н. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи // Киевские университетские известия. 1877. № 10. 7. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. К., 1927. 8. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. Харків; К., 1930. 9. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 2. 10. Жилко Ф. Мова — зброя письменника // Вітчизна. 1951. № 1. 11. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. К., 1981. Т. 7. 12. Козаченко В. Мова — наша зброя // Літ. газета. 1947. 10 квіт. 13. Коряк В. Нарис історії української літератури. Харків, 1925. 14. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі: К., 1988. 15. Крижанівський С. Критичні праці 1951 року про радянську літературу // Вітчизна. 1952. № 5. 16. Крижанівський С. Художні відкриття: Статті з теорії та історії літератури. К., 1965. 17. Марко В. У вимірах стилю. К., 1984. 18. Мисник П. Багатогранність літератури і критики // Вітчизна. 1955. № 7. 19. Мисник П. Багатство форм і стилів. К., 1966. 20. Мозилевский А. Российская риторика. Харьков, 1817. 21. Мозилевский А. Российская риторика. Харьков, 1824. 22. Наливайко Д. Искусство: направ-

лення, течення, стилі. К., 1981. К., 1985. 23. *Наєнко М.* Романтичний епос: Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. К., 1988. 24. *Невріли М.* Українська радянська поезія: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. К., 1991. 25. *Новиченко Л.* Про багатство літератури. К., 1959. 26. *Новиченко Л.* О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. М., 1959. 27. *Новиченко Л.* Життя як діяння. К., 1974. 28. *Новиченко Л.* Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах. К., 1968. 29. *Острик М.* Розмову необхідно продовжити // Літ. газета. 1955. 22 верес. 30. *Панченко В.* Проблема характера в ее связи со стилевыми тенденциями современной украинской советской прозы. Одесса, 1979. 31. *Петров Н.* Очерки истории украинской литературы XIX ст. К., 1884. 32. *Прокопович Ф.* Сочинения. М.; Л. 1961. 33. *Прокопович Ф.* Філософські твори: У 3 т. К., 1979. Т. 1. 34. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. К., 1982. Т. 33. 35. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Нью-Йорк, 1956. 36. *Якубовський Ф.* Від новели до роману. К., 1929.

Стаття надійшла до редакції 12.09.92

В. М. ІВАШКІВ, доц.,
Львівський університет

Ідейно-естетичні витоки драми «ідей» Лесі Українки (до питання її взаємозв'язку з українською філософською драмою 30—80-х років XIX ст.)

Високий інтелектуалізм драматургії Лесі Українки пов'язаний, зокрема, з ускладненим художньо-естетичним мисленням письменниці. Не досить типові для української драми XIX ст. елементи поетики та закономірне в силу загальнокультурного розвитку нації несприйняття новацій Лесі Українки наше літературознавство практично всього XX ст. звичайно виводило із контексту європейської літератури XIX ст.* Це було значною мірою виправдано і не викликало колись (та й тепер не викликає) поважних сумнівів.

Водночас у літературознавчій науці інколи з'являлися думки про ідейно-типологічні зв'язки драматургії Лесі Українки із глибшою літературною традицією. Так, оцінюючи драматичну

* Авторитетний дослідник творчості Лесі Українки М. Драй-Хмара, посилаючись на твердження К. Квітки, серед літературних симпатій поетеси назвав передусім Дж. Г. Байрона, Г. Гейне та М. Метерлінка [2, с. 47].

поему Лесі Українки «Кассандра», В. Перетц писав: «Але поряд із безперечно гарними місцями, не можна не відзначити також і штучної піднесеності тону, що з'являється в нових авторів, коли вони починають писати на античні сюжети, — сумна спадщина епохи французького класицизму» [9, с. 431].

Ще далі пішов інший відомий дослідник актуальних проблем історії української літератури А. Шамрай, практично заперечивши зв'язок творчості Лесі Українки зі сучасною їй інтелектуально-психологічною європейською драмою: «Коли її (Лесі Українки. — В. І.) драматичну творчість поставити в оточення сучасної європейської традиції (йдеться про початок ХХ ст. — В. І.), то можна побачити, що, власне важко зв'язати її з популярними європейськими драматургами. Можна, правда, знаходити паралелі між героєм, приміром, драми «В пущі» Річардом і Гайнріхом в п'єсі «Затоплений дзвін» Гауптмана, або знаходити спільне в екзотичній обстановці казки «Лісова пісня» з цією ж п'єсою Гауптмана; але ж в цілому творчість німецького драматурга, як і інших, далеко відійшла від тої класичної манери, яку ми бачимо в творах Лесі Українки» [16, с. 143].

Тим не менше сама творчість Лесі Українки давала повні підстави для твердження про «європеїзацію» її художнього мислення, хоча, зрозуміло, ця проблема, незважаючи на ряд спеціальних досліджень, все ж з'ясована далеко не до кінця.

Явно виражена «західна» орієнтація нашої науки у плані осмислення драматургічної спадщини Лесі Українки як явища передусім неоромантичного* призвела до практично повного ігнорування суто українських драматургічних витоків її творчості. Тому у вітчизняному літературознавстві практично відсутні дослідження, в яких би спеціально порушувалося питання історико-літературної та естетичної співвіднесеності драматургії Лесі Українки із традицією української драми, зокрема романтичної. Мало не єдиною статтею, в якій зачеплено цю проблему, слід вважати працю А. Шамрая «Перші спроби романтичної драми», яка є передмовою до третього тому його видання «Харківська школа романтиків» (Харків, 1930). На жаль, ця унікальна стаття не мала активного впливу на дослідження істориків літератури наступних поколінь. Водночас думки авто-

* Про те, що у Лесі Українки було інше бачення смислу драматургії, ніж у письменників реалістичного напрямку, свідчить, зокрема, її відмова від написання разом зі М. Старицьким драматичного етюд: «Перспектива писати на задану тему (у Ст[арицького] вже уложений план) і в спілці з людиною зовсім іншого літературного покоління і несхожих з моїми літературних прийомів — мені не дуже була мила» [14, т. 11, с. 149].

ритетного дослідника, яким був Агапій Шамрай, на моє переконання, є дуже продуктивними, дають змогу більш повно говорити про естетико-філософський смисл такого ще до тепер малоз'ясованого феномена як драматургія Лесі Українки.

Разом з тим очевидно, що навіть виявлені певні паралелі між драматургією Лесі Українки і конкретним досвідом розвитку і функціонування української романтичної драми ще не означають їх прямого запозичення Лесею Українкою саме звідси. Адже і романтична драма розвивалась у руслі конкретних художньо-естетичних і філософських ідей світової літератури, що, звичайно, не заперечує її національних традицій. Як яскраву ілюстрацію до цього твердження можна навести цікаве свідчення М. Костомарова, який, оцінюючи наприкінці життя свою ранню романтичну трагедію «Переяславська ніч» (1841), вважав її суттєвим недоліком високий патетичний класицистичний стиль та ідеальність сюжету і образів, що з'явилися у драмі під впливом Шіллера [6, с. 454].

Один із найважливіших концепційних висновків А. Шамрая щодо історико-літературного функціонування української романтичної драми 30—80-х років XIX ст. полягав у визначенні та обґрунтуванні принаймні двох основних ліній (течій) в історії української драми XIX—початку XX ст. Йдеться про паралельний розвиток у нашій літературі так званих драми х а р а к т е р і в і драми і д е й.

Драма характерів за нового часу бере свій початок від «Наталки Полтавки» І. Котляревського і через творчість Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та інших, менш відомих драматургів, знаходить своє вершинне втілення у театрі «корифеїв»: М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, а згодом І. Франка та В. Винниченка.

Драма ідей в українській літературі — це нереалістична драматургія М. Костомарова, П. Куліша, Ю. Федьковича (передусім трагедія «Хмельницький», на жаль, практично невідома сучасній літературознавчій науці). Смисл драми ідей (чи ідеологічної драми) полягає насамперед у тому, що драматург акцентує свою художню увагу на певних ідейних, ідеологічних суперечностях між героями, причому ці суперечності, поступово поглиблюючись, стають причиною сильного антагонізму між колись близькими людьми. У зв'язку із драмою ідей слід вести мову про акцентацію драматургом на так званій «внутрішній» дії, коли «герої не стільки здійснюють які-небудь вчинки, скільки переживають тривко-конфліктні ситуації і напружено думають» [7, с. 100]. Як відомо, принцип організації «внутрішньої

дії» у драмі активно пропагував Б. Шоу, зокрема у праці «Квінтесенція ібсенізму».

Леся Українка дуже цікавилася не зовнішнім, а саме внутрішнім «життям українського суспільства, рухом, розвитком цього життя, боротьбою ідей. Звичайна «драма життя» приводить письменника до тих чи інших висновків самим своїм змістом, матеріалом. Пишучи таку драму, письменник користується, так би мовити, індуктивним методом. Леся ж, навпаки, орудує в своїх драмах методом дедуктивним. У неї з'являється яка-небудь проблема, росте, розвивається, й тоді вона шукає для неї схеми (мова про так звані мандрівні сюжети у світовій літературі. — В. І.), в яку вона найкраще могла б укластися» [2, с. 114].

Творча індивідуальність письменниці, характер її художнього мислення, загострена чуттєвість і акцентація на «невидимих» для інших драматургів «житті, розвитку, руху і боротьбі ідей» [11, с. 60] закономірно призвели до того, що Леся Українка практично проігнорувала видимі життєві колізії, звичні сценічно-мелодраматичні ефекти, притаманні українській класичній реалістичній драмі. Тому «кожна її драма — це зовсім не так звана драма життя (це визначення в даному випадку практично тотожне поняттю «драма характерів». — В. І.), яка підказує письменникові ті чи інші висновки, а якраз навпаки: в душі письменниці виникає, живе й розвивається певна проблема, яка-небудь з одвічних проблем, що тривожить душу людини, і письменниця шукає певної схеми, в якій та проблема викристалізувалася» [11, с. 60].

Закономірно, що у творчості Лесі Українки-драматурга домінують «екзотичні» сюжети, теми із загальносвітової історії, популярні образи і мотиви, вони якраз і дають змогу письменниці більш глибоко та естетично переконливо відбити у своїх творах цю «боротьбу ідей».

Відомий лесезнавець 20-х років А. Музичка вважав, що подібна письменницька практика Лесі Українки передусім пов'язана із реальними суспільно-політичними умовами України, більша частина якої перебувала у надзвичайно важкій колоніальній залежності від Росії [10, с. 31—35], а тому твори українських письменників, зокрема Лесі Українки, піддавалися особливо пильному цензуруванню. Водночас Леся була дуже чутливою до нових ідейно-естетичних віянь у літературі та мистецтві, передусім символізму. На думку М. Євшана, вона не лише мислила символами, а й у такий спосіб писала про Україну: «Її, переважно античні і чужі теми, особливо в останні роки, не відчужували від України; вглиблюючись в душу старинного

грека чи гебрея (єврея. — В. І.), вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини» [4, с. 51]. М. Драй-Хмара вважав, що поетеса у такий спосіб ховала своє справжнє «українське» обличчя, завуальовувала й ускладнювала оцінку становища України: «Увесь екзотизм Лесиних творів просто насичений українством; її драматичні поеми є не що інше, як символічні картини, в яких треба віднаходити прокляті проблеми українського життя» [2, с. 113].

Тим самим у творчості Лесі Українки, як твердив А. Музичка, органічно поєдналися своєрідне, загострено-чуттєве реагування на події в Україні і символізм у літературі [10, с. 76]. Тому боротьба «троянців з ахайцями, що намагалися зруйнувати Трою», є «боротьбою українців проти російської царської влади, що намагалася знищити українство, — оця остання вікова боротьба й відбилася в деякій мірі в «Кассандрі»» [11, с. 26]. Тут слід вести мову про звичний для української літератури середини ХІХ ст. принцип алюзії, тобто свідомого перенесення сучасних письменникові фактів і проблем, а також оцінку реальних історичних осіб авторського сьогодення у часи давно минулі. Можна навести численні приклади із творчості Т. Шевченка; П. Куліша та інших романтиків, але особливо виразно цей принцип алюзії застосовано М. Костомаровим у романтичній драмі «Кремуций Корд». Епоха правління римського диктатора Тіберія виразно прочитується як соціально-політичний устрій тодішньої царської імперії, а образ самого Тіберія багато в чому прямо нагадує царя Миколу І. Це був практично єдиний в українській драматургії зразок політичної драми-памфлету, в якій езопівською мовою дана доволі різка й очевидна критика самодержавних порядків.

Таким чином, можна констатувати, що коли у формі (йдеться про сюжетну схему, колорит, систему образів, жанрові параметри творів тощо) драми Лесі Українки типологічні передусім загально-європейським тенденціям на універсальність та всеохопність, то у змісті вони мають суто національні, українські коріння. Тому логічним видається твердження, що характер і національне спрямування інтелектуальної драми Лесі Українки певною мірою визначала саме філософсько-історична, інтелектуальна у своїй суті українська романтична * драма як драма ідей, що розвивалася протягом 1830—1880-х років.

* Дослідник життя і творчості Лесі Українки М. Драй-Хмара романтизм у творчості письменниці пояснює передусім особистими обставинами її життя: «З Лесиної біографії ми вже знаємо, що саме привело її на романтичний шлях. Вона жила відокремленим, самотнім життям і звикла більше до книжок, ніж до людей. Читання романів та оповідань з лицарського

П'єси І. Котляревського, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, незважаючи на окремі спроби Лесі Українки у жанрі традиційної побутової сценічної драми*, на мою думку, все ж не співвідносяться з інтелектуальним і філософсько-проблемним комплексом драматургічного мислення письменниці. Ще наприкінці 1897 р., тобто трохи більше як через рік після написання драми «Блакитна троянда», Леся Українка, турбуючись про подальшу долю своєї п'єси, так оцінила загальний стан української драматургії, зокрема реалістично-етнографічної: «Боюсь, Москва (йдеться про російську театральну публіку. — В. І.) занадто привикла до «хохлацких коленцев», то їй, може, без «коленцев» і не врозумительно буде. Здається, я щодо моєї драматургії можу сказати: *Spiewak jestem, niestety! Spiewać nie mam komu!*» («Я співець, на жаль! Співати не маю кому!.., польськ. — В. І.» [14, т. 10, с. 413].

Виконуючи духовний заповіт М. Драгоманова, який постійно радив їй шукати «свого шляху», Леся Українка хотіла як літератор виступати «з о всім незалежно, хоч нехай і одиноко» [14, т. 12, с. 64]. Тому закономірним є твердження Д. Донцова про те, що вона «о цілу голову переросла хистом майже всіх сучасних письменників, а лишалася дивно незрозумілою, хоч і респектованою» [1, с. 3].

Леся Українка, розвиваючи художньо-філософські ідеї романтиків першої половини ХІХ ст., водночас постає цілком неповторною творчою індивідуальністю, а її індивідуалізм стає «творчим, конструктивним», бо «деструкція не є його (себто індивідуалізму Лесі Українки. — В. І.) метою, і він не біжить від життя так, як у Байрона або в Лермонтова, бо це не безнадійний індивідуалізм тих клас суспільства, що гинуть або мають загинути, і не анархічний індивідуалізм Пшибишевського... Перший клич індивідуалізму — боротьба за визволення

життя надзвичайно розвинуло в ній фантазію, і вона стала мрійницею. А самотнє, відірване від соціального оточення життя викликало було в великій мірі її тяжкою недугою» [2, с. 63].

* Леся Українка так і не змогла домогтися повнокровного сценічного втілення, а відтак і розуміння публікою своєї практично єдиної психологічно-побутової (отже, значною мірою традиціоналістської) драми «Блакитна троянда». Численні спроби явити перед глядачами цю п'єсу (драму ставили, зокрема трупа М. Кропивницького, Одеське «Товарищество русско-малорусских артистов» та ін.) неодмінно супроводжувалися, як правило, негативними театральними рецензіями [9, с. 243—246, 255—256] і повним неуспіхом, хоча в одному випадку «театр був повиний» [9, с. 244]. Як згодом зазначав Г. Хоткевич, для сценічного успіху «Блакитної троянди» «треба інтелігентних артистів і культурних людей», а також відповідної «публіки» [9, с. 446].

людини з неволі духовної. Через цю боротьбу людина очищається, одухотворює своє життя, стає вільним громадянином» [2, с. 134].

Очевидно також, що Леся Українка, як і українські романтики-драматурги, передусім М. Костомаров, Ю. Федькович і П. Куліш, беручись за високі драматургічні жанри (трагедію чи історичну драму-хроніку), насамперед прагнули приживити сучасні європейські літературно-естетичні тенденції українській літературі*. За висловом А. Шамрая, наша література значною мірою була затиснена рамками народності, що пояснювалося дослідником колоніальним становищем нації [15, с. 29]. Схожі проблеми хвилювали і Лесю Українку, котра писала Л. Старицькій-Черняхівській влітку 1912 р. із Кутаїсі: «Як Ви зараз же побачите по списку діячів, єсть се не більше не менше як українська версія світової теми про Дон Жуана (драма «Камінний господар». — В. І.). «До чего дерзость хохлацкая доходит», — скаже Струве і вся чесна компанія наших «старших братів». Що се є справді дерзость з мого боку, се я й сама тямлю, але вже, певне, «то в высшем суждено совете», щоб я mit Todesverachtung (з погордою до смерті, нім. — В. І.) кидалася в дебри всесвітніх тем (як, наприклад, з Кассандрою своєю), куди земляки мої, за виїмком двох—трьох одважних, воліють не вступати...» [14, т. 12, с. 399—400].

Через те, що наше вітчизняне літературознавство зосередило свої сили на пошуках майже виключно соціального елемента в художній літературі, тобто, по суті, зациклилося на критичному реалізмові, картина історико-літературного процесу в Україні (а з цим і розуміння проблематики «нереалістичних» драм Лесі Українки) часто була неповною. Адже за межами цього процесу тривалий час був романтизм 20—60-х років (у драмі до 80-х років) ХІХ ст., а з цим і всі інші інгредієнти романтичного (точніше, нереалістичного) типу художньої творчості. Закономірно, що творчість українських романтиків, їхній художній світ, естетична система нерідко принижувалися, а часом і цілком ігнорувалися наукою, внаслідок чого в історико-літературному процесі виникла велика прогалина. Творчість Лесі Українки, яка переросла реалістичну традицію передусім у дра-

* М. Костомаров 1840 р., мабуть, ще був свідомий свого новаторства у вітчизняній драматургії, адже вважав, що література має розвиватись у загальносвітовому контексті: «Старанне прикидываться мужиком портит нашу бедную литературу» [15, с. 332]. Як бачимо, ще далеко до горезвісної костомарівської теорії української літератури як суто селянської, а української мови — як мови для «хатнього вжитку».

мі та об'єктивно продовжила насамперед романтичну лінію у нашій літературі, прочитувалася також далеко не всебічно.

Уже драма маловідомого і малоталановитого К. Тополі «Чары, или Несколько сцен из рассказов и былей украинских» (написана українською мовою, по-російськи подані лише ремарки і вступна стаття автора), яка за характером основної ідеї та фіналом твору — смерть протагоніста внаслідок злочинності його вчинків і прагнення головної героїні до справедливості, пристрасне кохання — виразно наближається до трагедії (вперше в новій українській літературі), пориваючи (точніше, вирываючись) із традицією етнографічно-побутової мелодрами «Наталка Полтавка»*. Художні принципи К. Тополі-драматурга, який, за словами М. Костомарова, сказаними ним уже згодом в «Автобіографії», безславно закінчив своє життя в глухій російській провінції, рішуче продовжив сам Костомаров, написавши наприкінці 30—на початку 40-х років XIX ст. дві романтичні трагедії «Сава Чалий» (1838) і «Переяславська ніч» (1841). Інші його драми українською мовою, про які він сам згадував, невідомі науці.

Романтичні трагедії М. Костомарова були новаторськими, відрізнялися від драматичних творів І. Котляревського своїм трагічним (трагедійним) закінченням, а також рядом «моментів тематичного, стилістичного порядку», передусім своїми історичними темами та ігноруванням (у «Переяславській ночі») «фольклорним і побутовим колоритом, що становив невід'ємну рису українських п'єс не тільки на початку XIX ст., а й пізніше, до появи модерної драми» [15, с. 7]. Названі трагедії М. Костомарова, написані у руслі традицій В. Шекспіра та Ф. Шіллера, були чи не єдиними прикладами творів «високих трагедійних жанрів» в українській літературі 20—60-х років XIX ст.

Еволюція художньо-ідеологічної (чи історико-ідеологічної) позиції Костомарова-драматурга виразно простежується при зіставленні названих двох його ранніх історичних трагедій: мислення письменника рухається у напрямі відмови від якомога повного окреслення етнографічно-історичного колориту до акцентування своєї уваги на певній абстрактній концепції. Закономірно, що на відміну від трагедії «Сава Чалий», якому рецензенти свого часу закидали брак «єдиної ідеї», «Переяславська ніч» якраз і «становить собою таку конструкцію, в якій художні компоненти твору перебувають у залежності від основ-

* Є ще ряд недостатньо з'ясованих моментів у визначенні жанру цього твору, але, думаю, що «Наталка Полтавка», як і «Назар Стодоля», є мелодрами.

ної тези, що стоїть, як епіграф до твору: «Так освободився народ руський з-под іга лядського, єгипетського». «Трагедія має прикмети «ідеологізму», що ним характеризуються «високі» драматичні жанри, де основними рисами розвитку дії являється боротьба ідей, а не пристрастей, чи, точніше, боротьба ідеї з пристрастями» [15, с. 19].

Загалом рання творчість М. Костомарова типологічно співвідноситься із драматургією Лесі Українки не тільки у своєму найголовнішому плані — як драма ідей. Мова може йти і про дуже своєрідне творче переосмислення античності (мотиви її міфології, сильні герої, яскраві сюжети тощо), врешті-решт, це було притаманне творчості майже всіх українських романтиків [8, с. 151—155]. М. Костомаров писав про своє раннє захоплення античністю: «мене став сильно приваблювати античний світ. Уява моя постійно зверталася до Греції та Риму, до їхніх богів, героїв, до їх літератури і пам'ятників мистецтва. Одного разу, читаючи «Іліаду» в оригіналі з перекладом Гнедича, я вирішив розіграти в особах сцену, як Ахілл волочив тіло Гектора навколо стін Іліона» [6, с. 439]. Підтвердження цього знаходимо і у згадуваній вище драмі Костомарова «Кремуций Корд». Її тема — популярний і в «античних» драмах Лесі Українки протест позитивного героя проти тиранії правителя.

Водночас концепція романтичної трагедії М. Костомарова «Переяславська ніч» виводиться передусім із класичних трагедій XVIII ст., зокрема Ф. Шіллера. Класицистична традиція німецького драматурга мала великий вплив і на творчість Лесі Українки*.

У трагедії «Переяславська ніч» вплив Шіллера простежується у плані органічного поєднання романтичних і класицистичних принципів (наприклад, з одного боку — виразне і неухильне дотримання єдності дії, місця і часу — формальних канонів класицистичної трагедії, а з другого боку — національно-історичний контекст проблематики твору, — риса вже романтичного стилю), що, на думку А. Шамрая, не притаманне трагедіям Шіллера [15, с. 21], але, по суті, домінуюче у літе-

* «На Різдво (тобто наприкінці 1884 — на початку 1885 рр. — В. І.) приїхав Михайло (брат письменниці. — В. І.) і привіз Лесі твори Шіллера німецькою мовою в чотирьох томах. Леся того Шіллера завжди мала при собі, і тепер між її книжками три томи з нього збереглися (за твердженням М. Мороза, вони зберігаються в архіві Лесі Українки — у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, ф. 2, спр. 1340—1342. — В. І.). Одного тому, на жаль, бракує. Не знаю, чи він затратився ще за Лесиного життя, чи вже пізніше. Леся цими книжками особливо дорожила — і тому, що це твори Шіллера, і тому що це подарунок Мішши» [9, с. 525].

ратурі другої половини XVIII ст. Одну із основних рис поетики драм Шіллера дослідник вбачав у «перевазі «ідеального» над побутовим» [15, с. 22], що логічно витворює із персонажів драми «умовні «маски», схеми, котрі репрезентують певну ідею [15, с. 22]. Ця художня ідея постає як провідна (чи одна із провідних) у геніальному творінні Лесі Українки — драмі-феєрії «Лісова пісня» (1912), причому колізія твору зміщується саме у напрямі «внутрішньої» дії: «історії страждання *schöne Sehele* (прекрасної душі *), що терпить страждання серед жорстоких людей» [15, с. 22].

Незважаючи на свою недостатню популярність, значення цих трагедій М. Костомарова, які практично не бачили сцени (що, як видно на прикладі творчості Дж. Байрона, П.-Б. Шеллі, Лесі Українки, не є остаточним показником рівня майстерності твору), було воістину революційним. Саме вони й стали першими серйозними спробами драми ідей в українській літературі першої половини XIX ст. А вже «в XX ст. Леся Українка дає цей жанр ідеологічної трагедії, більш довершеної формально, ніж спроба Костомарова, але все ж як перша спроба створення такої ідеологічної драми «Переяславська ніч» має свою історико-літературну вагу» [15, с. 29].

Закономірно, що всебічно обґрунтована М. Костомаровим філософсько-історична та естетико-моральна проблема відповідальності героя за долю свого народу, трагічна роль цього ж героя, як і ідея християнського братолюбства і примирення, простежуються через заперечення збройної боротьби і готовність головних персонажів «Переяславської ночі» — священника Анастасія і козацького полковника Лисенка — до самопожертви, а згодом певною мірою розвинуті Ю. Федьковичем (трагедії «Довбуш» і «Хмельницький»), П. Кулішем («Драмована трилогія») та іншими драматургами періоду романтизму, постають так виразно у драмах Лесі Українки. У «Боярині» Оксана, надавши перевагу особистому щастю (воно виявилось примарним) перед своєю відповідальністю за підневільну долю народу, врешті-решт прозріває і своєю смертю, як і Сава Чалий, спокутує трагічну провину, закликаючи тим самим свого «помосковщеного» чоловіка Степана до боротьби за волю України.

Ідея самоусвідомлення Оксаною власної позиції у боротьбі українського народу за свободу проходить дуже складний шлях через проблему заперечення героїнею збройної боротьби (закономірні асоціації з образом священника Анастасія із «Пере-

* У трагедії М. Костомарова «Переяславська ніч» це образ Марини Лисенко, у драмі Лесі Українки — Мавки.

яславської ночі»). Вражає деталь — чиста рука її чоловіка Степана спочатку уявляється Оксані як «рука від крові чиста», що «не всі вважають за честь» [13, с. 43], згодом, уже в контексті «всезагального утихомирення в Україні» (тобто збройного поневолення українського народу царським військом) — постає як рука, котру «покрила не кров, а так... немов іржа... як на старих шаблях буває» [13, с. 89]. Тому проникливе слово Оксани ранить Степана (він «борцем не вдавсь») у саме серце, хоча із тексту не ясно, якою мірою це вплинуло на його національно-патріотичну позицію. Оксана вчинила, як і Марина Лисенко* (героїня трагедії М. Костомарова Марина Лисенко відмовилася від особистого щастя з поляком, бо вона «руська»), виразно заявивши свою загальнонаціональну позицію.

Слід сказати також про цілком очевидний розвиток Лесею Українкою ідеї вищості жіночого начала над чоловічим (йдеться не лише про «Бояриню», а й про «Одержиму», «Лісову пісню», «Камінного господаря» та ін.), яка в українському романтизмі була одним з основоположних ідейних моментів; зрозуміло, що ця проблема цілком суголосна з європейською літературно-філософською традицією. Ідея визначальності жіночих характеристик простежується у згаданій трагедії «Переяславська ніч» на прикладі сильного (хоча і часом недостатньо художньо викінченого) образу жінки-патріотки Марини, у романтичній мелодрамі О. Стороженка «Гаркуша» (1862) через образ Марусі, а згодом і численні образи драматичних та ліро-епічних творів П. Куліша (драма «Байда, князь Вишневецький», поеми «Магомет і Хадиза», «Маруся Богуславка» та ін.).

За переконанням українських романтиків, передусім П. Куліша, яке своїми коріннями мало не лише суто національну традицію, а й філософсько-естетичні концепції європейських романтиків, зокрема П.-Б. Шеллі (це виразно видно при зіставленні творів П. Куліша зі змістом епопеї Шеллі «Повстання Ісламу»), Дж. Г. Байрона**, жінка і є тим духовним джерелом практично всіх високоморальних учинків героїв, виразником духовної суті відповідних чоловічих образів. Не випадково ні-

* Відхід Оксани зі світу реального в небуття — практично те саме, що й відхід Марини Лисенко в монастир, а тому може сприйматися і як їхня нездатність до тривалої практичної боротьби за загальнонаціональну справу.

** Так, аналізуючи особливості творчого мислення Дж.-Г. Байрона, Є. Дюрінг писав: «Усі чоловіки-герої, в образі яких поет відображав себе або риси свого духовного світу, мають біля себе, ніби у вигляді додатку до власного ества, жіночі образи такої ж життєвої повноти. Але й тут в окремих випадках зберігає силу твердження, що герої визнаються головним чином через предмети їхнього кохання» [3, с. 441].

мецькі романтики (зокрема, Новалис) з ідеологічної концепції кохання до жінки виводили «таємницю втілення духовного начала в кінцевому світі і в людині» [5, т. 1, с. 244].

Саме таке (тобто ідеологічне) тлумачення жінки ми зустрічаємо і в численних творах Лесі Українки. Згадаймо, що саме Міріам, а не жоден з оточення Месії, зокрема апостоли, які, за Лесею Українкою, залишалися пасивними, здатна на безкорисливу самопожертву за високу ідею, за Месію. Сам же Месія у драмі змальований як такий, що прийняв жертву задля щастя і спасіння нікчемних за своєю суттю людей.

Художня система драматургії Лесі Українки органічно продовжує романтичну ідею незвичайної, сильної особистості та юрби, натовпу (принцип ідейної контрастності). Маємо також суто романтичний принцип осмислення дійсності через втечу в історичне минуле, у природу, світ ідеальний, не спотворений цивілізацією. Художній світ драм Лесі Українки дуже тонко конструється на ледь видимій межі романтичного й умовно реалістичного, що також було притаманне численним творам українського класичного романтизму. Складна і глибока естетична спроба створити у «Лісовій пісні» із непримиренної суперечності світу кохання на фоні первісної природи, чистоти (згадаймо, наприклад, таке ж ідеальне кохання у нетрях американських незайманих лісів, змальоване французьким романтиком Ф. Шатобріаном у романах «Рене» і «Атала», згодом переосмислене пізнім П. Кулішем) і світу реалістично-буденного, відверто прагматичного інший світ ідеального кохання та ідеальної гармонії має одним із безпосередніх джерел таке ж прагнення П. Куліша освятити кохання Марусі Богуславки і султана (поема «Маруся Богуславка»), Магомета і Хадизи (поема «Магомет і Хадиза») тощо.

Як бачимо, посилена акцентація на інтелектуальному та ідеальному началах драматичних творів Лесі Українки, певною мірою зумовлена досвідом українського романтизму, зокрема романтичної драми, спричинилася до піднесення над етнографічно-побутовою і соціально-побутовою драмою «корифеїв», а звідси і до майже повного неуспіху на сцені (загалом через недостатньо глибоке розуміння їх режисерами і публікою^{*}). Тому драматургія Лесі Українки, відзначаючись виразним ідеологізмом змісту, логічно сприймається як продовження нею

^{*} За висновком М. Драй-Хмари, і Леся Українка «не знала досконально сцени... Її більше цікавило письменство, ніж театр. Це підтверджується ще й тим, що вона завжди пише свої драми віршами, а ще Ібсен сказав, що драмі вірш і рими шкодять» [2, с. 118].

на вищому естетичному рівні традицій української романтичної драми як драми ідей.

Пунктирно окреслена проблема даної статті, на мою думку, є досить вдячною для глибокого літературознавчого осмислення, що слід би здійснити нашим ученим-лесезнавцям.

1. Донцов Д. Поетка українського рісорджімента (Леся Українка). Львів, 1922.
2. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя й творчість. К., 1926.
3. Дюринг Е. Великие люди в литературе (Критика современной литературы с новой точки зрения). СПб., 1897.
4. Євшан М. Леся Українка // Літературно-науковий вісник. 1913. Т. 64. № 10.
5. История западной литературы (1800—1910) / Под ред. проф. Батюшкова Ф. Д.: В 3 т. М., 1912. Т. 1.
6. Костомаров Н. И. Исторические произведения. Автобиография. К., 1989.
7. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
8. Микитенко Ю. О. Антична спадщина і становлення нової української літератури. К., 1991.
9. Мороз М. О. Літопис життя і творчості Лесі Українки. К., 1992.
10. Музичка А. Леся Українка: Її життя, громадська діяльність і поетична творчість. Харків, 1925.
11. Ніковський А. Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // Літературно-науковий вісник. 1913. Т. 64. № 10.
12. Резанов В. Леся Українка, сучасність і античність (до питання про літературні джерела творів Лесі Українки): З нагоди 15-річчя смерті письменниці. Драматична поема «Кассандра». Ніжин, 1929.
13. Українка Леся. Боярня. К., 1991.
14. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1975—1978.
15. Харківська школа романтиків: У 3 т. Харків, 1930. Т. 3.
16. Шамрай А. П. Українська література. Стислий огляд: 2 вид., випр. Харків, 1928.

Стаття надійшла до редакції 04.04.93

«Молода кафедра»

Публікаціями Р. Я. Пархомика, О. Р. Багана, О. Б. Дрозда, М. М. Комариці, З. Б. Ляхович — аспірантів Львівського університету ім. Ів. Франка, Інституту українознавства та Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка відкриваємо рубрику «Молода кафедра», під якою будемо друкувати наукові праці молодих авторів. Сьогодні, як ніколи за всі часи літературознавчої науки, створилися сприятливі умови для її поступу. Маємо змогу стати в повен зріст, змогу говорити про українську літературу таку, якою вона була на всіх етапах свого розвитку. Маємо й велику потребу в цьому. Необхідно написати сотні портретів письменників, творчість яких була вилучена з літературного процесу або сфальсифікована догматико-ідеологічною критикою; сьогодні потрібна нова історія літератури, нові фундаментальні дослідження про творчі методи, стилі тощо. І, безперечно, в цій величезній праці надія на молодих, найбільша — на їхні плечі.

Р. Я. ПАРХОМИК, асп.,
Львівський університет

Спроба літературного аналізу драматичної поеми Олександра Олеся «По дорозі в Казку»

Символізм в поетику української літератури входив досить повільно. Суспільно-політична орієнтація, що переважала в українській літературі кінця XIX—початку XX ст., міцно

протидіяла проникненню на рідний ґрунт паростків модерних західноєвропейських мистецьких течій. Однак серед відомих тогочасних письменників були й такі, що «цілком систематично вводили символічний досвід у свої твори. Агатангел Кримський... і Микола Вороний на сході та Ольга Кобилянська і Михайло Яцків на заході — це піонери українського передсимволізму» [6, с. 33]. Це коло можна було б поширити. Проте, на жаль, сумлінних, глибоких літературознавчих розвідок про стосунки української літератури з символізмом поки що в нас немає. Немає також порівняльних студій між технікою драми доби символізму на заході і драматичним доробком О. Олесь, С. Черкасенка та Лесі Українки. А вони дуже потрібні.

Символізм як конкретне історико-літературне явище, літературна західноєвропейська течія охоплює духовні та мистецькі пошуки останньої чверті ХІХ ст. Символізм — це своєрідний суспільний та літературний протест, бунт проти натуралістичної та позитивістської естетики та поетики. Для нього характерні неприйняття антидуховної, міщанської атмосфери тогочасного буржуазного суспільства, а також виступи проти бездушного «фотографування» дійсності, прямої залежності від фактів і життєвих форм.

Символізм створює нову художню модель світу, ґрунтом якої стає поетика та естетика романтизму і неоромантизму. «Символізм є природнім продовженням пізнішого розвитку романтизму в новому духовному кліматі і в нових суспільних умовах...» [4, с. 17], — стверджує болгарська дослідниця цього модерного літературного напрямку Розалія Лікова. Основний романтичний конфлікт між особистістю і світом, переростаючи в протиріччя між мрією та дійсністю, формував у естетиці романтизму концепцію двох світів (матеріального і духовного), яка пізніше лягла в основу символізму. Звідси невід'ємне для символістського світобачення романтичне бажання іншої, ірреальної дійсності, віддаленої в часі і просторі та захованої всередині, у глибині внутрішнього світу людини; піднесення значення уяви у творчому процесі і внаслідок цього — гіперболізація, деформація художнього образу, деструкція реальності. Це породжує романтичну трагедію — особистість не пристосована до світу. Водночас на межі гармонії та хаосу зароджується підсвідоме прагнення незвичайного, чудесного, обожнення душі. Втеча від дійсності у сфери мрій веде до абсолютизації ідеалу духа як чогось вічного і непізнаного. Символізм синтезує романтичні мотиви пошуку дороги, орлиного лету, «пориву *ins Blaue*», людської самотності, туги, втоми — з одного боку, а з другого — мотиви радості, краси життя тощо.

Однак символізм — це окрема літературна течія, яка має і ряд відмінних від романтизму (і неоромантизму) рис. Символ, як центральний момент в естетиці символізму, вже не є певним механічним художнім засобом (як у романтизмі), а згідно з теорією відповідностей (Ш. Бодлер, Ж. Мореас та ін.), взаємодіючи у творі з елементами інших художніх систем (романтизму, неоромантизму, імпресіонізму), створює широку естетичну картину світу, де «всі предмети і явища, всі чуття і почуття зв'язані невидимими нитками в одну невиразну, містичну цілість» [6, с. 20]. Тут усі елементи світу взаємодіють, тобто живуть, реагують, змінюються, рухаються. Символізм — це ще один крок вперед до розширення обріїв мистецтва: «свобода художнього перетворення світу збільшує коефіцієнт художньої деформації» [4, с. 23]. Для символістської драми характерна відсутність конкретизації місця і часу дії. Як правило, такі твори не мають і національної атрибутики.

Болгарський дослідник С. Хаджикосев бачить розбіжність між романтизмом і символізмом в їхній поетиці. При романтизмі пейзаж є ще об'єктивізованим, при символізмі відзначаємо його суб'єктивне сприйняття [9, с. 86].

І. Смирнов підкреслив, що диференціація символічної та романтичної доктрин відбувається у площині відносин між «тим, що визначає», і «тим, що визначається». «Романтики були впевнені у тотожності «слова» і «діла» — у збігу висловлювання і фізичної дії, яку воно позначає... Символісти заперечували яку б то не було іконічну подібність між дійсним і потаємним світами: між планами висловлювання і змісту» [17, с. 29—30]. Отже, символісти створювали власний уявний світ, в якому символічно віддзеркалювалася суперечливість і складність сучасного світу і людини. Відсутність духовності вважають однією з головних причин деградації людства. Дух, доведений до абсолюту, ставився ними завжди вище матеріального буття.

В основу драматичної поеми О. Олеся «По дорозі в Казку» покладено концепцію двох світів (духовного і матеріального), що знайшли своє узагальнення в символічних образах Юрби і Героя («Він»). Юрба в Олеся — символ матеріального світу та низької, тваринної природи людини — введена в гротескних тонах. Вже початок першої картини поеми пройнятий трагізмом, котрий водночас межує з комізмом: люди, шукаючи шляху свого поступу в незнайомому світі (тут «завжди ніч — вночі і вдень» [5, т. 2, с. 7], заблукавши, збочують з дороги, зупиняються, втрачають надію на вихід, пристосовуються («пристосуватись до всього можна») і деградує духовно, уподібнюючись, таким чином, «коням, буйволам і козам». Їм загрожує

холод і голод. Вихід вони знаходять у тому, аби «жити любі-сінько травою і старості діждатись» [5, т. 2, с. 6].

В Олеся усі дійові особи юрби безіменні, вони утворюють собою загальну сіру масу. Суспільні умови життя сковують творчі сили людей, прагматизують та утилітаризують їхнє мислення, спосіб життя («Ми на зиму нагорнем гори сіна!»; «Коли ми хліб увесь з'їмо, гайда усі на пашу!» [5, т. 2, с. 6]). —

Натовп, який заблукав у темній гушавині по дорозі до «світлої Казки», береться вивести юнака: «Ні, ні! В цій лісі жити не можна. Дорогу треба нам шукати... Іду шукать дорогу» [5, т. 2, с. 7—9]. Юнак уособлює в поемі світ духовності. «Він» — мужній, незвичайний чоловік, відступник, відчужений від людей («всі на роботі, а ти сидиш собі та граєш на сопілку» [5, т. 2, с. 8]), його життя спочатку наповнене болем, стражданням, а потім — оповите серпанком романтики, пов'язане з ризиком і пригодами.

Натовпові протистоїть юнак як втілення піднесеного (душевного) начала: «Суб'єкт набуває піднесеності тоді, коли з причин могутності своєї волі перевершує оточуючих його настільки, що його особиста воля, незважаючи на її обмеженість, здається, прагне безконечності» [11, т. 1, с. 256]. Символічний світ драми Олеся твориться поєднанням піднесеного і гротескного. Такий принцип драматичного мистецтва сягає ще епохи романтизму і обґрунтований в поетиці В. Гюґо: «...Особливість драми — це її реальність... Реальність виникає із цілком природного з'єднання двох форм — піднесеного і гротескного, вони поєднуються в драмі так, як поєднуються у житті і творінні...» [2, т. 14, с. 95]. Однак деструкція реальності, деформація художнього образу, відсутність місця і часу дії («убрання не має ознак нації і часу»), символічна знаковість і закодованість глибинного змісту твору свідчать про модерні естетико-філософські погляди Олеся на дійсність і літературу. П'єса стає цілеспрямованим протестом проти натуралізму та етнографізму побутової драми, проти намагання копіювати, наслідувати дійсність і водночас є пошуком нових духовних вимірів людини. Сутність її екзистенції розкривається новими художніми засобами. Образ юнака — це нова психологічна модель неспокійної, складної, суперечливої людської особистості, яка бунтує проти тісних духовних масштабів міщанської юрби, перебуває в опозиції до бездуховності, стає вище приземлено-матеріалістичних інтересів.

Юнак — типово нєоромантичний герой. «Він також діяч, але позбавлений титанізму, він демократичніший. Він походить з маси, уособлює не тільки емансиповане, а й активне, дійсно

людське начало» [10, с. 15]. Він — непримітний, слабосилый, «борсука злякавсь», «за мамою сумує», «з посміху ніколи не виходив, хоча нікому зла він не робив» [5, т. 2, с. 10]. Соціальна й біографічна «зануреність образу» свідчить про бідняцьке походження юнака, на якому «сорочка... уся в дірках»; «у його батька не було свиней», а мати «й зимою ходила боса». Отож, «момент реалізму завжди присутній в символізмі» [1, с. 34]. Зумовлена поетом і генеза неабиякої духовної енергії героя викликана тим, що «у його батька був кобзар». Безсумнівно, це романтичний мотив довіри до вікових культурних цінностей як об'єднуючого начала, стимулюючого і виховного фактора.

Незважаючи на символічну заангажованість образу Пророка, Олесеві вдалося створити драматичний характер, сутність якого розкривається як у діалогах, так і в розвитку дії. Характер юнака еволюціонує: юнак—проводир—вождь—пророк. Талант Олеся-символіста найповніше виявився у тому, що він зумів з глибоким чуттям виразити за допомогою символу все те, що коїться у душі Героя, починаючи з першого його почуття і завершуючи кульмінаційним моментом пристрасті. Пристрасть — визначальна, індивідуалізуюча риса характеру персонажа. Наростання пристрасті, що рухає розвиток характеру, передано в драмі через внутрішній світ юнака й через сприйняття його іншими дійовими особами твору.

Страждання і сумнів — теж вихідні характеристики Пророка. Мотив страждання у творі є виявом душі, двигуном руху, слонукачем пошуку. Він народжується як результат зіткнення Героя з Дійсністю, трагічного протистояння між романтичним голосом свідомості (мотив необхідності пошуку стежки) і життя. Поступово, наповнюючись, етика страждання юнака — терпіння від людей («Коли б могла ти глянуть в душу... яке там пекло! А скільки всі оці, що завжди сплять, накидали каміння в неї!...» [5, т. 2, с. 8]) — еволюціонує в напрямі терпіння для людей: «Я поведу вас, я йтиму перший... я розкрию груди і вільними руками терни колючі буду розгортать» [5, т. 2, с. 15]. На перешкоді до пошуку стежки — сумнів, невіра у власні сили («Боротись я не вмію, і не дало життя мені у руки зброї... Я слабкий... Ах, я найслабший від усіх!...» [5, т. 2, с. 8]), незнання дороги (проблема пізнання), інші труднощі на шляху (символи лісу, ночі, терну, вовки і т. ін.).

Юнак — трагічний Герой, й Олесь глибинно зумів показати, що роздвоєність, яка лежить в основі героїчного характеру, є виразом трагедії нового часу. Романтичний мотив внутрішньої тривоги, сумніву, боротьби зі собою, зі стражданням («О, чом я не такий міцний душею, як вони?!» [5, т. 2, с. 8]) тримає

Пророка в постійній напрузі. Поступово сила страждання Героя, що нарастає у зіткненні з юрбою, переборює сумнів і вимагає пошуку дороги. Детермінанта пошуку має не тільки чуттєве походження, а й емпіричне: «Що тут тропа лежить, про це я знав ще змалку. Мені казав один мандрівець...» [5, т. 2, с. 14]. А вислів «Сам Бог навів мене, брати мої, на стежку» — швидше данина традиції. Він вжитий на позначення щасливої випадковості, навіть інтуїтивності, тому немає у творі змістового, продовження. Антиномії духа і матерії знаходять свою розв'язку у поемі автономно, без втручання світу потойбічного, божественного, космосу або фатуму.

Олесь намагається перенести душевні переживання і психічний стан своїх героїв у змістову сферу реального світу, що притаманне символістам. Для базисної системи символізму характерна семіотизація дійсності — виникнення таких уявлень про предметно-фактичний світ, згідно з якими кожен предмет є знаком, одиницею виразу. Він перетворюється у значення, стає зовнішньою стороною знаку, а внутрішній зміст зливається з будь-якою ідеальною сутністю явища [7, с. 24]. Реалії дійсності — орел, каміння, кремій, мак, хліб тощо — набувають у творі зовсім іншого, символічного змісту, який співвідноситься з духовністю: «А скільки всі оці, що завжди сплять, накидали каміння в душу!»; «І справді, всі, як камені, лежать»; «Наїлись хліба, ну, і досить» [5, т. 2, с. 8—9]. Художня деталь «камій» символізує черствість, непорушність, бездушність, а «хліб» стає символом міщанського добробуту. «Кремій» — душа, «камій» — люди; асоціації, поєднуючись, стають показником трагічного, бездуховного світу, приреченого на пристосованість.

Ліс, в якому діють персонажі драми, теж не реальний, об'єктизований, а символічний, суб'єктизований. Образи лісу, гір, ночі — це драматичні символи обмеженості людського пізнання і духу. Водночас їх можна тлумачити як абстракції труднощів, що трапляються на шляху до духовного ідеалу. «Ліс», «терни», «вовки», «ведмеді» — зматеріалізовані символи зла, смерті, повсякденності, міщанської психології. Ці образи, занурені у дійсність, несуть потужне сугестивне навантаження: впливаючи на емоції читача, творять у його уяві відчуття обмеженості, тлінності, жертвовності людського поступу.

Проблема пізнання походить як від сутності людської спільноти (юрба), так і від сутності людської особистості в її цілісності. В Олеся вона перетворюється у проблему віри і безвір'я, дії, активного вияву людини та безсилля, падіння зневіреної волі. Це, по-суті, якоюсь мірою драма-пізнання, що розігрується в душі Героя. Він сам не усвідомлює того, що головним

є якраз пошук, процес пізнання, рух до мети, а не негайне втілення ідеалу в життя. Взагалі боротьба тут ведеться між різними видами пізнання: між потягом до знання і невірою у людське пізнання («Еге, піди та пошукай! Шукали ми доволі...» [5, т. 2, с. 7]); між світлом, ясністю («Я бачив сонце і дививсь на нього») і темрявою в душі («Мені здалось, що я себе дурманом обпоїв»); між вірою і безвір'ям, героїзмом і безсиллям; між творчою працею (символ «корони»), прометеївським началом і трагічною втомою («Я змучився... ішов... боровся...» [5, т. 2, с. 24]). Звідси гносеологічна проблема, що становить поряд з темою духовності ядро драми, перетворюється в драму особистості, коли відбувається її роздвоєння. Романтична проблема людського пориву — з одного боку — на гору, вперед, у далечину, а з другого — бажання спокою («Я далі йти не можу. Я упаду, я падаю... Я ляжу, я стомивсь...» [5, т. 2, с. 23]) — пов'язана з почуттям сумніву, самотності і страху («Та так зробилося одразу страшно»). Це вічна екзистенціальна проблема життя. Ось що становить змістову сутність символічної поеми «По дорозі в Казку».

Пафос героїчного вчинку Пророка в морально-етичній проблемі страждання від людей і для людей, у боротьбі зі самим собою, із власною роздвоєністю, і — неможливість примирення з дійсністю. Врешті-решт, це — велике, пристрасне бажання лету, орлиних крил, що робить людину вільною від земних кайданів і дає змогу досягти Сонця — «єдину втіху». Таким настроєм сповнений реально-символічний діалог Героя і Дівчини. Він саме їй сповідує і свої мрії, і свої болі. Перша розмова між ними несе у драмі яскраво виражене концептуальне навантаження. Вона стрімко переходить у дискусію між двома різними, можна сказати, протилежними поглядами на дійсність. З одного боку — Дівчина — уособлення міщанської моралі, прагматичного ставлення до життя, коли навіть кохання не виходить за межі утилітарності («Я іншого люблю. Мій молодий на цілий хутір швець... Поглянь, які мені він чоботи пошив» [5, т. 2, с. 8]), а з другого — Юнак, натхненник «орлиного лету». Він своїми думами сягає морально-етичних і естетичних висот. «Орел! Орли літають над землею, орли з-під хмар клекочуть і, наче дзвонами, клекотом до себе кличуть. Одних з землі здіймають, другим запалюють серця, на третіх жах наводять!..» [5, т. 2, с. 8]). Алегорично-символічна інвектива — «Твій швець не був ніколи в небі, твій швець нікого не здіймав з землі угору, нікого і не кликав» [5, т. 2, с. 8] — підсилює емоційно-змістове навантаження дискусії, називаючи таким чином інший, протилежний альтруїзмові («орлиного лету») етич-

ний імператив, занурений у дійсність (тому, з точки зору провідника, обмежений і негативний). Юнак відкидає «зовнішній порядок», нав'язаний внутрішньому світу. Мотив орлиного лету в Олесевій творчості — це завжди гімн душі, бо символізує красу й силу духовної спроможності людини, відірваної від земних кайданів, а тому вільної, такої, що не знає жодних обмежень і велично прямує до Абсолюту.

Абсолютизація духовного, розширення меж етичного та естетичного призводить до заперечення матеріального: «Про лет у небі я кажу. У хаті ж ніде й крил розправить» [5, т. 2, с. 8]. Це характерний для символістів мотив знецінення, нівелювання законів, порядків матеріальної дійсності та заміна їх метафізичними [4, с. 87]. Водночас орлиний лет в етюді символізує прагнення чогось таємного, незвіданого, розширення духовного буття людини.

Символічні образи «Казки», «сонячної брами» в поемі — величини вічної гармонії, духовного Абсолюту, що сприймаються чуттєво і несуть радість. Для юрби вони і мета, і надія, бо рухають людей вперед, змушують їх бунтувати проти розуму та непохитних істин: «Та ось іде шукать дорогу. — Від розуму — не піде» [5, т. 2, с. 9]. «...Бунт проти норм позитивізму і натуралізму, які обмежують, виливається у символістів у протест проти розуму, проти непохитних істин і правил...» [4, с. 16].

Велике зацікавлення теоретиків літератури викликає питання поетики символістської драми. Аналіз драматичної поеми «По дорозі в Казку» з точки зору її побудови дає підстави твердити, що символістська драма ґрунтується на поетиці реалістичної драми, зокрема, твір Олеся композиційно перегукується з принципами формалістичної поетики Г. Фрейтага. Однак йдеться не про впливи поетики німецького вченого на композиційну структуру твору Олеся «По дорозі в Казку», а про рівень віддзеркалення принципів побудови реалістичної драми в поетиці символістської драми та її новаторство.

В поемі «По дорозі в Казку» чітко простежуються такі композиційні елементи, як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Розміщення їх у творі класичне: послідовне і вмотивоване.

Перша картина вбирає в себе дві композиційні ланки п'єси: експозицію та зав'язку. Експозиція збігається з початком твору. Вона одразу ж (за допомогою ремарки і перших діалогів) вводить нас у світ зміщеної реальності, де немає ознак нації та часу. Місце дії — символічний ліс, в якому завжди ніч. «У лісі живемо, у лісі й заблудились» — така моторошна обстановка, передана через символ-алегорію. Ця «декорація» сприяє

моральному спустошенню людей. В результаті на авансцену виходить зматеріалізоване людське «я», для якого виживання полягає у пристосовництві. Параліч волі, що охоплює натовп, намагається розбити Юнак. Отож, маємо два цілком протилежних ставлення до трагічної ситуації і відповідно дві проекції виходу з неї. Зав'язується конфлікт, у якому антагоністами виступають Він — Герой та юрба. Розв'язка цього конфлікту, що стане водночас зав'язкою конфлікту всього драматичного твору, наступає в кінці першого акту, коли Він силою своєї пристрасті поборює людей і веде їх до Казки. Герой вступає у конфлікт з ворожою дійсністю, яку символізує ліс з усіма його зматеріалізованими небезпеками: темрява, вовки, лев, ведмідь, гори, хаші тощо. У другій картині твору це протиборство сягає апогею, що й стає кульмінацією твору. Проте перша картина має ще й свою, чітко окреслену мінікомпозицію, кульмінація якої припадає на момент вияву юнаком дороги, а розв'язкою є спільна хода Героя та юрби до «сонячної брами». У першому акті три мініконфлікти стрімко рухають дію. Детермінантою першого з них (юнак—натовп), про який йшлося вище, стає світоглядний конфлікт, що втілюється у реально-символічному діалозі Героя з Дівчиною та продовжується у розмові з натовпом. Третій конфлікт — духовний, захований у роздвоєності юнака, у його флюктуативному ставленні до самого себе. Множинність конфліктів створює неабияку драматичну напругу вже у першій картині твору. Німецький теоретик драми Ф. Фішер вважав, що сутність експозиції, основу драматизму становить ситуація, вона є тим зерном, з якого розвивається дія [11, т. 6, с. 140]. Як бачимо, Олесеві вдалося віднайти і створити на початку п'єси саме таку ситуацію, — це ознака пера справжнього драматурга.

Центром драматизму твору «По дорозі в Казку» є сильні душевні порухи Героя, що збуджують волю та виявляються в дії. Для нього характерна, згідно з поетикою Фретага, триступінчатість наростання пристрасті. Це, зокрема, можна проілюструвати на прикладі діалогу юнака з юрбою, що відбувається після того, як Герой знаходить дорогу й повертається до людей — сповістити їх про радісну новину й переконати у необхідності ходи:

1. Він (вривається в гурт): Брати мої! Вставайте!
— А що таке?
— Що сталося? Кажі мерщій.
2. Він: Вставайте всі! Ні, всі вставайте!
— Та ти кажи: ми й лежачи почуємо.
— Занадто ти ще молодий, щоб нам, старим, вставати.

3. *Він*: Не стану я казати, поки не встануть всі, не стану!

— Дивись, який гарячий! Божевільний!

— Давайте встанем. Га? Устанем?

— Доведеться...

— А що ж? Хіба нам важко?

Встають [5, т. 2, с. 12].

Цей принцип поетики реалістичної драми простежуємо в багатьох діалогах символічного твору Олеся.

Друга картина містить кульмінаційний момент твору: розмова Героя з жінкою, яка втратила в дорозі найдорожче — свою дитину. Кульмінаційному пункту передують кілька сцен, що поступово підсилюють дію драми. Це діалог двох людей з натовпу, з якого довідуємося про ставлення юрби до проводиря: його вже іменують Пророком. Далі йде сцена, коли Дівчина уквітчує голову Героя «вінком-короною» з терну і червоних маків (символ творчого, об'єднуючого, правлячого людського начала). Драматизм дії наростає, натовп абсолютизує поведінку юнака. Пророк — «він знає все, він баче все, з ним Бог говорить» [5, т. 2, с. 19]. Стежка, яку Герой прокладає в лісі, символізує проникнення індивіда в хаос людського життя та зведення його до гармонії («Із лісу, що давив нас, що небо чисте застилав, ми вийдем наостанку» [5, т. 2, с. 20]). У людей народжуються почуття незвичайного, чудесного щодо свого проводиря, вони обожнюють його безкорисливість і силу. Олесь створив виняткову, а тому індивідуалізовану структуру особистості юнака, яка у своєму творчому злеті, у мить душевного просвітлення уподібнюється до бога, пророка, вождя, надлюдини, що творить чудеса: «То, може, він, а не вітри, і дерево зламав?»; «Я бачив, як очима він сьогодні барса прикував: до ніг його припав страшенний барс і так лежав хвилину, мов зомлілий» [5, т. 2, с. 18, 22].

Сцени другої картини готують, таким чином, глядача (читача) до змістового й емоційного сприйняття кульмінаційного пункту, в якому закладена головна ідея драми — жертвності, що йде як об'єктивної і необхідної сторони людського поступу: «О, не хилить голів журливо, угледівши на стежці труп, труп брата або друга. Де жертви, там і перемога» [5, т. 2, с. 19]. Ця ідея не викликає у творі навіть заперечення, вона постає перед нами не в розвитку, а як констатація. Кульмінаційна сцена драми характеризується не тільки глибоким трагізмом («Я найдорожче стратила в житті. Я стратила свою дитину. Мені нічого вже не треба...» [5, т. 2, с. 21]), всеохоплюючим людським співчуттям («Не ти одна, — ми всі його згубили, його ми всі дорозі в жертву принесли. Ти ж стратила найбільше... від нас приймай

уклін найнижчий» [5, т. 2, с. 21]), а й непереборним оптимістичним пафосом: «Брати мої! Раз діти умирають, то ми вже близько біля Казки...» [5, т. 2, с. 21]. Тлумачення суті символічної заангажованості кульмінаційного пункту драми треба пов'язувати з тогочасною Олесею українською дійсністю. Серед народу, який бореться за власні інтереси, за волю, можуть бути люди не зовсім свідомі. Але дякуючи тим, хто краще все розуміє, юрба проймається усвідомленням всесвітньо-історичного значення боротьби, в ім'я якої люди страждають і приносять жертви. Це ціна, котру люди платять за попередній період сплячки, за відсутність єдності, деградацію духовності. Жертви цієї боротьби — кара за провину. Смерть дитини — найтрагічніша, а тому найдорожча плата за історичний, духовний поступ: «Брати мої! Де жертви, там і перемога, і всі ви знаєте, що нас чекають жертви» [5, т. 2, с. 22]. Ідея жертвовності знаходить у творі й гносеологічне виправдання: «Може через рік в лісі хтось, блукаючи, угледе труп його зотлілий і скрикне радісно: «О брате мій!.. Ти не погас — ти і тепер гориш, як стовп вогняний, ти і тепер *показуєш дорогу*» [5, т. 2, с. 21]. Герой і юрба сповнені почуттям глибокої вдячності до жертв: «О брате мій! Прийми ж уклін від мене! Нехай ім'я твоє не сходить з уст людських вівіки» [5, т. 2, с. 21].

Однак самої ідеї ще недостатньо, щоб надати дії справжнього драматизму. Патетичність і декламаторство другого акту поеми, хоч і дали змогу авторові ширше виявити тенденційне та ідейне навантаження драми, зменшили драматичну напругу сцени. Тому з точки зору драматизму друга картина є найслабшою. Вона відзначається більшою мірою ліризму, а конфлікт як такий винесений за межі композиційної дії. Водночас другий акт п'єси характеризується єдністю дії, інтересів і пристрастей. Загалом друга картина — справжній гімн духовності. Якраз тут найбільше та найгостріше виявляється героїзм Пророка, який силою свого духу поборює світове зло, змальоване драматургом через символи лісових нетрів («...він цілу ніч ламав гущавину проклятих нетрів» [5, т. 2, с. 18]), тигрів і ведмедів — («Учора тигр хотів уже накинутись на його, а він блиснув очима, і звір, як ранений, поповз у корчах в нетрі»; «Недавно я боровсь з ведмедем...» [5, т. 2, с. 22] та ін.).

Гармонія духовного єднання між Пророком і людьми, що сягає апогею у другій картині п'єси, у третій несподівано перероджується в хаос. Відбувається поворот і падіння драматичної дії, наближається катастрофа. Причиною стає поведінка юнака, який «довго думає. Думки ж вампіри: із мозку смочуть кров, і через те блідий й вид у мене, може» [5, т. 2, с. 23].

Думки Пророка детерміновані в драмі різними почуваннями: невіра у власні сили — флюктуативний мотив роздвоєності романтичної особистості («Невже б то я, слабкий, найслабший від усіх, міг повести усю юрбу із лісу?..» [5, т. 2, с. 26]); драма пізнання («Коли ми вийдем з лісу?», «Мені здалось, що ми йдемо, йдемо вперед і знов вертаємось туди, відкіль і вийшли» [5, т. 2, с. 23, 26]); обмеженість знань Героя про людей, їхню психологію («Мені здалось, немов уся юрба іде зі мною, щоб подивитися на мене, як на чудо» [5, т. 2, с. 26]); мотиви втоми, сну, потягу до спокою, тиші. Усі ці проблеми насуваються на Пророка тоді, коли він згадав про свою слабкість. Сумнів опанував ним: «Невже б то я зміг, я б перший зміг іти і розривать терни колючі?! Невже б я міг, як стрілами, очима ранити і тигра, й лева? Не вірю я. Це сон усе!..» [5, т. 2, с. 26].

Першопричиною, приводом душевного страждання Героя став символічний епізод його боротьби з ведмедем: «Недавно я боровсь з ведмедем. Єдина мить, і я лежав би на землі, розірваний на шмаття. Єдина мить!.. Я подолав ведмедя. Але... єдина мить...» [5, т. 2, с. 23]. Саме ця сцена є в драмі елементом системи відповідностей, характерної для символізму. Крізь призму спогаду Герой переживає справжній «шок пізнання», це так би мовити поворотне місце драматичної поеми, від якого дія іде на спад.

Далі дія стрімко наближається до розв'язки, бо творчі сили покидають Героя («Він загубив корону»). Коли активність Пророка ослаблена сумнівом, роздвоєнням, спостерігаємо зростаючу дійовість існуючої Юрби. Натопи у перших двох картинах твору поведився пасивно, підпорядковуючись активності Юнака. Пригадаймо, як кожна з двох сторін (юрба—вождь) у першому акті по-своєму вмотивовує та виправдовує свої дії. Мотивація пристосовницької, пасивної поведінки людей детермінована лише фізичним болем: «Шукали ми доволі... аж ноги покололи...», «Я шоку розірвав», «Я око виколов» [5, т. 2, с. 7] тощо. Духовна наповненість юрби змінює її ставлення і до Юнака, і до дійсності: «Це не життя — прокляття!», «Тюрма якась!», «Печера» [5, т. 2, с. 11]. До людей повертаються почуття спогаду і мрії: «Хіба я про таке життя раніше марив»; «...Мені казали, що сонце єсть»; «А я вві сні його угледів — сяє!» [5, т. 2, с. 13]. Власним героїчним прикладом, сміливістю, відвагою, благородством духу, любов'ю проводиреві вдається розбурхати приспану, «сліпу» юрбу та повести її до Казки.

Однак втрата людьми духовних орієнтирів в особі свого Пророка, якого вони більше боялись, ніж любили, призводить у третій картині до їх здичавіння («Так ви не люди, а страхови-

ща якісь?!» [5, т. 2, с. 27]). Натовп знову стає символом зла, проявом якого є вбивство Героя. Гротескність образу юрби сягає апогею та набуває дуже негативних, різких рис. Ремаркою «На людину, подібну до горили, надівають вінок» змальовується духовне спустошення людей, котрі знову стають натовпом. Та найкраще характеризує натовп саме сміх — один з важливих образотворчих засобів твору «По дорозі в Казку». Сміх юрби має антигуманний зміст, генеза якого також у тогочасній дійсності. Досить влучно про природу такого сміху сказав Е. Золя: «...В сміхові може бути закладена і велика зневага. Бачити в людині лише нікчемного паяца; з цікавістю вивчати його, як вивчають чудернацьку комаху; штовхати його тільки на ризиковані витівки — все це означає дуже зневажливо ставитися до людства...» [3, с. 326—327].

Люди обдурили Героя: він любив їх, а вони насміялися над його святими почуттями, позбавили його віри в людську гідність. Але Герой не зненавидів людей, не відмовився від них. Безмежна любов до людей — визначальна риса його характеру. Вона не дає змоги Пророкові протиставити себе натовпу, покинувши людей напризволяще, він не шукає щастя тільки для себе. Квінтесенція щастя Героя — у єдності з юрбою, у спільній ході до Казки. Цікаві психологія ставлення Юнака до натовпу: стан, викликаний образами, насмішками, виливається у гнів, і навпаки, прорив крізь власну роздвоєність, перемога над собою, досягнення гармонії у душі спонукає до пошуку дороги, дає протилежний за якістю результат: «Брати мої!».

Альтруїзм як норма поведінки і моральний імператив притаманний новоромантичному герою [8, с. 237].

У третій картині драматург не поспішає з розв'язкою. Для того, щоб збудити нову драматичну напругу, згідно з поетикою Фрейтага, наведені ще кілька сцен, які відсувають катастрофу. Вони глибинно занурюють нас у «пекло» душі Пророка, на якого насуваються давні антагоністи: юрба, дійсність і відчуття власної неповноцінності. Останні душевні сили, підкреслені розмовою з Дівчиною, витрачаються на боротьбу з ними. Та тимчасова перемога над оком лише драматизує картину, дія якої неухильно і вмотивовано йде до катастрофи: вбивство Пророка, що є знаком духовного і фізичного безсилля людей. Характер Героя, дійшовши в драмі до повного розкриття, у третьому акті повертається до першооснови: психологія поведінки Пророка стає подібною до психології поведінки Юнака. Таким чином, у творі Олеся змальовується трагедія індивіда, який перебуває у стані розбрату з людьми і з самим собою.

Драматична поема «По дорозі в Казку» — трагедія за суттю — має порівняно оптимістичне закінчення, подане у вигляді своєрідної «моралі». Дія драми, народжена у двобой між пристрасстю і духовною деградацією людини, завершується утвердженням Казки. Символічним виразом близькості Казки та й, загалом, свідченням її існування є сцена появи Хлопчика «в білім убранні» (символ душевної чистоти). Душевна роздвоєність, вічний сумнів і страх паралізують волю людини, заважають їй досягти Абсолюту, котрий насправді існує як реальність, а боротьба із власною неповноцінністю і всеохоплюючою бездуховністю — постійна велика боротьба, — так можна сформулювати підсумкову сентенцію драматичного твору Олександра Олеся «По дорозі в Казку».

1. Белый Андрей. Арабески. М., 1911. 2. Гюго Виктор. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1956. Т. 14. 3. Золя Э. Собрание сочинений: В 26 т. М., 1966. Т. 25. 4. Лікова Р. Проблеми на європейський символізм. София, 1984. 5. Олесь О. Твори: У 2 т. К., 1990. 6. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи». К., 1991. 7. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. 8. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1977. Т. 8. 9. Ходжикосев С. Българският символизъм и европейският модернизъм. 10. Царик. Д. К. Типология неоромантизма. Кишинев, 1984. 11. Vischer F. T. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Leipzig, 1846.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.93

О. Р. БАГАН, асп.,

Інститут українознавства АН України

Естетичні критерії та оцінки, проблема традиції та новаторства в літературній критиці М. Вороного

Микола Вороний увійшов у нашу літературу і за часом, і за своїми естетичними орієнтаціями як один з тих письменників, котрі завершували період остаточного формування української літератури і підносили її мистецьку планку до європейського рівня. Маємо на увазі думку Г. Грабовича [2] про те, що українська література якраз у цей час, на початок ХХ ст., за відрізок «від Котляревського до Лесі Українки», після масштабної і просто героїчної праці письменників поперед-

© Баган О. Р., 1994

ніх поколінь завершувала процес свого «становлення». Було витворене необхідне підґрунтя для повноцінного, вільного від просвітницьких функцій, всеохопленого і всебічного, високохудожнього існування літератури, яке забезпечувало їй нормальне і закономірне входження на світову літературну арену.

За визначенням Леоніда Білецького, Микола Вороний з'являється в українській літературі як «перший свідомий поет форми», як письменник, один з небагатьох на той час, виразно заявляв у своїй творчості, що висуває на перше місце не соціальні, а естетичні критерії. За такої естетичної декларації, орієнтуючись на вершинні здобутки сучасної йому європейської літератури, М. Вороний закономірно став кумиром молодшого покоління українських письменників, передусім молодомузівців, яке по-своєму переосмислювало, оновлювало і збагачувало українську літературну традицію. Тому буде цікавим простежити і виявити, хоча б у головних аспектах, на основі деяких літературно-критичних праць письменника, естетичну платформу М. Вороного, її критерії та засади, так би мовити, *in ratio*, у ситуації, коли письменник був вимушений подати осмислено і теоретично свою програму художньої творчості.

Тут ми лише коротко зазначимо, на яких філософсько-естетичних позиціях стояв М. Вороний, які ідеї визначально формували його світогляд, світовідчуття і принципи. Звертаючись до літературно-теоретичної спадщини письменника, ми насамперед зауважуємо його всебічну і фундаментальну освіченість у різних галузях культури, досконалий базис знання класики, з якими він підходить до аналізу явищ мистецтва. Домінуючим ідейним підґрунтям у філософському плані все ж була ірраціоналістична філософія ХІХ ст.: Шлеєрмахер, Шопенгауер, Ніцше, інтуїтивізм А. Бергсона. Цих мислителів, особливо Шопенгауєра і Ніцше, Вороний часто цитує, спирається на їхні думки при трактуванні творів мистецтва чи при розробленні власних естетичних концепцій. З одного боку, в центрі уваги М. Вороного постійно перебуває естетика символізму. З другого боку, як син своєї нестійкої доби, М. Вороний вбирає у свій світогляд і соціалістичні, класові теорії. Але про це нижче.

Отже, всебічність і глибина — визначальні риси підходу М. Вороного, а ще додамо до цього тонкий, рафінований естетичний смак. З таких засад критикує письменник той чи інший літературний твір. А тепер конкретизуємо.

Ось вихідна позиція М. Вороного — критика стосовно справжнього митця. У статті «У путях брехні» [1] — рецензії на п'єсу В. Винниченка «Брехня» — Вороний так окреслює специфіку істинного таланту: «Він (Винниченко. — О. Б.) признає

обов'язковими для себе тільки закони творчості (ніяких інших!) і творить інтуїтивно, — мислить образами, живими уявами (символами), не голими розуміннями. І коли він помиляється, то і самі помилки цієї складної, художньої натури без порівняння цікавіші, ніж лінійні прояви шаблону думки більшості». Як бачимо, М. Вороний майже в дусі теоретиків романтизму трактує митця як натуру натхненну, таку, що не підлягає ніяким законам холодного раціоналізму і закликає ставитися з підвищеною увагою до кожного поруху її творчого чуття.

Щодо проблеми співвідношення свідомого і несвідомого у творця, то М. Вороний розумів її таким чином. Захоплено відгукуючись про лірику Г. Чупринки у статті «Лірика краси і смерті» [1], він задавався питанням: «Чи має Чупринка певний позитивний, критично продуманий світогляд?» І відповідав: «Безперечна річ, ні». Тобто, на думку М. Вороного, справжній поет може не мати навіть якогось чіткого світогляду, для того, щоб творити. Це зайве. Наукове, раціоналістичне підґрунтя для художника є не обов'язковим.

А що є необхідною умовою для постання творчої натури? Що забезпечує народження літературних шедеврів?

У рецензії на збірку Надії Кибальчич «Поезії» [1] Вороний подав власне розуміння природи митця: «Поет достежує світ не розумом, не свідомістю, а лише «откровенням», він дивиться у вічність. Це з одного боку. А з другого: життя душі виявляється в настроях і читач насичує свою душу настроями поета, але вже з допомогою свідомості, цебто мусить спершу уявити собі розумом те, що читає, щоб потім відчутти. Щоб утворене в підсвідомих сферах душі провести в свідомість читача в його душу (завдання, у всій цілості, скажу до речі, недосяжне), треба, маючи талант, ще й бути великим майстром художнього слова, володіти блискучою технікою вірша, яка удосконалюється». Тут критик намагається виявити діалектику взаємодоповнюючих функцій свідомого і підсвідомого, чуттєвого в процесі сприймання художнього твору, вказує на версифікаційну майстерність, вишколеність автора як на необхідний засіб для, так би мовити, налагодження художньоестетичної комунікативності з читачем. Формальні засоби мистецтва він розглядає як такі, що полегшують виявлення і розуміння складних, наскрізь символічних і чисто чуттєвих образів, які творяться у підсвідомості художника.

Однак читач, на думку М. Вороного, не може бути пасивним об'єктом, а якоюсь мірою співучасником розкриття внутрішньої мистецької, духовної цінності художнього твору. У праці «Театральне мистецтво і український театр» [1] для підпертя своєї

думки він наводить слова А. Шопенгауера: «Твори поезії, різьбярства та інших мистецтв змішують в собі скарбниці найглибшої мудрості, бо в них промовляє вся природа речей, а художник тільки знає і перекладає речення її на просту і зрозумілу мову. Але само собою розуміється, що кожний, хто читає чи розглядає який-небудь твір мистецтва, мусить сам власними засобами сприяти виявленню цієї мудрості. Значить, кожний зрозуміє її лише по мірі своїх здібностей і розвитку подібно тому, як моряк може занурити свій лот лиш на таку глибину, на яку вистане його глибина».

Отже, Вороний розглядає художника, письменника передусім як натхненну, творчу натуру, наділену глибокою і багатою інтуїцією. Літературні твори — породження її еруптивних внутрішніх творчих сил — надаються до сприйняття лише за умови активної інтуїтивно-творчої роботи об'єкта (читача). Він з доктором говорить про художню манеру Г. Васьківського у статті про його збірку «До ґрунту»: «Взагалі в ньому художник-натураліст перемагає художника-психолога. Він рідко віддається хвилям інтуїтивної творчості, не заглиблюється, не фантазує, а малює тільки те, що бачить власними очима. Його малюнки... виглядають ніби ілюстрації, вставлені в книжку для окраси, бо природа в них живе, хоч і гарним, але своїм окремим, байдужим життям, не зв'язаним з психічними переживаннями людей».

Цю проблему розрізнення спрощеного, примітивного літературного методу натуралізму і дійсно високохудожнього методу реалізму чи нереалізму, як уточнює Вороний, він вирішує таким чином: «**Натуралізм** в мистецтві — це непотрібна імітація дійсності або просте її фотографування, тоді як **реалізм** зображає життя, шукаючи в нім правди художньої, а не фотографічної. Зображаючи життя, реалізм його художньо переображає і показує його таємну, скриту глибину. Реалізм, таким робом, виявляє нам крізь зверхню форму життя, його ідею, його нумен, як кажуть філософи. Скоро лиш цей нумен зникає, лишається сама тотожність життя і місце реалізму заступає грубий натуралізм, імітація зверхніх форм життя, що з дійсним мистецтвом нічого спільного не має» (стаття «Театральне мистецтво і український театр»).

Враховуючи вище наведені естетичні засади Вороного, зрозумілішими стають його часом гострі, але справедливі судження про твори окремих письменників. Так, у рецензії на збірку Володимира Павлусевича він дає таку характеристику його поезії: «...Банальність... нема індивідуальності... загальне враження: щирість, не присмачена ціхами таланту... щось наївне,

несміливе, часом прикро солодке і нудно сентиментальне...» [3, 1921, № 47]. Про лірику Надії Кибальчич М. Вороний писав: «...Її поетичний світогляд вузький, тісний і вичерпується двома—трьома мотивами. Для сучасної культурної людини, вихованої на шедеврах європейської поезії, зніженої тонкими нюансами символіки, розпещеної музичністю вірша, в поезіях Н. Кибальчич нема чого напиться, та, очевидно, не для неї вони й писались».

Завдання справжнього літератора М. Вороний бачив у тому, щоб якомога менше звертати увагу на все позірне, поверхове і в глибині пусте, а навпаки, дотримуватися власної, внутрішньої цільної творчої натури. У рецензії на перший номер журналу львівських молодих поетів «Митуса» він зазначив: «...Нові наддніпрянські поети, майже всі, перебувають під грізним, бо не обмеженим і хоробливо згубним впливом галасливої і поверхової московської поезії останніх часів. Щоб зуміти видобути з глибини душі нове — і головне — своє слово краще й певніше було б, прислухаючись до чужих голосів, все ж таки йти за провідним голосом власної натури, яку старенький олімпієць Гете, не без рації, називав «мамкою» людини. З цілою зграєю поетичного ефемеризму на Україні лише один талановитий Тичина зумів послухатися мудрої поради великого німця... Ідучи в запалі за прикладом деяких наддніпрянських невігласів, галицькі поети не завжди уміють йти за безпосередньою інтуїцією і не всюди відчувають почуття міри в моментах творчого виконання; нерідко й вони, як хлопці за метеликами, гаяються за штучними докучливими алітераціями («Ситом сіє сірі струї» — Купчинський, «Гогоче грім. Гуде. Грімить» — Шкрумеляк), гойдаються в колысці ритму занадто свавільно, з ризиком вивернутися геть і співають на всі смаки, верескливо детонуючи в навмисних асонансах та ніби в цілях надлюдського відчуття так уже калічать логіку художнього образу — символу, аж з нього нічого не лишається, крім словотворчого гамузу» [3, 1922, № 43].

І тут ми підійшли ще до однієї проблеми в естетиці М. Вороного: до його розуміння питання співвідношення в українській літературі традиційного і новаторства нових шкіл авангардизму, до якого письменник ставиться із застереженням. Давши наведену характеристику деструктивістських засад молодих українських поетів, критик у згаданій рецензії продовжує: «Ці прикмети в сучасній новітній поезії взагалі широко розповсюджені і, вказуючи на них... зазначаю її як «*momento*», що може перестерігти їх від несмаку і вульгарного трафарету різних нездар, які під знаком футуризму, дадаїзму стараються

сховати свою духову мізерність, убогість і уходити за дивовижно оригінальних поетів... Іменуючи себе грядущими «пролетарськими поетами», вони властиво лише заслуговують на назву «пролетарів од поезії» або «les producteurs de la poeterie».

Натомість М. Вороний протиставляє їм свою естетику, засновану на досвіді і талантові видатних класиків, митців слова і стилю: «Великий стиліст Флобер страшенно здивував колись французьких педантів «парадоксальним» виразом: «З форми твориться думка!». Тепер сей вираз не повинен нас дивувати. Щоб довести до найбільшого вивершення форму, ці артисти стилю викрили найперше тонкі секрети живої мови і впровадили їх в мову писану, використовуючи разом засоби тоничних і плястичних митців. Вони простежили і встановили закон ритму, який пізніше геніально розробляли (Верлен — в капризних змінах нюансів, Верхарн — в бурхливій динаміці). Їхні закони лежать і досі в основі поезії, сучасні поети їх лише розробляють, поглиблюють, деталізують; вони ще більше розхитали ритм і особливо працюють над перебудовою художньої логіки (синтетизм в комбінаційнім уживанню метафор). Великі законодавці... живуть і досі, а що сталося з тими рабами, які не своєчасно і з негідними засобами кинулися були руйнувати і творити свої закони? Де плоди праці еспанських культивістів (часів Лопе де Вега), французьких «маріністів» (Маріні). Адже ж в їх заходах були вже сліди повторного модернізму, навіть футуризму, ці заходи скінчилися «мильними баньками» для забави великопанської шляхти, як тепер вони служать для забави недоуків і рагвенус більшевицької буржуазії.

Так, форма для поета — бо в ній — живий звук, лінія, фарба об'єднуються в ритмічному руху, звідки виникає символ — таємне відкриття душі.

Але з формою обережно».

М. Вороний застерігає молодь: «Манірність — зле, здеманірованість — ще гірше.

Перша псує тимчасово, друга навіки, й її особливо повинні встерігатися молоді поети, бо не один вже з них загинув з мертвою маскою на лиці». І тут же накреслює своє бачення розвитку талановитої поетичної натури: «Треба виробити свою маніру, свій *façon de parler*, свій стиль (бо — стиль є людиною), а перш за все форму треба відчуті, бо не відчута форма — фальш, порожній звук, марна тінь.

Отже, про культуру форми, культуру вірша треба дбати на тлі своєї індивідуальності, викоханої на лоні національної натури й зігрітої вогнем глибшого переживання, безпосереднього чуття».

З огляду на ці думки стає зрозумілішою та нищівна критика М. Вороним молодих українських поетів-футуристів. Ось як він характеризує поезію М. Семенка та її автора в рецензії на його збірку «Prelude. Лірика»: «З чого складається той художній світогляд, звідки черпає автор ідеї та теми для своїх поетичних творів? Як розуміє і особливо — як бачить і як відчуває він околиць і свій внутрішній світ? На всі ці питання можна з категоричністю відповісти одним коротесеньким словом: ніяк. Бо нічого свого власного, індивідуального, продуманого і відчутного він у свої віршотвори не вкладає, окрім хіба наївності, яку, на жаль, поверхово затушовує наслідуванням та мавпуванням інших поетів — Олеса, Чупринки, Вороного. І хай мені пробачить шановний автор, робить він це з такою легкомисною байдужістю, яка так характеристична для звичайного собі профана, що абсолютно не розуміється на тому, за що береться... Спосіб думання автора в основі своїй наскрізь натуралістичний і тому художні концепції в зазначених сферах — важкі, вайлуваті там, де вони по змозі самостійні і, навпаки, — штучні, вимучені і мертві там, де позичені чи змавповані» [1]. Далі М. Вороний наводить місця, де М. Семенко бездарно, на його думку, «з дубовою простотою», «непоетично», але «хоч смішно» будує свої вірші. Для нього це недоладна проза:

Потомилися за день і люде,
І усі ворухливі створіння, —
Все забилося по хатах, по стріхах,
Все завмерло в обіймах зомління...

Його вражають «нівечення методу вірша», «калікуваті образи і символічні потвори», як-от: «мов струни розбиті, прокльони гуділи в устах», «світ у повітрі змарнів», «очі квіт журних запали», «оспалий час я мушу задавить» і т. п., кострубаті вирази: «Весь цей день за покієм я гнався», «відгуки серця вибиває, як по весні садок», «з каменем в грудях нерозважним», «Щоб тіло покинув я духу зів'ялого» і т. п. М. Вороний доходить висновку: «В кожному разі, далеко краще було б, якби автор, заходжуючись коло віршування, пройшов бодай елементарну науку версифікації, бо плутати амфібрахій з дактилем, не додержувати ритму, не знати навіть граматики мови, це вже для поета скандал... Щоб поезія була гарна, її треба глибоко вистраждати та виносити в серці».

І тут задаймося питанням: що це? Нерозуміння представником старого покоління нових віянь? Заскорузлий консерватизм? Чи, може, реакція тонкої, інтелігентної, культурної натури на подразнення безсмаком, руйнацією усталених естетичних

канонів і норм, врешті, прочуття того, що несли нові ульт-
ра модерністські, авангардистські течії і напрями ХХ ст. люд-
ству: деструкцію, а отже, не тільки дисгармонію у мистецтві,
яке часом просто хотіли звести до якихось драглів (джаз, рок-
н-рол і т. ін.), а й руйнування внутрішньої, психічної, ду-
шевної гармонії людини і перетворення її у натовп зденер-
вованих, анархічних і позбавлених особистісної цілісності
споживацьких мас?

А тепер ще повернемося до тези про перейнятість М. Во-
роного соціалістичними віяннями, класовими теоріями мисте-
цтва. У праці «Театральне мистецтво й український театр» чи-
таємо: «Наш сучасний капіталістичний устрій не тільки відбив-
ся в мистецтві, він зробив його своїм слугою, попихачем, а відо-
мо, що між рабом і паном утворюються відносини далеко не
на користь раба. Поминаючи той факт, що твори мистецтва
підлягають тепер усім законам ринку — попиту і пропозиції, —
стають, як і все інше, міною вартістю, найголовніше те, що
на творах сучасних художників здебільшого відчувається знач-
ний вплив пануючого класу — буржуазії. Буржуа платить —
і художник мусить потрафляти його смакові». Чи не правда —
знайомі формулювання з відомого «Полного собрания сочи-
ний в 4-х томах»? Чи ось такий пасаж: «Філістер-буржуа
шукає в театрі не глибоких емоцій, певної ідейної краси, не
молитовного екстазу, а поверхневих вражень від фривольних
сюжетів, жартівливої гри фантазії, словом, того, що не турбує
серйозної думки, а дає лиш приємне лоскотання нервів. Тому
він не любить класиків, не любить ні Шекспіра, ні Шіллера;
п'єси Ібсена і Гауптмана йому нудні». І далі: «В Росії, опріч
двох-трьох авторів (Андреева, Горького, Чирикова), що кож-
ний по-своєму бореться з буржуазним укладом життя, більшіна
оригінальних п'єс належить перу безталанних авторів, пред-
ставників натуралістичної школи... На зразок п'єс Сумбатова
(Южина) викроюють свої драматичні вироби Потапенко, Не-
мирович-Данченко, всі без винятку. Світогляд їх наскрізь бур-
жуазний. Ідучи за Скрібом komponують свої комедії і жарти
Трахтенберг, Аверченко та інші, будуючи їх успіх на вигадливій
ситуації та веселих пасажах».

Чи не проявила себе тут ота щира віра безкритичного сина
своєї епохи в овіяні ореолом народоловності і соціального про-
гресу вчення? З якою ж бо відданістю шукає М. Вороний у
художніх творах отого знаменитого «соціального навантажен-
ня», хоча б крупинок «боротьби з буржуазним укладом життя!»
І водночас не добачає чи не хоче побачити щось поза тим у
мистецтві окремих художників слова, не добачає саме ті есте-

тичні критерії й ознаки, котрі, як визначений естет, він підносив в інших. У цьому плані М. Вороний знову ж таки виявляє себе представником тої частини української соціалістичної інтелігенції, яка у своїй сентиментально-наївній вірі в фальшиві ідеали не тільки загубила державу в ту далеку епоху, а й, врешті-решт, сама стала жертвою кривавого Ваала. Маємо на увазі ті простодушно довірливі повертання з еміграції діячів української культури, котрі майже всі опинилися у соціалістичних концтаборах.

Ці, так би мовити, парадокси поета, який, з одного боку, оспівував чисту красу, а з другого, віддавав данину в боротьбі з буржуазним світом, підмітив ще О. Білецький у своїй відомій передмові до видання поезій В. Вороного 1959 року. Все це говорить, що М. Вороний був сином доби, в якій українська література виявила чітку тенденцію до свого самооновлення, як і прагнення до нових стежок у літературній самосвідомості. Тому цілий ряд його думок має історичне значення, хоча є в нього думки, що залишаються актуальними і тепер. Він пропагував культ високої поетичної форми, тримав руку на пульсі літературно-мистецької планети і йшов в ногу із часом.

1. Вороний Микола. Твори. 1989. 2. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні нової української літератури // ЗНТШ. Львів, 1990. Т. 221. 3. Українська трибуна, 1921, 1922.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.93

О. Б. ДРОЗД, зсп.,
Львівський університет

Характер і конфлікт у драматургії В. Винниченка (п'єси «Брехня», «Гріх», «Закон»)

«Нічого в житті страшного немає. Нудно тільки», — так промовляє до читача і глядача героїня драми В. Винниченка «Гріх» Марія Ляшківська [4, с. 484]. Не було б дивним, якби ці слова прозвучали в якійсь іншій винниченківській п'єсі, оскільки подібна світоглядна позиція характерна не лише

для молодії революціонерки з вищезгаданого твору, а й ряду інших головних персонажів, створених драматургом.

Для Інни Василівни, дружини професора Мусташенка (п'єса «Закон»), життя теж зробилось нудним, бо вона втратила змогу мати власних дітей. І щоб перебувати в рівних правах з жінками її кола, не існує «нечистих засобів», як вважає вона сама. Тобто, також у житті нічого страшного немає. Шукаючи щастя, вельми своєрідно рятується від нудьги й Наталя Павлівна (п'єса «Брехня»). «Коли брехня може це щастя дати — слава брехні!» — оголошує героїня [4, с. 150].

В усіх трьох випадках одне й те саме життєве кредо сповідають не другорядні, навіть не рядові персонажі, а головні герої. Цілком зрозуміло, подібна точка зору буде саме тою, навколо якої й розгортається основний конфлікт п'єси. І для того, щоб розглянути, як відбувається процес його розгортання, на яких рівнях він виявляється, спочатку слід роздивитися, кого письменник виводить на арену драматичної боротьби.

То хто ж перед нами на сцені? Тип якої людини змальовує драматург у своїх п'єсах? Не будемо зараз реферувати досить різні тлумачення цього питання дослідниками творчості В. Винниченка (спектр думок справді широкий), краще подамо власне бачення проблеми.

Головним героєм п'єси В. Винниченка є людина озлоблена — на світ, суспільство, близьких, рідних, врешті-решт, на саму себе. Десь глибоко в надрах душі цієї людини невідомо коли зародилось егоїстично-страшне волення «Я хочу», яке терзає, мучить її, і тут же вбиває, чи просто затуманює відповідь на питання: «Що ж буде далі, коли виповниться те, чого я хочу?» Йі тому дивним для людини є той факт, що після здійснення свого внутрішнього прагнення вона не отримує жаданого спокою, а навпаки, становище стає вкрай нестабільним, хитким, душевні муки посилюються, а це призводить до озлоблення, в кращому випадку лишень на саму себе.

«Ніщо не може так легко порушити душевну рівновагу людини, як яка-небудь теорія... Безвідмовно віддаються під владу ідей, звичайно, найбільш дурні люди» [2, с. 104]. Наталю Павлівну свого часу оце «Я хочу» змусило вийти заміж за хворобливого інженера Андрія Карповича, бо саме через нього вона «хотіла... дати людськості нові цінності» [4, с. 149]. Та ба! Абстрактна любов до людськості швидко лопнула, як мильна бульбашка, а наша героїня, щоб не дати розгулятися злобі, котра ось-ось виникне як результат внутрішньої поразки, знову ж, не задумуючись, впускає до себе інше «Я хочу»: вона таємно від сім'ї заводить коханця Тосю, молодого поета. «В ос-

нові всякої альтруїстичної моралі лежить егоїзм людей — їхня користь чи шкода» [5, с. 96], і тепер дружина Андрія Карповича, перебуваючи в протисторі з своїм сумлінням, водночас вступає у конфлікт і з коханцем, бо поведінка Наталі Павлівни для нього не є зрозумілою. Але якщо нашої героїні в двобої з молодим поетом вдається вийти переможцем, то в наступних конфліктних ситуаціях автор приготував Наталі Павлівні сучасну зі своїм другим «Я», з «другою половиною її душі» [6, с. 178], вивівши на перший план образ Івана Стратоновича, помічника Андрія Карповича. Хто врешті-решт святкуватиме перемогу — відповісти тепер однозначно не можна.

Побутує думка, що В. Винниченко створив тип вольової особистості, яка бунтує проти обивательських норм життя, протестує проти дрібнобуржуазного загалу, міщанської моралі. Але ближчим до істини видається Д. Донцов, коли говорить, що у В. Винниченка ніцшеанський тип сильної особистості — надлюдини — перетворився у тип підлюдини. «Ніцше проповідує любов до дальніх, Винниченко — любов до ближніх, до самого себе, до свого тіла і до його розперезаних інстинктів насамперед» [8, с. 265].

Справді, перед нами тип людини, яка майже повністю розчиняє своє «Я» у навколишньому середовищі, хоча спочатку цього й не помічає. Навпаки, їй видається, що поставлена мета є благородною, а якщо так, то засоби її реалізації можуть бути якими завгодно.

Альбер Камю вважав, що подібний тип особистості не слід плутати з типом бунтуючої людини. Дискутуючи з Максом Шеллером, Камю наголошував на тому, що озлоблення у своїх вчинках керується заздрістю, а «заздять, як відомо, тому, чим не володіють. Людина ж, котра повстала, захищає себе такою, якою вона є... Злоба сильної душі перетворюється в кар'єризм, а слабкої — у розпач. Але завжди йдеться про те, щоб стати іншим, ніж ти є насправді.

Бунтуюча людина, навпаки, у своєму пориві протестує проти зазіхань на себе... Вона бореться за неподільність особистості» [10, с. 130].

В усіх трьох п'єсах генератором діянь героїнь є саме заздрість. Причому заздрість їхня неоднорідна. Вона може бути звернена на зовнішній об'єкт. Наприклад, Наталя Павлівна виходить заміж за талановитого, але бідного інженера лише тому, що заздрить сміливості тих, які ідуть на смерть, на жертви... «Я теж пішла на жертву», — говорить вона Тосеві. Інна Василівна з п'єси «Закон» спонукає Мусташенка до здійснення свого безумного плану не тому, що їй не дає спокою святе

материнське почуття, а тільки із заздрості («мільйони нікчемних, гнилих жінок мають дітей, купи дітей»).

Заздрість мучить і Марію Ляшківську (п'єса «Гріх»). Хоча в драмі героїня цього й не говорить, але зрозуміло, що вона заздрить тим людям, котрі впевнено йдуть до мети. Читаючи п'єсу, можна побачити, що наша героїня потайки заздрить монахові, в якого вистачає сил спокутувати гріх людиновбивства, заточивши себе вже більш як на двадцять років на печерне життя. Потайки заздрить Ніні, оскільки сама закохана в її чоловіка. Тільки прихованою заздрістю до чогось невідомого можна пояснити напівсерйозну заяву Ляшківської про те, що вона збирається виїжджати на фронт. Чуття підказує: якщо вона й це зробить, то не з патріотичних міркувань. На фронті вона шукатиме те, чого немає у неї зараз.

Але заздрість може бути і внутрішньою, тобто зверненою на друге «Я» роздвоєної особистості. А таким другим «Я» нашої героїні у п'єсі «Брехня», як вважав М. Вороний, виступає образ-символ Івана Стратоновича, а у п'єсах «Гріх» і «Закон», додамо ми, — відповідно образи Сталинського і Круглика. Саме цей конфлікт зі своїм внутрішнім візаві й становить серцевину дії кожної з названих п'єс. Тепер персонажі драм В. Винниченка вже заздять своїй другій, сильнішій половині, боротьба ведеться на внутрішньому рівні, перемогу святкує егоїстичне «Я хочу» (п'єси «Брехня» і «Гріх»; Наталя Павлівна і Марія Ляшківська самогубством розбивають доводи своїх опонентів — Івана Стратоновича і Сталинського), або прагматично-тверезе «мусить так бути» (п'єса «Закон»). Доля Інни Василівни складається так, як їй напрозорив друг Мусташенка Круглик.

«Внутрішня дія виявляє міру духовної стійкості та самотійності героя, його здатність чи нездатність стоїчно протистояти багатоликому злу. Сфера цієї сюжетної форми — відтворення орієнтування людини в суперечливому світопорядку «вічного бою» за право бути особистістю» [12, с. 150]. Без сумніву, у драматургії В. Винниченка ми зустрічаємося саме з таким типом дії. Тому, незважаючи на різке протистояння героїв, конфлікт виявляється передусім в осмисленні й переживанні дійовими особами якоїсь конфліктної ситуації. Хоча й різними, на перший погляд, видаються нам постаті Наталі Павлівни та Івана Стратоновича, Марії і Сталинського, Інни та Круглика, все ж досить помітною є спільна риса, котра об'єднує героїв — егоїзм. У чоловічої половини — твердий і вивірений розумом до найменших дрібниць; у жіночої — убивчо-чуттєвий, часто переростає у жорстокий цинізм, спрямований на оточуючих.

Без особливих доводів нам зрозуміло, що і Круглик, і Сталинський шукають прихильності в Інни та Марії зовсім не тому, що закохані в них. І в одного, і в другого є лише бажання опанувати цими прекрасними жінками — і нічого більше.

Може здатися, що Іван Стратонович щиро кохає Наталю Павлівну. Той факт, що він повертає їй викрадені ним же листи, на перший погляд, сприймається як великодушний жест людяності. Але наскільки чітко і точно майже все розрахував помічник Андрія Карповича. Вивчивши характер молодої жінки, Іван Стратонович зрозумів: якщо після влаштованої ним сцени-погрози оприлюдненого читання листів він їх незабаром «великодушно» поверне адресатові, то Наталі Павлівні залишиться одне — пристати на запропоновані помічником інженера умови. Тут Іван Стратонович врахував майже все, за винятком того, що молода жінка у своєму егоїстичному «Я хочу» може прийти до кінця — самогубства.

Згадаймо: «Злоба сильної душі перетворюється в кар'єризм, а слабкої — у розпач». «Сильні душі» — Наталя Павлівна і Марія Ляшківська — зробили непогану в жіночому розумінні кар'єру. Першу з них ледь не боготворять члени її сім'ї, другу — товариші-революціонери. Фальшивий успіх, яким користуються героїні — кожна у своєму колі — стає для них дорожчим понад усе, в тому числі й понад власне життя. З чим завгодно вони можуть розлучитися, але тільки не з тим, за що боролися майже кожен день свого існування — з власним самоутвердженням, незважаючи на те, якою ціною воно їм давалося. З дилеми — жити розвінчаною королевою чи померти, залишаючись в ореолі слави — і Наталя Павлівна, і Марія Ляшківська обирають друге.

В. Винниченко писав у «Щоденнику»: «Оцінка сучасників чи нащадків є одним з могутніх факторів поводження людини... Але значна доля вчинків людини залежить також від страху оцінки після смерті... Багато людей приносить в жертву свій сучасний добробут, спокій, сили, здоров'я і навіть життя для тої оцінки після їх смерті... Свідомість майбутньої оцінки дає вже тепер певне чуття задоволення, втіхи, чуття високої оцінки себе тепер, оцінки перед самим собою» [5, с. 99—100]. Майже аналогічну точку зору висловив Е. Бентлі: «Дії людини ніколи не бувають відділені від інших людей. Більше того, вони головним чином і бувають спрямовані на інших людей... Навіть самогубство, цей останній вчинок людини, спрямований, здавалося б, тільки проти самого себе, є водночас актом агресії щодо живих» [2, с. 59]. Подібне читаємо і у М. Бердяєва: «Самогубство може здійснюватись і за естетичними мотивами,

з бажання вмерти красиво, вмерти молодим, викликати до себе особливу симпатію» [3, с. 93].

Звичайно, нам може видатися, що Марія своєю смертю рятує товаришів від жандармської розправи. Але це явище буде похідним, бо молода революціонерка насамперед рятує свою репутацію: товаришів можна було врятувати й іншим способом.

У Інни Василівни доля складається дещо інакше. Довершити свою жіночу кар'єру їй не вдається, бо вона не в змозі переступити останню межу — отруїти суперницю Люду. Тому дружині Мусташенка залишається хіба що підкоритися долі, яку їй блискуче напророкував Круглик. У цьому випадку перемагає він, його прагматичний розрахунок.

Наталя Павлівна, Марія, Інна — з одного боку, Іван Стратович, Сталинський, Круглик — з другого, — це наче два стовбури одного дерева, що, живлячись соками спільного для них коріння, розростаються в протилежні сторони. Їхнє протиборство зводиться до того, щоб отримати якомога більше світла під сонцем, затінивши таким чином свого суперника. Але чнею перемогою не закінчувалось би подібне протистояння, результат буде завжди однаковий: після п'яного цвітіння проголошуваних ідей зродяться гіркі плоди розбитого людського життя.

Про те спільне, що єднає героїв, писав М. Вороний у статті «Драма живих символів». Дослідник вважав, що чоловічий образ є образом-символом, утвореним самою героїнею. Письменник ліпить нову постать, «виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя... Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам у мріях-снах, уяві і передчуттях, або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини» [7, с. 167].

Отже, в центрі драм В. Винниченка — психологічний конфлікт роздвоєної особистості, її муки, переживання. Цей конфлікт передбачає внутрішню боротьбу, внутрішні протиріччя, зовнішній вияв найкраще переданий у протиборстві зі своїм другим «Я», реальним образом-символом другої половини душі особистості.

Постійний парадокс драматургії В. Винниченка полягає в тому, що герої письменника при всьому своєму палаючому індивідуалізмі вже не відповідають ролі завойовників життя, хоча й намагаються грати цю роль. Вони сповнені енергії, готові до найбільш крайніх і рішучих дій, але завжди щось, чого вони не можуть зрозуміти і про що ледь здогадуються, заважає здійсненню їхніх намірів. Особистості, народжені боротися й

наказувати, врешті-решт опиняються у принизливій, рабській залежності від чужої волі.

Чому на перший план драматург виводить тип людини, котра бачить своє відчуження від оточення, відчуває дисгармонію, брак сенсу в житті та переживає метафізичну муку? Це явище А. Камю характеризував як «розлад між людиною та її життям, між актором і його сценою» [10, с. 26]. Найкраще шукати відповідь, приглядаючись до самого В. Винниченка, а також до того часу й середовища, в якому жив письменник.

Винниченко «був чітко окресленим і принциповим сином своєї раціоналістичної і критичної доби. Він замикав собою вік свідомості М. Драгоманова, І. Франка, Лесі Українки, М. Павлика, В. Стефаника та інших, або, ширше кажучи, вік панування європейського раціоналізму й просвітництва. У цей великий позитивістичний вік трансцендентальні проблеми — віри в Бога, потойбічного життя, смерті та безсмертя душі — як заховані, незбагненні людським розумом питання, здавалося, втратили атрактивність. Але Винниченко насамперед письменник... Він добре розумів, що ці вічні проблеми більше чи менше органічно пов'язані в людській свідомості. Тому як митець він ніколи не вилучав цих проблем з кола своїх спостережень і творчості» [11, с. 23—24]. Так, не вилучав, погодимося ми, але й додамо, що трактував їх дещо своєрідно.

Заперечивши існування Бога — першопричини всього сущого («інстинкт життя утворив Бога» [5, с. 91]) — Винниченко тим самим свідомо заперечував і концепцію життя людини на землі як заслуженого покарання за гріхи прадавні й сьогоденні. Християнська ідея спокутування гріха підмінюється теорією «чесності з собою», яку письменник, розробляючи мало не все своє життя, почавши з п'єси «Дисгармонія» (1905), доводить до цілісної філософської системи. Вона найповніше викладена у трактаті «Конкордизм: система для творення щастя» (1945). Елементи цієї теорії ми знаходимо й у наших п'єсах, бо кожна з головних героїнь є певною мірою носієм ідеї «чесності зі собою». У «Щоденнику» В. Винниченко писав: «Будь чесним з собою. Так я думаю. І коли ти сам перед собою почуваєш, що ти не зробив нічого гідного, то май мужність перебороти біль... І коли ти почуваєш, що ні розум твій, ні почування не протестують проти твоїх вчинків, то тримай спокійно і твердо голову, не допускай болю. Ніяка образа, ніяка лайка не повинна бути для тебе образою і лайкою. Це або непорозуміння, або злосність не за те, що лають...» [5, с. 114].

У нашому випадку ні Наталя Павлівна, ні Марія Ляшківська, ні Інна Василівна не бачать у своїх вчинках «нічого гід-

кого», бо не протестують проти них ні розум, ні почування. Єдине, що залишається незрозумілим для персонажів, — це та дисгармонія, яка обов'язково виникає, коли, здавалось би, прийшов час тріумфу втілених у життя ідей. Проголошувана теорія має хиби. Хоча їх не бачить Винниченко-проповідник, але зате прекрасно відчуває Винниченко-митець. У своєму філософському трактаті про конкордизм Винниченко пікреслював важливість балансу між інстинктами, субінстинктами, розумом та волею, однак персонажі в його драмах і романах являють поведінку дисконкордизму, де балансу взагалі не існує. Персонажі в творах Винниченка мають дуже мало раціонального, ними управляють сексуальні та біологічні інстинкти за Фрейдом і Дарвіном. Винниченко сам це визнавав у своїх записках «Про драми», що зберігаються у його архіві в Колумбійському університеті. «Першою моєю літературно-драматичною працею, — зазначив він, — була п'єса «Дисгармонія», написана в 1905 році. Темою її є вічний розлад між вищою свідомістю людини і практичною діяльністю, між проголошуваними поняттями самодержавного альтруїзму та інстинктами егоїзму. Роман «Чесність з собою» був розвитком ідей «Дисгармонії...» У наступних драматичних роботах мене займав особливо конфлікт між стихійними, первісними, вічними силами, непідлеглими людській волі, з одного боку, і, з другого — людськими законами, часовими й умовними. У п'єсі «Брехня» закон симпатії та любові примушує героїню жертвувати поняттями правди, вірності і навіть своїм власним життям. У п'єсі «Чорна пантера» інстинкт материнства вступає в боротьбу з сильною пристрастю людини — мистецтвом. Останньою моєю драматичною річчю є п'єса «Закон», де вічний, непоборний закон, лишаючись, як завжди, переможцем без огляду на те, чи перемога ця відповідає індивідуальному щастю, трощить його» [1, с. 167—168].

Отже, Винниченко відкрив нові естетичні структури конфліктного — передусім через індивідуальне сприйняття, — «переживання соціальних і духовних проблем перехідної доби» [9, с. 23] — того часу, коли людина, сприймаючи розумом нові ідеї, все ж залишається у полоні стереотипів і шаблонів. Вони чітко обіймають її передусім у часи кризових ситуацій. Перемогти брехню засобами брехні, навіть тоді, коли розум і почування дають на це свою згоду, виявляється неможливим. Обман і гріх завжди йдуть поруч (у Євангелії від св. Йоана сказано, що диявол є «батьком неправди», 8:44); вічний закон, який височіє, як фатум, порушити ще нікому зі смертних не було дано. Власне, нерозуміння цього й породжує конфлікт героя винниченківських п'єс із самим собою, з навколишнім світом,

що нерідко приводить до трагічного кінця. Здається, це нерозуміння було властивим і для самого Винниченка. Саме воно, на нашу думку, й породило болючу драму його людської долі і водночас немеркнучу велич письменницької зорі незрозумілої ніким людини.

1. Багрий Р. Записки кирпатого Мефістофеля, або Секс подружжя і ще деякі проблеми // Всесвіт. 1990. № 11. 2. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. 3. Бердяев Н. О. самоубийстве // Психологический журнал, 1992. № 1. 4. Винниченко В. Гріх // Винниченко В. Вибрані п'єси. К., 1991. 5. Винниченко В. Щоденник // Київ. 1991. № 11. 6. Вороний М. В путях брехні // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. 7. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. 8. Донцов Д. Криве дзеркало нашої літератури // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів, 1991. 9. Жулинський М. Драматичні парадокси долі, або хто такий В. Винниченко // Український театр. 1990. № 1. 10. Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. 11. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. 1990. № 7. 12. Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Стаття надійшла до редколегії 10.02.92

М. М. КОМАРИЦЯ, асп.,

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України

Фольклорний символ балади: міф і ритуал

Міф і ритуал як світоглядна та обрядова основи давнього світобачення не зникли безслідно у народній творчості, а трансформувались у різні фольклорні форми: епос, казку, обрядову пісню, баладу. Ці елементи несли в собі метафоричне начало, завдяки якому змогли втілитись у символі. Зауважимо, що символ не був у фольклорі статичним: він еволюціонував залежно від рівня поетичної трансформації від міфа (де уявне видається за дійсне) до власне поетичного символу. Шляхом «декодування» фольклорної символіки можна відновити втрачені ланки давнього міфологічного цілого, встановити взаємозв'язки між цими ланками, поєднуючи історичний і літературознавчий підходи.

Тривалий час міф сприймався вченими як світогляд та духовне надбання давньої історичної епохи. Не тільки історично, а й філософськи поглянув на міф О. Потебня. На його думку,

© Комариця М. М., 1994

міф — це спосіб мислення, що існував у всі історичні епохи, це ототожнення суб'єктивного та об'єктивного. «Абстрактне значення коренів здається нам таким тому, що є наслідком нашого власного абстрагування, воно є перенесенням нашої суб'єктивної думки в об'єкт (тобто міф), необхідне лише доти, доки нами не усвідомлюється суб'єктивність цієї думки» [10, с. 191].

Нерозривний зв'язок міфа та балади виявляється у трансформації символу. Проблема розвитку і трансформації міфа зовсім не заперечує ідеї еволюції символу — навпаки, вона дає ключ до її розуміння. Виходячи із твердження, що міф — це апіорність висновку, можна провести паралель між філософським і літературознавчим обґрунтуванням концепції еволюції міфа. На першому етапі у зображенні людського вчинку дійсно зливаються ідеальне та реальне, здійснюється їх взаємний перехід:

А дочка не стерпіла та й у рік прилетіла,
Перекинулась сивою зозулею,
У вишневім саду сіла... [2, с. 303].

Віра в реальність перетворення — це міф, зозуля-жінка — це символ, однак у баладі вони невіддільні; зозуля як символ жіночої туги або ж жінки загалом реалізує себе через міф як спосіб подолання цієї туги. На другому етапі злиття ідеального та реального набуває умовного характеру, створюючи подвійність ситуації, коли щось є і його немає (принцип «гри»). У народній баладі це виявляється у формі умовного способу: бажання перетворення не може піднятися до ступеня віри. Ця нестача компенсується орнаментальністю, глибиною власне художнього вирішення:

Щоб мені крильця з самого злотка, полетіла б в гостину.
Лісом летіла, ліс підсмалила своїми крильцями,
Лугом летіла — луг затопила своїми слізми [2, с. 302].

Іноді це перевтілення мотивується волею Господа («А милый Господь еї вислухав — зозуленьков зробив»). Останній етап передбачає зруйнування віри в реальність метаморфози: «Остання стадія відходить далеко від своїх витоків, змінився навіть зовнішній вигляд поетичної формули: перетворення замінене оформленням або порівнянням...» [6, с. 32]. На нашу думку, порівняння, метафора — лише одна з можливих форм реалізації міфологічного символу: він переростає у символ поетичний, що осмислюється й узагальнюється на вищому рівні. У фольклорному, як і в літературному символі, «тотожність є

образною урочистістю, — яка переживається, але не сприймається на віру» [3, с. 278].

...Під стріхов зозулечка ночує,
На свого соколика банує,
Що єї гніздечко розметав,
Що єї дітоньки розігнав [8, с. 107].

Момент метаморфози — найхарактерніша ознака міфологічного символу — безпосередньо пов'язаний із водою, символіка якої функціонує в баладі у кількох формах: води, Дунаю та роси. Витоки цієї віри в реальність перетворення сягають епохи жертвоприношення; на основі баладних сюжетів можна відновити первісну логіку ритуалу та його подальшу трансформацію у фольклорі. Українська балада зберегла мотиви перетворення людини в окремі предмети навколишнього середовища. В процесі історичного розвитку втрачаються корені її виникнення: сюжет ритуальний стає сюжетом побутовим. У міфі як ретрансляторі ритуалу не міг відбитися емоційно-моральний аспект жертвоприношення: дівчина шлюбного віку, призначена для жертви, була чиеюсь коханою, дочкою, однак закон ритуалу домінував над людськими почуттями. Коли міф переходить у поетичну умовність, знімається це табу і саме заборонений аспект набуває великої ваги. Тому балади про порятунок дочки, милої — це поетична трансформація психологічного стресу в процесі ритуалу:

— Гей, закладайте ви, сітники, ви сіти
Та й допоможіть ми подолянку зловити...
Гей, як спустили подоляночку в яму,
Як заплакав козак, як за рідненькою мамов [1, с. 125].

Міфологічна символіка води була тісно пов'язана з усією обрядовістю і містила в собі ідею очищення. У О. Потебні знаходимо: «Вода — правда. Звідси гадання; якщо вода втримається в решеті і т. п., то це станеться, то це правда... Так доводилась істинність» [11, с. 451—452]. Сліди подібного уявлення збереглися в баладі у формі процесуального символу гасіння водою з решета палаючої сосни. Символ конкретизує поняття «правди»: це залишки обряду перевірки дівочої цноти. Дівчину, що переступила закон, чекає спалення, невинну вода з решета мусить врятувати. Чеський дослідник Ян Коллар вважав спалення під сосною спокусниками в українських, чеських, словацьких баладах стародавнім покаранням, подібної думки дотримувався і М. Костомаров. Хоча «тема спокушення дівчини відома не тільки в народній поезії слов'ян, а й в західноєвро-

пейських народів у VIII ст. [5, с. 97], однак мотив спалення властивий тільки слов'янському фольклору». Паралель у розвитку міфа і символу простежуємо у реалізації одного через інше: віра в можливість води передавати й зберігати певну інформацію — це міф, а гасіння палаючої сосни решетом води — це символ.

Міф і ритуал — два крила давньої поезії та релігії. «Зв'язок «ритуал — міф» є відповідальним за трансляцію у сферу людської діяльності досвіду співбуття зі світом, який дається людині в процесі ритуального переживання. При цьому міф виступає водночас засобом актуалізації ритуального досвіду і засобом його адаптації до умов, за яких перебігає конкретний реальний факт... Човниковий рух від ритуалу через міф індивіда є одним з найважливіших потоків, які пов'язують людину і світ» [14, с. 47]. Трансформація ритуалу в обряд спричинилася до появи обрядової символіки, що ґрунтувалася на ритуальному використанні того чи іншого предмета і була тісно пов'язана із міфологічною. Обряд передбачав повторюваність і багатоваріантність: це зумовило специфіку обрядового символу. Семантика цього типу символів (вінок, калина, трійзілля) визначалась первісно їх місцем у структурі обрядового акту або ж його наслідком. Ритуал, вростаючи в обрядовість, зумовив ланцюговість процесу переходу від міфічного до поетичного мислення, останнє користується реаліями першого, хоч і надає їм нового трактування. Це стосується згадуваних нами «місцевостей під табу», де відбувалися ритуальні жертвоприношення. І хоча з часом жертва замінювалася лялькою або й зовсім зникала, сама місцевість довго залишалась у свідомості магічною, наділеною надприродними властивостями. На цій підставі фольклорист М. Гримич обґрунтовує концепцію зв'язку цього типу місцевостей із фольклорним символом трійзілля. Можна було б погодитися зі зв'язком символу трійзілля із місцевостями колишніх жертвоприношень, однак застереження викликає співвіднесення трійзілля з реальним рослинним світом: трійзілля — це три різні рослини. Можливі й інші версії. У багатьох варіантах баладного сюжету про трійзілля фіксується посилення на море або на переїзд через море. Магічність зілля посилюється магічністю його добування: для цього необхідно аж трьох коней. Балада із сюжетом про трійзілля вперше зафіксована у Конрадському рукописному збірнику кінця XVIII ст. («Рушилися жовніре з обозу, стали собі коло перевозу...»). Протягом XIX—XX ст. вийшло друком понад 200 варіантів балади, починаючи від записів З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, В. Залеського, М. Гоголя, Ф. Бодяньського і закінчуючи сучасними.

Беручи свої витoki з ритуалу, символ тройзілля еволюціонував у кількох аспектах:

1) кількісному: це можуть бути три різні рослини або одна:

Та з нас ся вродить трояке зілля.
Перше зіллячко — біж-деревочок,
Друге зіллячко — крутая м'ята,
Третє зіллячко — зелен барвінок [2, с. 408].

«Тройчисте зілля. Раст. *Lotus corniculatus*. Употребляется от водобоязни. Шейк». [13, т. 4, с. 286]. У Галичині цю квітку називають медункою і росте в листяних лісах серед чагарників. Найсуттєвіше те, що використовується вона від сказу («водобоязні»), мабуть, саме на підставі рудиментів ритуальної пам'яті і є не трьома різними рослинами, а однією. Можна припустити, що корінь «трой» не обов'язково мусить бути пов'язаним із кількістю;

2) прикладному: трактування конкретики застосування тройзілля у різних баладах різне (від хвороби, необхідний елемент весільного обряду, як правило, вінка, доказ вірності). Зацитована стаття зі словника Б. Грінченка підтверджує збереження ритуального елемента: зілля, що виросло в табуйованій місцевості біля води, допомагає уникнути страху перед водою (мабуть, випадковим утопленням).

Міф і ритуал все більше віддаляються один від одного: міф еволюціонує в народний переказ, легенду, казку, а ритуал трансформується в обряд. І коли символ тройзілля виник на межі цього переходу, то калина — це найтиповіший власнеобрядовий символ, хоч і несе на собі відбитки міфологічного світобачення. О. Потебня пов'язував виникнення символіки калини зі символікою вогню: «Калина — символ дівочості, краси й кохання; епітети слова калина: ясна, красна, червона, гаряча — так рішуче відносять це слово до поняття вогню, що неможливо сумніватись у тому, що воно одного походження з «калить», раскалять...» [12, с. 311—312]. Спорідненість із вогнем суто лінгвістична і передбачає спорідненість на основі психічних зв'язків: калина — символ кохання як внутрішнього горіння. Первісно калина бала символом дівочості, лише з часом її зміст затемнився, і символ цей почав означати жінку загалом і кохання загалом. Взявши початок від вогню, ймовірно ритуального, символ калини еволюціонував і розвинувся на основі ознак самої рослини, тому «ламання калини» на певному етапі еволюції стає умовним знаком, поетичним символом:

Чи ружу рвати, чи ружу рвати,
Чи калину ламати?
Чи заміж іти, чи заміж іти,
Чи дівкою гуляти? [8, с. 99].

Похідна від калини символіка процесуального символу цікаво контамінується зі символом Дунаю, що надає баладі високого ступеня поетичного узагальнення і передбачає декодування тексту:

Чи кажеш мені іти, чи кажеш вернути?
Прийде ж мені, старому, в Дунаю втонути.
— Ой іди, іди ти, старий, по калину,
Бо я, молода, за калиною гину [2, с. 91].

Декодування передбачає знання міфологічних першоджерел даної баладної символіки. Калиновий міст — це веселка, по якій, як вважалось, ідуть на небо молоді роки. Небо — житло давніх богів, однак небо уявлялося водою, морем, і в баладах часто одне береться порівнянням для іншого. Калиновим він зветься теж не від калини, а від спорідненості з вогнем, тобто калиновий міст названий так на тій же підставі, що й калина. Таким чином, посилення діда по калину треба, мабуть, тлумачити як посилення його за власною молодістю, візуальна умова віра в те, що боги можуть повернути йому молоді роки, а з ними — кохання. Специфіка балади як жанру, трагічність якого наперед визначена, зумовлена, на нашу думку, саме ритуальним походженням сюжетів.

Проблема міфа і ритуалу, відбита крізь призму символу вінка, еволюціонує через обряд і колядку до балади. Саме в колядках знаходимо уламки давнього міфологічного цілого, що просвітлюють взаємозв'язок окремих ланок давньої системи:

А на морі на червонім
Рибалки готують сіті.
Що доброго знайшли?
Знайшли золотий перстень,
Крізь той перстень вода біжить,
Під водою трава росте,
По тій траві ходять пави,
А ті пави панна пасе.
Пави пасе, пір'я збирає [15, с. 211].

Цей сюжет колядки, записаної на Підляшші, трактуємо як втрачену експозицію до традиційної в українській весільній обрядовості, колядках та баладах ситуації: пава губить пір'я, дівчина збирає його, в'є вінок і одягає. Вітер зносить вінок у Дунай, дівчина просить трьох рибалок впіймати його, за що

обіцяє винагороду: одному — золотий перстень, другому — павиний вінок, третьому — сама молода. На думку Л. Виноградової, «саме мотив збирання павиною пір'я дівчиною можна назвати спільним для всіх слов'ян. Його символічне значення дослідники звичайно пов'язують із весіллям, оскільки пташиним пір'ям було прийнято вкрашати весільне «деревце» та вінок молодої. Поєднання цього мотиву з епізодом «рибалки—викуп», таке характерне для української та білоруської фольклорних традицій, могло бути результатом поєднання різних пісень» [4, с. 45]. Однак це, мабуть, не контамінація, а поетична трансформація обрядового сюжету. Три рибалки — це, очевидно, молодий з друзями. Дружбів (або сватів) обдаровували, а дівчина діставалась нареченому. З точки зору міфологічної логіки висловлюємо припущення, що панна, яка пасе пави під водою, — це слов'янська богиня шлюбу Лада, бо, як зазначив Б. Рибаків, перстень був основним символом цієї богині. Пави — це перетілені дівчата-утоплениці, дівчата-жертви (морени), що виконували функцію своєрідних служниць богині і водночас посередниць між нею та дівчиною, що збирається одружуватись. На основі згадуваної нами аналогії між небом і водою, небесним шлюбом і земним, припускаємо, що Дунай — це земний відбиток неба, а золотий перстень — сонце, крізь який тече небесна вода. Дівчина, що виходить заміж, намагається уподібнитись до небесних дівчат — пав — і прикрашає весільний одяг, зокрема вінок, їхнім пір'ям. Вітер, котрий зриває вінок на Дунай, — це переживання, розв'язати які може лише шлюб. Можливо, вітер — це сумнів у правильності вибору: павиний вінок мав начебто бути посередником між дівчиною і павами (щоб отримати благословення у богині шлюбу). Підтвердженням такої версії служить символ із бойківської балади, етимологічно пов'язаний з весільним обрядом:

Усі соколи порозсилала, павонькам знати дала.
Ой на павоньку золоте пір'я, а на павоньці коси,
Жодна невістка коло свекриці
Не зазнає радости [9, с. 23—24].

Символ пави має в баладі і значення трагічного провісництва: невідомо, чи це значення похідне від попереднього, чи розвинулось паралельно на основі інших джерел. Н. Кобринська подає такий варіант значення символу:

«Ой летіла пави, серед села впала,
Кого ж вона вбила, — вдовиного сина.
Нема ж кому дати до вдовоньки знати,
Щоб йшла вдовонька сина поховати.

Річ певна, що паву не можна брати в реальнім значенні, а появляється вона на овиді села якоюсь страшною відьмою, чимсь в виді воздушних коней Бекліна, виображаючи війну, що зависла у страшній грозі над довгою низкою лінією сіл і міст.

Деякі наші знатоки припускають паві значіння татарської стріли. В данім случаю дійсно на це виходило би, в дальших, однак, висказаних в пісні подіях вказується на щось зовсім іншого.

Пісня зазначає якийсь німий страх і переполох, наколи татарська стріла мусила би викликати гамір, накликування утікаючих...» [7, с. 370].

Пава і сокіл — паралельні весільні символи. Зважаючи на те, що О. Потебня трактує блискавку як знесення соколом на землю гілки запаленого небесного дерева, можна шукати аналогію між цим значенням і баладою, зацитованою Н. Кобринською. Спираючись на перше значення міфологічного символу пави, припускаємо, що момент провісництва об'єднував ці два значення.

У деяких варіантах весільних пісень наречена перевозить через море сватів на вінку. Тому павине пір'я у вінку, а вгодом сам вінок, мав бути умовним знаком, символом зв'язку поміж нареченою та духами предків (або богами), своєрідним благословенням на шлюб. О. Потебня, поєднуючи лінгвістичний підхід з літературознавчим, пов'язував символіку кореня «вити» з коханням, виводячи це поняття від звивання міфічними рожаницями нитки життя та долі. «Як взагалі думка переходить від краси до любові, так і звивання — символ цієї останньої... Звивання, а отже, і нитка, належать до двох важливих моментів людського життя: весілля та смерті, й понад те мають значення щастя... Отже, нитка — доля загалом. Від наближення цього з місцями сербських народних пісень про нитку з неба або «рощи», назва якої нагадує Рожаниць, можна дійти висновку, що ці нитки ведуться міфічними істотами, котрі керують долею людей» [12, с. 355—356]. На цій основі вбачаємо зв'язок символіки вінка із поняттями звивання; він символізує умовне звивання дівчиною щасливого майбутнього одруження.

Фольклор репрезентує різні форми і типи трансформації міфологічно-ритуальних уявлень. Ми зупинились на одному з них — символі, який засвідчує великий поетичний потенціал нашого народу. Символ поєднує у собі філософію і мораль, психологію та поетику, він дає змогу простежити, як філософсько-релігійний комплекс поетично трансформується залежно від соціально-історичних умов.

1. Балади: Кохання та дошлюбні взаємини. К., 1987. 2. Балади: Родино-побутові стосунки. К., 1988. 3. Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975. 4. Виноградова Л. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. М., 1982. 5. Гайдай М. Народна етика у фольклорі східних слов'ян. К., 1972. 6. Еремина В. Поэтический строй русской народной лирики. М., 1978. 7. Кобринська Н. Вибрані твори. К., 1980. 8. Народні пісні в записках Івана Франка: 2 вид., доп. і перероб. К., 1981. 9. Ой зацвіла черемшина: Народні пісні з голосу Ганни Ільницької. К., 1981. 10. Потебня О. Эстетика и поэтика слова: Збірник. К., 1985. 11. Потебня А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. 12. Потебня А. Слово и миф. М., 1989. 13. Словарь української мови. / Упор. Грінченко Б. К., 1909. 14. Солонько Л. Онтологія духу: переживання, рефлексія, ритуал, міф // Філософ. і соціол. думка. 1991. № 10. 15. Doińska-Chodakowski Z. Śpiewy słowiańskie pod strzechą wiejską zebrane. Warszawa, 1973.

Стаття надійшла до редколегії 10.12.92

З. Б. ЛЯХОВИЧ, асп.,
Львівський університет

Художньо-естетичний феномен «Молодої Музи»

Поставлена ще в середині XIX ст. проблема визначення орієнтирів розвитку української культури особливо загострилася на початку XX ст., коли з пошуками дальших перспектив розвитку постала нагальна потреба оновлення художньої і світоглядної системи, що виявилось у боротьбі «стариків» і «молодих», у прищепленні модернізму на українському ґрунті. Коли ж вести розмову про український модернізм, то не оминути творчості літературного об'єднання початку століття у Львові під назвою «Молода Муза».

Хоча наприкінці XIX ст. Європа переживала найдовший безвоєнний період, який характеризувався політичною та економічною стабілізацією, людина не почувала себе затишно у світі. Фундаментальні наукові відкриття розкрили людині, як тоді здалося, усі таємниці буття, виявили її залежність від навколишнього світу, що раптово зменшився і наблизився до кожного. З'явилося трагічне відчуття загрози автономності особистості (характерне для культурного коду всього XX ст.), що посилюється стандартизацією побуту, поширенням масової інформації, недійсністю старих моральних норм. Нестабільність,

© Ляхович З. Б., 1994

... дезінтеграція навколишнього світу стають основою відчуття катастрофічності, всесильного страху перед життям. Для покоління межі XIX і XX ст. цілком обґрунтованою була декадентська життєва позиція, що сприймалась як своєрідна закономірність розвитку всієї цивілізації. Ця нова позиція маніфестується нехиттю до дії та апатією, відчуттям катастрофи вартостей і банкрутством ідей. Тож декадентство було емоційним станом, реакцією на зміни у тогочасному світі, що сприймалися як наслідок реалізації позитивістських гасел, котрі призвели до загрози системи вартостей, на яку спиралася дотогочасна культура. У всеохоплюючій кризі декаденти бачили єдину абсолютну цінність — мистецтво, яке не підлягає моральній оцінці, а може бути об'єктом контемпляції.

Усі ці процеси не могли не знайти певного відгуку і в українській культурі, вона нарешті отримала простір для розвитку і похапливо вбирала все, що надходило з Європи. Галичина, за висловом Б. Рубчака, стала п'ємонтом модерністської літератури в Україні [6, с. 11). Близькість до Європи, тісні стосунки з культурним середовищем Кракова і Відня, популяризаторська діяльність І. Франка, В. Щурата, — все це створювало умови для появи у молодих митців зацікавлення новітньою філософією та мистецтвом. Філософський переворот, розпочатий І. Кантом і А. Шопенгауером, вплинув і на розвиток літератури, що до цього часу виконувала інструментальну роль, пропагувала гасла позитивістської програми і виховувала суспільство в її дусі. Література критичного реалізму внаслідок процесу деестетизації втратила свої автономні риси, бо ж неможливо поєднати високі художні якості з утилітаризмом, а саме поняття реалізму не співвідноситься з тенденційністю. Та все ж для українського поспільства не втратила ваги народовська ідеологія, на яку працювали такі титани, як І. Франко. Неминучий конфлікт між народовською і модерністською тенденцією набуває специфічно місцевих рис. Поява перших модерністських закликів (лист М. Вороного у «ЛНВ», альманах «З-над хмар і низин») була першою спробою розриву багаторічної традиції в українській літературі, що в умовах постійної загрози знищення народу сприймалась як остання твердиня самозахисту.

Саме наприкінці XIX ст. формується національна ідея, розгортається процес національного будівництва. На українській літературі не перестає тяжіти громадський, патріотичний обов'язок, що виникає з ролі, яку вона відіграє у суспільстві в умовах політичної і національної неволі. Тому виникнення у 1906 р. «Молодої Музи» сприймалось не лише як вияв конфлікту «молодих» і «старих», а й як спроба «дезертирства з поля націо-

нальних змагань за свободу і незалежність України» [1, с. 150]. Та чи були молодомузівці насправді вже такими крайніми декадентами, як уявлялось, наприклад, І. Франкові, що категорично не сприймав декадентство, «уважаючи його за незаперечний симптом дегенерації і спробою асиміляції», що особливо небезпечними були для ще «непевної себе української нації» [2, с. 62]. Звинувачення, які висунув Франко молодомузівцям у статті «Маніфест «Молодої Музи» [9, с. 254—305], не мали під собою ґрунту. Все декадентство «Молодої Музи» можна звести до перейняття через краківських сусідів «пози», що для правдивих декадентів була єдино можливою формою вираження власної (позірної) активності. Йдеться про маніфестацію духовного переситу, притуплення відчуттів, для яких потрібні незвичайні збудники, прийняття моральної зіпсутості. Зрозуміло, що все це було далеким для молодомузівців, які «може, навіть тільки інстинктом відчували, що Європа женеться вперед», а галичани «сидять скам'янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, «неньковатости», промітивізму, сентименталізму» [3, с. X—XII]. У своєму прагненні знайти нову форму, новий вислів, «мов потопаючі, витягали руки до обновленої від фальшивого патріотичного романтизму поезії «Молодої Польщі» [3, с. X—XII]. І через це отримували звинувачення у національному індеферентизмі. Тому нібито декадентська «поза», богемність були лишень спробою вирватись із сітей загуміковості. Самі ж вони були виліплені із галицької глини, як писав Карманський, «Єговою галицького загалу» [3, с. X—XII].

У той час коли в польському модернізмі з 1905 р. розпочався процес свідомої самоліквідації, «Молода Муза» проголосила прихід нового покоління митців і читачів, які розуміли, що «штуку не можна замикати у тісній матеріально-позитивістській клітці» [4]. У статті О. Луцького «Молода Муза» імена Ніцше, Метерлінка, Бодлера, Ібсена вживалися на означення тих форпостів, за якими визначаються поступ людської думки, розвиток європейського мистецтва. До них наближалися, на думку молодомузівців, у своїй творчості О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Коцюбинський, Леся Українка. Проголошуючи гасла: «Воля і свобода в змісті і формі!», «Артистична творчість не має бути боною, ані нянькою, ані пропагатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня потреба творця» [4], молодомузівці не покидали соціально заангажованої літератури, залишилися під могутнім впливом І. Франка.

Аналізуючи тематичне розмаїття доробку молодомузівців, більшість дослідників дотримується думки, що вони не вийшли за межі, окреслені українським романтизмом XIX ст. Важко з

цим не погодитись. Але не можна не зауважити, як по-новому звучать традиційні теми. У віршах молодомузівців відчувається дух fin de siècle та й вплив європейського модернізму. Намагання поетів побачити «небо й пекло в душі людини чи в безмежнім царстві природи» [4] виявилось у зосередженні на філософській поезії. У кожного поета медитативна лірика має свої особливості (у Карманського — релігійна, Пачовського і Твердохліба — містична, Чарнецького і Лепкого — пейзажна).

Ідучи від традицій романтиків (протиставлення світу і героя), молодомузівці відчують і передапокаліптичний настрій людства:

Ліг смуток століття на душу скалою,
скривились серце і крила... (С. Твердохліб) *

Провідними стають мотив дороги і образ вічного мандрівника — втілення відчуття загубленості та розпачу. У Карманського: людина, загублена у пустелі («Пекельний жар, жажда в'ялить...»), сліпець «край шляху пристав і тривожно шукає дороги», сіяч кидає насіння тільки, для того, щоб квітами прикрасити гріб надії («Підуть літа...») і, врешті-решт, Агасфер, «прискорбний, як смерть». У Твердохліба: загублений у хащах подорожній у пошуках таємничого камінного знака («В п'їтмі»), сосна залюблена в «найглибшій тайні з тайн усіх» і прив'язана до землі («Самотня сосна») та Ікар, що вже тисячі літ падає між сонцем і землею («Ікарів плач»). У Пачовського сучасний Сізіф прагне сягнути вершин («Я дрався на сам верх»). У Чарнецького мандрівник виходить на берег моря, шукаючи «супокійний острів» («Я іду...»). Подібно до митців сецесії молодомузівці звертаються до першооснов. У Лепкого небо і море — «два велетні проти себе», а між ними вічний хаос, в якому людина як мала пилина, загублена у ворожому світі. Не противиться могутньому поклику («Море жде!...») ліричний герой Твердохліба («Василеві Пачовському»), покидаючи шпиль спокою і смутку. Кожен у свій час залишає «пристань діточого раю» і рушає у безкрай океану. У Карманського людина самотня, віддана на милість «гурагану»:

Йї немає нікого, хто б станув зі мною...
Самотній несуся безкраями ночі,
Пускаю у безвість притомлені очі
І лину світами з німою тоскою.
(«Покинув я пристань діточого раю»).

* Тут і далі поезії цитуються за збіркою [5].

В усіх молодомузівців доля людини співвідноситься зі самотнім човном у безмежному морі (варто пригадати Горацієві оди чи хоча б «Афоризми життєвої мудрості» Шопенгауера). Пачовський шукає прихистку у човні разом з коханою:

Сідаймо на човен обое,
Шаліє буря — най шаліє!
Я керми не пушу з рук,
Не бійся ворогів, ні мук!

Решта молодомузівців залишаються зі світом (морем) віч-на-віч:

Світ в мряці темній потопає,
І місяць в хмарах гине —
по хрусталих зимних хвилях
самотній човен плине (О. Луцький).

Пливе, не кине свій якір на звенце,
Кружляє, а все по блакиті!
Глядить — у віддалі без впини блукає
По сірому-сірому світі!
Човенце моє... (С. Твердохліб).

Човне на валах бурхливих,
Що так борешся з вітрами,
Ти є образом правдивим
Теперішнього життя (Б. Лепкий).

Характерний для романтиків мотив самотності людини у молодомузівців поглиблюється і набуває більш філософського звучання. Поети вже не шукають, як їх попередники, спасіння й забуття серед природи, що стала для людини ХХ ст. зосередженням вічної таємниці світобудови, непізнаних сил, схованих від людського розуму основ життя. У пейзажній ліриці з'являються елементи медитації («Говерла», «Хом'як» Чарнецького, цикли «Над рікою», «Осінь» Лепкого), атмосфера містичного жаху. Страшну пустелю з вічним сонцем-пеклом нагадує Пачовському людське життя («А я прокляв би Прометея»). Міфологічними постатями, таємничими голосами і рухами наповнені пейзажі поета («У смерку літньої ночі», «Дошова заграва», «За шумом бурі»). У природі він намагається знайти ключ до вічної тайни життя («Папоротин цвіт»). Шукання істини, як пошук цвіту папороті, а пісня мавки, як наївна надія, манить людину у жахливу хащу і тільки ангел смерті приносить душі спокій. Трагічна розірваність людини і природи, втрата людиною відчуття єдності з природою трансформується у віршах Твердохліба у містичне передчуття. Боротьбу титанів, ридання

скинених херувимів бачить він у гірських пейзажах («Бездонний провал», «Гляньте на шпиль»). Його вірші часто перетворюються у містичні видіння, наповнені підсвідомим жахом («Осінній вихор», «Ніч», «Гомін гір»).

Намагаючись досягнути безконечне, смертний приходить у відчай. Перед ним відкривається уся безцільність і минуність людського існування:

Всьо минеться, всьо розрушить
Вир буття і міль часу... (П. Карманський).

Всесильне почуття змарнованості життя, визнання терпіння як основного призначення людини («Все пусте — святий лиш людський біль») витворюють своєрідну релігію страждання. Життя — Голгофа, на якій людині доводиться вічно боротися з «традиційним ідолом марноти», уособленням якого для молодомузівців був філістерський натовп. Тому тільки митець здатен зійти на вершини людського духу, прозирнути у майбутнє, що являється поетам у моторошних видіннях:

Цілу безмежну землю вкрили
Самі пусті, сумні могили (П. Карманський).

У Карманського захоплення «ніжним, розкішним туманом кохання» часто перегукується із Бодлеровим милуванням потворним. У Твердохліба картина майбутнього набуває рис апокаліптичного видіння чорного птаха чи страшної хмари, що несуть загибель усьому людському роду, виконуючи клич Єгови («До упаду», «Туча»):

Над нами местна нависла десниця,
Все нищить до щаду таємний поклін,
Ми молимося, небо — студене, як криця!..
Поклін тобі, Боже, червоний поклін.

Загублений у цьому світі, поет шукає спасіння у коханні. Але й тут він приречений на нерозуміння, не знаходить, як правило, відповіді на свої почуття. Любовна лірика молодомузівців розвивала загальною традиційні для української поезії мотиви. Деколи у Карманського можна зустріти спробу введення якогось містичного елемента («Гей, пристроїв я образ твій в гірлянди»), але він залишається під значним впливом «Зів'ялого листя» І. Франка.

У середовищі «Молодої Музи» значно вирізняється творчість Пачовського. Перша ж збірка — «Розсипані перли» (1901) — була цілком нетиповою для української любовної лі-

рики. Вражає кількість дівочих імен, до яких поривається чутливе поетове серце. Не претендуючи на змалювання глибоких пристрастей, він весь у вихорах кохання, легких захоплень, так добре знайомих молодості. Тому присутня у його віршах тепла, добра іронія. Часто автор підсміюється над собою і навіть над своєю коханою, перетворюється у маленького чортика, що супроводить старого суперника:

А чортик з-за сидіння
Так злобно без сумління
Сміються: ха-ха-ха!..

Усмішка Пачовського перетворюється у гримасу, коли він описує «вищий» світ («Дамен-вальс»). У пізнішій збірці — «Ладі й Марені терновий вогонь мій»... (1913) — сприйняття кохання набагато ускладнюється. Почуття поета розриваються між двома полюсами, на одному — Лада, а на другому — Марена. З милого, ніжного створіння кохана поета перетворюється у жінку-демона, в очах якої страшна таємниця. З'являються еротичні вірші: «Сміється луг і річка», «В обіймах твоїх забуваю» і т. п. Еротика Пачовського часто сексуально підкреслена, у ній поєднуються відтінки демонізму й аскетичні ноти. Його любовна лірика містить широкий діапазон почуттів: від легкого флірту до фатальної пристрасті, від веселкового переливу почуттів до майже філософського проникнення у глибини пристрасті, жаги.

Не відкривши у тематиці нічого нового, молодомузівці намагалися дати власне інтерпретування традиційних тем, зрештою, не позбавлене оригінальності. Набагато сміливішими виглядали у тогочасному контексті формальні пошуки «Молодої Музи». Власне в епоху модернізму поглибилася розпочата ще у період романтизму криза усталеної концепції форми як збірки певних канонів і норм. Для тогочасного митця середньовічне «форма — це краса» означало пошук абсолютної цінності у світі, вкинутому в хаос, за допомогою формальних засобів. В українській літературі на тлі занедбання культури слова й вірша (цілковита байдужість народництва до питань мистецтва) спроби молодомузівців дійсно виглядали як найрадикальніші (8), хоч українська поезія перебувала лише на початку свого шляху до усвідомленого сприймання естетичних питань. На той час вже назріла потреба більш уважного ставлення до художнього слова, вивчення його можливостей і якнайповнішого їх використання. Серед інтелігенції поширювалися праці О. Потебні, І. Франка. Молоді поети захоплено читали й перекладали західних символістів. Саме символізм, тяжіння до якого постійно

відчували молодомузівці, захоплював поетів розкриттям величезних можливостей поетичного слова. «Молода Муза» об'єднувала дуже різних за стильовою манерою поетів. У одних бачимо свідоме ставлення до ритмомелодичних питань (Пачовський, Карманський, Твердохліб), а в інших формальний пошук загалом поза увагою. Для версифікації молодомузівців характерний значний розвиток інструментування. Як справжній майстер виступає тут Пачовський:

В ніч під замком Мірамаре
Море плещить і шумить,
Блиснув місяць із-за хмари,
Срібне плесо мерехтить («Мірамаре»).

Інструментація Пачовського то рівномірно розподіляється по віршу, то, навпаки, робиться підкресленою, випнутою («Щоночі я чую шовковий шум шлюбної сукні в покою»), то переходить у якесь милування звуками («Хай шепіт лелій олеліє леліткою душу твою»). Як і Карманський, поет вдається до вживання італіанізмів, використовуючи їх як певні звукові комплекси:

Чайка черкається філі,
Грає піна в сонні скелі:
Ніппа-паппа, піппа-паппа,
Смійся ще у сні («Самотність»).

Карманський, більш поміркований новатор, також не байдужий до експериментів у царині інструментування:

Поснули вілли, і сповились млами,
Як муслиновим серпанком навіси («Поснули вілли»).

Майстерне й виразне загалом інструментування поета залишається не поміченим через прозовість його синтексису. На відміну від Карманського, для Пачовського характерне вживання різноманітних фігур ритмосинтаксичного паралелізму, експериментування з римами. Йому відомі «колові рими» («Сміх лискучий, як алмаз — та алмаз бува не раз»), рими-дисонанси — омонімні й внутрішні:

Вертали вже без тих перлин,
Летіли над зелений лен,
На той широкий дальний лан.

Іноді, вживаючи незвичне чергування рим, солоримування, поет надає цілковитой свіжості строфі:

Як в серці, що струни потруне,
Пісні піби з гарфи бренять,
Пісні мої дрібні і срібні
Як пташки до тебе летять.

Потяг до ускладненої строфи загалом характерний для молодомузівців, у чиїх віршах вживається часто кода, повторення рядків у межах однієї строфи з певними варіаціями.

Захоплення стилізацією також могло б свідчити про небайдужість поетів до формальних питань, якби їхні стилізації народних пісень не були пов'язані з народницькою традицією. Хоча деколи можна зустріти твори (особливо у Пачовського), де відчувається уважне ставлення передусім до стилістичних особливостей («Бліді тіні кланяються», «Слово»).

Характерне для більшості молодомузівців інструментування вірша (найяскравіше — у Пачовського) стало провісником поезії 20-х років. І хоч така увага до евфонії, рими, строфіки поєднувалась з певною байдужістю до питань метрики (значний елемент силабіки, інерційне вживання коломийкового розміру), молодомузівців все-таки можна вважати одними з перших українських поетів, які надавали поезії більш досконалої форми.

Тож наскільки правомірним є зіставлення феномена «Молодої Музи» з явищем модернізму? Поява цього угруповання викликана кризовими процесами у суспільній свідомості, загальноєвропейською тенденцією оновлення мистецтва. Захоплені новітніми ідеями, поети пожадливо сприймали все, що надходило з Європи. Не можна заперечити і значного впливу на них творчості «Молодої Польщі». Є підстави говорити про вторинність та епізодичність молодомузівського модернізму. Та й самі поети усвідомлювали, що модерністами чи декадентами назвати їх можна було лише у контексті українському, а не на тлі європейського літературного процесу. Однак важливішим є не розв'язання питання, якою мірою молодомузівці були модерністами, а розгляд «Молодої Музи» як першого літературного угруповання, котре намагалось свідомо підійти до питань естетики і у своєму маніфесті, і (частково) у своїй творчій практиці. Вони зробили першу спробу вилікувати українську мову та літературу від провінціалізму, створити духовну еліту української нації. Але екзистенціальна ситуація рідного народу робила неможливим акцентувати увагу на естетичних проблемах. Поставлені у межову ситуацію існування народу, поети не могли не відгукнутися на заклик Франка: «Нам пора для України жити!», не могли, зачаровано повторюючи: «Сво-

бода йде! Свобода йде!», не кинутись у вир визвольних змагань.

Перша світова війна і всі пов'язані із нею події дали українській літературі своєрідне і неоднозначне явище — стрілецьку поезію. Творилась вона в унікальних умовах. Коли для Європи війна стала загостренням психологічної кризи, реалізацією апокаліптичних провидінь, якими наповнене було мистецтво кінця XIX—початку XX ст., то для українства це був шанс здобуття незалежності. Активно включена у процес духовного піднесення народу, національного самоусвідомлення поезія стала супутником фронтових буднів, перемог і поразок. Пісенність, тісний зв'язок з фольклорною чи романсовою традицією сприяли масовому поширенню, «онародненню» поезії. Поети «не дбали про вишукану форму, давали вислів почуванню, безпосередньому, широму» [10, с. 321]. Молодомузівці теж не уникали стрілецької тематики: «Тим, що полягли» Лепкого (1916), «Сумні ідем» Чарнецького (1920), «За честь і волю» Карманського (1923), окремі публікації Пачовського [7]. Позитивний емоційний заряд, який несло стрілецтво, дав змогу молодомузівцям позбутися тої «пози», яку вони прийняли на початку свого творчого шляху, і яка все-таки не була цілком співзвучна настроям доби національного піднесення.

Не заперечуючи цінності цієї частини доробку поетів, мусимо, однак, визнати, що проголошений ними естетичний підхід до поезії був ними ж і відкинений як несвоечасний і непотрібний. Так, поезія колишніх молодомузівців стала відкрито тенденційною, ідеологічно заангажованою. Кожен з них посів своє місце в українській літературі. А «Молода Муза» залишиться тим першим «пробним летом» художнього українського слова у сферах, де поезія не втрачає автономності і є самостійною цінністю.

1. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків // ЗНТШ. 1992. Т. 221. 2. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. К., 1992. 3. Карманський П. Українська богема. Львів, 1936. 4. Луцький О. «Молода Муза» // Діло. 1907. 18 листоп. 5. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упор. Ільницький М. К., 1991. 6. Рубчак Б. Пробний лет // О. Луцький. — молодомузець. Нью-Йорк, 1968. 7. Стрілецька Голгофа: Спроба антології / Упор. Салига Т. Ю. Львів, 1992. 8. Сулицов М. Украинское декадентство // Южный край. 1908. № 85. 9. Франко І. Маніфест «Молодої Музи» // Франко І. Повне зібрання творів: У 50 т. К., 1989. Т. 37. С. 254—305. 10. Lerpkiy B. Kilka zagadnień z literatury ukraińskiej // Sprawy Narodowościowe. Warszawa, 1933. № 4.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.92

3 архівних полиць

Михайло Рудницький (1889—1976) — відомий критик, теоретик та історик літератури. Він також поет, прозаїк, перекладач. Наприкінці 20-х — у 30-х роках М. Рудницький був одним із найавторитетніших поцінувачів літературного і мистецького процесу Галичини. Велику справу робив він як журналіст, співпрацюючи у «Ділі», «Літературно-науковому віснику», двотижневику «Назустріч».

М. Рудницький навчався у Львівському університеті, у знаменитій Сорбонні в Парижі та Лондонському університеті. Така висока освіта, блискуче знання європейських мов та європейської культури не тільки стимулювали його творчу працю, а й вивели його в ранг українських професорів-філологів, здатних творити власні «школи». Михайло Рудницький створив свою. Він підхопив «молодомузівців» і, як висловився Б. Рубчак, став «піонером модерного та наукового трактування літературних проблем і оборонцем теорії примату форми в українській літературі». Його монографії «Між ідеєю і формою», «Від Мирного до Хвильового», що свого часу були новітнім словом, не втратили ваги й сьогодні. Навпаки — стають необхідною лектурою для нинішніх молодих філологів.

Та, на жаль, великий творчий і науковий доробок Михайла Рудницького ще й досі не одержав належного поцінування. Хоч і автор і не був персоною «із заборонених», але ж суперечили одне одному факти: Рудницький — професор Українського таємного університету і професор радянського університету; Рудницький — у роки німецької окупації України мистецький дорадник Української опери у Львові, а в роки «соціалістичних перемог» — співавтор (з Беляєвим) книги памфлетів «Під чужими прапорами»; Рудницький — редактор «Діла» і працівник

газети «Вільна Україна». Ці та інші факти, звісно, не могли влягатись у прямолінійну й однозначну концепцію. Перемагали «заслуги» М. Рудницького «непрорадянського»...

Отже, «не наш», «не соцреалізмівський»...

Сьогодні прийшов час вивчити його великий доробок сумлінно і чесно. Він розсипаний по безлічі періодичних видань — час їх зібрати: вірші, новели, оповідання, статті, рецензії. «Українське літературознавство» й пропонує увазі читачів статтю Михайла Рудницького «Між загальнодоступністю і футуризмом» за місячником «Шляхи» (Львів, 1918. № 1—6. С. 83—88).

Тарас Салига

МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ

Між загальнодоступністю і футуризмом

Скільки разів родиться бажання збагнути: якими шляхами піде сучасне європейське письменство і в які форми зможе воно перетворити само поняття про завдання письменства — тоді я не в силі не звертати гадкою до українського письменства і тоді невідхильно виринає переді мною тема, написана в заголовку. Футуризм є безумовно непорозумінням, та одночасно і межовим зусиллям зіндивідуалізувати процес і споживок творчості. Площина, на якій думає та творить український письменник (ніколи він не вибрав футуризму як найближчого духово напрямку для діточого белькоту): — загальнодоступність — це такий несвідомий і поки що невідхильний духовний рівень, де само питання про роль індивідуальності в творчості і саму творчість в індивідуальності є якоюсь кабалістичною метафізикою, на яку поки що не може позволити собі українська культура, як на аристократичні витребеньки.

Демократизація сучасних суспільностей взагалі довела в письменстві до двох різних напрямків, двох протилежних змагань, неосвідомлених, неначе анархічний порив і традиційні схеми, та все ж таки досить сильно з'ясованих як становище супроти завдань письменства, себто і суспільних змагань. Гасла загальнодоступності в письменстві і гасла футуризму можна вважати двома протилежними поглядами на завдання і мету письменства, яке можна уявити собі: може взагалі розвиватись лишень між цими двома межовими стовпами. Коли воно доторкає цих стовпів, тоді розбиває собі голову. Оба ці напрямки

виходять з принципів, гідних похвали, і як усі ідеї, які вдовольняють нас своїми гідними похвали широкими намірами, не вдовольняють нас своєю принципіальною вузькістю. Гасло загальнодоступності приймає, як існуючий факт, якогось чудодійного пересічного читача, якого духовний рівень могла би означити хіба все зрівнююча міра статистики. Загальнодоступність як літературне домагання має надію поширити між загально найвищі ідеї та почування — з умовиною, що письменник зречеться своєї гордості і, пишучи, захоче, силкуватиметься, зуміє думати про загальне добро просвічення. На жаль, письменник, оскільки більше є творчим, тим менше думає про такі добродійні цілі. Добродійні критики роз'яснюють їх твори, докидують до них свої спочутливі тенденції, поширюють їх і нерідко завдяки ним геніальний твір стає так ясний, що підбадьорює кожному темну голову стати письменником. Письменство буває месником. Загальнозрозумілі ідеї, мов надто довгий день, викликають потребу смерку, навіть темряви і появляються одиниці, які заявляють (може і не зовсім хибно), що краще, ніж бути зрозумілим для всіх, не бути зрозумілим ні для кого.

Загальнодоступне письменство і футуризм уповні згоджуються у своїх вихідних становищах: усіх читачів вважають індивідуальностями. Футуристичні письменники вважають ними, розуміється, перш усього себе самих. Ніхто не є так близький чванькуватості, як альтруїстичний діяч, який для загального добра сховав свою індивідуальність. Погляньте: наш письменник взяв на себе буденний труд популяризатора і є гордий, що працює «для всіх». Ніхто не є так близький психології юрби, як цей, хто піклується на право своєї індивідуальності. Футурист є настільки скромний, що пише лишень «для себе», а однак деякі представники футуризму в городі, коли можуть перед зібраною юрбою в ім'я майбутньої культури накликувати до нищення бібліотек та музеїв.

В таких силкуваннях — як в усіх, навіть найдурніших людських поривах — можна добачити деякий обрис правди. І футуристи, і «загальнодоступники» хочуть зробити всіх людей співучасниками в придбанню і творенню вислідків загальної культури. Можна виправдати навіть найстрашніший злочин, який мав би причинитись до приближення такої величної мети (ми легко виправдовуємо війну!) — та як згодитися з побудами сліпої пристрасті для письменства і безоглядної віри в його визвольне покликання, коли воно є призначене для людей, які ніяким робом не в силі зв'язати з ним свого особистого покликання, віри або пристрасті?

Дві протилежні нісенітниці щодо одного предмета є так близько себе, як чорні і білі квадрати на шахівниці. Чи є різниця між твердженням, що твір повинен бути зрозумілий для всіх, і між гаслом, що байдуже, чи буде він взагалі для когось зрозумілий? В творчості — це, що є зрозуміле для всіх, себто доступне настільки, що не домагається для свого розуміння ніякого зусилля, те є для нас найбільше байдуже і варта стільки, немов би його ніхто не зрозумів. Проти межового літературного демократизму загальнодоступників футуризм ставить межовий аристократизм. Заяві: «мое царство — це всеюдська маса» — вони відповідають: «мое царство — це я».

Загальнодоступники хочуть знайти спільну мову для всіх людських думок та почувань, не знаючи, що для творця значить це: шукати спільних для всіх думок та почувань. Футуризм хоче випередити всі можливі форми, які виказують людське «я» при допомозі загальнодоступних символів мови і вживає мови, наче символів у ребусах.

Таким чином читач і письменник стають проблематично-таємними, невловимими істотами. Загальнодоступники заявляють, що в письменстві все існує лиш для читача, — футуристи, що все лиш для письменника. Перші проголошують, що письменник повинен відпекатися від свого виїмково-єдиного «я» для добра тисячолітнього і одномізного світа своїх читачів, — другі навпаки: що письменник може знехтувати тисячоязиковий світ своїх читачів, а признавати лиш одинокий, вартісний світ свого «я», яке бажає себе висказати. А одночасно: письменник-загальнодоступник стає письменником лиш завдяки своїй духовній своєрідності — все ж таки якійсь індивідуальності! — а футурист видає книжку не тому, що йому байдуже, чи будуть його читати.

Ідеї загальнодоступності і футуризму виринули як потреба розв'язати суперечності між потребами письменника та читача, — творця та споживника. В психології письменника і читача можна найти кожне з двох межових кілець ланцюга, який оперізує всі можливі письменські напрямки і, з одного боку, веде до загальнодоступності, а з другого — до футуризму. Творячи чи приймаючи щось створене іншим, ми відчуваємо перемену одночасно: потребу бути зрозумілим усіма або розуміти все, висказувати себе так, немовби ми були єдиним «я» у всесвіті, «монадою», або: слухати творця так, немовби ми були єдиним «я», яке в силі його зрозуміти як слід. Загальнодоступники, незалежно від своїх кличів, ніколи не захочуть позбутися ідей, перевищуючих світогляд своїх читачів, зовсім так, як і футу-

ристи не захочуть висказувати себе, забуваючи зовсім про читача.

Та річ не в тому, щоби доказувати: в якій мірі загальнодоступники і футуристи є нелогічними. Нема ні загальнодоступної логіки, ні наскрізь індивідуальної. Логіка, завдяки якій вимінюємо між собою думки, є вислідком якогось порозуміння. Та чи треба шукати порозуміння з людиною, яка шукає порозуміння з усіма, або лякається, щоби її зрозуміли? Вони оба стають нелогічними з хвилиною, коли беремо в руки їх книжки. Ми ніколи не погодимося з тим, щоби письменник вважав нас дітваками, яким треба роз'яснити все, або св. Духом, якому не треба ніякої людської помочі. Річ в тому, що письменник мусить вміти слухати свого безпосереднього пориву і одночасно не забувати, що його будуть слухати читачі. Між цими двома обов'язками ведеться неупинна боротьба. Письменник не в силі вибрати собі заздальгідь рівня, на якому хоче творити, але вже самим рівнем своєї праці вибирає собі читачів.

В сучасному письменстві можна доглянути цікавий компроміс між демократичними і аристократичними принципами. Щораз рідше стрічаємо письменників, — які, забуті і незрозумілі, творять для одиниць будуччини, або таких, які звертаються зі своїми творами як апостоли: *urbi et orbi*. Письменник щораз частіше поглиблює розуміння свого покликання, скидає з себе терновий вінець апостола або корону провідника народу, а глядить на себе лиш як на один з чинників суспільного життя, який впливає на інших членів суспільності дуже складним способом. Він відріжнюється від інших членів суспільності хіба цим, що його праця не є накинена зовнішнім примусом, і її прояви не даються урівномірити систематичними формами, хоча внутрішня потреба творити є у нього настільки сильна, як і загально-суспільна необхідність працювати. Прокльоном покликання стає часто для письменника свідомість, що він не в силі ніяким зусиллям свого генія пірвати всі пута, зв'язуючі його з атмосферою і ґрунтом його суспільності. В мові, в якій він вторить, знаходиться увесь надбаний історією досвід і душа народу. Його думка надibuє готові форми мови, які завдяки своїй механічній узагальненості не відповідають точно його переживанням. Умовність мови приневолює його зрікатися надії, що він зможе в повноті вловити отсю своєрідну закраску переживання, яке в ніяких двох індивідуальностях не повторюється ніколи в тому самому вигляді.

А все ж, і в такі хвилини творчого невтишення, в одній з *Sullu Prudhomme* сказав: «найкращі стрічки лишаються в мені» — письменник міг би як найменше вдовольнитися поглядом

футуристів, що словом можна користуватись як музичним звуком. Такий погляд є рівний твердженню, що музика, розвиваючись, може згодом надати звукам точність слів і тим самим зможе висказувати навіть філософські ідеї.

Творче зусилля письменника звернене на те, щоби зберегти своєрідність, виїмковість своїх переживань в якнайзагальнішій формі. Є ще до нині критики (себто кепські читачі), які вірять, що письменник навмисне, свідомо пише неясно і ховає свої ідеї. Їм мабуть здається, що справжній письменник зовсім так, як вони, тремтить пропасницею скупаря, щоби якнайпізніше випустити зі своїх рук важко придбану ідею-монету. Ідеї для письменника є лиш орудником для висказання своєї індивідуальності. Не ідеї випереджують індивідуальність, лиш індивідуальність, почуваючи потребу висказати себе, наводить їх так, як і ми, коли хочемо висказати свій погляд на дуже близьку для нас тему. Словом, якими користуємося, хибує дуже багато, щоби можна їх вважати точним висловом нашого духовного змісту. Замість слів ми часто вживаємо нескладних, обірваних, негармонійних звуків або мовчанки. Футуристи є не зовсім послідовні, коли ревно виборюють право горожанства нескладним звукам, викликам як посередникам для переведення ідей, а не хочуть признати цього права — мовчанці. Загальнодоступники є досить наївні, коли гадають, що нагромадженням безмежної кількості слів можна вичерпати свій духовний зміст. Їм треба сто раз менше, щоби переконати нас, що слово взагалі є неприхильним для них посередником порозуміння.

Слово для творчої індивідуальності є неприхильним посередником порозуміння в зовсім протилежному значенні. Хоча письменник знає, що мова є самотнім тривким матеріалом, в якому можна зберегти свою теперішність, — він знає також, що не в силі вичерпати себе нею як індивідуальність настільки, що почує свою порожнечу. Його переживання не є, як для футуристів, ребусом, який ми, читачі-критики, маємо відгадати, себто відчитати, лиш одним можливим влучним способом. Його переживання не є, як для загальнодоступників, сентиментальним зворушенням серця, спочуваючого героя своєї теми, де глибиною ребуса є ідея, яка виправдовує навіть найбільшу міліну переживань. Зусилля письменника міститься в завданні, щоби приблизити нас до своїх переживань, які для нього самого є ще тайною, тому що є дійсними переживаннями, допомагаючимися розв'язки. Нема самотнього правдивого способу розуміння письменницької індивідуальності тому, що її тайни не мають нічого спільного з ребусами і загадками, які силкуються свої тайни сховати. Цей, хто знає тайну, розв'язуючи загадку, не є ба-

гатшим від цього, який не знає її, а щойно силкується її відгадати. І навіть, коли її не відгадає, то багатшим буде останній. Становище супроти тайн індивідуальності можна уявити собі не як спроби віднайти якийсь чудотворний ключ, який відчиняє замкнений лежучий в ній зміст. Її одинока тайна і одинокий зміст зберігаються в силі впливу на інші індивідуальності. Роз'яснити до краю умовини цього впливу — значило б роз'яснити умовини розвитку людини хоча би в даній добі. Поняття розвитку прибирає у футуристів і загальнодоступників значення вельми посвячене з тим, яке ввижається міркуванням апостолів т. зв. повної свободи, в ім'я «прав людини», колихаючись в своїх практичних висновках між анархізмом і деспотизмом. Чи цю карикатуру індивідуальності і карикатуру сили, так сильно переплетені з собою в суспільному життю Росії (і народів, вихованих нею), не можна би доглянути також в письменстві, яке не в силі спромогтися на ясність форми і ідеї? В такій психології одиниця або має право вважати себе єдиним відокремленням, доцільним світом, або має обов'язок жити відразу для цілої людськості і принести своє «я» їй у жертву. Рай Магомета або кнут. Футурист признає мірилом своєї творчості лиш своє «я», яке є для нього самодовліючою метою; загальнодоступник бере за мірило: море загалу, супроти якого розвиток одиниці є, ясна річ, майже злочином. Для них обох видається надто анархістичною і надто деспотичною правда, що індивідуальність письменника зростає завдяки праці для якогось загалу, і загал зростає завдяки зусиллю зрозуміти розвиток цієї індивідуальності.

Це є нині майже перемелені очевидності. Їх легко зрозуміти, заки не пробуємо при їх допомозі розглянути конкретний приклад письменницької психології. Творча психологія письменника не стає для нас ніколи ясною в вичерпуючій постаті. Коли ми самі в відношенні до свого «я» доходимо до цього моменту, в якому зрозуміли себе вповні, тоді можемо говорити про свою творчість лиш як про щось минуле, скінчене, вже неіснуюче в нашій теперішності як сила, як про щось, що не має змоги більше розвиватися. Зрозуміти себе — значить найти пояснення своїх вчинків і не джерела, а гирло свого духовного процесу. Тайна творчості, себто і розвитку індивідуальності, міститься саме в цьому дивному процесі, в якому ми не в силі бути супокійно-тверезим глядачем, бо наш внутрішній світ є наскрізь діяльним. Творити і розвиватися є майже однозначним з поняттям: почувати потребу — себе зрозуміти; втишити цю потребу — значить дійти до Гераклевих стовпів, що є на кінці світу і підпирають небо.

Таємність і померклість творчих переживань легко дають право говорити про їхні тайни з лукавством авгурів або з глуфом розумів, для яких слово «тайна» значить: «зайдемо, заки це непорозуміння буде роз'яснене». Футурист не почуває потреби роз'яснити собі свого переживання, яке приневолює його висказувати себе в безпосередній формі. Воно або лишається для нього тайною, яку, на його гадку, зайво було би освічувати свідомістю, або воно є тайною лиш для нього одного і, на його гадку, байдуже, чи відгадає її хто-небудь інший. Психологія загальнодоступника є дуже посвоячена. Для нього особисто не існують ніякі тайни, які ворушили би його і які викликували би творче зусилля, скермоване в напрямі їх розв'язки. Таким робом у обох них суте значення письменства лишається незрозумілим, і вони не служать його меті. Уся мета письменства (чи не культури взагалі?) зводиться до проникнення в одиниці індивідуальних зусиль, щоби розв'язувати своє життя самотійно, як свідому проблему. Отсе проникнення свідомості — що зміст нашого життя зберігається в його розв'язці шляхом індивідуальних зусиль — знаходиться далеко поза межами письменства, яке притьмом а ргіогі полагоджується з питанням індивідуальності. Питання індивідуальності щезає для письменника безслідно, коли він вибирає роль вчителя, який просвічуватиме загаль правдами, давно придбаними не ним і безсумнівними своєю очевидністю.

Є багато ліберальних і християнсько-лояльних сердець та голів, які вміють зі зворушливою далекоглядністю вказувати на щирі заходи популяризаторів великих ідей, себто загальнодоступних письменників і в ім'я поступу, який робить усім великі несподіванки, вміють ставитися з купецькою завдатковою симпатією до всіх прав літературного напрямку, себто футуризму.

Одначе вдовільнятися щирістю письменників, що піклуються про загальну просвіту, смішно, так само як і будувати свої обвинувачення проти незрозумілого нам літературного напрямку на твердженню, що його представники є нещирі. Коли інститутка, або 50-літній парубок починають під впливом кохання складати вірші, то переживають кожний шкутильгаючий рядок не менше щиро та глибоко, як справжній поет. Та ми цінуємо глибину чуття на підставі його зовнішньої проявленої форми, а не висказаний в поетичній формі зміст на підставі глибини чуття, яке перевірювати безпосередньо не маємо змоги. Критерій «щирості» в письменстві є дуже далекий від цього поняття щирості, якого навчають чемних дітей: що треба сказати завсіди всім усе, що думаєш. Ми домагаємося від нього, щоби він казав нам лиш те, що вважає вартісним. Письменник

починає бути нудним, коли каже правду, потрібну лиш для читача або лиш для себе. Його читачем є завжди рівна йому духово людина, яка в силі зрозуміти його переживання та не має лиш письменницького хисту.

В погляді на завдання письменства нема ніякої різниці між загальнодоступником, який вважає свого читача дітваком, та між футуристом, якого читач є рівним йому богом.

Письменство мусить щораз більше боротися з наслідками свого впливу, який може здійснити ідеал загальнодоступника і футуриста, себто зробити всіх читачами і письменниками. Поділ праці є великим лихом нинішнього капіталістичного ладу і майбутнього соціалістичного; а проте її загальна рівність, яка довела би до того, що письменство стало би цариною, для всіх доступною, — було би сто разів гіршим лихом, бо означало би повний духовний занепад, відсутність творчості. Письменство перестає бути творчістю, коли його матеріалом можна користуватися без виключного, своєрідного зусилля, — коли зусилля необхідне, щоби користуватися тим матеріалом, може не числитися або з ніякими зовнішніми умовами, або з ніякими внутрішніми. Загальнодоступність ідей та літературної форми може не числитися з індивідуальними різницями людей; індивідуалізм футуристів може не числитися з умовами, завдяки яким ідеї стають доступними іншими.

Загальнодоступники і футуристи можуть радіти, що мають бодай одну спільну з письменниками прикмету: що є свободні в виборі шляхів і орудників своєї творчості. Вони мають навіть більше право вважати себе непризнаними за життя і надіятися на справедливість будуччини, ніж генії, які випереджують свій вік. Загальнодоступники ніколи не в силі лишатися вірними першому головному «вірую» своєї праці — що пишуть для загалу; загал є настільки химерний у своїх забаганках, що волить читати футуриста, якого зовсім не розуміє, ніж автора, який звертається до всіх і не дає читачеві багато нагоди, щоби створити собі оману індивідуального зусилля при читанню.

Загальнодоступник вірить у всесильність ідеї і нехтує форму, яка невідхильно з'ясовує суть його ідей незалежно від нього. Футурист вірить у всесильність форми, за якою йде навмання, не перетворюючи її ідеєю, і його форма також з'ясовує суть його ідеї незалежно від нього. Обое вони надто наївно — як на письменників — вірять у всесильність слова і користуються ним так впевнено, як власник панорами, коли запрошує юрбу, щоби поглянула на небачені ще чудеса.

З М І С Т

Історія літератури. Проблеми. Напрями. Поетика

Міщенко Л. І. «Як легендарний папороті цвіт»	3
Ільницький М. М. Богдан Лепкий — поет (проблема типології стилю)	21
Гузар З. П. Книга болю Осипа Турянського (грані поетики)	30
Шелест В. Ігор Качуровський — поет, прозаїк, літературознавець	39
Курищук В. Ю. «Аж доки думки ніч не стане...» (Із життя і творчості Миколи Матіїва-Мельника)	53

Стилi та жанри. Традиції, оновлення

Ковальчук О. Г. Стил ь як предмет дослідження (зміна орієнтацій у дослідженні проблем стилю в українському літературознавстві)	65
Івашків В. М. Ідейно-естетичні витoki драми «ідей» Лесі Українки (до питання її взаємозв'язку з українською філософською романтичною драмою 30—80-х років ХІХ ст.)	74

«Молода кафедра»

Пархомик Р. Я. Спроба літературного аналізу драматичної поеми Олександра Олеся «По дорозі в Казку»	87
Баган О. Р. Естетичні критерії та оцінки, проблема традиції та новаторства в літературній критиці М. Вороного	100
Дрозд О. Б. Характер і конфлікт у драматургії В. Винниченка (п'єси «Брехня», «Гріх», «Закон»)	108
Комариця М. М. Фольклорний символ балади: міф і ритуал	116
Ляхович З. Б. Художньо-естетичний феномен «Молодої Музи»	124

З архівних полиць

Рудницький Михайло. Між загальнодоступністю і футуризмом	135
--	-----

Збірник наукових праць

Міністерство освіти України
Львівський державний університет
ім. Івана Франка

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Міжвідомчий науковий збірник

Виходить з 1966 р.

ВИПУСК 59

Художній редактор О. М. Козак
Технічний редактор С. Д. Довба
Коректор С. О. Сидорчук

Передано на складання 16.06.93. Підп. до друку
25.01.94. Формат 60X84/16. Папір друк. № 2.
Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,37. Ум.
фарб.-відб. 8,71. Обл.-вид. арк. 9,28. Вид. № 23.
Зам. 2935.

Видавництво «Світ» при Львівському держунівер-
ситеті 290000 Львів-центр, вул. Університетська, 1

Львівська обласна книжкова друкарня
290000 Львів, вул. Стефанька, 11

НБ ЛНУ ім. Івана Франка

Гор 0077