



Українське Літературознавство

Випуск

61



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Ім. ІВАНА ФРАНКА

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

МІЖВІДОМЧИЙ НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

В И П У С К 61



Л Ї В І В
ВИДАВНИЦТВО «СВІТ»
1995

Збірник присвячено призабутим сторінкам історії української літератури. Вивчаються питання стильових напрямів поезії і драматургії 20—30-х років та інші теоретичні проблеми. На нових історико-літературних фактах простежуються творчі біографії Л. Мосендза, Є. Маланюка, В. Винниченка, М. Куліша.

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

Бібліогр. в кінці статей.

Редакційна колегія: доц., канд. філол. наук Т. Ю. Салига (відп. ред., Львів), проф., д-р філол. наук І. О. Денисюк (заст. відп. ред., Львів), доц., канд. філол. наук М. І. Гнатюк (заст. відп. ред., Львів), проф., д-р філол. наук Р. Т. Гром'як (Тернопіль), проф., д-р філол. наук Л. С. Дем'янівська (Київ), проф., д-р філол. наук М. М. Ільницький (Львів), доц., канд. філол. наук О. Г. Ковальчук (Ніжин), доц., канд. філол. наук Б. Л. Мельничук (Чернівці), проф., д-р філол. наук Л. І. Міщенко (Львів), доц., канд. філол. наук І. Д. Остапик (Львів), проф., д-р філол. наук І. Л. Михайлин (Харків), доц., канд. філол. наук В. С. Панченко (Кіровоград), доц., канд. філол. наук О. М. Пилип'юк (Івано-Франківськ), доц., канд. філол. наук В. С. Поп (Ужгород), доц., канд. філол. наук О. О. Рисак (Луцьк), проф., д-р філол. наук Л. Рудницький (Ратгерський ун-т, США), проф., д-р філол. наук К. П. Фролова (Дніпропетровськ), доц., канд. філол. наук С. І. Хороб (Івано-Франківськ), проф., д-р філол. наук П. П. Хропко (Київ), проф. канд. філол. наук М. П. Шалата (Дрогобич), проф., д-р філол. наук Д. Штогрин (Іллінойський ун-т, США).

Редактор Т. О. Головіна

Адреса редколегії: 290000 Львів, вул. Університетська, 1. Університет, кафедра української літератури. Тел.: 79-43-98.

Напрями, течії, стилі

Леоніла МІЩЕНКО, *Львів*

Секрети поетичного театру Лесі Українки

Видатне явище театральної культури ХХ ст. — поетичний театр Лесі Українки — охоплює «великий океан думок», спроектованих на сучасне, минуле й майбутнє України і водночас наповнений загальнолюдським змістом, виражає вічні проблеми буття. За фабульним наповненням він охоплює три-чотири тисячоліття — від Єгипту фараонів до сучасності — пропонуючи концепцію історії людства як поступального руху, через терни і боріння до «віків потомних», до вимріяного світла ідеалу. Так з'являвся своєрідний універсальний макрообраз зі своїми характерними прикметами в естетичній моделі світу.

Високу оцінку драматургія Лесі Українки здобула не лише на батьківщині, а й далеко за її межами. Французький вчений Жорж Люсіан вважав, що «поряд зі Стріндбергом, О'Нейлом... драматичні поеми Лесі Українки становлять величезну частину театру нашого століття» [3, с. 235]. На думку польського літературознавця Вацлава Кубацького, «Камінний господар» української письменниці — «найвидатніша інтерпретація сценічної легенди про Дон Жуана» [8, с. 10]. Інший польський дослідник — Здіслав Недзеля — стверджував, що «українська «Кассандра» (1907) — один з перших творів нового прочитання стародавніх переказів... Лише із 30-х років європейська драма вдається до модернізації грецьких міфів, аби виразити сучасний неспокій і своє ставлення до життя». Автор закликав польські театри «звернути увагу на оригінальний драматичний доробок української письменниці» [9, с. 166—168].

І таке мистецьке явище — поетична драма Лесі Українки — ще й досі належно не освоєна навіть українським театром. Хоч

від часу написання п'єс здійснено багато їх вистав, однак вони не стали подіями в культурному житті України, бо не досягали філософської глибини і художньої своєрідності цих творів, постановникам не вдалось розкрити мистецьких секретів Лесі Українки. На це були причини. Одна з них полягала в тому, що український національний театр був позбавлений нормальних умов розвитку. «Щоб зрозуміти характер і розвій нашого театру на Україні, — писав Іван Франко, — треба все мати на оці ті цензурні й адміністративні кліщі, серед яких він виростав. На українську сцену абсолютно не допускалися переклади чужих драматичних творів — доводилося творити свій власний репертуар... Цензура не допускала на українську сцену драм, узятих з життя інтелігенції, на тій підставі, що української інтелігенції немає і не сміє бути, — українська драма мусила зробитися хлопською, сільською, мусила малювати українське село» [5, с. 511].

Отже, ситуація складалася так, що на початку ХХ ст. українське театральне мистецтво, яке у попередні десятиліття мало значні здобутки (славнозвісний театр корифеїв), вже не могло задовольнити потреб нового часу. Все це разом ускладнювало сценічну долю драматургії Лесі Українки. Так, поставлена 1899 р. її драма «Блакитна троянда» успіху не мала. Рецензентам не подобалось, що персонажі «провадять між собою вишукано-розумні розмови, намагаються показати, що всі вони люди дуже освічені» [7]. Щось подібне — нерозуміння, глузування — зазнала майже одночасно «Чайка» Антона Чехова, переживши провал в Александринському театрі у 1896 р. Але вже через два роки «Чайка» була поставлена новим театром — МХАТом, що стало початком її тріумфу. На жаль, такого театру Леся Українка не мала.

Незважаючи на неуспіх першої драми, поетеса розвивається далі як драматург-новатор, сміливо прокладає шляхи модернізації українського театру. Цей вибір був принциповим, він визрівав як реакція на консерватизм «хуторянства в мистецтві», невідповідність етнографічно-побутового театру часові. Глибоко усвідомлюючи необхідність розвитку національної культури, Леся Українка у незакінченій статті «Про театр» висловила занепокоєння: «...Наш театр дуже помалу розвивається і в своєму зрості не встигає за зростом потреб і вподобань нашої громади... Ми хочемо, щоб театр у нас, як у інших народів, розширював наш розумовий виднокруг, освітлював ті питання, що турбують душі інтелігента наших часів» [4, с. 268].

Таким чином, для вияснення «секретів» театру Лесі Українки слід її творчість розглядати в контексті творчості драматургів інших народів, зокрема слов'янських. Виходячи з націо-

нальних потреб, драматургія української письменниці розвивалась у руслі пошуків і здобутків таких новітніх європейських драматургів, як Ібсен, Метерлінк, Гауптман, Чехов, Блок, Виспянський, Пшибишевський, Райніс та багато інших. Всі вони вносили повіякості у драматургію ХХ ст., формували її поетику і стиль. Результати типологічних досліджень українських літературознавців (Н. Кузякіна, І. Журавська, Г. Вєрвєс, Р. Радішевський) висвітлюють подібні тенденції та дискусійні моменти у творчих пошуках Лєсі Українки і російських письменників О. Блока, Л. Андрєєва, польських — С. Виспянського, Ю. Словацького, Л. Риделя.

Та важливо наголосити, що спорідненість тенденцій не обов'язково відбивається у «впливах», про які вже написано багато і не раз з великими пересадками. Тому має рацію Г. Вєрвєс, коли звертає увагу на певні асоціації з літературою польською, що виникають при аналізі поетичного театру Лєсі Українки, «зокрема там, де вона звертається до античних тем (Виспянський) і народних (Ридель)... «Зачароване коло» Луціана Риделя наближається до «Лісової пісні» використанням окремих постатей з фольклору, спільних для польської та української народної творчості, але вони мають відмінний ладунок морально-етичний, виразниками якого виступають в обох творах. Подібність ця могла виникнути цілком незалежно» ([10; с. 237]. Звертаючись до троянської теми, Виспянський в «Ахіллєсі» стурбований можливістю загибелі цивілізації, а українська письменниця — наближенням катастрофи, що віщує загибель вітчизни. Звідси подібність окремих сцен в її «Кассандрі» й драмі Виспянського.

Таким чином, дух часу, потреби часу, його естетичний клімат, який найсильніше відчувають і схоплюють першорядні таланти, найчутливіші індивідуальності, породжують близькі асоціації, подібні художні знахідки. Тому найціннішим у таємницях творчості митця є те, що кожен з них шукає свою дорогу, свого самовираження. Саме такою, самобутньою і яскравою творчою індивідуальністю на спільному шляху нових мистецьких осягнень і була Лєся Українка. Це — найважливіший «секрет» її поетичного театру.

Про широку обізнаність з новітніми процесами, котрі переживала європейська література наприкінці ХІХ—на початку ХХ ст., свідчать літературно-критичні статті Лєсі Українки, надруковані в російському журналі «Жизнь» (Петербург). Ось їх красномовні заголовки: «Заметки о новейшей польской литературе», «Новейшая общественная драма» (на матеріалі німецької і скандинавської літератур), «Два направления в новейшей итальянской литературе», «Новые перспективы и ста-

рые тени» (французька белетристика), «Михаэль Крамер». Последняя драма Гергарта Гауптмана»... У цих статтях авторка викладає також свою теорію нового творчого методу, який вона називає неоромантизмом. Наріжним каменем серед його принципів є нова концепція людини, бо нове мистецтво завжди починається з нової людини. На її думку, «старий» реалізм і романтизм вже не можуть задовольнити ідейно-естетичних потреб часу, виконувати завдання, які висуває дійсність перед мистецтвом. Одна з найголовніших вимог неоромантизму — принцип суверенності особи, її можливості «не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми». Авторка пояснює, «що ні в природі, ні в житті немає нічого, що було б саме по собі, так би мовити, по праву народження, другорядним, що кожна особистість суверенна, що кожна людина, яка б вона не була, є героєм для себе і одночасно частиною середовища». Неоромантик зневажає не юрбу, а той рабський дух, який змушує людину добровільно зараховувати себе до юрби. Ось чому в драматургії Лесі Українки так гостро і наполегливо майже в кожному творі стоїть проблема духовної свободи людини, і рабство вона трактує як категорію моральну, а не соціальну. Здекларований творчий метод позначився як на змісті, так і на формі поетичного театру Лесі Українки.

Сучасна письменниці критика трактувала її твори як «екзотизм», «втечу від гіркої дійсності» в давні часи, історію інших народів, тобто у відсутності зв'язку із сучасністю. Насправді ж у драматургії Лесі Українки п у л ь с у в а л а сучасність, але побачена з точки зору певної ідеї і подана не у традиційному для українського театру зрізі: не соціально-побутовому, а філософсько-ідеологічному. Така об'єктивно існуюча реальність, такі аспекти сучасності різко окреслювались на межі двох епох і потребували мистецького осмислення. І саме ця реальність найбільше привертала увагу і цікавила Лесю Українку-драматурга. Вона прагнула досягнути художній синтез ідеологічних і морально-етичних проблем, заглибитись у складні процеси взаємодії політики й етики, тобто художньо матеріалізувати абстрактні категорії. Змістом її драматургії стають проблеми: політична боротьба й етичні норми людяності; політична культура, свобода і влада та засоби її досягнення. Її непокоїть психологія зради, взаємодія слова і діла, слова і віри, особливо в «країні неволі», обставинах гніту і переслідувань, які переживала Україна. Чи мета оправдує засоби — чи чиста справа потребує чистих рук?

Висунуті проблеми розглядаються в ретроспекції, з урахуванням досвіду багатьох поколінь, і водночас в історичній та

філософській перспективі. Вони постійно перебувають в органічному взаємозв'язку, не вичерпуються в одній або двох драмах, а «переливаються» з твору в твір, переплітаються, висвічуються з різних точок зору, в можливих варіантах. Це відповідало творчим засадам письменниці, яка вважала, що у кожного справжнього митця існує певна група ідей або одна яка-небудь ідея («цвяшок в серце вбитий»), яку він не випускає з поля зору впродовж усієї творчої праці. Тому для глибшого розуміння спадщини Лесі Українки важливим є контекстуальне прочитання кожного її твору — окремого в цілому. До цього спонукує також надзвичайно самобутній образний світ творчої індивідуальності.

Новий зміст вимагав нових засобів вираження, оновлення поетики, нових жанрових форм, нової естетичної природи драми. Леся Українка відходить від жанрової регламентації, створюючи своєрідні жанрові сплави з ліричних, епічних та драматичних елементів. Драматичний діалог, драматична сцена, драматична поема, драма настрою, фантастична драма, драма-казка, драматичний етюд — так визначає сама авторка жанрові різновиди своїх п'єс.

Та складність полягала в тому, що обраний життєвий матеріал — об'єкт зображення, — перебуваючи головним чином у царині політичних та філософських ідей, категорій абстрактних, трудно піддавався сценічному втіленню. Адже об'єктом зображення стають «не матеріальні» думки, рух свідомості, ідеологічні протиставлення — боротьба ідей, принципів, переконань, а не характерів. Художнє завдання вимагало матеріалізації цих абстрактних категорій, матеріалізації ідей, філософських концепцій. Тому важливим було не стільки створення оригінальних типів та характерів, скільки «олюднення», персоніфікація ідей, які виступають «суб'єктами етичного вибору» і, таким чином, передбачають вихід на етичні першооснови людського буття.

Ускладнювалося все тим, що йшлося не про відтворення єдиноборства якихось абстрактних «вічних» ідей, а про художнє втілення загальнолюдських проблем, безпосередньо пов'язаних з актуальними питаннями конкретного життя поневоленого рідного народу на початку нового Хл ст. Неможливість в умовах імперського політичного й національного гноблення прямого вираження того, що авторка називає «образ рідної неволі», диктувала потребу шукати алегорії, які б давали змогу «в минулому бачити сучасне».

Така нова ідейно-естетична структура параболічно-притчового характеру стимулювала звернення до світових образів і сюжетів. Невичерпним арсеналом тут стали для Лесі Україн-

ки міфологічні та історичні події, зокрема християнського та античного світу, котрі надавались алегорично-притчевому переосмисленню. Світові образи, ці «вічні» постаті-знаки, в яких вже зафіксовані, закладені певні ідеї, постійний зміст та значення, викликали відповідні асоціації, сприяли вагомості й масштабності зображуваного. Але вони ж утруднювали сприймання глядача, який звик на національній сцені бачити відомих йому в побуті Наймичку, Безталанну, Бурлаку, Хазяїна... Зображене і виражене тут майже накладалось. У театрі Лесі Українки треба було не лише дивитись, а й бачити. Дивитись на «чужі» постаті Кассандри, Антея, Юди, Дон-Жуана, а бачити сучасну Україну з її важкими, трагічними проблемами. Сама авторка, ніби відповідаючи критикам, які закидали їй відірваність від національного життя, писала, що автор в образах, запозичених зі світової скарбниці, —

в їх гіркій, давно минулій долі.
все бачив образ рідної неволі.

Ускладнювали вихід на сцену й особливості нової поетики драми. Серед них: неоднозначність образу, його багатомірність, де вже немає поділу на персонажів негативних і позитивних (Леся Українка сповідувала платонівське: «всюди бачити двоє»), переакцентовка на внутрішню дію, перевага слова над дією в її зовнішньому прояві, лірико-філософського струменю над постійним, вагомість підтексту, відсутність розв'язки. Це стимулювало новий тип конфлікту у драмі-диспуті, де палає пристрасть думки, а не протиставлення характерів. Центром драматизму стає внутрішній світ людини, складність і суперечливість її духовної субстанції — «кривавого побоїща в душі людини» (М. Вороний). Розширення кута зору вистави відбувається не так за рахунок зображеного, як вираженого. І тут Леся Українка йде в руслі тих видозмін, що їх впроваджує нова європейська драма. Досить згадати драматургію Антона Чехова з її глибинним підтекстом — «підводною течією» дії, п'єсудиспут Бернарда Шоу, символіку ідеологічної драми Станіслава Виспянського.

Поетичний театр Лесі Українки вимагав і принципово нової гри акторів, сміливих режисерських рішень, нової сценографії, де символічного звучання набувають колір, звук, збірні метафори і найменша деталь, оновлюється символіко-метафорична система.

Юрій Шерех у статті «Театр Лесі Українки, чи Леся Українка в театрі» звернув увагу на багатоплановість і складність сценічної реалізації образів у п'єсах письменниці [6, с. 50—55]. Так, Міріам в «Одержимій», на його думку, можна грати

і як жертву, точніше, саможертву, і як тему безмежної любові, але безвольної і безплідної, можна розвинути мотив двох типів волі: воля розуму і воля фанатичної відданості одній ідеї, можна грати і конфлікт ідеального і реального, одиниці і маси. Все це є в «Одержимій». Крім цього, Ліна Костенко побачила там ще одну дуже важливу тему: «В «Одержимій» є нечуване морально-етичне відкриття, котре могло б бути актуальним для духовного життя людства. Адже тут, може, вперше в історії світової літератури, піддається сумніву доцільність жертви в ім'я такого людства» [1, с. 19]. Йдеться про тих у п'єсі, що «тричі відрікалися від Нього» (Месії), про фарисейство, ницість, страх юрби признатися до Того, кому ще вчора кричали: «Осанна!», «про учнів, які сплять «камінним сном» у час, коли душа їхнього Вчителя «сумна до смерті». «Образом Міріам, — підсумувала Ліна Костенко, — Леся Українка захистила людство від звинувачення, що воно не варте, щоб за нього йти на Голгофу».

Багатогранність, різноплановість притаманна й іншим персонажам драматургії Лесі Українки. Так, образ Юди («На полі крові») містить не менш складний філософсько-психологічний спектр. Юда одночасно селянський син-одинак, християнин і христопродавець, кар'єрист (прагнув у Божому царстві посісти місце «перше, не інакше») і ренегат, людина гарячих пристрастей і холодного розрахунку. Подібною складністю виділяються й постаті з драматичних поем «Кассандра», «В пущі», «Адвокат Мартіан». Драматичні протиборства навколо альтернативи — свобода і влада — висвічують складність натур героїв «Камінного господаря». Свобода там, де немає влади, — вважає Дон-Жуан. Без влади немає свободи — переконана донна Анна. На зіткненні цих переконань вирізьблюються їхні постаті, які фокусують ще багато інших якостей, серед них — політичне донжуанство, відступництво як моральна смерть.

Широке художнє узагальнення, філософське заглиблення у матеріал характерне для поетичної драми, що, як правило, з'являється на вістрі змагань за високі ідеали і перебуває в центрі боротьби за новий театр. Саме такою була і драма Лесі Українки — одночасно поетичною, політичною та інтелектуальною. Творячи її, авторка не лише розширювала внутрішні можливості цього літературного роду, а й творила свою, неповторну модель художнього світу, де в «словесних турнірах» (М. Зеров) народжувався особливий драматизм, окреслювались мистецькі образи виняткової філософської та психологічної напруги. В «Одержимій» рабській психології юрби протиставляється духовна свобода Міріам — як моральний імператив віри й одержимості. Героїня драматичної поеми «На ру-

їнах» пророчиця Тірца перекопана: хто усвідомлює свою людську гідність, рабом не буде —

Хто раб? Хто подоланий? Тільки той,
хто самохіть несе ярмо неволі.

Подібну думку висловлює і співець-пророк Елеазар («Вавилонський полон»):

Терпіть кайдани — то несвітський сором,
забуть їх, не розбивши, — гірший стид.

В стилі нової європейської драми використовує Леся Українка також фольклор, національну міфологію. Крізь призму фантастичних духів природи вона побачила трагічну дисгармонію сучасної людини, яка не може «своїм життям до себе дорівнятись». Крім того, тут, може, вперше у світовій драматургії, авторка з великою тривогою заговорила про екологію, про ті загрозливі наслідки, до яких призводять порушення гармонії природи, наступ людини на природу.

Леся Українка як драматург-новатор не була якимсь винятком, щасливою випадковістю, своєрідною «блакитною трояндою» на українському національному ґрунті. Поруч неї виростає молода парость талантів. Пошуки нових шляхів у драматургії відбилися у творчості Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Гната Хоткевича, Спиридона Черкасенка, Антона Крушельницького, Людмили Старицької-Черняхівської. «І Геси модерних драматургів, особливо Лесі Українки, Винниченка, Олеся, ставить найбільш прогресивний тогочасний український театр Миколи Садовського. Іа якісно нового звучання набувають ці твори в «Молодому театрі» Леся Курбаса. Започатковуючи свою працю в Києві 1917 р., театр у спеціальній афіші декларував свою програму. Головним її змістом було «творити і провадити в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могли б проявитись творчі індивідуальності сучасного молодого покоління українського авторства не «українофільської», а європейської, в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур» [2, с. 7].

Хочу нагадати, що Лесь Курбас виростав як митець — артист і режисер — у Львові, українському театрі «Руська бесіда», що перебував у тісних контактах з польським театром у Львові, а також з мистецькими осередками в Кракові. Цей талановитий режисер-новатор зумів добре відчути дух часу і був сміливим експериментатором, що дало змогу створити надзвичайно цікавий і самобутній театр, спроможний реалізувати високі мистецькі завдання та закладені в його програмі надії.

Цим сподіванням не судилось збутись. Трагедія Леся Курбаса — його знищення в соловецьких таборах — стала трагедією національного українського театру. Поетичний театр Лесі Українки і надалі чекає свого режисера, щасливого сценічного життя.

1. Костенко Ліна. Поет, що йшов сходами гігантів // Леся Українка. Драматичні твори. К., 1989. С. 19. 2. Лесь Курбас. Спогади сучасників. К., 1969. 3. Леся Українка. Життя і творчість в документах. К., 1986. 4. Леся Українка: Зібрання творів: У 12 т. К., 1977. Т. 8. 5. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1981. Т. 41. 6. Шерех Юрій. Друга чепга // Сучасність. 1978. С. 50—55. 7. Киевское слово. 1899. № 4170. 8. Lesia Ukrainka. Cassandra i inne dramaty. Kraków, 1982. 9. Niedziela Zdzisław. Dramaty Larysy Kosacz. Warszawa, 1985. 10. Werwes Hryhorij. Tam, gdzie Ikwy srebrnie fale plyna. Warszawa, 1972.

Стаття надійшла до редколегії 08.07.94

Степан ХОРОБ, Івано-Франківськ

Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі

(До типологічної характеристики п'єс М. Куліша,
В. Винниченка, С. Черкасенка та І. Кочерги
в західноєвропейському контексті)

Проблема цілісного й об'єктивного вивчення новітньої української драматургії, надто її 20—30-х років, — чи не найскладніша у нинішньому літературознавстві. Не тільки тому, що конче потребує абсолютно повного виявлення й ідейно-естетичного аналізу невідомих або малознаних художніх явищ, концептуально нового, не тенденційного (без будь-яких зідеологізованих штампів і спотворень) підходу до осмислення всіх періодів її розвитку в національному духовно-культурному осередді загалом. Сьогодні цю проблему годі з'ясувати без необхідного розгляду української драми в європейському чи принаймні слов'янському літературному контексті. Власне він як найправдивіше даватиме належну оцінку, визначаючи і рівень мистецьких осягнень, і міру творчих прорахунків вітчизняних авторів.

Окрім того, відтворення контексту сприятиме інтегруванню

(бодай у нашій свідомості) української п'єси у світовий або загальноєвропейський літературний набуток, а також допоможе вивільнитися від деякої стереотипічності її розуміння (сільськості, вторинності, непрестижності, провінціалізму «хатнього» вжитку тощо), що склалося за певних причин протягом тривалого часу й досі побутує серед масового читача, а почасти навіть і в колі науковців.

Останнє переконливо заперечує сама історія розвитку новітньої української драми, окремі явища якої сягали не лише національних, а й світових вершин. Як, наприклад, унікальна за своєю художньою суттю і неперебуття за вселюдською духовною вартістю поетично-філософська драматургія Лесі Українки чи глибокопсихологічна, всуціль самотності п'єси М. Куліша, що в органічній мистецькій сув'язі зі сценічними новаціями Леся Курбаса дала світові феноменальну з'яву — театр «Березіль».

Варто зауважити, що дослідження новітньої української драми в контекстуальному аспекті все ж велось нашим літературознавством. Хай і недостатньо, але зібрано певний описовий матеріал, висловлено ряд цінних спостережень та наукових міркувань, аргументовані деякі теоретичні положення, як, наприклад, у 2-му і 3-му томах п'ятитомного видання «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (К., 1987—1988). Однак доводиться визнати, що подібні дослідження позначені політичною тенденційністю та ідеологічною заангажованістю: контекст регламентувався переважно драматургією так званого соціалістичного реалізму або літературою «країн соціалістичної співдружності», а в донедавна поширеному «всесоюзному контексті» за основу бралася російська п'єса, та й то, як правило, зі своїм «більш вартісним» впливом на українську.

В інших випадках переважає описовий і лише почасти компаративістський підхід, а не системний чи типологічний (виняток, безперечно, становлять праці О. Білецького «Українська драматургія післяжовтневої доби», Ю. Шереха «Шоста симфонія» Миколи Куліша», Н. Кузякіної «Александр Блок и Леся Украинка», Л. Залеської-Онишкевич «Куліш і Брехт: самостереження героя та самостереження актора», М. Ласло-Куцюк «Маски» Миколи Куліша» і «Ключі до театру Івана Кочерги», Л. Танюка «До проблеми української «пророчої» п'єси», Л. Мороз «Про символізм в українській драматургії»).

Самостійною, але невідокремленою проблемою є проблема адаптації та входження української п'єси діаспори в різноманітні драматургії народів, зокрема, Канади, США, Польщі, Австралії, Румунії та ін., освоєння нею світового духовного дос-

віду, а відтак використання його в Україні *. Зрештою, майже не здійснювалися спроби окреслити новітню українську драму як духовну цілісність з її світськими і християнськими жанрами ** чи як взаємопов'язану і взаємозалежну з іншими видами художнього організму національної культури, насамперед театру. Щодо останнього, знову ж, як виняток, можна назвати нарис В. Ревуцького «Українська драма й театральне мистецтво на історичному шляху», що увійшов до книги з історії української культури, виданої 1984 р. в Едмонтоні.

Вивчення новітньої української драми, зосібна 20—30-х років, у загальноєвропейському літературному контексті, звичайно, не обмежується окресленими проблемами. Їх значно більше. Та все ж проблема рецепції модернізму, зокрема символізму та експресіонізму, творчістю українських драматургів на сьогодні чи не найменш досліджена. Тим часом національна драматургічно-театральна практика дає всі підстави для порушення такого питання.

Уже на початку ХХ ст. у драматургічних творах Лесі Українки, О. Олесе, В. Винниченка, С. Черкасенка, В. Пачовського та інших авторів простежується увиразнена умовність у зображенні душевних драм героїв, соціальних дисгармоній, масових рухів тощо. Вияскравлюється в них диференційованість і синтетизм художніх форм (індивідуалізоване мовлення, масові сцени, диспути-діалоги, моменти «очуднювання» змісту). Їм притаманні філософська проблематика, поглиблена саморефлексія, розкриття внутрішньої потаємної суті людської особи, словесна гра, вираження індивідуалістичного протесту проти тотального відчуження тощо. Водночас інтенсивне вироблення літературної умовності в процесі становлення новітньої української драми нерідко супроводжується зростанням уваги до «класичних» сюжетів, образів і характерів (драматичні поеми Лесі Українки), посиленням публіцистичності, моралізаторства (п'єси В. Винниченка), поглибленням замкненості, усамітненої прихованості, таємничості змісту (драми О. Олесе), розширенням екзистенціальної проблематики або пошуків смислу життя (твори С. Черкасенка). Навіть історична драматургія, наприклад, Г. Хоткевича чи Л. Старицької-Черняхівської, позначена

* Частковому розв'язанню такої проблеми сприяють наукові розвідки: *Залеська-Онишкевич Л.* Українська драматургія на північно-американському континенті // *Наш театр. Книжка діячів українського театального мистецтва: 1915—1975.* Нью-Йорк; Торонто, 1975. Т. 1. С. 215—230; *Цегельський Л.* Жидівсько-український театр в Америці // *Там же.* С. 405—417.

** Щодо жанру християнської драми див.: *Рудницький Л.* Драматургія Григора Лужницького // *Записки НТШ.* Львів, 1992. Т. 224. С. 185—209.

активним авторським використанням модерних засобів художнього вираження (романтизація аж до символів-образів, психологічний аналіз характерів, сфери підсвідомості, суб'єктивні переживання і візії тощо).

Усе це — і нове змістове навантаження, і нова драматична форма — повинно було служити переборенню традицій народницького «живого» чи етнографічно-побутового українського театру, доланню канонів і приписів етнографічно-побутової національної драматургії. Наймолодша літературна генерація, за словами І. Франка, прагнула «цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу» [21, с. 142]. Це, зрозуміло, вимагало не лише переорієнтації української драми на найновіші, модерні форми й засоби зображення, а насамперед переорієнтації, відтак і цілковитих змін основних типів художнього мислення (від романтизму й натуралізму до імпресіонізму, символізму, експресіонізму та психологічного неореалізму).

Водночас не слід забувати, що розвиток раннього модернізму в новітній українській драмі мав специфічні особливості, значущою була закоріненість у культурну і політичну проблематику, тривкою — традиційність народницької теорії, а також рівень її популярності та розробленості. Однак зі смертю Лесі Українки, вимушеною еміграцією О. Олеся, С. Черкасенка, В. Винниченка модернізм в українській драматургії з його потужним національно-культурним міфотворенням і духовною утопією гармонійної єдності особистісного й соціального набуває нових відтінків. Наприкінці 20-х років модерністичні шукання своєрідно модифікують ті ж В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко, а згодом, уже в 30-х роках, — М. Куліш, Я. Мамонтов, І. Кочерга та ін., у творах яких виразно виявляються характерні риси експресіонізму та символізму. Зрештою, ці художні напрями — означеність не лише літературна. Театр «Березіль», геніальний режисер Лесь Курбас у своїх реформаторських виставах нерідко звертався до символістичних та експресіоністичних засобів вираження, як в «Етюдах» за О. Олесем чи «Джیمмі Хіггінсі» за Е. Сінклером. Власне, крізь призму цих європейських модерністичних напрямів у типологічному контексті варто розглянути п'єси В. Винниченка, С. Черкасенка, М. Куліша, І. Кочерги.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Навіть при першому, побіжному знайомстві з творчістю В. Винниченка та М. Куліша впадають у вічі характерні ознаки експресіонізму: загострено-увиражене відтворення навколиш-

нього світу і його протиріч, ірреальна, здебільшого фантасмагорична ситуативність драматичного дійства, короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, надміру збуджена емоційність, екзальтованість головних героїв, метаморфозність їхніх учинків, політично активний, але індивідуалістичний протест тощо. При дальшому заглибленні у драматургічні твори В. Винниченка і М. Куліша, під час розгляду їх змістових і формотворчих особливостей ці та інші поняття і категорії не лише конкретизуються, а й розширюються, виявляючи рівень драматургічної поетики українських авторів.

Насамперед кожен з них по-своєму продовжив розробку вже освоєних світовою і західноєвропейською драмою тем, серед яких — правда ідеї та правда життя, притлумленість, незахищеність людської особистості в середовищі дисгармонії і соціальних протиріч і конфліктів, емоційно-вибуховий протест усамітненої людини супроти хаосу світу, езотеричні, нерідко фанатичні пошуки смислу буття тощо. У цьому ряду виокремлюється тема месіонерства і пророцтва, тема людини, яка прагне змінити чи видозмінити стару модель життя і витворити нову, або ж принаймні передбачити подальший хід розвитку суспільства і людства («Народний Малахій» і «Пророк»).

Згадаймо, що схожі проблеми порушували у своїх п'єсах П. Корнель («Дон Санчо Арагонський»), М. де Гельдероде («Варрава»), Ж. Ануй («Томас Бекет»), Ж.-П. Сяптр («Диявол і пан Бог»), Є. Жулавський («Лжемесія»), С. Віткевич («Ян Мацей Кароль Вшекліца») та ін. У національній драматургії цю тему розробляла Леся Українка («Кассандра»); у 30-ті роки, коли М. Куліш створив трагедію «Народний Малахій», а В. Винниченко — драму «Пророк», до неї також зверталися М. Ердман («Самогубець»), Л. Лунц («Місто правди»), М.-М. Сфорім («Подорож Веніаміна Третього»). Не вдаватимемося до типологічних зіставлень драматичних творів українських авторів з названими п'єсами на тематичному рівні. На інших, не менш переконливих прикладах це блискуче здійснили М. Ласло-Куцюк [14, с. 233] і Л. Залеська-Онишкевич [8; 9; 10].

Все ж зауважимо, що поява такої теми і проблеми в новітній українській драмі зумовлені не лише літературними ремінісценціями. Мають рацію ці дослідники, які вбачають її закоріненість ще в середньовічних мораліте [19, с. 130], хоча безпосередні витoki її знаходимо все-таки не там, а в літургічній драмі, в показі нею діянь пророків та їхніх походів [1, с. 106]. Окрім того, месіанство і пророцтво у художній літературі завжди імпульсувалися крутими зламами життя суспільства і людини. Власне такими й були 30-ті роки ХХ ст., роки майже то-

тального засліплення людини, коли для неї, здається, менше важили знання про життя, ніж віра у його примарні ідеали, коли перебудову суспільства, а відтак і особистості, людина прагнула здійснити бездумно, покладаючись лише на своїх поводитирів. Мабуть, чи не найбільша заслуга і М. Куліша, і В. Винниченка в тому, що вони не тільки виокремили це з ряду історичних процесів, а й зуміли розпізнати за цим явищем ідейний фанатизм (байдуже, який він — червоний чи коричневий), ілюзорність мрії (чи про світову революцію, чи про вселюдську спільноту), небезпеку розчинення індивідуума в сакральному «я» або колективістському «ми», а згодом і незворотність вражаючих катаклізмів.

Неопророки Малахій («Народний Малахій») і Амар («Пророк»), як і головні герої «Самогубця» М. Ердмана, «Міста правди» Л. Лунца та інших п'єс європейських авторів, сповідають фанатичну віру в ідею перебудови людини, її духовного світу. Однак таке вірування, сліпе діяння призводить їх до цілої низки катастроф — моральних і фізичних. У нових конфліктних обставинах, психологічних ситуаціях все очевиднішими стають протиріччя між їхніми проповідями і життям, невідповідність ідеї реальній дійсності. Згадаймо, що схожі колізії вносять у драматичну дію своїми вчинками персонажі творів «Дисгармонія» (Мазун), «Великий Молох» (Абстракт), «Базар» (Цінність Маркович) В. Винниченка, «Патетична соната» (Ілько Юга) М. Куліша. Та якщо їхні прагнення завершуються поразкою, що змушує до відповідальності за фанатизм, то діяння Малахія і Амара — цілковитою кризою, трагедією особистості, котра сприймається як вирок не тільки їхньому фанатизму.

І все ж проблема експресіонізму в драматургії М. Куліша і В. Винниченка, зосібна у трагедії «Народний Малахій» і драмі «Пророк», — це не проблема надто загострених відчуттів та надто складних суперечностей, а передусім проблема зраненої душі та пошматованої свідомості. Як і експресіоністські герої А. Стріндберга (зокрема, Жан і Юлія з «Фрьокен Юлії», Чоловік і Дружина з «Танцю смерті», Король з «Еріка XIV», Христина з «Христини» та ін.), так і Малахій та Амар — люди з беззахисною, роздвоєною душею і свідомістю. Байдуже, що перший змальований в іронічно-сатиричному плані, а другий — у гіперболічно-фантастичному: вони майже однаково трагедійні.

Якщо продовжити типологію з творами А. Стріндберга на рівні образів-характерів, то мотиви Малахія і Амара більшою чи меншою мірою співвідносяться з мотивом Еріка з п'єси «Ерік XIV». Звичайно, тут різний ідейно-тематичний зріз, відмінні концептуальне спрямування і проблематика, несхожість

композиційна і жанрова, проте пафос героїв загалом має чимало спільного.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка — це трагедія інфантильного, фанатичного мислення у безпросвітно-жорстокому, безнадійно-облудному світі.

Містечковий листоноша Малахій наївно вірить у те, що сам-один спроможний врятувати людство, якщо стане голубим наркомом і викриватиме підступність у житті, зриватиме маску доброчинності з прогнилого, пустопорожнього, загалом усього порочного. Він по-дитячому впевнений, що, знищивши всі старі форми життя і витворивши нові, зможе за їхньою допомогою реформувати людину. Отож, оновивши її суть, водночас можна буде докорінно оновити людське суспільство.

Амар як суперсвідома особистість вважає, що тільки любов, всепрощення, покірливість і віра створять гармонію у людському співжитті. Він, посланець Бога на землі, виконує функцію посередника (хай і дещо позірну) між натовпом і Небом, тому й закликає молитися Всевишньому, бути великодушним у всьому, а в умовах людських і суспільних взаємин, часто суперечливих, навіть драматичних і трагічних, ця великодушність позначена печаткою недоречного інфатилізму, а віра перетворюється у засліплення.

Як дитя поводить ся молодий король Ерік: вередує, бешкетує, віддається ілюзорним мріям про добробут і благоденство. Як озлоблена, залишена напризволяще дитина, він страждає від того, що близькі для нього люди не люблять його, цілеспрямовано й рішуче борються за владу, відстоюють свої права наступників престолу, і він, немов хлоп'я, змагається з ними у ненависті.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка — це трагедія покинутого, відчуженого.

Одна за одною обриваються нитки, що зв'язували Малахія з довколишнім світом. Куди б не заводила його дорога вірувань, він всюди натикається на нерозуміння, зневагу. Урядовці з рад-наркому, наглядачі з тюрми-божевільні, утримувачка дому розпусти, робітники на заводі, навіть друзі та родичі — всі вони залишаються однаково глухими до його проповідей. Покривджений і усамітнений Малахій може промовляти тільки до себе, може грати лише собі: «І плювали, і били Його по ланитах. Та Він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії. (Заграв на дудку). Я — всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та й заграю» [13, с. 83].

Спочатку Амар майже всіма сприймався як месія, що має спасти, визволити світ від гріха, месія, покликаний піднести

людину і народи у затхлому осередді життя, а відтак об'єднати їх в одну родину: «І слухайте ще, брати й сестри мої любі! Слухайте, діти всіх народів, усіх релігій, всіх язиків. Я, Амар, посланий до вас Богом, кажу до вас: радуйтеся, бо настав час вашого визволення. Настав час великої, всеспасенної, всецілющої любові. Брати мої бідні, брати мої любі, я не грозитися вам, не карати вас післаний до вас... Об'єднати все людство в єдину родину всієї землі складено на мене» [5, с. 20]. Однак його вчення і прагнення стали дисонансом у зіткненні з жорстоким і водночас агресивним модерним техносвітом (промовистою є сцена технічної перевірки — через електричний стілець — суперсили пророка), його релігійні погляди і діяння все частіше набували узвичаєно людських рис, зокрема, кохання до Кет, ненависть до Райта, ними почали торгувати найближчі учні (Ранджит, Сіндгу), з їхньою допомогою почали збагачуватися (Вільямс), їх врешті-решт хапливо обмінювали на сите благополуччя. Зустрівшись з ворожнечею щодо себе, несприйняттям свого пророцтва, Амар залишається самотнім серед оточуючих його людей.

У своїй повсякчасній підозрілості, у постійному бажанні зберегти абсолютну незалежність Ерік цурається всіх — не тільки ворогів, а й відданих йому приятелів. З не меншим страхом він боїться потрапити під вплив свого канцлера, своєї коханої Карін, свого народу. Уникаючи їх, він пригнічує їх, аби не бути пригніченим. Таке настійливе прагнення відстороненості набуває в особі Еріка шаленого, неврівноваженого, навіть більше — хворобливого характеру.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка — це трагедія переслідуваного.

Одверті глузування й знущання з Малахія (він — фантаст і обмежена людина) призводять його до божевілля. Малахій — трагікомічний у своїх сповіданнях, тому він жалюгідний і смішний у піднесенні, пориві щось робити у реформуванні людини, тому всі його вчинки завершуються прямо протилежними задумові результатами, тому й дудка його, що мала творити прекрасну «голубу симфонію», раз по раз зривалася й «гугнявила диким дисонансом». Власне в цьому й упослідження Малахія.

Гоніння Амара розпочинається з виявленням у нього загальнолюдського начала: пророк перестає бути пророком, принаймні для найближчих. Для них він був посланником Бога доти, поки дбав про людство загалом, а не про окремішню людину. Однак достатньо йому було зійти з хмарних висот і опуститися до конкретної особистості, виявляючи при цьому звичайні почуття, як Божа ласка і сила зникали, а оточуючі

люди починали ставитися до нього не тільки байдуже, а й вороже. І Амарові не залишалося нічого іншого, як самозректися, заперечити свою віру в ім'я тієї ж великої мети (тепер уже безповоротно втраченої) і віддати самого себе в руки технократам. Як фізична постать, він відходить у небуття, імпульсувавши цим уже востаннє створений і упосліджений ним же міф про можливість, майбутнє великої ери амар'янства. Для технократії його смерть перетворилась у знаряддя, за допомогою якого можна правити світом навіть через знеціненого, фальшивого Амара, аби лише в нього сліпо вірували натовп, маси.

Зневага, неприязнь і ворожнеча супроводжують Еріка все життя. Люди королівства, насамперед зв'язані родинними узами, переслідують його. Тому всі вони — його вороги. На їхню думку, Ерік не може бути королем, оскільки він недостатньо односторонній як повелитель, недостатньо дорослий, часто сумнівається там, де як король не має права на жодні сумніви. Вони мають намір не лише усунути Еріка з престолу, а й знищити його.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка — це трагедія приреченого.

Малахій безсилий змінити людину і суспільство. Не тільки тому, що сам-один цього прагне, а й тому, що ніхто не може змінити суперечливих взаємин між людиною і суспільством. «Можна удосконалювати форми суспільного життя, не можна зробити голубої реформи суспільства, бо це — проблема й мета індивіда, а не суспільства» [25, с. 329]. Малахій, малахіяństwo якнайглибше розкривають тему проповідуваного, однак не здійсненого на землі християнства.

Амар як небесний месія розчиняється в Богові, а як непересічна особистість, здійснивши благоденство у ставленні до людини, розчиняється в людях. І в одному, і в іншому випадках перестає бути Пророком. Не знаючи, не розуміючи реального життя, він неминуче мусив упасти жертвою за свою ідею [9, с. 203]. Власне у цьому драма і велич Амара. Не Пророк, а Людина витримує своє високе призначення на землі, з певністю вірить у можливість суспільних змін, хай і через втрати, через катастрофи.

Ерік гине, відстоюючи свою незалежність від суперечностей і конфліктів, що роздирають суспільство. Гине, захищаючи себе від ворогуючих класів і партій. Принадну, свободолубиву, дитячу душу Еріка люди й обставини розривають на шматки. Зі самого початку його доля була приреченою.

Як бачимо, розп'яту душу, розчахнену свідомість і Малахія, і Амара, і Еріка можна пояснити рядом мотивів. Саме у їх різноманітності та розмаїтості і лежить справжня, глибока

причина трагедії головних героїв експресіоністських п'єс М. Куліша, В. Винниченка і А. Стріндберга. Герої зазнають відчутної поразки у життєвій боротьбі, яку так високо цінують. Вони не можуть утвердити своєї віри, принципів врешті-решт, своєї волі — і не бажають підпорядковувати їх комусь іншому, чужому, безсилі діяти як одинаки — і не хочуть діяти разом, прагнуть любові — зазнають зневаги або й ненависті. Попри всю очевидну різницю сюжетів, конфліктів образи-характери Малахія, Амара і Еріка змальовані драматургами не стільки як постаті-індивідуалісти, скільки як мученики індивідуалізму.

Варто зауважити, що поетика західноєвропейського експресіонізму, зосібна у драматургії, передбачала не лише боротьбу персонажів в ім'я якоїсь ідеї, а й боротьбу, хай нервову чи люту, з елементами гри. Причому мета гри (ніким із персонажів не визначається заздалегідь, тільки ледь усвідомлюється) полягала у тому, щоб надати емоційності, інтенсивності похмурому, майже всуціль позбавленому радості існуванню героїв. У драмах того ж А. Стріндберга ігрове начало виявляється у кількох, принаймні двох, яскраво виражених значеннях: гра як змагання, внаслідок якого мають бути переможці й переможені (п'єси «Батько», «Шлях у Дамаск», «Соната привидів»), гра як імпровізація, розважання, у результаті якого також мають бути переможці й переможені (п'єси «Фрьокен Юлія», «Танець смерті» та ін.). В інших творах А. Стріндберга, здається, грають не люди, а обставини, якісь вищі сили. А там, де починають гру самі дійові особи, вона часто набуває небезпечних поворотів; герої готові грати до кінця, незважаючи навіть на можливість поразки чи трагічні наслідки.

Такий тип людських взаємин, до речі, продовжували розробляти пізніше Піранделло у «Шести персонажах у пошуках автора» (більш відсторонено і лірично), Фелліні в «Дорозі» (більш гуманно й пластично), Олбі в «Не боюсь Вірджинії Вульф» (більш елементарно і забавно), Бергман в «Обличчі» (більш витончено й широко), Осборн в «Оглянься у гніві» (більш трепетно і обнадійливо) та інші драматурги. Хоча всі вони виходили з тих же передумов, що й Стріндберг.

Розробляв його у своїй творчості і М. Куліш. Згадаймо, що боротьба персонажів «Маклени Граси», по суті, значною мірою стимулюється грою дійових осіб, як, наприклад, маклера Зброжека. Він, остаточно збанкрутувавши, намагається заробити бодай на власній смерті. Домовившись з тринадцятирічною Макленою, що вона вб'є його, Зброжек у такий спосіб думає забезпечити своїй сім'ї страховку. Це своєрідна спроба

гри між героями. Далі вона розвивається ніби забава, що несе в собі іронічно-сатиричний відтінок. Вночі перед смертю маклер розігрує ймовірне власне вбивство, рахує, потираючи руки, можливі гроші за нього (гонорар же!), однак лукавить і тут: готуючи обумовлену винагороду Маклені, недодає туди кілька купюр (темно — не зауважить). При цьому Зброжек не просто виконує певні дії, а відтворює їх, немов актор, переповідаючи все, що малює його уява, все, що незабаром має відбутися: «Я ніби вийшов... А насправді я стою отак... *(показує як)* і вона стріляє ззаду, в шию. Тільки в шию! Легше мені, зручніше їй і правдоподібніше... Га? Постріл ззаду... *(Надпив вина, планує далі)*. Я тримаю годинник, затис в одній руці. Загадкова деталь, питання для слідчих, і дівчинка не візьме. Гроші в кишені, частину розсипано по землі. *(Тут маклер шепоче, що можна буде недодати)*. Темно, не помітить. Га? Тільки на стежці. Отже *(перелічив, за звичкою відкладаючи на рахівниці)*, премії підраховано, пістолет куплено, де і як — обмірковано» [13, с. 314]. І як завершення цього репетиторства, що має характер сценічної гри: «І ось маклер востаннє допиває вино. *(Допив вино)*. Гасить свічку. *(Погасив)*. І додає самоіронічну ремарку: «Яка драматургія!».

Власне ця ремарка надає йому можливості імпровізації, як, до речі, й акторові, що гратиме роль Зброжека. Момент ігрового начала у цьому очевидний, не випадково дослідники драматургії М. Куліша звертали на це увагу: «Фраза звучить одразу в трьох площинах — її говорить маклер Зброжек, іронізуючи над розіграною перед дзеркалом мелодрамою; її говорить актор Гірняк, який грав роль Зброжека, іронізуючи над тим, як «зворушливо він грає, і, нарешті, її говорить автор п'єси, свідомо знімаючи трагікомедійним ходом справді глибинний трагізм моменту» [18, с. 32]. Маклер Зброжек сам затіяв небезпечну гру і готовий продовжувати її до кінця, яким би він не виявився [11, с. 427].

У «Маклені Грасі» М. Куліша гра — це передусім наслідок нестійкого стану духу. В грі, яку ведуть його драматичні герої, зокрема, Маклена, Падур та інші, не все, звичайно, робиться з натхненням — його тут дуже мало. Іноді в ній відчувається то досвід і розрахунок (як у Зброжека), то наївна довірливість, підозрілість (як у Маклени), то крайня звідчаєність і усамітненість (як у Падурі), то хитрість і жорстокість (як у Зарембського) тощо. Кожен з них вдало відбиває атаку свого опонента і швидко наважується на власні ходи. Однак, якими б різноманітними не були відтінки такої гри, починається вона не знічев'я, не за чийось розманіженим бажанням, а з психологічного надриву, враженої душі, свідомості.

Загалом же ігрове начало у драматургії М. Куліша відіграє важливу як змістову, так і формотворчу роль. Та ж «Маклена Граса» чи «Патетична соната» вибудовані за законами «тетру в театрі», де драматичне дійство може відбуватися водночас на різних рівнях триповерхової сцени. У «Вічному бунті» гра спонукає автора до свідомого руйнування так званої «четвертої стіни» поміж виконавцем ролі і глядацькою залю. Тут конструювання дії значною мірою залежить від реакції своєрідного «спілкування» актора і глядача — перший, звертаючись до другого, умовно виконує роль, що її має написати драматург. У «Патетичній сонаті» цей прийом художнього вираження, вперше використаний М. Кулішем не лише в українській драмі, а й у світовій, поглибився авторською сповіддю. Результат цього — нові жанрові різновиди («драма контакту» і «лірична драма»).

У п'єсах М. Куліша і В. Винниченка є чимало епізодів, сцен, ситуацій, що засвідчують широке використання українськими авторами інших засобів поетики експресіонізму, зокрема західноєвропейської драми. Так, сцена розмови Корнія і Сніжинки («Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка) має характер відокремлених монологів, на перший погляд, мало зв'язаних в єдине ціле діалогу. Створюється враження, що кожен з них промовляє сам до себе, не чуючи одне одного. Проте такий стан героїв психологічно вмотивований драматургом: кожен з них по-своєму вражений смертю маленького Леся, сина Корнія, і кожен зосібна переживає це. Схожі ситуації зустрічаються у п'єсах А. Стріндберга («Танець смерті»), Л. Піранделло («Кожний по-своєму», «Оголені одягаються») та інших західноєвропейських драматургів.

М. Куліш нерідко використовує фантасмагоричні картини (сну, уяви, підсвідомості персонажів, їх візії тощо), що є ознакою експресіонізму. Згадаймо створене ним, уявне видовище Малахія, коли той, перебуваючи на Сабуровій дачі, заснув з роздумами про реформу людини: «У хворій його уяві з'явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів «Милость мира» Дехтярьова, перемішаний з «Інтернаціоналом», брязкотом кадила та з трелями жайворонків, по тому вималювалось таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу людини...» [13, с. 53].

Подібні картини створив у своїх п'єсах і С. Віткевич. Наприклад, у дії комедії «Ян Мацей Кароль Вшекліца», драмі-іронії «Соната Вельзевула», сатирі «Мати» свідомо змішані

автором реальність справжня й уявна, романтика і пародія, фантастичні візії, суб'єктивне свавілля, що дало підстави польському теоретику театру К. Пузині проголосити заплутаність та абстрактність «трансцендентної» драматургії письменника. Мабуть, тут йдеться не стільки про це, як про умовну універсальну алегоричну категорію, точніше — її гротескний варіант. Зрештою, не забуваймо, що експресіонізм як літературний напрям «будував свої художні ефекти у великій мірі на сугестивній силі алегорії і тому послідовано перемішував дійсність з уявою» [14, с. 251].

Як би там не було, використаний М. Кулішем прийом художнього вираження сприяв розкриттю не тільки образу-характеру Малахія, а й п'єси «Народний Малахій» загалом.

Звичайно, типологічна характеристика творів українських драматургів у західноєвропейському літературному контексті виходить за межі окреслених тут ідейно-естетичних категорій (характеру, драматичної дії), деяких засобів драматургійної поетики експресіонізму (змістових і формотворчих). Однак зіставлення навіть і на цих художніх рівнях, бодай на прикладах лише кількох п'єс і тільки М. Куліша та В. Винниченка, дає всі підстави вважати, що експресіонізм — повною мірою властивість української новітньої драми, що саме 20-ті і 30-ті роки її розвитку чи не найбагатші в історії національної драматургії і театру, хоча творчість згаданих та інших українських авторів не обмежується можливостями лише експресіонізму.

СИМВОЛІЗМ

Шляхом типологічного прочитання новітньої української драми можна підійти і до проблеми символізму в ній. Ще раніше його різновиди широко культивували Леся Українка («Камінний господар», «Оргія», «Лісова пісня»), В. Пачовський («Сон української ночі»), Ол. Олесь («При світлі ватри», «По дорозі в казку») та інші драматурги. Крім того, символізм як літературний напрям у європейському письменстві Леся Українка пристрасно відстоювала у полеміці з молодим ще тоді С. Єфремовим з приводу його статті «У пошуках нової краси», розміщеної у журналі «Киевская старина» 1902 р. (детально про це йдеться у дослідженні Ю. Бойка-Блохина [3, с. 110]), Микола Вороний цей художній напрям спробував теоретично обґрунтувати у розвідці «Драма живих символів» [6, с. 405], де робиться висновок, що символістську поетику визначає насамперед знакова система символів як образне втілення змісту і відсутність прямолінійно висловленої тенденції у творі. Втім,

не вдаватимемося до історії символізму в новітній українській драмі, сприйняття багатьох його філософських та естетичних положень українськими авторами. Зауважимо тільки, що на початку ХХ ст. він розвивався у драматургії всіх європейських літератур. Пригадаймо М. Метерлінка («Синій птах»), Г. Гауптмана («Затоплений дзвін»), Г. Ібсена («П'єр Гюнт»), С. Виспянського («Чохловий танець»), Л. Риделя («Зачароване коло») та ін.

Щодо 20—30-х років, символізм як модерна авангардистська течія, майже повсюди вичерпавши себе в європейській драмі, продовжував існувати в Україні. Його естетикою послуговувалися Ол. Олесь, С. Черкасенко, Я. Мамонтов, І. Дніпровський, Є. Кротевич, Є. Карпенко, І. Кочерга (чи не найбільше!). Засоби символістської поетики знаходимо й у п'єсах В. Винниченка та М. Куліша. О. Білецький з цього приводу писав: «Нові течії західноєвропейської літератури приходили до нас часто тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду» [2, с. 271].

Як би там не було, а власне символістська п'єса збагатила поетику новітньої української драми.

Якщо драматургічні твори Лесі Українки, Ол. Олеся, В. Пачовського більшою чи меншою мірою уже ставали об'єктом контекстуального вивчення, то творчість С. Черкасенка і І. Кочерги недостатньо аналізувалась у плані типології. Втім, щодо І. Кочерги не можна не згадати цікавих спроб М. Ласло-Куцюк зіставити п'єси «Свіччине весілля», «Майстри часу» і «Ярослав Мудрий» з драмами європейських драматургів [14, с. 267].

І все ж ця проблема ще недостатньо з'ясована. Принаймні з огляду на те, що спадщина С. Черкасенка донедавна майже не була знана не лише широким загалом, а й почасти науковцями. Однак уже його ранні драматургічні твори «Жах», «Повинен» — типово символістські. У них співіснують не конкретні образи, а образи-символи: Батько, Мати, Сини, Дочки, Невістка, Шахтар, Бабуся, які є носіями радше певних поглядів, настроїв, ніж характерів. Очевидно, це й дало підстави Г. Хоткевичу стверджувати, що у драматичних етюдах С. Черкасенка надто відчутні «метерлінківські настрої» [22, с. 406].

Незважаючи на змістову й образну схожість творів українського автора з п'єсами М. Метерлінка, зосібна раннього періоду, все ж впадають у вічі і різний сюжет, і фінал розв'язання конфлікту. Вони більш соціальні, мають конкретніший адресат у С. Черкасенка. Письменник правдиво зобразив революційне передгрозя.

Віршована драма «Казка старого млина» своєю проблема-

тикою якоюсь мірою нагадує «Лісову пісню» Лесі Українки (вони створювалися майже водночас); все ж образами-персонажами типологічно ближча «Затопленому дзвону» Г. Гауптмана і «Зачарованому колу» Л. Риделя. Справді, Черкасенкові Мар'яна і Вагнер своїми діяннями та вчинками більше схожі на гауптманівські Раутендейлен і Генріха, ніж на Мавку і Лукаша, а дід-мельник — на риделівського діда, аніж на дядька Лева Лесі Українки. Також подібні молодий чабан Юрко з «Казки старого млина» і юнак Мацюсь із «Зачарованого кола».

Однак у цьому ряду чи не найбільше виокремлюються постаті Вагнера і Генріха, яких об'єднує мрійливе прагнення ошчасливити людей.

Майстер Генріх здійснював це через виготовлення ужиткових виробів. Та опинившись одного разу в горах, збагнув, що його попередня діяльність була марною, бо відлитий ним дзвін використовувало лише населення, що мешкало в долині, а горяни й не чули про нього. Тому й запалюється він новою ідеєю зробити щось незвичне, пам'ятне й потрібне для всіх. На його переконання, це має бути витвір нечуваної міцності та вражаючої сили. Таким стане віщий дзвін, звук якого лунатиме на все довкілля. З цього моменту Генріх, власне, й відвертається від людей, усамітнюється.

Черкасенків гірничий інженер Вагнер також прагне людям добра, перетворюючи цілинний південний степ з його одвічно-селянським укладом на сучасний промисловий край. Тут, у незайманій місцевості, споруджуються шахти, рудні, зводяться будинки. Як і Генріх, Вагнер індивідуаліст, але має за собою більше віри й переконань, тому залучає до своїх справ юрбу. Інша річ, що згодом його прагнення до культуртрегерства замикаються на собі. Вагнер також залишається самотнім і водночас спустошеним. Очевидно, конфлікт його зі самим собою абсолютно різниться від конфлікту Генріха, якого «надихає стихія до нових вчинків і перероджує наново; Вагнер лише на час піддається його могутній силі, далі вступає з нею в боротьбу і ніби виходить переможцем» [6, с. 653].

На відміну від Г. Гауптмана, С. Черкасенко поглибив розвиток характеру головного героя, що залежно від обставин знає певної еволюції. Супроти Вагнера, з його імітацією надлюдини і сильної особистості, виступають Подорожній і Сусанна, які розвінчують його вседозволеність, жадобу наживи. У боротьбі за збереження «казки старого млина», що символізує собою усталені народні звичаї і традиції, незайманість природи і красу людських взаємин (для «вагнерів» усе це так і залишається чужим, незбагненим), вони разом з Мар'яною перемагають. Таким чином, символічний образ «Казки» у

С. Черкасенка набуває більшої художньої сили, ніж символічний образ «Дзвону» у Г. Гауптмана, оскільки він розмаїтіший за рахунок української селянської поетичної традиції [15, с. 25].

Колись Леся Українка назвала «Затоплений дзвін» твором «неземним». Мабуть, звідси й жанр його — чисто символістичний. У той час як «Казка старого млина» — символічно реалістична. Згадаймо, що І. Франко гостро критикував цю драму Г. Гауптмана за невмотивованість окремих сцен і подій (зокрема, незрозуміло, для чого Генріх споруджує храм у горах, де нема людей, для кого там потрібен, врешті-решт, дзвін). Очевидно, сама природа жанру символістичної драми роз'яснює це — автор майже не дбає про детермінації фабули. «Остаточно виходить, що вся драма — якась алегорія, якась символіка, значить не те, що змальовано, а щось інше» [20, с. 313].

Символізм Г. Гауптмана, як, до речі, і М. Метерлінка, характеризується насамперед відривом від конкретної дійсності, втечею від неї, заміною її реалій уявленнями героїв, наприклад, того ж Генріха. Символи драматургії С. Черкасенка, крім того, що вони національно закодовані, по суті, завжди стають мистецьким виразом гострих суспільних, соціальних проблем, як, скажімо, в трагедії «Про що тирса шелестіла...», в якій, за словами автора, «історичні і взагалі живі особи» проступають як «живі символи до втілення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох початків, звірячого й духовного, в образах Оксани й Килини — вираз тих початків; Сірчиха — клопітна буденщина, не здатна підвестись над життям і т. д.)» [24, с. 548].

Варто зауважити, що схожу систему «усуспільнених» символів витворював у своїх п'єсах С. Виспянський. Більше того, його символи-образи набували навіть політичного значення, наприклад, Солом'яний Чохол у «Весіллі». У третій дії цього твору вражає «чохловий танець», що стає символічним виразом громадянського маразму, до якого призводить народ пасивне чекання якогось чудотворного визволителя, безнадійність усіх традиційних, вузьконаціональних ілюзій. Месіонізм породжує політичний маразм і безпредметний культ зовнішніх атрибутів національної романтики — стверджується у драмі «Весілля». Бо Солом'яний Чохол * — лише чохол, солома, прозаїчна зовнішня оболонка, якою вкритий кущ поезії-троянди. І перемога соломи над людьми, як це відбувається у п'єсі С. Виспянського, є крас-

* Солом'яні чохла, в які у Польщі, почасти й у Західній Україні, досі загортають на зиму трояндові кущі, нагадують після дощу фантастичні людські постаті.

номовною і переконливою ознакою їх морально-духовної нікчемності.

Дослідники драматургічної поетики І. Кочерги (Н. Кузякіна, М. Ласло-Куцюк, В. Брюховецький, З. Голубева та ін.) неодноразово зазначали, що він як художник слова формувався передусім під впливом символізму [4; 7; 12; 14]. Справді, всі його п'єси (за винятком «кооперативних») самозароджуються зі своєрідних символів, що перетворюються в поняття, набуваючи конкретного виразу, або стають алегоріями. Такими є, наприклад, пісня в захованому кришталевому келиху («Песня в бокале»), таємниче печиво («Фея гіркого мигдалю»), жорна як дорогоцінний камінь і млинове коло («Алмазне жорно»), тупик, глухий кут на залізничній станції та в житті («Марко в пеклі»), світло як наслідок від запаленої свічки і як рушій боротьби за визволення («Свіччине весілля»), час як годинникове позначення і як вимір людського життя («Майстри часу»), закон як неодмінна умова існування всього сущого («Ярослав Мудрий»), церковна чаша як предмет християнського ритуалу і як роздвоєність долі людини у боротьбі за щастя («Пророк»).

Безумовно, розглядати символи-образи всіх п'єс І. Кочерги тут нема ні можливостей, ні потреби. Так чи інакше, як уже про це говорилося, вони ставали предметом багатьох досліджень. І все ж про «Алмазне жорно», його символіку в контексті європейської драматургії мовлено порівняно мало. Тим часом саме цей твір дає підстави для типологічної характеристики образів-характерів, сюжетних колізій тощо. Водночас не забуваймо, що «Алмазне жорно» стало власне тією драмою, котра значною мірою пояснює творчу еволюцію І. Кочерги і ніби остаточно вивершує формування його естетичних засад: постійне захоплення романтико-символічними, умовно-метафоричними формами і засобами відтворення дійсності. І символіка, за його міркуваннями, «виконує лише службову роль, як засіб порівняти фізичні категорії з категоріями людської психіки, чого владно вимагає обрана мною тема — показати ті шляхи, які проходять люди в своїй свідомості» [23, с. 13]. Схоже спостерігаємо в шляхах, що їх долають герої «Алмазного жорна», насамперед Стеся. Спонукою її діянь і вчинків, як і образів «Синього птаха» М. Метерлінка, є романтично-казковий мотив пошуків, який, проте, в п'єсі І. Кочерги через символ алмазного жорна дістає трагедійне розв'язання.

Так, Стеся прагне врятувати свого коханого Василя Хмарного, засудженого польською шляхтою до страти через пошуки коштовного каменю, що його власниця княгиня Вількомірська назвала «алмазним жорном» і за знахідку якого пообіцяла до-

могтися помилювання будь-якому повстанцю, навіть їх ватажкові Хмарному. Незважаючи на те що пошуки алмазу загрожують дівчині смертю, вона все-таки відправляється в нелегкі мандрі. Після довгих доріг і страждань, загибелі друзів-помічників Стеся знаходить алмаз. І в останній день, визначений суддею Дубровським на його пошуки, приносить коштовність. Однак судді в канцелярії не застає. Підступно скориставшись цим, граф Ружинський таємно замикає Стесю в підвалі і забирає в неї камінь. Княгиня тут же зрікається своєї обіцянки, і Василя відправляють на страту. Дівчина від безсилля порятувати його, від облудства і жорстокості вельмож божеволіє.

Отож, в центрі — мрія-казка, сюжет якої часто нагадує знову ж таки твір М. Метерлінка, на цей раз п'єсу «Монна Ванна». З тією лише різницею, що її головна героїня Монна Ванна жертвує собою не тільки заради порятунку свого чоловіка правителя Гвідо Колонни, а й рідного міста Пізи, котре хочуть пограбувати флорентійці. На вимогу їхнього командира Прінчівале Монна Ванна йде до нього, гадаючи, що він хоче згвалтувати її. Проте той використовує нагоду, аби освідчитися жінці в щирому коханні.

Мабуть, саме європейські драматургічні традиції підказали І. Кочерзі використати сюжетні колізії й ходи, що нагадують дорогу, пошуки щастя. Однак герої «Алмазного жорна» на відміну від героїв М. Метерлінка виходять за межі замкненої самодостатності естетичного ідеалу. Тут «спрацьовує» соціальна увиразненість драматичних колізій, їхня життєва напруга, що вже не вкладаються у межі звичайного поняття символу, а творять нові його грані, свіжий зміст. Символічний образ жорен спочатку сприймається як атрибут панського багатства: камінь, котрий нагадує жорна, — коштовний. Та для простого люду він — лише краса, лише забаганка, а отже, не вартий того, аби за нього проливати людську кров. Тому й протиставляють йому жорно млинове, що символізує і тяжку працю народу, і його багатостраждальну долю, врешті-решт і помсту гнобителям. У фіналі твору Хмарний, надлюдськими зусиллями піднявши важке млинове коло, вбиває Ружинського.

Така місткість і поліфункціональність символів-образів у творчості І. Кочерги (бодай на одному прикладі) давала широкі підстави для твердження, що він у своїх драмах використовує «єдиний конструктивний принцип, а саме: наявність семантичних кореляцій, що впливають з центрального символу «п'єси» [14, с. 268]. Додамо до цього: символ жорен в «Алмазному жорні» наче фокусує в собі напругу різноманітних семантичних кореляцій. Завдяки цьому твір досягає великого художнього впливу.

Здійснені спроби типологічної характеристики новітньої української драми в загальноєвропейському контексті спонукають до певних висновків. Насамперед експресіонізм і символізм розвивалися в національній драматургії 20—30-х років як особні художні явища. Українська драма, таким чином, не лише уникала небезпечної замкненості в своєму існуванні, односторонності у принципах відображення дійсності, а й набувала нової мистецької сили. Тому не погоджуємося з думкою дослідників про те, що в новітній українській драмі експресіонізм і символізм зустрічалися тільки як вкраплення [17, с. 172], що твори навіть видатних авторів на тлі європейських досягнень — лише вторинність [16, с. 32] тощо. Українська драма початку ХХ ст. не просто рухалася в річищі загальноєвропейських традицій, а й виходила за їхні межі.

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XIII вв.). М., 1989.
2. Білецький О. Літературні течії в Європі першої чверті ХХ в. (Червоний шлях. 1925. № 11/12.
3. Бойко-Блохин Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці. К., 1992.
4. Брюховецький В. Іван Кочерга // Кочерга Іван. Твори. К., 1989.
5. Винниченко В. Пророк // Вітчизна. 1992. № 4.
6. Вороний Микола. Твори. К., 1989.
7. Голубева З. Іван Кочерга. К., 1981.
8. Залеська-Онишкевич Л. Роль Великодня у «Поетичній сонаті» М. Куліша // Січ. 1991. № 9.
9. Залеська-Онишкевич Л. «Пророк» — остання драма Володимира Винниченка // Слово. 36. 5. Едмонтон, 1973.
10. Залеська-Онишкевич Л. Куліш і Брехт: самоспостереження героя та самоспостереження актора // Сучасність. 1992. № 1.
11. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. К., 1970.
12. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. К., 1968.
13. Куліш М. Народний Малахій, Маклена Граса // Куліш Микола. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2.
14. Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси української літератури ХХ ст. Бухарест, 1980.
15. Мишанич О. В безмежжі зм і чужини // Черкасенко Спиридон. Твори: У 2 т. К., 1991. Т. 1.
16. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс — кати чи жертви? // Січ. 1993. № 5.
17. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років. К., 1992.
18. Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Куліш Микола: У 2 т. К., 1990. Т. 1.
19. Танюк Л. До проблеми української «пророчної» п'єси // Сучасність. 1992. № 2.
20. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1977. Т. 29.
21. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1979. Т. 33.
22. Хоткевич Г. Огляд нових творів // Літературно-науковий вісник. 1909. № 1—3.
23. Центральний державний архів МЛН України, ф. 480, оп. 1, спр. 3.
24. Черкасенко С. Про що тирса шелестіла... // Твори: У 2 т. К., 1991. Т. 1.
25. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.94

Проблеми творення національного характеру в драмі Миколи Куліша «97»

В українській літературі назріла необхідність поведи мову про її національну специфіку, яка визначається оригінальністю, самобутністю і неповторністю способу життя, культури і художніх вартостей українського народу. Раніше в нас такої можливості не було, бо саме слово «Україна» було витіснене з наукової сфери, а слова «український» намагалися уникати, підміняючи його невизначеним поняттям. Протягом так званого радянського періоду все, що прив'язувало українця до його рідної землі, намагалися викоринити, нівелювати, підмінити фальшивими гаслами всезагального пролетарського інтернаціоналізму, котрі нічого спільного не мали з братнім почуттям любові до будь-якого народу.

Протягом 70 років Україна йшла не своїм шляхом. Як влучно висловився Василь Стус, сміялася «божевільна Україна у смертнім леті на чужім крилі» [2, с. 162]. В умовах утисків, переслідувань, при пильній і невсипній цензурі українська література не могла розвиватися за об'єктивними законами внутрішньої динаміки — вона була скута залізними лещатами системи, яка не терпіла свободи духу, творчої фантазії, вільного, незалежного слова. Шлях її був тяжкий, страдницький і покручений.

За цей період найбільше, на нашу думку, постраждала драматургія. Коли поезії та прозі якимсь чином вдавалося вириватися іноді з лабет пильної цензури, то драматургії зробити це було практично неможливо — занадто багато бар'єрів має драма від задуму до прем'єри. І сьогодні ми прийшли до такого ганебного стану, що театральна українська нація, для якої театр протягом століть відігравав виняткову роль духовного центру і морального джерела, не має своїх кумирів сцени.

Але головною причиною занепаду драматургії, як і всієї української літератури, було те, що вона всупереч застереженням Хвильового, Зерова та інших все-таки була зорієнтована на зразки російської драми не тільки за формою, а й за змістом, але прив'язана до колгоспно-селянської теми, позбавлена національної специфіки, патріотичного пафосу, самобутності характерів, не могла вирватися з шаблону примітивності, надуманості й неправдоподібності.

Тому сьогодні, коли ми воскресли, нам слід зробити все, щоб повернутися до першооснов справжньої драматургії — відбудувати ті підвалини, котрі розмиті, сплюндровані, знищені, внаслідок чого ми опинилися в глибокій ущелині збіднення нації.

Такою точкою відліку, на нашу думку, повинна стати сьогодні драматургія Миколи Куліша, який не мислив драми без національної специфіки і мріяв про національний театр в істинному його розумінні. Звичайно, його мрія не могла здійснитися. Його, як і інших письменників, змушували відображати радянський спосіб життя — надуманий, жорсткий і лицемірний, розкрити свій талант вповні було важко. Це була трагедія всієї української літератури і культури загалом.

Але попри всі за і проти, враховуючи суперечливі висловлювання самого Миколи Куліша, слід підкреслити, що він був справжнім, геніальним митцем і художнє чуття його ніколи не підводило. Можливо, всупереч набутого в радянський час світогляду Микола Куліш відображав жорстоку правду дійсності, дивовижно точно витримуючи об'єктивність оцінки навколишньої дійсності.

За своєю стильовою манерою Микола Куліш був реалістом, навіть, якщо можна так сказати, жорстким реалістом. Але основна ідея його творів ніколи не лежить на поверхні — вона закодована, прихована від примітивного пильнуючого ока. І тому сьогодні наше завдання — відшукати цей український код Миколи Куліша, розшифрувати його твори, виходячи з традицій, звичаїв, психології, умов життя української нації.

Надзвичайно важливе місце посідає Микола Куліш в українській культурі. Лесь Танюк цілком справедливо вважає його основоположником нової української драми і підкреслює, що «для нашого театру він важить не менше, ніж Піранделло — для театру італійського, Юджін О'Ніл — для театру США, Бертольд Брехт — для німецького, Жіроду та Ануй — для театру французького» [3, с. 10].

У даній ситуації слід поглянути на драматургію Миколи Куліша з позицій нинішніх вимог. У Кулішеві мусимо віднайти сьогодні національного драматурга, а оскільки для драми визначальним компонентом є характер, то висвітлити проблему творення національного характеру в творчості цього письменника.

Треба визнати, що відшукування національного колориту, творення національних характерів було великою проблемою для Миколи Куліша, та й не тільки для нього — дуже багато причин об'єктивних і суб'єктивних виключали можливість появи в українській літературі свідомо мислячого українця. Але

в драмах Миколи Куліша постійно відчувається пристрасний погляд митця на своїх героїв з позицій українського народу, з точки зору розуміння трагедії великої і славної нації.

Вже в першому відомому творі «97» драматург на передній план виводить Мусія Копистку, тобто іде від супротивного — показує найменш характерне для українського народу — бідність, забитість, байдужість, безграмотність, ледарство, бездуховність, а передусім атеїзм.

І якщо поглянути на Мусія Копистку не через призму марксистсько-ленінської методології, за принципами якої неіснуючий був рушійною силою суспільного прогресу, а з точки зору національної психології, якої, до речі, в нас ще немає як фундаментальної науки, то побачимо, що Мусія Копистку аж ніяк не можна вважати типовим представником працелюбної нації.

Мусій — незаможник, жебрак — мріє про нове вільне життя і свої міркування викладає перед Ганною особливим чином: «Ганна. Наробили слободи...

Копистка. Дурна, яко той рогац... Ти чула, що казав Ленін? Тоді світ новий настане, як ми з тобою рихметики вивчимось...

Ганна. Хай вона тобі скажеться!

Копистка. Рихметики й усякої політики вивчимось, а тоді зладнаємо тобі таку піч, що сама варитиме, сама й пектиме...

Ганна. Варнякай...

Копистка. От тоді побачиш! Покрутиш гвинта, а воно... — ш-ш-ш! — борщ закипів, іще покрутиш — трах-трах-трах! — борщ на столі...» [1, с. 39].

Звичайно, Копистка все це жартівливо обіграє, але з його слів цілком ясно можна зрозуміти, що він не думає про те, як би можна краще працювати — до чогось доробитися, а сподівається на дармовий хліб, покладається на більшовицьку владу, котра обіцяє йому всі блага. І тому він абсолютно не докладає до цього жодних зусиль — розтринькує навіть те, що має. Отож, паразитизм був закладений уже в самій психології тих, хто орієнтувався на більшовизм:

«Копистка. Тридцять годочок, як один, вижили. А бувало всього. Бувало, й нап'єшся отак та прителіпаєшся додому без розуму... Прокинешся вранці — у кишені вітер, у голові ковалі. То вона: «Що, п'яного, голова болить?» — «Болить, Парасю, ой, як болить...» Одчине скриню, витягне шкалика: «Сідай-ка, п'яного, та випий із жінкою». Сіли, випили, закусили...

Панько. Це не доказ і не йтересно... Гех, як був я у повстанцях! От де було, да... І обще йтересно було. Не то, що тепер: хліб повивозили, голод... Вип'ємо!

Копистка. Підожди... Бо було ще й гірше: не то що хліба — кізяка, щоб витопити, не було. А надворі б'є, мете, ще й до того ніякої тобі совіцької власті не було. То вона: «Знаєш-ка, старий, що я надумала?» — А що? — кажу. — «Продамо хату?» — То й продамо, — кажу... Що ви думаєте — продали хату! Ну там сіли, випили, закусили, а тоді як пішли у найми, як пішли... І де вже ми з нею не служили...

Панько. Не йтересно!

Копистка. Підожди! Засадили мене в тюрму за те, що панську економію палили. Сидю у віконця та й кукую. Коли трах-тара-рах — жінку приводять... Побачила мене, гукає...» [1, с. 47].

Щирі слова Мусія Копистки дають змогу цілком виразно зрозуміти, що жебраком і наймитом він став не стільки через експлуатацію чи визиск багатців, як через власну лінь, п'янство, безпечність і байдужість, він з дружиною продав і пропив навіть рідну хату. На такий крок може зважитися не кожен українець, а лише якийсь окремих індивід, бо для українця хата — це щось більше, ніж дах над головою, це його святиня, його замок, у якому тісно переплітаються всі зв'язки його буття з сучасним, минулим і майбутнім. А так легко, через горілку, може розпрощатися зі своєю домівкою лише людина, в котрій немає української працелюбності, господарності, бажання бути незалежним за рахунок власних зусиль і самому розпоряджатися власною долею. І потім, не маючи свого майна, його душа не болить і за чужим — він підпалює панську економію.

Образ-характер Мусія Копистки несе на собі особливе навантаження. Саме він уособлює найхарактерніших представників совіцької влади, яку ніяк не міг прийняти порядний український селянин. Більшовицька влада трималася на таких голодранцях, як Мусій Копистка — ні один заможний господар не пхався в ту компанію, котра бездумно вивезла хліб зі села і приречла людей на голодну смерть.

Грабіжницька суть совіцької влади розкривається у сцені, коли Смик обурюється вчинком секретаря сільради Панька. Залицяючись до дочки заможника Гирі, він продав «більшовицьке двіженіє за три фунти кримського табаку» — видав таємницю: «Ах ти ж... Юда-предатель! Хабарник! Гад! Прийшов наказ з повіту: забороняється хліб одбирати й трусити, да це перший узнав... не я, голова сільради, а Гиря... Гирі продався гад і революцію продавав по шматочку...» [1, с. 51].

Сам факт видачі таємниці аморальний. Але це ніяк не таємниця, а повідомлення, котре передусім торкається заможних селян — хліб відбирали у них. Та якщо вникнути в суть позиції Смика, то за чим він шкодує? Мабуть, за тим, що його по-

збавили можливості показати свою владу, яка для нього означає відбирати і трусити. Це повідомлення першим повинен би він взяти, а потім він би вирішив, чи повинен про це знати Гиря, чи ні. Ці слова «Юда-предатель», звернені до Панька, стосуються в першу чергу його, бо саме він продав рідний народ, грабує своїх людей і руйнує підвалини українського села. Саме він піднімає руку на святиню — забирає золоті речі з церкви. Отут чітко виражається характерна риса драматурга, коли слова, сказані іншому персонажу, обертаються проти нього самого.

А тепер в цьому світлі погляньмо на змалювання заможних селян, — протилежного табору в п'есі. Миколу Куліша аж ніяк не можна запідозрити в тенденційному висвітленні характерів багатіїв — він походив з бідних верств, любив голоту, але йому був властивий об'єктивний підхід до відтворення дійсності. Письменник усвідомлював, що не жебрак, лайдак чи п'яниця визначають політику на селі. Авторитетом серед селян завжди користувався господар, котрий нічки не доспить, а турбується про своє господарство.

Коли бідняк Стоножка прийшов до Гирі позичити півпуда зерна, то скупий господар шукає різні причини, аби відмовити йому. Але в словах Гирі велика доля правди, коли він характеризує своє становище:

«Гиря. Бачиш, посивів? Ночами не сплю, все думаю, об весні помишляю, як сіяти будемо, Іване? На все село семеро коней зосталося: у мене, у Годованого, у діда Ониська, у Щербака Трохима. А пшениці — ні зернини, ні проса, ні гречки нема. От коли загибель прийде, Іване, дак це весною. Усім буде край. (По паузі). Ну, що там кажуть Смик та Копистка? Невже тому правда, що мають забрати в церкві чашу Христову, позолоту й срібло?»

Стоножка. Кажуть, бомага прийшла...

Гиря. Ну, а ти, Іване, як про це думаєш?

Стоножка. Не думав про це, Гнате Архиповичу, бо не можу... Світ в очах отак хилиться, крутиться... Запоморочилось у голові так, що іноді не знаю, де я й що мені робиться.

Гиря. Га? До чого довели людей? Дивитися тяжко...» [1, с. 64].

Цей діалог свідчить про те, наскільки Гиря статечний, поміркований не тільки в своїх вчинках, а й у думках і помислах. Думки його крутяться навколо господарства. Він думає, як засіяти, як виростити, як розпорядитися хлібом. Його душа болить і за народне добро, за свою віру. Та й у хитрості йому не відмовиш — він надумав використати Стоножку проти більшовиків:

«Гиря. Дав би з останнього, кажу, якби ж ти одцурався їх, одсахнувся від Копистки та Смика та й повернув на християнську тропу...

Стоножка. Я той... я краще одроблю вам...

Гиря. А, голубе, що мені твій одробіток! Ти на правильну тропу вийди! Он завтра вони забиратимуть з церкви чашу і хрест, ти що їм скажеш? Дозволиш чи ні?

У Стоножки голова поникла.

Га?

Стоножка засіпався.

Невже, питаюсь, дозволиш і з богів сорочки познімати?

Стоножка. Не знаю про це...

Гиря. Гм... Так ти й не знаєш?

Стоножка. Не думав про це...

Гиря. Гм... Якщо не думав, то піди та подумай, помисли. А тоді приходь! Тим часом і я подумаю, обчислю... (Глянув на годинник). Та дивися, вже скоро десять! Біжить час, обминає нас... І не зглянешся, як отак і смерть у двері набіжить...

Стоножка (глухим голосом). Гнате Архиповичу! Я за вами руку підйму... Як скажете, так і чинитиму...

Гиря. Е, ні!.. Я не приневолюю, я не силую тебе, Іване. Ти краще подумай, голубе, виваж все це, обміркуй...

Стоножка. Я вже надумавсь.. Я за хрест і чашу... Щоб не брали їх, скажу, і щоб більше нічого у людей силою не брали.

Гиря. Ось-ось воно й є: щоб силою не брали! Святу правду, Іване, кажеш — щоб не брали силою!.. А брали, опитавшись у хазяїна, дозволу випросивши у людей... у громади... Ех, жаль який, Іване, що ти прозрів тоді, коли вже у мене силою забрали хліб, а ти ж і помагав його брати!» [1, с. 65—66].

Цей діалог переконливо свідчить про те, як глибоко драматург умів передавати психологічний стан селянина. Настільки жалюгідним, податливим і готовим на все виступає голодний Стоножка. Позиція ж Гирі мудра і виважена. Він вміє все аргументувати, належно оцінити вчинки людей і вміло використати ситуацію, в якій опинився голодний бідняк Стоножка. І даючи хліба, він сподівався, що, пухнучи з голоду, Стоножка прозріє, але Стоножка і стоножки ще довго не прозрівали. І це затьмарення дуже дорого коштувало українському народові.

Гиря жорстоко ненавидить більшовизм. І навіть у молитві до Бога він просить: «Просвітлюється життя, просвітлюється. (Повернувся до божниці). О Господи, Царю небесний! Попали Ти її вогнем своїм! Попелом укрий! Вітром розвій! Поверни все на старий лад!.. Та невже ж Ти не в силах подужати кому? Бий її, трохи, з корінням геть!.. Ти покарав був Йова

милосердного, дак Ти ж йому повернув усе добро... Верни ж нам наше добро, що комнезами забрали!.. Верни коні, хліб, худобу, гроші!.. Ну, верни ж, верни, Тебе благаємо!..» [1, с. 67].

Ці слова Гирі, звернені до Бога, передають істинну суть характеру господаря. Гиря просить Господа повернути йому кров'ю і потом зароблене добро. Саме в цьому благанні заможника Гирі розкривається одна з основних рис українського селянина — в переважній більшості жити своєю працею, розраховувати тільки на себе, на власні сили, можливості і таланти, а не зазіхати на чуже добро, не грабувати когось. Отже, український селянин не міг сприйняти більшовизм з його грабіжницькою суттю, жорстокістю, ненавистю до людини праці як благо. Совіцька влада принесла визиск, грабунок, беззаконня, що суперечить принципам християнської моралі українського селянина, котрих він свято дотримувався, і тому селянин вперто чинив опір. «...Господи, ще не все! Ще не все! Та що вони думають — життя все зірвати, як двері з петель!..» [1, с. 59]. «...Оце й золото з церков заберуть, щоб було чим по загрянцях жити» [1, с. 61], — обурюється Гиря.

А біля церкви, коли більшовики забирали хрест і чашу, він ревно захищав недоторканість священних речей:

«Гиря. Благаємо, покладіть святиню, бо їй же, сердешній, болить у немитих, може, і грішних руках... Вона ж батьківськими й нашими молитвами вкрита, вона слізьми нашими полита...

Злий голос. Не знущайся, собако! Люди ж тебе просять, не звірі!..

Гиря. Благаю!

Гомін. Хліб заграбували...

Худобу забрали..

— Овець, вороного коня...

— Качок, гусей, рядна, а тепер і святиню беруть...

— То що ж це робиться?

Смик. Як треба було царям воювати, то з церкви золото брали і дзвони, а як ми за шматок хліба воюємо, за свою власть, то вже й гріх? Граждане! Прошу вас циркулярно розійтися!.. (До комісії). Ходімо!»

У цих емоційно насичених репліках представників різних верств села, які відстоюють свої позиції, найбільш виразно подана характеристика більшовицької влади як грабіжницької — зібрали все: зерно, худобу, птицю, а тепер ще й за це вимагають такої дорогої плати — святих церковних речей. І навіть слова Смика всупереч його бажанню підкреслюють це — Смик є продовжувачем грабіжницької політики царизму.

Кульмінаційним завершенням драми є сцена розкриття злочину Орини і Ларивона — того глухонімого Ларивона, котрий служив сторожем у Гирі, а під час експропріації золотих церковних речей допоміг більшовикам.

На сповіді Орина призналася священникові, що вони поїли дітей, а той не зберіг таємниці сповіді, розкрив цей факт багатіям, які вирішили вчинити суд над людожерами, котрих породило «більшовицьке двіженіє».

У цій сцені драматург показав трагедію українського народу, намагаючись як би сколихнути душі, вразити в саме серце замучений, затурканий народ. І Ларивон не випадково глухонімиий — він уособлює безвольну, безмовну, глухоніму і безпорадну націю.

«Копистка. Скажи, Орино, ти їла своїх дітей м'ясо? Правду кажи, не бійся!

Орина (чудно якомсь посміхаючись). Їстоньки хотілось. Дуже хотілось. Я прийшла увечері додому, аж Маринка померла. А Ларивон, дай Бог йому здоров'ячка, й показує: або всім помирати, або давайте по шматочку їсти Маринку...

Копистка. Виходить, ви їли мертвих дітей?

Орина. Авжеж, мертвеньких! Мертвеньких, мертвеньких... Ларивон, спасибі йому, нагострив ножа... А я стала до ікони, помолилася. І Боженька бачив, як Ларивон різав, а нічого не сказав. Тільки осміхнувся... (Засміялась тихим напівбожевільним сміхом). Я їстоньки дуже хотіла, аж в голові каламутилось... Я в печі запалила, пополоскала гарненько, чистенько.

Копистка (аж хитнувся). Що пополоскала?

Орина. Маринку, мою донечку... Хоч їстоньки дуже хотілося, я в той вечір Маринки не їла. Ларивон їв і дітям давав. Тільки солі не було... Без солі бідненькі їли... Без солі — без солі...

З натовпу гомін.

Годований. Брешеш, і ти їла! Трое діток було — і всіх поїла! Ось у ряднині кістки...

Орина. Авжеж, кістки. (Махнула кудись рукою). І там кістки, і скрізь-скрізь кістоньки-кістоньки... Учора в церкві, думала, свічки горять, аж то кістки... такі жовтенькі, як у Маринки... Йй-бо... Стирчать і сяють...» [1, с. 87].

Божевілля Орини не випадкове; мабуть, письменник свідомо йшов на це — при здоровому глузді вона б не могла так детально розказати про те, як вони їли дітей. Але це не тільки вдалий художній прийом драматурга, котрий дозволив показати горе нещасної Орини, — через її особу він зумів відтворити трагедію українського народу, доведеного до божевілля і людожерства. Як справжній митець, Микола Куліш десь інтуїтив-

но відчував схильність до божевілья тієї частини українського народу, яка пішла за більшовиками і прирєкла себе та інших на голодомор і винищення.

Сцена самосуду над людоджерами — це апогей напруги і драматизму в п'єсі. У цій сцені Микола Куліш зумів розкрити ще одну рису українця, особливо заможного, його кровожерність, жорстокість, проти чого він протестує усім своїм єством. Це відчувається в авторській позиції митця при змалюванні самосуду над людоджерами: «Юрба завмерла. Гримнув вистріл. У Копистки впав з голови картузик. Вася заплющив очі. Юрба ожила, вибухнула гомоном, криками:

— Попав!

— Як у серце вліпив!..

— Дивись, кров он..

Хтось (аж підскочив). Так його!» [1, с. 90].

Скільки захопленості видовищем вбивства глухонімого Ларивона, який не раз прислужувався багачам за шматок хліба, показав драматург. Всю свою злість на більшовиків, котрі пограбували їх, вони виливають на бідного наймита. Але не так легко вбити людину:

«Юрба (раптом подалася назад). Дивись, він встає!

— Живий!..

— Лізе!

Лід з цінком. Його куля не візьме.

Дехто взявся тікати. Ще раз бахнув вистріл. Втікачі спинились:

— Упав! Упав!

— Тепер вже капут йому!

— Ні, дивись, ще встає...

Дід з цінком. Кажу, куля не візьме! Свяченим ножем дорізати треба!.. Свяченим, щоб ти знав!..» [1, с. 90].

Драматург показує, скільки сили волі у глухонімого Ларивона і до якої межі людської ненависті можна дійти, щоб так знущатися над людиною — пропонувати дорізати її, ніби скотину, свяченим ножем. І типовість цього явища не викликає сумніву. Коли було зруйновано все, потоптано святині, розмита мораль, втрачена віра в Бога, людина опустилася до рівня звіриних інстинктів — вона забула своє святе призначення.

«Прискочив Годований.

— Дайте сокиру! Сокиру!.. Добити треба!

Юрба (підхопила). Сокиру сюди!

— Авжеж, сокирою треба!

Подали сокиру. Годований вихопив з рук. Хтось до його не терпляче:

— Дай я!

Другий. Ось я!

Третій. Я! Я!

Вхопилися в сокиру:

— Пусти!

— Ти пусти!

З юрби. Пустіть! Нехай один хто...

— Один нехай!

Хтось (тоном філософа). Ну й народ у нас! І тут один в одного з-під рук вихоплює.

Годований. Пустіть, я сам! (*Побіг за канаву*).

За ним посунула сп'яніла од крові юрба» [1, с. 90—91].

І ця боротьба за право добити, дорізати людину, мабуть, показана драматургом не заради ефекту — Микола Куліш вкладав у цю фінальну сцену значно глибший зміст. Пройшовши всі фронти і революції, він не раз стикався з фактами ненависті, прагненням стерти з обличчя, землі цілі класові прошарки. І це не могло не вражати чутливе серце письменника-гуманіста. Можливо, тому ми й не бачимо в цій сцені жалю, співчуття — усіх об'єднує бажання негайно позбавити людину життя, на яке за християнським законом аж ніяк не можна зазіхати.

Парадокс в тому, що до голодомору і людожерства призвели більшовики, котрі принесли в Україну совіцьку владу на кривавих багнетах Муравйова з червоної Москви. А українські селяни воювали один проти одного — оцей розбрат, внесений у віковічну українську общину, штучно розділив її на два непримиримі табори, призвів до катастрофи українську націю.

В останньому варіанті драма «97» закінчується появою голови сільради Смика. Повертаючись у село, він привозить 97 пудів хліба. Продармієць заарештував Гирю і Годованого. В такий спосіб утверджується переможна хода совіцької влади на Україні. І хоч сам автор категорично протестував проти такого занадто оптимістичного фіналу, з яким з легкої руки Г. Юри пішла гуляти «97» по світу, змінити цей напрям руху до надуманого фальшивого оптимізму ні йому, ні іншим не вдавалося упродовж довгих тяжких років — система працювала чітко та злагоджено і вимагала свого утвердження в мистецтві.

Але незважаючи на це, драма «97» — це прекрасний документ 20-х років, який передає дух і атмосферу складного, драматичного і суперечливого часу. У цій п'єсі всупереч набутому в радянський час світогляду Микола Куліш як справжній митець показав жорстоку правду життя. В образах-характерах Мусія Копистки, Параски, Орини, Ларивона, Гирі, Годованого та інших відтворив типових представників українського села, котрі по-різному йшли тяжкими життєвими шляхами, по-різ-

ному розуміли своє суспільне призначення і по-різному відігравали призначену їм роль. І відчувається, що нікому з дійових осіб автор не наважився віддати свої симпатії — він лише зафіксував настрої того часу.

1. Куліш М. Г. Твори: В 2 т. К., 1990. Т. 1. 2. Стус В. С. Дорога болю: Поезії. К., 1990. 3. Танюк Л. С. Драма Миколи Куліша // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. К., 1990. Т. 1.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.94

Надія ІГНАТІВ, Львів

Поетика документальної прози

(на матеріалі творів «У війни не жіноче обличчя» С. Алексієвич та «Чорнобиль» Ю. Щербака)

Прагнення до документальності — одна з найхарактерніших прикмет сучасного літературного процесу. Документ, володіючи особливою силою виразності, активно проникає в художню прозу, стає першоджерелом у творах документально-публіцистичного характеру. Здатність документальної літератури чутливо і своєрідно реагувати на все, чим живе людство, сприяє підвищеному інтересу до неї читацької аудиторії і є свідченням того, що досить часто документалістика успішно конкурує з творами художньої літератури.

Однак посилення читацької уваги до документальної літератури протягом останніх десяти років не привело до очевидної зміни дослідницьких пріоритетів у філологічній навці. Теоретичні праці, присвячені вивченню особливостей документальної прози [4; 6; 9; 10; 12; 13], містять іноді цілком полярні твердження щодо цієї галузі літературної творчості. І все ж вивчення згаданих досліджень та аналіз окремих висловів учених, письменників-документалістів дають змогу констатувати, що основними складниками успіху книг документально-публіцистичного характеру повинні бути: а) естетична вагомість факту, який входить у документальний твір; б) композиційно-розповідна організація фактів у єдине ціле; в) наявність авторського коментаря, котрий об'єднує документальний матеріал, утворюючи своєрідну систему.

Таким чином, необхідно підкреслити, що точкою відліку для

письменника-документаліста є дійсний факт, документальне свідчення, автор рухається і сприяє рухові читача на шляху від факту до його глибинного значення. Проте, як зауважив А. Адамович, «смівливість перед фактом — це те найменше, чого вимагається сьогодні від літератури, яка осмілилася називатися документальною» [1, с. 6—7]. Факт, введений у документальний твір, іноді вже несе в собі «приховану художність» [10, с. 278]. І все ж таки твори «невигаданої літератури» є не просто переліком, зібранням фактів і свідчень, можливо, навіть дуже вагомих та яскравих. Наступною умовою, яка сприяє переходу документальної літератури до явищ мистецтва, є «естетична організованість. Для естетичного значення не обов'язкова вигадка, і обов'язкова організація — відбір і творче поєднання елементів, відображених і перетворених словом» [4, с. 10]. Таким чином, вагомість фактів і висока їх «естетична організованість» — ось вимоги, які читач сповна може пред'явити документальній літературі, на котру досить багатим було останнє десятиліття.

У коло зацікавлень сучасних документалістів входить як вивчення життєвих явищ, що вже стали надбанням історії, так і дослідження та осмислення гострих проблем сьогодення. З цієї точки зору розглянемо два твори, що належать перу білоруського та українського авторів — «У війни не жіноче обличчя» С. Алексієвич та «Чорнобиль» Ю. Щербак. Вибір саме цих книг пояснюється як масштабом завойованої ними популярності, так і спільністю покладеної в їх основу колізії: людина як свідок, учасник і жертва в одному випадку воєнного, у другому — ядерного апокаліпсису.

Унікальність книги білоруської журналістки Світлани Алексієвич «У війни не жіноче обличчя» (1984) передусім у тому, що тут розкрита зовсім нова, досі майже невідома нам сторона війни: інтимно-особиста, жіноча. Одним із основних завдань автора книги було зафіксувати свідчення тих учасниць Великої Вітчизняної війни, які ще залишились живими, та показати трагізм усього, що вони пережили. Книга за своєю суттю сягає у минуле, в 40-ві роки, але водночас читач живе і сьогоdnішнім днем ветеранів, співрозмовниць автора.

Дещо іншу мету ставить перед собою український письменник Юрій Щербак, автор книги «Чорнобиль» (1988), задум якої виник як відгук очевидця на трагічну подію в історії всього людства. Автор намагається пройти гарячими слідами події, жахливості якої досі нами ще не повністю усвідомлена — вибух на Чорнобильській АЕС: «Чорнобиль я сприйняв... як найважливішу після Великої Вітчизняної війни подію в житті мого народу» [11, с. 8]. Цей твір також пронизаний відчуттям

війни, котра не завершилась вибухом на четвертому реакторі, а залишилась у повітрі, їжі, війни, котра й сьогодні калічить людські долі.

Названі документальні повісті стали помітним явищем у літературному процесі 80-х років. Як праця С. Алексієвич, так і документальне дослідження Ю. Щербака сприяли появі великої кількості відгуків, рецензій, але літературознавче дослідження їх тільки розпочинається. Професор-українознавець з Австралії М. Павлишин, розглядаючи різнопланові за своїм жанровим втіленням твори, присвячені висвітленню чорнобильської трагедії, значну увагу приділив і книзі Ю. Щербака. Зарахування її до розряду творів нового, «чорнобильського жанру» [8, с. 27] є яскравим свідченням того, що документальна повість завоювала право стояти поряд з іншими жанрами літератури.

«Чорнобиль» Ю. Щербака і книга С. Алексієвич «У війни не жіноче обличчя» — це своєрідний монтаж документів, «сучасна літературна форма, співзвучна часові» [3, с. 5]. Якщо врахувати жанрову класифікацію документальної літератури, запропоновану М. П. Катюшенко, то обидві повісті належать до жанру «колективних свідчень» [5, с. 10]. У цьому понятті — «колективні свідчення» — найбільш повно відбиваються характерні жанрові риси книг С. Алексієвич та Ю. Щербака. Обидві повісті побудовані на фактичному матеріалі (свідчення очевидців, листи, щоденники, діалоги), об'єднаному авторською розповіддю, для якої характерні пристрасність інтонації, глибоке проникнення в суть зображуваного.

На сторінках документальних творів Світлани Алексієвич та Юрія Щербака іноді навіть всупереч авторській волі відчувається певна точка зору на викладені події, помітне ставлення авторів-розповідачів до фактів, що висвітлюються. С. Алексієвич, згадуючи про свої пошуки й зустрічі, ділиться з читачем роздумами про те, чим стали для неї спогади жінок-ветеранів: «Чотири роки і «моєї» війни. Не один раз мені було страшно. Не один раз мені було боляче. Ні, не буду говорити неправди — цей шлях не був мені під силу. Скільки разів я хотіла забути те, що чула. Хотіла і вже не могла» [2, с. 8]. Перегукуються з цим авторським зізнанням слова Ю. Щербака: «Все поглинув Чорнобиль. Як гігантський магніт, вабив він мене до себе, хвилював уяву, змушував жити Зоною, її дивною, викривленою дійсністю, думати лише про аварію та її наслідки, про тих, хто бореться зі смертю в клініках, хто намагається приборкати атомного джина у безпосередній близькості від реактора. Мені здавалося підлим, неможливим стояти осторонь подій, що завдали моему народові такого лиха» [11, с. 7].

Пройняте співпереживанням ставлення до фактів, з якими довелось зіткнутись авторам обидвох книг, не спадає, а навпаки, зростає від сторінки до сторінки; трагічні події у житті героїв сприймаються ними як власні. С. Алексієвич і Ю. Щербак, незважаючи на те, що вони висвітлюють події, розділені часовим проміжком у 40 років, властиві авторські думки й узагальнення, котрі дуже часто перегукуються і сприяють зближенню цих споріднених за ступенем трагізму книг. С. Алексієвич, підкреслюючи, наскільки важливо зберегти останні свідчення про війну, пише: «Якщо не забувати війну, з'являється багато ненависті. А якщо війну забувають, розпочинається нова. Так говорили древні» [2, с. 11]. Усвідомлюючи і неодноразово підкреслюючи, що Чорнобиль і війна — близькі за своєю суттю поняття, Ю. Щербак стверджує: «Вони (герої книги «Чорнобиль». — Н. І.) все сказали, і їхні слова не потребують розлогих коментарів, і якщо їхні голоси, їхня правда не будуть почуті, якщо все залишиться, як і було... — то все це означатиме, що ми нічого не навчилися і що уроки Чорнобиля минули намарне» [11, с. 116]. Роль автора-оповідача в обидвох творах відчутна і доволі яскраво представлена на всіх рівнях текстової організації: сюжетному, композиційному, на рівні образної системи, у засобах втілення обставин. «Основну енергію динамізму у документальному творі надає образ оповідача, — підкреслив Я. І. Явчуновський. — Відкрита структура тексту — категорія більш складного і високого порядку. Оповідач відтворює картину життя, він тримає у своїх руках всі ниточки розповіді і долі героїв» [12, с. 163]. Авторська присутність настроює читача на певну емоційну хвилю, розповідач закликає нас до співтворчості, співпереживання. Ось яким побачив автор «Чорнобиля» місто після вибуху: «Прийшовши до Чорнобиля на початку травня 1986 р., я (та хіба лише я?) неначе зазирнув у дивний, неймовірний світ Задзеркалля, забарвлений у невидимі і від того ще зловісніші тони підвищеної радіоактивності... Це було місто без жителів, без дзвінких голосів дітлахів, без звичайного повсякденного, по-районному неквапливого життя. Наглухо позачинювані віконниці, замкнені й опечатані всі будинки, установи і магазини... У місті не лишилося свійських тварин, вранці не мукали корови, лише бігали здичавілі собаки, кудкудакали кури та пташки безтурботно щебетали в листі дерев. Пташки не знали, що запилюжене листя стало в ті дні джерелом підвищеної радіації» [11, с. 9].

Читач постійно відчуває схвилюваність авторської мови, його ставлення до героїв, уміння відтворити ту чи іншу ситуацію. Автор-оповідач постає «носієм достовірності» [12, с. 178], його

му належить роль дослідника, він поділяє, якщо це необхідно, позицію політика, соціолога, історика. Тільки від майстерності письменника-документаліста залежить те, наскільки вагомо «заговорять» факти у його творі, адже, як підкреслила С. Алексієвич, «документ лише тоді документ, що має повну силу, коли відомо не тільки те, що в ньому є, а те, хто його залишив» [2, с. 8]. У ході дискусії про природу документального мистецтва («Иностранная литература», 1966, № 8) одним з її учасників була висунута думка: «Тільки у нових і нових авторських втіленнях може здійснитися вплив «стихії фактів» на мистецтво. Факт закликає до інтерпретації, у цьому — правило» [7, с. 195—196]. С. Алексієвич і Ю. Щербак подають необхідні відомості про своїх героїв, причому іноді ця інформація досить скупа, а деколи — багатша, ширша; звучать розповіді про те, де, коли, за яких обставин автор бачив описаних ним людей, як звела їх доля. Ці авторські вторгнення сприяють тому, що документи, факти шикуються у нерозривний ряд, стають єдиним цілим, твори набувають досконалості, композиційної завершеності. У свідомості читача вимальовується образ автора, його манера бачити світ і оцінювати явища.

Світлана Алексієвич буквально із крихіток складає книгу народної пам'яті про найстрашнішу війну XX ст., зібрані нею «розповіді жінок вимальовують обриси війни, у якої зовсім не жіноче обличчя» [2, с. 11]. Нанизуючи і зіставляючи факти, показуючи багато людських доль, автор дає змогу читачеві дійти необхідних висновків і узагальнень, іноді ж ці висновки робить і сам оповідач: «Ох! І доля ж їм випала. Спочатку необхідно було, щоб вистачило сил стати незвичайними. Героїнями! А потім, щоб знайти їх і стати звичайними. Дівчатами. Нареченими...» [2, с. 205]. С. Алексієвич підкреслює, що сьогодні нас найбільше хвилюють не точні дані про хід військових операцій, а дрібниці із життя людини на війні: «Війна підвищила значимість кожного факту життя, кожної дрібниці побуту, там побут і буття зімкнулись» [2, с. 51].

Книга «У війни не жіноче обличчя» складається з окремих частин, матеріал розподіляється за характером і тематикою оповідей-свідчень. У назву кожної частини виноситься цитата зі спогадів: «Не хочу згадувати...», «Підростить дівчатка... ви ще зелені...», «Одна я повернулась до мамі», «У нашій хаті дві війни живе». Самі назви розділів уже дають коротку інформацію про те, якого характеру матеріал тут буде поданий. Яскраві, влучні вислови жінок-ветеранів, котрі пройшли через пекло війни, сприяють об'єднанню матеріалу навколо однієї теми; якщо у назву розділу винесено фразу «Ми не стріля-

ли...», то це означає, що тут йдеться про представниць «невійськових» професій, без щоденної праці яких шлях до перемоги був неможливим: про куховарок, прачок. У розділі «Потрібен був солдат... а хотілось бути ще й красивою» розповідається про «наївні дівчачі хитрощі», адже навіть усупереч жорстоким будням війни жінки залишались вірними «своїй жіночій природі, своїй жіночій суті» [2, с. 157].

Документальна повість Юрія Щербака складається із двох книг і також поділена на частини, кожна з яких є своєрідною сходиною на шляху до осмислення причин і наслідків аварії. Ось назви деяких із них: «Це гірке слово «Чорнобиль», «Перед аварією», «Аварія», «Евакуація», «На чому перевіряються люди...», «Передчуття й попередження», «Знати і пам'ятати». Автор повісті розподіляє матеріал у своїй книзі, намагаючись дотримуватися послідовності у відображенні трагічних подій, пов'язаних з аварією на АЕС. Однак тяжіння до хронології не є самоціллю. Іноді автор «Чорнобиля» концентрує свою увагу на характеристиці окремих героїв, деколи зупиняється на аналізі одного явища, намагаючись дати йому всебічне тлумачення. Так, розділ «Білокінь із швидкої» присвячений самовідданий поведінці молодого лікаря із Прип'яті у трагічну ніч після вибуху. Зверненістю до однієї особистості або декількох героїв характеризуються розділи «Легенда про любов», «Доктор Хаммер, доктор Гейл». Дослідженню суті окремих явищ, пов'язаних з аварією, присвячені розділи «Вид на Київ», «Політ над реактором», «Розслідування».

Побудована на складному взаємопереплетенні документальних свідчень і авторського тексту (автор тут виступає і як безпосередній очевидець деяких подій), документальна повість Ю. Щербака вводить читача у страшний світ Зони, відображує трагічні наслідки того, що сталося квітневої ночі 1986 р. «Чорнобиль — подія безприкладна в світовій історії, з якою не порівняти жодної досі відомої катастрофи» [11, с. 222], — говорить автор книги, і як підтвердження цьому звучать голоси багатьох людей, так чи інакше причетних до трагедії, голоси живих і тих, чие життя обірвав Чорнобиль. «У свідченнях людей реальних, невигаданих, у їхніх розповідях — схвилюваних, суб'єктивних... — побачив я живе джерело народної правди — непригладженої, що не пройшла через фільтри казенного оптимізму» [11, с. 121]. Тут немає головних і другорядних героїв, усі вони рівні, кожен посів своє місце у системі подій, котрі вивчаються і осмислюються. Хтось повніше свідчить про те, що сталося, тому що знаходився ближче до епіцентру трагедії, а інколи у декількох рядках з листа звучить стільки болю, гіркоти, що й уявити тяжко. Житель Білорусі

Я. Старохатний писав: «Я очевидець цієї страшної трагедії — евакуації сіл, як і тисячі сільських жителів, зігнаних з рідних місць за волею некерованого атома» [11, с. 189]. А літня жінка У. Урюпа, яка повернулася у своє село на території Зони, згадувала: «Послухали б ви, що тут робилося... Літаки летять. Скотина реве. Діти плачуть... Справжня війна, тільки що снаряди не рвуться...» [11, с. 186].

У книзі Ю. Щербака досить часто зустрічається слово «війна». Воно звучить з уст автора, вживають його і герої: «Через 45 років після початку Великої Вітчизняної війни знову в нашій країні пролунало це страшне слово: «евакуація» [11, с. 42]; «у нас досі так і лишилося розмежування: до війни і після війни. Ми так і кажемо: це було до війни. Ми чітко знаємо, що це було до 26 квітня, а це — після того» [11, с. 43]; «Ти відчуваєшся як на війні... Постійне відчуття боротьби. І було розуміння того, що ти хоч чим-небудь прислужився справі на больовій точці планети. Виграв бій. Просунувся хоч на міліметр уперед» [11, с. 158].

Досить великого значення у документальній повісті Ю. Щербака набуває фактор часу, за допомогою якого відтворюється ситуація, фіксуються вчинки персонажів. Не один раз автор повертає нас у ніч на 26 квітня 1986 р. (А. Усков у своєму щоденнику поновив події цієї ночі, наскільки це було можливим, з точністю до хвилини), наводяться дані про історичне минуле Чорнобиля і заснування міста енергетиків Прип'яті, свідчення очевидців висвітлюють події до і після аварії, голоси автора і його численних героїв звернуті у майбутнє: «Чорнобиль — останнє попередження людству» [11, с. 115]; «Я не хочу більше нікого коментувати, не хочу доводити, пояснювати, переконувати, кричати і застерігати, тому що волають і попереджають вони, такі різні, не знайомі між собою люди — росіяни, українці, білоруси, грузини, поляки, американці...» [11, с. 116].

У книзі Світлани Алексієвич розповідь про минуле ведеться з позицій сьогодення, тому перед читачем постають характерні особливості двох епох: жінки-фронтовички відтворюють 40-ві роки, які залишили свій тяжкий слід у їхній пам'яті, але так чи інакше вони торкаються у своїх розповідях і проблем сьогодення, адже це також їхній час. Війна розділила життя цих людей на дві частини, змусила жити, «повернувшись назад»: «Життя однією миттю пролетіло, а все одно таке відчуття, що війна — це половина мого життя. Ось ці чотири роки...» [2, с. 111]. У процесі спогадів переплітаються враження юності й точка зору зрілого оповідача, тому виявляється своєрідна оцінка подій минулих років. Зсуви і взаємопроникнення

часових пластів дають читачеві змогу впритул наблизитись до того, про що згадують дівчата 41-го року, відчуті слід війни на їхній життєвій долі: «Якщо у кожної із нас до війни життя було з комарів носок, то після війни — все. І про це повоєнне життя неможливо не згадати, оскільки ключ до нього був вручений нам війною» [2, с. 156]. На часовому відчутті персонажів позначаються сприйняття і розуміння часу автором, виникає своєрідний часовий синтез, котрий створює відчуття причетності наших молодих сучасників до цього героїчного і трагічного періоду історії: «...Я живу тепер ніби у двох поколіннях — у тому, яке було молоде в 41-му, і в своєму, кому 20 і 30 зараз. Ношу у своїй свідомості дві реальності, два людських світи, які пересікаються і розходяться, почергово укрупнюються чи зменшуються, зливаються воедино. Моя пам'ять — це вже їхня пам'ять. Їхня пам'ять — моя пам'ять» [2, с. 97].

У документальних творах С. Алексієвич і Ю. Щербака категорії часу відповідає точна фіксація просторових координат, котрі також сприяють втіленню авторського задуму. Від Сибіру до Берліна проліг шлях героїв книги А. Алексієвич, разом з ними пройшов його через 40 років і автор-оповідач. Але був у білоруської журналістики ще й інший маршрут: Мінськ, Київ, Москва, Ставрополь, райцентри і маленькі села — ось адреси, де вона зустрічалась зі своїми численними героями. Географія пошуків Юрія Щербака не настільки широка, і пояснюється це тим, що дія у його книзі сконцентрована навколо однієї події, однієї болісної точки. Шлях автора проходить через Чорнобиль та райони України і Білорусі, що прилягають до нього; клініки Москви; міста й села, у яких волею долі осіли евакуйовані мешканці Чорнобиля і Прип'яті... Дещо розширюють просторові кордони книги спогади, листи, отримані автором (Таллінн, Северодвінськ, Донецьк), інші документальні свідоцтва (послання від пожежників міста Сенектеді, США). Вільний рух авторів обох творів у часі та просторі — характерна особливість документальних повістей — свідчить про їхню певну композиційну відкритість.

Ще одним моментом, який сприяє зближенню документальних творів Світлани Алексієвич і Юрія Щербака, є те, що вони «хорові», «колективні свідчення» народних трагедій. У обидвох книгах трагедія заговорила вустами народу, створюючи багатоголосся. Різниця полягає лише в тому, що «заселеність» книги Світлани Алексієвич набагато густіша, щільніша. Тут кількість діючих осіб сягає декількох сотень, голоси звучать, доповнюючи один одного, інколи навіть перегукуючись. До книги Ю. Щербака в якості свідків, носіїв достовірного матеріалу (із суб'єктивних свідчень складається певна об'ек-

тивна картина) залучені десятки персонажів, але це не заважає побачити масштаби трагедії, відчутти, що вона торкнулась мільйонів людей. З інтерв'ю А. Хаммера: «Я щойно повернувся з Чорнобиля. Побачене справило на мене таке враження, що мені важко говорити. Я бачив ціле місто — 50 тисяч жителів — і жодної людини. Порожньо. Будинки, великі будинки — все порожнє» [11, с. 81]. Це лишень одна точка зору, одне твердження про масштаби трагедії, а всі свідчення разом дійсно «кричать», попереджуючи про те, що Чорнобиль — надто грізне і не вивчене до кінця явище, щоб легко переступити через нього, віддавши все, що сталося, забуттю.

У полі зору українського і білоруського авторів — духовний світ людини, яка пройшла складний шлях самоосмислення і самоспостереження. Майже кожен рядок книги С. Алексієвич передає психологію жіночих почуттів на війні, автор показує, яким непомірним тягарем лягли події цих років на серце кожної із жінок-фронтовичок: «Війну хочеться забувати, важко людині жити з такою жорстокою навантаженою пам'яттю, з такою вимученою душею. Але що буде з нами, якщо вони забудуть і не передадуть нам свою пам'ять? Якими ми будемо без неї у нашому великому і тривожному світі? Ні, їхня пам'ять жива в нас... Це вона з'єднує минуле і майбутнє» [2, с. 270]. Одним із засобів, який дає змогу проникнути у духовний світ героїв, уявити їх в екстремальних ситуаціях, коли свої душевні поривання доводилось стримувати, виступає невластива пряма мова; часто вона стає засобом типізації зображуваних характерів і явищ: «Коли ворога можна було роздивитись «в обличчя», вони запитували: «хто ж він, як зміг творити таке? Адже також людиною народжений?» [2, с. 254]. У книзі Ю. Щербака невластива пряма мова сприяє виявленню тісної взаємодії автора і героїв, у висвітленні подій вони беруть участь на однакових правах: «Рівними голосами, докладно розповідали вони, як усе сталося: як два потужних поштовхи стрясли будівлю станції, як «вирубало» світло і все поринуло в клуби пилу і пари — тільки спалахи коротких замикань освітлювали зал, в якому містився блоковий щит — центр усього контролю енергоблока» [11, с. 17].

Пильна увага у документальних повістях Світлани Алексієвич та Юрія Щербака надається деталям, на перший погляд незначним, але якраз вони пов'язані з особливим звучанням того, що сталося раніш чи відбувається зараз. Зворушливе і трагічне переплітається у спогадах, зібраних С. Алексієвич, адже і те й інше було поруч в нелюдських умовах життя на війні. Автор зауважила, що жінки навіть через роки зберегли в пам'яті такі дрібниці військового побуту, які чоловіками

тут же забувались, і пояснюється це тим, що для жінок «привабливість буття існує понад усе, вона неминуча навіть в страхотливому пеклі» [2, с. 158].

Увага до деталі, штриха відчувається і в авторському тексті; з особливою силою це виявляється у портретних характеристиках героїв, у відтворенні того, як вони згадують минуле: «Маленька, вся така «домашня» і водночас не людина, а відкритий нерв» [2, с. 260]; «Починають розповідати тихо, а під кінець майже кричать. Потім сидять пригнічені, розгублені» [2, с. 58]. Незважаючи на те що сама природа документального мистецтва сприяє відтворенню зовнішньої дії, фіксації вчинків персонажів за автором все ж залишається право мотивувати їх. Цей прийом знаходимо у книзі Ю. Щербака. Розповідаючи про евакуацію мешканців Прип'яті, автор підкреслив, що в паніці забувались іноді найдорожчі для кожної людини речі: «Розуміння того, що для людини найпотрібніше, найважливіше, прийшло згодом. І потім, коли стало можливим повернутися в свої квартири і забрати деякі речі, що піддавалися жорсткому дозиметричному контролю, люди, мовби прозрівши, кидалися не до престижних килимів... до тих речей, що становили духовну цінність, — до фотокартки близьких, до улюблених книжок, давніх листів, до якихось смішних, але пам'ятних дрібничок, — до того, що становить глибоко особистий і дуже ламкий світ людини, яка живе не лише сьогоднішнім днем, а минулим і майбутнім» [11, с. 47]. Ю. Щербак також приділив неабияку увагу портретним характеристикам: «Дивні в неї очі — світлі, з жорсткими цятками зіниць; інколи видається, що погляд її сягає кудись далеко, чи в минуле? чи в майбутнє?» [11, с. 13]; багатозначним жестам: «Коли цей хлопець згадує про подробиці аварії, у нього тремтять руки» [1, с. 198]. Настільки глибока увага авторів-документалістів до деталі сприяє активізації читацької уяви, допомагає запам'ятати героїв книги з властивими тільки їм неповторними рисами. У документальних повістях Ю. Щербака і С. Алексієвич з особливою силою виявляються художні можливості «невигаданої прози». «Прихована художність» відчувається і в спробах комбінації документальних джерел, і в пристрасній, іноді навіть публіцистично загостреній мові авторів. Деколи за допомогою тільки одного штриха, одного точно знайденого слова документалісту вдається передати сутність надзвичайно складних явищ. Світлана Алексієвич підкреслила, що війна, яка залишалася у жіночій пам'яті, має «і колір, і звук» [2, с. 133]. У книзі Ю. Щербака трагізм і певну неосягненність того, що сталося, передають наступні слова автора: «Свідомості дуже важко погодитись з тою абсурдною ситуацією, коли смертельна

небезпека не має навіть смаку, кольору й запаху» [11, с. 5]. Авторському тексту в обох книгах властиві метафоричність стилю, наявність яскравих епітетів і порівнянь. Неможливо залишити поза увагою вислови з документального твору Світлани Алексієвич: «Прощаюсь із сестрами Корж і йду, виносячи у сумці «ще одну війну» [2, с. 132]; «Сад цвів густо, одним білим букетом, білим до печалі, як голова господаря» [2, с. 217]; «На окупованій ворогом території у мужності була тисяча облич» [2, с. 217]; «Ця пам'ять зав'язує наші життя в один тугий вузол» [2, с. 227]. Багата палітра образних засобів і у повісті Ю. Щербака: «А місто спало. Була тепла квітнева ніч, одна з найкращих ночей року, коли листя зеленим туманом враз проступає на деревах» [11, с. 19]; «Спалах над Чорнобильською атомною сліпучим сяйвом своїм висвітлив добро і зло... усі людські чесноти й пороки» [11, с. 6]; «Небезпека в Чорнобилі і довкола нього була розчинена в духмяному повітрі, у біло-рожевому цвітінні яблунь... у всій ідилічній весняній природі» [11, с. 5].

Вивчення поетики документальних творів С. Алексієвич і Ю. Щербака дає підстави стверджувати, наскільки великі естетичні можливості літератури факту, ще раз переконуємось у тому, що в документалістиці «індивідуальний досвід стає досвідом історії, людський документ — явищем мистецтва, мистецтво набуває пристрасності політичної інвективи» [13, с. 22].

Невигадані події, висвітлені у книгах білоруського і українського авторів, повстають у вигляді живої, видимої дії. Вмілий монтаж документальних джерел, пристрасні авторські коментарі сприяють композиційній злагодженості творів. Потяг до фактичної точності поєднується з образністю авторської мови, її експресивністю, що надає особливої вагомості документальній прозі. Своєрідність книг С. Алексієвич і Ю. Щербака переконує нас у тому, що потенціал документалістики далеко не вичерпаний, і саме у цій галузі літературної творчості читача чекають нові й нові відкриття.

1. Адамович А. Жизненный материал и художественное обобщение: ответы на анкету журнала «Вопросы литературы» // *Вопр. литературы*. 1966. № 9.
2. Алексієвич С. У войны не женское лицо: Документальная проза. М., 1988.
3. Алексієвич С. Высокий жанр — судьба // *Театр*. 1984. № 7.
4. Гинзбург Л. О психологической прозе. М., 1977.
5. Катюшенко М. П. Жанровые особенности и тенденции развития современной документально-художественной прозы о Великой Отечественной войне. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.
6. Куприяновский П. Проблемы художественно-документальной литературы // *Доверие к жизни*. Ярославль, 1981.
7. Литература, документ, факт: Материалы дискуссии // *Иностранная литература*. 1966. № 8.
8. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблеми жанру // *Слово і час*. 1991. № 4.
9. Палиевский П. Документ в современной литера-

туре // Пути реализма: Литература и теория. М., 1974. 10. Шеховцов И. С. Проблемы документального повествования в современной литературе // Метод и мастерство. Вологда, 1971: 11. Щербак Ю. Чернобыль. К., 1989. 12. Явчуновский Я. Документальные жанры: Образ, жанр, структура произведения. Саратов, 1974. 13. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. М., 1986.

Стаття надійшла до редколегії 10.11.94

3 історії літератури

Богдан МЕЛЬНИЧУК, Чернівці

Місце художньої франкіани в українській історико-біографічній літературі 40—50-х років

З усіх радянських десятиліть найменш урожайними для української історико-біографічної літератури виявилися 40-ві—перша половина 50-х років.

На початку цього періоду до істотного спаду в її розвитку найвідчутніше спричинилися несприятливі обставини війни. В її страшних вировищах загинуло не одне історико-біографічне полотно. Серед них — друга частина драматичної поеми Павла Тичини «Шевченко й Чернишевський», завершена напередодні фашистської навали, рукопис роману Івана Ле «Шевченко», закопаний при відступі в землю, затік водою і майже не зберігся, чернетки роману Олеся Гончара про Григорія Сковороду.

Війна перешкодила здійсненню задумів багатьох інших історико-біографічних творів. І роману «Іван Франко», уривки з якого прозвучали на одному літературному зібранні з уст автора, Каменяревого сина Петра (про це повідомлялось у четвертому числі львівського журналу «Література і мистецтво» за 1940 р.); і однойменного роману Леоніда Смілянського, роботу над яким, згідно з інформацією «Літературної газети» (1940, 4 червня), розпочато було 1939 р.; і його ж кіносценарію, за яким повинен був зніматися художній фільм про великого Каменяра (та ж інформація). Через обставини, пов'язані з війною, відсунулося аж до 1948 р. завершення повісті Варвари Чередниченко «Під одним плащем», присвяченої взаєминам О. Пушкіна й А. Міцкевича.

До мало не повного зникнення творів історико-біографічного характеру зі сторінок періодичних і неперіодичних видань

часів Великої Вітчизняної війни призвело майже цілковите переключення уваги письменників з минушини на пекучу злобу дня, якою стало смертельне зіткнення з фашизмом, переключення, що було явищем виправданим.

У перше повоєнне десятиліття значної шкоди розвиткові історичної та історико-біографічної літератури завдали, з одного боку, хибні твердження і несправедливі оцінки в директивних ідеологічних документах і виступах «Правди» низки літературних і мистецьких творів та відображених у них історичних фактів, а з другого — запопадливе сприйняття їх частиною причетних до літературно-мистецької справи працівників.

Скажімо, пропаговану в компартійній постанові «Про репертуар драматичних театрів і заходи щодо його поліпшення» (1946) першочергову орієнтацію на твори з сучасного життя, засудження в ній «надмірного захоплення постановкою п'єс на історичні теми» багато хто зрозумів як заклик не тільки до повного витіснення зі сцени речей цього плану, а й до розгортання наступу на художньо-історичні твори загалом.

А коли розгорнулася кампанія реагування на редакційні статті «Правди» «Про оперу «Богдан Хмельницький» та «Проти ідеологічних перекирвань у літературі» (1951), під вогонь критики потрапила в числі багатьох інших творів поема Івана Виргана «Леся», звернута до постаті творця «Лісової пісні», і навіть давній вірш Павла Тичини «Перед пам'ятником Пушкіну в Одесі». Багато несправедливих нападок зазнали в повоєнні роки Л. Смілянський, В. Чередниченко та інші майстри історико-біографічної літератури, що, зрозуміло, не сприяло її розвитку.

Стримували його і штучні перешкоди на шляху до обнародування творів. Скажімо, драматичну поему «Пророк» з Шевченком у центрі Іван Кочерга завершив у жовтні 1948 р., а прийшла вона до читача аж через вісім років, а до глядача ще пізніше — в 1961 р. Ще довше (23 роки!) чекала виходу в світ закінчена восени 1948 р. повість В. Чередниченко «Під одним плащем» (її включено до посмертного видання «Вибраних творів» письменниці (1971 р.).

Картина історико-біографічної літератури 40—50-х років була б іще біднішою, якби не твори художньої франкіани, що з'явилися в той час. Склалося так, що коли в процесі становлення та утвердження української історико-біографічної літератури, який припав на два попередні десятиліття, першорядну роль відіграли кращі зразки художньої шевченкіани, то в 40-ві—50-ті роки репутація цієї літератури підтримувалася в основному завдяки творам про великого Каменяра.

У роки війни з'явився фактично лише один твір цього плану — драма Л. Смілянського «Мужицький посол». Оpubлікована на початку 1945 р. («Українська література», № 1—2), а наприкінці того ж року поставлена у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, вона здобула немалий розголос уже в ту пору.

Особливо схвально глядачі зустріли театральну інтерпретацію п'єси. «Показ на сцені рідного, дорогого нам образу Івана Франка є визначною подією в мистецькому житті міста Львова і всієї України», — писав тоді заслужений артист УРСР Іван Рубчак [14]. Так само захоплено відгукнулися про виставу «Мужицький посол» інші глядачі, зокрема сучасник Каменяра Денис Лукіянович.

Стриманіше була сприйнята літературна першооснова вистави. Семен Шаховський, хоч загалом позитивно оцінив її («вірне розуміння історичних подій, важливих і складних, робить твір Смілянського актуальним і дійовим»), водночас висловив дуже серйозні закиди на адресу автора: «Образ Франка у Смілянського вийшов якийсь зменшений у масштабах, п'єса не віддає могутнього духу Франка, сили його слова. Вона чомусь задумана й виконана як побутова, «павільйонна» драма, а образ Франка ніяк не вкладається в рамку хатнього інтер'єру» [20]. І трохи далі: «Побачити на повний внутрішній духовний зріст постать ковальського сина, Каменяра, побачити, як говорив М. Рильський, «малого Мирона, великого Франка», — такі справедливі, хоч і дуже суворі вимоги ставимо ми до п'єси. Перша драматургічна спроба Смілянського відповідає цим вимогам далеко не в повній мірі» [20].

І вже зовсім беззастережно розправився з «Мужицьким послом» Федір Бурлака [3]. На його думку, опублікований варіант твору «потребує ґрунтовної переробки», тому що в ньому, «одверто кажучи, фабула не цікава, багато разів у літературі описана, і нового в ній тільки те, що виборча боротьба точилась за і проти Франка», що, «коли підходити строго, то сюжету в п'єсі «Мужицький посол» немає...», що введена в ній постать Івана Франка «надто бліда і немічна».

Найбільше ж дісталось Л. Смілянському від Ф. Бурлаки за «неправильне уявлення про історичну дійсність», навіть за «спотворення історичної правди», яке, за критиком, виявилось передусім у відсутності в драмі дійових осіб німецького походження: «Факт дивовижний — у п'єсі, написаній про Франка в часи одчайдушної боротьби нашого народу з німецькими загарбниками, жодної згадки навіть про німців немає, хоч Франка і галицьку частину галицького народу давила німецька австро-угорська монархія Габсбургів» [3].

Серйозні, навіть тяжкі закиди критиків були, однак, у своїй більшості абсолютно несправедливими.

По-перше, хибним виявилось твердження про те, що покладені в основу драми події багато разів висвітлювалися в літературі. Ще до війни «виборчої боротьби» І. Франка торкнувся О. Десняк в оповіданні «Хлопський кандидат». Але йшлося там про вибори до австрійського парламенту восени 1895 р. Однак Л. Смілянський писав про криваві баденівські вибори 1897 р., причому тоді, коли вони ще не висвітлювалися ні в художній, ні в науковій літературі. Адже розгорнуте дослідження академіка М. С. Возняка «Іван Франко і баденівські вибори 1897 р.» побачило світ через десятиліття після «Мужицького посла» [4, с. 46—74]. Та й невелика стаття І. Романченка «Іван Франко і баденівські вибори» з'явилася теж пізніше від цієї драми. До речі, її автор зазначив, що Л. Смілянський «вперше в історії української літератури зачепив питання виборів Франка на мужицького посла» [13, с. 58].

Неспроможним видається трактування п'єси як нібито «побутової», «павільйонної» драми, як і твердження про відсутність у ній (при наявності фабули) сюжету (це в «широкоформатному» творі на три п'ятикартинних дії!).

То правда, що більшість подій «Мужицького посла» відбувається в стінах приміщень. Тереном двох картин стає кімната в квартирі Франка, двох інших — апартаменти польського дідича Тишківського та кав'ярня у Львові. І лише в одній, початковій, картині третього акту дію винесено перед будинок повітової ради провінційного містечка, де відбуваються вибори. Та говорити на цій підставі про «павільйонність», тобто камерність драми — значить нехтувати суттю того, про що в ній ідеться. Адже сказане в «інтер'єрних» картинах не замикається інтер'єром, моменти побутового та інтимного характеру зовсім не самодостатні в них, а цілковито підпорядковані конфліктові соціально-політичного характеру, на якому тримається драма.

З приводу накинутого Л. Смілянському «спотворення» історичної правди переконливо відповідав він сам: «Що ж до відсутності в п'єсі «німецьких персонажів», то їх немає там просто тому, що для взятої автором п'єси теми і сюжету вони непотрібні» [16]. І обурений спробою схилити біографа до модернізації достеменних документальних свідчень, підкреслив: «Не може бути місця в літературі критиці, що вимагає від письменника показу історичних подій всупереч історичній правді» [16].

Сам Л. Смілянський прагнув якнайретельніше дотримуватися фактичних даних, пов'язаних з участю свого героя у вибор-

чій кампанії 1897 р., із розстановкою в ній супротивних сил. Абсолютна більшість дійових осіб драми — то люди, які справді існували і які, за незначними винятками, виступають у ній під справжніми іменами.

Передусім це Іван Франко, схарактеризований згідно з тим, чим він жив, як почував себе напровесні 1897 р. (від уваги біографа не сховалася навіть така деталь, як хвороба очей героя, деталь, що доречно обігрується його другом Михайлом: «Мені здається, що він з зав'язаними очима бачить сьогодні більше, ніж ми»). Цілком виправданий у драмі наголос на громадській діяльності Франка, на розкритті його кровного зв'язку з мужицьким людом й органічного неприйняття антинародної політики Габсбургів та їхніх прислужників. При цьому не зайвим було б глибше схарактеризувати героя як власне письменника, зазирнути в його творчу лабораторію не тільки як автора «Зів'ялого листя», що переконливо зроблено в другій дії, а й речей яскраво вираженого громадянського, революційного спрямування.

У злагоді з історичною істиною змалював Л. Смілянський родинне життя героя, його стосунки з дружиною Ольгою, а також інтимне почуття до іншої жінки, що виступає в драмі під іменем Людвіки Стемпковської. У цій вигаданій постаті вгадується прототип — Целіна Журовська, поштова працівниця, в яку був закоханий Франко, але вона вийшла заміж за іншого — поліційного комісара Зигмунтовського, що, за переказом, загинув, виступаючи зі зброєю в руках проти українських виборців. У творі чоловік Людвіки, повітовий комісар Стемпковський, щоправда, не гине, але він, очевидно, вийшов настільки близьким до свого прототипа, що син письменника, Тарас Франко, зазначив, маючи на увазі Зигмунтовського: «Він змальований у драмі Смілянського «Мужицький посол» [19, с. 221].

«Списаний» із М. І. Павлика Франків приятель, громадський діяч виступає в драмі під іменем Михайла. Мав своїх прототипів інший його приятель, літній селянин Олекса Яремчук, який у день виборів гине від кулі повітового комісара Стемпковського. Одним з цих прототипів міг бути селянин із Мостиського повіту Томаш Мазур, убитий жандармами у березні 1897 р. (про це йдеться в статті І. Франка «Бунт у Стоянцях»). Міг, звісно, бути і хтось інший. Адже, за даними дослідників, лише в тій курії, де балотувався «хлопський кандидат», загинуло від куль десять осіб, 30 — поранено багнетами, а понад 900 — заарештовано [13, с. 59]. Отже, «баденівські вибори» були кривавими.

Під власними прізвищами виведені в драмі противники

«мужицького посла» — натхненник кривавих виборів прем'єр-міністр і міністр внутрішніх справ Австрії Казимир Бадені, намісник Галичини князь Сангушко, голова польського виборчого комітету Дедушицький, посол до державної ради, Франків «контркандидат», як охрестив його письменник, дідич Тишківський та ін. При характеристиці останнього Л. Смілянський зберігає навіть задокументовані деталі, запозичені ним, зокрема, зі статей І. Франка «Паперові гроші пана Тишковського» (про те, як поміщик розплачувався з жінцями паперовими карточками, на яких було витиснуто його прізвище та число крейцерів) і «Найновіший галицький вибір» (сума коштів, витрачених послом на купівлю голосів та інші махінації).

Отже, історична основа драми «Мужицький посол» досить надійна. Хоч, зрозуміло, документально засвідчений фактаж у ній відповідним чином переплавлений художником, збагачений авторським вимислом і домислом, без яких годі створити повноцінну драматургічну річ історико-біографічного характеру. Є підстави твердити, що Л. Смілянський дав свого роду зразок саме драматичної композиції такого характеру, міцно організованої сюжетно, стиснутої в часових рамках, такої, що, розповідаючи про один епізод біографії героя, проливає світло і на все його життя.

У фіналі драми Іван Франко, почувши під вікнами квартири дужий гомін людського гурту, що вітає його як «народного поета» та «нашого Каменяра», говорить: «Нехай ми не послі, та не в парламентах могутній наш голос, а перед народом, який вимагає правди. І я завжди відкриватиму йому правду, бо в ній моя сила!» [17, т. 4, с. 223]. Сила твору про письменника також у правді — історичній та художній.

Недооцінена деякими критиками при появі, п'єса «Мужицький посол» дістала, так би мовити, літературознавчу компенсацію пізніше. І в передмові Леоніда Новиченка до чотиритомного видання творів Л. Смілянського, де читаємо: «...Живе і житиме в літературі драма з Франкового життя «Мужицький посол» — без сумніву, краща з п'єс письменника...» [17, т. 1, с. 22], і в написаному Дією Вакуленко розділі колективної монографії «Бій ішов святий і правий»: «Це п'єса, художня вартість якої не знецінюється з часом» [2, с. 170].

У 50-х роках репутацію української історико-біографічної літератури підтримували головним чином твори прозової франкіани, жанровий спектр якої був тоді досить широкий — від оповідання до роману.

З-поміж оповідань початку десятиліття виділялися «Тюремні сонети» (1951) того ж Л. Смілянського, тематично звернуті до третього ув'язнення Івана Франка (серпень-жовтень 1889 р.).

З приводу нього поет писав у листі до Михайла Драгоманова від 23 листопада 1889 р.: «Мене самого тюрма сим разом страшно придавила. Я думав, що зійду з ума, хоч сам не знав, що саме мене так болить. В казні я цілими днями ні до кого не говорив і слова, особливо коли не стало жидів, з котрими всяка розмова була інтересна» [18, т. 49, с. 219].

Щоправда, в оповіданні немає не те, що розмови, а й жодної згадки про євреїв — чи не наслідок це тієї запеклої боротьби, що велася тоді з «безрідними космополітами?» І все ж головний герой багато говорить — переважно зі селянином з-під Львова Платоном (не зовсім характерне для тих місць ім'я) Мовчієм. Говорить, читає один із написаних у в'язниці «тюремних сонетів» — «В тих днях, коли, неначе риба в сіті...», і селянин, котрий спершу дивувався, за що «посаджено до криміналу» людину, яка не має «ні зброї, ні сили» («Чим ото ви страшні цісареві чи панові наміснику? І попи не за вас... Чим ви страшні їм, пане Йване? Адже нічим... Ось коби про мене мова — зрозуміло... Платон Мовчій підбурював хлопів у фільварку до страйку» [17, т. 4, с. 70]), після того читання кардинально міняє свою думку: «Які ви страшні, пане Йване!.. Які страшні, що знаєте дорогу до нашого мужицького серця...» [17, т. 4, с. 72]. У підкресленні нерозривних зв'язків героя з народом і полягає основний сенс твору Л. Смілянського.

Деяке пожвавлення в історико-біографічній прозі, що намітилося від середини 50-х років, було частково пов'язане з появою повістей Олексія Полторацького «Юність Гоголя» і Миколи Олійника «Леся» (обидві — 1957 р.), а також здійсненої Л. Смілянським української інтерпретації повісті Лідії Грабовської «До мети» (1958), зверненої до постаті Павла Грабовського. Та ще більшою мірою змінам на краще ця гілка історико-біографічної літератури завдячує різножанровим творам про Івана Франка.

З'явившись у ході підготовки до 100-річного ювілею Каменяка та невдовзі після його відзначення, всі вони мали відбиток різної причетності авторів до особи головного героя.

Тарас Франко, в чийй книзі «Про батька» (1956) крім літературознавчих статей містилися добірки спогадів і художньо-документальних оповідей, мав щастя протягом більш як двох десятиліть бачити людину, про котру написав, за різних обставин у щоденному житті-бутті. Тож не дивно, що на сторінках його книги зафіксовано силу-силенну першоджерельних, часто ніким іншим не збережених, а тому особливо цінних, свідчень про геніальну особистість. Найбільше їх у власне спогадах, де Іван Франко розкривається переважно в домашній обстановці, через стосунки з дружиною та дітьми. Значну ідейно-худож-

ню вартість мають ті оповідання Т. Франка, що, як «Маївка» чи «На весіллі» (в інших виданнях — «В рідному селі»), засновані на безпосередніх враженнях автора. Блідішими вийшли твори, де він спирався на свідчення інших людей («За соціалізм», «Віче», «У Східниці»).

Тодішня критика негативно оцінила оповіді «В Лолині» та «Неспокійна молодість», присвячені кохання Івана Франка до Ольги Рошкевич [1]. Однак ішло це не стільки від слабкості творів (вони й після появи інших художніх інтерпретацій цієї «негромадської» сторінки Франкового життєпису читаються не без інтересу), скільки від інерції стриманого ставлення до відтворення інтимного життя видатних діячів, характерної для тих часів.

Починаючи від 1887 р. знався з Іваном Франком упродовж кількох десятиріч і Денис Лукіянович, автор історико-біографічних повістей «Франко і Беркут» (1956) та «Суд над митрополитом» (1959) (остання має не зовсім відповідну жанрову дефініцію «оповідання»). І хоч відображені тут події відбулися задовго до особистих зустрічей автора з героєм, вони, ці зустрічі, не могли не спричинитися до забезпечення надійності документальної фактури творів.

Особливо це відчувається в першій частині повісті «Франко і Беркут», котра могла б називатися «Іван та Ольга». Адже майже всю увагу тут зосереджено на тому, як зароджувалося і починало розгортатися палке почуття кохання в душах юних героїв — Івана Франка та Ольги Рошкевич (це 1874—1875 рр., а, як признався сам письменник Агатагелові Кримському в листі від 25 серпня 1898 р., «наша любов тяглася 10 літ...» [18, т. 50, с. 114]).

У заключній частині повісті це кохання відходить фактично на другий план, поступаючись місцем розкриттю взаємин молодого Івана Франка зі старійшиною лолинської та довкружної громад Максимом Беркутом або, як його ще називають, Тухольцем, — уособленням народної потуги, мудрості й чистоти. Словом, верх бере лінія громадська, хоч дає про себе знати й інтимна; Франко виступає переважно в товаристві другого означеного у назві твору героя, допомагаючи йому та іншим селянам у нелегкій боротьбі з можновладцями за справедливість.

І вже зовсім губиться лінія Франко—Рошкевич в повісті Д. Лукіяновича «Суд над митрополитом», про яку читаємо в авторському передньому слові: «Процес лолинських селян проти митрополита епізодично показаний у першій книзі моєї повісті «Великий Каменяр», що вийшла під назвою «Франко і Беркут». В оповіданні «Суд над митрополитом» цей процес

становить основну тему. Тут показано, якими засобами громадський суд добивається виконання свого вироку й доводить боротьбу за полонини до переможного кінця» [10, с. 4].

Звичайно, автор мав повне право зосередити увагу на зображенні громадських справ героя. Та навіщо було при цьому нехтувати істиною, стверджуючи, нібито юнак збайдужів до коханої: «Але наближався кінець навчального року, і він палкіше відчув потребу розваги та відпочинку в Лолині. Так, у Лолині, бо це село стало для нього наче рідним та й міцно тягнуло його до себе. І то не Ольга, а, власне, селянський Лолин. З ним тісно зв'язався Франко серпневими подіями минулого літа, судом над митрополитом. Широ здружився з судцями, найтісніше з Беркутом. Дошкульне донедавна питання про взаємини з Ольгою втратило тепер свою гостроту й вагу...» [10, с. 43]. Навряд чи Д. Лукіяновичеві не було відомо, що в 1876 р. «дошкульне питання» ще не зійшло з порядку денного Франкового життя. І все ж він стверджував протилежне: мабуть, давалася взнаки тодішня тенденція підходу до змалювання інтимного життя видатної постаті як до чогось третьорядного, навіть зовсім необов'язкового. Ця обставина, як і те, що поза увагою автора «Суду над митрополитом» залишилася літературна праця І. Франка, не пішла на користь творові.

Більшою удачею Д. Лукіяновича стала попередня його повість «Франко і Беркут». Хоч у ній він і не обминув усі, як здавалось Д. Павличкові, «підводні скелі, які таїть в собі біографічний жанр» [12, с. 5], та домігся головного — змалював історичну особу живою людиною, подавши її в єдності громадського та особистого факторів. Має рацію Іван Денисюк, коли пише: «Хоч нині особливої популярності набувають документально-белетристичні романи-есе з їх посиленою увагою до багатовимірності у художньому дослідженні героя... і Лукіяновичева повість може здатись дещо застарілою, «засоціологізованою», та завдяки автентизмові реалій, чудовому знанню епохи автором, влучності й пластиці характеротворчих деталей навіть при певному приглушенні психологізму вона не має конкурентів і читається й тепер з неослабним інтересом, належачи до кращих творів художньої франкіани» [6, с. 11].

Третьому з авторів тодішніх «франківських» книжок — Дмитрові Бандрівському — не випало знатися з великим письменником особисто. Зате ще замолоду, у 20-ті роки, він познайомився і зблизився з родичами Івана Франка — братом Захаром, Захаровою дружиною та їхніми синами Гринем і Миколою, з багатьма іншими нагуевичанами, що добре пам'ятали славетного односельця, з приятелем поета із сусіднього села

Медвежа Олексом Лужецьким тощо, і це дало унікальний матеріал для книги «Під синіми горами» (1955, пізніше, доповнене видання — 1977 р.). Одна з героїнь твору — літня вдова Білейчиха, котра співала Франкові співанок, ще будучи чотирнадцятилітнім «дівчуком», каже тут: «В його очах можна було увидіти себе, гейби в дзеркалі. Такі сині, прозорі». Таким же «прозорими» виявилися й очі багатьох персонажів «Записок учителя», як назвав свою документальну повість Д. Бандрівський. І хоч Іван Франко виступає в ній «поза кадром», та завдяки люблячим народним очам читач може взяти для себе таку силу дорогоцінних відомостей з життя поета різних періодів, передусім дитячого та юнацького, яку не завжди почерпне з творів, де він діє безпосередньо. Щоправда, не скрізь ці відомості переплавлені у повновартісну художню структуру.

На відміну від попередніх авторів Іван Кириї у збірці оповідань «Ключі до щастя» (1958) спирався не на особисті враження від зустрічей з людьми, котрі добре знали Івана Франка, тим більше — не з ним самим, а на літературні джерела, передусім автобіографічні твори письменника, пов'язані зі школою. В одних випадках він робив це з увагою до Франкових свідчень, залишаючи собі простір для незайвого дофантазування, як це маємо в оповіданні «Осляча лава», де помітне відштовхування від «Отця-гумориста». В інших творах («Гнівне серце», «На вакаціях», «У школі») бачимо фактичні неточності, розходження з тим, що засвідчив І. Франко та його біографи. Скажімо, в оповіданні «У школі» не відповідає дійсності твердження, що малому Івасеві тяжко давалася грамота. А в творі, який дав назву всій книжці, шестилітній хлопчик висловлює занадто «дорослі» думки суспільно-політичного характеру. Тож було цілком виправданим застереження молодому авторові: «полегшене ставлення до відтворюваного матеріалу» [11].

Так само не судилося знатися особисто з головним героєм виданого 1959 р. роману «Терен на шляху» його творцеві Петрові Колеснику. Зате була в нього і неабияка перевага над тими, хто зустрічався з Іваном Франком: П. Колесник ґрунтовно вивчив життєву і творчу долю Каменяра в процесі багатолітніх літературознавчих студій, котрі увінчалися виходом таких, зокрема, книжок, як «Іван Франко: Коротка біографія» (1956), «Син народу: Життя і творчість Івана Франка» (1957).

Зазначена обставина спричинилася до витворення надійної фактичної основи розлогого роману, що охоплює майже два десятиліття з життя героя — від раннього, дошкільного дитинства у Нагуєвичах і до повернення в рідне село після коломийського ув'язнення у 1880 р. Попри окремі неточності (наприклад, в епізоді слідства під час першого арешту Франка в

його вуста вкладається фраза: «Другий розділ Польщі між Австрією, Пруссією і Росією стався 1772 р.» [9, с. 259], яка не відповідає дійсності: тоді відбувся перший поділ Польщі, а другий — значно пізніше, у 1793 р.), автор виявив у романі добру обізнаність з історією та становищем Галичини 60—70-х років XIX ст., суспільно-політичними і літературними змаганнями тих десятиліть, не кажучи вже про напрочуд докладне значення обставин життя і творчості головного героя та його оточення (Михайло Павлик, Остап Терлецький, Ольга Рошкевич та ін.).

Власне, без проникливого вчитування у вершинний Франків твір—поему «Мойсей» — не викристалізувалася б основна концепція роману, сконцентрована в образній формулі заголовка та остаточно розшифрована у фіналі другої частини твору — «Каїн» (перша — «З глибин»). Адже саме притча про терен, повідана Мойсеєм у п'ятому і шостому розділах поеми, підказала П. Колесникові розповідь, вкладену ним в уста столітнього бориславця Матія. Розповідь про те, як, зібравшись на віче, дерева обирали собі «водія», але такого, щоби був і господарем, і слугою та щоби «і честь остеріг, і надію оживив, і од напасті схоронив, а в нагороду собі нічого не жадав». Ніхто з прошених — ні гордий кедр, ні багатий дуб, ні красуня-береза — не погодилися, бо воліли бути панами. І лишень непоказний терен прийняв запрошення віча. Сенса розповіді — у благословенні юного Івана Франка вихідцем з народних глибин, умудреним столітнім життєвим досвідом: «Ти з народу прийшов, і народ назвав твоє ім'я, щоб ти був господарем його думок і слугою. Щоб честь народу остеріг, і надію на краще оживив, і од напасті схоронив, а в нагороду собі нічого не жадав, не просив. І ти станеш, як терен той на битому шляху! Тебе вкриватиме курява доріг, тебе топтатимуть всі, а ти виставиш колючки свої проти напасників одвічних і цвістимеш для людей білим цвітом...» [9, с. 381].

З документальним у романі П. Колесника органічно переплелися вимислене та домислене. Власне, таким переплетенням є і наведений епізод, і низка інших, у яких виступають то щойно згаданий Матій, то також вигадані автором персонажі — бориславський ріпник Мирон Басараб, нагуєвицький селянин Гнат Сторожук, війт Пазюк, учитель Дрогобицької гімназії Іваницький, священник Никодим та ін.

Одним з найбільших достоїнств твору «Терен на шляху» стало досить докладне, як на ті часи, змалювання інтимного життя головного героя. Не боячись модних тоді звинувачень у збоченні на другорядне, П. Колесник зіткнув Івана Франка з кількома представницями прекрасної статі. З одного боку, це особи вигадані — симпатія дитячих літ Надійка Сторожук і відворотна

у своїй хтивості дружина вчителя Іваницького, чие грубе зали-
цання відкидає цнотливий гімназист. З другого — історично-
достовірна Ольга Рошкевич, перше справжнє Франкове кохан-
ня, драматичні перипетії якого збереглися насамперед у їх-
ньому листуванні, опублікованому в 1956—1958 рр. М. Возня-
ком і Д. Лукіяновичем (п'ятий і шостий збірники «Іван Фран-
ко: Статті і матеріали») і щедро, часом аж надмірно, цитова-
ному в романі. На відміну від Д. Лукіяновича, котрий обмежився
змалюванням світанкової пори великого кохання ковальсь-
кого сина з Нагуєвичів і лолінської попівни, П. Колесник пі-
шов далі, розкривши їхні стосунки аж до коломийської зустрі-
чі в березні 1880 р. — першої та останньої після одруження
Ольги з Володимиром Озаркевичем. І зробив це переконливо,
з належним тактом, якого не завжди вдавалося домогтися й
авторам пізніше написаних історико-біографічних полотен про
Івана Франка.

До активу П. Колесника належить і здебільшого тонке про-
никнення в творчу лабораторію головного героя, передусім у
картинах народження вірша «Каменярі», поеми «Наймит», «Бо-
риславських оповідань». Кажу — здебільшого, бо оперування
засобами психологічного аналізу поступається в деяких інших
місцях роману перед не найвищою проби аналізом літературо-
знавчим, наприклад: «Сам талановитий письменник, він ху-
дожньому слову надавав величезного виховного значення у про-
будженні мас. Через те він гуртує передових письменників Ук-
раїни, нещадно викриває міщанських підлабузників у літера-
турі, високо підносить творчість Шевченка, Марка Вовчка, Не-
чуя-Левицького, Мирного, закликає вчитися у майстрів світо-
вої літератури, зокрема ж — у великих реалістів Росії...» [9,
с. 321].

Впадають у вічі й інші слабини роману. Чи не найсерйоз-
нішою поміж них стала прямолінійно-спрощена характеристика
ідейних опонентів Івана Франка — братів Барвінських, Огонов-
ського, надто — професора догматики Сембратовича, в уста
якого вкладаються занадто вже одіозні міркування типу: «Па-
нове, ми зібралися тут, звичайно, не для того, щоб сперечатися.
Нам сперечатися нема чого. Нам треба об'єднати свої зусилля
перед спільним ворогом. А ворог наш — народ!» [9,
с. 243].

Не знайшла належного відображення неординарна роль Ми-
хайла Драгоманова як у громадсько-політичному житті Гали-
чини, так і в житті самого Івана Франка, що невдовзі після
опублікування роману відзначала критика [5, с. 198; 8, с. 147].
Тут далися взнаки дезорієнтуючі оцінки складної постаті то-
дішньою літературознавчою та історичною наукою.

Мали рацію ті рецензенти, котрі закидали авторові недостатність забарвлення мови роману, її «наддніпрянський» колорит (постійно вживане вітання «Здрастуйте!», слова «оп'ять», «город» у значенні «місто» і т. ін.). Під цей колорит П. Колесник пристосував навіть мову щедро цитованих Франкових листів, замінюючи в них «се письмо» на «цей лист», кличну форму «Прощай, душе моя!» — називним відмінком («Прощай, душа моя!»), «руську бесіду» — на «українську мову» і т. п.

Загалом же мовна палітра роману П. Колесника «Терен на шляху» не бідна на кольори, що в поєднанні з іншими складниками (добротна композиційна організація багатого біографічного матеріалу, цікавий сюжет, інтелектуальна та емоційна наповненість розповіді тощо) забезпечило художню правду. Невипадково такий знавець, як М. Й. Сиротюк, зарахував твір до числа «визначних досягнень історико-біографічної прози» [15, с. 376], а восьмитомна «Історія української літератури» кваліфікувала його як «помітне явище в історико-біографічному жанрі» [7, с. 480].

Роман П. Колесника «Терен на шляху» став щасливим завершенням двох дуже несприятливих для розвитку української історико-біографічної літератури десятиліть, разом з іншими кращими творами тогочасної франкіани він підтвердив неабиякі можливості цієї літератури та немовби заповідав їй щасливішу долю в майбутньому. На ґрунті, підготовленому художньою франкіаною 40—50-х років, змогли повстати згодом і драма Євгена Хоменка «Із днів весни» (1960), і романи Петра Колесника «Поет під час облоги» (1980) та Романа Іваничука «Шрами на скалі» (1986), й есеїстичні повісті та романи Романа Горака «Тричі мені являлася любов» (1983), «Задля празника» (1984), «Я є мужик, пролог, не епілог» (1985), і низка інших полотен про великого Каменяра.

1. Басс І. Живим словом // Літературна газета. 1957. 1 лют.
2. Бійшов святий і правий: Українська радянська література в роки Великої Вітчизняної війни. К., 1986.
3. Бурлака Ф. З приводу п'єси про Франка // Рад. мистецтво. 1946. 7 лип.
4. Возняк М. Іван Франко і баденівські вибори 1897 року // Іван Франко: Статті і матеріали. Львів, 1955. 36. 4. С. 46—74.
5. Грицюта М. Збагачення жанру // Вітчизна. 1959. № 11.
6. Денисюк І. Письменник з когорти каменярів // Лукіянович Д. Повісті. Львів, 1990.
7. Історія української літератури: У 8 т. К., 1971. Т. 8.
8. Ковтуненко А. Величний образ Каменяра // Жовтень. 1959. № 12.
9. Колесник П. Терен на шляху: Роман. К., 1959.
10. Лукіянович Д. Суд над митрополитом: Оповідання. Львів, 1959.
11. Мороз М. Дружне застереження // Літературна газета. 1959. 13 лют.
12. Павличко Д. Денис Лукіянович // Лукіянович Д. Повісті. Львів, 1963.
13. Романченко І. Іван Франко і баденівські вибори // Рад. Львів. 1946. № 1.
14. Рубчак І. Рідний, дорогий образ // Вільна Україна. 1945. 2 груд.
15. Сиротюк М. Й. Український радянський історичний

роман: Проблема історичної та художньої правди. К., 1962. 16. *Смілянський Л.* Ще раз з приводу п'єси про Франка // Літературна газета. 1945. 19 лип. 17. *Смілянський Л.* Твори: У 4 т. К., 1970—1971. 18. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. К., 1976—1986. 19. *Франко Т.* Про батька. Статті. Оповідання. Спогади. К., 1964. 20. *Шаховський С.* Нотатки про історичний жанр // Літературна газета. 1945. 1 листоп.

Стаття надійшла до редколегії 10.02.94

Зіновій ГУЗАР, Дрогобич

Леонід Мосендз-поет: збірка «Зодіак»

...Напис істини пророчо збувсь на перемогу
сяйва: в колоскову щедрість, крізь морок! —
висвітлено до родин прийдешніх.

Василь Барка

Знаменита «вісниківська квадрига» — Євген Маланюк, Олег Ольжич, Леонід Мосендз, Юрій Клен. Поети інтелектуальної напруги, новатори у змістоформному бурхливому плінні мистецького слова першої половини ХХ ст. Свідомі свого націоналістичного покликання, активні учасники визвольних змагань. Митці, що на чужині жили й творили для України.

Ті, що творили «квадригу», були феноменальним явищем у мистецтві слова. Їх об'єднувала велика ідея, безкомпромісна відданість їй. Тепер ми б сказали про глибинну «заангажованість» їхнього слова. І при цілком визначеній, глибоко усвідомленій такій «заангажованості», коли не було дилеми «стилет чи стилос», а було їх органічне взаємовідображення, вони залишились не псевдопоетами, що пишуть на задану тему, а творцями з великої букви.

Державницька думка як основна тенденція світогляду глибинно проймала їх справжню поезію. І ще один дуже вагомий аспект. Погортаймо будь-яку збірку цих трубадурів націоналізму, і ми побачимо в них уболівання за все людство і за кожну людину на землі зокрема. Що ж, ми знаємо чітко окреслене гасло на прапорах ОУН-УПА: «Свобода народам, свобода людині!»

Творчість поетів «квадриги» гартувала дух Нації після поразки — в часи страшного лихоліття. Дивовижно-прекрасне поетичне ствердження невмирущості і духовної сили Нації,

розтерзаної між чотирма наїзниками. Історичне буття українського народу весь час перебувало у чотирикутнику смерті. У нашому сторіччі грані цього чотирикутника загострилися найповніше. Та «не вмирає душа наша». Тяглість традиції («благословенне слово, що гартує») виявилась на повну силу в Слові цих поетів.

Леонід Мосендз поки що менше вивчений порівняно, скажімо, з Євгеном Маланюком. У видавничих планах на перевидання його творів немає. І як добре, що Леонід Череватенко зробив у цьому напрямі вагому спробу («Дніпро», 1990, № 11). «Безодня смерті і безодня життя спіткались на межі...» Поезія Мосендза — це високий лет над безоднею, підняття на верховіття ідеї і чину.

Л. Череватенко цитує лист, що його написав поет незадовго перед відходом у вічність. Йдеться про сон поета, в якому він бачив Україну серед народів світу. Серед діамантів на чорних підставцях сьомий з ряду був «стрункий і блискучий, як готична вежа». Дуже характерний штрих — Україна наснилась у вигляді готичної вежі: так Маланюкова Степова Еллада перегукувалася з європейською духовністю...

Мосендз був ученим, що одним з перших розгадав секрет «важкої води». Символіку можна знайти і в цьому. Адже українським поетом-націоналістом він став, немовби вийшовши з «важкої води» російщини. «Ми «русские». Був я російський патріот...» — зізнався майбутній поет. Та сталося чудо. «Кобзар» Шевченка видобув з глибин Мосендзового духа гени українські. І він став українським націоналістом.

Не переказуватиму дуже доброї статті з «Дніпра», хоч варто було б. Може, вона стане передмовою до тому поезії і прози Леоніда Мосендза, якого будемо чекати з надією.

Видавництво «Колос» у Празі видало збірку «Зодіак» (1941 р.), до якої увійшли вірші, творені упродовж п'ятнадцяти років. Україна вже знала Мосендза-прозаїка з окремих видань. А поета — з «Вісника» Донцова. Там був надрукований прекрасний вінок сонетів (хто тоді творив такі поетичні форми?) «Юнацька весна», присвячений Праматері Роду. Поет утверджував вічну юність Нації, що є прадавньою. Це відчуття юності, «праматірності», відчуття предковічності Роду поєднується дивовижним чином в ідеї України.

У 1946 р. поет напише поему «Волинський рік», у якій скаже про себе і про свій рід... А збірка «Зодіак» відкривається віршем під такою ж назвою. Елегійний осінній волинський пейзаж (загалом цей поет ідеї був прекрасним майстром задумливо-тихих картин природи). Ліричний герой вслухається в «гимни осені». І тут несподіване:

Надять ці гимни. Їхня сила
зміцня забаганку сліпу,
жадобу хижу: мати б крила,
їх розіп'яти як вітрила
й летіти, мчати по степу.

Дещо парадоксально, чи не так? Парадокси будуть і далі. Вони змушують глибше вникати в поетичне плетиво, вдаватись до того душевного процесу, що його психологи називають емпатією, без якої не збагнеш хоча б часточки таємниці світу поета. Прочитаймо закінчення «Волинського року»:

Здогнати простір у погоні,
шпурнути час у хижий вир
і на останній перепоні
пустити керму із долоні
й на крилах вітру, як на троні,
підвестись до останніх зір.

Ми знаємо, хто любувався небом «під осінніми зорями». Та як же відрізняється від Кнута Гамсуна і Максима Рильського наш поет, який парадоксально вдивляється не в осінні зорі, а в стрункий, як готична вежа, дух Батьківщини, шукаючи, як юнак-лицар, Праматері Роду на жорстоких «великих роздоріжжях» історії.

Наповнені філософічною медитативністю осінні просвітлені пейзажі будуть і далі — поет проймається мудрістю днів ясного жовтня, коли приходить «благословенна мудрість роду», «мовчанка мудрості» і поетове благословення «черзі вмирання і життя».

Оживає «старий волинський забобон» у цій елегії весни, коли прилітають не журавлі з вирію, а веселики.

Хтось «ще у гробі», та «мусить встати», щоб розвіяти «осінній сумнів», бо не залишає поета його елегійна віра.

Чудовою обробкою народної легенди є поезія-притча «Касьян і Микола». Післав Спаситель з раю

Касьяна і Миколу:
«Пройдіте Україну
і принесіте здолю
мні вісточку про руїну...»

«На Захід знов шукаємо давно забутий слід», — такий рядок, на диво актуальний у наші дні, читаємо у вірші «Падєбрадські дні», З глибини душі пливуть візії, і в цю безмежну душу ллється «мудрість безформна вкраїнського Провансу». Чи не час цій мудрості надати визначеності, ясно окресленої новітньої форми?

Чимало в збірці дивно-цікавих передзвонів з поетами дуже різними — насамперед П. Тичиною (це ми вже могли помітити). Але й «екзотика» раннього Рильського якось теж ніби живе в світі Мосендза (поряд з осінніми мотивами), бо ж пише він і про містраль, і Тараскон, і про фіранки за вікном, і писаря в ратуші, і Тартаренів...

Є. Маланюкові присвячений вірш, який є поетичним змалюванням світу побратима. «Когорти слів», «тризубий прапор», «Легіони», «меч», «звितяжне око» вождя — такі ключові образи цього твору. «Стилет чи стилос?» — запитує Мосендз і сам дає відповідь:

Сумнів знову:
чи віск м'який, чи синя сталь?
А за шатром наготові
стоїть нездолана печаль.

Пригадаймо Олесе: «Кому повім печаль свою?» А на наступній сторінці вже: «потужня мова інтегралу», «вчена впевненість»:

Ця сама пісня нас чекає
над морем українських сіл!

Поет на диво європейський, коли пише про імператора Рудольфа й де Браге... Ave Maria — це Ave, Вкраїно; дороги Ньютона, глибини Ереба... Таких образів у нього чимало.

Є в поета низка віршів, які можна б назвати філософською еротикою: «Регіна», «Поза твоїм лицем не бачу», «Довга ніч» та ін.

За твоє ім'я, єдина, пий бойовий хміль,
щоб здобуть тебе, дівчино українських піль...

Поет словами різьбить мадонн, князівен, і трувер має «Фавстів шлях пройти»...

Є вірші-молитви:

Як хочеться молитися часом
комусь, хто всепробачливий й ласкавий:
«Не приведи загинути рабом
чужої ласки і чужої справи!»

Окремо можна б писати про поетику епіграфів — з Біблії («І буде небо і нова земля»), з по-англійськи прочитаного Е. По, з Франка, Олени Теліги — учениці й подруги, Олега Ольжича — того, хто був поруч у квадризі. Повстає проблема творчих стосунків з попередниками й сучасниками, проблема поетичної етики цих стосунків. А загалом — «було прочитано томи книжок». Таким чином, Мосендз, — поет культурних переживань, інтелектуально-мистецьких емоцій.

Заголовок збірки сигналізує одну з її глибинних ідей —

ідею космічності. Знову десь передзвін з Тичиною, але зовсім у іншому плані. У Мосендза Праматір Роду з космічного океану лле «вже мого Роду вічне море». Поет був, мабуть, одним з перших, хто відчув космічність Нації, і це дало йому змогу мати свою віру в героїв, свою відвагу, свою велику мету, відчуття вічності і безсмертя Праматері та її мудрості:

Збереться рід в величному соборі,
благословить Праматір юнаків,
Праматір всього чину, жертви, віри...
і путь геройства, вічна і ясна,
почнеться Роду в життєвому вирі,
ЯК ЗАЦВІТЕ ЮНАЦЬКАЯ ВЕСНА.

Величним у нашій історії є явище побратимства (цикл «Балада про побратима»). Побратим — це більше, ніж брат. Він був поруч, може, й тепер «за ним стоїть Базар», а може, «в застінках Москви замучив лютий кат». Пам'ять про побратима — свята:

Хай покара мене життя:
пошле мені спокій,
коли забуду я тебе,
о друже-брате мій!
Коли хоч спомин страчу я
про той останній бій...

Чи можна краще сказати про *конкретність* історичної пам'яті кожного з нас?

Хай мати відштовхне мене,
відвернеться стократ,
коли забуду, що забив
тебе північний кат...

Планета уявляється поетові як земля тих, хто йшов «усе вперед і ніколи назад». У вірші «Мапа» оживає дух конкістадорів (згадаймо славнозвісний вірш І. Франка): ми бачимо шляхи Марка Поло, Пісарро, Кортеса, Магеллана, Кука, Лисянського, Маклая.

Ліричний герой Мосендза — се часто «берладник» («Берладницька секстина»). Оминаючи ідею вірша («бути, бути бурі слави!»), хоч образ «бурі слави» сам собою відбиває містичну віру поета в силу Нації, звернімо увагу на форму — чи багато в нашій поезії є звернень до секстини? До «Берладницької секстини» додано мотто — прекрасні рядки Франка:

І досі нам сниться,
І досі маниться
блакитного Дону
шоломом напиться...

Поет-воїн у прямому сенсі цього слова. І собі, берладникові, він бажає:

Лише б лежати знов перед Порогом
за клекотливим кулеметом...

Поетичною розправою про «коштовний подарунок Ренесансу» є вірш «Сонетність». Сонетність як спосіб світобачення, спосіб поетичного буття душі. І поет звертається до Данте, Петрарки, да Вінчі, Тассо, Франціска, Челліні:

Встаньте...
щоб світ, утрачений очам поета,
знов ожив у дзеркалі сонета.

За «Сонетністю» — низка власних різьблених сонетів, де стверджується вже призабута в світі єдність з природою, змаг до волі й прагнення «бути самим собою» (це стосується і особистості і всього народу), філософія часу і філософія мистецтва.

Поет-пророк,
що з'єднує у струмись всеєдиний
Кінці й Початки в натхненності своїй
всемудрим і одвічним «пантареї!»

Унікальним явищем є лірично-епічна характеристика Едгара По в одному зі сонетів. Мосендз жив у культурі світу, і його переживання американського письменника минулого століття не перестане нас дивувати своєю глибиною. Всі ми шукаємо таємного. І «самітній дух безсмертного Едгара» знайшов таємницю, і тому все «взяв за нас в безкрайности жаги» — усі страхиття, усі болі, усю тугу...

«Поете, тям: на шляху життєвому тобі перлини щастя не знайти», — казав колись І. Франко у «Книзі Кааф». Цю ж ідею знаходимо в сонеті Мосендза. Що ж, окрема людина, навіть митець, може не побачити «досвітньої зорі». Образ цей нам відомий ще з Біблії, не мовлячи вже про Лесю Українку. Але митець мусить бути як Алігієрі. Хоч і на вигнанні (який промовистий штрих!) — піднести з пекла кволе серце у нові сфери, де «час гукає, жертви, діла хоче».

Поет-лицар, воїн у лавах Визвольної Армії написав цикл, що має назву «Криниця ніжності». Лицар як останній дар вітчизні викопав на роздоріжжі криницю, заховавши в ній скарбницю ніжності свого серця. Хто питиме з неї, прийме «один із лицарських дарів»:

у мужність переконаного чину,
в одважну непохитність дзвінких слів
вкладає серця власного частину.

З якої криниці черпав Мосендза лицарські дари? Він знав, де ця криниця на історичних роздоріжжях. Знав покликання свого непохитного слова.

Є в циклі акорди ніжності камерного і вже відомого нам елегійного характеру. Пізніше ще один поет, але вже по той бік барикад теж говоритиме про «сталь і ніжність». Він же запитав: «сестра чи ти?». І в Мосендзового ліричного героя буде слово і погляд, спрямовані до одної та призначені для іншої.

Інтер'єр убогого сільського храму (чи не єдиний у ліриці ніжності?), в якому немовби все так наївно. Але і «хтось мудрий вслухається в кожне слово» стародавнього священика і — «все глибшає, глибшає визначність чину», а «в душу спливає безконечність хвилини». Так з «дитячої містики» зринає особливий стан душі «звичайного» українця, стан лицарської задуми в космічно-божественному бутті Нації.

Ліричний герой циклу знає, як сніг шепотить і «рештки таємниці зимової дошептує», про що мріє напровесні столітній парк. Саме парк, не гай, не лісок...

Біля прикутого «до предковічних брил» Прометея ми бачимо лева, чуємо його «тужний рик»; вночі до титана виходить «із долини мертвих байдужості кривава зоря» — такі несподівані «аксесуари» прометеївської теми у Мосендза. Мотив богоборства отримує зовсім нову розв'язку. І „Nihil Sine Deo“ глузуванням лише над жертвою гримить часом.

Так буття «глузує» над Прометеем. Цілком постмодерністичний, сказати б, штрих... Та в другій частині диптиху «Прометей» читаємо вже цілком «квадригівське»:

А понад часом він, свободний,
Знова триватиме, побідний,
— Пророк, і Жертва, і Мета!

Світовий образ так чітко вписується в ідейну потужність поетів героїчного покоління.

Вечірнє місто у якоюсь мірою бодлерівських тонах. На вечірній вулиці Антимарія... Палкий спогад і палкий погляд у майбутнє ліричного героя, що зустрічався з нею в чужому вечірньому місті:

Чужі вітри надії степової,
блакить і сонце... боротьба і мрії!..
Твоя любов глядить стежок спокою
й лякає віра в воскресення Тої,
яка в прийдешнім ще, Антимаріє!

Є ще один такий жіночий образ тої, що сотні літ все та ж. Напівголене її «ще носить тіло квіртських поцілунків слід». Тому так багато гострого щему у химерному визнанні:

що ти одна лише пізнала
поета й ритора в мені.

Міська нудьга, навіть коли з афіші дивиться Грета Гарбо. Нема вже Росінанта, покинув Санчо, пощербився меч: «Не змагатись, Дон-Кіхоте, тобі більше з вітряками».

І знову щем інтиму — русалка польова, як у Лесі, та все ж — не Марія.

Чотири вірші циклу «Зодіак»... Який же поетичний Знак Леоніда Мосендза вимальовується в цьому тетраптиху? Це насамперед великий біблійний Знак Надії, мотто до циклу — слова з Біблії: «І буде нове небо і нова земля». Велике передчуття Часу, коли розвалюватимуться і імперія зла, і диявольські сили... А ще Шевченко сказав: «І будуть люди на землі». Та все не так однозначно. Двадцяте століття — доба великого Хаосу. «І станеться: розсиплються мережі так знаних нам, так відомих знаків». «Знесилено дотліє» (!) могутній Лев; «розіб'ється кухоль Водоля»; «забракне стріл в Стрільцевім сагайдаці»; «загинуть Риби», і «Близнята загубляться у мряці».

Всі речі, наслідки усі й причини
з ваги подій усі почнуть спадати...
І тільки Діва ясними очима
космічний Хаос буде оглядати!

Зважимо, це писалося після встановлення «імперії зла», але ж перед апокаліпсисом другої світової війни, перед Чорнобилем.

Та він створить нове небо і нову землю,

благословить її новим простором
і безконечність часу дасть їй знову...
А Діва знов таємні схилить зорі...
І знову погнеться чин і буде Слово...

Образ зодіакальної Діви для нас, українців, — це передусім Покрова, це образ вічної Нації.

А на новій землі не буде людей, у яких «ненависть йде поруч з віком», для яких «між пеклом за плитким і плоским небом все пізнано»... Не може бути людей з «прислужливо брехливим язиком», «двохвимірних підлизливих рабів». Який страшний інвективний образ!

У такому ж інвективному тоні витриманий і заключний вірш циклу. Коли прийде «пора для Діви», великому Майстрові непотрібна буде ця «глина» рабських душ, і їй присуджено «бути порохом біля шляхів століть».

Коли дивитися на цикл (як і поезію Мосендза загалом) з позицій теорії інтертекстуальності, то в ньому є перш за все Апокаліпсис, Шевченко, Франко і Леся Українка у «знятому вигляді». Є напіврозкриті сатиричні елементи, що десь перегукуються з мотивами збірки Петра Карманського «AL fresco».

Мови не може бути про якісь запозичення. Здійснюється принцип творчої інтертекстуальності, мистецького синтезу.

І знову «парадокс». Після апокаліптичних візій «Зодіака» — «несподіваний» цикл, що має таку проникливо-душевну назву: «Уста неціловані». Над колискою дитини «прийшли і стали» три провісниці. Перша дарує їй «сни батька», меч, славу в піснях. Вона провіщає долю лицареві. Друга — приносить надії, мрії, ніжність від матері, а також «геройський чин». Третя — обіцяє стиснути дитяче «палкеє серце», щоб воно «не вадило герою» (згадаймо: «А серцеві не потурай...»). Перед своєю вічністю на холодіючих вустах лицар відчує перший і останній поцілунок. Тут уже не до елегійності попередніх Мосендзових поезій.

Нічого не вдіє рабиня з її турботами про свого пана — «його чекає боротьба». Він «міць, що лине, як водоспад, і забира з собою її дрібні, безбарвні, плоскі жалі до моря змагань, океану бою». А заключний терцет цього сонета про ще одні недоціловані уста дивовижним чином перегукується зі «Словом»:

Ти ж вмієш шепотіти гірко «vale»
та, на стіні міській покійно стоя,
вдивлятиш у шляхи й чекать героя!..

Тут маємо справу з явищем, яке б можна назвати художньою енантіосемією (переосмисленням відомого образу з наданням йому протилежного художнього сенсу).

«Я тебе не буду цілувати...» І знову ствердження: «до віку мені лишилась віра». Не кожній є місце у «високім, лункім Соборі». Неціловані уста того, хто «на самотній чаті», мають мовчати або ж мовити присяжне «Амінь». «І дочекались, як у Славі з легенди зродиться знов чин!»

З Арку панна, Жанна д'Арк... Діва, її сила і віра, до якої може прийти за правдою «душа убога».

Ліричний герой наступного вірша звертається до друга у смертну годину. Не співайте: «В чужині умру...»

Ні, я прошу, друже милий,
Заспівати надо мпою
«Гей нум, хлопці, до зброї...»

І дух його полине «на майбутні перемоги».

Милосердя жінки, сестри милосердя в чужому місті, її ласкаві долоні, що рятували від «вічного спокою».

Які ти твориш дива, мужня жінко,
і віра твоя... і ласкаві пальці...
Усе, чим ти була для нас, чужинко,
дівча забутеє з незнаного нам Пфальцу.

Цикл «Ми були...» Епіграфи з Ольжича. Ми були, та «ми будем, хоч би й ніколи не були».

Кожен з героїв поліг не раз. У Суботові, у фінській землі. Ярополче, Кодня, Галац, Базар. «Нам «вічну пам'ять» співає дбайлива сибірська пурга...» Епітет «дбайлива» — жорстока антитеза до Ольжичевого мотто! «Мене убито в чесному бою, поховано дбайливою сім'єю»...

У сні, під киреєю віку,
вдивляюсь в прийдешність свою:
ми встанем, ми встанем без ліку,
щоб в чеснім ще вмерти бою!..

Ізгойний дух повернеться до вільних пісень. Так, «і знов могутіти Берладу», але ми й «імперіям були все вічні слуги», раби, Баярди, що «за честь чужу — свою дали в наругу». Історична віра й гіркота рідної історії. Віра міцніє і перемагає, та гіркота не покидає. Тому таке інвективне:

Всі барвилися: у чорне, злотне, біле,
всі мріяли про східнього владика...
Від довголітнього, від вікового звуку
й червона мла вам очі засліпила!

А ще кому несете ви данину?
Яким варягам зложите присягу?
Яку чужу прикрасите ви сагу?
І перед ким ще схилите коліна?..

Прекрасним, проникливо видобутим з глибин духу є завершення збірки — цикл «Ромона militants». І знайти ж бо таке поєднання! Помона — антична богиня плодів, з овочами на лоні, в овочевому вінку. Богиня городини... Така мирна, та, що схиляється над похиленими в праці на городі жінками. Та на нашій землі вона мусить стати воїном. Цикл написаний у буремний дев'ятнадцятий рік і не випадково присвячений Дмитрові Донцову. У кривавий змаг, укотре вже в історії, пішли нащадки княжих воїнів.

За ними — князівські змови,
за ними — погрози Калки,
з гребель берестецьких стогін,
пожеж батуринських згар...
Див захлинувся зовом,
від крику зайшлися галки,
Обида, раба тривоги,
чатуге вже на Базар...

Раніше ми говорили про Біблію, Шевченка, Франка, Лесю Українку. Та знову й знову озивається в багатомовному світі Мосендза твір, який так само найбільше виразив українську

стихію. Пенелопа-Ярославна (вірш «Осіння ніч»). «Знов сизий Див закличе з верху древа»...

Хоч «плеяди виряджали нас в дорогу» і «меч Оріонів розганяв тривогу», та «не мед, а меч» (Є. Маланюк, мотто до передостаннього вірша (давала «вкраїнській землі струнка Помона»). Ми переможені, і вона

нам кинула, мужам,
погорду матері, сестри і жінки!..
Спинились ми, спинилися! І там
наш кулемет відсвяткував дожинки.

Та ні! «Знов сизий Див закличе...» «Прийде пора зустрінутися з Чином». Поет писав про відвагу і віру, і слова його набували глибокого провіденційного змісту. Він прагнув, щоб кожен з нас підносився «на крилах до віри й чину». Метафізика космічного завжди осяювала Велику Руїну цим незгасним вогнем віри. Праматір усього сущого освячує нас мудрістю, зосередженою в ідеї України. У збірці відбилися усі парадигми української історії. А ствердження космічної Нації було його великим відкриттям.

В останньому катрені збірки є рядок, який ми вириваємо з контексту —

«пророковане й голошене здійснилось».

Стаття надійшла до редколегії 12.03.94

Молода кафедра

Микола КРУПАЧ, Львів

«Я — кривавих шляхів апостол...»

(До проблеми пророчого візіонерства
в історіософських поглядах Є. Маланюка)

Ім'я Євгена Маланюка ще тільки починає входити до української свідомості, яка теж тільки-но формується.

Ми не знаємо своїх пророків, посланців Господньої волі, ми не знаємо своїх поетів, часто захоплюємося чисто зовнішніми виявами письменницької праці й забуваємо про внутрішнє філософське, священне наповнення їхніх творів. Тим-то ми часто стаємо безпорадні й не можемо відповісти навіть самі собі на низку питань, що виникають перед нами як у повсякденному житті, так і в проблемах більш складних. Звідси й наша нетямучість, і наша біда, що обертається чужоземними навалами, спустошеннями рідного краю, винищеннями наших духових і матеріальних досягнень. Звідси і геноцид 1933 р., і чорнобильська повільна смерть, і ще, і ще... Все це розплата за нашу незгоду, а отже, — за нашу бездержавність. Ми часто безхребетні, амебоподібні, ми не вміємо протистояти духово нав'язаному нам комплексу меншовартості. Ми забуваємо, що ми, як і всі інші народи, творіння Господньої волі, Його Духа, а отже, зобов'язані повнокровно зреалізувати вияв у нас Святого Духа і виконати своє, Богом послане, призначення серед народів світу.

Такі думки виникають, коли берешся перечитувати неперевершені «вогненні» поезії Є. Маланюка. Тому природно виникає питання: хто він? — геній, апостол, Божий посланець духово завмираючій українській нації, її пророк-будитель, у поезії якого «горить любови ярий гнів, і хрест меча, і меч молитви», яка прийшла на зміну Шевченкового слова — «ножа обоюдного»? Чи лише талановитий поет-емігрант, котрий, без

сумніву, перевершив тогочасних українських поетів суперечливою, але живою і яскравою творчістю? Не будемо вдаватися в полеміку, а наведемо про поета висловлювання Мікулаша Неврлого, словацького дослідника, одного з найкращих знавців українського поетичного процесу 20—30-х років ХХ ст.: «Любити й ненавидіти батьківщину дано геніям. Так немилосердно картати Україну міг лиш той, що був готовий віддати за неї своє життя. Той, для кого вона, «у кров і мускули вросла». Воістину небувале й нетрадиційне для нас розуміння патріотизму! Ми ж звикли лише до захвалювання всього рідного, до глорифікації тиранів, всього того, що навіть нас убиває. Забули, що для того, аби лікувати недугу, треба її знати, вміти її виявити. Таке ж критичне відношення до батьківщини й рідної історії є і в Шевченка, і у Франка, і в Лесі Українки» [9, с. 15].

Є. Маланюк належав саме до тих, хто виявляв недугу українського духу, аби її лікувати. Коли поет звалює на свої плечі відповідальність за цілий народ, то він, за словами Лесі Українки, «не вміє терпіти мовчки, «як мужеві пристало», але такий вже фатум над поетом, що мусить гукати на майданах і «прорицати аки одержими». Але, щоб гукати, потрібно вкласти в це «гукання» слова, здатні запалити інших. І тут приховується найголовніше, найвідповідальніше для поета: що він вкладає в це «гукання» — пророцтво, натхнене Святим Духом, чи віщує, прорицає, комбінуючи власні здогадки і власну вигоду з трагічним сатанинським голосом підсвідомості.

Сучасні українські словники, на жаль, дуже часто не розмежовують понять «прорікати», «віщувати» та «пророкувати» і сплутують їх вживання, не вдаючись у суттєву різницю між значеннями двох перших слів і третього. А розбіжність між ними велика, суттєва. Вони фактично мають протилежне значення. Згідно з біблійним канonom, «Пророк» — це той, у якого вклав Господь «слова Свої в уста його», і він має говорити людям все, що Господь накаже (5 Мойс. 18:18). «Віщун», або той, хто «прорицає», — це викликач «духа віщого», «духа померлого», лжепророк, ворожбит, чорнокнижник, язичник (5 Мойс. 18:10—11). І далі в П'ятій книзі Мойсея знаходимо слова Господа, як відрізнити лжепророка від істинного Пророка: «Що буде говорити той пророк Ім'ям Господа, і не станеться та річ, і не прийде, то це те слово, якого не сказав Господь. У зухвалості говорив його той пророк, і ти не будеш боятися його» (5 Мойс. 18:22).

Розмежування понять «пророкувати», «віщувати» («прорицати»), які в нашому мовознавстві трактувалися лише як

книжні і тому на них особливої уваги не звертали, наведені тут, звичайно, не для того, щоб «впіймати» нашу геніальну поетку на не точно вжитому значенні слова. Леся Українка, як мало хто з поетів світової літератури, добре усвідомлювала різницю між ними. Саме їй належить тонкопсихологічний вірш про двох геніїв, котрі приходять у думки поета й опановують його свідомістю, наповнюючи її: один — темнотою, відчаєм, зневірою; інший — світлом, оптимізмом, вірою. І коли геній темноти ставав за її плечима і фатумом змушував «змінювати діла в слова», то Леся перекладала в уста своїх героїв його волю, але це аж ніяк не означало, що вона поділяє її. «Коли моя Одержима розбила голову слугі синедріону, так зате у всіх моїх знайомих голови і досі цілі, та, певне, й будуть цілі, наскільки це від мене залежить», — писала вона далі в цьому ж листі до І. Франка. І стверджувала найголовнішу, визначену І. Франком, ознаку поезії — щирість. «От тут весь закон і пророки», — додала вона [12, с. 153]. Так само завдання літератури розумів і Є. Маланюк, він писав: «Демон Мистецтва вибачає кров, морд, навіть зраду, навіть розпусту, вибачає всі злочини, крім одного — злочину фальшу» [6, с. 23]. Але під ознакою щирості слід розуміти не тільки щирий душевний стану поета, а й щирість його намірів — прислужитися людству, прислужитися пізнанням нового, доброго чи злого, але ще незвіданого, навіть ціною «жертвності власним в ім'я Великого» [6, с. 24].

Кожен митець, мислитель чи політик, котрий відповідально ставиться до власної праці, приносить своє життя на громадський жертovníк. Він стає першим випробувачем власнопроповідуваних експериментних ідей. І оскільки суспільство не готове до прийняття новацій сучасників з причин суб'єктивних (суспільство завжди консервативне й у цьому основна заслуга його виживання, інакше воно б кидалося в різні боки й загинуло б) та об'єктивних (суспільство повинне бути підготовленим до новації відповідним духовним і матеріальним потенціалом), то носії вищого ступеня людського духу завжди залишаються самотні й незрозумілі для оточення. Їхні ідеї можуть бути сприйняті лише через століття, а то й тисячоліття. Яскравий приклад тому єгипетський фараон Ехнатон, чоловік Нєфєртіті, котрий ще у XIV ст. до н. е. зробив революційну спробу замінити різні єгипетські культи монотейстичним культом сонця, тобто спробував багатобожжя замінити культом більш прогресивним — єдинобога. Але оскільки суспільство не було готове до цього, то спроба після смерті фараона зазнала поразки.

Та самотність таких людей, хоч і є особистою драмою, все

ж прогресивна. Вона дає змогу митцеві врешті-решт відійти від буденного, чужого йому світу та напруженням духовних зусиль поринути у світ майбутнього і побачити там трагедії й випробування, що чекають людину як особистість чи суспільство загалом. І якщо це митець богоданий — заспокоїти своє зранене серце вірою в життя прийдешнє. Та митець за своє напружене бажання прорватись у глибини духу, а отже, досконалості, повинен розплачуватися власною долею. Такий вже закон Космосу. Бо заглянувши туди, він уже не може спокійно жити у земному оточенні, він стає індивідуальністю, яка разить очі сучасникам, і тому змушений жити «пустельником». Часто це внутрішнє самотнє життя: серед людей, але з «друзями мертвими, тобто священними книгами» [11, с. 407], або, як висловився Є. Маланюк: «А я взяв, що дано мені жити в запорошених трунах книжок, що я молотом літер прибитий до мовчання камінних дощок». Тому самотній митець-мислитель часто починає вибудовувати або віщувати ідеальний світ за зразками тої досконалості, наблизитись до якої йому вдалось у хвилини духовного напруження. Його починає разити невідповідність реального й ідеального світів. І це служить поштовхом до породження нетерпеливого мислення, до безсоння, «оп'яніння муками» безсилої душі, котра шукає власних шляхів наближення реального напівдикого світу до ідеального — за Господнім зразком. І коли мислитель зрозуміє, що світ, у якому він живе, — це земний світ добра і зла, і тому побудувати ідеальний світ у земних умовах неможливо, тоді перед ним відкривається щонайменше два шляхи: один — закликати до бунту як розплати за власну безсилість, віщувати утопічні в своєму зачатті теорії насадження земного «раю» шляхом революцій, переворотів, війн (шлях збунтованого ангела — сатани); другий — змиритися із людською безсилістю і прагнути поступу до наближення Нового світу ціною тяжкої виснажливої праці, часто ціною власної долі чи життя. Другий шлях — повсякденна копітка співпраці з Творцем, і тоді Він, впевнившись у чистоті намірів митця-мислителя (чи іншої людини), починає йому відкривати Свої замисли, вказуючи на шляхи поступу людства. Так із мислителів народжуються пророки чи видатні вчені, які фактично не мають жодного впливу на розвиток історії, але полегшують виконання незмінної волі Творця. Вони «озвучують» її глухому, заклопотаному марнотою людству.

Пророкування не слід розглядати як суто церковно-релігійне явище. Релігійні переконання, тим більше конфесійні, аж ніяк не впливають на вияв Божої волі. Бо, як писав В. Франкл, не потрібно бачити Бога «як істоту, для Котрої важливо, по суті, одне: щоб у Нього вірила якомога більша кількість людей»

[13, с. 336]. Для Бога основою у виборі служить чистота, чесність намірів людини. Як приклад тому можна розглядати пророчу статтю І. Франка «Що таке поступ», якщо враховувати, що вона написана на матеріалістичних засадах. Пророкування можливе в будь-яких ділянках пошуку людського духу, особливо в мистецтві, літературі. Тому «літературу можна розглядати як духовні спалахи і прозріння таланту, стривоженого вічними питаннями. Питання ці є наскрізними, як світловий промінь в ночі. Але що вища постать, то вище вони постають у ній як особиста доля» [10, с. 139—140].

Саме такими «духовними спалахами і прозрінням таланту» можна вважати творчість Є. Маланюка. «Маланюк був великою індивідуальністю. Все це без сумніву, — говорить про поета його сучасник. — Маланюк створив свій власний світ, лишив літопис доби, в якій жив і творив» [5, с. 382]. Лабораторія творчого процесу поета обладнана такими різноманітними, а часом неймовірними і невідомими для нас приладами й реактивами, що збагнути витoki його творчості зовсім непросто. Та й сам Є. Маланюк говорив: «Процес творчості взагалі — містерія» [7, с. 47]. Мистецтво він розглядав як релігію: «Для справжнього художника мистецтво завжди і перш за все — релігія. Але релігій стільки, скільки віруючих. І хто переконає буддиста, що християнство вище?» [7, с. 46].

За своїм світобаченням і віросподіванням Є. Маланюк був християнином, але у його творчості та й у життєвій поведінці присутні елементи язичництва. Як стверджує поет, «поганські настрої просякли в нас християнство певним «антропоморфізмом» грецького характеру; досить почути наші колядки, в яких з особами Святого Письма поводяться надто по-домашньому» [3, с. 19]. Через свого діда Василя Маланюка поет, очевидно, увібрав у себе дещо з тих «поганських настроїв». Так, Б. Бойчук у своїх спогадах розповідає один кумедний факт із життя Є. Маланюка: «Кожного літа Маланюк любив їздити в гори до Гантеру... В погідні дні вибирався у глибину лісів, роздягався і голий ходив по лісу, вчуваючи тілом у природу. «У тому міті про Сатира щось таки єсть», — сказав він мені глибокодумно при чарці. Проблеми виринали лише тоді, коли міт зударявся з дійсністю. І так одна пані вибралася у глибину лісу по гриби і наткнулася на дійсного Сатира. Скрикнула й почала втікати. «Пані, — кричав навздогін їй Маланюк, — не лякайтеся, я забронзований!» [2, с. 390—391].

Цей приклад ми навели, щоб показати, що поет належав до тих великих самітників, котрі жили серед людей: «І забуваєш, що ти — серце хворе, дивак, самотник, вічний однолюб усе життя», — писав він у «Ангелі смерті II». Мабуть, у собі

Є. Маланюк хотів поєднати християнську традицію святих са-
мітників із поганською закоханістю в природу, котра прино-
сить заспокоєння для тіла, звільняє його від енергії перенапру-
ження не шляхом знищення плоті, а її плеканням, у випадку
з Є. Маланюком — її елементарним задоволенням. Тому, як
згадують сучасники поета, він любив постійно розказувати «пі-
кантні» анекдоти, особливо із життя російського царського
двору, любив смачно поїсти (як він висловлювався — потре-
бував багато «палива»), любив смакувати спиртними напоя-
ми. Тобто вів нормальний спосіб життя, що не давало чисто
формальних підстав зараховувати його до «самотників» та «ди-
ваків» цього світу, — на відміну, наприклад, від В. Барки, кот-
рий вів фактично протилежний спосіб життя. У вищезгаданих
спогадах Б. Бойчука є цікавий факт, який свідчить про розбіж-
ності світогляду цих двох великих українців, котрі так гармо-
нійно доповнювали один одного. Їхні сперечання щодо постаті
Г. Сковороди ніби промовляють, що В. Барка своїм життям
доказує: тіло — це випадковий посуд для вічного духу; а Ма-
ланюк доводить, що через тіло дух набуває нових якостей,
розширює свої світоглядні, чуттєві можливості. Тому, мабуть,
Є. Маланюк так закоханий в Елладу, що зразками свого мис-
тецтва залишила світу на тисячоліття еталони гармонії духу і
плоті.

Є. Маланюк негативно ставився до «театралізованого» хрис-
тианства, яскравим представником якого був Л. Толстой, бо
розумів, що граф-письменник, одягнутий на селянський манер,
був «сліпим на правдиву (одухотворену) красу і глухий на бо-
жественну музику, що просякає буття і скеровує людину до
Бога і вічності» [6, с. 406]. Тому поет не був релігійним ас-
кетом. Його самотність — духовна самотність серед людей, але
в ім'я людей. Є. Маланюк не належав фактично до жодних
партій. «Він не захоплювався ідеологіями, хоча по своїй натурі
був націоналістом у позитивному розумінні цього слова, тобто
борцем-патріотом. Він насамперед бачив, де діють сили зла,
а де сили добра» [5, с. 382]. Саме боротьбі добра зі злом Є. Ма-
ланюк віддасть усі свої сили — спочатку як воїн, а потім як
поет-мислитель. І хоч поет усвідомлював трагічність будь-якої
боротьби, бо вона знищує людські сили, водночас він розумів,
що боротьба відкриває нові обрії духу.

У зрілі роки в етапно-підсумковій поезії «Серпень» Є. Мала-
нюк усвідомить свій збунтований нетерпінням дух:

Час, Господи, покори й самоти.

Смирися, духу гордий і невдячний —
Збунтованого ангела насліддя!

О, кожен день життя жагуче пив

І все шукав — але не те, що треба,
Все пізнавав, але невідоме,
І все стримів, але незрячим серцем,
І не зважав, що під зухвалим кроком
Розтоптані лишались пелюстки.

Але це будуть зрілі роки. А молодість — це пристрасть пізнання нових вражень, що диктуються вірою в краще завтрашнє. Саме пристрасть інтелектуальна і фізична рухає молодією людиною в пошуках життя. І молодий Євген віддасть усі свої сили боротьбі за нове.

Жовтнева революція 1917 р. різко змінила долю Є. Маланюка. Зі зброєю в руках він став на бік оборони української державності, а після її поразки змушений був емігрувати за кордон.

Перед світовим потопом герою вавилонської поеми «Про того, хто бачив усе...» Утнапішті, прототипом якого став Ной зі Старого Заповіту, один із богів — «ясноокий Ейя» радить:

Ламай оселю, корабель будуй швидко,
Покинь достатки, про життя турбуйся,
Зневаж багатство, рятуй свою душу!

Є. Маланюк немовби теж прислухається до цієї поради. Розуміючи, що червоний терор, який насувається на світ, нагадує потоп, але на цей раз потоп людських душ, він кидає своє майбутнє в рідному краї, та «не кинувши у глиб надійний якор, пливе й пливе повз береги краси». Тобто він обирає світ, який дає йому змогу не забруднити в зрадництві душу й не погубити її прислужуванням темним, сатанинським (як він їх згодом називатиме) силам, що вимагали від людини забруднити власні руки в крові, і самі без задумування проливали невинну кров:

Десь кривний край кона в останній муці,
Дикун над ним заносить ятаган,
А він скажений біль терпить, як Муцій,
І крапле кров росією з чорних ран.

Але водночас сам Є. Маланюк у власних поезіях вимагає крові за невинно пролиту кров. Він ніби послуговується засадами Старого Заповіту: «життя за життя, око за око, зуб за зуб...» І уже «Червоної жадають браги стернями вкритії поля», і Маланюк вкладає в «привид хороброго, з заліза кутого» Залізняка, котрий «блискає зором», «жахає бровами», слова, що справді жахають:

— Вставайте! Знову треба крові!
— Знов коси оберну в ножі!

Загалом на творчість Є. Маланюка мала великий вплив Біблія. Біблійні мотиви дуже поширені в його поезіях. Ось тільки декілька творів поета, в яких звучить ця тема: «Акафист» «Ан-

тимарія», «Воркував голубий Іордан» (Молитва), «Воздай їм, Господи...», «Євангеліє піль», «Парастас», «Псалми степу», «Собор», «Христос гряде...» та ін.

Поет, вдивляючись у минуле України, вбачає в її долі аналогію з долею Ізраїлю, і тому часто просить у Бога приходу Месії або Мойсея для врятування свого народу:

Наш хмурий Бог нас вивів і покинув,
Без Мойсея нас послав в туман,
Ми клянемо вже навіть ту годину,
Коли приснився сон про Ханаан.

Бог у творах Є. Маланюка часто виступає «грізним Богом, що вічно пише пророчим пломенем сузір'я» і «плете з планет вінки непереможною рукою». Коли «білим сонцем встане Страшний Суд» і «душа без стін і без одежі встане перед карою Руки», ніхто не зможе захистити людину від грізної покари Бога, — «Тільки вітер в Книзі Спостережень перелистуватиме віки». І хоч поет це розуміє, та з молодечим максималізмом просить Бога: «Вчини мене бичем Твоїм». Є. Маланюк бере на себе функції судді цілого народу, але водночас — функції пророка, апостола («Я — кривавих шляхів апостол...»), а отже — Господнього посланця. Більше того, він вбачає у своїй творчості муки, котрі випали на долю Христа («На хресті слова розіп'ятий цв'яхами літер, Один...»).

Уже у вірші «Зловісне», написаному у ранній період творчості поета, звучить спроба Маланюкового пророкування. Воно нагадує «Об'явлення святого Івана Богослова», але через свій песимізм і безпросвітність має характер трагічного безвиходу, який насувається на людство. За своєю суттю ця поезія швидше віщування ще молодого, стривоженого жахом червоного терору Є. Маланюка. Його ж «Псалми степу» нагадують місця з «Книги пророка Єзекіїля», де Господь через уста пророка здійснює суд над розпусницями Єрусалимом і Самарією. У своєму ж творі Є. Маланюк фактично здійснює самосуд над власною батьківщиною. Але суд цей — суд людини земної, яка розуміє всю складність і трагічність становища рідної землі, і тому розпачливо просить: «Прости, прости за богохульні вірші, прости тверді зневажливі слова!».

Творчість поета-мислителя часто побудована на антитезах, коли йдеться про долю України. Стверджуючий Є. Маланюк через кілька рядків може сам себе заперечувати. У цих запереченнях він постійно шукає шляхів виходу України з недолі та ярма, тобто шукає шляхів до державності українського народу:

Моя ж рука стискає берло
Ще ненароджених держав.

І хоч поет стверджує, що його «рука залізна прорізає пророчих літер вічний карб», він не нагадує пророка в класичному розумінні цього слова. Є. Маланюк ніби хоче перевірити Господне натхнення, в якому він бачить майбутнє України і яке йому спослане як пророче візіонерство, з реальними здобутками й уроками світової історії. Він часто виступає як вчений-математик, що прагне перевести свої передбачення в розрахунки. Але оскільки в історії багато «білих плям», та й поету бракує практичного державотворчого досвіду, то деякі суперечливі факти в історії України він часом спростовує, щоб не вдаватись у полеміку. Вони стають для нього ніби другорядними, несуттєвими. Яскравий приклад цього — «норманська теорія» походження Русі, котру мислитель сприймає без застережень і навіть картає М. Грушевського за те, що той «так пристрасно поборював» її. Але так само без застережень можна приймати й твердження про українського воєводу II—III ст. н. е. Одина, котрий повів свою общину з-над Дніпра у Скандинавію і приніс туди більш відсталим у культурному й економічному розвитку народам писемність, освіту, нові звичаї, ремесла. І згодом був навіть занесений цими народами в пантеон богів, ставши богом світла. І як бути з твердженнями, що саме від нашого прашура Одина бере свої корені династія Рюриковичів? Адже Є. Маланюк вважав її чужоземною і захоплювався нею як прогресивною для української державності й культури, що мала здійснити «синтезу» над «людом — ні еллінами, ні скитами».

У таких випадках, як говорив сам поет, не слід розглядати його твердження як такі, що мають характер історичних досліджень, а потрібно враховувати в них світобачення мислителя, поета. Є. Маланюк розумів своє складне призначення, яке він ще молодим звалив важким хрестом на власні плечі:

Вже все згубив: юнацтва подих,
Ранкові мрії, ніжність врод,
Навік, навік мої клейноди —
Скарби пророків і скорбот.

Але хоч він розумів свою пророчу, апостольську місію для України, її народу, та не схотів чи не зумів бути її «пасивним» передавачем як Господньої волі. Адже «ніяке в Письмі пророцтво не припускає особистого тлумачення. Бо ніколи пророцтво не було проголошене з волі людини, лише, ведені Святим Духом, промовляли святі люди від Бога» (2 Петра 1:20—21). Отже, хоч Маланюк і називав себе апостолом, але це, звичайно, був лише художньо-поетичний прийом. Він ніколи не зараховував себе до пантеону святих.

І тому, «міркуючи над причиною причин, вдивляючись в незбагненне майбутнє», поет виголошував передбачення, деколи

роздвоєні. І хоч він бачив Україну в світлі Еллади, але колір цього майбутнього світла змінювався у Є. Маланюка. То він бачив рідну землю в світлі «Степової Еллади»:

Знаю — медом сонця, ой, Ладо,
В твоїм древнім тілі — весна.
О, моя Степова Елладо,
Ти й тепер антично-ясна;

то враз «чорне серце» бачить її у чаду — як «Чорну Елладу»:

А, може, й не Еллада Степова,
Лиш відьма-сотниківна мертва й гарна,
Що чорним ядом серце напува
І опівночі воскресає марно.

Нелегко збагнути причини такого роздвоєння у поглядах поета, якщо брати до уваги Маланюкове обережне ставлення до прогнозувань майбутнього України. Так, свою теорію про Україну як майбутню Степову Елладу він вибудовує на прогнозах вчених, зокрема часто посилається на дослідження німецького історіографа Гердера, котрий «ще 1790 р. говорив про Україну як нову Елладу» [6, с. 13]. Проте важко визначити всі причини, які спонукали поета-мислителя бачити майбутню рідну землю в кольорі «Чорної Еллади». Та й причин більше чим достатньо. Одна з основних, на думку Є. Маланюка, це замирання українського національного духу, бо «не маємо великого довір'я до нашої пам'яті. Вона так само носить на собі тавро безволі, як і багато інших складників нашого духовного ества» [6, с. 178]. І тому поет хоче нагадати «забутькуватому» українцю хоч би голод 1920—1922 рр. І як приклад наводить опис одного чужинця, що став свідком цього страшного бездушно-диявольського чи, може, суто людського винищення, — бо в цей час «в міських садах грала музика, театр і кіна були повні, хідниками spacerувала публіка, тут же повз конаючих трупів». І далі Є. Маланюк продовжує: «Так, все те відоме, все знане. Проклятий релятивізм психіки сучасної людини, що до всього звикає. Але було в описі чужинця й таке, що стрясло цілою істотою і гострим, як вогонь, ножем прорізало пам'ять назавше. Це образ дитини, що сиділа біля трупа матері при дорозі і широко розкритими волошковими очима, в яких стояв німий запит, дивилася то на матір, то на світ, не розуміючи, що усталось. «Тих волошкових очей української дитини не можу забути», — казав пергаменований чужинець, і в його згаслім, безбарвним голосі затремтіла несподівана струна, а в, здавалось, мертвих очах пробігла іскра.

Описувати зі слів чужинця цей образ? Пригадувати його слова? Пробувати самому «малювати»? Даремний і блюзнірський

труд. Зусилля Шекспірів всього світу були б безсилі і марні» [6, с. 179].

Тому Є. Маланюка постійно тривожить питання: за що так немилосердно покараний цілий народ в центрі цивілізованої Європи? За що випали такі трагічні страждання на його покірну долю впродовж століть? «Це я — безсонний — оплакую Тебе, — скаже поет. — Це я — невтішний — стережу Твій сон і розгадую його дивну причину. І не можу ані розгадати, ані вгадати». І все ж причин він знаходить чимало.

«В Святім Письмі є гостра і глибока згадка про тих, що є «не гарячі й не холодні», яких за це Бог «ізвергає із уст Своїх». Є в цім велика і незаперечна правда-справедливість...» — пише Є. Маланюк. І тому, як висловлюється далі поет, ми, українці, часто «літеплі» [6, с. 319]. А якщо «літеплі», то нерухомі, а нерухомість приречена на замирання, а згодом — і на відмирання. Тому тривожні думки Є. Маланюка — це не просто докір емігранта, котрий ставить себе поза Україною, як це трактують деякі критики, це, можливо, якраз і є спроба руху, тобто вплив у людські душі ненависті до власного безсилля, до спустошення душі, до не Господнього, бездуховного способу існування. Тому «волошкові очі» до кінця життя тривожитимуть поета:

Не забудь, Незамідо, роздертих родин,
Існувань, повириваних з корнем із ґрунту,
Немовлят, що конали, як ангели білі,
При схололих грудях матерів.

І з песимізму, навіяного трагедією розпачу, повстане оптимістичне пророче візіонерство Є. Маланюка.

Маланюкове пророче візіонерство пробиває промінням із його багатоплідної творчості у вигляді відкритих передбачень, образів, символів. Погляди мислителя, незважаючи на їх антитезовість, все ж усталені. Те, що він проповідує у своїх поетичних творах, часто знаходить тлумачення, розшифрування, доповнення у його прозі та навпаки. Це дає підстави говорити про продуману історіософську концепцію Є. Маланюка, в якій значною мірою відчутне пророче візіонерство, і в статусі прокувань воно, звичайно, зостанеться до часу сповнення (або ж несповнення).

Історіософська концепція Є. Маланюка ґрунтується на досить обширному знанні процесів розвитку історії людства та історії України як їх складника, а ще, і це дуже важливо, на законах Божої волі, знання про яку поет черпає з Біблії та власних духовних потуг. Є. Маланюк розуміє, що

Дзичать параболи епох
І, догорівши, догасають —
Все визначає вічний Бог,
Всьому велить, всього сягає («Історія»).

І хоч його концепція в дечому перегукується із «Законом Божим» («Книгою буття українського народу») М. Костомарова, одним із програмних документів Кирило-Мефодіївського братства, чи із «Мага вірою» («Українською Біблією») Л. Силенка, та оскільки вона не має чітко сформованого програмного характеру, її не можна зараховувати до подібного типу творів. Маланюкова концепція — це передусім витвір поезії, «духовий спалах і прозріння таланту» митця-мислителя, а не професійного політика; це «містерія», яку не в змозі розгадати до кінця навіть сам автор, бо для цього потрібний багато-віковий, а, може, і тисячолітній розвиток світового історичного процесу.

«Поети замолоду часто говорять такі речі, яких значення і вагу вони самі можуть оцінити (якщо вспіють!) лише значно пізніше, — писав Є. Маланюк. — Такі, наприклад, «пророцтва» про долю свого народу, про власну долю ще частіше! [6, с. 318]. Як знати, можливо, і пророцтва поета-мислителя збудуться? Тим більше, що деякі з них уже збуваються.

Для Маланюка були характерними глибина мислення, вміння бачити багато чого такого, чого інші, будучи політиками, просто цього не помічали, не розуміли навколишньої дійсності, — писав Л. Лиман. — Маланюк, наприклад, в розмові зі мною не раз говорив, що кремлівські керівники в разі небезпеки, катастрофічної кризи, в ім'я збереження імперії покличуть на трон когось із спадкоємців царської династії Романових, які живуть на Заході. Тоді, в перше повоєнне десятиліття така гіпотеза здавалася неймовірною, навіть дивацтвом. Але ось тепер, в наші дні, в Радянській Росії вже діють монархічні партії, якась частина російського суспільства виступає за повернення на царський трон когось із нащадків дому Романових... Преса почала виявляти зацікавлення історією вбивства більшовиками останнього царя і його сім'ї, вважають це вбивство злочином» [5, с. 378].

Є. Маланюк вбачав у нашій епосі прикмети Страшного Суду, нового потопу, але на цей раз потопу духовного, і називав її «апокаліпсою хижих літ», «епохою брехні і огиди». Розуміючи трагізм свого часу, часу «холопських культів, рабських схизмів, солодкого смороду гуманізму, звалашених душ міщан», усвідомлюючи пагубність для людства подій, що назрівають, він прагнув донести до людей, і в першу чергу, до земляків, що задихались у бездуховному мороці, слово Господньої правди.

Йому «так бажалось, так хотілось Апостольського постоло». Поет зізнається у своїй «Молитві»:

О Господи, яка ж смертельна мука —
Все бачити, все знати і — не могли!

І у хвилі творчого злету і заглиблення у висоти Духа мислителю відкривалися картини щасливого майбутнього України.

У вірші, що відкриває збірку «Влада», Є. Маланюк висловлює дуже цікаву думку, яка пояснює, оправдовує лихоліття, що випали на долю рідної землі. Він порівнює їх з наступом льодовика, «що насувається неспинно, пливе, мов квітня теплий спів, мов віддих першої людини. І що ж? — запитує поет. — Понівечить сади, морозом спалить рідні вишні, тонкою плахтою води прикриє простір многогрішний, землі старої яру плоть. Та знову ліс паде на південь безвладність степу побороть, помстить і вирівняти кривди». І оце — «повернення всп'ять до шкур, ловецтва і сокири» Є. Маланюк трактує як повернення «знов до ґрунту, до джерел, до кореня збудити плодоносну кров, зрости у високості горні». Отже, він вірить, що «льодовиковий» період, який переживає Україна, дасть змогу в ній вижити сильним духом, відважним, шукаючим і віруючим у кращу долю. Поет переконаний:

Меча важкого рукоять
Не важча від старої ліри.

І тому, вдивляючись «В майбутнє», Є. Маланюк бачить: «Ген там, де за обрієм дальні чатують варті, де напнулися грозами пристрасті перса хмар, — майбутні грядуть бонапарти під тиші марш».

«Видиво грядучого Армагеддону блиска з стількох віршів поета! — писав Д. Донцов. — Бачить він, як щоденний галас перерве Архангельська сурма... І обагриться небосхил кривавий, і людське серце здійме на мечі».

Бачить і ту батаву велетнів, що карою, судом Божим спаде на воїнство диявола й на власну погань. Будуть це люди, що виточуть із себе «сліпу і рабську кров», які «відродять землю в огні», «прозріють в полум'ї пожеж». Будуть це люди, що «на лицях їх сонце, і на грудях невидані знаки». З'єднаються в їх душах — «і темний гнів, і виклик долі, і запорозька лють» — не «шал хвилевий», — «напруженість, суцільність, важкість, повність».

Вони знівечать Суздальського гада, і над Дніпром поблекне «скитсько-еллінська краса» і «лагода Еллади». Натомість прийде «варязька сталь і візантійська мідь», щоб «власний Рим кордоном впerezав нову державу, щоб поруч Лаври станув Капітолій» [3, с. 55].

Як уже згадувалось, Є. Маланюк добре розумів, що у світі

точиться постійна боротьба між добром і злом. І натхненник зла гад-антихрист, сатана, «мов лютий звір вже змученого зла», «причаївсь і блимає очима, шукаючи хоч мишачої дірки, щоб прослизнуть і вислизнути знов». І вслід за староеврейськими пророками, в книгах яких Господь обіцяв скинути сатану на північні льоди, і вслід за маркізом Астольфом де Кюстіном, книгу якого «Росія 1839», як стверджує сам поет в «Уривку із життєпису», він читав, «мавши яких 13—14 літ», і який писав, що «Кремль, безперечно, є витвором понадлюдських сил, але й водночас — сил антилюдських. Слава у рабстві — ось алегорія, яку зображає цей диявольський монумент» [4, с. 187]. Є. Маланюк вбачає в правителях (підкреслюємо — в правителях) Росії намісників сатани. Цій темі він присвятить дослідження «До проблеми большевизму». І саме в боротьбі з владою гада-антихриста, тобто в боротьбі з російською «дикунів державною дибою», що «не лицарством, не перемогою, а тільки зрадою, підшептом, їддю, а тільки найнятою отрвею та кулею, купленою за бруд», вирішувала долі народів, Є. Маланюк вбачає майбутнє призначення України. Саме на розгадування сатанинських личин і лицедійств поет-мислитель спрямував свою нелегку працю:

Вже нема личин
Ще не розгаданих: вже знаєм всі личини
Лихого штукаря і лицедія,
Фальшивника і вовкулаки духа,
Грача й удавача пустої гри.

Все частіше у його творах з'являється образ святого Юрія Побідоносця, «панцероносного брата Софії», котрий символізує боротьбу з владою гада-антихриста. Є. Маланюк вірить у відродження колишньої слави Києва як центру релігійного, культурного й державного. Вірить, що ним опікується сам «архистратиг»:

По зморі монгольського іга,
По трупній отруті Москви —
Цей город архистратига
Знов квітнув, як ярий цвіт.

Є. Маланюк переконаний, що «доба заголення всіх правд, руїна культів рукотворних» згине разом зі «сліпим століттям» і прийде «Християнський Ренесанс». Поет пророкує у своєму «Посланії»:

Здихають, здохнуть діти зла,
Людці й недолюдки здрібнілі, —
Гряде наш ренесанс в огні,
За всі страждання, скрути, страти,
І на пустельній цілині

Загуркотить готичний кратер.
 Кінчається смертельний транс
 На диких згарищах утопій,
 І з Риму, з Заходу, з Європи
 Іде Християнський Ренесанс,
 Іде як судья, як суд, як кара,
 Щоб знищить рештки і зродить
 Палкий Везувій Ніягари,
 Св'ячене полом'я води.
 Хлопські культи, рабські схизми,
 Солодкий сморід гуманізму,
 Звалашена душа міщан, —
 Все палить Бога ярий дотик:
 Над світом сяє хрест меча
 І гуде хорал нестримних готик.

Поет вірить, що у час, коли буде «небо сходить на країну крізь зойк заліз, крізь звіря рик, крізь дим руїни, — Україну новий узріє чоловік». Саме до нього, прийдешнього нащадка, звертає свої помисли поет. І вже з волошкових безпорадних очей безвинно гинучої української дитини в уяві Є. Маланюка зростають «юнацькі обличчя з метелевою синню в очах, з гострим знаком суворого клича, що сполучує радість і жах, що єднає молодших і старших нестерпучим племінням мети» — «так крилато, так пружно іти» «в ритмі державного маршу». В «Оді до прийдешнього» поет «бачить їх — високих і руських, зовсім інших, не таких, як ми, — пристрасників висоти і слави, ненависників тюрми і тьми», і закликає:

Спадкoємці бою, бурі діти!
 Загрімить ще раз така пора —
 Сміливо могили перейдіте,
 Коли треба — розтопчіть наш прах.
 Щоб без вшанувань, без академій
 Кров жадала неминучих кар...

«Бо вороги не загинуть, як роса, раби не можуть взріти сонця...»

«Такі люди з пророцтва Маланюкового вже живуть і серед народу, — писав В. Біляїв. — Вони об'явою своєю серед народу живлять його життєздатність і витривалість. Вони йдуть на муки й тортури без каяття» [1, с. 71].

Так хто ж Є. Маланюк: пророк чи віщун? Адже в його віршах є й «пророкування кров'ю літер», і «віщий свист Сибіли лунає в сліпім безмежжі» («Зловісне»). Христос попереджав: «Стережіться фальшивих пророків, що приходять до вас ув одежі овечій, а всередині хижі вовки. По їхніх плодах ви пізнаєте їх» (Матв. 7:15—16). Є. Маланюк, навпаки, одягав «вовчу

одежу», щоб хоч якось захистити свою вразливу й рідного народу душу, так безвольно закохану в «скитсько-еллінську красу». Є в його творчості й елементи язичництва, але це не поклоніння ідолам, а поклоніння вічно живим Господнім силам та красі світу Творця, яке поет передавав через усталені символи, що дійшли до нас із поганських часів. Поет чесно хотів прислужитись Господній волі. Зіткнувшись із пануючим у світі злом і розуміючи його сатанинські корені, він запитував: «Де апокаліпс тих пророків, що поведуть в останній штурм?» І не дочекавшись відповіді, сам одягнув «апостольського постола». Поет не хотів чекати Страшного Суду, він вимагав негайної кари, поривався у висоти Духу, щоб збагнути зміст власного життя і життя свого народу. Він ринув у світ неземний, прагнув збагнути заборонений плід — пізнання добра і зла, але скуштувавши, не заспокоївся: вимагав негайного покарання за обман. Ще за життя Є. Маланюк хотів стати співучасником Господньої праці:

І муситимеш скупчитися знов,
Зібгати сили й зав'язати в вузол.
І кров ізнов обернеться в вино,
І галас дня — в пророчий голос Музи.

І коли геній темноти з Лесиного «Завітання» ставав за спиною поета і «сумно дивився у простір», і палкі лив сльози, наставало «горе тому, в чие серце ті сльози огнистії канули: лихо та горе, всесвітню нікчемність побачив він разом». Бачив їх і Є. Маланюк, тому його «кривавилась любов». А коли генія песимізму змінював геній світла, то «людська недоля будила не розпач... а бажання кращої долі, яснішої...» І поет шукав її для свого народу ціною власної долі. Тому плоди його саможертвної праці служать боротьбі добра проти зла. «Не може родити добре дерево плоду лихого, ані зле — плодів добрих» (Матв. 7:18).

Є. Маланюк лякаючий і попереджуючий — водночас страждаючий і люблячий. Через нього ясніше усвідомлюєш строгість Бога-Творця зі Старого Заповіту — Він стає ближчим і милішим.

Господь вчив, що слова Його пророків збуваються. І, можливо, як доказ богоданності Маланюкових пророцтв, Він спослав йому смерть, про яку поет пророкував у кількох своїх віршах, що настане вона у «лютому місяці». Зокрема, у вірші «Лютий», майже за чотири роки до смерті, Є. Маланюк писав:

Лютий місяцю, справді — лютий.
...як вовк зголоднілий
Скочиш ззаду на крижі мені
І кістяк задубілого тіла

Тільки хрусне.

І десь по весні
Знайдуть люди цілком випадково
Те, що скупі лишилося тут,
Те, що було оселею Слова...

Помер поет 16 лютого 1968 р. у своєму самотньому помешканні в Нью-Йорку. Тіло його знайшли на підлозі в позі молитви, правда — день пізніше, а не по весні, як пророкував поет, — до того Бог не допустив.

1. Біляїв В. Про Маланюка // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерті / Упор. Керч О. Філадельфія, 1983. 2. Бойчук Б. Відбронзований портрет Євгена Маланюка // Маланюк Є. Земна Мадонна. Братіслава; Пряшев; Лондон, 1991. 3. Донцов Д. Поет апокаліптичних літ // Маланюк Є. В 15-річчя з дня смерті. Філадельфія, 1983. 4. Кюстин де, маркиз. Николаевская Россия. М., 1990. 5. Лиман Л. Про щирого друга // Маланюк Є. Земна Мадонна. Львів, 1991. 6. Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. Торонто, 1962. Т. 1. 7. Маланюк Є. Думки про мистецтво // Веселка. Каліш, 1923. 8. Маланюк Є. Листи до Й.-Св. Махара // Слово і час. 1991. № 8. 9. Неврлий М. Поет боротьби й вселюдських ідеалів // Маланюк Є. Земна Мадонна. Львів, 1991. 10. Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція // Сучасність. 1992. № 12. 11. Сковорода Г. Твори. К., 1983. 12. Українка Леся. Про мистецтво. К., 1966. 13. Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990.

Стаття надійшла до редколегії 04.03.94

Оксана ДРАГАН, Львів

Моделі вияву філософії Ф. Ніцше в українській літературі: наближення та інтерпретація

Яким би не було ставлення до даної проблеми (часто зумовлене лише звulьгаризованою опінією щодо самого філософа), розв'язувати її негативно, а тим паче оминати, немов неіснуючу, було б нерозумно. Це очевидний факт в нашій літературі, який чекає на своє об'єктивне дослідження. І дана стаття є спробою окреслити основні напрями спорідненості з філософією Ніцше (у випадку Лесі Українки) та її впливу (щодо Ольги Кобилянської та Володимира Винниченка).

«Бути великим — означає дати напрям», — наче про себе писав Ніцше. Його філософія — це своєрідний вибух, революція в європейській культурі («я не людина; я динаміт»). За

аналогією до коперніканської парадигми, його філософія стає тим об'єктивним центром людської культури-всесвіту, який тою чи іншою мірою визначає напрям розвитку наступних теорій, ідей, світоглядних систем. Імпульси пішли в самій філософії, психологія почала науково обґрунтовувати ніцшівську надлюдину. Після Ніцше література наповнюється індивідуалізмом, енергією і волею, боротьбою, елементами трагізму. За всіма ознаками і характерними рисами тогочасної літератури, які викладає у праці «Мистецтво наших днів» Федір Сологуб, стоїть естетика Ніцше: «Мистецтво навчилось хотіти, і велике волюве напруження нового мистецтва... Прагнення до трагічного є другою характерною ознакою нового мистецтва» [10, с. 46]. Життя з низки незначних подій стає в свідомості людини частиною світового процесу, яким рухає єдина воля. Така характерна для літератури образність наближається до вершин абстракції й узагальнення, де образ предметного світу — тільки вікно в безконечність.

Вплив Ф. Ніцше не має національних меж. Старше покоління німецьких письменників (Гауптман, Судерман, Гальбего) змінюється молодшим, яке взагалі обирає його своїм провідником. Приблизно в 1910 р. в Німеччині виникає новий літературний напрям — експресіонізм, визначальні положення якого промовисто свідчать про походження.

Після першої сміливої спроби переоцінювання усіх цінностей питання моралі входить в коло актуальних проблем художньої літератури, поєднуючись з проблемою індивідуальності та свободи (творчість Сомерсета Моема). Монотеорія надлюдини і пов'язані з нею проблеми знаходять своє філософське обґрунтування і розвиток у французьких письменників-екзистенціалістів (Камю, меншою мірою Жід, Сартр, Мальро). І все ж, виділяючи нові тенденції в літературі, не зумовлені творчістю Ніцше, Микола Гнатишак подав резюме, котре знову ж повертає до німецького філософа: «А в цілому Бен Акіба мав рацію. Література їде разом із цілою духовною культурою у вигаданій геніальним творцем «Заратустри» великанській каруселі. Лише катеринка грає кожного разу іншу пісеньку» [3, с. 155].

Отже, «загально визнаний, хоч і мало досліджений вплив Ніцше на європейську думку і художнє слово наприкінці ХІХ—на початку ХХ ст. був величезний і, мабуть, не менший, ніж вплив Байрона в першій чверті минулого століття» [14, с. 128]. У цій проблемі поважне місце посідає українська література, бо духовна атмосфера тогочасної Європи проникла і до нас. Як писав тоді Лев Шестов, «тепер рівень ідей у всіх краях один і той самий, як рівень води у сполучуваних посудинах»

[15, с. 286]. Перспектива переоцінювання цінностей виявилась як у повсякденному житті, так і в літературі. Щодо першого, то очевидець Іван Копач писав: «Навіть у нас, в Галичині, бачив я людей, саме молодих студентів університету, як вони шукали «правдивої мудрості», тобто, очевидно, полегшення для своєї душі, упадаючи під навіть ще добре й неспробованим тягарем думання і життя — у Ніцшевського Заратустри» [8, с. 14].

Через відсутність власної філософської думки, яка б живила ту ж таки літературу, наші письменники стояли перед необхідністю так чи інакше відгукуватись на те, що відбувалось поза нами, вносити щось своє до світової скарбниці філософської думки. Така необхідність зумовила появу О. Кобилянської з її героями-аристократами духу, які звільняють себе від штучного обов'язку сірої буденщини і самі собі стають ціллю, Лесю Українку з її індивідуалізмом, нахилом до трагічного, Володимира Винниченка, котрий став піонером в українській літературі щодо розв'язання морального питання у взаєминах чоловіка і жінки. Інтерпретація ніцшівських мотивів відбувалась у нього через призму С. Пшибишевського, який розвинув ідею «волі, що народжується з інстинктів».

Це була перша хвиля такого визначного для світової культури літературно-громадського руху. Слід зазначити, що творили згадані митці в контексті письменства, котре все ще відстоювало право на існування перед російським і водночас виборсувалось зі селянської проблематики, борючись за нові теми. Свій тиск чинив і ригоризм української культури. Умовності творчої діяльності («визвольна місія» літератури, «просвітництво») визначали форми літературної творчості. Звідси — недиференційована система стилів і жанрів, яка часто призводила до народницького літературно-естетичного консерватизму.

Але започаткований напрям розвивався далі. І вже в 20-х роках українського літературного ренесансу розпочинається нова хвиля (зазначимо, що В. Винниченко продовжував творити в тому ж ключі, але вже на якісно новому рівні) — продовження літературної традиції, яка бере початок у філософії буття А. Шопенгауера, С. К'єркегора і, зокрема, Ф. Ніцше. Це інтелектуально-аналітична проза В. Підмогильного, індивідуалістичні поезії Г. Чупринки...

Зіставлення філософії Ніцше і творчості Лесі Українки в контексті європейської культури кінця ХІХ—початку ХХ ст.

Трактування творчості поетеси як відкритої системи для інтерпретації дає змогу дослідити проблему «Лесі Українки і Фрідріх Ніцше». Проблему, можливо, дратівливу з огляду на «славу» філософа. Але закрити назавжди це питання, посиляючись на часто цитований лист Л. Українки до О. Кобилянської [11, с. 111], було б занадто просто. Тим більше, коли маємо справу з таким складним процесом, як творчість, основу якої становить психологічний аспект з його підсвідомим рівнем. Зрештою, якщо говорити про феномен заперечення, то він також дає плідні результати, як і феномен наслідування. На підтвердження даної теми правомірно буде навести міркування самої Л. Українки щодо Гауптмана, але з таким самим успіхом їх можна віднести і до Ніцше: «Наслідувати його може лише той, хто переживає сам його настрій, але це вже не буде наслідування, подібно до того, як в самого Гауптмана це не самонаслідування, коли він постійно повертається до своїх улюблених ідей і положень» [12, с. 134].

Підстави для такого дослідження дає тематична та ідейна спорідненість творчості Л. Українки та Ф. Ніцше. Дух епохи, який гостро відчували ці геніальні люди, зумовлював таку аналогію. Якщо вдаватись до загальної типології, то в творчості поетеси, як і в Ніцше, є чітке розмежування понять страждання і співчуття. З особистого мотиву і світосприйняття, де вся історія, як «особисто пережита, — результат особистих страждань», трансформується в основний постулат цілої філософії Ніцше. Для Лесі Українки — це об'єктивна умова трагедії, «що дає глибину і зміст життю», це та необхідність, котра рухає життя, не дає звиродніти і допомагає людині досягнути вартість щастя.

Такий мотив Зеров пояснював і станом здоров'я Лесі Українки: «...А на ґрунті власної хвороби та страждання надзвичайна чутливість до всякого страждання, тонкий інстинкт, що допомагає їй знайти страждених там, де їх навіть не підозрюють «равнодушные очи» [7, с. 380]. Звідси і самотність поетеси, також суголосою з Ніцше.

Чи не визначальною причиною самотності в обидвох випадках було нерозуміння сучасників. У цьому полягає трагедія генія, який з'являється занадто рано, коли суспільство ще не виросло до розуміння побачених ним проблем. Звідси бере початки індивідуалізм — визначальний мотив творчості Ф. Ніцше та Л. Українки.

Потужний струмінь індивідуалізму єднає обох митців. Коли філософ виступав проти нужденності, філістерства, здрібніння людини і кризи культури (і це передусім щодо німців), то Леся Українка з'явилась в період тяжкої кризи української інтелігенції.

Українська література займалась або апофеозом минулого, або оплакуванням мужицької долі... Політична думка безпомічно блукала між прагненням створити самостійні цінності й ідеалізацією примітивності під прапором «домашнього вжитку» [5, с. 52]. Така активна позиція щодо проблем сучасності (згадаймо Ніцше: «Ми повинні безупину народжувати наші думки з нашого болю») зумовила своєрідний характер їхньої творчості. Вже згадуваний нетиповий ранг і масштабність філософії Ніцше як розповідь про своєрідну «подію», де реакція на дисонанс зумовлює казус Ніцше — «більше поле битви, ніж людина», і Леся Українка, котра, «як рідко хто, була покликана якраз сама розрубувати ті вузли з тим, щоб не чимсь особним, а суцільною істотою обернутись у подію світової літератури» [4, с. 148].

Індивідуалістичні настрої Лесі Українки оформляються в ранній ліриці і вже особливої масштабності та глибини трагізму набувають у драматичних творах, де інтегруються в бурхливий протест проти здрібнілості, раболіпства і апатії суспільства («На руїнах», «Оргія»), проти панування бездарної більшості («У пущі») — конфлікт між громадою і особистістю.

Яке підґрунтя індивідуалістичних мотивів поетеси та ступінь наближеності до Ніцше? З упевненістю можна сказати, що це був гуманізм, але трагічний за своєю суттю, бо митець завжди потребує діалогу. І тим визначніший індивідуалізм обидвох, підживлюваний сильною волевою стихією. У Ніцше це від Шопенгауера, у Л. Українки — від органічного злиття з європейським вольовим мистецтвом і почасти від сили власного духу.

Феномен трагічного у творчості Л. Українки пов'язує вже згадуваний індивідуалізм з античним ідеалом. Цей ідеал, властивий як поетесі, так і Ніцше, трансформується в творчості обох в антихристиянський дух, який, проте, не слід розглядати як атеїстичні погляди. Цей дух впливає з поняття боротьби, котру трактуємо як необхідність життя.

В Ніцше він складається в цілу систему нігілізму. Його філософія повертається навколо проблем бунту, що впливає з твердження «Бог вмер». І якщо Ніцше нападає на християнство, то в першу чергу це стосується моралі. Моральна поведінка для нього (і та, образом якої став Сократ, і та, яку сповідує християнство) сама собою вже ознака декадансу. Вона засуджує світ пристрастей і мук в ім'я гармонійного світу, від початку

і до кінця вигаданого. Для Ніцше справжня мораль невіддільна від тверезості розуму.

Як характерну рису творчості Лесі Українки майже всі дослідники (незважаючи на позиції) вирізняли антихристиянський дух, у творах поетеси він ототожнювався з «еллінізмом». Цей термін, введений у лесезнавство О. Бургардтом, охоплював передусім прометеївський дух непокори, тугу за гармонією, за красою сили. Леся Українка не погоджується з християнським упокоренням і царством «не з цього світу»; вона бачить в релігії пригнічення індивідуальності, відмову від боротьби, домінування найгіршого в людині — слабкості, непротивлення злу. Врешті-решт вона прагне піднести людину до рівня Бога. Бургардт, порівнюючи еллінізм Анатолія Франса з еллінізмом Гайне, вважав, що Леся Українка більше споріднена з першим, оскільки для неї він був «священним символом»:

Я честь віддам титану Прометею,
Що не творив своїх людей рабами...
Боровся не в покорі, а завзято,
І мучився не три дні, а без ліку...

Ян Бургардт розглядає ці рядки як «ненависть до Назарейства і справжнє, щире захоплення еллінізмом», а Филипович аналізує образ Прометея — символ боротьби і непокори, вони підводять нас до спорідненості Лесі Українки з Ніцше. Різниця лише в тому, що перший не вказує прямо на філософа.

Як Леся Українка, так і Ніцше не оминули в своїй творчості образу Дон Жуана. Але якщо Л. Українка присвятила йому одну з найкращих своїх драм, то в Ніцше не знайдемо подібного твору. Дон Жуан для нього — ліричний герой усієї творчості філософа, в якому символізується сам автор.

Ніцше характерний демонічною пристрастю до пізнання. Його ставлення до істини сповнене цікавої спраги, яка ніколи не всякає. Він, мов зачарований мандрівник, шукає істину, знаючи наперед, що її не існує. Дон Жуан в уявленні філософа — зовсім не епікуреєць, не хтивий розпусник: цьому аристократові чужа можливість пересичення. Мисливець на жінок сам стає жертвою полювання, жертвою спокуси. Так і Ніцше шукає тільки заради пошуку, істина для нього у всіх проблемах на мить і ні в одній назавжди. Тому історія пізнань філософа (як і пригоди Дон Жуана) наскрізь драматична і призводить до неминучої катастрофи.

Подібно трактувала цей світовий образ і Л. Українка, передбачаючи такий самий результат: «Вони (герої Гауптмана. — О. Д.), як Чайльд Гарольд і Дон Жуан, саме через те самотні, що прагнуть до надто тісного єднання, що надто ідеальні вимоги ставлять оточуючим, настільки ідеальні, що самі не могли

б задовольнити їх зі свого боку. Вони навіть усвідомлюють, наскільки їхні ідеали вищі за них, і в цьому, напевне, їхня головна мука, і все ж цією самою свідомістю вони вищі середніх, врівноважених натур, тому що в їхньому незадоволенні закладок кращого майбутнього» [12, с. 138].

Дон Жуан з «Камінного господаря» — це лицар волі, який стоїть поза межами людського життя, щоб не заплутатись у його тенетах. Він сильний і щасливий, коли йде «за щирим голосом свого серця». Але коли, нестримний у своїй сваволі, підпадає гедоністичним настроям, зраджує самому собі, гине — втрачає свою міць і кам'яніє.

«Лісова пісня» — твір, на якому чи не найрельєфніше виявились паралелі з філософією Ф. Ніцше (маємо на увазі «Народження трагедії з духу музики»). На часі стояла проблема роз'єднання природи і людини, де перша — символ первісного й органічного життя, а друга — символ людського життя як системи цінностей, умовностей, моральних норм — культура. Розглянуті поняття в даному випадку стають важливими вихідними пунктами. До радикальної позиції Ніцше щодо цієї проблеми Леся Українка наближається в «Лісовій пісні», де ми зустрічаємо своєрідне зіткнення культури людей і природного життя лісу. Якщо вдаватись до узагальнення, то обом творам властивий дуалізм.

Цю бінарність спостерігаємо в першій роботі Ніцше, де вона втілюється в двох протилежних прагненнях: аполонічному та діонісійському. З одного боку, «сонцесяйний» бог Аполлон, творець пластичних образів як «повне відчуття міри, самообмеження, мудрий спокій бога». Отже, хаотичну світову круговерть він перетворює в уяві греків у міру і лад. Тому й виникає, хоча ілюзорний, але впорядкований світ, в якому жити спокійніше і простіше, де засобом «художнє міжмир'я олімпійців» приховувались «титанічні сили природи». Людина стає цивілізованою, з'являється власне культура як система обмеження.

З другого боку, «осяйному» Аполлонові протистоїть Діоніс — шалений бог хаосу, музики і «сп'яніння», під чарами якого не лише з'єднується людина з людиною: «сама відчужена, ворожа або підкорена природа знову святкує свято примирення зі своїм бідним сином — чоловіком...».

У такий спосіб Ніцше окреслив дві сфери — сферу культури, слова, ритму, міри; і сферу первісного життя, танцю, в якому людина з художника перетворюється на художнє творіння. Сприймаючи культуру як щось обмежуюче і штучне, Ніцше застерігав проти хворобливої тенденції до підміни нею самого життя, до кінця не пізнаваного, де приховуються невикористані творчі потенції людини.

Ту ж саму глибинну проблему спостерігаємо в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Зовнішні паралелі очевидні: та ж сфера культури — посполитий світ Лукаша, його матері й Килини, частково «колаборуючий» дядько Лев — і та ж сфера первісного життя — це природа з її лісовою нечистю. Те ж саме протистояння колись єдиних світів: ритуал, традиція, розум і на противагу первинний, таємничий і невинний у своїй безпосередності світ лісовиків як «рудимент діонісійського світу старої Греції» [2, с. 109]. Говорячи про таку аналогію з Ніцше, доходимо висновку про те, що глибинність, на перший погляд, простої схеми досягнута Л. Українкою скоріше інтуїтивно, ніж свідомо.

Символом природи для Лесі Українки стає Мавка, що через кохання здобуває душу. «Основна тема «Лісової пісні» — це тема «природи», що набуває «душу», романтична натурфілософська тема живої природи, історія Мавки, «лісовички», що обертається в Психею, спроба символістичного відтворення міфу про природу, що, перебуваючи в становищі одриву, перемагає цей розлад і повертається до первісної єдності людського і стихійного. Цей поворот до єдності здійснюється в музиці» [9, с. 159].

Таке розв'язання проблеми ворожості людини і природи, як бачимо, співзвучне ніцшівському погляду. Як відомо, свою працю Ніцше писав під впливом Вагнера, у творчості якого музичне мистецтво піднеслось на недосяжні вершини, а в музиці виявилась стихійна основа буття в її чистому вигляді. У коханні (як природній пристрасті) й музиці людина зближується з природою і поринає в стихію.

Таким постає перед нами простий селянський хлопець Лукаш, із сопілкою в руках він — дивний і незвичайний музикант, чарівник, який своєю грою будить природу. Так само перетворює величну, але байдужу та холодну природу кохання. Лукашева пісня збудила і Мавку, згодом вона стає й мовою їхнього кохання.

Зі зовнішнього вияву драматичної дії, її акомпанементу (як видно з назви, драма Л. Українки є пісенною, «мелійною») музика стає суттю драми. Пісня пробуджує Мавку зі сну, зроджує в ній кохання, дає їй душу, кличе з лісу на «людські стежки», вчить страждати і, врешті-решт, губить її. З «духу музики» народилася трагедія Мавки — зрада самої себе. Щоб покохати людською любов'ю «навіки» (все навіки!), вона повинна обмежити свій неоссяжний світ рамками людської етики, котру неспроможна збагнути. Пригадайте її здивування з приводу застереження Лісовика про втрату волі. Для Мавки воля — це щось об'єктивне, іманентне самому життю. Зрештою, вона по-

кохала не власне Лукаша, а його пісню, музику людської душі, те в Лукашеві, чого він сам в собі не розуміє.

Ще одна спроба контакту цих двох сфер, окреслених у драмі, але вже з боку світу культури, також закінчується поразкою. Через музику Лукаш входить у світ Мавки, ніцшівський світ сатирів. Фактично йому це вдається зробити, незважаючи на формальне прочитання тексту, але це для нього — зміна своєї суті; він божеволіє. Культура — протилежна природі сфера — своєю іманентною обмеженістю не дає змоги Лукашеві перебороти прозу буденного життя, органічно вжитися зі своєю творчістю, «своїм життям до себе дорівнятися». У цьому зіткненні різних світів (фантастичного і недосяжного з сірим і раціональним) «персоніфіковано ціле життя, з яким бореться поет, творячи свою легенду» [6, с. 60].

І ще одне наближення до Ніцше. Це страждання Мавки, через яке вона не боїться смерті і йде до вічного життя — ніцшівське «вічне повернення»:

Ні! Я жива! Я буду вічно жити!
Я в серці маю те, що не вмирає.

Отже, сторінки «Лісової пісні» стали полем боротьби прозаїчного і культурно-аполлонічного з поезією, музичністю діонісійського. Така очевидна і вагома подібність ідей у творчості обидвох геніальних творців не затерла індивідуального Лесі Українки, а лише збагатила її образно-поетичний світ. І якщо вона була далека і незрозуміла для своїх сучасників, то «це була «її самотність на верхів'ях», далеко від «пахощів облесливих долин», самотність творця, що в горах повинен, як Заратустра, передумати всю свою мудрість, щоб у належний час понести її в долини, віддати людям» [7, с. 400].

Відображення філософії Ніцше в творчості О. Кобилянської

Питання зв'язку О. Кобилянської з Ніцше виникло мимоволі, завдяки самій письменниці — вже перші літературні критики знаходили в її творах ясні цитати з автора «Заратустри», іноді навіть в оригіналі. Отже, оминати його було неможливо. Але відразу виникає довільність у трактуванні цього питання, яка мотивувалась ще й позитивним чи негативним сприйняттям ідей німецького філософа.

При огляді критичних статей, присвячених прямо чи побіжно цьому питанню, вирізняються три позиції щодо даної проблеми: одні беззастережно залучають О. Кобилянську до «ніцшеанців» (С. Єфремов, В. Коряк, А. Дорошкевич), другі вважають вплив його на письменницю чисто формальним (М. Євшан, М. Сріблянський, В. Дорошенко, О. Грицай, О. Луцький), тре-

ті говорять про інтерпретацію філософії Ніцше на українському ґрунті в особі Кобилянської (О. Маковей, Л. Луців, Г. Хоткевич). На нашу думку, рація на боці останніх. У цьому ми переконуємось при більш детальному аналізі творів письменниці. Хотілося б ще звернути увагу на позицію Лесі Українки, яка, торкаючись питання зв'язку О. Кобилянської з німецькою культурою (закиди галицької критики в так званій «німеччині»), зокрема впливу Ніцше, дала свою позитивну оцінку, мотивуючи її об'єктивними обставинами, котрі заторкували не лише письменницю, а й ціле громадсько-літературне життя: «О. Кобилянська, перебувши чималий вплив філософії Ніцше, поривається часами до «надлюдського» (*übermenschliches*) ідеалу, і це заводить її не раз у млисті, абстрактні мрії, але зате парадоксальний дух того філософа розвив у молодій буковинській письменниці далеко більшу відвагу думки і фантазії, ніж ми звикли стрівати у більшості австро-угорських письменців. Протест особи проти околу, що конечно викликає за собою поривання *ins Blaue hinein*, становить неминучий момент історії літератури кожного народу, такий момент, здається, тільки тепер вповні настав для української літератури...» [13, с. 278].

Для розгляду цього питання важливо також ознайомитись з позицією самої авторки. У листах до О. Маковея, в автобіографії, написаній на прохання професора С. Смаль-Стоцького («Про себе саму»), О. Кобилянська свідомо і відверто писала про вплив на неї Ніцше, часто цитувала філософа, радила Маковею прочитати той чи інший твір. Проте згодом вона дає вже зовсім протилежну оцінку цьому явищу. На думку Л. Луціва, така зміна викликана негативною атмосферою і опінією, які склалися навколо імені самого філософа в українському громадянстві. Після 1902 р. О. Кобилянська не посиляється більше відкрито на самого Ніцше і не наводить уривків з його афоризмів, хоча все ж залишається під його впливом — ідеї заховані тепер куди глибше, а її герої виголошують уривки з афоризмів від себе, не вказуючи на джерело.

Виходячи з такої непослідовної оцінки і позиції письменниці щодо німецького філософа, основний акцент слід ставити на аналіз творів Кобилянської, де її авторське поетичне «я» не могло заховатись...

Перше, що їх об'єднує — це мотив самотності. Але якщо в Ніцше він має ще й відтінок трагізму, то в Кобилянській викликаний швидше сприйняттям самотності як необхідності для самозаглиблення. Символізуючи в Заратустрі себе самого і свої ідеали, потрясіння і дисонанси власної душі, Ніцше твердить: «Найбільші події — це не ті наші найголовніші, але найтихіші години». «В моїм житті так мало подій, а однак ж скільки

відчула я, скільки передумала», — відповідала в унісон Наталка з «Царівни».

Йде в гори від людей Заратустра, щоб насолоджуватись своїм духом і самотою. Для нього — це спосіб шукати дорогу до самого себе. До усамітнення прагнуть і герої Кобилянської, видаючи тим потаємні прагнення письменниці. «Я чую хвилинами свою душевну самоту, мов щось живе, — говорить Богдан Олесь. — Чую, як вона лізе на мене, вимагає, випрошує щось від мене, а далі бере верх наді мною» («Через кладку»). Самотні серед людей Нестор і Маня Обринські («Через кладку»), самотня і Наталка Веркович («Царівна»). Кобилянська, як бачимо, культивує самотність як засіб підкреслення індивідуальності своїх героїв, для їх внутрішнього розкриття, для пізнання самого себе: «Кожний чоловік раз в житті зупиняється і не знає, куди звернутись. Я свою дорогу знаю. То самота. Вона вп'ялила свої грізні, холодні очі в мене і моргає до мене. Я йду. Я тобі буду служити, ти велика безсердешна самота, і пісні свої покладу у ніг твоїх» («Акорди»).

Характеризуючи чи не кожного героя, Кобилянська завжди звертає увагу на спадковість, зазначаючи, що вони «мають» по батькові, а особливо по матері. Так, Орядин підмічає, що характери успадковуються, і тому свою «страсність» він пояснює тим, що в жилах його тече не зовсім «біла» кров. І героїня «Природи», мати якої була знатною дамою, пояснює свою «зраду» аристократичній поведінці (вгамувала з відчайдушною відвагою коня) «смішним спалахненням, невчасним зворушенням плебейських інстинктів».

Особливо помітним вплив Ніцше виявився в походженні героїв Кобилянської. Всі вони як не родові аристократи «шляхетного походження», «гербові» (навіть квіти), то щонайменше обранці долі. На запитання, чи він «гербовий», Нестор Обринський відповідає: «Так, але наш диплом шляхетства затратився зі смертю нашого діда. Батько мій відносився байдуже до поновлення його...» І коли пан Маріян говорить, що «кожний народ гордиться своєю шляхтою, лиш один українець відокремлюється... з того вінка людських окрас», то зрозумілою стає така настирливість у цьому питанні Кобилянської: «Ми повинні й над тим застановитися, чи не було б узнати й плакати, як цінну, і силу шляхетства не лише душі, але й імені, себто піддержувати невмиручість пам'яті предків, що надали своїми героїськими вчинками славу й блиск своєму імені» («Через кладку»). Прикладів можна навести багато, але всі вони свідчать не про самоціль письменниці і предмет погорди над іншими, а про бажання Кобилянської піднятися вище в духовному світі, створити українських аристократів як за по-

ходженням, так і за духом. Наталя записує в щоденнику: «Через його (д-ра Марка) порозуміла я справжній аристократизм, про який розписувався так загадочно, а зараз так сильно і пориваючо новочасний філософ Ніцше».

Але основним питанням, яке відобразилося у творчості Кобилянської чи не найяскравіше, були «надлюди» Ніцше. Вони люблять життя і не бояться смерті, бо перемагають її знанням про «вічний поворот». Йдеться про так званий «великий полудень, коли чоловік стоїть посередині своєї дороги між звірями і надлюдиною».

Це поняття письменниця також запозичує, а після його засвоєння вже не вказує на джерело, а подає як самостійне. Наталка, говорячи про Орядина («Царівна»), згадує: «Казав мені: моє полудне тепер». І коли Оксана запитує, що це має означати, вона пояснює, що це досягнення всього (правда, вагається, чи в справах, в інтелігенції, чи в почутті й думці). Спостерігаючи різне трактування цього поняття (Кобилянська говорить про полудне українського народу, воно асоціюється і з Наталчиним одруженням), бачимо його специфічність, на відміну від ніцшівського. Очевидно, це вже інтерпретація самої письменниці — запозичений термін має інше семантичне навантаження.

Спільність думок митців відбилась у поглядах на взаємини чоловіка й жінки. Якщо Кобилянська ніцшівський афоризм: «Ідеш до жінки — не забудь батога!» оцінювала як орієнтальний вплив, то погляди Ніцше на подружнє життя вона поділяла.

Письменниця, одна з провідниць жіночого руху в Галичині, в своїх творах дуже обережно ставилася до питань емансипації. Йдеться про тверезе прагнення її героїнь здобути якесь становище в суспільстві і, «віддаючи... свої услуги, стати собі самій ціллю». Проте дійсність перешкоджає їхнім сподіванням, і вони все-таки виходять заміж. Чи не тому не змалювала Кобилянська ні однієї жінки, щасливої без подружжя-материнства?!

Щодо питання «вищих людей» О. Кобилянської, то, здається, письменниця не розуміла до кінця ніцшівського поборення людини. «Вищі люди» в Ніцше — це міст, через котрий потрібно прийти до надлюдини. У Кобилянської ідеалом були вже самі «вищі люди» (звідси ота «туманність» ідеї, про яку вона згадувала в автобіографії).

Слід зауважити, що велика кількість ідей письменниці, які прямо чи опосередковано стикаються з думками Ніцше, так чи інакше не є чистим віддзеркаленням, а по-своєму зрозумілі, подані через світорозуміння авторки.

Ольга Кобилянська сприймала філософію швидше емоційно,

не вникаючи у внутрішній зміст положень, поділяючи або відкидаючи їх. І тому вона не передала засобами художнього образу ніцшівської надлюдини. Треба було мати змогу творити в літературі (наприклад, французькій), яка б на той час пройшла необхідний шлях розвитку до абстрагування від соціально-політичних умов. Про таку ситуацію в українській літературі не могло бути й мови. Герої Кобилянської, починаючи високими ідеями «бути собі самим ціллю», завжди мимоволі верталися на землю, до суспільних проблем, які хвилювали письменницю. Другою причиною була традиція «прив'язувати» літературу до потреб буденного життя, традиція розглядати письменника як речника уярмленого народу.

При всьому впливові Ніцше надлюдина залишилась для Кобилянської чимсь абстрактним, ірраціональним. Індивідуаліст Ніцше назавжди залишився індивідуалістом для самої Кобилянської.

Пошуки нової моралі у творчості Ф. Ніцше та В. Винниченка

Незадоволення закріпленою сучасною мораллю, котра пригнічувала індивідуальність, висувала абсурдні умовності, органічно входило в життя суспільства кінця ХІХ—початку ХХ ст. Таке незадоволення мало цілком природні причини: за турботами про колектив часто забували принципову вартість одиниці, інтереси живої людської особи; сповідували мораль, яка часто шкодила не лише розвитку індивідуума, а й колективу. Руйнівником традиційних цінностей виступає Ф. Ніцше. В антиномії «мораль або свобода» він обирає свободу, але свободу від моралі, хоч і для моралі, де остання виступала як фантазія вільного індивідуума. «Ми повинні звільнитися від моралі...» — ось що було почуте, а ось непочуте: «...щоб зуміти морально жити».

Такими пошуками нової моралі окреслюється творчість і В. Винниченка. Палке бажання знайти і створити нову сферу моральних відносин людини наближає нашого письменника до Ніцше. Німецький філософ, вважаючи мораль людським витвором, стверджував, що люди мають право змінювати її й удосконалювати: «Чи так само, як люди свідомо думають над удосконаленням знарядь праці, не повинні вони думати свідомо над поліпшенням моралі?»

Виходячи з положення, що нічого особливого на світі немає, В. Винниченко також вважає за необхідне перегляд моральних норм. Адже закономірно, що процеси зміни й оновлення у людських стосунках на різних рівнях (культурному, соціальному)

повинні позначитись і на моралі, яка є їхнім породженням. Тому на певному етапі розвитку вироблена раніше моральна система починає сковувати людину, її волю, бажання, гальмувати її розвиток. Проте відразу повстає інша проблема. Враховуючи наявність у психіці людини елементів консерватизму та силу звички, зрозумілою стає негативна реакція людей на будь-які спроби, котрі б могли похитнути підвалини їхньої традиційності.

Отже, В. Винниченко, як і Ніцше, визнаючи необхідність моралі, застерігає, що її «заповіді», правила «не повинні навчати, силувати, вони можуть тільки організовувати досвід інстинкту та розуму» [1, с. 356]. У цьому зв'язку слід розглядати і проблеми співвідношення інстинкту та розуму. Винниченко, слідом за Ніцше, надає переваги все ж природній основі в людині: «Але для чого розум? Чи не для того, щоб усі інстинкти всіх людей були задоволені? Убивши ж інстинкти, чи не вбиваємо ми самих себе?» [1, с. 41].

Майже всі дослідники творчості Винниченка зазначали, що намагання письменника творити нові вартості давало «щось штучне, вигадане, невдале» (С. Єфремов). І якщо деякі з них поширювали думку на всю творчість Винниченка, то для об'єктивної оцінки слід зазначити, що це стосується лише перших його драматичних творів («Щаблі життя», зокрема «Memento»). У них простежується схематичне і штучне перенесення думок Ніцше в тканину художнього твору. Так, питання німецького філософа: «Чому для старої людини, яка відчуває занепад сил, має бути достойним терпіти своє повільне знесилення і руйнування, ніж зовсім свідомо покласти йому край?» знаходить свій відгук у «Щаблях життя». Головний герой Мирон вважає за доцільне вбити свою стару матір, яка страждає від хвороби. Проте ні Ніцше, ні Достоевський, який вперше порушив питання «разрешення крові по совести», не розв'язали його, вказуючи лише на проблематичність.

Певності, що таке вирішення проблеми сприяє розвитку людського «я», у Винниченка немає, а в його героїв немає навіть розуміння глибини тих питань, котрі впливають з ніцшівського «все дозволено».

Та ж сама схематичність спостерігається і в інших питаннях (щодо шлюбу, дітей, частково і щодо моралі «чесності зі собою»). Це пояснюється тим, що Винниченко штучно переніс ідеї Ніцше до своїх творів, лише переказав їх устами своїх героїв, не намагаючись втілити в художні образи. Варто тут згадати застереження самого філософа, яке частково пояснює таку схематичність: «І мені хотілося б застерегти палких юнаків, які прагнуть виробити собі світогляд — нехай вони не див-

ляться на моє вчення як на провідну зірку в житті, хай дивляться на нього як на тези, котрі вимагають серйозного обговорення і з практичним вживанням яких людство мусить ще почекати до того часу, поки воно значною мірою не забезпечить себе від будь-яких сумнівів і заперечень».

Вже в наступних творах і особливо в «Щоденнику» спостерігаємо виражене і глибинне осмислення ідей Ніцше та оригінальне трактування їх самим Винниченком. Особливої уваги заслуговує його оригінальна етико-психологічна концепція «чесності зі собою» — своєрідний еквівалент суспільної моралі. Власне цей принцип він намагався ввести в образну та символістичну систему своїх творів. Ставлячи в центрі всього існуючого неповторну та своєрідну індивідуальність і розглядаючи її з погляду філософії Ніцше, «чесність зі собою» стає тим моральним принципом в особливому значенні Ніцше, коли для людини «все дозволено». Кажучи словами самого філософа, та людина, котра діє згідно зі своїм розумом, тілом, абсолютно не рахуючись з «мораллю рабів», не грішить, бо йде слідами мудрої матері-природи, яка хоче витворити «надлюдей». Цікавими з цього приводу є слова Ніцше: «Я не можу визнати великою людину, у котрої немає чесності зі собою, — лицемірство перед собою викликає в мене огиду».

Винниченкова «чесність зі собою» — дуже подібний принцип, етична норма. Основою його концепції є гармонійне поєднання бажань і вчинків вольової, активної людини. Суть свого морального «еквівалента» письменник сформулював так: «Будь чесним з собою. І коли ти сам перед собою відчуваєш, що ти не зробив нічого гидкого, то май мужність перебороти біль і ясно дивитись в очі собі й іншим. І коли ти відчуваєш, що ні розум твій, ні почуття не протестують проти твоїх вчинків, то тримай спокійно голову, не допускай болю...» [1, с. 250].

Носій філософії Винниченка за своїм характером наближається до ніцшівської надлюдини — це людина, повна енергії й сили, свідомо своїх життєвих принципів, що повинні йти від почуття та розуму, в яких вона впевнена і може в будь-якій життєвій ситуації їх дотримуватись і відстояти. Ця людина має стати «володарем свого внутрішнього світу без огляду на зовнішні умови, без огляду на колишні розуміння своєї гідності» [1, с. 250].

Спільною для обох митців є необхідність боротьби як умова життя в пошуках справжньої гармонії. Винниченко в «Сонячній машині» показує, що немає справжнього життя в безцільному, непотрібному добробуті, в анархічній свободі — це не життя, а повільний занепад і звиродніння. Такий погляд співзвучний роздумам Ніцше про безвихідь людини перед по-

стійним перебуванням в щасті, якого вона завжди палко прагне.

Вся філософія Ніцше — це бадьоре «так» життю, незважаючи на всі його протиріччя; це повнота життя, активність і оптимізм, сильна волюва стихія. І в унісон звучать філософські роздуми самого В. Винниченка: «Єдина ціль, зміст і рація існування всього суцього, а найпаче живого, — це почування повноти і гармонії всіх сил, прагнення жити і в самому процесі життя мати найвищу, вичерпуючу сатисфакцію» [1, с. 424].

І на завершення короткого огляду впливу Ф. Ніцше на В. Винниченка слід зазначити, що обидвое були одними з небагатьох (особливо це стосується першого), які випробовували свої філософські ідеї на власному житті.

Враховуючи факт відродження українського народу в той час, який реально виключав можливість розвитку в нас індивідуалістичної філософії, світогляд В. Винниченка не можна було на першому етапі його творчості зіставляти зі світоглядом Ніцше. І лише згодом, вже за кордоном, перебуваючи в атмосфері європейської культури, письменник зміг наблизитися до ідей німецького філософа і дати своє, оригінальне їх трактування.

1. Винниченко В. Щоденник. Едмонтон; Нью-Йорк. Т. 1. 2. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня». Слово—музика—мовчання // Сучасність. 1992. № 2. 3. Гнатишак М. З сучасної митецької прози Німеччини // ЛНВ. 1928. № 6. 4. Гніздовський Яків. Український гротеск // Малюнки. Графіка. Кераміка: Статті. Нью-Йорк, 1967. 5. Донцов Д. Поетизм індивідуалізму // Українська життя. 1913. № 9. 6. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість // Його ж. З літературно-наукової спадщини // Записки НТШ. Нью-Йорк, 1979. 7. Зеро М. Леся Українка: Від Куліша до Винниченка // Його ж. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. 8. Копач І. На переломі двох віків // Січ: Альманах. Львів, 1908. 9. Петров В. Лісова пісня // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1927. 10. Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12. 11. Українка Леся. Лист до О. Кобилянської // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1978. Т. 11. 12. Українка Леся. «Михазль Крамер». Последняя драма Гергарта Гауптмана // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1978. Т. 8. 13. Українка Леся. Писателі-руси на Буковині // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1978. Т. 8. 14. Филипович П. О. Кобилянська в літературному оточенні // Його ж. Літературно-критичні статті. К., 1991. 15. Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше // Українська хата. 1913. № 11.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.94

Деякі аспекти символістської естетики Володимира Кобилянського

Література періоду 20-х років ХХ ст. міцно і назавжди посіла одне з чільних місць в історії українського письменства. Більше того, неповне десятиліття дало для нашої культури такий заряд, таку потенцію росту, що відгуки й прямі наслідки його засвідчуємо сьогодні, наприкінці століття. Характерною ознакою того періоду є рішуче заперечення вже витвореної першим поколінням українських модерністів традиції та одночасне творення власної новітньої концепції літератури. Та заперечення не було категоричним і містило також намагання освоїти, затвердити здобутки попереднього етапу. Саме тому періодика 20—30-х років рясніє цікавими оглядами, студіями (М. Степняка, М. Зерова, Д. Рудика та ін.), в яких робиться спроба об'єктивної оцінки поетів періоду «Молодої Музи», «Української Хати». Цьому періоду сучасні дослідники дають досить різноманітні трактування, залежно від їхнього погляду на розвиток модернізму і символізму в українській літературі, на співмірність цих понять. Мабуть, якогось єдиного, усталеного погляду на цю проблему досягнути важко і, можливо, не потрібно, бо літературний процес ХХ ст. настільки різноманітний і непередбачуваний у своїх виявах, що давати остаточні дефініції — справа невдячна і даремна. Щоб штучно не обмежувати себе рамками, не варто настоювати на якомусь одному визначенні, а тому найвдалішим тут буде хронологічний критерій.

Отже, для літератури межі століть і першого десятиліття ХХ ст. була характерною певна спрямованість, якій свідомо чи несвідомо підлягали митці навіть протилежних поглядів. Це, за словами М. Зерова, був процес акліматизації на своєму ґрунті здобутків європейських літератур [1, с. 17]. Для Європи ХІХ ст. характерні величезні національні зрушення, які знайшли своє відображення у літературі романтизму — руйнування зашкарублості, усунення канонів і норм, вивільнення творчого духу, перетворення його у медіум і т. д. Для України «весна народів» прийшла набагато пізніше, вже на межі століть. І в той момент, коли майже цілком герметична, ізольована культура отримала змогу повноцінного спілкування, обміну, у Європі відбувалася величезна світоглядна, психологічна криза, що виразилась і у сфері філософії, і мистецтва (декаданс). Як у будь-якій літературі прискореного розвитку [6, с. 299], а саме

на такому етапі перебувало українське письменство у цей період, процес акліматизації через темпи розвитку проходив досить поверхово, тобто на синтагматичному, а не парадигматичному рівні. Та незважаючи на досить наслідувальний характер цієї літератури, перші модерністи змогли висловити потребу синхронізації української літератури з європейськими літературами, що передбачає високу естетичну свідомість — характерну рису письменства ХХ ст.

Вже наприкінці другого десятиліття відбувається епохальна подія — поява «Сонячних кларнетів» Павла Тичини, що й стало початком відліку нової поезії. Більшість поетів 20-х років вийшли з колиски символізму. По суті, для молодих поетів символізм (вживаємо цю назву, розуміючи її умовність щодо поезії перших модерністів) виступає вже своєрідною традицією, в якій вони виховуються і яку пізніше долають. У тому ж 1918 р. з'являється «Літературно-мистецький альманах», укладений поетами «Білої студії». Роком пізніше — «Музагет», видання однойменного угруповання, що прийняло ім'я античного покровителя муз. Поети різного рівня і характеру обдарування об'єднуються навколо програмових вимог символістського напрямку, переважно російського (К. Бальмонт, О. Блок) і французького зразка (Поль Верхарн, Шарль Бодлер). Символізм — це було власне те, добре знайоме вже українському поетові і читачеві слово, яким часто оперували у колах «Молодої Музи» і «Української Хати».

Музагетівці намагаються зробити наступний крок вперед, та це їм ще не дуже вдається, бо поезія їхня (за невеликими винятками) все ще має акліматизований характер. Хоча присутні набагато серйозніші вимоги до техніки вірша (ритму, звукопису, строфіки) і до семантичного плану. Для багатьох з цих поетів символізм став своєрідною школою майстерності, де навчилися вони по-справжньому відчувати слово і володіти ним впевнено. Парадоксальною закономірністю був і той факт, що власне на ґрунті символізму виростає його категоричне заперечення в особі Михайла Семенка (перша збірка «Prelude» схвально оцінена Грицьком Чупринкою). Пройде кілька років і вже важче буде зіставити таких поетів, як Павло Тичина, Олекса Слісаренко, Павло Филипович, Яків Савченко та ін. Але серед музагетівців є постать, котра стоїть осторонь тодішнього літературного життя чи через постійне відчуття відірваності від знайомого і рідного середовища, чи в силу ранньої смерті, що не дала вповні розвинутись таланту.

За словами Миколи Зерова, «найбільший аполлонівець» [2, с. 8] зі всієї групи «Музагет» Володимир Кобилянський (помер у 1919 р.) так і залишився в історії літератури тільки муза-

гетівцем, ніяких інших, пізніших «ізмів» він уже не здобув. І тому його поезія найкраще передає маніфестовані риси музагетівського світогляду і поетики. Мимоволі напрошуються певні порівняння з Петром Карманським, поезія якого також може бути «візитною карткою» молодомузівства, прямими спадкоємцями якого можна вважати музагетівців. Перші спроби молодомузівців у експериментуванні зі строфою, інструментацією, навіть ритмом стають для «Музагету» загальною, обов'язковою настановою. Більше того, вони вже сміливіше (внаслідок ознайомлення з російським символізмом) у гру зі словом включають ритм, використовують старі й утворюють оригінальні схеми строфічної будови. Сюди цілком вписуються вірші Володимира Кобилянського, на творчості якого чи не найвідчутніше простежується симптом молодомузівства у варіанті Петра Карманського зокрема. Виходець з Буковини, поет навчався 1912 р. у Чернівецькій гімназії, де під керівництвом Юліана Кобилянського гурт молоді знайомився не лише з творчістю німецьких і польських поетів, а й з поезіями «Молодої Музи», що мала тоді досить значний резонанс. У цей час Володимир Кобилянський уклав першу збірку «Між лататтям», яка так і залишилася в рукописі. А перша опублікована збірка «Мій дар» побачила світ уже після смерті автора, у 1920 р. з передмовою Миколи Зерова.

Поетика суму і смерті, характерна для всього «Музагету» і для покоління, що пережило Першу світову війну, лише певною мірою була плодом літературного наслідування, хоча його аж ніяк не можна заперечити. Не останню роль відіграє тут і атмосфера невизначеності, відчуття якогось значного перелому, що панували у той час. Але якщо для більшості музагетівців «занепадницькі» мотиви були чимось тимчасовим або даниною «символістському минулому» (Дмитро Загул, Яків Савченко), то для Володимира Кобилянського «особлива, ніжна, майже інтимна закоханість у смерті, осені, болю, сльозах» [8, с. 120] була чимось надзвичайно природним і щирим, необхідним для самовираження.

Уся його поезія пронизана постійним, майже фізичним відчуттям присутності Метерлінкової «Непрошеної». І як у бельгійського драматурга, вона рідко з'являється сама, але не зникає відчуття її холодного подиху:

До життя утома, нехить —
Плаче лебідь, білий лебідь...
Смерть так близько вже... — ось-ось (с. 73) *.

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

Поет вдається і до прямих звертань і закликів: «Ох, коли б боги почули та послали ранню смерть» (с. 23). Для нього «смерть німа — це тільки відпочинок на безконечність літ», і «тільки в смерті все незмінне» (с. 3, 60). Таємничість поетової любові до цього образу певною мірою можна пояснити традиційними для романтиків «вертерівськими» мотивами:

Мрії юності вогнисті
Стали попелом терпіння,
Бо на порох їх розтерли
Злоба, злидні, зло (с. 24),

що водночас нагадують рядки Петра Карманського, теж наповнені зневірою і резигнацією:

Все минеться, все розрушить
Вир буття і міль часу [3, с. 61].

Життєве терпіння, біль страждання — це найбільше надихає Володимира Кобилянського. Вслід за Петром Карманським («Все пусте — святий лиш людський біль») він приходить до релігії страждання:

Хто в атомі свого страждання
Світи безконечні відбив,
Той знайде стежку правдиву,
Побачить промінь мети (с. 51).

Та все-таки між цими поетами є розбіжність: якщо Карманський свій біль часто проклинає, прагне позбутися його, то Кобилянський цілком свідомо приймає страждання — необхідну умову творчості, пізнання, загалом людського існування:

Я догорю без радісних вогнів,
Мене спалить неублаганий гнів
При вході до святині... (с. 71).

Тільки скривавленій душі поета під силу проникнути у святиню, «понад таємне плесо тайни». Тут, поза земним життям, він збудує свій храм без «кривавих драм всесвітньої меси», сюди його душа нестиме найкращий дар («Мій дар»). Знову пригадуються рядки Петра Карманського з циклу «Псалми», в яких поет знаходить для себе місце тільки поза реальністю. Та відхід його отруений почуттям образи, «бо світ не хоче глянути в пропасть душі поета» [3, с. 61]. У Кобилянського, на відміну від його дещо манірного попередника, ця тема отримує нові відтінки, з'являється мотив кари, втраченої святині.

Людина прагне пізнати Таємницю, проникнути «у льох глибокий, що від віку зачинений був чоловіку...» (с. 55), прагне прочитати таємне письмо. Та воно блідне під світлом людського розуму. За життя людина не може, навіть підійшовши до самих меж, відчитати тайнопис, збагнути, «які візерунки Бог вічності в небі заляв» (с. 58). Поет, зробивши крок поза межі дозволе-

ного, не може повернути назад, стати звичайною людиною, бо несе вже на собі клеймо іншого світу, клеймо смерті, кари за зухвалу спробу:

Я труп живий, що вже ступив ногою
За невисокий життєвий поріг... (с. 80).

Навіки відзначений (покараний чи нагороджений?), він загубився у цьому світі, карається, блукає, мов гріх, плентається без мети, «кайданник позабутий» (с. 37), «полями ходить і з собою тягне-водить смуток віковий» (с. 52). Цей мотив неприкаяного блукання знову викликає образи стомленого подорожнього у пустелі, Агасфера Петра Карманського, які також закинуті у цей світ за кару і останні сили витрачають на пошук загубленого краю та знаходять лише слабкі відгуки, напівстерті сліди, забуті імена. У світ Кобилянського постійно включається те, що поет називає «снами наяву» чи казкою. І тут все переплітається, зливається у дивній гармонії: небо, обрій, спів жайворонка, літні пахощі, сиві хмари («Там, де все переплелось»). Поет відчуває себе часткою вічності:

Тисячоліття тут з вами я разом,
Квіти і зорі, і небо мое.
Тисячоліття витаєм над часом —
Час безконечний лиш нами й живе (с. 62).

У пантеїстичному захваті проголошує свою закоханість у дерево, відчуває себе злитим з ним у єдину живу душу («Я закоханий в дерево зеленівте») і освячує це почуття пролиттям власної і блакитної крові дерева. Та цього кохання дерев (важко не помітити легкий наліт епатажу) більше зачаровує «світ у темних тайниках» — «ясна фата моргана» (с. 71). Більшість віршів поета занурені у світ півтонів і півзвуків, у вечорово-нічну містерію. Вслід за Петром Карманським він відкриває в українській поезії нічний лад символів [6, с. 299], позбавлений різких контрастів, пронизаний спокоєм і примиренням, явлений не чітко, розмито, ніби крізь завісу вечорової імли. Поет застосовує традиційний образ сну сріблястого, прозорочистого, нерозгаданого, щоб хоч якимось чином через вже звичне, стереотипне зумовити існування отого іншого світу, що часто у віршах називається країною чистих зір, срібною країною. Кобилянський використовує весь набір атрибутів нічного світу, щоб викликати у читача схильність до таємничого, до пережиття чогось незвичайного («Знов вечір настав безнадійний»). І ніч вже не лякає, а навпаки, заворює можливістю проникнути у незвідане, побачити, «чого словами не зазначиш», зрозуміти «душою те, чого не знали думи», «поєднатися з вічністю».

Для Володимира Кобилянського часто центром уваги стає «таємниця одвічного світла і тьми». Поряд з традиційним протиставленням світлого як доброго і темного, злого начал всесвіту і людської душі з'являється спроба подолати таке категоричне розділення цілком у дусі модерної епохи. Так, у вже згаданому вірші «Таємниця» світло вогню (криці) стає символом людського розуму, його руйнівної раціональності. В іншому вірші світло — джерело знання, досвіду, закладеного в книгах, «бризками серця» розсіює темряву («Натюрморт»). Але чи не найцікавішим є пошук синтезу двох начал, що існують лише у взаємоприсутності. Звідси стільки синьої сутіні, вечорового смерку, в якому немає яскравих кольорів, все повите імлою, серпанком. Бідність кольорів у поезії компенсується вишуканістю, графічністю ліній і тіней, що збагачуються сріблясто-сірими переливами:

Вечірній сумерк кидає тінь на килим
Під фортеп'яном у твоїм салоні.
Твій стан гнучкий одбивсь мазком похилим
На срібло-сірому стінному фоні (с. 41).

Продовження цієї синтези можна побачити в опозиційній парі небо—земля. Присутнє традиційно-романтичне сприйняття неба як зосередження ідеалу, до якого прагне душа поета. У цьому ж ряді — зорі, одвічні світила, райські вогні, що постійно ваблять його, обіцяючи умиротворення і спокій. І навпроти — земля, сповнена страждань і відчаю. Дві непокданальні сфери. І тільки ніч здійснює неможливе: закохує, вінчає таємні сонні хвилі з ясним промінням зір. Зникає земля. Залишається небо із зорями і глибінь вод як дзеркало, як друге небо. І нарешті звершується мрія поета:

Небо! Як було ти там поза хмарами,
Злинуть до тебе не міг я без крил,
Та коли ти підо мною з'явилося,
Иду я до тебе, в хорі ясних світил (с. 57).

Кобилянський намагається поєднати небесне і земне. Поет досягає мети, єднається з абсолют, але шляхом подолання свого фізичного існування (відгуки буддистської філософії, елементи якої сприйняв європейський символізм). Цей же твір містить цікавий і дуже важливий для поета символ лебедя, вжитий на самому початку, здавалося б, лише для оздоблення нічного пейзажу:

Вечір насупився. Нічка задумалась.
В дзеркалі плеса лебідь заснув.
Трави заплакали, в північній темряві,
Деся метеор потонув (с. 57).

У контексті поетової творчості цей символ не видається випадковим. Він часто використовує образ лебедя на позначення чистоти, туги, самотності:

Моя любов — мов білий лебідь,
Черкала в хвилях срібний шлях (с. 27).
Тобі, мов лебідь той, співаю
Свої заплакані пісні... (с. 35).

У розглянутому вірші семантичний план набагато глибший. Відчувається дуже чіткий перегук з відомим тютчевським «Лебедем», написаним ще на початку XIX ст. та добре знаним у символістському середовищі. Невідомо, чи Володимир Кобилянський був ознайомлений з цими рядками, але, безумовно, він добре знав популярного тоді Костянтина Бальмонта, у віршах якого часто можна зустріти символ лебедя. Загалом поетів-символістів дуже приваблював цей образ (варто згадати хоча б відомий сонет Стефана Маллярме чи переспів Михайла Драй-Хмари). Мабуть, для всіх джерелом була ода Горація «До Мецената», в якій автор закладає багато відчитаних і розроблених пізніше символістами смислових планів цього символу:

Незнаний досі, дужим крилом сягну
Висот ефірних — я, двоєобразний
Співець, і кину людні землі,
Звившись, для заздорсті недосяжний [4, с. 60].

Горацій твердить, що після смерті не піде у підземне царство, а перетвориться у лебедя — Аполлонового птаха. Тільки так поет може дістатися в гіперборейські простори — ідеальну країну Аполлона. Всі ці семантичні плани знаходимо і у Володимира Кобилянського: лебідь — медіум на межі двох стихій, двох світів, символ їхньої єдності. А якщо брати до уваги подальшу перспективу творчості — то й символ поета. Та на відміну від попередників він вкладає в нього не холод абсолюту (як, наприклад, Стефан Маллярме), а особисте пережиття. Та двоїстість екзистенціального становища поета, про яку говорить ще Горацій, перетворюється у нього у трагічний поєдинок, що відбувається у душі.

Свій цикл Кобилянський називає «Лебедина пісня», і саме в ньому містяться найбільш згущені й затемнені, складні для відчитування вірші, що не підлягають аналітичному розкладові («Лебедина пісня», «Лебідь», «Божевілля», «Сам»).

Одноimenний з назвою цього циклу вірш «Лебедина пісня» якоюсь мірою концентрує провідну думку, яка потім піддається певним варіаціям в інших віршах. Лебедина пісня — це остання, найкраща, проспівана в zenіті долі, що обривається у пустку або вічність. Тож основна вісь циклу — смерть, її передчуття, переживання (абсолютно унікальний у цьому відношенні

вірш «Тонесеньке жало гадюки...» — докладний опис смерті дає майже фізичне її відчуття, що лякає й самого поета: «Що це зо мною? Я сплю чи віщую?»). «Білий клекіт, чорний клекіт» — у поетовій казці зникає гармонія півтонів, світ розколюється, душа роздвоюється, губиться. Остання ілюзія рятунку зникає, тільки — розпач, мука, нехіть, позбутися яких можна лишень через рішуче: «Вдарю... О, як смертно полилось...» (с. 73). І народжується поезія, як передсмертний шепіт, як єдина остання можливість щось сказати у цьому світі. А навколо гине поетів світ, що так делікатно і м'яко просвічував крізь рядки його поезії. Лягає трупом день, і все вкривається чорним шовком, зникають зорі за «чорною шарфою темного бога» (с. 75), від постійного поетового супутника — місяця — залишаються лише «зариси чорного рога», і він, перетворюючись з друга у ворога, випиває з поета останні сили («Божевілля»). Залишається смертельна самотність, бажання Нірвани, і народжується колискова:

Ах, засипляти —
Дайте ж бо м'яти!
Дайте ж могильної м'яти з підлісся
Й хрест білорукій... (с. 76).

Трагізм світосприймання, відчуття особистої катастрофи наповнюють не лише образний ряд цих віршів, а й передається їхнім дивним, ніби обірваним рядком, вкрай напруженим ритмом, котрий виникає внаслідок віртуозної варіації довгих і коротких рядків (строфи за метричною будовою близькі до логаядів). Напруження, скрайній вияв почуття знову змінюються лагідною некрофілією в осінніх пейзажах.

Ті з небагатьох дослідників (Михайло Степняк, Дмитро Рудик), які у 20-ті роки звертаються до творчості Володимира Кобилянського, обов'язково відзначають його осінню лірику [7]. Тема осені досить поширена у середовищі музагетівців (Яків Савченко, Дмитро Загуд), але ні в кого вона не звучить так щиро й чисто, у нікого більше не виливається у такі вишукані рядки, у такій досконалій композиції («Так смутно-прекрасні осінні дні...», «Осіннє золото над парком...»). Ніжна, делікатна некрофілія пронизує свіжі оригінальні образи: сонце згариськом-огарком криваво в хмарах мерехтить, дзвінка глибинь блакиті, шелест за літом ридає. У цих віршах поет кристалізує одну з основних ідей своєї творчості: «Краса переходу — найбільша краса» (с. 78). Тема смерті, минулості переслідує його чи не від перших віршів: спочатку як данина певній літературній моді, адже цей мотив — один з основних у символістській поезії, починаючи від Едгара По і Шарля Бодлера. Таке традиційно символістське трактування присутнє у лю-

бовній ліриці Володимира Кобилянського. Поет оплакує померлу кохану, дарує їй останній поцілунок в анатомічному театрі, оглядає серце, вирізане з грудей («Ти лежиш на столі...» — епатаж майже на межі патології). В інших віршах присутнє філософське осмислення смерті як брами в інший світ, за якою відповідь на всі питання, що мучать людину, за якою спасіння. Та окрім літературних чи філософських мотивів, у його творчості є особистий рівень, на котрому він передчуває, віщує власну ранню смерть («Прощай останній рік короткого життя»), робить безрадісні висновки з прожитого («Свій талант і життя проледачив»). У всьому, що він бачить, — сліди смерті, тління. Навіть природа являється йому крізь лагідний серпанок некрофілії («Срібло-сірий сніг суровий», «Сипле стеле сад самотній»). Ці твори наповнені звичними для «Музагету» абстрактними образами жовтого жаху, вічних велетнів, смерті. Але захоплюють вони майстерним створенням образних асоціацій за допомогою фоностилістичних засобів (алітерації). Якщо у першому, на наш погляд, занадто багато абстракцій, які, правда, спасають цікаві алітераційні ряди (враження звуків коси, подувів вітру і т. д.), то у другому досягнута повна рівновага образного і звукового ряду, враження зимового саду передане через звуки(!) падаючого снігу. Крім таких конкретних асоціацій, виникають і більш опосередковані (зв'язок такого «сичання» з ностальгічним настроєм з примішкою якоїсь жаскої таємничості). Значним заангажуванням темою смерті відзначався і Петро Карманський. Але для молодомузівця ця тема була більше даниною літературній моді і трактована ним досить безсторонньо. У Кобилянського ж це іманентна риса світогляду, глибоке пережиття, пов'язане із загадковими поворотами долі поета.

Творчість Володимира Кобилянського значною мірою може служити зразком акліматизації на українському ґрунті символістської естетики. Процес цей, як вже зазначалося вище, був запізнілим, проходив пришвидшено, що й позбавляло українських символістів органічності, повноти і глибини. Передусім сприймався елемент зовнішній, набір певних образів-атрибутів (символами їх назвати важко), джерелом яких часто була поезія німецьких романтиків чи французьких символістів через призму російської символістичної школи. Відбувалось так тому, що в українській поезії ще не був розроблений оригінальний образний ряд для обслуговування потреб поезії, котра мала вирішувати складні філософські проблеми, виражати відтінки почуттів. За незначними винятками (наприклад: символ лебедя у Володимира Кобилянського) запозичені образи втрачали глибину, перетворювались у ерзаци. Набагато цікавішими були

здобутки музагетівців у розвитку формального боку поезії. Те, що не вдавалося на семантичному рівні, вони часто здобувають у ритмомелодиці. Активніше використовують неklasичний вірш, експериментують зі строфою, утворюють оригінальні ритмічні структури, активно користуються звукописом — одним словом, досягають величезних результатів у намаганні символістів наблизитись до музичної поезії, а через неї до симфонічної структури Всесвіту. Музагетівці, не опанувавши символом, розливають символічність по всій тканині твору. А повноцінний символ з'являється у творчості Павла Тичини і декого з «неокласиків».

1. Зеров М. Наше письменство у 1918 році // Книгар. 1919. № 3.
2. Зеров М. Володимир Кобилянський // Кобилянський В. Мій дар. К., 1920.
3. Карманський П. Поезії. К., 1992.
4. Квінт Горацій Флакк. Твори / Пер. з лат. К., 1982.
5. Кобилянський В. Мій дар. К., 1920.
6. Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ ст. Бухарест, 1980.
7. Рудик Д. Володимир Кобилянський: До десятих роковин з дня його смерті // Життя й революція. 1929. Кн. 10. С. 123—137.
8. Степняк М. Володимир Кобилянський // Червоний шлях. 1929. № 10—11.

Стаття надійшла до редколегії 14.02.94

Роман ГОЛОВИН, Львів

Леонід Глібів у шкільних підручниках та періодиці ХІХ ст.

Навесні, 5 березня 1827 р. у с. Веселому Подолі, що на Полтавщині, прийшла на світ дитина, яка згодом при-
множила Україні дзвінку славу в царині красною письменст-
ва. Це Леонід Глібів. На 36-му році життя він видав збірку
байок, у якій виявив себе неабияким новатором у цьому жан-
рі літератури, за що критика визнала його найбільшим бай-
карем України. Письменник був свідомим громадянином Ук-
раїни, прославився як культурно-освітній діяч. Для малят він
склав низку віршованих казок, загадок і відгадок, підписую-
чись під ними — *дідусь Кенир*. Однак найбільшу увагу віддав
жанрові байки.

Байка — один з найдавніших жанрів епічної поезії. Зустрі-
чається вона в українській літературі з ХVІІІ ст., однак свого
розвитку досягнула у ХІХ ст. під пером Л. Боровиковського,
Є. Гребінки і, зокрема, Л. Глібова.

До Першої світової війни понад 40 українських письменни-
ків зверталися до жанру байки, імена яких відомі небага-
тьом, — Є. Рудиковський, С. Писаревський, П. Кореницький,
Р. Вітавський, І. Верхратський, Я. Жарко, П. Свенціцький,
М. Кузьменко та ін. На думку літературознавців, непереверше-
ним майстром української байки є Леонід Глібів. Його бай-
ки — це невеличкі п'єси, в яких звірі виступають як втілення
цілком конкретних людських характерів, з їх побутово-соціаль-
ними особливостями, вадами і достоїнствами.

Л. Глібів, як і байкарі всіх часів і народів, значною мірою
запозичував сюжети своїх творів зі світової скарбниці, а «ори-
гінальність байки виявляється не стільки в самотності її сю-

жету, скільки в особливостях його обробки і застосування» [1, с. 8].

Для прикладу наведемо одну з відомих байок Езопа «Вовк та Ягня»: «Вовк побачив, що Ягня п'є воду з річки, і хотів знайти якийсь слушний привід, щоб його з'їсти. Отже, хоч він стояв і вище по течії, але почав обвинувачувати Ягня, що воно каламутить йому воду й не дає пити. Ягня відповіло, що воно п'є, торкаючись води тільки краєчками губ, і що, зрештою, воно, стоячи внизу, не може йому каламутити воду. Тоді Вовк зауважив: «Минулого року ти зневажило мого батька». — «Мене тоді ще й на світі не було», — відповіло Ягня. Але Вовк сказав йому: «Хоч як би ти виправдовувалось, я все одно тебе з'їм» [4, с. 162].

Тема цієї байки розроблялася такими відомими письменниками, як Лафонтен, Тредіаковський, Сумароков, Державін, Крилов, Білецький-Носенко, однак кожен поет по-своєму будував сюжет даної байки, і художня цінність їх різна.

Перші байки Л. Глібів почав друкувати 1853 р. у газеті «Черниговские губернские ведомости». Актуальна тематика і гостра викривальна спрямованість байок, помножена на оригінальну мистецьку манеру, сприяли швидкому зростанню слави поета. Глібів стає відомим майстром реалістичної байки, його твори вже у 1857 р. хочуть випустити окремими книгами як в Україні, так і в Петербурзі.

У даній статті простежимо, як поетичне ім'я Л. Глібова перейшло межі Російської імперії і як поширилася слава поета у Галичині за життя письменника, тобто до 1893 р. включно.

Твори Л. Глібова з кожним роком набувають більшого розголосу в Україні, а слава їх переходить межі Росії. З 1861 р. у Петербурзі почав виходити український громадсько-політичний та літературно-мистецький журнал «Основа». На його сторінках друкувалися визначні українські письменники — Т. Шевченко, Марко Вовчок, С. Руданський, А. Свидницький, Д. Мордовець, а серед них — і Л. Глібів.

Петербурзьку «Основу» читали і у Львові. Творчість Глібова вельми зацікавила читачів, зокрема, привернула увагу львівських редакторів, бо вони стали передруковувати байки поета у галицьких періодичних виданнях.

Першою ластівкою Глібова у Галичині була поезія «Пісня» («Летить голуб...»). У Львові 1861 р. побачив світ календар на 1862 р. «Львовянин», на сторінках якого укладачі помістили Глібову «Пісню». За нею в галицьких журналах з'явилася низка байок визначного письменника. На другий рік у № 12 літературного тижневика «Вечерниці» редактори надрукували байку Глібова «Прохожі та Собаки», а в № 22 — три байки: «Вовк і

Вівчарі». «Жаба і Віл» та «Мірошник». Таким чином, починаючи від 1862 р. ім'я Леоніда Глібова стає відомим любителям красного письменства в Галичині, а байки поета залюбки читає обмежене коло галичан, головним чином інтелігенція, котра передплачувала тижневик «Вечерниці».

За 1864 р. з'явилася лише одна байка Глібова — уже нам відома «Прохожі та Собаки», надрукована у № 33 львівського часопису «Письмо до громади».

Новий етап поширення слави Глібова в Галичині почався з 1866 р. У № 13 львівського двотижневика «Неділя» з'явилася байка «Вовк і Кіт», а в наступному номері — «Вовк та Ягня». Крім того, з 1866 р. почалося хрестоматійне вивчення творчості Глібова у державних школах Галичини [3, с. 24]. Цей важливий почин здійснив галицький священник-патріот Михайло Осадца.

Тут доречно сказати про невтішний стан народної освіти в Галичині за часів Австро-Угорщини. На той час відчувалася гостра нестача шкіл, а тим паче підручників, що дуже гальмувало поширення освіти серед дітей. У минулому сторіччі одна школа обслуговувала п'ять-шість сіл, навчання велося польською та німецькою мовами. Українською мовою почали навчати дітей у галицьких школах після скасування панщини (15 травня 1848 р.).

Ще в 70-х роках ХІХ ст. не було підручників для кожного класу. Одна книга служила учневі джерелом знань на кілька років [6, с. 91]. Це, безперечно, тяжко збагнути нашим дітям, які користуються десятками підручників, сотнями книг художньої літератури, а до того ще мають кіно-, радіо- та телепередачі.

У 1866 р. молодий священник-патріот Михайло Осадца (прожив усього 28 років) склав підручник для нижчої гімназії, до якого вперше у Галичині ввів твори українських письменників з Наддніпрянщини. Укладач обрав дві поезії Т. Шевченка, вірші М. Максимовича, С. Руданського, кілька байок Є. Гребінки і три байки Л. Глібова: «Вовк та Ягня», «Вовк і Кіт», «Вовк і Вівчарі» [8]. Цей епохальний підручник видав власним коштом Б. Дідицький — редактор львівської газети «Слово».

У галицьких підручниках за традицією вживали кирилицю, однак художні твори письменників з Наддніпрянщини, як виняток, друкували «гражданським шрифтом». Таким чином, вони легко читалися, будили національну свідомість українського народу, порізненого штучними кордонами загарбників, проголошували волелюбні ідеї класиків української літератури, відкривали галичанам чарівну красу літературної мови наддніпрянських письменників.

З цього часу в галицьких читанках стали друкувати розмаїті байки Глібова. Їх етично-моральна спрямованість захоплювала як дітей, так і дорослих. Наприклад, у 1868 р. отець-катехит Олексій Торонський уклав підручник для гімназії, для якого обрав, зокрема, чотири байки Глібова: «Вовк і Вівчарі», «Вовк та Мишеня», «Жаба і Віл», «Вовк і Кіт» [10, с. 475—477].

Помітним явищем у навчальному процесі шкіл Галичини був вихід у світ 1871 р. читанки для вищої гімназії [2]. У ній упорядник помістив твори Марка Вовчка, Квітки-Основ'яненка, Котляревського, байки Гулака-Артемівського, Гребінки. Надрукував також шість байок Глібова — «Прохожі та Собаки», «Вовк і Кіт», «Вовк та Мишеня», «Вовк та Ягня», «Лев та Миша», «Вовк і Вівчарі». Крім того, ввів шість ліричних поезій: «Вечір», «Пісня» («Летить голуб...»), «Ластівка», «Скажіть мені», «Моя веснянка» і шедевр лірики Глібова — «Журба» («Стоїть гора високая...»), яка стала улюбленою народною піснею. Отже, вивчаючи твори Глібова, надруковані в читанці, учні вже мали певне уявлення про літературний портрет визначного українського байкаря.

У цьому ж році професор Омелян Партицький видав цікаву за підбором хрестоматійного матеріалу читанку для нижчих класів середніх шкіл. Однак у підручнику подав лише одну байку Глібова — «Прохожі та Собаки» [5, с. 50—51]. Ії, одну, передрукував і в читанці для третього класу середніх шкіл, котра побачила світ у Львові 1886 р.

У 1871 р. на полицях книгарень з'явилася читанка Ю. Романчука для молодших класів середніх шкіл. У ній знаходимо сім соціально загострених байок Глібова: як-от: «Вовк та Мишеня», «Лев та Миша», «Вовк і Вівчарі», «Вовк і Кіт», «Вовк та Ягня», «Жаба і Віл» та байку Є. Гребінки «Віл», помилково приписувану Глібову [11].

У 1879 р. Ю. Романчук видав три читанки. У них надруковано дев'ять байок: для нижчих класів середніх шкіл байки «Вовк та Мишеня», «Лев та Миша», «Вовк та Ягня» [7]. У другій читанці знаходимо інші байки — «Вовк і Вівчарі», «Вовк і Кіт», «Жаба і Віл», а також байку «Віл», яка належить перу Є. Гребінки. У читанці Романчука для четвертого класу народних шкіл поміщено дві байки поета: «Чиж та Голуб» та «Господар і Шкапа» (у Глібова — «Хазяїн та Шкапа»), вони вперше стали хрестоматійним матеріалом у галицьких читанках.

У 1892 р. вийшла читанка для першого класу середніх шкіл. У ній укладач подав десять творів письменника, «розсипані» по всій читанці. Тут знаходимо як уже відомі дітям байки «Вовк та Мишеня», «Вовк та Ягня», «Лев та Миша», так і нові твори талановитого байкаря: «Ягня», «Лисиця-жалібниця»,

«Лев-дідуган», «Коник-стрибунець», «Старець і Торба» (у Глібова — «Старець»). Крім того, у читанці є два поетичних твори — «На новий рік» та «Христос воскрес» [9]. Текст останньої поезії доречно навести, бо за советського режиму релігійних творів не популяризували:

Христос воскрес! Радійте діти,
Біжіть у поле і садок,
Збирайте зіллячко і квіти,
Кладіть на Божий хрест вінок!
Нехай бринять і пахнуть квіти,
Нехай почує Божий рай,
Як на землі радіють діти
І звеселяють рідний край.

На вас погляне Божа Мати,
Радіючи, з святих небес.
Збирайтесь, діти, нум співати:
Христос воскрес, Христос воскрес!

Байки Глібова, які вивчали у школах Галичини, відповідали актуальним проблемам свого часу. Вони засуджували чванливість, підлабузництво, ненажерливість, викривали хижацьке гноблення безправного населення австро-шляхетським режимом, насильство і самодурство розмаїтих чиновників. Ці фактори впливали на популярність байок Глібова серед широких верств населення. Крім естетичної насолоди вони пробуджували соціальну свідомість, спонукували галичан замислюватися над своїм рабським становищем.

Популяризували прізвище Глібова львівські періодичні видання, з якими байкар, починаючи з 1889 р., налагодив зв'язки. До цього часу лише «Руська антологія» у 1881 р. надрукувала дві ліричні поезії («Вечір» і «До ворожки») та дві байки («Щука» та «Горлиця і Горобець»).

І ось журнал «Дзвінок» з 1890 р. започаткував публікацію творів Глібова байкою «Хлопчик і Гадюка» (№ 3), а далі юні читачі знаходили повчальні байки: «Коник-стрибунець» (№ 5), «Півень і Перлинка» (№ 6), «Лев-дідуган» (№ 8), «Ягня» (№ 11), «Хазяйка і челядка» (№ 12), «Жаби» (№ 19) та ще дві поезії. Зокрема, 1891 р. був урожайним на твори Глібова у львівських видавництвах. Журнал для дітей «Дзвінок» надрукував низку загадок, жартів, віршів, казку «Дуля» (№ 4), вісім байок: «Будяк і Васильки» (№ 12), «Лисиця-жалібниця» (№ 3), «Ластівка і Шуліка» (№ 4), «Щука і Кіт» (№ 6), «Паланиця і Книш» (№ 9), «Фіалка і Бур'ян» (№ 12), «Дідон і Вітряки» (№ 19), «Дуб і Лозина» (№ 23), а четвертий номер журналу був присвячений 50-річчю літературної діяльності байкаря.

Львівський журнал «Зоря» за 1891 р. опублікував п'ять байок: «Снігур та Синичка» (№ 1), «Білочка» (№ 6), «Шелестуни» (№ 9), «Диковина» (№ 14), «Пеня» (№ 19). Крім того, «Народна часопись» у № 67 помістила байку «Прохожі та Собаки», а «Ілюстрований календар «Просвіти» на 1892 р. (побачив світ у 1891 р.) опублікував байки «Осел і Соловей», «Снігур та Синичка». «Бібліотека ілюстрована для молодіжі» також подарувала своїм читачам кілька творів Глібова («Ягня», «Після жнив», «На току»), а в наступному 1862 р. на її сторінках знаходимо байку «Орачі і Муха».

Журнал «Зоря» 1892 р. публікував чимало творів байкаря — «Солом'яний Дід» (№ 3), «Зозуля і Горлиця» (№ 7), «Цуцик» (№ 13), «Цяткований Осел» (№ 15), «Гуси» (№ 18), «Хмелина і Лопух» (№ 22), «На перелазі» (№ 1), «Не плач, поет» (№ 11).

Крім того, у «Дзвінку» за 1892 р. надруковані загадки, дитячі вірші та кілька байок: «Горшки» (№ 1), «Лисиця і Виноград» (№ 5), «Тінь і Хлопчик» (№ 9), «Собака та Кінь» (№ 13—14), «Дід і Онук» (№ 15—16).

В останньому році життя Л. Глібова (1893 р.) журнал «Дзвінок» опублікував чимало загадок для дітей, кілька поезій та байок поета: «Жук і Бджола» (№ 4), «Вовк і Кундель» (№ 5), «Пташка» (№ 2), «Жвавий хлопчик» (№ 17), «Снігурі та Синичка» (№ 21), «Свиня» (№ 22), «Деревце» (№№ 23—24). Журнал надрукував і недокінчену поему Глібова «Перекотиполе» (№ 19).

Львівська газета «Діло» у № 15 помістила поезію поета, присвячену М. Лисенкові — «Земляче коханий». У 1893 р. на сторінках журналу «Зоря» читачі знаходили поезії байкаря: «Nocturno» (№ 1), «Над Дніпром» (№ 5), «У степу» (№ 16) і дві байки — «Сила» (№ 3), «Троянда» (№ 20).

На смерть Глібова 10 листопада 1893 р. внаслідок хвороби серця відгукнулися періодичні видання Галичини. Зокрема, журнал «Зоря» помістив хвилюючий некролог, в якому визнано неабиякий талант поета. Автор некролога вважав Глібова найбільшим байкарем світу.

Отож, галичани високо цінували талант улюбленого поета і його працю на літературній ниві.

Безперечно, в епоху шаленого переслідування української культури в Російській імперії, зокрема, після опублікування циркуляру Валуєва (1863 р.), емського указу (1876 р.) та інших шовіністичних розпоряджень, лише галичани публікували наддніпрянських братів-письменників. Зокрема, вони популяризували творчість Леоніда Глібова, яка увійшла в золотий фонд української класичної літератури.

Перу Глібова належить понад 300 розмаїтих за жанрами поетичних творів, серед них 107 байок. У галицькій періодиці та шкільних підручниках з 1861 по 1893 рр. крім загадок, акростихів тощо опубліковані 17 байок і вісім поезій Глібова. Творчість байкаря прищеплювала читачам шляхетні ідеали, розкриваючи перед ними дивної сили поетичний світ краси і мистецтва слова.

1. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст. К., 1963. 2. *Барвінський О.* Руска читанка для висшої гімназії. Львів, 1871. Ч. 3. 3. *Головин Р.* Твори Т. Шевченка в шкільних підручниках Галичини XIX ст. // *Архіви України.* 1972. № 1. 4. *Езоп.* Байки / Пер. зі старогрецьк. К., 1961. 5. *Партицький О.* Руска читанка для низших клас середніх шкіл. Львів, 1871. Ч. 2. 6. *Правда.* 1872. 7. Руска читанка для низших клас середніх шкіл, уложил Ю. Романчук. Львів, 1879. Т. 1. Ч. 1. 8. Руська читанка для нижчої гімназії. Львів, 1866. 9. Руська читанка для I класи шкіл середніх. Уклав К. Лучаковський. Львів, 1892. 10. Руская читанка для висшої гімназії, составлена А. Торонським. 11. Читанка руска для низших клас середніх шкіл, склали Ю. Романчук і К. Лучаковський. Львів, 1871. Ч. 1.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.94

Публікації

Важливою творчою ділянкою Євгена Маланюка була публіцистика. Він написав ряд монографій та есе з історії культури й літератури. Його праці також присвячені суспільно-політичній та ідеологічній проблематиці. Окремими виданнями вийшли «Крути. Народини нового українця» (1941), «Нариси з історії нашої культури» (1954), «До проблем большевизму» (1956), «Малоросіяństwo» (1959), «Іллюстрісімус Домінус Мазепа» (1961), два томи вибраних праць під назвою «Книга спостережень» (1962, 1966).

Науково-публіцистична праця Євгена Маланюка розпочалась у 20-х роках, у той період, коли він на еміграції, в Каліші, видавав журнал «Веселка», який зробив надзвичайно багато для консолідації розкиданих по Східній Європі молодих українських літературних сил. На жаль, багато вельми цікавих матеріалів Євгена Маланюка із калішського збірника, як і з багатьох інших періодичних видань, більше не передруковувались, хоча вони не втратили своєї вартості й досі. Деякі з них пропонуємо зараз.

Євген МАЛАНЮК

Думки про мистецтво

Мистецтво — єдине і вічне. Скільки б про нього не виголошувалося нових правд, скільки б не народжувалося нових шкіл і напрямів, яких би ці школи чи напрями не видава-

ли універсалів — мистецтво залишається як абсолют, як певна стала величина, як рівновага, незалежна від часів і чисел.

«Тема — мистецтво така ж складна, як і тема — Бог», — каже скульптор О. Архипенко (Вещь. Берлін, 1922. Ч. 3).

Безперечно, для тих, кому мистецтво — релігія. А для дійсного артиста мистецтво завжди і перш за все — релігія. Але релігій стільки, скільки віруючих. І хто ж переконає буддиста, що християнство вище?

І чи не тому над мистецтвом всі закони — безсилі?

І чи не тому всі спори про мистецтво — безплідні?

Тепер в мистецтві так багато сект (між якими не бракує й хлистовського бузувірства), мистецтво так загрожує різними штундами («дадаїзм»), так ослаблює його матеріалізм («конструктивізм») та інші «ізми», що воно, відштовхнувшись від себе завжди полохливий загаль, нині спинилось в хоч і прекрасній, та навряд чи корисній для нього самотності, і переживає, як релігія, надзвичайно глибоку кризу.

Вона не перша й не остання.

Історія дає приклади подібних криз. Ці кризи завжди спричинялися якщо не до появи генія, то принаймні до оздоровлення й зміцнення мистецтва.

Тому вбачаймо і в цій кризі обітницю радості.

*
* *
*

Кожен «рух», кожна «школа», як навчає історія, врешті-решт приносили користь: вони завжди підводили баланс минулого, удосконалювали техніку, поглиблювали або поширювали теми (яких є, натурально, обмежена кількість), траплялося, що й відкривали нові землі (Уайльд, Сезанн, Марінетті) і... хутко ставали універсальним штампом для загального вжитку вулиці.

Так тепер, коли стихнув футуризм «перших хвиль сліпий розгон» — навіть дешева фірма замовляє торговельну рекламу в кубіста. Це зайвий раз свідчить про те, що футуризм вже проробив цілу свою революцію, дав «здобутки» і, одержавши від імажиністів і конструктивістів «ніж в спину», пішов навіть не в музей, а в натовп.

Мистецтво глибоко антидемократичне. Воно, ця країна вічної революції, є монархією: марна і в хронічній республіці — Франції є король — Король Поетів.

Монархом в мистецтві був і є Геній, його царству не буде кінця.

Геній і є внутрішнім змістом мистецтва, незалежним від напрямів і шкіл. Колективний геній людства в мистецтві й являється тим абсолютним, тою рівновагою, яка становить євангеліє цієї релігії і переносить мистецтво в його абсолютній суцільності крізь грози й бурі революцій людського духу.

Очевидно ж, що й «пролетарська» і «соборна» творчість — суть лише трагікомічні анекдоти нашої незвичайної доби.

Мистецтво не предмет для домашнього вжитку, тому воно зникає рівнобіжно процесу популяризації його (в одній з форм — «школі», «напрямку» чи «рухові»). В ньому голубом існує Дух Святий, — і не спіймає його натовп ніколи, хоч відвіку мріє обдерти й цьому голубові крила.

Геній завжди частував юрбу поличниками.

Але юрба зі зловісним гуканням і зойком, затуляючи очі від нестерпної сліпучості його крил, кричала йому славу.

І стреміла до нього.

І віддавала йому свої молитви і зітхання.

Бо в натовпі є інстинкт мистецтва.

*

* * *

Талановиті — зброєносці Генія.

Талант — здібність опанувати своєю геніальністю (що в певній дозі аморфно є в кожній людині), дати їй людську форму — для розуміння загалу.

Талант — явище раціональне, він є силою формічною (техніка). Геній — явище ірраціональне і є силою динамічною, стихійною (дух).

В епохи криз (=народження нових технік), коли талановитих стає багато, виразно проступає в мистецтві журба по Генієві й жадання його, і очі всіх ловлять на обличчі предтечі відблиск прийдешнього сонця.

Геній завжди — Пророк, Ідеальний, абсолютний поет був би незрозумілий, як Піфія, і його твори треба було б розшифрувати. Але більший чи менший ступень талановитості властивий кожному генієві, дає йому змогу перекладати свої пророчества мовою мільйонів.

Геній з адекватним своїй геніальності талантом приймається людством зразу. Геній, слабо озброєний талантом, — явище безприкладно-трагічне. Це Мойсей не тільки косноязычний, а й часто — німий.

І тому так самотні в натовпі і Чурляніс, і Скрыбін, і Сковорода...

De la misigue encor et, toujours!
Et tout le reste est littérature.

Paul Verlaine

Душею мистецтва є рух—ритм—музика (первісність творча), що одухотворює матеріал—фактуру (первісність косну) і обертає її твір.

Процес цієї матеріалізації руху (музики) в фактурі і є об'єктивно процесом творчості.

Тому музика (яка рух—ритм) може служити одиницею виміру для інших мистецтв. У ній тахітум руху при матеріалі, кількість якого стремить до нуля.

Поезія має до діла вже з більш масивним матеріалом — словом.

Сила косності фарби (матеріалу) в малярстві опановується приблизно рівнозначною їй за абсолютною величиною силою енергії малювання.

В скульптурі косність матеріалу вже переживає рух і в архітектурі дає свій тахітум.

Але в кожному з мистецтв перемінні рух і матеріал дають в сумі величину сталу (constans).

Це й є математичною формулою твору.

Отже, даний твір тим досконаліший, чим вірніше для нього винайдено кількість музики (руху), потрібної, щоб опанувати матеріалом.

Ця кількість музики і є коефіцієнтом гармонії (між «змістом» і «формою») ¹, якою характеризується артистичний твір.

Можна довести математично (це є першим завданням української віршології), що кількість музики в творах Шевченка в цілому, безперечно, близько стоїть до ідеальної, а в симфоніях Тічині переважає цю критичну кількість.

Але Тічині занадто багато дано з неба.

Цей композитор в поезії є таким талановитим музикою, що завжди знаходить відповідні чисто музичні форми для своєї геніальності. Тим більш, що фактурою йому в більшості служить речовенно-музична маса, що вже по істоті своїй дається опанувати рухові.

Це особливо яскраво відчувається, наприклад, у геніальній оркестровці «Золотого гомону», де слово (матеріал) є просто матеріалізованою музикою і поет ритмом лише інструментує готові музичні категорії ².

Тичина, може, єдиний на світі поет, що вміє максимально дематеріалізовувати вещество слова, розчиняючи його в гарячому плині музики.

У ньому геній філософа згармонізувався з талантом музики, щоб явити Україні великого поета.



На цю динамічну роль музики в мистецтві (що особливо яскраво відчувається в поезії) вперше, власне кажучи, натякнув Поль Верлен тоді, коли, може й несвідомо, лише в формі поради гукнув своєму *l'art poetique*:

De la musique avant tout choses!..

Але його голос довго був «голосом вопіючого»¹.

Тільки Андрій Белий спробував підвести під роль музики в мистецтві науковий ґрунт, опрацювати свого роду фізику мистецтва (поезії) в капітальній праці «Символізм» (1910? 1912?). Але його книга, епохальна за працею й темою, завдяки певному обскурантизму її автора, залишилася за деякими винятками², твором схоласта. Зате вона дала ґрунт для сучасної віршології і примусила суспільство (а в першу чергу письменників, критиків і навіть поетів) поставитись до поезії більш серйозно, нарівні (!) з іншими мистецтвами.

Вона зробила пролом у камінній стіні парафіянського переконання в тому, що «вірші може писати всякий», що «поет може бути неуком», а творчість залежить від «натхнення»³.

І може тільки поява цієї книги, що могла б мати в науці про поезію значення творів О. Потебні в філософії, певною мірою спричинилася до блискучого сучасного розвитку праць з теорії поезії⁴.

Коли спитати українця, хто в українській поезії найбільш музичний поет, то, я певен, що 90 зі 100 скажуть: Чупринка (як більшість москалів скаже — Бальмонт).

І будуть вважати це найсвятішою з аксіом, будуть доводити, що без Чупринки не було б і Тичини, що Тичина виріс «під впливом» Чупринки і т. ін.

Дарма переконувати тих, хто не відчуває різниці (а різниця ця не маленька!) між музичністю зовнішньою й музичністю внутрішньою, між музичністю ритмовою й музичністю графічно-метровою, формальною, коли вона є пришитою до твору, а не впливає зі самого твору, не виростає органічно з його евфонії.

Дарма доводити це тому, хто, наприклад, вважає, що:

День біжить, шумить, сміється, перегулюється.
(Тичина)

Це є примхою поета, а не одним з найвизначніших у світовій поезії розв'язань ритмового завдання.

Або чому в:

Спадає лист на вівтарі
(—) кучерявим дзвоном

є урізка (каталектика) другого рядка.

Таким «тверезим» людям, що підходять до поезії з погляду: «це один футуризм і дурниця» або «дайте мені (з гвалтом) ідею, розумієте, ідею!» (іноді — «зміст»), таким «тверезим» людям натхненність, екстатичність, пророчість⁷ поезії будуть завжди по той бік їхнього розуміння.

Є одна страшна хвороба в нашому суспільстві: кожний читач цілком щиро визнає себе профаном. У вищому аналізі, в стратегії, в зуболікарській справі, а навіть малярстві й музиці, охоче, а часом і запекло «критикує» поетичні твори, хоч залюбки мішає синекдоху з Явдохою, а хорей з ямбом.

Але це так — а проpros...

*
* *

Даремно шукати законів творчості, даремно вигадувати гіпотези й схеми, бо всі ці вигадки залишаться лише гіпотезами й схемами.

Занадто складним інструментом є митець, занадто тонкі й ще невідкриті елементи входять до складу реактивів твору.

Процес творчості взагалі — містерія.

Аналітично це рівняння з дуже багатьма невідомими.

Ми поки що знаємо лише одне відоме: музику—р и т м. Ми поки що знаємо лише одну безперечну й першу вимогу для автора твору: треба бути перш за все м и т ц е м.

*
* *

Можна припускати, що «мислення» поета проводиться його в л а с н о ю, одному йому відомою м о в о ю, мовою, очевидно, малоподібною до всіх на землі існуючих мов. Вірніше всього, що ця мова є м о в о ю о б р а з і в, таємничих, не завжди точно окреслених, не завжди співмірних так з генієм, як і з технічними здібностями поета.

Отже, переклад з «позарозумової» мови поета на загально-вживану мову його нації й становить, м е х а н і ч н о, процес творчості в поезії, успішність якого зумовлюється кількістю технічних засобів у творця.

Цей процес проходить в певній т е м п е р а т у р і л і р и ч н о-

Г о х в и л ю в а н н я («натхнення»); що залежить від більшого чи меншого напруження почувань.

Коли цей процес «перекладу» йде гармонійно, то наслідок його — твір — відзначається досконалістю, «класичністю», «талановитістю».

Коли ж цей процес проходить в умовах диспропорції між силою ліричного напруження (народження образів) і силою оволодіння ним технічними засобами, то твір вражає своєю несутільністю, негармонійністю, часто кострубатістю; підкреслюються в ньому дисонуючі — «форма» і «зміст», і він здається читачеві більш або менш «декадентським» і «футуристичним».

У такому творі слово⁸, що характеризується властивим кожному матеріалові о п о р о м, не опановане р и т м о м внутрішньої музичності, не одухотворене р у х о м, — залишається мертвим, косним, бездушним.

Прикладом такого «косноязыччя» може служити поезія, наприклад, нашого співробітника Михайла Осики, безперечного п о е т а, але поета, що в силу якихось причин (про них можна лише гадати) не володіє лабораторією літературного ремесла.

Треба вміти крізь завісу його писаних, скупих рядків, крізь цю графічну феноменальність його поетичного єства, вслухатися в ті бурі й грози, що ними клекотить його ліричне хвилювання. Тоді за цими пунктирними натяками на символи — «в серці небо», або «арфа Бога» — читач-співробітник поетові в його творчості почує безмежні сонати космічних просторів...

Для цього треба чути.

А без такого співробітництва з поетом навіть чутливий читач в віршах М. Осики буде бачити лише спазматичне ридання «клікуші» і невимовну муку творчого безсилля.

Мені здається, що лише на сучасній Голгофі української нації можуть народжуватися такі поети, як М. Осика, що серед смертельної тиші розіп'яття, коли кожне слово ранить, коли кожний звук — зневага, боязко й скупко ридає згустками останніх, вже нелюдських слів, на котрих запеклася кров Визвольної Літургії.

Інтернаціональним поет може зробитися, але народжується він завжди н а ц і є ю. І чим міцніше його істота зв'язана з нацією, тим більшим, тим могутнішим є поет.

Могутні й вільні нації народжували могутніх, вільних поетів.

У поневолених націй поети, якими б дужими й геніальними вони не були, завжди носять на собі тавро невільництва, страшну печать раба, хоч, може, й гордого. Геній поневоленої нації є завжди скаліченим Прометеем.

Тільки вільний, здоровий розвиток нації в самостійній державі є передумовою вільної й здорової поезії.

Тому наївно було (як це робить наша критика) нарікати на основний тон і тембр нашої літератури: плач на ріках вавілонських. Це значить нарікати на логіку.

Душа народу не є московською балалайкою, яку так легко настроїти на «камарінський» лад. І століття історії нашої змінити з кривавих на сонячні — в п'ять літ не дано нам.

Можна лише викликати, виворожувати Могутнього, Дужого, Майбутнього. Але не можна вимагати, щоб скалічені сучасники по щучому велінню імітували його, бо це буде кустарна, штучна й блюзнірська імітація.

Він прийде Сам. І прийде скоро. Бо за цих п'ять років були моменти, коли золота пшениця й сапфірове небо в поцілункові Його зачали.

1922—1923

Передруковано із журналу «Веселка» (Каліш, 1923. № 7—8).

Євген МАЛАНЮК

Крізь бурю і сніг

...а душа Ваша — дівчина...
Юрій Дараган

Дуже влучно зауважив в останній книжці «Нова Україна» М. Шаповал, що у віршах Юрія Дарагана зовсім не фігурує Вона. І не дарма одна з найбільших його речей, гранично насичена коханням, пристрастю, говорить про нього і носить заголовок — «Він». В цій стремлінню до мужеського, в цій закоханості поета в мужеське начало символічно втілилась сучасна доба української історії, доба невільницько-жіночої психології раба в мужесько-волютарну і конструктивно-творчу психологію мужа, Людини вільної.

У жагучім пристрастнім очікуванні Його, в пекучій ніжності до Нього — майбутнього, що от-от — ще останнє напруження і новація Його породить, — основна тональність Юрія Дарагана, поета загостреного тонкого чуття і високої духовної вібрації.

І хай буде найбільшою пошаною зо згаслого поета те, що в хвилину його невчасно-ранньої смерті, мимоволі кажеш перше слово не про те, що він поніс зі собою в могилу, а про те, що

залишив він нам за короткий час свого творчого горіння на землі.

Але сьогодні, коли в українських еміграційних установах висить оголошення про день і час похорону поета, коли передвесняне небо Березоля плаче крижаними слізьми спізнілих сніжинок, коли в серці встала та урочиста тиша, що завжди нею ми зустрічаємо смерть, — не хочу, не можу говорити про закінчення поезії небіжчика.

Про це не тепер. Пізніше. Сьогодні хочеться сказати про південну, розкішно-запашну троянду, що замерзла і впала на нашому сучасному шляху українському — крізь бурю і сніг.

Хочеться зарисувати образ його: екстатично-грузинський профіль (мати — грузинка, і поет залюбки розмовляв по-грузинському), заглиблені очі з гіркою мудрістю того — крізь завісу дійсності — знаття, що завжди відрізняє справжнього поета, мімозну вразливість і вібуючу ніжність рухів...

Хочеться ще сказати про ту особливу, небуденно-одуховлену культурність поета, про яку говорив в ньому кожен нерв, кожен рядок вірша, кожен дотик (серед рідного літературного Провансу — який контраст!), сувора петербурзька літературна школа, тонка ритмічна майстерність, якій навчити могла лишень чарівниця Ахматова.

Хочеться сказати про трагедію його земних днів, про самотність у білих стінах санаторіїв, про щоденне загасання життя (а мозок з нелюдською точністю це нотував щогодини, щохвилини), про гамір чужого життя, що котилося повз нього, про журбу за південним сонцем, південним вітром.

Про смерть поета у вигнанні. Але ж хіба можна про це все сказати? І як? І якими словами?

Замерзлі блідо-палеві пелюстки мертвої троянди на сучасному українському шляху, крізь бурю і сніг жорсткої епохи.

Передруковано зі Студентського вісника, Центральний Союз Українського Студентства («ЦЕСУС»). 1926. Ч. 1.

Публікації Т. Ю. Салиги

¹ Ці елементи твору не існують в дійсності окремо. І «зміст», і «форма» — суть цілком абстрактні поняття, вигадані критикою.

² На жаль, в «Космічному оркестрі» (Харків, 1922), в книжці, яка потребувала й обіцяла максимум матеріалізації музики в слові, — фактура вірша несподівано важка і часто просто неопанована. У

«Сковороді» музика знесилена епічністю. Загалом останні твори Тичини вказують на якийсь перелом у його творчості.

³ Це не значить, що його порада не використовувалася сучасниками: і Рембо, й (особливо) Маярме дуже добре це розуміли, але втілювали в життя несвідомо, як і всі поети всіх часів і народів.

⁴ Наприклад, уступи: «Магія слов», «Спосіб приведення к музице», головну думку якого, вважаючи її цілком науковою, беру за основу своїх тверджень про енергетику мистецтва.

⁵ Слово, здається, більш відоме гімназістам, ніж поетам.

⁶ Наприклад, праці проф. Л. Білецького, Йоганнеса, Якубського та інших українців; Шарля Вольдрака та інших — у французів, Л. Подгорського-Околува — у поляків.

⁷ Досить пригадати Шевченка «Мені однаково» з жахливо-апокаліптичним пророцтвом про революцію 1917 р. — річ, за силою пророцтва, може, єдину в світовій поезії. Меншою мірою (бо в значно меншому часі) російський так званий більшовизм був напроорокований і породжений московськими кубофутуристами 1910—1912 рр. Хто уважно стежив за їхніми творами, універсалами й диспутами, для того внутрішній дух російської революції не був таємницею, і творцем більшовизму духа був поет В. Маяковський такою ж мірою, як Ленін — більшовизму політичного.

Цікаві також передчуття революції у О. Блока у віршах 1913—1914 рр. («Вітер»...).

На наших очах росте й набуває вже міжнародного значення італійський фашизм, початків якого треба шукати в «маніфестах» Марінетті та його товаришів-футуристів. Це справжнє здійснення справжнього футуризму (бо в Москві було по-московському — лише криве дзеркало його).

⁸ Тут нота-бене:

З усіх матеріалів мистецтва слово — найбільш живий матеріал. Його можна символізувати хлібною рослиною. Слово росте, як колос з зерна. Зерно — скристалізоване слово, слово в стані глибокої летаргії («слово-термін» за А. Белім), позбавлене запаху й живого життя. Завдання поета — зігріти його теплом душі до стану, коли зерно набухає й може дати росток, тобто виділити з себе зміст, що вже не вміщується в старій шкірці. Поезія в ідеалі мусить мати до діла лише зі словом, зміст якого є більший, ніж той термін, який формально це слово називає.

Є глибока містика слова, про яку так таємничо каже євангеліст Іван.

Поет мусить носити в собі власну словесну ниву, на якій він сіє зерна термінів і збирає власні слова, бо перше завдання поета в тому, щоб назвати предмет вперше, охрестити його ім'ям. Той наш прашур, що назвав грім — «громом», був справжнім поетом, як зауважує А. Белій.

Технічно це досягається: 1) символізацією слова, коли слово, при певній ліричній температурі, одухотворене рухом ритму, виділяє зі себе щирі ідеї того поняття, яке воно автоматично-пасивно називало; 2) розкриттям первісного ества слова-праслова; 3) таким групуванням слів, при якому потрібне слово оживає.

В останньому випадку ритм (природний ворог офіційної граматики!) часто значно мордує синтаксис; у визначних поетів і словник і граматика завжди власні.

З М І С Т

НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ

Міщенко Леоніла. Секрети поетичного театру Лесі Українки	3
Хороб Степан. Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі (До типологічної характеристики п'єс М. Куліша, В. Винниченка, С. Черкасенка та І. Кочерги в західноєвропейському контексті)	11
Працьовитий Володимир. Проблеми творення національного характеру в драмі Миколи Куліша «97»	30
Ігнатів Надія. Поетика документальної прози (на матеріалі творів «У війни не жіноче обличчя» С. Алексієвич та «Чорнобиль» Ю. Щербака)	40

З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Мельничук Богдан. Місце художньої франкіани в українській історико-біографічній літературі 40—50-х років	52
Гузар Зіновій. Леонід Мосендз-поет: збірка «Зодіак»	65

МОЛОДА КАФЕДРА

Крупач Микола. «Я — кривавих шляхів апостол...» (До проблеми пророчого візонерства в історіософських поглядах Є. Маланюка)	76
Драган Оксана. Моделі вияву філософії Ф. Ніцше в українській літературі: наближення та інтерпретація	92
Ляхович Зоряна. Деякі аспекти символістської естетики Володимира Кобилянського	108

ПЕДАГОГІЧНА ЧИТАЛЬНЯ

Головин Роман. Леонід Глібів у шкільних підручниках та періодиці Галичини XIX ст.	118
---	-----

ПУБЛІКАЦІЇ

Маланюк Євген. Думки про мистецтво	125
Крізь бурю і сніг	132

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Міністерство освіти України
Львівський державний університет
ім. Івана Франка

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Міжвідомчий науковий збірник

Виходить з 1966 р.

ВИПУСК 61

Художній редактор В. І. Лахненко
Технічний редактор І. Г. Федас
Коректор С. О. Сидорчук

Передає на складання 04.04.95. Підп. до друку 20.11.95. Формат 60×84/16. Папір кн.-журн. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 7,9. Ум. фарбо-відб. 8,24. Обл.-вид. арк. 8,91. Вид. № 21. Тираж 500 прим. Зам. 2292.

Державне спеціалізоване
видавництво «Світ»
при Львівському університеті
290000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

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



Укр 0140