АНАТОЛЬ ЮРИНЯК

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР І ЙОГО АВТОР

«ПЕРЕМОГА»

EX
LIBRIS
ВАЛЕНТИНИ
КРАВЧЕНКО

АНАТОЛЬ ЮРИНЯК

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР І ЙОГО АВТОР

(МОНОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ФАКТУ
І КРИТИЧНІ НАРИСИ)

19 55

ANATOL YOURINYAK

LITERARY WORK AND HIS AUTHOR

(MONOGRAPHY OF LITERARY FACT AND CRITICAL OUTLINES)

«P E R E M O H A»
Buenos Aires — Argentina

АНАТОЛЬ ЮРИНЯК цього року відзначає 10-річчя своєї літературної діяльности у вільному світі, поза межами своєї поневоленої батьківщини.

Народившись в Україні і там вирісши та діставши середню і вищу освіту, літературну освіту, А. Юриняк не міг, однак, віддатися літературній діяльності, хоч і чув до неї покликання і мав належний теоретичний вишкіл.

Лише покинувши, в зв'язку з воєнною хуртовиною, підсовєтську територію, А. Юриняк починає інтенсивно працювати пером літератора, при чому спочатку головно в ділянці політичної публіцистики і лише зрідка — літературної критики. (Свої публіцистичні статті не підписував "А. Юриняк", а іншим псевдо, залишаючи **А. Юриняк** виключно для матеріялів літературно-мистецьких).

Згодом, вже в Америці, наш автор поволі відходить від політичних тем, а натомість всю енергію, що залишалася ще після фізичної праці на фабриці, звертає в бік красного письменства: пише не лише критичні статті й нариси про творчість давніх і сучасних письменників, але й пробує пера для власної, оригінальної творчости — при чому водночас у жанрах епосу і жанрах драматичних. Перу А. Юриняка належить п'єса в 5 діях **"На далеких шляхах"** (вийшла окремою книжкою — Детройт, 1955) і комедія в 3 діях **"Справжня наречена"** — з життя студентської молоді (друкована в журналі "Молода Україна" за жовтень 1954 р.). Новелі й фейлетони А. Юриняка, розкидані по різних часописах і журналах (не завжди, між іншим, однаково підписані), ще чекають на свого видавця.

Та найбільшу і найголовнішу досі частину творчости А. Юриняка на полі красного письменства станов-

лять таки його критичні нариси і статті, зокрема більша розвідка **"Літературний твір і його автор"**, що може правити за посібник літературознавства і літературної критики для студентів, як також для літературних гуртків із певним рівнем підготовки.

Майже все, вміщене тут, було свого часу друковане в українській еміграційній пресі — про що, зрештою, із зазначенням місця, дати і назви часопису вказано після кожного матеріялу в цій книжці.

Видавництво

Авторські права застережено.

Copyright, 1955, by Anatol Yourinyak

Тираж — 1000 примірників.

I

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР І ЙОГО АВТОР

Насамперед, коротенька заввага: ми говоритимемо про твір красного письменства, поминаючи письменство немистецьке: публіцистику, наукові статті та розвідки, літературну критику тощо. А що красне письменство, поруч із власною специфікою, як окремого роду мистецтва, посідає й спільні властивості та риси мистецтва взагалі, то ми в тій частині, де мова про це **загальне й спільне,** вживатимемо на означення автора літературно-мистецького твору також термінів **мистець** або **творець,** поруч терміну **письменник.**

1. МИСТЕЦТВО — ЧИННИК ЖИТТЯ

Відомо, що мистецтво, в тому й література, не лише відзеркалює життя, але й впливає на нього, бувши активним чинником формування тих чи інших ідей свого суспільства, а тим самим і людства взагалі. На певних етапах окремих суспільств красне письменство впливає навіть сильніше і глибше на формування думок суспільства, ніж публіцистика, що суґерує суспільству свої ідеї в неопосередкованій, прямій формі. Це пояснюється тим, що красне письменство захоплює в орбіту свого впливу не лише розум людини, але й її почуття. Пригадаймо собі, що, наприклад, для пробудження національно-політичної свідомости українського народу (чим, безперечно, започатковано важливі зміни на Сході Европи) ніхто з українських ді-

ячів, що орудували не мистецьким, а публіцистичним словом, не мав такого значення, як вогненна муза Т. Шевченка. Можна ще під цим оглядом порівняти вплив і значення (це вже насамперед для російського суспільства) мистецької творчости Достоєвського з його ж таки публіцистикою.

Проте, сила впливу тих чи інших літературних творів красного письменства в даному суспільстві залежить насамперед від їх **мистецької довершености,** отже далеко не кожен літературний твір і не кожен письменник може похвалитися згаданим впливом на життя. В чому ж полягає ця довершеність? Вона полягає в **адекватності** глибини ідеї — викінченості й зрілості форми. Зправила можна сказати, що такий твір "не випікається як млинець", а довго "виношується", визріває в голові й серці письменника чи поета, доки він його оприлюднить.

Очевидно, голова голові (як і серце — серцеві) — не рівня, тож не може бути згори якихось рецепт і стандартної міри часу для "визрівання" й "виношування" твору. Але з усім натиском підкреслюємо, що в цьому випадку ролю відіграє не лише **хист,** більша чи менша обдарованість творця, вичуття форми, але й вишкіл, чи точніше самовишкіл, бо до надбаного в школі та взагалі від людей знання додається невпинна праця над самим собою, самовдосконалювання. Щодо **глибини** ідеї чи ідей, то тут увіходить у свої права висота загального розвитку письменника, розвитку на рівні передових ідей свого часу.

2. "ІДЕЇ-ОБРАЗИ"

"Обережно з ідеями, якщо мова про літературно-мистецький твір!" — говорив, бувало, наш учитель літератури. І він мав рацію. Річ у тім, що в мистецькому творі ідеї не існують як абстракції, поняття; вони **живуть і діють в образах**, отже існують в самому творі лише як "ідеї-образи". В цьому специфіка мистецтва взагалі, кожного його роду, в тому й літературного зокрема.

Його (письменника) "щось мучить", якийсь комплекс думок-ідей не дає йому спокою, спонукує його раз-у-раз "висловитися", "розкрити себе в **образах"**, відчутних загалові. Не зробивши цього, мистець не може "відв'язатися" від непокоячого його комплексу думок і почувань.

Отже, поперше: **що ширше і далі сягає духовий зір письменника,** що вище підносяться його духові запити і зацікавлення, то більше підстав сподіватися, що його мучитимуть не якісь дрібні й неважливі, сказати б так, партикулярні питання, а **вузлові проблеми** людських взаємин в суспільстві.

Подруге: що вище і тонше відчуває мистець смак форми (це йде, як ми вже сказали, від хисту, але й від вишколу), то вища і вишуканіша буде в даному випадку **лінія мистецького втілення** нуртуючих у голові мистця почувань і ідей-образів. Втілення вже суто літературного, в **слові**. Йде вже, так мовити, матеріяльно-творчий процес, процес належного опанування знаряддя-матеріялу **слова** — специфіка творчої праці **пи-**

сьменника, на відміну від специфіки творчої праці мистця-маляра, скульптора, музики тощо. Тут образи ідеї, народжені в голові письменника, набувають окреслені форми, вирізьблених ліній "початку і кінця", стають "мистецькими фактами" — літературними творами.

Звідси ясно, наскільки складніша праця письменника, ніж, скажімо, публіциста, де автор, щоб не бути надто "сухим", послуговується **готовими** образами-ілюстраціями (узятими таки з літератури мистецької), додаючи їх для уяскравлення, а то й для улегшення сприйняття подаваних читачам своїх думок-тверджень.

Ми вище сказали, що ідеї літературно-мистецького твору **живуть в образах.** Тепер слід піти далі: якщо вони "живуть", то це значить діють як **живі люди,** особи чи персони. Звідси термін "образ-персонаж", або просто "персонаж", чи "герой" (або "дійова особа") літературного твору. Само собою, таким "персонажем", чи "героєм" буває не лише окрема особа, а й група чи гурт осіб, що виступають як нерозривне ціле. Ще хочемо додати, що "образ-ідея" включає також **оживлені** творчим генієм мистця речі та явища природи тощо.

3. "ФОРМА" Й "ІДЕЙНИЙ ЗМІСТ"

Вичуття форми у письменника має бути інтеґральне. Мова бо не лише про форму "образів-персонажів", образів суспільних явищ та явищ природи, але і про форму літературно-мистецького факту як цілости. Тож потрібне вичуття форми і в пляні деталічної точности, і в пляні загальної величини; в пляні просторовому, але і в пляні ритму, темпу дії. Твір мусить жити в ритмі, щоб читач міг чути його життя в серці! Ось, скажімо, бувають у творі персонажі наче неживі. Чому? А тому, що даний персонаж кожною своєю появою **не додає нового** в окресленні ("виявленні") себе й інших, отже не посуває наперед творчої дії. Такий персонаж неминуче деґрадуватиме в очах читача як живий образ, бліднутиме й застигатиме, справляючи вкінці враження схеми або манекену.

Але більше того. Не лише образи-явища природи та образи-речі (у творах, напр., символістичних), а навіть звичайні речі з обстанови в літературно-мистецькому творі мусять діяти, а не бути голим реквізитом. Пригадаймо дотепну заввагу А. Чехова (цитую з пам'яті, в перекладі): "Якщо на початку твору на стіні висить рушниця, то в подальшій дії вона конче мусить вистрелити". — Нічого статичного! — пригадуємо ще собі слова нашого вчителя літератури.

"Штука (тобто мистецтво) — то є штука, я не пхаю туди жодних ідей!" Так висловився наш відомий поет, і цей вислів часто густо трактовано як категоричне заперечення ідейного змісту творів мистецтва.

Величезне непорозуміння! Згаданий вислів-заява заперечує **не наявність** у мистецькому творі ідей, а **"впихання"** їх туди і свідоме підпорядкування їм образів, що в цім випадку, як це ми вже з'ясували вище, навіть не будуть мистецькими, бо виконуватимуть підрядну, службову ролю ілюстрацій-прикладів. Не проти ідейного змісту й ідейного впливу літературного твору виступають адепти т. зв. "чистого мистецтва", а проти наперед повзятої (чи пізніше "приточеної", в процесі "віддачі на папері") тенденції, на кшталт якоїсь **"генеральної лінії"**, замовленої чи подиктованої мистцеві збоку. Саме **збоку**, бо власні ідеї творця, виношені і вигріті в голові і серці, не існують відірвано від уявлюваних мистецьких образів, десь поза ними. Тож і не може бути мови про їх "впихання" в образи, в мистецьку творчу тканину: вони (ідеї) — вже там.

Власне з реакції на повінь нібито мистецької, а в суті справи низькопробної, під новелю чи вірша робленої різними графоманами публіцистики і народився отой гучний задавакуватий клич "Мистецтво — для мистецтва", що в такій своїй надто спрощеній формі призвів був до чималого "сум'яття умів" серед людей, які схильні насамперед **бачити букву**.

Боротьба за специфіку літератури (красного письменства), протест проти підпорядкування її завданням агітпропу (не конче совєтського!) — таке здорове зерно і така суть міститься в кличах так званого "чистого" чи "автономного" мистецтва.

4. "УТВЕРДЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТИ" І "СВІТ МИСТЦЯ"

Загальновідомо, що в щоденнім, побутовім житті творці мистецтва, зокрема письменники, позначаються досить часто неуважністю і навіть неорганізованістю, що подекуди межує з дивацтвом. Причина цього та, що мистець побутовим життям живе, так би мовити, "остільки—оскільки", тобто оскільки він — фізична істота, що не може цілком "вискочити" з матеріяльно-фізичної людської оболонки. Натомість "всією душею" творець мистецтва живе в світі своїх мистецьких образів. Це — світ творчо спрямований, світ реальности, перепущений крізь призму мистецького духового Я, його власної неповторної індивідуальности. Мистецький факт (у даному разі твір письменника) — це творчий відрух = проєкція письменника на якесь означене, близьке йому середовище, хоча б зовні, з погляду формально-сюжетного, дія відбувалася в рамках доби, віддаленої від автора часово тисячоліттями, а просторово — морями-океанами, в якихось екзотичних закутинах світу, де автор фізично ніколи не бував.

Отже письменник носить у собі "власний світ", породжений його творчою уявою, що в свою чергу зумовлена безнастанною снагою творчої проєкції на довкілля у душі мистця. Є це, беручи підставово, намагання мистця "витиснути на добі свою печать", до якоїсь міри підпорядкувати собі світ духово, "накинути себе світові", щоб, таким чином, утвердити свою індивідуальність як щось невмируще. Це означає намагання чи прагнення перебороти свою, скуту

рамками минущого, матеріяльну оболонку, перебороти силою власного духу і цим осягти безсмертя.

Таке прагнення в більшій чи меншій мірі властиве кожній людині, отже не лише мистцям: кожен бо носить у собі в зародку "іскру Божу". Але не в кожного це прагнення сягає потрібного степеня вольової напруги, підноситься до виразно вичутого в собі покликання. А що найголовніше — не кожна людина наділена від природи творчим хистом, цією неодмінною передумовою для реалізації в мистецькому факті свого гону до безсмертя. Герострат, очевидно, мав пристрасне бажання "утвердити себе у віках". Але почував своє безсилля осягти це конструктивним творчим чином. Це спонукало його ступити на шлях незвичайного нищення: спалити світової слави твір людського генія — храм Артеміди в Ефесі.

Тут варто, трохи відходячи від безпосередньої теми, сказати пару слів про творців нових суспільно-політичних доктрин, нових образів-плянів побудови суспільства. Є це, безперечно, творчість людського духу, а проте не мистецька, бо вона промовляє не категоріями краси, досконалости форми, а позамистецькими категоріями справедливости, доцільности, матеріяльної користи чи вигоди, отже категоріями, сприйманими розумом, інтелектом. Це сфера політики, що в ній кожне утвердження нового неминучо пов'язується з руїною попередніх надбань—установ і зв'язків старого ладу, бо вони, "займаючи потрібне місце", перешкоджають новому.

Натомість у сфері мистецтва нові появи чи факти не потребують нищення мистецьких фактів минулого. Навпаки, останні шанується, як свідків прагнення й

ідеалів краси в минулому, як пам'ятки творчої діяльности попередніх епох. Образи-ідеали краси міняються, проте гін людський до вершин прекрасного, до досконалого не несе з собою жадних руїнних первнів щодо матеріялізованих у мистецьких формах (слова, фарби чи глини) виявів ідеалів прекрасного відходячої з кону доби.

Вище ми сказали, що в щоденному побутовому житті — мистець часто буває неуважний, недобачає людей і речей навколо себе, наче зле орієнтується в оточенні. А поряд з цим ми нерідко чуємо уваги про тонку спостережливість письменника. Чи нема тут суперечности?

Ні, дійсної суперечности тут нема. Справа в тім, що звичайна людина бачить речі і явища такими, які вони є зовні, що так скажемо, формально, без проникання вглиб. Натомість мистець бачить явища і предмети "внутрішнім зором", схоплює те, чого інші не бачать і не чують: "око прозорливця" і "вухо чутливої мембрани" — чуємо нераз про мистця.

Наведемо для ілюстрації цього місця одну **самохарактеристику** — поетичний вислів поета про себе і свою творчість:

"С пріродой одною он жізнью дишал:

Ручья разумєл лєпєтанье,
І ґовор древесних лістов понімал,
І чувствовал трав прозябанье . . .
Била єму звйоздная кніґа ясна,
І с нім ґоворіла морская волна."

(Ю. Барятинський)

5. ЖИТТЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ. СВІТОВІ ОБРАЗИ — НОСІЇ "ВІЧНИХ" ІДЕЙ

Втілений у слові, в певній літературній формі, комплекс ідей-образів у цілому їх зв'язку і живому діянні перестає бути виключно власністю творця, а стає набутком даного суспільства, ще ширше — всього людства. Це така інтенція кожного мистецького твору — жити вічно і увічнити ім'я творця.

На ділі однак буває різно: насамперед трапляється, що мистець через усілякі причини так зовнішнього, фізичного порядку, як і порядку внутрішнього-духового, — не доводить твору до готової форми; тобто мистецький процес уривається, не діставши завершення в мистецькому факті. Це, очевидна річ, полишає мистця в глибокому невдоволенні. Якщо переважали причини зовнішнього порядку, несприятливі матеріяльно-фізичні умови, мистець нарікає і лає оточення — природу, людей, світ. Якщо ж творець свідомий, що причиною була його власна неспроможність перелити світ своїх образів-ідей у матеріяльно-словесні форми літературно-мистецького факту, то йому залишається нарікати на себе, на свою "безталанну долю". В кожному разі — це велика травма для мистця.

Зате ж яке глибоке вдоволення дістає він, довівши справу до кінця, тобто надавши турбуючому його комплексові образів-ідей відповідну форму і оприлюднивши як готовий мистецький факт. З правила мистець тоді цілком "відв'язується" від свого "комплексу", забуває про нього і поринає в якийсь інший, що може

правда, мати тісний зв'язок з попередньою образовою цілістю, але може й не мати.

Появлений світові мистецький факт починає жити своїм життям — незалежно від бажань, намірів, інтенцій автора. Коли Микола Гоголь творив свого "Ревізора", він не мав наміру піддати установи і людей царської Росії 20-40 років XIX століття такій нищівній критиці, що била по самому корені, підривала основи царсько-самодержавного ладу. Об'єктивно ж "Ревізор", поза волею свого творця, в тих умовах діяв саме так.

Це була глибока трагедія Гоголя як фізичного індивіда: за своїми громадсько-політичними поглядами і переконаннями він не вважав себе ворогом імперії і самодержав'я, а навпаки, їх вірним слугою і оборонцем. Про цю боротьбу інтелекту і творчого генія внутрі Гоголя маємо незаперечні свідчення як його самого (зокрема у "Вибраних місцях із листування з друзями"), так і багатьох його сучасників, людей, які близько стикалися з М. Гоголем у житті. Врешті, це позначилось і на дальшій Гоголевій творчості: намагаючись "оговтати" своє поетичне перо, відвести його від малювання "єретичних картин", Микола Гоголь вже в II-ій частині своєї епопеї — "Мертві душі" силкується будь-що-будь, за всяку ціну, знайти позитивних героїв і якось ретушувати безпросвітню картину кріпосницько-імперської дійсности. Але мусів ствердити, що це понад його сили, що сам такий намір — безглуздя.

І так воно й було, і так буває в цих випадках завжди, якщо мистець хоче залишитися дійсним мистцем, а не переключитися на наймита пера, стати на шлях мистецького самозаперечення і самокастрації. Тож

Гоголь у розпачі спалив рукопис III ої частини "Мертвих душ", хотів знищити вже готову II частину і шукав заспокоєння й порятунку в пості та молитві, віддавши себе цілком під духову опіку священика.

Співставляючи ранню, з українською тематикою, творчість Гоголя з його творчістю пізнішого періоду, нетрудно збагнути й сам корінь, джерело його внутрішнього конфлікту і трагедії. Микола Гоголь був син соняшної України — з її джерельними, споконвічними прагненнями волі, простору, індивідуальности, нескутої різноманітности і многобарвности життя. Щодо російського (московського) письменства і суспільства, — творчий геній Гоголя покликаний був заперечити, ідейно-мистецьки руйнувати гнобительську бюрократичну машину царської імперії, яскраво подаючи в мистецьких образах жахливі наслідки її діяння. Розумом, суто інтелектуально — Гоголь міг цього не усвідомлювати: мистецький геній і інтелект, розум аналітика — йдуть різними шляхами і майже ніколи "не покриваються" одне з одним. То не порожня фраза, коли кажуть: "розум говорить одне, а серце — друге", інше і часто-густо протилежне.

У цьому пляні звернім увагу — як разючо відрізняються своїм настроєм і кольоритом, усією внутрішньою атмосферою твори Гоголя з українською тематикою від його творів з тематикою столичної (та й провінційної) Росії. Там, у перших — безжурний, дзвінкий сміх, маса повітря, руху і сонця! У других — "сміх крізь сльози", задуха і гниль; герої — це людські потвори Плюшкіни і Коробочки, жахливі "Портрети" і "Шинелі". А Гоголь же не був ніяким "сепаратистом"! Навпаки: "розсудково", у всій своїй позамистецькій діяльності — як урядовець канцеля-

рії, пізніше "чиновник" департаменту, врешті як автор історичних і публіцистичних статтей — Гоголь скрізь виявляв себе відданим патріотом імперської Росії.

І характеристично: його конспекти лекцій і статті з історії нікого сьогодні не цікавлять (за винятком хіба спеціяльних дослідників-біографів Гоголя), а його "Ревізор" живе й досі як дійовий мистецький факт і житиме так довго, як довго існуватиме в світі бюрократична корупція, плитка обивательщина і свавілля сатрапів.

Проте, не всі твори, навіть талановито написані, живуть довго, виходячи за межі свого покоління і своєї доби. Багато творів швидко "старіють", забуваються, залишаючись доменою дослідників та істориків літератури.

З другого боку, буває й таке, що появлений твір спочатку не притягає уваги й не збуджує цікавости в даному суспільстві: висловлюючись образово, "не живе". Якщо він, проте, вагітний якимись ідеями-образами, тобто становить справжній мистецький твір (бо порожнє графоманське "твориво" так і залишається мертвим), то "оживає" пізніше — в наступному поколінні даного суспільства (може, навіть, у третьому) або цілком деінде — в іншому, чужому суспільстві.

Розгляньмо ближче: в чім тут справа? До речі, це дасть змогу докладніше з'ясувати **дійовість** (резонанс, вплив) літературного твору-факту.

Очевидно: якщо твір швидко забувається, старіє, то це значить, що його образи несуть з собою в світ ідеї, актуальність яких тісно пов'язана лише з **даним**

етапом розвитку суспільства, а не з людиною й людством, як категоріями вічности. Це, сказати б так, сучасно-злободенні, а тому й скороминущі ідеї чи проблеми, важливі лише в очах сучасника.

Знову ж може бути й таке, що хоч заторкнені мистцем ідеї виміром глибокі й кардинальні, але "мілкі", "неповні" їх мистецькі образи в даному творі, бо не спромігся на таке втілення мистець, звівши їх до якогось одного лише аспекту. Це буває спричинене або недостатньою глибиною й силою мистецького хисту, або недостатнім загальним розвитком письменника — розвитком не на рівні передових ідей часу. Тривале життя мають лише образи й твори повнокровні, всеохопні, а не ті, де письменник потрапив відобразити те чи інше явище периферійно, без схоплення центральної осі й широких асоціятивних зв'язків. До арсеналу вічности входять і належать лише твори з образами найширшого, інтеґрального звучання, бо тільки вони здатні промовляти не лише **сьогодні**, а й **завтра**, і не лише в суспільстві даної національної приналежности.

Тут, однак, слід підкреслити, що походження чи зародження творів з мистецькими образами світового звучання завжди національне, як національні в першу чергу й їх центральні образи-персонажі. Такі є (подаємо перші-ліпші приклади — лише для ілюстрації, а не з наміром вичерпати імена) герої біблійних та античних леґенд і мітів, цих безіменних щодо авторства поетичних творів: Каїн та Авель, Прометей, Ікар, Ахілл і Патрокл, Пенелопа й Андромаха (останні четверо пов'язані з іменем Гомера, отже умовного авторства). Національні також герої славних Шекспірових драм і трагедій: Гамлет, Отелло, Шейлок. Сер-

вантесів "Дон Кіхот, лицар з Ля-манчу", Мольєра Тартюф, Бальзаків батько Горіо, Фавст і Мефістофель Ґете, Хлестаков Гоголя і т. д. і т. ін. У всіх цих образах **національне** схоплено не побіжно й периферійно, а в усій глибині й повноті явища й персоніфіковано в очищеному від усього несуттєвого, філіґранно-чистому мистецькому образі силою творчого генія. Саме тому ці образи піднесені до ступня **вселюдського,** стали набутком не окремих суспільств і окремих поколінь, а набутком усього людства, категорією вічности.

Але якже стоїть справа з літературно-мистецькими творами, які спершу не дістають відгуку в суспільстві, а починають жити як мистецькі факти десь геть пізніше, в другому або й у третьому поколінні? А ще буває, що їх "відкривають" — через випадковий переклад або іншу нагоду — в іншому, чужому суспільстві.

Це, очевидна річ, явище не масове, а належить до винятків, хоч і не так уже рідких і незвичайних. Пояснюється воно тим, що даний письменник, сягаючи своїм розвитком понад своє покоління, у сфері мистецьких ідей живе візіями майбутности людського суспільства. А як трамплін до таких візій він має перед своїм духовим зором картини життя інших, розвиненіших суспільств сучасного чи минулого. Таке **схрещення і перетоплення** "свого матеріялу" з "чужим" і "подача" його в перспективі майбутности вимагає мистецького хисту великої міри. Крім того, мистець мусить наперед зважитися і спокійно прийняти те, що не бути йому якийсь час — може й довший — "пророком у власній батьківщині".

Приклади цього відомі і в нашому письменстві:

це, насамперед, драматична творчість Лесі Українки, це в значній мірі творчість письменників, що за ними закріпилася назва "неоклясиків": Миколи Зерова, Віктора Домонтовича, Юрія Клена.

6. НАЦІОНАЛЬНЕ І ВСЕЛЮДСЬКЕ В МИСТЕЦТВІ І ЙОГО ТВОРЦЯХ

Ми вважаємо, що не існує фізичного почуття всесвітности, космополітизму; що всілякі розмови про це — чистісінька спекуляція і вигадки розумових дотепників. Натомість існує цілком реальне почуття належности до певної національної спільноти. Воно іноді буває дуже скомпліковане, зокрема у людей творчости розполовинюється нераз між двома (яко скрайній виняток — навіть між трьома) спільнотами, чи духово-культурними таборами, які з меншими чи більшими підставами претендують на мистця, вважають його своїм. Тим не менше кожен індивід у цивілізованому суспільстві скарби світового мистецтва, ідеї гарного і величного сприймає в асоціяції з своїм, рідним, сприймає, так мовити, національним зором і слухом. І великі твори мистецтва, простуючи до вселюдського пантеону, являють собою барвисту картину, бо простують у різнонаціональних шатах геніяльних мистців поокремих народів.

У цьому полягає секрет того, чому, напр., на українського читача "Катерина" Т. Шевченка впливає незрівняно дужче, ніж, скажімо, аналогічна історія нещасного кохання в повісті "Бєдная Ліза" Н. Карамзина чи "Баллядина" Словацького (беремо приклади з російської та польської літератур, яко ближчих і більше нам відомих); чому — хоч дуже щиро писані, але без високої майстерности — оповідання-нариси Архипа Тесленка з його збірки "Страчене життя" змушу-

ють нашого читача глибоко переживати і страждати з автором, а, скажімо, автобіографічні твори Льва Толстого і Максима Ґорького, писані дуже майстерно, не проймають так глибоко душу читача-українця. І хоч як по-мистецькому змальовано карпатську природу в новелях і романах Казимира Тетмаєра, проте українському читачеві більше імпонуватимуть образи карпатських полонин та зворів, подані в "Тінях забутих предків" М. Коцюбинського чи в "Захарі Беркуті" Ів. Франка.

Залишається яко підсумок ствердити тезу: **мистецтво немислиме поза формою; а форма — завжди національна. І що повніше й яскравіше виявлено в мистецькому творі національне, то більша і тривкіша вселюдська його вартість.**

У попередньому розділі, говорячи про літературні образи світової слави, ми стверджували їх національне походження і як національно-англійські назвали Гамлета, Отелло і Шейлока — відомих героїв Шекспірових п'єс. Оскільки формально, за творами, всі три названі герої — не-англійці (данець, мавр і жид), то хтось міг би ще подумати, що це якийсь недогляд. Насправді ж, навпаки — ми цим способом демонструємо нашу тезу: **в сфері мистецьких образів-ідей** (а саме такими є і Гамлет — втілення душевного роздвоєння, невгавучого вагання, і Отелло — образ ревнощів супружих, і Шейлок — втілення жадоби грошей) **не національність героя — річ, очевидно, довільна і умовна, — а саме національність, чи, точніше, духово-національне обличчя автора має істотне значення.** Звідси: герої Шекспірових п'єс є насамперед англійцями своєї доби, доби Шекспіра.

Справді: людину, що вічно вагається поміж ве-

лінням серця і голосом розуму і через це не може діяти, можна стрінути всюди: в Англії з неменшим успіхом, ніж у Данії; не тільки серед вельмож і принців, а й серед бідних рибалок і пастухів. Не інакша справа і з недугою ревнощів (Отелло), і з пристрастю грошолюбства (Шейлок).

Навіть в історичних романах і повістях (оскільки це твори мистецькі, а не записки хроніста) відтворення побуту, звичаїв, людської поведінки якоїсь минулої доби є добутком авторських студій даної доби, перепущеним крізь духові очі автора (тобто крізь сприймання на основі ближчого, власного досвіду з сучасного авторові суспільства) і помноженим на творчу інтуїцію-домисел. Вирішним є, отже, духово-національне обличчя творця (яке, між іншим, не завжди співпадає з етнічно-расовим моментом).

Правду кажучи, взагалі ледве чи можна якось інакше уявляти процес мистецької творчости. Бо трудно повірити, щоб творчий геній — що, як знаємо, прагне виявити насамперед **с е б е,** — був спроможний творити мистецькі скарби, абстрагуючись від своєї духово-національної сфери.

7. "ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ" ОБРАЗІВ. ІСТОРИЗМ І ЛЕҐЕНДА

Цікаво відзначити, що світові образи-символи міфологічного й леґендарного походження надзвичайно тривкі в свідомості людського загалу; протягом тисячоліть вони не затрачують своїх рис, виявляючи міцний спротив усяким спробам ревізії чи "переосмислення". Такі спроби з правила зазнають невдачі, навіть коли їх роблять дуже талановиті мистці. Нагадуємо тут дві таких спроби: у Байрона і Льва Толстого.

Славетний англійський письменник Байрон, з його непогамованим духом протесту проти звичних, успадкованих схем і норм, не вдоволявся біблійними образами Каїна і Авеля, образами хрестоматійними на всьому обширі християнського світу. Він спробував чеснотливого, добродійного Авеля обернути в бридкого підлабузника і шахрая; натомість Каїна — в палкого правдолюба, який не може знести поруч себе бридкої погані, хоча б то був його рідний брат.

Проте звичних уявлень про Каїна як братовбійника і Авеля — як його невинну жертву — геній Байрона в свідомості загалу не зруйнував. Подібної невдачі зазнав російський письменник Лев Толстой з образом Наполеона в своєму славному романі "Война и мир". За майже однозгідним признанням літературної критики, образ Наполеона в цім романі — найслабше, точніше кажучи, єдине слабе місце в романі. На цьому образі позначилося намагання Толстого позбавити розвіяти авреолю геніяльности і геройства, що оточува-

ла особу Наполеона ще за життя, а по смерті швидко зробила його образ леґендарним. Толстой пішов проти леґенди і, не маючи в цьому пункті контакту з читачем, зазнав мистецької невдачі: з образу струмить явна тенденція.

Та один законний, що так висловимось, шлях "переосмислення" літературного образу є: це **шлях бурлеску і травестії.** У вияснення треба сказати, що взагалі гумор, незлостивий сміх суспільство приймає залюбки. Подруге, в цім випадку нема цілковитої зміни внутрішньої спрямованости і функції образу — тобто він з позитивного не стає неґативним чи навпаки.

Візьмімо, для прикладу, образ Енея в "Енеїді" Вергілія і образ Енея в "Енеїді" Котляревського. Обидва згадані Енеї блукають по морях і суходолах, бо їм відібрано і зруйновано їх батьківщину. Енеєві Вергілія — Трою, Енеєві Котляревського формально також Трою, а по суті — Запоріжжя, бо читач бачить в перелицьованій "Енеїді" Котляревського звичаї, поведінку й характери осіб і подій зовсім не троянські й не римські, а таки українські; розуміє, що мандри Енея і його земляків — це мандри січового товариства після зруйнування Запорізької Січі. Отже маємо в цім випадку "переосмислення" цілого твору. І так воно завжди буває в травестіях: неможливо бо "переодягнути" чи "перелицювати" лише центральний образ, а решту полишити нетравестованими.

Ми раніш згадали про неґативний образ Наполеона в романі "Война и мир" і його розбіжність з леґендарним образом "великого корсиканця". Справедливість вимагає додати, що леґендарний образ Наполеона на сьогодні ще не утвердився остаточно, не

покрив собою й не знівелював рис реально-історичного Наполеона в історичних романах різних авторів. Очевидно, насамперед тому, що замало ще відтоді минуло часу. Подруге, слід пам'ятати, що в нових часах, з їх респектом до документації фактів, творча уява мистця в зображенні історично-реальних осіб дуже скована і "заземлена", так що нелегко мистецькому образові, твореному на історичній основі, піднятися вгору, в царство ідей. Мистець нераз є під загрозою згубити контакт із читачем, який (у випадку показу історично-реальних осіб) схильний приймати образи героїв твору "за чисту монету", забуваючи про те, що справжній письменник не бере на себе завдань історика чи біографа і дає, отже, не літературний фотопортрет, а свій ідейно-творчий образ даної постаті.

Чи не тому французька література має світовий образ Жанни д'Арк і Ролянда, а не має світового образу Наполеона (його легендарний образ увели в літературу не-французькі автори)? Таксамо німецька література має світовий образ Вільгельма Телля, а не має такого на реально-історичній основі — не має світового образу творця пруської могутности Фрідріха Великого та творця об'єднаної Німеччини — Отто фон Бісмарка. Легенда, як бачимо, легше пов'язується з певною ідеєю, ніж документовані факти. Фауст Ґете, створений на основі леґенди про чорнокнижника і чорта, мав лише одну непогамовану пристрасть — сягнути в найдальші й найглибші таємниці знання; тим часом представити таким "однопристрасним" будького з учених нашої доби, включно з фізиком Айнштайном чи дослідником океанських глибин Піккардо — трудно, бо проти цього промовлятимуть дійсні й відомі біографічні факти. І навряд чи Ева Перон укриється леґендою дружини Цезаря, хоч, напевно, і ця ос-

тання не була аж так бездоганна. Та в давніх, "малописьменних" часах леґенду творилося легше.

До сказаного вище про Жанну д'Арк і Вільгельма Телля, з одного боку, і Наполеона та Бісмарка з другого — слід додати ще один істотний момент: ідея боротьби за визволення Батьківщини, як ідея загальнолюдська, що цілком покривається з поняттям правди і добра, отже з ідеалом духової краси, завжди стоятиме вище в історичній свідомості людства, ніж ідея могутности і слави поокремих народів. Ця остання не може претендувати на всезагальне співчуття, бо в реальній історичній дійсності пов'язується з покривдженням і утиском сусідів і взагалі слабших, отже дисонує з поняттям справедливости.

8. МИСТЕЦЬКЕ УТВЕРДЖЕННЯ І ЗАПЕРЕЧЕННЯ ДІЙСНОСТИ

"Утверджувати дійсність" або "заперечувати дійсність" мовою поетичних образів — це означає для мистця **утверджувати** або **заперечувати даний панівний стиль життя** в сфері духу. Очевидно, письменник це робить не прямо (так робить публіцист та філософ), а опосередковано — характером і системою своїх мистецьких образів. "Утвердження дійсности" в якомусь поетичному творі є, таким чином, не що інше, як "піднесення на щит" наявних панівних ідей гарного й величного в даному суспільстві. Чи не надто скромна місія для **творчости?** Ні. Бо впарі з **утриваленням** іде (принаймні може й повинно йти) **якісне піднесення,** мистецьке посилення, отже **глибше усвідомлення і розкриття** наявного світу ідей. Не претендуючи на проголошення світові в аспекті ідейно-мистецькому чогось абсолютно нового, не передсхоплюючи майбутнього, **утверджувальна** лінія в мистецтві — у противагу лінії **заперечувальній** (яка діє й розвивається поруч) — становить кожночасний вияв тенденцій **завершення** панівного стилю в духовому житті даного суспільства. Є це, сказати б так, **позитивна** реакція на дійсність, без якої годі уявити собі реакцію **неґативну** (тобто згадану вище "лінію заперечення" в мистецтві).

Котра з цих двох ліній: утвердження панівної дійсности, а чи заперечення, відкидання її — була плідніщою в дотеперішньому розвитку української літератури? Наша відповідь — що лінія заперечення. Най-

кращі твори нашого письменства позначені духом протесту, гострої боротьби проти панівної духовости, бо ця духовість була аранжована ворогом-гнобителем і позначена його печаттю. Від часу поразки Мазепи під Полтавою духово-культурна дійсність на всьому обширі українських земель була для нашої свідомости відразливою. Ми були силоміць упряжені до чужого воза, і наші мистці (ті, що не зрадили своєї нації) мусіли повсякчас або тужити за минулим доби Козаччини, відкидаючи сучасне, або з силою пориватися вперед, жити візіями майбутности. Під знаком жагучого протесту й пориву в майбутнє, до осяйних вершин волі, народилася і розвивалася поезія Тараса Шевченка; цим самим надихана творчість великого "каменяра" Івана Франка і цим же зроджений і позначений титанічний хід по верхогір'ях поетичної творчости Лесі Українки.

Та коли взяти письменство народів, національно не гноблених, хоча б ось наших найближчих сусідів-росіян, то побачимо там ряд високомистецьких літературних творів тієї "утверджувальної" категорії, що її ми вище схарактеризували. Сюди належить майже вся творчість талановитого Пушкіна, чимало творів Лермонтова, Тургенєва, "Война і мір" та "Анна Кареніна" — Льва Толстого і ряд інших.

Такі твори, цілком логічно, появляються тоді, коли даний етап розвитку суспільства досягає свого зеніту й ступив на шлях швидкого чи повільного згасання, а його панівні ідеї починають заступатися новими, іншими ідеями, що формують інший, відмінний стиль суспільства. І власне мистецтво, в тім література найбільше, полишає в своїх творах усьому людству, як неперервній цілості, фіксацію завершених, відходячих у минуле етапів духового зросту.

Із сказаного вище (зокрема про українську літературу) аж ніяк не слід висновувати, що духом протесту й заперечення панівної дійсности пройнята лише література народів національно пригноблених. І в суспільстві народів національно не поневолених залишається ще досить причин тим чи іншим колам і одиницям бути не вдоволеними з наявних приписаних ідеалів і прагнути та висувати інші. Це бо в природі кожного суспільства. З хвилиною, коли вже цього нема, коли в суспільстві (як і в одиниці) настає повна стагнація, — можна говорити про смерть даного суспільства.

Слід, проте, розглянути докладніше — що собою являє мистецьке заперечення дійсности, беручи суб'єктивно, з погляду самого **мистця?** Очевидно, це мусить бути **творче** заперечення — тобто **знайдення якихось нових форм** у неґації дійсности — це поперше; а подруге — **висування** (чи радше **конструювання**) **нових** чи взагалі **інших ідеалів краси** на місце домінуючих. Це значить, що мистець прагне звеличити в мистецьких образах те, чого як суспільної норми **ще** нема або **вже** нема. Відповідно до того ми можемо говорити про заперечення дійсности в мистецтві або з **позицій майбутнього**, або з **позицій минулого**.

Само собою, оскільки мова про мистецтво, а не про політику, то "пришивання" творові перенесених із сфери політики позамистецьких означень-ярличків (напр., у першому випадку — "проґресивний", а в другому — "реакційний") — в літературознавстві й літературній критиці треба вважати явною недоречністю. Про це може говорити й відповідно кваліфікувати — вже з своєї, немистецької точки зору — критик-публіцист, аналізуючи розвиток даного суспільства в аспекті політичному й відзначаючи вплив мис-

тецьких образів-ідей на формування і кристалізацію тих чи тих суспільно-політичних рухів, концепцій, ідеалів.

Щоправда, може про це згадати й мистецька критика, але лише в пляні як твір був сприйнятий у даному суспільстві, як він діяв яко чинник громадсько-політичний. Але це вже не належить до властиво мистецького поцінування твору.

Такий погляд на мистецтво й мистецьку критику панує у вільних суспільствах, де кожночасно узглядняється індивідуальність, специфіку явищ і речей, а тому до мистецьких фактів підходять з мистецькими критеріями, а не з міркою політичного утилітаризму.

Ще більш абсурдно утотожнювати мистецький твір з його автором як конкретною індивідно-суспільною даністю, як людиною-громадянином. Твір може бути дуже революційним (у сенсі революційного діяння і впливу його мистецьких образів), а сам автор типовим опортуністом у громаді; твір може поривати до мужніх, геройських вчинків — автор же може бути на практиці боягузом. Твір, нарешті, може бути високоетичним, а його автор у щоденному житті — каламутним "дрібнячком" або волоцюгою. Прикладів-потверджень цього можна навести дуже багато. В одному з творів російського письменника М. Ґорького є така фраза: "Широк человек, слішком широк — я би сузіл" (тобто звузив — А. Ю.). Гадаємо, що до таких "широких" людей (в розумінні амплітуди: велике — дрібне, гарне — бридке тощо) належать, насамперед, творці мистецтва.

Інший погляд на мистецтво й літературу панує в тоталітарних суспільствах, передусім в Совєтському

Союзі. Там давно вже нема справжньої мистецької критики. Там мистецтво (як і взагалі всю духову творчість) силоміць поставлено на службу політичних завдань кремлівської кліки, і кожен письменник мусить насамперед дбати про "відображення в творі генеральної лінії партії", а кожен критик, розглядаючи якийсь твір, шукає в ньому насамперед "соціологічного еквіваленту" — бо так диктує правляча тоталітарна кліка. В цих умовах письменник може "утверджувати" чи "заперечувати" лише за наказом згори, і про вільне змагання мистецьких ідей (як і взагалі діяльности духу) не може бути й мови.

Вище ми згадували твори і їх авторів у нашому письменстві, що пристрасно заперечували свою сучасність в ім'я кращого майбутнього. Є це твори найбільших наших письменників і поетів: Шевченка, Франка, Лесі Українки. Хочемо подати тепер приклад творчости, що — бувши високопоетичною і займаючи тому помітне місце в нашій літературі — позначена запереченням дійсности не в **ім'я ідеалів майбутнього**, а в **ім'я ідеалів минулого:** при цім не найближчої від діючого автора попередньої доби, а доби давноминулої. Це творчість Я. Щоголева у 80-90 роках минулого століття. Ми на ній зупинимося трохи довше з уваги на те, що постать цього поета взагалі мало відома сучасному читачеві.

Яків Щоголів, слушно потрактований нашою критикою як талановитий співець "щирої старовини, в злиднях багатої, в горі ясної", українську тематику своїх творів невипадково започаткував **"чумацькими могилами"**, а закінчив образом старого, відчуженого від усього живого оточення, на самоті вмираючого лебедя (поезія "Лебідь", що нею кінчається збірка **"Слобожанщина"**). Своїм основним поетичним доробком,

що припадає на 80-ті й половину 90-тих років (збірки "Ворскло" і "Слобожанщина"), Я. Щоголів ясно виказує, що для нього не лише сучасна йому дійсність, але й навіть дійсність попередніх 60-тих і 70-тих років (двадцятиліття, в якому Щоголів як поет "мовчав") немила й чужа; всі його симпатії ще в так званій дореформеній добі.

Ось як про це пише Микола Зеров у збірці "До джерел" (вид. 1943 р. УВ., Краків — Львів): "Скрізь ми бачимо (в творах Щоголева — А. Ю.) то тут, то там фронду й протести хуторянина проти невідхильного життя — в ім'я хуторянського консерватизму та патріярхальности. Щоголів воліє старий порядок, як новий, віддає перевагу старому судові перед новітнім, мировим, і навіть старосвітській школі перед реформованою; пише цілі віршові апології старовині ("Старовина")". У цій же статті про Щоголева М. Зеров наводить слова проф. Ф. Сумцова, одного з нечисленних близьких знайомих Щоголева: "По соціяльному напрямкові Щоголів ніколи не стояв врівень з віком і навіть не хотів стояти, бо відносився до свого віку вороже".

Тим то автор "Слобожанщини" за життя свого був і залишився до смерти "непривітаним співцем", поетом обмеженого кола цінувачів і любителів його занепадницької музи. Але історія — цей найвищий і об'єктивний суддя — його поетичні скарби визнала й зберігає й досі, як вияви справжнього мистецького обдарування і мистецькі пам'ятки давноминулих епох з життя нашого народу. І справді: візьмімо першу-ліпшу, далеко не найкращу, його коротеньку поезію-малюнок "У полі", типову саме властивими Щоголеву мотивами ущербности, згасання, умирання.

"Гей, у мене був коняка,
Був коняка-розбишака,
Була шабля і рушниця,
Ще й дівчина-чарівниця.

Гей, коняку турки вбили,
Шаблю ляхи пощербили,
І рушниця поламалась,
І дівчина відцуралась.

За буджацькими степами
Їдуть наші з бунчуками,
А я з плугом та з сохою
Понад нивою сухою...

Гей-гей-гей, мій чорний воле!
Нива довга, в стернях поле...
Вітер віє-повіває,
Казаночок закипає.
Ой, хто в лісі. озовися,
Ой, хто в полі. відкликнися!

І луна за гаєм гине,
Із-за хмари місяць плине.
Вітер віє-повіває,
Казаночок простигає..

Пригадаймо ще майстерний малюнок осени з Щоголевої поезії "Листопад" поезії, яку спеціяльно відзначає М. Зеров у своїй критичній розвідці про Щоголева.

"Звелося літо і не знать,
Як день за днем минув.

І серпень дав, що можна дать,
І вересень майнув...

Морозний вітер в гай і ліс
Подув з холодних міст
Й нещадно з дерева обніс
Червоножовтий лист.

І висне небо в ті часи,
Немов циновий дах,
І стигнуть краплі від роси,
Як сльози на гілках."

Не пориває поезія Щоголева вперед, до майбутнього, не оспівує вона й поетову сучасність з її благами й утіхами "холодних міст". Навпаки, вона виразно кличе назад — до минулого, від міста кличе в хутір, де людина стоїть віч-на-віч з "нецивілізованою" природою. А проте, не зважаючи на таку, говорячи мовою політики, **"реакційну спрямованість"** поезій Щоголева, вони живуть і досі, відповідаючи людському стремлінню до краси й досконалости і цим підтверджуючи, що це таки творчість справжнього мистця.

9. "ПОЕТИЧНЕ НАДХНЕННЯ". КУЛЬТУРА СЛОВА

Передумовою появи літературного твору є — як ми ще в розділі 2. сказали — наявність у письменника певного комплексу нуртуючих, непокоячих його образів-ідей. Для автора вони вже діють, але не діють для суспільства, бо ще **не висловлені**, не реалізовані в мистецькому слові. Оця **словна матеріялізація образів-ідей**, перенесення їх від авторової голови на авторський папір становить ту, видну для стороннього ока, частину-етап творчого літературного процесу, що його першим, невидимим етапом слід вважати народження (задум) і визрівання (очевидно, в суттєвому, в головних образах, другорядні і деталі приходять пізніше) даного твору ще в голові письменника. В попередніх розділах ми досить уваги присвятили "голові" письменника, тож черга спинитися на його "творчій руці".

Скажемо відразу: небагато знайдеться таких авторів, що в них "творча рука" завжди діє (тобто пише) легко. Більшість напевно добре пам|ятає той прикрий, важкий стан, коли нуртуючі образи-ідеї не даються уйняти в словесні шати: на папері постають слова все якісь невковирні, шорсткі, як остюки, або плиткі й порожні, як полова. Це, головно, і мають на увазі, коли кажуть про "муки творчости" письменника. І так буває аж доти, доки письменник не відчує в собі ніби піднесену температуру, якийсь внутрішній жар і, сказати б так, унесення себе на ритмічних хви-

лях, з якими хвилями приходять враз і слова — живі, яскраві, повнокровні і слухняно шикуються на рукописному папері.

Цей творчий транс письменника здавна окреслений у літературі як **"поетичне надхнення"**, що до одних навідується жваво, часто, а до інших — зрідка, неохоче. Якщо мова про нас самих (що в цім випадку вважаємо цілком на місці), то згаданий транс ми відчуваємо як "підхоплення нас ритмічними хвилями словного струму, словного потоку, паралельного до пересування в голові образів твору"; в наслідок цього твориться (пишеться) легко, жваво, бо слова відповідають образам, "пасують до них".

Знаючи примхи Музи, мистці слова прагнуть максимально використати її ласку (тобто "поетичне надхнення") і пишуть нераз дослівно до упадку, забуваючи про час, оточення, їжу і сон. Одначе є й такі, що їм удається досягти великої організованости, системи в творчій праці, так би мовити, дисциплінувати, зробити слухняним саме "поетичне надхнення".

Первісний старт, початок писання даного твору дуже багато важить для дальшого процесу і часто наперед визначає його успіх чи неуспіх. Бо вже тут, на початку, визначається стилева основа й характер твору: ритміка (синтакса), тропіка (засоби виразности, зображувальність), членування і формоподільність, конденсація і рамки, — загалом, структура.

Мистецьке відтворення світу, беручи згрубша, відбувається в двох плянах: **пластично-зоровому**, коли мистецькі образи "бачиться", і **ритмічно-слуховому**, коли мистецькі образи "чується". А що мова в нас не

про маляра чи музику, а про письменника, то це значить, що в даному випадку мистецькі образи **"бачиться"** і **"чується" в поетичному слові.**

Є письменники, що виявляють здібність і охоту малювати (досить нагадати, напр., В. Винниченка, І. Багряного) — це "малярський тип"; інші поєднують обдарованість літературну з обдарованістю в музиці — це, очевидно, "музичний тип", у нього переважатиме ритмічно-слуховий плян у відтворенні світу. Перші мають нахил "показувати", залюбки розгортають перед читачем послідовний ряд картин ("полотен") в певному просторі і часі сфери реальности. Це, головно, творці реалістичних повістей і романів. поем і драматичних творів. Другим — література зобов'язана насамперед ліричними творами, психологічними новелями і взагалі творами без кістяка-фабули. але з сильно відчутою настроєвістю й ритмом.

Наведемо тут для порівняння дві поезії з творчости наших видатних поетів: Павла Тичини і Максима Рильського, беручи очевидно, зразки з їх ранніх збірок, не позначених тиском Кремлю.

Арфами, арфами...

Арфами, арфами —
золотими, голосними обізвалися гаї
Самодзвонними:
Йде весна
Запашна,
Квітами — перлами
Закосичена.
Думами, думами —
наче море кораблями, переповнилась

блакить
Ніжнотонними:
Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...
Стану я, гляну я —
скрізь поточки як дзвіночки, жайворон
як золотий
З переливами:
Йде весна
Запашна,
Квітами — перлами
Закосичена.
Любая, милая, —
чи засмучена ти ходиш, чи налита
щастям вкрай,
Там за нивами:
Ой одкрий
Колос вій!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

1914

Це — Тичина. А ось невеличка поезія М. Рильського:

***

У теплі дні збирання винограду
Її він стрів. На мулах нешвидких
Вона верталась із ясного саду,
Ясна, як сад, і радісна, як сміх.

І він спитав: "Яку б найти принаду,
Щоб привернуть тебе до рук моїх?"
Вона ж йому: "Світи щодня лямпаду
Кіпріді добрій". — Підняла батіг,
Гукнула свіжо й весело на мулів,
І чудно уші правий з них прищулив,
І знявся пил, немов рожевий дим.

І він потягся, як дитина, радо
І мовив: "Добре бути молодим
У теплі дні збирання винограду".

Тичинине "Арфами, арфами" хочеться співати, ми-мохіть і мелодія навертається, а в Рильського маємо пластичний малюнок, зразок епічного віршу.

Все ж таки твердження про "музикальний" чи "малярський" тип творчости має лише відносне значення, як певна домінанта, як головна — не виключна, самовистачальна — ціха творчої природи письменника. Твори багатьох високообдарованих мистців слова так само яскраво "чуються", як і "бачаться", тобто однаково сильно імпонують в обох плянах: і ритмічно-слуховому, і пластично-зоровому. Для прикладу наведемо хоч би "Інтермеццо" М. Коцюбинського, де читача аж гойдає ритмічний шум ланів пшениці в унісон легеньким хвилям вітру — і водночас зір його вщерть наповнений золотом стиглої пшениці, а по хвилині — разючим, невідхильним образом Людини!

Наведемо ще поезію Тичини **"Осінь"** — і нехай кожен читач сам собі відповість, що в цій поезії його дужче захоплює: музика осени чи малюнок осени.

Ой не крийся, природо...

Ой не крийся, природо, не крийся,
Що ти в тузі за літом, у тузі.
У туманах ти сниш... А чогось так сичі
Розридалися в лузі.

Твої коси від смутку, від суму
Вкрила прозолоть, ой ще й кривава.
Певно й серце твоє взолотила печаль,
Що така ти ласкава.

А була ж ти — як буря із громом!
А була ж ти — як ніч на Купала...
Безгоміння і сум. Безгоміння і сон. —
Тільки зірка упала...

Ой там зірка десь впала, як згадка.
Засміялося серце у тузі!
Плачуть знову сичі... О ридай же, молись:
Ходить осінь у лузі.

1915.

Вище ми сказали, що початок багато важить. Отож, коли автор початком задоволений, то він мусить у власних інтересах його респектувати, не відходити в дальшому процесі писання твору від стилевих питоменностей старту. Не чуючи себе в "поетичній формі" і змагаючись з непокірним матеріялом-словом, письменник часто-густо без кінця "скородить папір", пишучи, закреслюючи й надписуючи знову, аж поки Муза уласкавить його своєю увагою, — і тоді він пливе "на ритмічних хвилях легко зринаючих слів", по-

чуваючи себе їх гегемоном. Наші читачі, напевно, мали змогу оглядати в музеях такі поперекреслювані, з потрійним виписуванням згори чи знизу рядків, сторінки рукописів славних майстрів слова. А поруч — сторінки з мінімальними, лише денеде, поправками.

Проте все сказане становить лише один аспект заторкненого питання. Бо вже здавна відомі скарги мистців (філософів також) на те, що слова нашої мови (тобто людської мови взагалі) часто безсильні віддати потрібний нюанс якогось образу, поняття, думки; що мова — недосконале знаряддя, невідповідне силі нашої уяви й мислі. Відома багатьом крилата фраза Тютчева, російського поета другої половини XIX віку: "Мысль изреченная — есть ложь".

Тут ми підійшли щільно до **питання авторського словника,** тобто запасу слів письменника. Очевидно, він мусить бути об'ємніший, багатший, ніж словник звичайного селянина, робітника, рядового інтеліґента. І справді: ми знаємо, що Шекспір вже в 16 столітті орудував більшим запасом слів, ніж рядовий англійський фармер чи робітник сьогодні, в 20 столітті.

Така велика відстань пояснюється, між іншим, також і тим, що письменник нераз оживляє вже давно забуті слова, які вже вийшли з ужитку; а поруч з цим творить нові слова, збагачуючи свій поетичний словник і взагалі мову письменства свого народу. Розуміється, ці слова-новотвори не завжди бувають вдалі, не завжди увіходять в мовний арсенал даного письменства; деколи вони остаються сумнівним надбанням самого їх автора, і по якомусь часі їх згадують лише як приклади мовних курйозів.

Переходячи до української літератури сучаснос-

ти, вважаємо за потрібне сказати про різницю (під оглядом словотворчости, поетичного словника) між продукцією письменників, діючих в межах батьківщини (УССР), і письменників, діючих в еміґрації. У перших впадає в око велика кількість слів-термінів, живцем узятих з російської літератури. Ці **слова-кальки** чужі нашому мовному організмові і, зрозуміло, є не збагаченням, а збідненням (бо захаращенням!) мови нашого письменства. Натомість справжня, органічна словотворчість наших письменників у підсовєтських умовах дуже обмежена, бо затиснена постановами і "настановами" "мовної політики", "літературної політики" і бозна ще якої політики комуністичної партії. (В СССР так усе "політизовано", що, напр., до "м'ясної політики", "молочної політики" недавно додано "найсвіжішу" — "кукурудзяну політику партії"). Навіть у творах з історичною тематикою давніх часів автори, щоб уникнути підозри в націоналізмі, оминають слова з українською історичною специфікою, замінюючи їх менш яскравими, але "ближчими до братньої мови".

На еміґрації, в головних країнах нашого розселення — США, Канаді, Австралії, Арґентіні — українські письменники не відчувають ніякого офіційного тиску. Але почувається з часом заник живої мовної стихії, тобто поправного мовного середовища, яке з бігом часу просякає етранжизмами, переважно здеформованими: напр., "муфуватися" (від англ. "мув" — рух, рухати), "чинчувати" (від англ. "чейндж" — зміна, міняти), "пейда" (плата), "руми" (кімнати) і т. ін. Наявність у мові еміґраційної громади значної кількости цих етранжизмів (що подеколи перетворюють мову наших земляків — давніших еміґрантів у я-

кийсь англо-український жарґон) тисне й на письменників, певною мірою засмічуючи мову їх творів.

Але поруч з цим від'ємним моментом бачимо на еміґрації й плідний процес позитивного збагачення нашого літературного словника. Зокрема дуже прикметна під цим оглядом творчість Михайла Ореста, автора багатьох новотворів, що вельми поширюють обрії поетичної мови і напевно в більшості ввійдуть до арсеналу мови нашого письменства. Цікаво нагадати, що одній із своїх поетичних збірок М. Орест дав дуже вимовну, підкреслено характеристичну назву — "Держава слова".

А загалом, ніяка творчість не любить пут. Тож засклеплювати розвиток мови красного письменства якимись рамками (не тільки "старшобратнього" походження) — нонсенс. Читачі пригадують собі досить голосну свого часу дискусію на тему мови в нашій літературі, коли відомий письменник Іван Нечуй-Левицький виступив з палким захистом і вихвалянням "селянської чистоти" в мові літературних творів (тобто проповідував обмеження словника письменства до запасу слів-коренів, уживаних у тодішньому селянстві). Життя, розуміється, цілком оминуло не тільки вимогу Нечуя-Левицького, але й зіґнорувало й інших, менш скрайніх мовних пуристів.

Проте **добірна** мова — ця окраса літературного твору — становить очевидний позитив і протилежність до мови розхристаної, недбалої. Тож і словні новотвори (неологізми) мають бути зґрабні, чепурні. А вже їх потрібність, життєздатність — чи навпаки, непотрібність — покаже і ствердить час. Як і досі, маємо всі підстави й надалі сподіватися, що дублети і

взагалі слова, не обумовлені потребою розвитку нашої літератури, відсіються геть, а защепиться потрібне, слушне.

Примітка. Оскільки ми готуємо до друку спеціяльну розвідку: **"Словник сучасних українських письменників"**, то в цій частині розділу обмежуємося здебільшого самими твердженнями, не ілюструючи їх належними зразками-прикладами.

10. СПРАВЖНІЙ І ФАЛЬШИВИЙ ГОЛОС ПИСЬМЕННИКА

Хтось цілком слушно висловився, що "мистецтво кінчається там, де починається нещирість".

Справді: якщо письменник (бо ми говоримо насамперед про мистецтво слова) у творі фальшивить, промовляє удавано, нещиро, то — незалежно від того, чи він це змушений робити, чи робить це з власної спонуки, — в обох випадках він перестає бути мистцем, творчою одиницею; бо творити можна тільки щось притаманне власній духовості, отже говорячи власним, а не чужим, "підробленим" голосом. Кожна мистецька творчість — це, насамперед, вияв власного Я, своєї індидуальности, і не може вона мати місце там і тоді, де і коли, висловлюючись фігурально, мистець ходить у масці. Ми тоді маємо не мистецький твір, а менше чи більше вдалу імітацію його, свого роду продукт технічної вправности, зроблений зовні за всіма ознаками літературно-мистецького твору. Така імітація — дуже поширена річ у країнах тоталітарних режимів, а батьком її є хибне твердження ленінізму-сталінізму, нібито відсталі, реакційні ідейно-світоглядові позиції автора не можуть бути джерелом і основою дійсно мистецького твору. (Типове для комуністів і взагалі тоталітаристів перенесення категорій і норм політики в сферу мистецтва!)

Отакий абсурд на практиці призвів до того, що як тільки арештовувано якогось письменника, то відразу

зникали з книжкових полиць у крамницях і бібліотеках його твори; а якщо його по якомусь часі випускали (це траплялося рідше), то його твори появлялися знову. Цілий штаб критиків і взагалі літераторів-комуністів був мобілізований для "допасування" літератури, її "лінії"— до "генеральної лінії партії", точніше, її ЦК. А що генеральна лінія партії за Сталіна була дуже химерна, з несподіваними зигзагами, то "випадали з сідла" нераз і письменники-комуністи: то за саму **тему** (мовляв, "периферійна"), то за **образи**, то за **"підхід до теми"**, то за "протягування порочних концепцій". Насправді ж для літератури і взагалі мистецтва нема "порочних" (хибних) концепцій, "світоглядових позицій", а є лише **порочні** (бо бліді, силувані, отже немистецькі) **втілення, образи** цих позицій та ідей.

Виникає питання:

А чи можлива, в такому разі, взагалі літературно-мистецька творчість у таких умовинах — тобто під пресом тоталітарного режиму? Це питання дуже важливе, зокрема важливе й дошкульне для нас, бо під таким пресом перебуває сьогодні вся наша батьківщина — Україна.

Відповідаємо: так, можлива, хоч і з великим обмеженням і переборюючи великі труднощі. А якщо мова про українську літературу зокрема (на батьківщині), то прес диктатора-окупанта давить подвійно, і спустошення, спричинене тим, сягає колосальних розмірів. Цілий ряд наших найкращих мистців слова: Павла Тичину, Максима Рильського, Володимира Сосюру, померлого 1954 року Юрія Яновського і ін. — змушувано раз-у-раз говорити чужим голосом, тобто фактич-

но переставлювано з вільної творчости на осоружну кожному мистцеві службу "власть імущим".

Намагання "власть імущих" ставити собі на службу мистців, зокрема мистців слова — це, розуміється, зовсім не совєтський винахід, бо відоме ще з античних часів. Але большевицька партія таки дійсно "розбудувала" ділянку використання мистців (як і науковців) до нечуваних розмірів, висунувши клич: "література — справа партійна", а "письменники — інженери людських душ". Щодо України, то тут прес диктатора-окупанта тиснув і тисне на письменників не лише під оглядом соціяльно-політичним, але й національно-політичним, що набагато збільшує спустошення (порівняно, скажемо, до літератури російської).

А проте неможливо вбити цілком дух живого народу! І література продовжує рости і розвиватися в Україні, хоч і не в тих темпах і не в тій силі, в яких це було б можливе у вільних умовах.

Як і більшість дорослої людности взагалі, мистці в нашій батьківщині призвичаїлися жити подвійним життям. Жити і творити, віддаючи змушену данину "кесареві", щоб відкупитися і могти час від часу дати щось щире, від душі богині мистецтва. Дуже часто цей "позір на кесаря" приходить у письменника аж у кінці твору, і вдумливий читач одразу його запримітить; бо в цьому випадку розв'язка, фінал твору — якийсь штучний, наче приточений, а відтак і емоційно безсилий. Читач почуває досаду і кривду за автора і за себе: ложкою дьогтю зіпсуто цілу бочку меду!

Так було з повістю А. Головка "Бур'ян", написаною в перших роках непу, повістю справді цінною,

що по-мистецькому змалювала **совєтський бур|ян** тодішньої провінції. Так було і з "Романом Міжгір'я" І. Ле і з багатьма іншими творами, де письменник промовляє щиро аж до закінчення твору (або й закінчивши його і переглядаючи перед здачею до друку), коли раптом помітить, що нема нічого "для кесаря" і почне мучитися, щоб це "кесареве" якось втулити чи приточити бодай у самому кінці твору і цим його сяк-так закамуфляжити.

Буває, що автор так і не зважиться ("духу не вистачить") псувати власний твір і він не дає його в друк; буває, що так без "кесаревої додачі" твір потрапляє у видавництво і там його на якомусь етапі "замариновують". А буває таки, що такий твір якось проскочить через усі цензурні сита і появляється з друку. Це, однак, не ґарантує йому довшого діяння (часами навіть дуже короткого): твір "бере в перепліт" марксистська критика, знаходить у ньому всілякі "ухили", "недотягнення" і "перетягнення" — і в наслідок автор мусить без кінця "каятися", зазнавати духових тортур, що не завжди рятує його проте від фізичних репресій — в'язниці, заслання, а то й розстрілу.

І все таки ґрунт батьківщини плідний, тем багато і не всі вони щільно охоплені "партійними установками" (та й самі ці "установки" не завжди тривалі!) — тож наша література на батьківщині, побіч тенденційної макулятури, являла і являє сьогодні й твори високої вартости. Недарма еміґраційні наші часописи й журнали передруковують новелі й поезії не лише таких відомих майстрів слова як М. Рильський, М. Бажан, Ю. Яновський, В. Сосюра, А. Малишко, а й ці-

лого ряду молодших поетів (назвемо для прикладу П. Стельмаха, І. Неходу, Виргана та ін.).

Але ми трохи відійшли вбік, бо в цім розділі головно мали показати — як фальш, нещирість руйнує, дискваліфікує літературний твір навіть мистця з великим хистом. Поставимо поруч і порівняємо два літературні факти, дві поезії одного й того самого автора, при тому автора всім відомого, з великим поетичним талантом. Ось вам поезія Павла Тичини **"Десь надходила весна"** (із збірки "Соняшні клярнети"), писана тоді, коли ще Тичина слухав голосу свого серця, а не передовиць московської "Правди".

"Десь надходила весна. — Я сказав їй: ти весна!
Сизокрилими голубками
У куточках на вустах
Їй спурхнуло щось усмішками —
Й потонуло у душі...
Наливалися жита. — Я сказав їй: золота!
Гнівно брівоньки зламалися.
Одвернулася. Пішла.
Тільки довго оглядалася —
Мовби кликала: іди!
Почали тумани йти. — Я сказав: не любиш ти!
Стала. Глянула. Промовила.
От і осінь вже прийшла.
Так любить? — кажи. Та швидше ж бо!
Блиснув сміх їй мов кинджал...
Зажуривсь під снігом гай.
— Я сказав їй: що ж, прощай!
Враз сердечним теплим сяєвом
Щось їй бризнуло з очей...
Сизокрилою голубкою
На моїх вона вустах."

А ось поезія того самого Павла Тичини **"Світи, наше сонце"**, 1941 року.

"Світи, наше сонце, вогнисте, могутнє!
Від тебе ж видніш: де дрібне, а де сутнє,
Ти сяєш нам, сонце, з Кремля із віконць,
Великий наш Сталін, ясніший од сонць!
З Кремля скажеш слово — і я молодію.
На кожну подію душею радію.
О сонце ласкаве, о сонце ясне, —
У нашій країні життя весняне!
У нас винограду, і хліба, й вугілля!
У нас дозрівання, здоров'я, дозвілля!
І кожній людині відкрито в нас путь,
Якщо вона хоче трудящою буть.
Ну як же потоку не бігти в долині?
Ну як не цвістися червоній калині?
Ти сяєш нам, сонце, з Кремля із віконць,
Великий наш Сталін ясніший од сонць!"

Кожний читач, поза засягом влади Кремля, скаже, що це не поезія, а казенне віршоробство; образи фальшиві, внутрішньо суперечні: яке це може бути **могутнє сонце із віконець?** (Бож перший і третій рядки — це один, той самий образ сонця — "кремлівського сонця"). Другий рядок "Від тебе ж видніш: де дрібне, а де сутнє" — грубий прозаїзм, гола публіцистика, так само як рядки "І кожній людині відкрито в нас путь, якщо вона хоче трудящою буть". Це мова віршованого обіжника, казенної передовиці, чия хочете — тільки не поета, що промовляє образами. А чого варта дута, невковирна патетика рядків: "У нас винограду, і хліба, й вугілля! У нас дозрівання, здоров'я, дозвілля!"

Це нібито мав бути образ багатства й сили, а про-

те який же це образ! Це ж статистика, лише плутана, бо за вуха стягнено докупи вугілля і дозвілля!

В цілому — це віршована агітка, брехливий панегірик раба. Ні один критик літератури у вільному суспільстві не відважиться назвати таке віршописання мистецькою творчістю. І така фальшива вся "продукція" Павла Тичини останніх десятиліть, за незначними винятками його поезій воєнних і повоєнних років, коли Кремль "милостиво дозволив" нашим поетам в УССР "торкнути українську струну".

Це, розуміється, свідчить, що комуністична доктрина — принаймні в її московсько-сталінській інтерпретації, де головне місце займає "нерушима дружба з старшим братом" (читай: підкорення Москві. — А. Ю.) — внутрішньо чужа П. Тичині, і він її оспівує лише з обов'язку. Бо хоч ніби й трудно тепер, після 35-річної реалізації комунізму в СССР, захоплюватися його ідеями, а проте там, де таке захоплення є, ми стрінемо дійсно мистецькі твори, надихані немилою нам ідеєю комунізму. Бо, повторюючи сказане напочатку, для мистецької кваліфікації твору не має значення — які політичні погляди чи, беручи ширше, ідейно-світоглядові позиції автора, а лише — чи ці погляди і позиції його власні, йому притаманні.

Ще один момент потребує вияснення чи радше уточнення. Справа в тому, що не завжди той чи той літературний твір можна скваліфікувати як мистецький або як немистецький отак відразу і категорично. Більші речі: повісті, драми, поеми, романи — доводиться часто оцінювати за принципом "так — але", і нераз трудно буває ті "так" і "але" збалянсувати, щоб мати певний кінцевий вислід. Причини цієї, сказати б так, н е р і в н о с т и того чи іншого більшого літе-

ратурно-мистецького твору, нерівности частішої, ніж у творах розмірно маленьких, зрозумілі: у більшому творі авторова творча уява захоплює і відтворює більше різних явищ життя, в тому й ті, де автор не завжди чує себе цілком певним, тобто — в нього щодо цих явищ, цих сторін життя не визріло ще суто с в о є, власне мистецьке сприймання, або автор саме щодо цих явищ і ділянок життя мусить фальшивити, говорити "на замовлення".

Подруге, більші твори письменник не може створити "за одним махом"; він їх творить, так мовити, кількома наворотами, розтягаючи деколи час на роки, а в міжчасі його можуть опанувати інші комплекси образів-ідей, виринати нові, відмінні від первісних, почування і настрої, що часто-густо спричиняє "зміну температури" мистця, а впарі з тим бліднуть і знекровлюються і герої-персонажі початого ним раніше твору. Трапляється подеколи й так, що письменник цілком переробляє твір, допасовуючи характер уже готових образів до образів, що виринули пізніше — в процесі другого чи третього "навороту" до твору. Відіграє ролю ще й взагалі вміння чи невміння оперувати більшою формою.

Ось чому ми частіше стрінемо гарну мистецьку новелю або коротку поезію, ніж, скажімо,добрий роман або добру поему.

Щодо спеціяльно більших творів підсовєтських письменників, то в багатьох із них можна легко простежити лінію справжньої творчости — поруч з лінією "соцзамовлення". Першу здебільшого репрезентують н е ґ а т и в н і образи людей і явищ, найчастіше саме ті, що їх неґативне поцінування (тобто мистецьке зображення) від автора, йдучи в фарватері

совєтсько-партійної "установки" в сфері мистецтва, водночас не перечить і загальнолюдським нормам суспільної поведінки. Це буває в тих небагатьох моментах, де партійна комуністична мораль покривається з дійсною мораллю і етикою людства (скажімо, щодо ледарства, боягузтва, недисциплінованости тощо).

Натомість з образами позитивними у письменників країн безоглядної диктатури здебільшого повне фіяско: вони або зовсім неправдоподібні, ходульні й порожні, або мистецьки вкрай слабі, вимучені й недокрівні. Проте й тут є винятки, переважно з тих років, коли кремлівська диктатура не заблькувала ще була всіх продух суспільної думки або коли ця диктатура з певних причин змушена була "попускати" — як це було, наприклад, під час світової війни.

Щоправда, пізніше влада майже завжди такі твори з публічного вжитку вилучала, а їхніх авторів піддавала репресіям, починаючи від безнастанного цькування в пресі і кінчаючи засланням або розстрілом, а нераз змусивши мистця самому наложити на себе руки. Практикував московський центр (і досі практикує) також замасковане нищення мистецьких творів, змушуючи того чи того автора по декілька разів переробляти твір, аж поки він не стане цілком "совєтським і партійним", тобто цілком немистецьким.

На закінчення ще раз підкреслимо:

Мистецтво, в тому й література — це творчість вільного духу. Всяке втручання позамистецьких чинників діє на мистецтво згубно.

Детройт, США.
(1952 — 1955)

II

КРИТИЧНІ НАРИСИ, НОТАТКИ, ЮВІЛЕЙНІ СТАТТІ

ПРОМЕТЕЇЗМ І ВІЛЬНА СТИХІЯ ПРИРОДИ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Загальновідомо, що славна поетка й письменниця, драматург Леся Українка (народилася 26. лютого 1871 року в старовинному місті Звягель на Волині) все своє життя змагалася з важкою недугою — туберкульозою кісток. Це, розуміється, не могло не позначитись на її творчості. До цього приходить ще суспільна недуга — національно-політична неволя батьківщини, що її (неволі) перший важкий дотик Леся Українка також відчула ще в ранньому дитинстві, коли царська влада висилала на Сибір її рідну тітку. І перший вірш Лесі, нам відомий і написаний, коли поетці було 12 років, починається так:

"Ні волі, ні долі у мене нема —
Лишилася тільки надія сама."

Надія... Кругленьке, миле слово, що голубить і леліє також людей нечинних, численну породу гоголівських Манілових і самійленківських "запічних патріотів". **Не така надія присвічувала Лесі Українці.** Ні. Її надія — не палке дерзання, суцільна вольова напруга. Це — боротьба за своє утвердження в житті хоча б, здавалося, нема для цього утвердження жадних виглядів. Боротьба останньою краплею сили, останньою краплею життя!

Пригадується Лесин вірш "Контра спем сперо":

"Так! Я буду крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні!
Без надії таки сподіватись —
Жити буду! Геть думи сумні!"

Не кожен може здобутися на **таку надію** (хоч кожен мав би намагатися виплекати її!). А що Леся Українка на неї здобулась — то маємо, дякуючи цьому, велику поетку-письменницю, маємо живий доказ блискучих, сяйних перемог людського духа, творчости — всупереч злій хворобі тіла.

Ми вище згадали першу поезію Лесі Українки, її вірш "Ні волі, ні долі"... То був Лесин початок. Сучасники тоді ще й не здогадувались, скільки дзвінкої перспективи і твердого гарту набере згодом оце Лесине слово **надія,** вжите в першій, ще дитячій, поезії. Тож візьмімо ще останні рядки її творчости — початкові уступи повісти "Екб'аль — ганем" (з арабського життя), що над її писанням письменницю застала смерть. Є в цих початкових уступах "Екбальганем" така картина заходу сонця:

"Це вже починався Єгипетський захід. Там сонце уміє вдавати переможця в останній час перед неминучою поразкою і так гордо та весело, без найменшої тіні вечірнього суму сипле барвисті дари на пустиню, на велику річку і на кожну дрібную дрібницю своєї улюбленої країни, що навіть за одну хвилину перед навалою темряви якось не йметься віри її неминучости".

Як оте єгипетське сонце, пером її змальоване, письменниця перед заходом-смертю видала з скарбниці свого духа галерею найвеличніших, найдосконаліших мистецьких образів, обдарувала рідне і вселюд-

ське письменство творами рідкоподибуваного артизму й глибини ідей. Останній період творчости Лесі Українки, період написання "Камінного Господаря", "У катакомбах", "Оргії" та "Лісової пісні" — це був справді "титанічний хід по верхогір'ях", за узвичаєним вже висловом підручника літератури.

Та серед усього, явленого світові в тих творах, багатства мотивів, ідей, втілених в яскраво вирізблених образах, ми хочемо спинитися на двох мотивах, що нам імпонують чи не найбільше. Це — **прометеїзм і звеличення вільної стихії природи.**

Узявши за своє кредо "надію всупереч надії", першенство духа над тілом, над матеріялізмом, сама все життя гартуючи силу духа — всупереч силі катуючої недуги, і благословляючи боротьбу всього сущого за право мати **власне обличчя**, письменниця не могла оминути образу **титана Прометея.**

"Я честь віддам титану Прометею,
Що не творив своїх людей рабами,
Що просвітив не словом, а вогнем,
Боровся не в покорі, а в завзятті,
І мучився не три дні, а без ліку —
Та не назвав свого тирана батьком,
А деспотом всесвітнім і прокляв,
Усім богам віщуючи погибель..."

Так промовляє до християнської громади раб Неофіт, почувши від неї, замість проповіді протесту і боротьби проти визиску і панування людей над людьми, проповідь смиренної покори перед "Богом даними" рабовласницькими зверхниками та їх ладом. Неофіт не може пройнятися вірою в блаженство "в прийдешньому світі", як нагороду за терпеливість і покору своїй

рабській долі в цьому, земному світі. Він не розуміє взагалі — чому покірне несення ярма може вважатися чеснотою, а "терплячість жертви", що не бореться проти насильства, потрібною в очах Творця? То все облуда і брехня — висловлює певність Неофіт — нібито "преторіянську і патриціянську, і владу над рабами багачів" міг встановити Бог усього сущого

На Прометея, як на величний взірець незламности духа, нерівної, але ніколи не капітулюючої боротьби, звертають свій зір і інші герої Лесиних творів. Такою є, наприклад, страдниця Іфігенія з драми "Іфігенія в Тавріді". В хвилині найбільших мук і терзань, спричинених важкими ударами долі, вона саме в образі нездоланого спротиву Прометея черпає власну силу духа.

Рамки статті однак не дозволяють простежити ширше мотив прометеїзму в творчості письменниці, бо маємо ще сказати про мотив недіткненої людською рукою природи — як джерела поетичного надхнення і гармонії людської душі. Обидва ці мотиви не лише щільно дотикають одне одного, а й мають важливу спільну точку. Нею є **постулят людської волі**.

Ніщо не може замінити людині втрати волі: ні блага матеріяльні, ні слава і сила влади, ні заспокоєння прагнень чи жадань (зрештою, ілюзійних, хибних) наших близьких. І Леся Українка чудесно це розкриває і мистецьки стверджує в цілому ряді своїх творів, серед яких на перше місце треба поставити "Камінного Господаря" і незрівняну "Лісову пісню".

Дон-Жуан — герой драми "Камінний Господар" — витвір вільних просторів і безмежної, нескованої стихії волі, п'янкого морського повітря і незглибної

синяви неба. Саме відти — з неосяжних глибин моря і блакитних висот безкрайого неба, отже з вільно-стихійного лона матері-природи — походить Дон-Жуанова "буйно викохана воля", що не знає ніякого цивілізаційного сідла і шорів, ніяких сіролюдських, нудних умовностей, правил і рецептів людського "добробуту". І саме ця нескованість, буйна стихійність вдачі Дон-Жуана дає йому почуття власної сили і принади, і це ж саме водночас нестримно вабить до нього інших. Ні перед ким не схиляв у покорі він чола, нікого й ніщо не купував він грішми, не брав підступом і обманом. Буйний, свавільний веселий красень, Дон-Жуан завжди йшов "за щирим голосом свойого серця" і цим здобував серця людей, хоч немало їх від зустрічі з ним — через його буйну вдачу, що не знала впину — гинули, як ті метелики від вогню.

Та знайшлася така донна Анна — втілення теж **сили, але іншої**, сили — сказати б так — штучно-людської, протиприродної. Донна Анна — уособлення жадоби влади й слави — жахливого, першопочаткового людського пороку. І вона потрапила оплутати своїми честолюбними плянами буйно-стихійного сміливця Дон-Жуана. З цією хвилиною він загинув. У драмі це показано по-мистецьки переконливо: Дон-Жуан кинувся приміряти на себе **плащ і патерицю Командора** (колишнього чоловіка донни Анни) — **і в цю мить закам'янів.**

Не менш трагічно гине за зраду своєї вільної вдачі, своєї "природи вільного лісу" і герой "Лісової пісні" — Лукаш.

Лукаш — справжня дитина недіткненої люлиною поетичної природи волинського лісу. Як такий, він був щасливий, цвів радістю поділеного кохання з лісовичкою Мавкою — і ніщо, якби не "люди з села",

— не захмарило б його щастя. Та з'являється на сцені **Килина** — цей, так мовити, селянський двійник аристократки донни Анни — і щастя Лукаша скаламучено. Мати Лукаша, яка й досі косо дивилася на "лісове створіння" Мавку, тепер не дає Лукашеві спокою, раз-у-раз протиставляючи огрядну, "зугарну до всякої праці" і "медово-балакучу" Килину лісовій красуні Мавці, що "від вітру хилиться". Лукаш починає добачати в словах матері рацію — Мавка не господиня, не робітниця, а йому ж треба хату будувати й господарство вести! А тут ще Килина не гайнує часу: вона активно веде наступ на Лукаша і внедовзі його здобуває. Мавка тихо-печально відходить.

Та з цим, власне, приходить кінець Лукашеві: яко зрадник **самого себе**, він тратить людську подобу, стає вовкулакою. І хоч Мавка силою свого кохання ще раз повертає йому людський образ, — та лише на те, щоб він, Лукаш, міг усвідомити весь жах і безглуздя вчиненої щодо себе самого зради. Бо "знаменита господиня і робітниця" Килина виявилася ледачою нечупарою, охочою лише інших до праці підганяти, а з матір'ю Лукаша лаялася щодня найбруднішими словами. В цих обставинах божевілля Лукаша і сама його фізична смерть приходять як неминучий кінцевий акорд драми.

У "Лісовій пісні" є й безпосередня апологія природи і природних первнів людини — з одночасним протиставленням їх "цивілізаційній" гонитві людських одиниць і суспільств за матеріяльними статками (які, врешті, часто-густо показуються ілюзійними). Речниками такої апології природи виступають дядько Лев і Лісовик.

Дядько Лев у розмовах з Лукашем і своєю сест-

рою (Лукашевою матір'ю) повсякчас нагадує й остерігає їх, що вони мусять жити в повній згоді з лісовими мешканцями: Водяником, Лісовиком, русалками та нічними духами, ніколи не робити їм на збитки і не дратувати їх. І поки жив дядько Лев, який цього пильнував і вмів лагідно жити з "лісовим кодлом" (вираз Килини), то **лісова природа** з її насельниками була зичлива для людей: впору і щедро росло та визрівало збіжжя і всілякі земні плоди, буйно викохувалась у лісі приведена людьми худоба.

Але із смертю дядька Лева мир і злагода в лісі між людьми і лісовими аборигенами-духами урвалась: матеріяльну жадобу Килини й матері вже не було кому стримувати, й вони першим ділом продали купцям з міста величезного старого дуба, що під ним і на ньому так любили розважатися ночами усі лісові духи. З цього моменту почалась повна руйнація людської оселі в лісі: хліб перестав родитись, худоба переводилась нінащо, навіть трава навколо і вода в озерці чигала на людей ворожістю й небезпеками. Лісовий світ пішов проти людей походом, як проти непроханих зайд. **Бо порушено закон дядька Лева — шанувати волю "лісового царства", не визискувати й руйнувати його, а лагідно з ним співжити.**

Цю саму настанову глибокої пошани до вільної стихії природи подає письменниця і в образі Лісовика, батька Мавки. Довідавшись про кохання Мавки з Лукашем, він перестерігає свою доню так:

"... Грайся з вітром,
Жартуй із Перелесником: як хочеш,
Всю силу лісову і водяну,
Гірську і повітряну приваб до себе.

Але минай людські стежки, дитино,
БО ТАМ НЕ ХОДИТЬ ВОЛЯ, там жура
Тягар свій носить. Обминай їх, доню,
Раз тільки ступиш, і — пропала воля!"

Отже, висновок: **Вище над усе — воля.** Воля і творчий дух, одне немислиме без другого. Коли Лукаш проміняв волю (Мавку) на матеріяльні вигоди (Килину), то не грав він більше чудесних мелодій на своїй сопілці — мусів викинути її, як мертву, непотрібну річ. Не співала йому Мавка — не співало йому ніщо вже в лісі.

Звеличання природи в Лесі Українки має глибокий сенс **звеличання джерела творчости.** Поетка глибоко, всією душею відчувала, як багато завдячує вона своїм поетичним хистом "волинській тихій стороні" В житті щовесни оновлюваної природи Леся Українка черпала снагу для свого великого змагу за примат творчого духа над слабким матеріяльним тілом. Тому так тісно й органічно в'яжеться в неї прометеївський мотив нездоланности духа — з мотивом вільної і волю плекаючої природи.

Друковано вперше в тижневику **"Український Прометей"** (Детройт, США), лютий, 1952 р.

В АНТИЧНИХ ТА МІТОЛОГІЧНИХ ШАТАХ — УКРАЇНСЬКА ДІЙСНІСТЬ

(До студій драматичної творчости Лесі Українки)

"...Я тепер побачила найгірше:
Троянки у неволі — і живі.
Обходять кросна, розділяють ложе.
Дітей годують еллінам на втіху...
Прокляті очі, що такеє бачать."

(**"Кассандра"**, слова Кассандри до Андромахи.)

Вже з дитячих років Леся Українка оберталася в атмосфері, насиченій літературно-мистецькими інтересами. Про ці інтереси промовляли живі люди Лесиного оточення — її батьки та рідня, найближче коло знайомих; про ці саме інтереси промовляла, будила і тягла до них чималенька бібліотека різними мовами в домі батьків. Книжка, зокрема твори античних клясиків, з їх образами великої сили звучання, — це було головне джерело і підстава формування духовости поетки. Це було книжне виховання par excellence. Високі абстракції, світ величного і далекого, такого відмінного своєю яскравістю від понуро-сірої дійсности скованого паратом українського національного життя, — ось атмосфера, що в ній вже змалку виростала письменниця.

Додаймо до цього хворобу, що навістила Лесю

Українку дуже рано, бо десь на 11-му році життя, і була жорстокою нерозлучницею Лесі аж до смерти. Ця хвороба — туберкульоза кости — спричинила те, що поетка переважну частину свого дорослого віку мусіла перебувати оддалік рідного краю, його людей і природи. Курорти Західної Европи, далекий Єгипет, а в межах російської імперії Кавказ — були вимушеним пристановищем поетки довгі роки її короткого життя.

І повну рацію має М. Зеров, коли в особистій і творчій біографії Лесі Українки бачить низку контрастів:

"Перед нами людина, що самим своїм народженням поставлена була в осередку українського життя, але ввесь свій вік мусіла перебувати поза межами краю, по закордонних курортах, живучи життям "оранжерійної ростини". Думкою прив'язана до свого громадянства, його радощів і болів, вона мусіла торкатися їх "в загальному вигляді", переносячи їх на ґрунт далеких країн і пережитих епох".

Отже, духова атмосфера родинного гнізда поетки за дитячих літ — як про це сказано було напочатку — плюс фізичне перебування дорослої поетки надовго поза рідним краєм, — оце дві видимі підстави до замилування Лесі Українки в сюжетах з античного і взагалі позаукраїнського життя більшости її драматичних творів. А слід сказати, що саме драматичні твори Лесі Українки (щодо цього опінія наших літературознавців і критиків однозгідна) становлять те найвище, найдосконаліше, що вона внесла в українську і разом з цим у світову літературу.

Країни давнього біблійного Сходу: Асиро-Вавилонія, Палестина, Єгипет; античний світ сонячної Гел-

лади і войовничого та порочного Риму; нарешті середньовікові Шотляндія й Еспанія з їх розгулом пристрастей і нестеребним духом волі; незаймані пущі буйних пралісів Америки — таке улюблене тло місця і доби, куди поміщує поетка своїх героїв. Це, власне, і є той екзотизм головно драматичної творчости Лесі Українки, що його не раз відзначала критика. Зокрема такі відомі в нашій публіцистиці постаті, як Андрій Ніковський і Дмитро Донцов, присвятили цьому питанню навіть окремі праці: "Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки" (А. Ніковський. Літ.-Наук. Вісник, 1913) і "Поетка українського рісорджімента" (Д. Донцов. Літ.-Наук. Вісник і окреме видання).

Щоправда, обидва згадані критики, а особливо Д. Донцов, у наведених публікаціях говорять не лише про драматичні Лесині твори, а про всю її творчість, отже тематично їх праці виходять поза межі, які поставив собі автор цих рядків. Проте, річ ясна, драматичні поеми і драми Лесі Українки — як головний мистецький дорібок письменниці — фігурують у названих літературно-критичних розвідках як основа, як головна підвалина до таких чи інших тверджень і оцінки творчости поетки.

Д. Донцов, щедро пересипаючи рядки своєї публікації про Лесину творчість цитатами не так цілих уступів, як окремих речень і навіть висловів, — робить з Лесі Українки мало не предтечу і пророка українського націоналізму.

На думку Донцова, причин екзотичности тем і сюжетів поетки треба шукати "в потягу до трагічного" та ще в "стидливості хисту поетки, що уникала називати речі їх іменами, шукаючи для виявлення своїх ідей — чужих постатей, чужі вбрання, проміння чу-

жого, яснішого сонця". Загалом, — пише Донцов про Лесю Українку, — "Сенс мав для неї лише абстрактний, не залежний від конкретного змісту, від мети, від вихідної точки, — великий порив душі до чину, до руху, до виявлення себе і ґльорифікація свого первісного елементу життя".

Саме тому — пише Донцов далі — творчість письменниці приносить "на місце холодного інтелектуалізму — релігійність фанатика; де досі вихідною точкою був біль і терпіння, принесла вона ображене почування й унесення гарячкою боротьби... Окруження, для якого робила, були не "ближні", а "дальні", не світ сучасників, а світ нащадків; її люди були не святі, а герої. Її герої — не маси, а одиниці: Прометей, Іфіґенія, Самсон. Її чеснотами не співчуття, а відвага, не добрість, а шляхетність. Її ідеалами не гарне (das Schöne), а величне (das Erhabene)."

Наводячи цитату з Ніцше: "Війна і мужність довершили більших діл, як любов до ближнього". Донцов до поданої вже характеристики Лесиної творчости додає:

"Цілим своїм великим ображеним серцем, що скніло в мирній, до нудоти мирній обстанові, прагнула вона повороту тих повних чаруючої романтики часів, коли в напруженій борні великих пристрастей гартувалися міцні душі, коли життя мало в собі стільки страхіття і стільки правдиво-великого, того divin imprevue що за ним зітхав Стендаль!" За Донцовим, Леся Українка тужить за "тою далекою епохою, коли людськість знала страшні кари, але й страшну відвагу, страшні злочини, але й страшне хотіння і посвяту."

З меншим запалом говорить про Лесю Українку

в частині дотичної теми згаданий вище критик і літературознавець Андрій Ніковський. Той факт, що Леся Українка так часто й охоче вдається до сюжетів екзотичних, А. Ніковський з'ясовує тим, що життя поетки "не визначалося багатством і різноманітністю вражень з українського побуту". На думку критика, поетка не могла вільно оперувати матеріялами з поточного життя української людности і з української історії вже хоч би через те, що недостатньо це життя знала, а це "при її пильнім і совіснім відношенні до обстанови, до подробиць реального тла" в творах — зумовлювало перевагу в неї сюжетів з далекого античного життя.

У деякій мірі це могло так бути — особливо щодо життя основного українського масиву — селянства. Одначе життя української інтеліґенції, її повсякденні будні і "думи та мрії" Леся Українка знала добре. Знала вона добре також українську історію. Тому головних побудників — чому письменниця полюбляла брати сюжети з позаукраїнського життя — треба шукати деінде.

Леся Українка вважала цілком резонно, що слід і далі поширювати — як це вже робили до неї деякі наші письменники — сюжетно-тематичні береги українського письменства, яке пливло досі переважно селянсько-народницьким річищем. Вона розуміла вагу інтеліґенції для формування новітнього українства, з його широкими прагненнями й постулятами. А промовляти до інтеліґенції в напрямі цих постулятів було не так легко в умовах російського царату і його цензури. Потрібно було і "екзотизувати", і "езопувати".

З другого боку письменниця розуміла, що не сюжетне тло, не вбрані в стародавні шати герої-персо-

нажі визначать духову атмосферу, ідейне спрямування і звучання твору. а світ емоцій, що їх збуджує той чи той твір мистецтва. Зрештою, письменник у своїй творчості розкриває і виявляє себе так, як це йому найбільш пригаманно: він бо, творячи, живе найінтенсивнішим духовим життям, дотикаючи своїм зором майбутности, снуючи нитку, що в'яже, єднає **сьогодні з майбутнім,** утверджуючи вічне. Для вічности ж — світ рухають вперед великі ідеї. І саме вони, ці великі ідеї, становлять основу Лесиної драматичної творчости. Так розуміли і сприймали цю творчість кращі сучасники письменниці, так сприймаємо її і ми, і так, напевно, сприйматимуть покоління, що прийдуть після нас.

Справжнє мистецтво, позначене печаттю великих ідей, не вмирає — воно діє повсякчас, воно живе. Саме до такого безсмертного тяжіння людського генія належить Лесина драматична творчість. Вона відносить людину вгору, очищає душу від усякої скверни життєвої буденщини, від усього хиткого і проминального, вводячи натомість у **світ верхогір'я,** світ вічних ідей правди і краси.

Людина часто забуває про свою "божеську подобу", йде на налигачі матеріяльних користей і вигід, як от Лукаш у "Лісовій пісні", що йде за Килиною, покинувши Мавку. Ту Мавку, що була для нього спонукою і джерелом його творчого надхнення, що розкрила йому світ кохання і краси, радісної творчости. Що відкрила, зрештою, йому **його самого.** Бо він свого кращого "я", отої "божеської подоби" в собі — до зустрічі з Мавкою не знав.

Та бувши багато обдарованою істотою, Лукаш одначе не мав волі боротися за утвердження, за пере-

могу цієї кращої частини свого Я. Не борючись, людина деградує. У висліді — гірша, земнотваринна частина Лукашевої істоти перемагає: Лукаш пішов за видимим, матеріяльним щастям, занехавши щастя душі і врешті гине.

Так мститься людині забуття і зрада своєї духової природи.

Чи не є це мистецьки подана правда людського життя, актуальна для всіх часів і для всіх суспільств, а для українського суспільства (скільки перед нами твір українського мистця) насамперед? Ми бо так часто давали й даємо себе спокушати підступним, облудним обіцянкам **видимих, на негайне діяння зорієнтованих матеріяльних переваг!**

За ідеєю кращих творів Лесі Українки — "Лісової пісні", "Камінного господаря", "Оргії"— людське життя має сенс лише при умові збереження своєї духової індивідуальности. Тому співець Антей, що не може припустити для себе найменшого потьмарення свого еллінського первородства, свого національного обличчя (що є й його індивідуальним обличчям), воліє вбити себе й свою дружину Нерису, коли вона пішла в танець на оргії гнобителів Геллади — римлян. Тому гине Дон-Жуан, захопившись боротьбою за опанування кам'яного серця донни Анни і заради цього свої вільні, притаманні йому мандри проміняв на командорські реґалії і мурований замок.

Це були дуже українські своїм ідейним звучанням теми, хоч і античнo-мітологічному одязі-сюжеті. Річ у тім, що в українському старшому громадянстві тих часів переважала угодовська лінія: одні йшли служити імператорській Росії, бож "таланти не можна за-

копувати в землю". Інші вважали, що при цім можна щось зробити корисного і для українства. Ще інші служили гнобителям без усяких мотивацій. Потрібно було протиставитися цій безхребетності, цьому вислужництву, і поетка робила це своєю зброєю — поетичним словом.

Українську проекцію легко дається вичути і в інших екзотичних своїм сюжетним тлом драматичних творах Лесі Українки. Чи візьмемо "Вавилонський полон", "Адвоката Мартіяна", чи "Кассандру" — у всіх у них не важко знайти той тематичний пас, що поєднує читача з проблематикою української дійсности — історичної і сучасної.

Може найскладніше стоїть справа з драмами "Адвокат Мартіян" і "Кассандра".

Емілій Мартіян, адвокат — тайний член переслідуваної в римському суспільстві тієї доби християнської громади. Він не може прилюдно, одверто признаватися до християнства, бо тоді позбувся б посади, а з нею й можливости боронити християн з адвокатської трибуни, що досі він робив з чималою користю для своїх одновірян. Під батьковим тиском, отже до якогось лише часу, не виявляють свого християнства також діти Мартіяна — Валент і Аврелія, вони так само славлять Христа на самоті, в своєму серці, а не перед громадою — знову ж головно з огляду на офіційну Мартіянову посаду.

Проте незабаром в юних душах Валента й Аврелії вибухає протест: їм незрозуміло, як можна гарячу, повну любови й всепрощення Христову науку "душити в собі", носити її не поділену з усім оточенням, затамовану, зачинену в тайнику власної душі? З усі-

єю щирістю й ентузіязмом прозелітів вони прагнуть повноту своєї віри перелити в сусідів, в оточення, в усе людство. Їх вабить громада, екстаза людського натовпу, голосні оклики і — нехай навіть — страждання і смерть за віру Христову, страждання і смерть явні і славні на очах екзальтованих людських мас. Жити подвійним життям — "на людях" одним, а для себе, потай, іншим — Аврелія і Валент не хочуть і не можуть. Бо таке потайне християнство — це для них віра без діл, мертва справа. Вони ж прагнуть великих вчинків, що дорівнювали б величі ідей християнства. Ховатися з цим для них огидно, як огидне кожне лицемірство і фальш.

Тож Аврелія іде від батька до матері, навіть не попрощавшись, а Валент одверто заявляє, що піде до війська, до римських легіонів, які боронять кордони супроти навали варварів. Якщо, мовляв, батько не пускає його йти у проповідники Христової віри, бо боїться втратити посаду то він, Валент, мусить шукати іншої нагоди виявлення себе в живій акції. "Я людських душ не смію боронити від князя тьми (тобто від поганства. — А. Ю.), то буду проганяти хоч темні орди варварів північних" — каже Валент про себе.

Сувору, але чужу й незрозумілу йому дисципліну церковного клеру Валент сприймає як "гасіння душ" і каже батькові: "Коли бажає клер гасити душі, то ми (тобто молоді ентузіясти, навернені на християнство. — А. Ю.) посвідчим це при всій громаді. Нехай громада судить межи нами!"

Валент пішов від батька, який залишився дисциплінованим членом тайної релігійної громади але вже без жінки і дтей. Це була велика проба для Мартія-

на — він бо розуміє своїх дітей, та водночас скутий догмою. У розмові з членом клеру Ізогеном, адвокат Мартіян так говорить про Валента і Аврелію:

"Зерно зродило плід занадто буйний, упавши на добірну цілину, — як не зібрати його, то він поляже і зогниє. Прийнявши слово, діти запрагли діла". І далі: "Сам ти знаєш, що як нема погожої води вгасити спрагу, то людина мусить хоч з брудної води та напитись або умерти. Діти в мене, брате, не літеплої вдачі".

Скільки тут заховано глибоких думок про людину й ідею, про творчий дух і догму!

Та в образі адвоката Мартіяна виступає ще одна характеристична риса. Це коли Ардент, син Мартіянового друга і його підопічний, розбивши поганську статую, просить Мартіяна заховати його від розлютованого натовпу, врятувати від смерти. Мартіян не дає йому цього сховку, не впускає в свій дім. Бо свій вчинок Ардент зробив всупереч волі клеру — отже порушив дисципліну.

Чи правильно вчинив у цім випадку Мартіян? Чи має право людина видати іншу людину, що благає порятунку, на смерть заради вірности догмі? Чи є це правдиве християнство? — такі ставить питання Леся Українка.

В образі Кассандри поетка підносить іншу проблему. Тут маємо, сказати б так, параліч дії. Маємо той стан, коли людина бачить зло, але боячись помилитись, щоразу жде на підтвердження своїх передбачень і цим прирікає себе кінець-кінцем на пасивність, на позицію безвільного спостерігача, замість бути активним спів-

творцем життя в людській спільноті. І можна цілком погодитися з критиком, який вважає, що своїм образом Кассандри Леся Українка **підкреслює невистачальність для суспільної людини бачити чи знати правду, а треба ще мати волю боротися за цю правду.** "Той, хто такої волі не має, той, що в нього рука не озброєна, — неминуче терпить катастрофу Кассандри", — говорить критик.

Наведемо для ілюстрації одне місце з тексту драми. Кассандрина сестра Гелена каже до Кассандри таке:

"Певне, боги в тім винні, що дали тобі пізнати правду, сили ж не дали, щоб керувати правдою. Ти бачиш і, склавши руки або заломивши, стоїш безвладна перед привиддям страшної правди, мов закам'яніла, немов на тебе глянула медуза, і тільки жах наводиш на людей. А правда від того стає страшніша, й люди тратять решту сили й глузду або ідуть з одчаю напропаще, а ти тоді говориш: "Я ж казала"."

Хто знає, як боляче, пристрасно реаґувала в житті Леся Українка на яловість, нездатність великої частини тодішньої інтеліґенції української активно боротися проти національно-політичного поневолення нашого народу сусідами, насамперед Москвою, той вичує Кассандрину трагедію і всю її актуальність.

Про зв'язок між українським життям і неукраїнськими, на перший погляд, персонажами та сюжетами більшости Лесиних драматичних творів маємо авторитетне свідчення М. Зерова:

"Теми й мотиви цієї високої творчости всі, майже без винятку, навіяні враженнями українського життя, породжені думками і настроями українського інтелі-

ґента. Як у ранніх ліричних речах — мертвій тиші 80-их років та початку 90-их років Леся протиставляє своє контра спем сперо ("без надії сподіваюсь" "всупереч сподіванням вірю"), — так у перших драматичних етюдах ("Вавилонський полон", "На руїнах") вона проповідує нову громадську психологію, в глупу ніч, у найглухішу годину, передчуваючи недалекий світанок. Людина повинна "мати свою внутрішню свободу", "з раба буденщини переродитися в слугу вищої справи"; так тільки закінчиться "вавилонський полон", воскреснуть "руїни" і буде збудовано в "новім" Єрусалимі храм новий" — от мораль цих драматичних етюдів, от що мусить вичитати і до себе віднести сучасний українець..." ("До джерел" Українське в-во, 1943, ст. 126).

Варто навести ще свідчення Мих. Грушевського, що говорить про творчість Лесі Українки так (цитуємо за тим самим джерелом, ст. 194):

"Глибоко національна в своїй основі, всім змістом своїм зв'язана нерозривно з життям свого народу, з переживаннями нашої людини в теперішню добу, її творчість переводила їх на ґрунт вічних вселюдських змагань, уясняла в їх світлі і зв'язувала з одвічними переживаннями людськости"

Та не тільки сучасники Лесі Українки могли впізнати свої "думи-мрії", як і свої хиби та недолю в творах нашої поетки, сюжетно ніби далеких від української дійсности. Як справжня ідейно містка, крізьстоліття творчість духа, поезія Л. Українки з неменшою силою промовляє і до нас, українців сьогодні, зокрема до того відламу, що пішов у розсіяння. Величні образи Лесиних драматичних поем і драм кажуть

нам не губити на людських роздоріжжях свого національного обличчя й ідеалів. Удаючись до порівняння (що очевидно, як і кожне порівняння, даватиме трохи спрощений образ порівнюваного), імпонуюча своїм достатком і ситою задоволеністю поцейбічна Килина не повинна спокусити нас до тої міри, щоб ми забули свою першу і найдорожчу любов — Україну. Не повинна відтягати нас від служіння красі рідної культури, від плекання її скарбів. Як окрема людина, так і національна спільнота не знайде ніколи щастя в забутті і запереченні самої себе. Бо це буде насильство — дармащо, може, і з власної волі, насильство над власною людською природою.

І навпаки, лише на шляхах повсякчасного ствердження своєї неповторности, своїх національних духово-культурних первнів, притаманних людині — членові нації, знаходить сучасна людина ключ до історії, поєднує себе з віками майбутніми і минулими ,робить себе свідомим учасником творчих змагань вселюдства, а не випадковим екземплярем людської породи на землі.

Цю непроминальну істину Л. Українка виявляє і стверджує з надзвичайною мистецькою силою і повнотою. Використання при цьому античних рямок і взагалі нерідного тла посилює акцент вічности великих ідей людського духа. З другого боку, саме ця наснага і насиченість Лесиних творів вічними ідеями боротьби за волю, ідеями непокори і протесту проти всякого гноблення, — вимагали певного роду вуалізації: твори ж ці призначались для українського читача, стисненого царсько-російською цензурою, особливо напасливою щодо нашого друкованого слова. Зрештою, про це ми вже згадували раніш.

Одна самокритична заввага на адресу архітектоніки даної статті: замало в ній сказано про використання поеткою багатющих скарбів української народної демонології, чого прикладом є насамперед незрівняна красою "Лісова пісня". Але про "Лісову пісню" автор цих рядків ширше говорить в іншій статті і не хотів повторюватися. Попри те, вважаємо, що й наведеного матеріялу досить, щоб ствердити головну тезу: **під покривом античних і мітологічних шат-одягу — героїв і тла — Леся Українка відтворювала українську дійсність.**

Друковано в журналі **"Київ"** (Філядельфія, США) у чч. 5-6 за 1952 рік.

ПРИРОДА — ТВОРЧІСТЬ — КОХАННЯ

(Спроба одної літературної паралелі)

Йвана Піалійчука ("Тіні забутих предків" М. Коцюбинського) вже змалку вабила природа рідних йому карпатських полонин, лісів та гір. Серед природи він почував себе найкраще і жив найповніше. Ще коли йому було сім років. Іван глибоко розумів і відчував природу, її життя. Вона для нього являла неозорну арену боротьби добрих і лихих сил, друзів і ворогів людини. Малий Йванко знав, що

"В лісах повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн; що там блукає веселий Чугайстер, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі голос сокири. Вище, по безводних далеких недеях нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається щезник. Міг би розказати і про русалок, що гарної днини виходять з води на берег, щоб співати пісень, вигадувати байки і молитви, про потопельників, які на заході сонця сушать бліде тіло своє на каменях в річці. Всякі злі духи заповняють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду....

Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна."

Спонукуваний внутрішньою потребою мистецької творчости. Йванко, щоб відтворити ті неясні і невлови-

мі, а так жагучо принадні мелодії, що бриніли в його душі, сідав десь на узбіччі гори, виймав сопілку і грав тих немудрих пісень, що їх чув од старих. Грав і мучився, бо власна гра його не задовольняла — вона була куца і бліда, вона жадною мірою не відзеркалювала багатства і різноманітности світу природи, що тисся в дитячу душу Йванка.

Одного разу Йванко покинув корови, що їх пас, і подряпався високо в гори, зручно продираючись крізь хащі кущів, звалених бурею і старістю дерев, переплигуючи з каменя на камінь. За ним підіймався з долини вічний шум Черемоша і приглушені віддаллю дзвінки корів, як далеке зідхання. На верху гори, де накидане в безладді каміння творило хаос поламаних скель, Йван сів одпочити; повними пригорщами черпав враження, жадібно вслухався в багату симфонію звуків величної гірської природи.

"І ось раптом, в цій дзвінкій тиші, почув він тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку! Застиглий і нерухомий витягнув шию і з радісним напруженням ловив дивну мелодію пісні...

Але хто грав? Навкруги була пустка, самотній ліс, і не видно було живої душі. Йван озирнувся назад на скелі — і скам'янів. На камені верхи сидів "той" — щезник, скрививши гостру борідку, нагнув ріжки і, заплющивши очі, дув у фльояру". Гра щезника починалась скаргою, жалем, що нема кіз, і кінчалася радісним співом-тріюмфом, що позначав кіз появу: "Є мої кози... є мої кози.." — заскакали радісні звуки, і Йван з жахом побачив, як, виткнувшись з-за галузок, затрясли головами бородаті цапи.

Він хотів тікати і не міг тікати. Сидів, прикутий на місці і німо кричав від холодного жаху, а коли врешті видобув голос, щезник звинувся і пропав раптом у скелі, а цапи обернулись в коріння дерев, повалених вітром"

Це було мистецьке хрищення Йвана, хрищення на поета-співця. Коли він очуняв від страху, здобув душевну рівновагу, опинившись в знайомих місцях, він "вийняв денцівку (сопілку. — А. Ю.). Зразу йому не йшло, мелодія не давалась. Починав грати спочатку, напружував пам'ять, ловив якісь звуки і, коли врешті знайшов, що віддавна шукав, що не давало йому спокою — і лісом попливла чудна, невідома ще пісня, радість вступила в його серце, залила сонцем гори, ліс і траву, заклекотіла в потоках..."

Так знайшов Івась у лісі те, що шукав — красу і радість творчости.

І під знаком служіння красі виникло й незвичне кохання Йванка з дівчинкою ворожого роду Марічкою. Спочатку вони пасли разом корови й овечки, а досягши юнацького віку, жили надією побратися. Марічка була такої ж поетичної вдачі, як і її обранець. Вона любила слухати, коли Йванко грав на фльоярі.

"Марічка обзивалась на гру фльояри, як самичка до дикого голуба — співанками. Вона їх знала безліч. Звідки вони з'являлись — не могла б розказати. Вони, здається, гойдалися з нею ще у колисці, хлюпалися у купелі, родились у її грудях, як сходять квітки-самосійки по сіножатях, як смереки ростуть по горах. На що б око не впало, що б не сталось на світі: чи пропала овечка, полюбив легінь, зрадила дівка, заслабла корова, зашуміла смерека — все виливалось

у пісню, легку і просту, як ті гори в їх давнім, первіснім житті.

"Зозулька ми закувала сива та маленька,
На все село іскладена пісенька новенька..."

Так звичайно починала чергову пісню Марічка, оповідаючи в ній про свіжу ще подію в селі — чи про горе матері, син якої загинув у лісі, придушений деревом, чи про смерть Андрія від чарів Параски. А кінчала свої пісеньки Марічка незмінно:

"Ой кувала ми зозулька та й коло потічка.
А хто ісклав співаночку? Йванкова Марічка".

Коли по смерті батька Йванко мусів іти на заробітки, Марічка співанками косичила їх розлуку:

"Изгадай мні, мій миленький,
Два рази на днину,
А я тебе изгадаю
Сім раз на годину".

Дитинство Лукаша з "Лісової пісні" нам не відоме — знаємо, що виріс у селі. У лісі, де він появляється з дядьком Левом (мати прийшла з села пізніше), він постає перед нами відразу, як молодий гарний парубок. Дається ще завважити на духовім обличчі Лукаша два різних впливи: дядько Лев, з його поетичною вдачею, з тонким розумінням природи волинського лісу мав благотворний вплив на розвиток мистецької душі Лукаша. Інший, протилежний вплив на Лукаша його рідної матері: не була людина чужа поезії природи, черства і жадна матеріяльних статків. За короткий час, поки її ще не було в лісі, пишною лісовою рожею зацвіло кохання Лукаша і Мавки — ніж-

ного лісового створіння. Їхнє кохання виповнює також чар мистецької творчости. Коли Лукаш грає на сопілці веснянку, Мавка глибоко переживає музику і зрештою сама тихенько озивається на той самий голос:

"Як солодко грає,
Як глибоко крає,
Розтинає білі груди, серденько виймає!"

Природа навколишня в унісон пісні розвиває свої сили:

"На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожа, навіть біліє цвіт калини, глод соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні вітки".

* * *

Міцне, напоєне гірським повітрям і пахощами полонин кохання Івана не хотіло зразу визнати невблаганного факту — смерти Марічки в хвилях Черемоша.

"Великий жаль вхопив Івана за серце. Зразу його тягло скочити з скелі у крутіж: "На, жери і мене!" Але потому щемлячий тусок погнав його в гори, далі од річки. Затуляв вуха, щоб не чути зрадливого шуму, що приймав в себе останнє дихання його Марічки. Блукав у лісі поміж камінням, в заломах, як ведмідь, що зализує рани, і навіть голод не міг прогнати його в село. Знаходив ожини, ґогодзи, пив воду з потоків і тим живився. Потому щез. Люди гадали, що він загинув з великого жалю, а дівчата склали співанки про їхнє кохання та смерть, які розійшлися по горах".

Шість літ змагався з самим собою, з своїм серцем Іван, блукаючи невідомо де. А коли на сьомий рік

з'явився в своїм селі, то це вже був не той Іван, що кохав Марічку і мистецьки грав на фльоярі. І коли він одружився з Палагною, що була "з багацького роду, фудульна здорова дівка з грубим голосом і волостою шиєю", — то це з боку Івана була зрада супроти Марічки, тобто супроти себе, своєї мистецької душі і творчости. Звичайно, трудно винуватити за цю зраду Івана, й сам він, мабуть, не усвідомив цього. Проте ціле подальше життя його з Палагною було для нього якимсь несправжнім, якимсь виключно тілесним. Душа ж його вітала деінде. І не раз, бувало, він "зводив очі на зелені царинки, де спочивало в копицях сіно, або на глибокий задуманий ліс, звідки долітав до нього давно забутий голос:

"Изгадай мні, мій миленький,
Два рази на днину,
А я тебе изгадаю сім раз на годину..."

В такі хвилини Іван ішов з дому світ-за-очі, бо його серце обіймав тусок, душа нестримно прагнула чогось кращого, хоч і невідомого, тяглася в інші, кращі світи. Під час одного з таких блукань, коли знесилений Іван заснув, його розбудила поява Марічки і повела з собою далеко-далеко.

"Він бачив перед собою Марічку, але йому дивно, бо він разом з тим знав, що то не Марічка, а нявка. Йшов поруч з нею й боявся пустити Марічку вперед, щоб не побачити криваву діру ззаду у неї, де видно серце, утробу і все, як це у нявки буває..."

Коли, зачувши в лісі веселого Чугайстра, Марічка-нявка раптом втекла, Іван довго гукав її в лісових нетрях і скелястих кручах аж поки зірвався з кручі і потрощив себе геть.

Фізична смерть Івана була зовнішнім оформленням і видимим окові завершенням процесу внутрішньої агонії Івана, цілковитого спустошення його духово-мистецького творчого єства.

* * *

Лукаш — слабшої вдачі, він далеко поступається під оглядом душі перед Мавкою, що в коханні не знає меж, торгу і вірна йому до кінця, не зважаючи на очевидну Лукашеву зраду. Мавка почувала мистецьку іскру в Лукаші і намагалась її роздмухати у велике гаряче полум'я своїм коханням. Проте з сумом мусіла констатувати, що несила їй це зробити, бо Лукаша міцно тримало село, де всі ганяються за грішми і землею, за матеріяльними статками. І вона промовляє Лукашеві:

"... Смутно, що не можеш ти
Своїм життям до себе дорівнятись...
Бач, я тебе за те люблю найбільше,
Чого ти сам в собі не розумієш
Хоча душа твоя про те співає
Виразно-щиро голосом сопілки..."

Жертвенність Мавки яскраво виявляється в сцені з русалкою Польовою, де Мавка черкає собі руку серпом, аби лише ухилитися від руйнування краси живого жита і тим самим руйнування краси Польової Русалки. Велике кохання Мавки привертає Лукашеві, за зраду оберненого в дикого вовкулаку, знову людську подобу. Доля цілком виразно вказує Лукашеві, що поза служінням красі і мистецтву — для нього нема справжнього життя.

І коли постать Мавки, з'явившись з-за берези і нахилившись над Лукашем, просить його заграти, він

починає грати сумну мелодію, що швидко, однак, переходить в радісний спів переможного кохання. З нескінченою піснею на устах і щасливим усміхом в очах Лукаш залишається сидіти серед зимової хуртовини, яка поступово засипає його снігом.

Так гинуть обидва герої, втративши з своєї і не своєї вини джерела надхнення, джерела духово-мистецької творчости. Ні фудульна молодиця Палагна, ні облесно-цинічна Килина не можуть найменшою мірою заступити палаючих високим ідеалізмом Марічки і Мавки. Тож із смертю їх сенс життя Івана і Лукаша також втрачений. Творчість і кохання, живлені самою природою, йдуть завжди впарі.

("Українські Вісті". — Новий Ульм, 1949 р., ч. 44 (196).

ГОЛОВНІ ПЕРСОНАЖІ ПОВІСТИ "ФАТА МОРҐАНА" МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Повість Михайла Коцюбинського "Фата Морґана" змальовує наростання і спад революційних подій в українському селі доби 1902—1906 років.

М. Коцюбинський — загальновизнаний видатний письменник, тонкий психолог і вдумливий спостерігач життя. Тим то нам цікаво довідатися — яким саме він бачив тодішнє селянство, його різні прошарки.

Для цього ми розглянемо персонажів повісти, змальованих автором на тлі наростання і пізніше спаду революційної акції в українському селі.

Відразу впадає в око, що Марко Гуща — за задумом автора, представник революційного проводу на селі — поданий у повісті якось без "плоті й крови", виглядає як схема, а не як викінчений мистецький образ. Уся його діяльність відбувається десь за лаштунками, поза живою тканиною твору. Ми не бачимо його живої постаті, обличчя, не чуємо його живого голосу. Автор ніде не показує нам Гущу безпосередньо: ні в домашній обстановці, ні на зборах сільської громади, ні в гуртках сільської молоді, що її він нібито так швидко організував і "просвітив", ні навіть на побаченнях з його коханою Гафійкою Волик. Увесь час він діє через інших, і ми примушені сприймати його посередньо — через враження і оцінку тих ін-

ших. Словом, Марко Гуща в мистецькій тканині твору займає місце якогось "притуленого" персонажу, місце риштовання, а не органічної частини будови.

Тож Марко Гуща, покликаний ідейним задумом автора (очевидно, первісним) посісти чолове місце головного речника і керівника соціяльно-революційних змагань тодішнього села, — завдання цього, як то кажуть, "не підняв", бо не спромігся виконати визначену йому наперед прем'єрську ролю.

Образ Марка Гущі мистецьки слабий, неяскравий. Напевно автор і сам відчував, що його Марко Гуща — непереконливий, не імпонує читачам. Та нам здається, що автор цією невдачею не збентежений, бо в міру усвідомлення мистецької непридатности Гущі ріс і "вбивався в колодочки" Прокіп Образом Прокопа автор винагородив себе і читачів. Своєю прилюдною смертю Прокіп здобуває безсмертя, бо становить взірець людини — члена громади. Гуща ж полишає своїх друзів і вихованців напризволяще, аби лиш самому врятуватися втечею. Цим самим він остаточно "тікає" в пам'яті читачів.

Проте і Прокіп, якщо рівняти його до таких персонажів, як Волик, Маланка і Хома Ґудзь — образ мистецьки не довершений. Ми це далі ще покажемо, аналізуючи його окремо. Зараз вистачить твердження (воно дуже важливе!), що образи речників селянської революції, носіїв соціяльно-визвольної акції на селі — авторові не вдалися. Про що це свідчить? Очевидно про те, що в сільській дійсності початку дев'ятсотих років не було ще живого, органічно виросло представника цілеспрямованої революційної дії. Щось подібне "накльовувалось", але це не був ще тип

Спробуємо без великого ризика продовжити логічно думку до висновку: революція в українському селі була потрібна, вона була покликана вирішити багато важливих проблем, болючих питань. Але якого саме змісту і характеру революція, як саме вона мала розплутати заплутані соціяльно-економічні і національно-політичні противенства в українському селі — цього духовий зір автора "Фата Морґана" не бачив

Хома Ґудзь — доглядач панських волів. Він увесь перед нами, як живий: шкарубка постать, такий же шкарубкий, брудний одяг і обличчя, запах волового гною і зухвалий, моторошний сміх. Чуючи цей сміх, чуючи його дратуючу, повну уїдливости і цинізму мову: "Прийде коза до воза..." — так і уявляєш собі, яка зашкарубла, запечена у Хоми душа! Хома Ґудзь — постать, здавна відома українському селу. Прототип її ми зустрічаємо ще в часах панщини. Тоді нелюдський визиск і поневолення, при відсутності реальної перспективи хоч якогось полегшення і просвітку, штовхали людей непокірної вдачі до стихійного, неорганізованого протесту, до анархічно-бунтарських наступів. Звичайно, Хома Ґудзь, порівнюючи зі своїми попередниками — протипанськими бунтарями, більший нігіліст. Він не вірить, що варто шукати кращого життя і справедливого ладу деінде, бо взагалі не вірить у людську справедливість. Тим часом його попередники ще вірили, що десь є краще, і рятунок бачили у втечі на Дунай чи ще й далі. Жага помсти й руйнування всього, що так чи інак пов'язане з панським господарством і владою, полонила душу Хоми Ґудзя вкрай. Вона витруїла, випалила в ньому всі дійсно людські почуття і нахили.

"Пустити все з димом! Винищити панське кодло до ноги!" — це єдина жагуча мрія Ґудзя. Тому він

гостро вороже ставиться до плянового, хазяйськи ощадного використання панського маєтку і лає дурнями Прокопа, Мажугу та інших представників сільського активу, що обстоюють і реалізують це плянове використання. Згрубілість душі в Хоми Ґудзя особливо характеризується тим, що йому неприємно бачити щось чисте, не зіпсуте і гарне — воно його дратує, змушує болюче відчувати свій тваринячий занепад. Як натура до того ж активна, Ґудзь не приховує свого нелюдського бажання — всіх, що стоять над ним, що прагнуть піднестися вище, стягти донизу, в таке саме багно, в якому перебуває він. Зустрічаючись з Гафійкою, молодою гарною дівчиною, Ґудзь щоразу зухвало нагадує їй про неминучу перспективу бути наймичкою. Очевидно, старий воловик не такий наївний і не думає, що цією мовою-кряканням він робить дівчині приємність. Справа якраз у тім, що він нікому не збирається робити щось приємне.

Як мистецький образ, Хома Ґудзь довершений, повнокровний. Це вихоплений на папір кусник реальної дійсности українського передреволюційного села. Це — тип, щось цілком "відстояне", а не схема чи передчуття чогось, що лише формується. Тип, безперечно, неґативний.

Прокіп Кандзюба — молодий селянин, неодружений, належить до заможної родини. У творі він майже не показаний у своєму родинному оточенні. Ввесь час він на громадській роботі — серед дорослих селян або в гуртках молоді. З ними Прокіп читає літературу, доставлену Гущею, там бере участь в обговоренні різних громадських справ і суспільно-політичних питань. Правда, разів зо два бачимо Прокопа на розмові з Гафійкою, яку він несміло кохає, не маючи

відгуку взаємности, проте Прокопові якось самому ніяково, щоб у такі важучі для громади дні розмовляти з дівчиною про любов. Тож він, навіть, не знає, що причина байдужости Гафійки до нього лежить у відданості її Маркові Гущі.

Але загалом Прокіп уже не так яскраво показаний, як Хома Ґудзь, хоч і не так блідо схематично, як Марко Гуща. (Цей останній взагалі "вклинюється" в події села ззовні, прийшовши з міста, де він чи то працював на заводі, чи то сидів у тюрмі. У всякому разі Гуща буває в селі лише наїздами, порядком чи способом "відряджень" з іншого, фабрично-міського світу). Що яскраво і опукло виявлено в Прокопові — це його господарність, незвичайна чесність і відданість інтересам громади. Очевидно, він знав, що сільські сходини, організовані "куркулями", його покарають (хоч, може, й не думав, що аж розстрілом, та ще батьківською рукою). Проте він не збирався тікати і на збори прийшов сам. Бо це, все ж таки в його понятті були збори громади, а проти громади він ніколи не йшов. Прокіп уважав себе службовцем і відпоручником громади, що доручила йому керувати покинутим панським маєтком. У нього на руках були гроші цього маєтку, тобто громадські гроші, за які, як і взагалі за господарство маєтку, він повинен був дати звіт.

Прокіп так турбувався, щоб ніхто не міг потім сказати, ніби до його рук прилипло щось з громадських грошей, що (в обличчі явної вже смерти!) просить порахувати гроші і ствердити, що він здав усе "до копійки". Не зважаючи на скептицизм щодо цього місця у деякої частини читачів, ми особисто належимо до тих, що не почувають тут фальшу. Навіть, навпа-

ки: це місце — найяскравіше з усього, що стосується до окреслення образу Прокопа. Ще два-три таких місця — і цей персонаж — на жаль, непропорційно блідий, порівняно до своєї питомої ваги в потенціяльному пляні, до свого, так мовити, ідейного навантаження, — заяскрів би всіма барвами перед читачем, даючи йому тим самим чимале внутрішнє задоволення. Бо читач — завжди однаковий: йому подавай, щоб яскравими були в першу чергу позитивні персонажі!

А Прокіп, безперечно, стоїть у центрі найбільших і найглибших творчих стремлінь і симпатій автора. Це образ справжнього селянського ідеаліста, позначений найлюбішими авторові рисами: хазяйновитости, чесности й відданости громалі. Якщо Прокіп, як мистецький образ, дещо сильветний, не досить вріс у ґрунт реальности, сприйманої читачем у повісті, то, очевидно, до цього є підстави: реальне життя, тодішня селянська дійсність не давали ще мистцеві матеріялу для довершеного, викінченого образу. Образу селянина-будівника, що гуртом творять гармонійний суспільний лад, де прагнення особистого добробуту і щастя поєднувалися б з добробутом і щастям громади, де ці два одвічні первні — особисте й громадське — не лише не заходили б у суперечність поміж собою, а взаємно один одного підпирали й обумовлювали.

Добре змальовано в повісті одвічну селянську тугу за землею, тугу тих, хто її з роду в рід обробляв, але у власність не мав або мав дуже обмаль. Такою є Маланка, дружина Андрія Волика. Образ Маланки в постаті живий, яскравий, напоєний і огорнений якимсь теплим сяйвом. Симпатичний образ. Симпатій читача не руйнують навіть сцени її лайки з чоловіком. Читач бо розуміє причини її дражливости у відношенні до ледарюватого Андрія Волика і прощає їй.

Андрій Волик поданий у творі теж яскраво. Ми бачимо, що цей сільський бідняк змушений більшість свого віку наймитувати в пана, бо власний клапоть землі не може забезпечити мінімальних потреб його родини. Він з родиною живе надголодь, не має в що одягтися і взутися. І, все таки читач ставиться до Андрія Волика інакше, ніж до Маланки. Він має для нього не стільки співчуття, скільки осуду.

В чому ж причина? Причина у Воликовій проповіді і практиці неробства, "легкого" життя з дешевим пивом. Волик ні про що так не мріє, як про "готові гроші" і кварту пива. Замість праці в панському господарстві (про що раз-у-раз нагадує йому Маланка), щоб справді підтримати хоч трохи свою родину, Волик ловить рибу і цілими днями розводить теревені з Хомою Ґудзєм на тему майбутнього відкриття ґуральні. Андрій, бачите, проти землі, хліборобства, він — за "фабрику". Проте вихвалювання фабрики (бо вона по думці Волика забезпечує "легке життя") раптом уривається і заступається лютою лайкою і погрозами на адресу фабричної машини, коли Воликові в ґуральні відтяла пальці.

Волика читачеві жаль, але позитивним в його уяві він від цього не стає.

До яскравих мистецьких образів повісти належить образ Підпари — жорстокого, захланного ("Підпара варив з челяді воду"), з хижими острішками брів і нерозлучною сокирою, що її він на ніч клав біля себе. Цей сільський багатій, "куркуль" ладен стяти голову кожному, хто поважиться на його "десятини" чи "худібку". До того ж він майстер провокації: це він піддає своїм поплічникам-багатіям думку, щоб пус-

тити поголоску, ніби влада дарує громаді знищення панського маєтку, якщо вона, громада, сама "візьме в руки" і покарає "бунтівників". Він же й керує потім цим покаранням-самосудом над сільським революційним активом і обертає в порожнє мариво Маланчині мрії про власну земельку і скромне селянське щастя.

Хома Ґудзь — з одного боку і Лукіян Підпара — з другого боку, як бачимо, однаково несимпатичні авторові-гуманістові. Вони обидва — кожен по-своєму — заперечують мрії сільських Маланок про любу земельку, про повну одвічного змісту, радісно-приємну працю біля неї. Один заперечує яко ненажера-власник, другий — як садист-руїнник.

Але ми не згадали ще одного позитивного персонажа, що фізично і духово стоїть поміж Марком Гущею і Прокопом, репрезентуючи до того ж молодь села. Це — Гафійка, Маланки і Андрія доня.

Ось її мистецький зарис від письменника:

"Хмару розбила ластівка. Вбігла Гафійка, скваппо ховаючи щось за пазуху. Оте чисте, виплекане, немов вилизане матір'ю звірятко, таке туге, як пружина, з круглими бронзовими руками й ногами, в золотих волосинках, ота весняна золота бджілка — вкинула в хату щось таке, від чого білі стіни під низькою стелею осміхнулись..."

Не диво, що Гафійка становила гордість батька-матері, зокрема Маланки, яка мріяла віддати її за "хазяйського сина" — Прокопа. Може б так воно й сталося, та... збаламутив дівчині голову "одеський панич" — Марко Гуща, що втягнув Гафійку в нелеґальну революційну діяльність, якої письменник ближче

не показує, бо й узагалі, як ми сказали раніш, все, що з Гущою безпосередньо пов'язане, вкрите покривом невиразности й тьмяности.

Нам жаль, що Гафійка, ця квітка села не стала дружиною, щирою підпорою чесному синові українського селянства — Прокопові, а молилась на Гущу, який в критичну хвилину із села втік, рятуючи насамперед себе.

(Друковано в літературному додаткові до часопису **"Наше Життя", Авґсбурґ** (Німеччина), як розділ більшої праці про "Фата Морґана".)

УКРАЇНСЬКЕ МІСТО І ХВИЛЬОВИЙ

"Я безумно люблю город".
(М. Хвильовий: "Арабески").

1. Національна романтика і візія "загірної комуни"

"Хвильовий сам хвилюється і всіх хвилює" — так сказав про нашого письменника відомий большевицький діяч В. Затонський. Це була правда. Причини хвилювань його, як відомо, були національно-політичні. А найголовнішою причиною хвилювань було, мабуть, те, що М. Хвильовий, як ніхто інший, бачив: місто в реальній, совєтській Україні тим часом не українське. Мовиться навіть не про недостатній відсоток української людности в українських містах, а про те, що українські міста не провадять української політики і не організують у цьому напрямі село. Вони — міста — провадять "всесоюзну", що в перекладі означає — московську політику визиску й розкладу українського села. Не органічний зв'язок, не організація та інтенсифікація містом українського села, а екстенсивний, хижацький визиск села містом. Цього не міг не бачити Хвильовий, і це його, як українського інтеліґента, глибоко хвилювало, не давало спокою.

Український інтеліґент, національно свідомий — хоч і з партійним комуністичним квитком у кишені — Карамазов (роман "Вальдшнепи") чудово розуміє організуюче значення міста і на трохи провокаційне за-

питання Аглаї: "Так, значить, ти кінчаєш нову поему?" — з ноткою явного невдоволення відповідає:

"Я тобі, здається, не один раз говорив, що я працюю в економічному органі. Мене цікавить тепер питання про зниження цін".

Карамазов, цей чи не двійник Хвильового, розуміє прекрасно, що Україні на даному відтинку історії бракує насамперед національно свідомих кадрів техніків, інженерів, економістів. Що лише при наявності їх, цих технічно-економічних кадрів, організаторів народнього господарства можна відродити й утвердити українську націю як націю державну.

Але Карамазов (Хвильовий?) ще в полоні комуністичної всесвітянської романтики перших років революції, в полоні чудесної візії — "загірної комуни". Тому на суґестію Аглаї, що "без великого ентузіязму не може бути справжніх економістів", а цей справжній ентузіязм може надихнути, мовляв, лише ідея національно-державного відродження України, ідея не сьогодні народжена і нуртуюча в народі віддавна, Карамазов відповідає рішуче:

"Ідея відродження моєї нації — нічого не має спільного з національною романтикою".

Це була брехня. Брехня не лише об'єктивно, а й суб'єктивно, для Карамазова. Бо що ж інше, як не це прокляте питання — як поєднати відданість ідеї загірної комуни із служінням ідеї державного відродження України — лежало в основі його душевної хвороби ("ідіотської" — за висловом його приятеля Вовчика), було первопричиною його безнастанних душевних мук і хвилювань?

Згодом, з дальшим розгортанням роману "Вальдшнепи" й ідеологічного двобою Аглая — Карамазов, останній визнає свою помилку й самообман, визнає себе переможеним логічними доказами Аглаї. Але це не прийшло зразу. Карамазов змагається довго й уперто, обстоюючи вірність своїй укоханій мрії перших днів революції.

"Даремно витрачаєш сили, — каже Карамазов на постійні спроби Аглаї навернути його в бік національного романтизму. — Взяти хоч би те ж відродження моєї нації. Я його інакше не можу мислити, як засіб, не як мету, як фактор, що допомагає мені розв'язати основну соціяльну проблему. Відродження моєї нації — це шлях до чіткої диференціяції в нашому суспільстві і, значить, крок до соціялізму. Інакше на це відродження дивитись я не маю охоти".

Це вже, по суті, казуїстика, філософсько-політичні викрути. Бо хто ж твердить, що нація — категорія вічна? Ні. Безперечно, нація — категорія історична. Але реальне людство живе і діє саме в рамках простору та часу. Тож і суспільно-політичні істини завжди були, є і будуть історичні. І на даному етапі людської історії незбитою істиною стає те, що добре зформулював сам таки Хвильовий у своїй написаній, але забороненій совєтською владою до друку, статті-памфлеті "Україна чи Малоросія?" Ось що писав у ній Хвильовий:

"Коли якась нація (про це давно вже й не раз писалось) виявляє свою волю на протязі віків до виявлення свого організму як державної одиниці, тоді всякі спроби так чи інакше затримувати природний процес, з одного боку, затримують оформлення клясових

сил, а з другого — вносять елемент хаосу у світовий загальноісторичний процес".

Звідси зовсім ясно, в якому напрямі повинні практично діяти ми, учасники і співтворці даної історичної доби. Політикові, суспільному діячеві не вільно відриватися від землі, від історичної реальности і жити в сфері прекраснодушних мрій — візій майбутнього. Інакше він не політик, а дон Кіхот, малахіянець.

2. Місто — ненависть і місто — любов Хвильового

У белетристичній творчості Хвильового звертає на себе увагу той факт, що крім двох-трьох новель з тематикою періоду громадянської війни ("Кіт у чоботях", "Солонський яр") і пари мисливських нарисів ("На озера!" тощо), у всіх інших новелях і романі "Вальдшнепи" персонажі належать до жителів міста. Це переважно партійно-совєтські урядовці з наплоджених совєтами численних установ, "комів" та "главків", і міські обивателі типу тьоті Клави та Карамазової дружини Ганни. Справжніх пролетарів-робітників у творах М. Хвильового ви майже не зустрінете. Постає питання — чому? Адже вони були в українських містах, були на фабриках, копальнях, по різних індустріяльних підприємствах?

Так, були і є. Але Хвильовий добре бачив, що, не зважаючи на гучну большевицьку пропаґанду і заперечуючи її, робітництво українських міст і фабрик, як і колгоспне селянство, не господарі, а наймити, об'єкт експлуатації державною партійно-совєтською машиною. Воно — підсовєтське робітництво — ніякою мірою не могло почувати себе суб'єктом, творцем суспільного життя. Справжні робітники (а не

різні профкомівські та завкомівські апаратники й кар'єристи з колишніх робітників) почували себе так, як забита й безвідмовно покірна Одарка-служниця в домі Карамазових. Вони покірно тягли своє державне ярмо і лише десь у потайних закутинах їх голів ворушилась недомисленна думка: як же це вони могли колись воювати, класти своє життя за таку "робітничо-селянську владу"?

Хвильовому було видно, що на поверхні життя в СССР — отже і в Україні — жирує совєтський бюрократ, верства нових паразитів — "совработніков", які обсіли совєтський державний пиріг. Лев'яча частка їх — це очайдушні міщухи, що їх ніяким революціям не сила знищити. Щождо даного випадку, то їх совєтська влада ще помножила і "усугубила". Москва — ця хвальна столиця світової революції — перетворилася на "центр всефедеративного міщанства". Цього совєтського міщанина письменник ненавидить всіма фібрами своєї романтичної, закоханої в революції душі. "З'їли, сукини сини, революцію" — виривається розпучливо-гірке признання одного з персонажів Хвильового в новелі "На глухім шляху".

Кожний центр намагається опанувати провінцію, периферію через своїх уповноважених і відпоручників. Москва большевицька, як і раніш царська, не могла покладатися на місцевих людей і посилала в Україну своїх намісників. Вони мали стежити за тим, щоб Україна була "Малоросією", мали формувати її в потрібному для центру-Москви напрямі, "пасти її на межі", держати на рівні провінції, по суті — колонії. І Москва за два століття багато щодо цього встигла. Київ, колишня столиця славної й могутньої Київської держави, столиця цілого европейського Схо-

ду, приречений був на чиновницько-міщанське периферійне місто, що майже не мало модерної індустрії. Щоб ще більше підкреслити відсталість і провінційність Києва, в ньому ретельно насаджувано чорну сотню (десь у Петербурзі чи Москві з цим було ніяково фіґурувати). Київ ставав кублом найчорнішої реакції й українножерства: тут "подвизалися" Савенко, Пихно і В. Шульгін із своїм "Кієвляніном".

Совєти цю лінію ретельно продовжували, лише місце царських урядників і чорної сотні зайняли партбюрократи і совміщани.

Ні, не таке місто і не таку столицю хотів бачити Хвильовий в Україні.

Характеристично, що апологетка українського націоналізму, модерної української нації й держави Аґлая в розмові з Карамазовим підкреслює, що вона з Москви, із справжньої столиці, а не "з тієї, що на Лопані", і при цьому висміює Карамазова, який перед тим назвав Харків "столичним градом". Ця іронія щодо Харкова, його маріонеткової столичности, і протиставлення Харкову Москви, як справжньої столиці, в устах головної героїні "Бальдішнепів" може видатися у Хвильового дивним: адже саме він в іншому місці так влучно прозиває Москву: "центр всефедеративного міщанства".

Проте, вдумавшись, читач зрозуміє інтенцію "задавацької" фрази Аґлаї, що вона з Москви, як і її іронії щодо Харкова. Бож хіба Москва може допустити в межах свого засягу ще якусь столицю?!

І все таки Хвильовий "безумно любить" місто, розуміючи при цьому насамперед рідний йому Харків. Як же це так? Чи це послідовно?

Так, бо життя — а надто суспільне — зіткане з суперечностей і в змаганні їх поміж собою розвивається. У тім самім Харкові, що за совєтів ставав пристановищем "совбурів" і "совміщан", паразитуючих на тілі українського народу, Хвильовий бачив десятки тисяч робітничо-селянської молоді, що прийшла з фабрик та сіл і наповнювала середні й вищі школи — технікуми й інститути, наповнювала театри й українські видавництва. Вони мали згодом змінити геть обличчя наших міст, в тім числі й столицю "що на Лопані", надавши їм справді українського обличчя. Це місто майбутнього бачив Хвильовий у своїй пророчій візії і любив його. Таке місто мусіло б бути і таки було б підоймою і духовим осередком української державности. Державности не маріонеткової, а справжньої, тієї, що окрилює дух і захоплює горизонти.

Поки цього нема, не може заспокоїтись Хвильовий, хвилюються його персонажі, за винятком Вовчиків та Іванів Івановичів, хвилюється український читач Хвильового. Бо "навкруги тайга азіятської Хохландії" і темна "малоросійська ніч". (Хвильовий — "Памфлети").

Творче обличчя Миколи Хвильового як письменника, автора новель і роману, нерозривно пов'язане з його літературними памфлетами, з його публіцистикою. Як у своїх статтях і памфлетах, так і в новелях і романі "Вальдшнепи" Хвильовий служив ідеї української держави, розуміючи її як модерну державу, на рівні передової техніки й цивілізації, з українським робітництвом (звідси гасло "Даєш пролетаріят"), з українськими технічно-інженерними кадрами. Отже, з керівною ролею міста — організатора всього матеріяльного і духового життя нації.

Та інакша Україна — як самостійна держава — сьогодні й не можлива. З позицій села української держави тепер не збудуєш і з колоніяльного стану не вирвешся. Хвильовий це прекрасно розумів і тому він так любив місто як перспективно головну українську силу, без якої неможливе збудування незалежної держави. Цьому українському місту майбутнього, місту органічно пов'язаному, що державно організує український господарський і культурний процес, — уся любов Хвильового. Вона політично мудра і посилена в його творчості контрастом ненависти до "всесоюзних" Іванів Івановичів реального міста реальної УССР.

("Українські Вісті" — Новий Ульм, ч. 41 (298) за 1949 р.

ЧИ І ЯК НЕҐУЄ Т. ШЕВЧЕНКА М. ХВИЛЬОВИЙ У "ВАЛЬДШНЕПАХ"?

Напочатку про факт, що дав притоку і поштовх до написання цієї статті. Один молодий українець, якому на його просьбу ми дали прочитати "Вальдшнепи" Хвильового, невдовзі приніс їх назад з певним обуренням:

— Як міг український письменник — нехай навіть комуніст — так паплюжити Шевченка, геніяльного сина українського народу і полум'яного борця за його відродження?

Взявши до рук книжечку (це було зальцбурзьке видання І частини "Вальдшнепів"), ми ще раз уважно перечитали текст 36-38 сторінок які так розладили юнака, і вирішили, що непорозуміння варте того, щоб його з'ясувати ширше — адже воно може мати місце і в інших читачів. Нагадаємо його, це критичне місце.

Дмитро Карамазов, українець-комуніст, що поруч із "націоналістичною" Аґлаєю становлять двійку головних персонажів роману "Вальдшнепи", ведуть поміж собою "ідеологічну розмову", в ході якої Карамазов, на запитання Аґлаї — чому він не любить Т. Шевченка, відповідає так:

"А за те я його ненавиджу, що саме Шевченко кастрував нашу інтеліґенцію. Хіба це не він виховав цього тупоголового раба просвітянина, що ім'я йому легіон?.. Хіба це не він навчив писати вірші, сенти-

ментальничати "по-катеринячи", бунтувати "по-гайдамачому" — безглуздо та безцільно й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчив нас лаяти пана, як то кажуть, за-очі й пити з ним горілку та холуйствовати перед ним, коли той фамільярно потріпає нас по плечу й скаже: "а ти, Матюшо, таки талант". Саме цей іконописний "батько Тарас" і затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю."

Чи можна це місце закидати М. Хвильовому як зневаження нашого великого поета — на тій підставі, що багато рис і думок Д. Карамазова є рисами і думками самого Хвильового, бо суґеровані читачеві як позитивні (напр.: обурення **совміщанством** і **совбюрократією**, визнання, що гасла 1917 року в совєтській дійсності стали фарисейством і спекуляцією, визнання, що проґрес і боротьба (очевидно, за зміну совєтського режиму, — Б. С.) — "це ж по суті якор спасіння, це ж вихід із того становища, що в нього зайшла революція"; і жагучий біль обох — автора і його героя — з приводу жахливих злиднів і страждань трудящого люду, що його іменем і нібито для його щастя творено свого часу революцію і встановлено совєтську владу)?

Ми вважаємо, що ні, що М. Хвильовий не винен у зневазі пам'яті Шевченка, пам'яті великого Кобзаря, хоч і зневажає "закобзарену" психіку. Постараємось це наше твердження обґрунтувати.

Насамперед, позитивність Д. Карамазова як типу-персонажа виступає в романі не скрізь і не відразу,

не статично, а в процесі перегляду ним, Карамазовим, його передніших поглядів і ступневого переборення їх, ступневого наближення до націоналістичних позицій Аглаї. (Це особливо увиразнюється в другій, знищеній частині роману). Це раз. Друге й найголовніше: з усього контексту видно, що Карамазов (отже й Хвильовий) обурюється не стільки живим Шевченком і його творчістю, скільки "іконописним батьком Тарасом", що його витворив не дорослий до Шевченкового генія і його прозрінь український загал пошевченкових поколінь.

— З Тарасами Шевченками я не маю нічого спільного! — заявляє перед Аглаєю Д. Карамазов, тобто численними наслідувачами-епігонами великого поета, які без кінця співали й переспівували "Така її доля", "Нащо мені чорні брови", через кожен рядок згадували "Неньку-Україну" і безнастанно-нудно "плакали й зідхали" Ці епігони — малі продовжувачі великого основоположника — не знали чи не помічали вогненних рядків "Кавказу" "Сну" ("У всякого своя доля"), "Посланія" "Юродивого" — цих наскрізь політичних і боєво-актуальних, а при тім таких глибоко-зворушливих, емоційно насичених поезій. Власне оці численні епігони-"кобзарики", що від духового скарбу "Кобзаря" Шевченка стояли так далеко, як, скажімо, член містечкової "партачейки" (вислів з п'єси "Містечко Ладеню" Л. Первомайського. — Б. С.) до "Капіталу" Карла Маркса, — власне вони були духовими батьками антрепренерів "Гаркунів-Задунайських" і "дядьків Тарасів" (пригадайте п'єсу "Мина Мазайло" М. Куліша. — Б. С.) з їх "закобзареною" психікою, з їх органічною відразою до проґресу.

До речі, про проґрес. Карамазов гаряче обстоює

його в підсовєтській дійсності, протиставлячи, очевидно, проґрес, розвиток, боротьбу ідей і думок — тій жахливій мертвотності і забріханості, "комсомоленню в пустопорожнє", що полонили запартизованих "будівників соціялістичного раю". З попереднього читач вже знає, що герой Хвильового на проґрес дивиться як на єдиний вихід з наявної грязовини, з глухого кута, що в нього запровадили революцію кремлівські сатрапи.

Але як можливий проґрес у даних умовах? Очевидно, тільки через народну революцію і повалення сталінського режиму. Карамазов прямо про це не каже, не може сказати. Але він говорить про це маніяцями, він говорить про "боротьбу"

"... в суспільстві не може бути такої ситуації, коли неможлива боротьба", — заявляє Карамазов у розмові з Аглаєю про своє гасло проґресу.

Ми знаємо, що проґрес — було й гаслом Шевченка, який також не міг собі його уявити без всенародної революції в тодішніх, миколаївського режиму, умовах. Тому й закликає Шевченко "громадою обух сталить та заходиться вже будить" скуту царатом народну волю.

Що проґрес і боротьба, про які говорить Карамазов, не просто інтеліґентське кокетування "страшно високими" словами, а виношене й визріле — підо впливом жахливих умов підсовєтського життя — авторове переконання, видно з усього духового обличчя авторового героя, видно хоча б з таких його розпучливо трагічних слів, адресованих до своєї дружини, відданої сталінської комуністки, Ганни:

— Я думаю зараз про наше фарисейство і думаю:

чому? Чому ми не соромимось говорити про пюре і котлети? Чому ми (комуністи, апарат влади. — Б. С.), нарешті, не соромимось проїдати тут народні гроші... саме в той час, коли навкруги нас люди живуть у неможливих злиднях, у таких злиднях, що аж ридати хочеться?.. Чому ми, нарешті, боїмося винести гірку правду на люди (хоч люди й без нас її знають) і ховаємо по своїх ком'ячейках"?..

Чи не нагадує вам, читачу, цей зойк — на вид безкрайого народного горя — такого самого зойку і розпучливих слів гіркої правди в численних місцях Шевченкового "Кобзаря", що говорить про фарисейство і суєсловіє "панів і підпанків" та страшні злидні й неволю українського селянства?

II

Як відомо з Шевченкового "Щоденника", наш геніяльний Кобзар був палким прихильником розвитку техніки, технічно-економічного поступу і розвитку промисловости. Очевидно, що такий печальник за долю народу, такий великий гуманіст, яким був Т. Шевченко, не міг обстоювати техніку заради самої техніки, індустріяльний розвиток заради самої індустрії, безвідносно до становища того люду, співцем і речником якого Шевченко був, тобто насамперед українського покріпаченого селянства. Річ ясна, що з розвитком технічно-економічних знань і вмілостей, з розвитком промисловости й транспорту наш поет пов'язував вихід українського трудящого люду із злиднів, пов'язував його соціяльно-економічне і політичне піднесення, шлях до волі й добробуту.

І цей же момент особливого наголошення техніч-

но-економічних знань і вмілостей для дальшого всебічного розвитку України, для добробуту найширших мас її людности маємо у Хвильового — і то не лише в публіцистичних його працях, а й у тих же таки "Вальдшнепах". У розмові з Аглаєю Д. Карамазов не раз заявляє з притиском, що він працює як економіст, що його в даний момент найбільше цікавлять економічні питання. А коли Аглая на це каже (маючи на увазі, очевидно, реальну дійсність поневоленої московським большевизмом України): "Я гадаю, що без великого ентузіязму не може бути справжніх економістів", то Карамазов з цим цілком погоджується, хоч подеколи він, за дотепним висловом Аглаї, все ще "плутається в Ленінах, у клясах тощо". Саме на карб такого героєвого плутання, борсання на ланцюгу вчорашньої віри (нібито московські большевики — носії універсальної "загірної комуни"), на ланцюгу, що вже тріщить, але ще не розпався, — слід віднести ось цю заяву Карамазова під час полеміки з Аглаєю на тему відродження української нації:

"Взяти хоч би те ж відродження моєї нації: Я його інакше не можу мислити як засіб, не як мету, як фактор, що допомагає мені розв'язати основну, **соціяльну** (підкреслення наше. — Б. С.) проблему. Відродження моєї нації це є шлях до чіткої диференціяції і, значить крок до соціялізму. Інакше на це відродження я дивитися не маю охоти"

У згоді з дійсністю життя, з мистецькою правдою образу Карамазова як типу українського комуніста тих років — людини, що не пішла з компартією порядком сталінових "развйорсток" чи "призовів", не пішла з мотивів суто матеріяльних, жадоби влади, а вбачаючи в цім служіння великій ідеї повного і всебічного роз-

кріпачення власного люду й усього людства світу, — Хвильовий показує ступневий відхід свого героя від наївної віри в універсальний комуністичний рай. Цей відхід на гальмах має в собі і тупцювання на місці, і неодноразові рецидиви-"каяття". Та невблаганна логіка суворої дійсности, логіка духового змісту і наставлення таких Карамазових неминуче приводить їх до розриву з партією, до повного заперечення большевицької гнобительської системи — як привела вона до цього і нашого автора — Миколу Хвильового. Що саме такий шлях стелився перед Карамазовим — про це вже зовсім виразно свідчить друга, знищена Хвильовим, частина роману "Вальдшнепи".

Пора "закруглятися" і зробити загальні підсумки та висновки статті.

Кожна доба по-своєму сприймає Шевченка, його багату спадщину, — сказав якось ред. Юрій Дивнич. І це суща правда. Ми б лише додали, що в кожного великого мистця — творця поезії чи іншого роду мистецтва можна знайти (при умові використання не тільки, так мовити, генеральної лінії творчости, його домінанти, а й периферійних творчих ліній, хвилевих збочень і манівців, що від них не заасекурована жодна людина — в тім і найгеніяльніша) кому що треба чи хочеться, можна взяти собі на духову поживу те, що ближче до серця й розуму сприймальника. Отже дія і вплив твору мистецтва — справа контакту: один контактується з творчим духом на його верхах і насна-жує себе непроминальними цінностями, що їх породжує справжній людський геній, а інший знову шукає для себе "низів", бо вони йому імпонують, і харчується крихтами та відпадками, що неминучі при всякому духово-творчому (як і при матеріяльно-творчому) процесі.

Не слід забувати, що мистець, одною стороною, "дух святий", а другою стороною — син своєї країни в означеній добі, обтяженій, як і кожна доба, тими чи іншими недомислами і блудами. Тож і найгеніяльніший мистець чи суспільний реформатор несе в собі, в своїй творчій діяльності не самі лише доброчинності й істини, але й "гріхи" та помилки свого суспільства. В світлі цього стає ясним, чому історія так часто зустрічається з викривленням і спотворенням великих ідей і започаткованих великих рухів, коли вони — всилу своєї величі й новизни — не мають достатнього контакту в дотичному суспільстві й тому обростають масою вульґаризаторів, які вже по-своєму "доносять" нібито ті самі, а в суґі речі інші — бо спростачені — ідеї первісних творців.

Так само в світлі цього стає ясним, що "Кобзар" Т. Шевченка для українофілів(*) минулого століття був одним, для свідомого, політичного українства кінця XIX-го і початку XX-го століття — іншим, а для М. Хвильового і його покоління — третім, ще інакшим. "Українофіли" щодо свого розуміння творчого облич-

---

(*) По-чудному і якось нелогічно звучить цей термін, коли знаєш, що ним позначувано (і самі себе так позначували!) не кого іншого, як таки українців, тих власне, небагатьох освічених українців, які, всупереч більшості, не вирікалися приналежности до українського народу, як окремої національної одиниці. Почудному звучить, бож нормально українофілом може бути росіянин, поляк чи який інший чужинець ,що симпатизує Україні й українцям, подібно як серед українців — чи будь-якого народу — можуть бути (і таки є!) москвофіли, полонофіли, германофіли тощо.

чя Т. Шевченка могли ще мати бодай ту підставу-виправдання, що їм здебільша не був відомий повний "Кобзар" (тобто з "Кавказом", "Сном", "Юродивим", "Посланієм" і "Трьома літами" (1843-45 рр.), а "Кобзар", обчикрижений царською цензурою, отже без усіх згаданих революційно-сатиричних поезій Шевченка. Саме цей обчикрижений "Кобзар" і був спопуляризований численними наслідувачами-епігонами, що "стихотворили під Шевченка" і своїм набридливим і жалюгідним "неньканням" (від "Ненька-Україна" з поезій "Кобзаря") і пасеїстичним "згинуть наші воріженьки" (нібито вони самі можуть згинути!) цілком заслонили в очах ширшої людности справжній образ Т. Шевченка — поета-борця за національно-політичне визволення українського народу. Заслонили своїм образом "батька Тараса" у вишиваних рушниках. (У М. Хвильового це влучно названо "іконописний батько Тарас").

Ось проти цього культу засклепленого "іконописного батька Тараса" повстає Хвильовий та його покоління. Повстає проти численних адептів цього культу — проти "легіону тупоголових рабів просвітян", характеризуючи їх убоге українство, його психічний зміст як "закобзарений", тобто анахроністичний вкрай, недійовий і фальшивий супроти завдань сучасного українства.

Чи мав рацію М. Хвильовий, так гостро атакуючи комплекс "закобзарености" і "просвітянства" в психіці пересічного українського інтеліґента, зокрема з колишньої підцарської, а пізніше підсоветської України?

На нашу думку — так. Мав і має, тобто справа

ця і нині актуальна. І то не лише в культурно-мистецькому, а й в суто політичному пляні.

"Просвітянство" і "закобзареність" як специфічні психоідеологічні комплекси були усвідомлені (з боку передових українців-революціонерів) як велике гальмо, як колода на шляху нормального росту українства — ще під час революції 1905 року, отже за якихось 20 років перед Хвильовим як письменником і публіцистом. Уже тоді, 1905 року, українському національному рухові прийшла пора ставити перед собою на всю широчінь кінцевий постулят кожної пробудженої нації — постулят власної держави. Бо вже тоді виявилось з очевидністю, що дальше засклеплення українства в рамах **лише** культурного руху загрожує йому безперспективним скнінням на задвір'ї історії як своєрідного **провансальства** на "благодатном Юґе Росії". Колишня позитивна роля "Просвіт" у пробудженні елементарної національної свідомости українського загалу — так у Галичині, як і Наддніпрянщині — всім відома. Відома також під цим оглядом епохальна роля Шевченкового "Кобзаря" (навіть того обчикриженого, що десятиліттями єдино був приступний нашому загалові в межах царської Росії). Але рух є рухом, і як нема в ньому поступу наперед, то рух скочується назад. Те, що було життьове — бо доцільне — на початку руху новітнього Українського Відродження (загально цей початок датується роком появи "Енеїди" Котляревського, тобто 1798 роком), — то наприкінці XIX-го віку, а в XX-ому віці й поготів — стало анахронізмом, випорожненим і безсилим, щоб когось переконати чи зворушити в такій мірі, щоб спонукати до активної дії. Це дуже добре засвідчив перебіг подій в Україні під час революційних 1917-18

рр. Українські селяни та робітники, що становили вояцьку масу "українізованих" полків з гучними найменнями "ім. Б. Хмельницького", "ім. Т. Шевченка", "ім. Ів. Мазепи" тощо — стали на позицію невтральности (це в ліпшому випадку!) в збройній боротьбі України проти Москви. Бо українство в їх очах **не асоціювалося** з вимогою самостійности України, з активною політичною боротьбою за неї, а лише з деклямаціями про "вишневі садочки" та з "гопачно-шараварними" виставами з обов'язковою "ковбасою та чаркою" — різних аматорських гуртків і труп під орудою невмирущих "Гаркунів-Задунайських".

Нема сумніву, що в згаданій невтральності тодішніх українських селян і робітників у вояцьких одностроях царської армії чималою мірою завинила таки наша інтеліґенція, яка в масі сама "просвітянствувала" (драмгуртки, хори, жалібні академії, карнавковий збір...) навіть тоді, коли вже настала крайня пора переключитися на революційно-політичну роботу **під своїм українським прапором** (а не під прапором загальноімперським!), **щоб готувати в масах своєї людности кадри борців за самостійну Україну.**

Друковано в місячникові **"Нові Дні"** (Торонто, Канада), ч. 6 за 1951 р., з підписом: **Б. Сивенко.**

БОРОТЬБА ЗА ШЕВЧЕНКІВ ПРАПОР

"Теплий кожух, тільки шкода —
Не на мене шитий,
А розумне ваше слово
Брехнею підбите".

(Т. Шевченко: "Посланіє").

Такими словами Тарас Шевченко свого часу відповів на поради писати "на общепонятном" і на "приятниє во всех отношеніях" для панівного російського суспільства теми: про "Матрешу", про "Парашу — радость нашу, султан, паркет, шпори", (Вступ до поеми **"Гайдамаки"**).

Наведені поради казенних літераторів і просто знайомих, серед яких не бракувало і людей українського походження, суб'єктивно подеколи були щирі, тобто не завжди мали скритий намір звести на манівці великий хист поета, щоб таким чином зробити його нешкідливим для панівного московського режиму, вихопивши чи зламавши в Шевченковій творчості її протипанське вістря. Були бо серед цих "порадників" щирі і добрі приятелі Шевченка, українці родом, що їх одначе захопила "общеімперська" ідея.

Це була перша в часі "психічна атака" нашого Кобзаря, отже в суті ідеологічний наступ Москви, ведений цим разом під дружньою личиною, з медівником в руці, щоб вже дуже скоро обрушитися на поета з батогом закаспійської каторги. То дарма, що в цій

першій, ніби приятельській, атаці Шевченка брали участь люди суб'єктивно щирі, які не хотіли йому зла. Об'єктивно вони зміцнювали — і то дуже значно — позицію його найбільшого ворога — Москви. І відповідаючи на цю першу атаку. Шевченко як апостол новітнього, воюючого за свою власнопідметність українства. не мав потреби вирізняти "приятельських" порад від "неприятельських", якщо вони об'єктивно збігалися. Він мав цілковиту рацію всім їм — і першим і другим — відповісти як наведено вгорі, скваліфікувати їх слово—пораду як "брехнею підбите".

Не впоравшись з гнівно-протестуючим голосом Шевченківської музи, не зумівши зацитькати її і перетягти на свій бік звабою "общеімперської" культури, Москва хапається за випробуваний засіб репресій, за "батіг" і Шевченко опинюється в казематі Шліссельбурґу, а далі — десятилітня жорстока солдатська неволя. Остання так підкосила здоров'я поета, що вийшовши по десятьох роках на волю, він у 43 роки виглядав майже дідом і через три з чимось роки помер.

Але помер наш поет вже не як автор лише "Причинної", "Катерини" та козацько-романтичних поем і баляд. Помер, залишивши українському народові своє невмируще "Посланіє", свої гостроб'ючі по московському імперіялізмі поеми "Сон" і "Кавказ", свій полум'яний "Заповіт". Ці небезпечні для імперіялістичної Москви поезії ширилися в народі, набирали щораз більшої сили звучання, опанували душі українських селян, робітників та інтеліґентів. Це було наявне життя поетової творчости, її гідні тривалі плоди.

І тому, хоч Шевченка живого вже не було, він проте жив у своїх творах щодалі яскравішим і буйнішим

життям, завдавав тривалого клопоту Москві, підриваючи її панування в Україні. Тож Москва безупинно мобілізує всі засоби проти Шевченкового впливу, намагаючись як не знеславити поета, то перехопити його бодай частинно собі, розколоти і послабити Шевченка — прапороносця української революційно-визвольної ідеї.

В арсеналі московсько-імперіялістичних засобів боротьби проти Шевченка і далі, аж до 1905 року, перше місце займають репресії, заборона в підросійській Україні таких його чільних творів як "Сон" ("У всякого своя доля"), "Кавказ", "Заповіт" та інші. Москва боїться цілого Шевченка, бо розуміє мобілізуючу проти її колоніяльно-поневолювальних замірів і плянів силу його поезії, вона якмога намагається обтяти крила речникові українського нескореного духа. Заборонивши на Великій Україні найвиразніші протимосковські твори Кобзаря, Москва пильно стежить за тим, щоб цих творів не доставлювано з тодішнього закордону — в першу чергу з Галичини. Закордонні українські видання московський уряд кваліфікує як "австро-німецьку інтригу", спрямовану, мовляв, на загарбання Наддніпрянської України Австрією та Німеччиною. До репресій долучається і промосковська пропаганда, перетягування засобом "медівника" найбільш талановитих українців — громадських і культурно-мистецьких діячів — до "столиці" (Петербурґу чи Москви), заманювання їх в общеімперські сіті.

Але найбільш і найширше розвинула Москва свою пропаґандивну зброю проти Шевченка вже після революції 1905 року, коли в російській імперії прийшла сяка-така конституція і застосовувати репресії в давнішому маштабі було вже якось "не до лиця". Отже

Москва організує глибоку протиукраїнську диверсію в самому центрі України — Києві. Для цього вона використовує цілу плеяду "самоотверженних малоросов" з відомим Савенком, Пихном і Віталієм Шульгіним на чолі, що гуртувалися при газеті "Кіевлянин". Ця група не скупилась на похвали "трудолюбивому малороссіянину", зокрема вихваляла "простолюдина-мужика", водночас нацьковуючи цього "простолюдина" проти "украінствующего інтеліґента-мазепінца", що його вона представляла як "австро-німецького запроданця". Статтями в цім дусі раз у-раз заповнювано сторінки "Кіевлянина" і подібних до нього газет.

Пізніше, вже 1917 року, ця протиукраїнська "єдинонеділимська" проповідь, в шатах окопної ідеології "общего котелка", цупко вчепилася мільйонів українських селян і робітників у військовій одежі (а це був найактивніший людський елемент і до того ж він тримав у руках зброю) і була великим гальмом на шляху наших самостійницьких змагань.

Та з часу написання "Сну", "Кавказу", "Посланія" і "Заповіту", взагалі від так званого періоду "Трьох літ" (1843—1945 рр.), активне українство і Шевченко поєднані нерозривно. Боротися проти одного — означало боротися проти другого та навпаки. Московський імперіялізм розумів це дуже добре, розумів силу впливу Шевченкового слова на широкі маси української людности. Тому для успішної боротьби проти української самостійницької ідеї імперіялістична Москва намагалася розвінчати — не фізичного Шевченка, бо він давно помер, — а Шевченка **духового**, що жив у душах мільйонів нашого народу, Шевченка як самвол і прапор новітнього самостійницького українства.

"Я вот понімаю і люблю язик Шевченка: ето, действітельно, бесхітростная народная речь, которой говорят в Малороссії.В ней нет нікакіх "взагалі" і "чергувань", нікакіх "ситуацій" і "пропозицій", видуманих і пущених в оборот галічанамі под польско-немецкую діктовку!" — так, удаючи "простачка", запевняли—агітували агенти московського імперіялізму в Україні. Їм підспівували наші таки землячки "тоже малороссиї", що сиділи на тепленьких "казьонних" посадах, або й з породи тих ревних дурнів, що їх скрізь витворює довгорічний колоніяльний режим, туманячи нестійкі голови імперськими цяцьками. Ці залюбки признавалися в "любові до свого рідного", але "ніяк не розуміли" — чому треба боротися за самостійну Україну.

"Я ж сам — тоже малоросс. Люблю українскіе песні, пословіци, варенікі со сметаною і малороссійскій борщ. Чітал "Кобзарь" Шевченка. Но скажіте, пожалуйста — есть лі в "Кобзаре" хоть раз где-нібудь слово "Самостійна Україна"? Я не встречал. Ілі слова "Українська держава", "Українська республіка"? Ведь нет? А почему? Да потому, что Шевченко нікакой "самостійності" не желал і даже понятія о ней не імел. Он просто любіл Малороссію ілі — пусть будет по-вашему — Україну, ейо пріроду, ейо народ"...

"Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть"...

Вот ето, действітельно, поетічно і красіво!

Ілі: "Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива..."

Ето тоже картіна!.. Но "державной самостійності" тут нікакой нет!"

Чому ми довше спинялися на цих солідної давности теревенях? На цих, здавалося б, остаточно зданих в архів "аргументах"? А тому, власне, що вони, на жаль, ще й досі мають обіг. Ще й сьогодні є українці, для яких єдинонеділимська "общекотелкова" ідеологія міродайна і вони "ходять" в російських "солідаристах", "сбонрівцях" (колишні власівці), "лігоовобожденцах" (група Керенського в США) та інших організаціях "общеросійської" орієнтації. Мало того, що своїм входженням туди ці наші земляки не раз солідно збільшують їх членство. Гірше те, що цим самим вони живлять претенсії росіян говорити перед лицем світу і від імени українців, говорити "за всі народи Росії". Це і є сьогодні та найбільша колода, що лежить на шляху наших національно-визвольних змагань.

Та найбільше праці в напрямі здобуття Шевченка для себе, перемальовуючи його прапор в бажані їм фарби, доклали таки большевики — ці модерні і найспритніші московські імперіялісти. Агітація і пропаганда — один із стовпів їх внутрішньої (зовнішньої також!) політики, скерованої на закріпачення якнайбільшого числа народів. Тож на Україні вони не могли оминути Шевченка, його творчість, його вплив. Удаючи з себе щирих друзів і звеличників його творчости, ще за перших років окупації ними України большевики понадавали ім'я Шевченка різним театрам, музеям, інститутам, навіть військовим частинам, а пізніше фабрикам, радгоспам і колгоспам. У Києві та Харкові вони збудували пам'ятники Шевченкові; його іменем названо округу (пізніше район), де народився Шевченко. Словом, большевики, коли це їм потрібно, вміють замилити очі.

Це так щодо форми. Інша справа — зміст, жива Шевченкова творчість. Зміст Шевченка, його ідеї і настанови большевики — як завжди і скрізь — препарують по-своєму, "большевизують".

Напочатку, ще таки 1917 року почавши, совєтська пропаґанда найбільше наголошувала соціяльні протипанські мотиви Шевченкової творчости. Готуючи збройний наїзд на Україну, проти Центральної Ради та її уряду, Ленін і К-о розпалювали соціяльну ворожнечу, щоб відтягти увагу від іншого. З метою розкласти українське селянство, а зокрема і особливо "українізовані" полки з фронтових солдатів-українців (серед них, до речі, найчастіше фігурувала назва — **"полк** (курінь чи сотня) ім. **Т. Шевченка)**, большевики пустилися шляхом найрозгнузданішої демагогії. Яких тільки теревенів не плели вони на адресу Центральної Ради і тодішнього уряду її — Генерального Секретаріяту! Тут використано і звичайне в українських національних колах звернення "пане-добродію" (мовляв, самі пани!), і назву "Генеральний Секретаріят", "Генеральний Військовий Комітет" (мовляв, самі генерали!), і наявність галичан — колишніх австрійських вояків і т. п., і т. п. І поруч "ударним порядком" обертано в большевика великого нашого поета — Шевченка. "Співець українського бідного селянства", "співець сільського пролетаріяту України", "борець проти панів і генералів", "предтеча і пророк соціяльної революції в Україні" — так "в опрацьованому вигляді" представляла Шевченка большевицька пропаґанда українським селянам і робітникам. "Товаріщ Шевченко єслі б жіл сєводня, то вмєстє с намі біл би панскую Центральную Раду!" — горлав на мітинґу в Лубнях командир "Харьковского пролєтарского отряда ім. Шевченка".

З великим жалем треба ствердити, що в "большевизації" живого Шевченка (бо його творчости) діяльну участь приймали наші ліві соціялісти, есери-боротьбісти і ліві есдеки (незалежники), що дали себе заманути большевицькими соціяльними кличами і пішли проти своєї національної держави. З них один такий А. Річицький (пізніше розстріляний большевиками вже як член ЦК КП(б)У) особливо багато попрацював щодо кастрації національних первнів Шевченкової творчости, написавши цілу книжку "Тарас Шевченко в світлі епохи". В цій книжці А. Річицький з ревністю добровільного московського прислужника, ретельно затушковує протимосковські, національно-визвольні ідеї творів Шевченка, підкреслюючи натомість, що "своєю соціяльною поезією Шевченко міг би знайти собі ґрунт в революційній плебейсько-пролетарській суспільності... Що він був поетом-борцем за визволення соціяльної верстви — матері сучасної робітничої кляси. . ."

Та минали роки, кріпшала совєтсько-большевицька влада і більшало число її жертв. Більшість передреволюційних панів вигублено, частина встигла втекти за кордон, ще якась частина присмокталась до нових панів, що їх совєтський режим наплодив таки досить швидко і в чималій кількості. Стало нудно і навіть незручно на кожному кроці, як це було раніш, відміновати в різних варіянтах колись таке модне: "Геть буржуїв і панів! Всадить їм штик у товсте пузо!" Адже буржуями і панами була тепер "сметанка" колишніх революціонерів і пролетарів! Старі большевицькі гасла в новій совєтській дійсності, з її купою партійних вельмож і мільйонами партійних п'явок-паразитів, могли будити в підсовєтській людності небажані і небезпечні думки та настрої.

І совєтсько-большевицька пропаґанда (десь з половини 30-их років) генерально "переключається" і "перебудовується". Після винищення майже всієї старої партійної ґвардії це пішло Сталінові досить легко, бо молоді партійні телята, підвищені до ранґи високих достойників, з так зв. Жовтневою революцією, її боротьбою і кличами здебільша нічого спільного не мали.

У Совєтському Союзі все йде "директивно" і підстригається під одну зачіску. А Шевченко досі був дуже протипанський, полум'яно-революційний у внутріполітичному і соціяльному пляні. Тож треба і його причесати якось так, щоб він допомагав зміцняти новий етап большевизму або бодай хоч не шкодив. І ось большевицька пропаґанда починає звеличувати в Шевченковій творчості "народність", зводячи її до чистої побутовщини і мрійно сентиментального українофільства. (Це вогненну, орлиного лету музу Шевченка!). "Зоре моя вечірняя". "Нащо мені чорні брови". "Діви. чії ночі" тощо стають тепер — в представленні большевицького "аґітмасу" і "аґітпропу" — ледве не центральними, "визначальними" для поетового обличчя творами. Саме їх, як "спів українського Кобзаря", а не "Сон", "Кавказ", "Посланіє" підсовують тепер "першим пляном" українському школяреві, декламують з нагоди Шевченківських свят тощо. Совєтське "шевченкознавство" робило свій черговий поворот, підпорядковуючись новому загальному курсові червоного Кремля, що вертався до старих основ московського імперіялізму царської доби. Соціяльно ліві кличі і гасла, як такі, що втратили свою дійовість для Москви, поступово стушовуються. Натомість починає зростати культ Івана Каліти — "собірателя землі русской", Івана Лютого (Ґрозного), Петра І-го та таких ніби ні-

чим з большевизмом непов'язаних московсько-патріотичних постатей як Олександер Невський, Іван Сусанін, генерали Кутузов і Суворов, адмірали Нахімов і Макаров.

Щодо України і Шевченка, то цілком замовчують ті місця Шевченкових творів, усуваючи їх з шкільних і масових видань, де Шевченко картає Богдана Хмельницького за його нерозважний державно-політичний крок — злуку України з Москвою в 1654 році. Натомість посилено "опрацьовують" постать Хмельницького в промосковському дусі такі борзописці як О. Корнійчук (п'єса "Богдан Хмельницький") та інші. Лаючи на всі заставки Івана Мазепу, большевицька преса підносить натомість нікчемних зрадників Кочубея та Іскру.

"Жіть стало лучше, жіть стало веселей!" — кинув фразу (справді крилату своєю нечуваною брехнею!) кремлівський диктатор. І затанцювала "єдінообразно" большевицька пропаґанда: "Жіть веселей! Дайош радость, песні, пляскі!"

І почалося: "Страна моя, Москва моя — ти самая любімая!", "Нас пеньем встречает река!", "І любят песню деревні і сьола!" А приперті до стіни, тричі "перевиховані" Тичини-Рильські несуть і "свій глек": "Хай шумить земля піснями!" бо "Воля Сталіна над нами..."

Словом, "народ благоденствує". А раз так, то він не потребує журитися, не потребує навіть багато думати над різними пекучими питаннями — йому подавай **розвагу**.

І що далі тематика цієї "розваги" від соціяльно-

політичних проблем дня, тим краще. Небезпечно виснаженому "стахановщиною" українському робітникові чи замученому, напівголодному колгоспникові задумуватись над соціяльно-політичною проблематикою! Тож театри починають ставити старі-престарі речі як "Москаль—Чарівник", "Сватання на Гончарівці", "Пошилися в дурні" (без перерібки!), "На перші гулі" і т. д. Замість так пропагованих раніше пісень про революцію, тепер випускають збірники народних побутових пісень з "дощиком", "щедриком", "Гандзею-кицею", "хрещатим барвінком" і "любистком-чарами". Шевченка, річ ясна, допасовують до цього "строю". роблять з нього нешкідливого поета "літератури для домашнього вжитку", щось на зразок "малороссійського Кольцова", — як про нього зволив пожартувати один російський критик.

Тому захищаючи справжній ідейно-політичний прапор Шевченка, ми повинні боротися так проти "першоетапної", як і "другоетапної" большевизації нашого великого поета. Не "співець українського передпролетаріяту" (А. Річицький), не "безвредно кобзарствуючий" сентиментальний "батько Тарас", а співець Москвою поневоленого українського народу, бойовий речник його національно-визвольної боротьби — ось справжня місія історичної появи Шевченка і дійсний прапор його геніяльної творчости.

Друковано вперше в журналі **"Самостійна Україна"**, ч. 5 за 1951 р., Чікаґо, США.

ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНІ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА

I.

Коли народові відібрано матеріяльну зброю, він продовжує боротьбу зброєю ідей, зокрема ідей, втілених у мистецьких образах...

В житті кожного живого народу бувають періоди, коли на чолі його національних змагань стоять не політики, а діячі культури і мистецтва: філософи, історики, поети. Буває це тоді, коли націю груба матеріяльна сила ворога подолала й придушила, але народ ще не вичерпав своїх духових сил, ще не відбув свого історичного призначення і шляху. Тоді з глибинних верств, з надр свого етнічного масиву нація видає на поверхню свого життя речників свого невмирущого духа і волі до національного життя, до творчої життєдіяльности. І такими речниками, як ми вже сказали, дуже часто виступають письменники й поети.

XIX. століття в нашій історії було століттям, коли, здавалось, остаточно вигасли наші національно-державницькі аспірації і навіть свідомість національної окремішности. Понад сто років минуло з дня нещасливого Полтавського бою, що прикував нас до московського, імперіялістичного воза. Основна маса нашої людности — селяни — ходили в кріпацькім ярмі, а представники верхніх шарів нашого народу, за невеличкими вийнятками, пішли на службу трикольоровому російському чи чорно-жовтому австрійському прапорам.

І саме в таку тьмяну глуху добу, наприкінці тридцятих років XIX ст., зазвучало могутнє слово Великого Кобзаря. Впевнено, сміливо залунали Шевченкові слова про те, що наша **"Слава не поляже; не поляже, а розкаже, що діялось в світі. Чия правда, чия кривда і чиї ми діти"**. Це був голос справжнього речника нашого революційного духа, збудженого з вікового сну, голос, що, кажучи словами іншого великого поета, "словом сильним, мов трубою, міліони зве з собою, — міліони радо йдуть, бо це голос духа чуть!"

Цей голос великого поета могутнів з року в рік, дзвенів металом і палахкотів вогнем, будив певність у нашому народі й закликав до бою та помсти над катами.

"Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля,
і неситий не виоре
На дні моря поля,
Не скує душі живої
І слова живого..."

("Кавказ")

Тарас Шевченко був свідомий свого великого завдання і призначення — бути виразником історичних, століттями виплеканих дум і прагнень нашого народу. Він розумів, що мусить гриміти (наражаючись на найтяжчі удари ворога), бо мовчать мільйони його земляків, придушені ярмом визиску й неволі. Саме їх, "братів незрячих, гречкосіїв", мав насамперед перед очима наш поет, творячи свої пристрасні поезії. Поет розумів, де його справжня авдиторія.

"Возвеличу
Малих отих рабів німих!

Я на сторожі коло їх
Поставлю с л о в о !. .”

(“Подраж. XI псальмі”)

Висловлюючи іменем цих уярмлених мільйонів українського народу палкий протест проти нечуваних соціяльних та політичних утисків, Шевченко будив ці мільйони і зростав сам, зростав з погляду повноти й глибини мистецького відтворення тодішньої дійсности. Якщо на початку сорокових років він подає в мистецьких образах порізнені, відокремлені факти визиску і знущання над людьми, то вже через пару років він здобувається на мистецькі образи узагальненого синтетичного охоплення й сили, на мистецькі відтворення всієї гнобительської системи московського імперіялізму.

Вершок такого всеосяжного і яскравого зображення соціяльно-політичної системи російської тюрми народів подибуємо в Шевченковій поемі **“Сон” (“У всякого своя доля...”)**. Нагадаємо в кількох словах її зміст.

Поему написано від першої особи — “я”, тобто поет ніби говорить про себе. Одного разу вернувшись додому стомлений, поет швидко заснув і йому приснилось таке: немов перетворився він у сову і полетів понад Україною. Згори сова-поет скрізь бачить чудові гаї і родючі лани, але серед цієї щедрої природи живе в злиднях і горі покріпачений люд. Летить поет далі на схід, міняється природа — вже не така красна й мальовнича, але люд так само вбогий. Ось поет летить уже понад сніговими просторами Сибіру, шукає нагоди побачити ближче людське життя і бачить неймовірно важку працю нужденних людей на золотих розсипищах і вугільних шахтах. Поет хоче дізнатися звідки починається і як “пускається в рух” ця

велетенська державна машина гноблення та визиску і повертає свій лет на захід, прямуючи на столицю — Петербург. Уже над столицею, побачивши на майдані незвичайне скупчення людей, поет з сови обертається назад у людину і продирається крізь натовп у середину царського палацу. Тут його очам показалась така картина: довжезний ряд усякого начальства — від міністрів з орденами на грудях до звичайних урядовців — виникувався перед царем і царицею. Ось цар підходить до найстаршого і з розмахом б'є його в обличчя. Той, не довго думаючи, відвернув руку і трісь в обличчя свого сусіда, а цей дальшого сусіда і так пішов мордобій аж до поета, що стояв біля вхідних дверей Ніхто не пробував спитати — для чого і за що б'ють? Рукоприкладство їх величности царя вважалося законом, що не підлягав дискусії чи сумніву.

Чи можна більш яскраво і дотепно, а заразом і уїдливо представити засобами поетичного слова загальну картину безправ'я, самодурства і огидного хамського підлабузництва в колишній царській Росії? Чи не чуємо ми тут увесь аромат тодішньої атмосфери в ділянці суспільно-державного життя з його лиховісним покриком: "Не рассуждать!" "Тащіть і не пущать!"

З часу написання цієї безсмертної універсальної сатири минуло 105 років. Але яка ж вона дійова й сучасна сьогодні і то якраз на тих самих теренах російської імперії, що нині зветься СССР. Можна бути абсолютно певним, що коли б Сталінові заманулося, скажімо, видати наказ, щоб усі мужчини запустили бороду й вуса, то не лише ніхто б не заперечив цього, а відразу преса совєтська, на чолі з "Правдою", скваліфікувала б цю дурну забаганку як надзвичайно "мудре рішення мудрого вождя" і всі органи преси, включ-

но до районової, присвятили б "бородатому законові" повні патосу передовиці.

Непроминальна сила і вплив поетичних образів справжніх літературних геніїв саме в тім і полягає, що вони межують з пророчою візією і гранично стисло, з максимальною ощадністю засобів і максимальною конденсацією мистецького вислову відзеркалюють вічне в мінливому, загальне в специфічному. Образи царсько-московської деспотії в поезії Кобзаря якраз до таких і належать. Тому вони не застаріють аж доти, доки взагалі існуватиме тиранія і сваволя. І емоційно-наснажувальна сила і вплив їх такі великі, що питома вага їх у формуванні громадсько-політичної і національно-державної свідомости незрівняно більші, ніж скажімо, публіцистики. Про те, що кожен народ лише у власній національній державі може мати нормальні умови свого національного. біологічного й духового розвитку, — на сьогодні в нашій літературі вже написано стільки статтей і брошур, що можна скласти цілі томи. Але навряд чи їх емоційна сила і організуючий вплив дорівнюють коротенькому, а якому ж ядерному вислову Т. Шевченка:

"В своїй хаті —
Своя правда,
І сила, і воля."

Безперечно, це образове твердження нашого поета-борця становить хребет його поезій на громадсько-політичні теми і головний висновок — заповіт, що його Кобзар полишив своїм сучасникам і майбутнім поколінням у таких безсмертних поемах як "Суботів", "Сон" ("У всякого своя доля"), "Кавказ", "Посланіє" ("І мертвим і живим і ненародженим землякам..."), "Іржавець", "Розрита могила". Цей висновок-заповіт можна зформулювати, нав'язуючи до нашої політич-

ної історії, так: **Цілковите заперечення Переяславського договору з Москвою — нещасливої акції гетьмана Б.Хмельницького; натомість утвердження у всіх своїх помислах і чинах самостійницької акції гетьмана Івана Мазепи.**

Нефортунний крок Богдана Хмельницького (помилковість якого, до речі сказавши, великий гетьман скоро побачив сам) призвів наш народ до втрати "своєї хати", тобто власної державности; акція Івана Мазепи, що виступив збройно проти Москви, мала на меті повернути українцям "свою хату" — так оцінював ці поворотні факти нашої історії Тарас Шевченко, і так оцінює їх українська політична думка тепер, понад сто років пізніше — після сказаних Шевченком слів-дороговказу.

Тому такі близькі і зрозумілі нині для нас розпука і біль Великого Кобзаря, коли він говорить з приводу нещасливого приєднання до Москви в 1654 році:

"Ой, Богдане, нерозумний сину!
Подивись тепер на матір,
На свою Вкраїну!.."

І далі:

"Степи мої запродані
Жидові, німоті,
Сини мої на чужині.
На чужій роботі..."

Це поет говорить іменем України. А ось в поезії "Суботів" поет звертається до Хмельницького вже безпосередньо, нагадуючи про згубні наслідки його договору з Москвою:

"Отаке то, Зіновію, Олексіїв друже,
Ти все оддав приятелям,
А їм і байдуже!"

II.

Крім отого головного стрижня в політичній поезії Т. Шевченка, про який сказано вище і який є, так мовити, мистецьким висловом нашої політичної лінії назовні, в поезії Кобзаря з великою мистецькою силою втілено іншу важливу для нас директивну лінію — лінію наших внутрішніх взаємин. політики "для себе" і "щодо своїх".

Ось "Іржавець" — невелика та багата змістом поема, написана 1847 року, отже. 102 роки тому. Говорячи про нещасливий для України вислід Полтавського бою 1709 р., Шевченко каже:

"... поради не подала мати,
Як пшениченьку пожати,
Полтаву достати?
Ой пожали б, якби були
Одностайно стали
Та з хвастовським полковником
Гетьмана єднали"...

(Тобто якби Мазепа з своїм оточенням і Запоріжжя діяли в контакті й згоді з Семеном Палієм, за яким ішли широкі маси поспільства на Правобережній Україні).

Отже єдність перед зовнішнім ворогом, єдність (на ґрунті національно-державницькому) козацької старшини на чолі з гетьманом і посполитих, тобто селянської і міщанської людности — ось що, на думку Шевченка, мало відвернути нашу поразку під Полтавою, а цим самим урятувати нашу державність.

У вже згадуваному славетному "Посланії", в "Розритій могилі" тощо — великий поет ні за що не картає так земляків, як власне за брак політичної єдности пе-

ред лицем ворога, за відступництво і зраду. Для зрадників національних інтересів полум'яний Кобзар не знає пощади. Слова прокляття і їдкого сарказму зриваються з його уст при згадці про "перевертнів".

"А тим часом перевертні
Нехай підростають
Та поможуть москалеві
Господарювати
Та з матері полатану
Сорочку знімати!"

Саме таких перекинчиків і відступників має на увазі поет, коли в "Посланії" з гірким розпачем констатує:

"Доборолась Україна
До самого краю:
Гірше ляха свої діти
Її розпинають".

Ми вже сказали, що Шевченко з своєю палкою, вогненною поезією з'явився в часі, коли вигасала вже в народі пам'ять про славну добу Козаччини, в часі якої Україна ставала на прю не лише проти кримців, але й проти Варшави і Москви. У важкій національній неволі скнів народ, тужно усвідомлюючи і в пісні виливаючи, що "наші шаблі заржавіли, мушкети без курків". У такі часи в живого народу залишається чи не єдина ще зброя — **слово.**

Трудно, навіть неможливо уявити собі національне відродження України без Шевченка. Він наш перший справжній поет-трибун, поет—національний борець, що стоїть як милевий стовп на нашім історичнім шляху, орієнтуючи нас від Хмельницького на Мазепу, запалюючи до жертвеного чину все нові й нові лави послідовних самостійників. Його пророча, дороговказна поезія появилася незвичайно вчасно, коли наш народ майже втратив верхню верству, що

зденаціоналізувалась і пішла служити насильникові "за шмат гнилої ковбаси"; коли, отже, наш народ стояв на грані повного перетворення в сиру етнографічну масу "малоросів" — "русинів". Ген-ген, десь на самому споді, ледве помітна жевріла ще іскра. Він, Кобзар, підхопив цю іскру і, запалившись нею сам, запалив серця поколінь — перетворив іскру у великий, негаснучий вогонь боротьби за волю. Відтоді ворог міг здушити лише фізичних носіїв, та нездолав і ніколи не здолає він загасити вогонь-боротьбу, що палає в поколіннях.

І тому з найповнішим правом ми повинні саме до Т. Шевченка віднести ті його слова, котрими він звертається до І. Котляревського:

"Будеш, батьку, панувати,
Поки живуть люди,
Поки сонце з неба сяє —
Тебе не забудуть".

("На вічну пам'ять Котляревському")

Бо ніхто досі, за всі три століття нашої неволі, не зумів так струснути і підняти наш народ з глибини духового занепаду і так запалити його вогнем національного самоствердження. Ніхто так певно і яскраво не доніс до світу правду нашого покривдження! Ніхто з такою силою творчого генія не надхнув непохитною певністю пробуджену націю, що

"Встане Україна
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить
І помоляться на волі
Невольничі діти".

("Суботів")

Друковано вперше в тижневику "Час" (Фюрт-Нюрнберґ) у березні 1949 року.

КОЛИ ПИСЬМЕННИКОВІ ПЕРЕШКОДЖАЄ ПУБЛІЦИСТ

(Про "Огненне коло" Івана Багряного)

1. Потрійне коло і потрійний образ трагедії

"Війна увійшла в найжорстокішу фазу. для них не витворюється жадної сприятливої ситуації для виконання історичної місії, навпаки, ставало ясно, що та війна немилосердно змеле десь їх на порох і пропадуть вони ні за понюх табаки. щезнуть десь отак, між іншим. і ніхто навіть не знатиме, де їхні кості. І головне — пропадуть вони за чужі інтереси. хоч як вони за ті чужі інтереси не мали й не мають охоти воювати, хоч яку вони плекали і плекають мрію боротись за свої, власні...

Усвідомлення трагізму їхнього становища, усвідомлення якоїсь загальної великої помилки душило його, але ще більше душило усвідомлення безвихіддя їхнього взагалі, — безвихіддя не тільки їх, а взагалі..."

Так малює автор думки й переживання. взагалі душевний стан головного героя повісти — Петра, що опинився разом з усією дивізією "Галичина" у "вогненному колі" — ворожому перстені совєтських армій під Бродами.

Вже з цього уривка видно, що в свідомості Петра коло безвихіддя дивізії переростає в трагічне коло без-

вихіддя всієї нашої нації, що в ньому вона опинилася під час другої світової війни, як жертва двох імперіялізмів, двох окупантів обабіч. Звідси мотив приречення в усіх думках і поступованні головного героя. Петро гранично усвідомлює, що він мусить випити повний келих фізичних і духових мук до самісінького дна — за трагічну помилку, хоч це помилка не його, не вояків дивізії взагалі, а когось "там вище, угорі". Автор не називає цієї помилки вголос, — ні устами Петра, ні устами будь-кого з інших персонажів повісти. Але вона ясна читачеві: не можна здобути народові волю, борючись під чужою командою, під чужим прапором.

І саме в цьому сенсі і в такому аспекті баталія під Бродами мусить увійти в пам'ять народу і жити вічно — як окуплена кров'ю і смертю тисяч молодих життів наука на майбутнє. Вояки дивізії прирекли себе на жертву, подібно до лицарів Крут і Базару. Саме тому вони в безглуздій ситуації боролися д'останку і не здалися.

Над одною братською могилою вояків дивізії Петро промовляє:

> "Минуть роки, минуть десятиліття, минуть століття, про нас говоритимуть різні речі, про нас говоритимуть може навіть зі сміхом, як про тих, що панічно ридали від жаху, але ніхто ніколи не скаже, не посміє сказати, що ми піднесли руки догори й здалися. Ні. Ніхто цього не посміє сказати! Бо це буде неправда. А хто не здався, той ще не є переможений. Поляглий навіть у нерівнім бою не є переможений до кінця. Він лише фізично вбитий, але ворогові нема з чого тріюмфувати. Неупокорений мертвий воскресає завжди".

Малюнки трагічного, образи національної траге-

дії, безперечно, домінують у повісті — так кількісно, як і силою та глибиною емоційної наснаги.

Ми вже казали про образ **вогненного кола-перстеня**, що оточувало дивізію під Бродами; згадали також і про його **проєкцію** в свідомості героїв повісти (читачів також) — **коло безвихіддя** національної України, її визвольної боротьби. Тепер скажемо про **дальшу проєкцію** брідського кола, про третє, **універсальне коло трагедії світу**. На змалювання цього третього **кола** письменник ужив свого поетичного пера аж на десятьох сторінках книжки (134—144). Трудно забути ці сторінки, їх яскраві трагічні образи!

> "Світ не сприймається вже в реальній цілості. Бо його нема в реальній цілості. Він розщеплений, розмонтований. Він розламаний на скалки, роздертий на шмаття. Небо поколоте, як розбите люстро. Все побите і все двиготить. Рух. Дим Мряка судного дня. Хаос Содоми і Гоморри..."

І далі автор подає ряд вихоплених з цього хаосу картин, напоєних жахом окремих кадрів, що пересуваються в гарячковій пам'яті Петра, як якась химерна фантастична мозаїка. Ось 18-річний, збожеволілий від страху юнак, а поруч нього стрибає на двох передніх ногах кінь, що йому бомбою чи гарматнем розчавлено хребет. Ось біжить вояк весь охоплений полум'ям — на ньому горить одяг і горить волосся. Він намагається згасити горіюче на ньому волосся — і не може. Нарешті падає на землю і качається і скавулить від безумного жаху і болю... Ось інший вояк, з випеченими обома очима. Він маячить, лежачи на траві, оточений розгубленими від розпачу товаришами. Він вже нікого не впізнає і тягне тихим, благальним голосом: — "Може б ми вже обідали, тату?!." Ще в іншому місці

два вояки Дивізії розмовляють між собою про дім, про шкільні часи, про радість зустрічі, про сонячні Карпати... І раптом один з них звизкує несамовито, б'є кулаками і ногами землю й кричить:

"— І що ж то за прокляття, га? Його б'ють, його товчуть, його кромсають, а воно лізе, лізе й лізе, як туман, як дим, як чад... Смерти не боїться й нічого не боїться! І немає йому кінця!.. І з чого в нього душа тая?!"

(Це так про ворога, про большевицьке військо).

І ось аж у цьому кадрі, як нам здається, перо мистця почало його зраджувати, збиватися на манівці. Бо така "філософія" про ворога, зокрема, про його "душу" — слабо пов'язується з образом бувалого й загартованого (ще й колишнього совєтського старшини!) вояка Петра. І ми схильні думати. що тут автор винен у захаращенні й підриві образу свого головного героя.

До згаданих образів трагічного, поданих засобами реалістично-експресивного письма, в повісті долучаються ще образи трагічного, подані в пляні символіки, з виразним налетом містики.

Ось потрійний образ: **Ата з немовлям** (обоє вбиті, у сні Петра), **фіґура Богоматері** (також з немовлям), збита бомбою чи гарматнем на шлях, і, наостанку, знову **вбита Ата,** вже реальна, вбита ним же таки, Петром, у совєтському танку.

Немає сумніву, що ця трагедійна символіка має функцію ще більше посилити образ нашої національної трагедії. Автор спеціяльно наголошує момент несвідомого самознищення, висуває його на перший плян.

Бож Петро б'є по танку і тих, що в ньому є, як по **ворогові.** А тим часом виявляється, що поруч двох інших вояків, яких обличчя "не можна було пізнати", у совєтському танку була й найближча, найдорожча Петрові людина — його улюблена, його мила наречена Ата! І він, Петро, сам її вбив, як і тих двох інших. Убив чужою зброєю — німецьким "панцерфавстом". Не дарма, виходить, Роман — ще якось раніш — конче радив Петрові викинути геть цей панцерфавст, бо його Петрові "сам чорт посилає"!

Справді — яка трагедія: власною рукою забити собі найдорожче, забити жінку — прообраз джерела життя! І чи не диявольські сили підстроїли так, що неможливо **бити ворога,** щоб водночас не бити **своїх.** "ворога" (в лапках)? (А ще невідомо, чи й ті два забиті танкісти не були **свої, українці?** Адже їх облич Петро "не впізнав").

Пізніше ми ще повернемось до питання ворога в "Огненному колі". Тут покищо ми подали головну лінію твору і його, так би мовити, **основний клімат,** що в ньому діють герої повісти. Цей "клімат" можна означити двома словами: **трагічне непорозуміння.** Він, цей клімат, безмежно гнітючий, це справді атмосфера трагічного людського безвихіддя, атмосфера самозгуби, посилювана контрастичними (і, слід признати, високомистецькими) малюнками чудесної, життєдайної природи. Ці малюнки природи (ст. 45, 49, 106, 107), як і картини трагічних переживань персонажів, в першу чергу головних героїв, — свідчать про потужний талант повістяра.

Але... але "Огненне коло" писав не лише **Іван Багряний-повістяр,** а й **Іван Багряний-публіцист** і навіть воєнний хроніст. Він, цей "другий Багряний", перешкоджає "першому" і місцями цілком відбирає йому го-

лос. І хоч робить це він з добрим наміром, хотячи "доповнити", "допомогти", а проте виходить лише конфуз і шкода. І якби ще хоч цей "другий Багряний" ішов собі периферією повісти — ще було б півлиха. А то раз-у-раз "поправляє", "скеровує" головного героя — Петра і його друга Романа. У висліді — мистецький чар повісти наполовину втрачено.

Але покажемо це на живій тканині твору, почавши з образу Романа. Бо, об'єктивно беручи, саме Роман — представник дивізійної більшости, і по суті вояцьку трагедію — оте **перше коло** — слід розглядати саме очима Романа.

2. Образ Романа. "Українська відсталість" і "традиційна романтика"

На відміну від наддніпрянця Петра, людини вже дозрілої віком і розвитком, Роман — галичанин, зовсім юний стрілець, що в боях, мабуть, уперше. Він, очевидно, ніякий авторитет для Петра, а проте своїм молодечим ентузіязмом, своєю бадьорою вірою й оптимізмом підтримував його на дусі під час перебування у вишкільному таборі. Бо Петро, бачте, ще в часі вишколу мав сумніви щодо доцільности творення дивізії та її майбутньої бойової акції. Тож молоденький стрілець, пізніше зв'язковий у сотні зв'язку, Роман після денної муштри приходив до Петра і "викладав енергійно, з глибоким переконанням все ту ж, хоч кожен раз на новий лад, свою мрію:

> "Нічого. Терпи, козаче! Але нехай но Ромцьо скінчить вишкіл! Нехай но тисячі з нас скінчать вишкіл! Але нехай но Ромцьо й тисячі нас навчаться володіти технікою!.."

І Роман (подає вже автор від себе) "... розвивав свої думки. розгортав широку картину, радісну, героїчну перспективу, про яку думали й ті, що обкидали їх квітами... Це була ціла оптимістична концепція. Поки вони — тисячі їх — вишколюються, оволодівають наймодернішою технікою... обидва вороги впадуть знесилені і вичерпані, впившися один одному в горлянку... І ось тут тоді вийдуть вони — юні, свіжі, сталево зорганізовані і здисципліновані, і розгорнуться на всю силу..."

Отже Роман — живе втілення сподівань і віри в те, що дивізія, діставши від німців необхідний вишкіл і зброю. таки дочекається слушного часу і прислужиться українській справі.

Це. безперечно, дуже важливе місце в повісті. Адже дивізія складається з добровольців. Роман, цей палкий патріот і ентузіяст — їх **тип**, персоніфікований образ. Тож мусіла бути якась **українська** ідея, що спонукала тисячі українських юнаків іти до дивізії, хоч вона стояла під німецькою командою і носила німецьку уніформу. Вона. ця ідея, пізніше могла виявитися помилковою. Але вона **була**. Читач це розуміє, він сам плекав такі надії. тому переживає їх наново, читаючи повість.

Та швидко оптимізм Романа — отже й дивізійників взагалі — розвіюється. Поперше, зрада з боку німецького командування: командир дивізії, німець Фрайтаґ, ще на початку боїв під Бродами покидає дивізію на призволяще. Слідом за ним десь діваються й інші вищі старшини-німці. Цього мало німецьке військо взагалі втратило боєздатність; принаймні дивізійники не бачать навколо себе дисциплінованих німецьких частин, а самі лише охоплені панікою, здемо-

ралізовані юрби у німецькому військовому одязі, що з їх уст раз-у-раз виривається безнадійне: "Капут!"

До картин розкладу німецької армії на Сході автор повертається декілька разів, малюючи їх густими чорними фарбами. Виринає питання: для чого цьому приділено стільки уваги і місця? Адже "Огненне коло" — повість про **українське військо** і його трагедію, а не про німецьке.

А проте автор тут має рацію. (Інша річ, що доцільні є лише самі **живі картини,** а не довжезні описи і міркування — ст. ст. 30, 34, 104, 105, також у розділі XIV — які личили б воєнному історикові та публіцистові, а не повістяреві, що пише мистецький твір.). Згадана рація вдумливому читачеві ясна: показ розкладу німецького війська, проґресуючої швидко руїни Райху є водночас **показом руїни головного** (і по суті єдиного) **шансу дивізії,** шансу, що полягав у ставці на **одночасне заломання обидвох ворогів** — брунатного і червоного. І ми бачимо в повісті, як мірою наростання паніки і безладдя у німців — наростає гнітючий комплекс трагічних переживань дивізійників, їх почуття приреченості й усвідомлення болючої, трагічної помилки. Панікерські образи німецьких вояків говорять вимовно: **нема одночасного вичерпання й заломання обидвох окупантів.** З того й трагедія, **трагедія великої помилки.**

Хто ж винен у помилці, у неправильній калькуляції?

Цього в повісті не сказано, бо нема **мистецького образу винуватця.** Є лише тут і там натяки на якихсь "панків", навіть, як далі бачимо, "різних вишиваних дядьків", але їх не показано, як живі образи. Багряний-мистець стверджує, отже, **загальну помилку,** помилку **всіх** і **нікого** зокрема. Та й помилка, беручи

справу глибше, не в **факті розгрому** дивізії, а в **факті організування** її. Тим часом — де в повісті показано, щоб хтось живий заперечував, боровся проти її організування? Цього нема. Навпаки: показано радісні надії, овації людности, поцілунки і квіти для юнаків.— словом, настрій піднесення і навіть захоплення!

Український обсерватор тодішнього суспільно-політичного життя з повним правом твердитиме, що в нашому суспільстві тодішньому були люди, які справді заперечували організування дивізії, маючи **свій, інший шлях боротьби за українську ідею.** Але, маючи перед собою певний літературно-мистецький факт, читач не має що говорити про те, чого в ньому нема, а лише про те, що в ньому є, і як воно відтворене в образах.

Ми вище ствердили, ідучи за автором, що вина за трагедію під Бродами — наша спільна вина, всіх українців. Але ось на сторінках повісти з'являється Багряний-публіцист — і в наслідок маємо в "Огненному колі" цілу низку розмов Петра з Романом, де вони критикують все і вся, дошукуючись причини нашої національної трагедії взагалі і трагедії під Бродами зокрема. Вони говорять, "філософствують" про культ "шараварів і гопака" — замість "техніки й математики" — в українському суспільстві; про м'яку, сиру вдачу української людини взагалі і т. ін.

Читач вже насторожується: підозріла загальна тема для вояка на полі бою! Ще якби так "філософствували" якісь дезертири — а то ж вояки, що боролись під Бродами, як леви!

Далі, однак, ще гірше. Бо виходить, що оцей культ "шараварних козаченьків", оцей "солоденький, розмріяний примітивізм" — поруч зневаги до "техніки і ма-

тематики", оце все "чим нас напихали змалку різні вишивані дядьки та панії", — власне найбільше й завинили в трагедії дивізії і нашої національно-визвольної боротьби взагалі.

Роман так і каже (ст. 122): " — Іншого тут треба! Бо не "воріженьки" діють проти нас, а діє "математика"! Діє ворог, озброєний "математикою"! Еге ж! А математики нас якраз і не вчили".

А тут ще хтось з вояків-українців, "що сиділи збоку спинами до Петра й Романа", додав:

"А навіщо хлопові наука?.. Один "дядько" навіть дописався до того, що хлопові наука шкодить, що хлопові не треба науки а мусить він свині пасти, згідно національної традиції нашої..." (стор. 123).

Отже, винуватця за нашу поразку під Бродами, за нашу програну в національно-визвольній боротьбі взагалі — з повісті таки названо: це — **різні вишивані дядьки та панії".**

Хто назвав? Багряний-мистець? Ні. Бо він мусів би цих "дядьків та паній" **показати.** Назвав Багряний-публіцист: цей не потребує **показувати;** не потребує дбати про мистецьке сприймання читача. Зате ж читач і має на нього немилого (бо зайвого) співавтора недобре око, має до нього ряд претенсій. Ці претенсії-запитання ми подамо далі, а тепер зазначимо, що Петро з Романом у своїх розмовах-критиці згадують гірким словом не лише історичних "вишиваних дядьків", а й ближчих, живих ще "панків", що сиділи десь там, поза лінією фронту, ставлячи цим "панкам" у вину те, що вони "вміли дивізію організувати, а не вміли її вирятувати". Вони — "хитрі Пілати": мовляв, "послали", а потім "умили руки".

Оці з "ідеологічною начинкою" розумування обидвох героїв, разом з репліками тих чи інших випадкових сусідів, розумування з різними екскурсіями в наше минуле, поруч з цілими купюрами розумувань та воєнно-звітодавчих і воєнно-історичних описів, подаваних автором вже просто від себе — **найбільша хиба повісти.** Бо тут письменник сходить з ролі відтворювача дійсности в мистецьких образах, а виступає в невластивій мистцеві ролі **публіциста** і **воєнного хроніста**. Він не змальовує, а **описує** події і їх **аналізує**, хоч це зовсім **не** його справа.

А що автор запряг чи вплутав у цю справу обидвох своїх головних героїв, то цим він зробив їм ведмежу прислугу, бо в значній мірі **підірвав їх мистецьку переконливість.**

Коли мистецький чар повісти з вини автора вривається, то читач також починає мислити публіцистичними категоріями і його кортить поставити авторові ось хоч би такі питання:

Перше. Звідки українська молодь чи — беручи ширше — українське суспільство могло знати наперед, що німці не захочуть чи не зможуть дати під Броди потрібну кількість літаків і танків? (Бо в повісті особливо підкреслено безпорадність дивізії перед совєтською авіяцією і танками, а Петро вболіває і обурюється, що дивізійні гармати тягнуть кінські запряги, а не моторові тягачі). І хіба взагалі на висліді битви під Бродами **заважила українська воєнно-технічна відсталість чи неспроможність?** Адже й по другому боці фронту були також українські вояки (автор навіть увесь час це підкреслює) — отже не лише в "романтичній" дивізії, але й у "математичних" частинах червоного ворога! Значить, програвали й програли (з національно-української точки зору) в часі II

світової війни не лише "романтики" — в образі дивізії, але й "технічні математики" — в образі хоча б забитої за танковим стерном Ати.

Друге. Якщо без національно-українських танків і літаків **нема чого пускатися в збройну боротьбу** (а до цього власне ведуть розмови Петра з Романом!), то чи не означає це, що автор **взагалі виключає рацію боротьби проти поневолювача?** Виключає безпідставно, бо безпідставно є виключати можливість **неукраїнському** (за продукцією, чи маркою) танкові або літакові стати **українським** — завдяки **українській свідомості і волі** їх обслуги, екіпажу.

І, нарешті, не зовсім ясно: чому, носячи таку віру в серці, Петро і Роман не тільки не капітулюють, **а борються як леви?**

Це, повторюємо, питання позамистецького порядку. Але до них спричинився сам автор, спричинилося позамистецьке "навантаження" обидвох головних героїв і загалом **публіцистичний вантаж** повісти

(У цьому пляні слід пригадати особливо недоречне філософування Романа вже в обіймах смерти. Це ми — свідки великої таємниці життя-смерти там мають бути лише слова найпотрібніші, важучі; багатослів'я ж — цілком недоречне. Взагалі сцена конань пошматованого Романа, розтягена аж на сім сторінок (184—190), книжки, мистецьки дуже слаба).

3. Ворог чи "ворог"? Яке справжнє обличчя ворога?

Цікаво, що в "Огненному колі" — повісті про битву, про війну — читач **ніде не бачить живого обличчя ворога.**

Про ворога весь час мова, ворог тримає дивізію в залізному перстені, безжально громить і нищить її, — але **який він з себе**, — цього ні Петро, ні Роман, ні взагалі будь-хто з дійових осіб повісти не бачить. Живого ворога заслонила й заступила техніка, грізна машина війни. Ворог у дії виступає назовні в потворах-танках, у гуркочучих і хижо виючих літаках, у ригаючих вогнем і залізом "катюшах". Від цієї зливи заліза і вогню, від гураґану бомб, гарматнів і куль, що вкривають дивізію звідусіль, вояки дивізії ледве притомні. Разом з ними цей жах і страхіття модерної війни відчуває також читач: він докраю оглушений і пригнічений, він вірить авторові, що в обставинах такого бою живого обличчя ворога справді не видно.

Але згодом, коли мистецький чар трохи розвіюється (в зв'язку з непроханим втручанням автора-публіциста), читача огортає сумнів:

Як це так, що вояки дивізії, в тому й бувалий Петро, **взагалі живого ворога не бачили і не знають**, хоч, як з їхніх слів виходить і як вони про це вголос заявляють, — дуже хотіли б цього ворога **бачити і знати.**

— Невже це можливе? — застановляється читач. — Адже Петро — колишній совєтський старшина! Як же він може не знати обличчя совєтського ворога?! Таж перед нами реалістична повість, а не якась фантасмаґорія!.. Виходить — автор просто нас морочить, "водить за носа"!

Справді, якась загадка знічев'я, бо рації її не видно. Одна — як хтось висловився — "противность здравому смислу!"

Нарешті, аж у самому кінці повісти (бо двоє дівчат-полонянок, показаних попереду, ніхто не вважав

за активного ворога, **ворога в дії**) читач разом з Петром обличчя ворога бачить: воно — **українське**, ще й до того рідне, дороге. Вражений до глибини душі, Петро ледве може вимовити: "Так ось він... "ворог"!" Ворог у лапках, несправжній, бо це така ж українська людина, як він сам, Петро. Ворог у лапках, бо це й до того ж його кохана дівчина — Ата. І ця найдорожча Петрові **українська людина** саме від нього зазнає смерти в знищеному совєтському танку.

Гарячий вихор думок зринає в голові читача: **що це значить?** Чи не є цей совєтський танк і вбита в ньому Ата — далекойдуча пересторога **перед самознищенням?** Чи цей танк — не символічний образ, образ совєтської імперії, що в її складі сьогодні також і Україна? Який же тоді шлях боротьби і де він — той шлях боротьби за національну Україну?

Кажуть: від того, **як** піднести чи поставити питання, великою мірою залежить і відповідь. Справді: ми **в способі**, в **образі** мистецької постави даної проблеми прочуваємо її **розв'язку** від автора. Але вона нас не переконує. Не переконує саме тому, бо лежить **упоперек** дотеперішнього сприймання образу головного героя. Ми раптом почуваємо, що цей образ нам дорешти хочуть **розщепити.** Він уже двоїться в наших очах. Що ж це таке справді?! Невже Петро заблудив у **своєму намірі боротися д'останку?** Це справді жахливо. Бо інша річ — блудний виступ чи акція — окрема, конкретна — в даному випадку, під Бродами, а що інше — **заблудити взагалі, цілком утратити орієнтацію...**

І **ми в думці ще** раз простежуємо шлях Петра і зупиняємось у найважчому для нього (і Романа) моменті.

Це було тоді, коли Петро з Романом переконалися в живі очі, що дивізії фактично нема, бож нема ні командира, ні штабу, — самі лише розпорошені недобитки, без жадного керівництва, без пляну дій. Здавалося б: яким чином і який сенс боротися далі? А тут акурат приходять вістки з запілля: з листа коханої дівчини Роман довідується, що в запіллі німці розстріляли його брата, повісили багатьох його друзів. Петро це чує і, не зважаючи на страшну втому, починає говорити. Розкриває Романові свою душу, виявляє, "в чім суть". Роман ще ж дуже молодий, багато чого на власні очі не бачив, не знає. І Петро добуває з своєї пам'яті і ставить перед очима Романа одну за одною картини незчисленних жертв і народного горя, спричиненого терором обидвох окупантів.

Ось пересуваються із сходу на захід безконечні валки втікачів... Ці сотні тисяч людей в дійсності потрапляють "з вогню в полум'я", але вони воліють умерти десь на шляху, ніж **повсякчас жити під страхом смерти**. Роман ще цього не пережив, не знає, і Петро говорить далі, вияснює:

"... Міліони черепів, що ними напакована вся земля там, от мерехтять переді мною... Постріляних, помордованих, розкуркулених, вимерлих від голоду... Їх більше, ніж отих листочків на дереві. Я бачив їх на шляхах і дорогах далекої півночі, я бачив їх у Вінниці, але скільки я ще не бачив, а скільки їх є там! А скільки сліз материнських і дитячих!.. Ось через те вони утікають, ті сотні тисяч нещасних людей. Вони їдуть і їдуть... **Ось в цім і суть!..**" (Підкреслення наше. — А. Ю.).

І по павзі Петро враз рішуче звівся:

"Ходім. Будемо битися, Романе! Ми мусимо битися... До останнього зідхання."

Чи ж з цього не видно, що Петро таки знає в чім суть, знає, що поза боротьбою проти найбільшого в даний момент ворога — червоної Москви — іншого виходу немає?

А тим часом остання сцена з совєтським танком і вбитою в ньому Атою кладе на образ Петра ніби навмисну тінь. Чи не маємо ми права говорити тут про замах автора на свого героя? Замах, зроблений заширокимм мазком руки, що утратила чуття міри?

Це саме треба сказати і про сцену з двома дівчатами-полонянками, що співають українську пісню про сирітську дівочу долю і що їх застрілив не німець, не українець, а "хтось третій, якийсь вищий чин, що говорив на трьох мовах". Ці дівчата-українки, в мундирах совєтських вояків, були беззбройні і взагалі ледве живі. Ніде в повісті не показано полонених ворогів (а вони таки напевно траплялися дивізійникам), аж оцих дівчат, про яких, зрештою, ніхто навіть не знає напевно, чи вони — полонені вояки? І цих дівчат за поденервовану лайку застрілено. Хто застрілив? Хто цей "хтось третій", що говорив трьома мовами? І чому Петро й Роман не реагують? Адже реагував Петро на знущання з українського вояка (в ту мить Петро ще не знав, що той вояк — Роман) німецького жандарма; реагували чинно дивізійники взагалі на дебоші німецьких вояків (сцена з відбиранням німцями коней і возів у селян), не боялися стати в обороні справедливости. Читач не йме віри, що Петро з Романом могли б злякатися "вищого чина".

А взагалі — що ж виходить? Поруч з мистецьким втіленням тієї незаперечної реальности, що в світовій війні українці з цього боку вбивали українців, що були по другім боці фронту, — гіркої правди, якої чи-

тач не може заперечити і тому не протестує, — в повісті **не показано жаднего стрілу в справжнього живого ворога.**

І ось тут читач внутрішньо протестує. Не тому, що не йому "не подобається", а тому, що він сприймає це як **порушення мистецької правди**, як невиправдане створення обличчя ворога на основі хоч і реальних, але **нетипових** рис.

Образ ворога в повісті взагалі плутаний, захаращений, ускладнений до невпізнання якоюсь містикою. Власне кажучи, в повісті — всупереч її загальному реалістичному стилеві — образ ворога поданий як **ворог-загадка.**

Щодо наявности і висування наперед в "Огненному колі" нетипових рис, моментів, фактів, хочемо нагадати ще таку сцену.

Невелика група вояків дивізії, оцілілих від попередніх боїв і зведених докупи Петром, по невдалих спробах проломити десь ворожий перстень, "перехоплює дух" у хвилевому спочинку. І ось тут на них налітає штук із 20 німецьких бомбардувальників. Вояки не ховаються, бож літаки летять зовсім низько і бачать, що це лежать "свої". (До речі, в групі були і вояки-німці). І раптом літаки вкривають їх, лежачих на відкритому місці, градом бомб, а потім ще й обстрілюють з бортових гарматок.

"А він же сучий син бачить, хто ми такі!.." — промовляє Роман назустріч німецьким бомбам, заікуючись не так від жаху, як від досади, від злости, від жалю. — "А він же сучий син знає, хто тут лишився в оточенні!."

Так надуживає автор довір'я читача. Німці, мовляв, нищили дивізію навмисно, не спиняючись при цьому навіть перед знищенням своїх же таки вояків. — "Свежо преданіє, а верітся с трудом!" — скаже читач.

А твір же має подавати не якісь там вийнятки, а типове. Дуже шкода, що автор "перетягає струну", переходить міру. Бо "Огненне коло" — таки справді видатний твір: і граничною яскравістю, пластичністю змальованих сцен, і глибоким сенсом потрійного вогненного кола: кола-перстеня навколо дивізії, трагічного кола безвихіддя, що в нім опинився український народ, і, нарешті, кола "розмонтованого" світу нашої цивілізації.

Не можна не відзначити й того, що "Огненне коло" — перший літературно-мистецький твір на тему Бродів і взагалі на тему нашої трагедії в II світовій війні, написаний на еміґрації. Він ставить перед читачем у мистецьких образах ряд найактуальніших моментів нашого національного життя, нашого вчора і сьогодні. При чому ставить незвичайно сміло і гостро, хоч і подекуди парадоксально.

Тим то й не диво, що повість читають і "переживають", судять-оцінюють і "судять"-посуджують.

4. Ще декілька завваг, наголошуючи спеціяльно хиби, бо саме з цього автор зможе найбільше скористати.

Насамперед помітно, що образами Петра і Романа автор дуже багато хоче "підняти", "висловити", роблячи їх занадто широкими — на шкоду виразності ліній, чіткості окреслення. Це взагалі помітна риса Ів.

Багряного як повістяра: тяжіння до великої об'ємности — як в образах, так і в цілій структурі твору. Нам здається, що для дальшого росту письменника треба йому "уйняти себе в береги", перебороти звичку-недугу одним чи двома образами-персонажами сказати все і "ще плюс до того". Це бо призводить до надмірної перевантажености героїв, до захаращення і затінення їх основного профіля.

Друге Авторові рішуче треба позбутися в дальшій творчій діяльності белетриста дуже помітного публіцистичного струму, різних того роду вставок і повторів, коли автор до показаного ще додає "вияснення". Це дуже розводнює мистецьку тканину твору, твір непотрібно розбухає, тратить форму і взагалі виглядає сирим і недопрацьованим.

Маємо і претенсії до мови повісти. Суть справи не в численних правописних помилках (хоч і це прикре), за які вина падає насамперед на Вид-во "Україна", що не подбало про добру коректу. Набагато гірше те, що в тексті дуже багато лексичних і морфологічних помилок, які раз-у-раз повторюються, отже це вже не коректорський недогляд.

Сюди належить у першу чергу повторювана автором форма "тіг" (замість тягнув): "підтіг", навіть "зтіг" (без переходу з в с перед глухим звуком); у присвійних прикметниках іменникового походження скрізь подибуємо форму з и: "Петрови гармати", "жандармови очі", "чортови сини"; замість нормального щоб, зробила б, — у книжці послідовно: "щоби", "зробила би"; замість різний — "ріжний"; префікс з — перед глухим т автор скрізь зберігає, пишучи "зтікають, зтріпнув, зтрушуючи, зтерзаних"; у місцевому відмінку однини іменників жін. роду бачимо чи не

скрізь закінчення — и замість і: "при всій неподібности" (стор. 109), "в свідомости" (ст. 87), "в цілости" (ст. 135); замість „" в цілості" і т. д.; на сторінках 11, 12 та інших бачимо "сажою", "тишою" (замість правильного **сажею, тишею)**; на ст. ст. 111, 117, 126 зустрічаємо "виплівати", "підплівати" кров'ю, також "лиловіли на обріях" (ст. 106; треба **леліли** на обріях) — мовні дивогляди, що їх нам не доводилося дотепер навіть чути.

Неприємно вражають також досить численні москалізми. Ось деякі приклади: "зашагали, як на параді" (ст. 33), "нагрянули з'єднання авіяції" (ст. 126), "грохіт", "грохоту", "грохотом" (ст. ст. 57, 63, 85; треба **гуркіт**), "жах напірав", "полчища", "обуза", "воплі", "смятіння" (українізована форма російського "смятеніе") — все це на сторінках 56, 83, 112, 113, 127 та інш.

Наведені відхили від норм сучасної літературної мови в повісті зустрічаємо не в мові персонажів, де автор міг би ще виправдувати це потребою зберегти для кольориту мовну специфіку розмовників-персонажів, а в тексті від автора безпосередньо. Тож у наступному виданні їх конче слід позбутися. Тим більше, що український словник автора багатий і треба лише дбайливіше до цього поставитися. А В-во мусить забезпечити належну коректуру.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ МИХАЙЛА ОРЕСТА

Серед поетів української еміграції Мих. Орест займає особливе місце, цілком окреме. На це складається і тематика (хоч кажуть — в світі нема вжо неоспіваних тем!), і подекуди форма віршування, а найбільше таки — оригінальність авторського поетичного словника, оригінальність до тої міри, що, розглядаючись поміж нашими поетами останнього півстоліття, ми не можемо знайти до нього навіть приблизної аналогії. Так само годі вбгати Орестову творчість у рамки якогось досі відомого "ізму": це абсолютно своєрідне поетичне явище, яке, мабуть, назавжди останеться пов'язане лише з ім'ям самого Ореста. І подумати тільки — що така оригінальна творчість не була б нікому відома, не існувала б як мистецький факт, якби поетові не вдалося вийти поза межі скутої большевиками Батьківщини! Бож ні одного рядка своїх поезій Мих. Орест під Советами надрукувати не міг.

Оригінальність Орестового словника проявилася вже в першій збірці "Луни літ", Львів, 1944 і в дальших збірках посилювалась і кристалізувалась. Дві головні риси творять цю оригінальність: а) покликання Мих. Орестом до життя, до поетичної функції слів старовинних, напівзабутих (так званих архаїзмів), в тому й таких, що відкинені нашими літераторами 19 віку, як далекі й чужі народній мові церковнослов'янізми; б) власна слівна творчість (неологізми), поряд з популяризацією слів, що хоч теоретично в нашій

мові існують ніби здавна, а проте в мовній практиці не вживалися, не були, так мовити, "урухомлені" (наприклад, іменники: безвік, безмір, виплеск, прокид (від прокидатися), поблиск; прикметники: безсяйвий, невситимий, незблудний, стозівий, сторадісний, отчинний і т. ін.).

Обидві зазначені риси вельми збагачують і поширюють не лише поетичний словник Ореста, а й лексику діючої літературної мови взагалі. Ми в дальшому спинимося докладніше на цьому, а покищо для більшого контакту з читачами, які досі не читали ще поезій Мих. Ореста, подамо тут текст одної характеристичної його поезії.

**
*

Як перейти поріг непереступний,
Нерозімкненний розірвати круг,
Впустити в мислі пошум життєлюбний
І звуки свіжі в запустілий слух?

Хтось глибший є в мені, що він носити
Не хоче нуд постáрілого Я.
Розкрий мої нові обличчя, світе!
Повинна мати їх душа моя!..

Німуєш, владарю, — і зміст відмови
Чи я належно угадав: іти
Найкраще до великої онови
Тропою гіркости і тяготи.

На в'янь мою і втому розсипати
Не хочеш ти дарунків і окрас.
(На раз один мені далися шати,
Вони поблякли: їх минувся час).

І. знаючи потомности дороги.
Чаш розбиттям і гашенням принад
Готуєш ти мене, тепер сліпого,
Піднятися в буття світліший ряд.

(Збірка **«Гість і господа»**)

Вище ми своєрідність поетового словника звели (очевидно, сумарно, згрубша, бо в деталях важко вичерпати їх у короткій статті) до двох головних моментів і на першому місці поставили, так мовити, акцію відновлення чи привернення живої функції поетичної мови цілому рядові церковнослов'янізмів і взагалі архаїзмів: жезл, сонм, тропа, благо, благодать, благостиня, блаженний, благовістити, прах, перст і персть, тлін, юдоль, тризна, гординя, древо, зело, скипетр, оболоки (хмари), берло, гряде, кротість, світоч, обітованний, животворчий, незреченний, непорочний, скудний, тлять (дієслово) і т. ін.

Правом і хистом поета Мих. Орест у цім випадку робить великої ваги річ: вертає за справжньою належністю нашій культурі те, що було нерозумно відкидуване й браковане (як нібито не наше, а московське!), а саме: церковнослов'янську книжну спадщину, яка щонайменше 5 віків (XI—XV ст. ст.) становила основу нашого письменства і взагалі культурного життя. Процес незаконної "передвижки" майже всієї церковнослов'янської спадщини на північ, до Москви відбувався особливо інтенсивно і великими кроками в другій половині XVII і першій половині XVIII століть, коли Україна втратила і політичну, і церковну незалежність. Тоді саме в Московщину — з своєї і не своєї волі — потягнувся довгий ряд українських і білоруських учених з Теофаном Прокоповичем і Стефаном Яворським на чолі, які взяли найактивнішу участь у творенні "общеруської" мови і культури. Ось так

у великій мірі власними руками, українці передали Москві своє київське (тобто Київської Руси) первородство і тим на довгий час відсунули себе в глухий кут, на задвірки історії. То чисте непорозуміння — доводити свою етнічну й культурну окремішність від Москви тим способом, що оминати спільні слова церковнослов'янського кореня!

Але ми не згадали досі ще одної важливої речі: величезна більшість поезій Мих. Ореста, вміщених у чотирьох його збірках ("Луни літ", "Душа і доля", "Держава слова" і "Гість і господа") — це поезії, задивлені в потойбічний світ, туди зорієнтовані, хоч і виходять від реальности — людських почувань і життя природи, вони по вінця напоєні вчуванням поета в музику космосу, звернені д'горі, геть від життєвої щоденщини земної юдолі, — тож вони потребують небуденної, піднесеної мови.

І тут, власне, грунт умотивування й другої питоменної риси поетичної мови Ореста. Це, як ми раніш уже зазначали, "урухомлення" поетом багатьох формально існуючих, але в літературній практиці недіючих слів-понять, поряд із творенням справжніх неологізмів. Для вияву своїх, унесених від земної щоденщини в осяйну даль і вись думок і почувань, поет відчув недостатність, вузькість досі чинного поетичного словника. І правом поета, що знає мову свого народу не з шкільної граматики і не в обсязі схвалених до вжитку словників, а вичуває її всіми фібрами свого єства, вичуває її тисячолітню ходу і пеститься в її лоні, як первенець-дитя, наш поет повними пригорщами пускає в поетичний обіг не лише слова давно забуті, а й творить нові слова, які здаються нам дивно-знайомими — так глибоко вони відповідають духові нашої мови.

"Безденністю проваль і насувом узбіч мій дух ослаблений глуха ясирить ніч". "Стаючим днем правує давнина щоб чорно наростаючої хвилі спинити клекіт і нестямний рин". "І минуле, із себе визернивши понадбуле, ним житиме в істотах і речах". "Душу твою, що томліла взачині, лісів одчаклує май". "Тягар провин таємних, не своїх прознаємо ми в смерті, муці, горі". "Як дивно сниме і буваль злилися!"

Це ми задемонстрували цілі фрази, але далі, щоб заощадити місце, подаватимемо приклади Орестового словника вже окремими словами, групуючи їх за граматичними категоріями: іменники, прикметники і т. д. Підкреслюємо, що це будуть лише **приклади**, а не вичерпний перелік Орестових "новинок". Почнемо з іменників чоловічого роду:

Безвік, безмір, визвіл, виплеск, обзив (відгук), **нестрим, пошум, бран, рин, насув, прокид, поблиск, шир** (від широкий), **нерух, щертень, гоїтель, гоститель.**

Як бачимо, переважають іменники безнаросткові, зате в більшості з приростками. Цього типу іменники любив і старався популяризувати покійний наш лінгвіст Євген Тимченко.

Група часто подибуваних у Ореста іменників жіночого роду:

Синь, золотінь, рань, п'янь, в'янь (від в'янути), **прянь** (прянощі), **в'язь, сув'язь, теплінь, прямінь, мокрінь:** іншого типу: **облада** (володіння), **облуда, насада, тужба, стума, лагода; проніжність, тишинність, потомність** (від **по тому**, тобто що приходить у майбутності), **рознятість, безликість, великість; тягота, многота, білина** (від білий).

Щодо групи іменників середнього роду, то тут найчастіше подибуємо "оболоки" (множина від "оболоко" — хмара). До цього слова Орест прив'язує особливе значення, наскрізь позитивне: **оболоки** правлять у нього за посередника між небом і землею, за вирозумілого, чулого повірника поетових дум і почувань. Тим часом слова **хмара—хмари** поет вживає дуже рідко і в значенні протилежному до "оболок", в значенні отієї **чорної хмари** з народних дум і пісень, яка заступає сонце, лякає громом-блискавкою і вибиває градом лани, — взагалі віщує і завдає людям лихо.

З інших іменників серед. роду досить часто ще вживає Мих. Орест слів **"племено"** і **"знамено"** (від **плем'я** і **знам'я**), а також слов'янізми **зело, древо, благо**. Ряд абстрактних іменників з подвоєнням приголосних: **прабуття, передбуття, позачасся, бувалля** і т. ін.

Прикметники і дієприкметники також становлять чималеньку (хоч і меншу від іменників) групу Орестових "мовних специфічностей". Насамперед, впадають в око складні прикметники (хоч поняття вони творять одне-єдине): **білосяйний, дзвінкоустий, космогрудий, співолюбний, днедавній, сторадісний, густосокий, крилоногий;** інша група: **безсяйвий, безсумний, безлюбий, безаромний, безпаростний, безпричальний; недріманний, непереступний, ненаближенний; нерозімкненний; отчинний, тишинний, благостинний, обітованний, напутній, раювальний; відлуналий, понадбулий, весніючий, пустіючий, біднящий** ("біднящa данина").

Прислівники і дієслова: **благороздатно, благоприхильно, воскресно, примарно, найкрилатше; яснити, щасливити, томліти, поймати, прознати, повістує, правує** (останні два слова тільки в цій формі), — взагалі небагато.

Ми вже зазначали, що незвичайність словника М. Ореста органічно пов'язана з незвичайністю, особливою своєрідністю тематики його поезій з комплексом священного Ґрааля і людиною-гостем (а не господарем) цього світу. Проте, гість — не сирота і не безбатченко. І було б помилкою вважати Мих. Ореста поетом "не від світу сього" — як дехто про нього думає. Ні, його поезія живиться соками землі, зокрема землі рідної, вітчизняної. Але вона **не приземна і не вузько-злободенна**, а спроєктована на верховини духу і даль віків. Чи не цього, власне, мусить прагнути кожен дійсний поет?

Життя природи, його видимі і невидимі глибинні процеси поет відчуває незвичайно тонко і глибоко: переважна більшість його філософічних роздумувань і рефлексій пов'язана з природою, її періодичними змінами і оновленням. І в якого іншого українського поета земна природа становить таку органічну частку космосу, так з ним пов'язана і суголосна, як це ми бачимо в Мих. Ореста? Нам взагалі здається, що основа поетового світовідчування — пантеїзм (що зовсім не мусить колідувати з християнством, зокрема як релігійною практикою). У поезії, що починається словами **"Шляхами битими"** є такі прикінцеві рядки:

"Коли на галяві лежу я просто неба
В кущах зіноваті, в щасливій тишині
Шляхетних зел, — чуття я маю, що не треба
Було людиною родитися мені."

Це, розуміється, не символ віри Мих. Ореста, бо життя він відчуває і любить як людина; але це дуже характеристичний штрих до того, що сказано вище про поетове світосприймання і світорозуміння.

Наприкінці наведемо ще одну поезію — так мо-

вити, поетичне самопризнання автора, яке безпосередньо торкається нашої теми, бо й назву має "Слова".

«Буває день, коли вони приходять
Легкі, доброзичливі і відкриті;
Їх теплий трепет чуєш ти, щасливий,
І бачиш радісну готовість їх
Багатства не таїти, а віддати
Все на послуги задумам твоїм.
Але буває день, коли вони
На заклики твої нетерпеливі
Приходять — неохочі, непокірні,
З погаслим зором, замкнені, скупі;
Неначе раб євангельської притчі,
Вони похмуро віддають талант
І, заплативши вимушену дань,
У невдоволенні глухім спішать
Знов одійти в життя своє таємне.
І ще буває: при зусиллі творчім,
Що прагне форм набути, не слова,
А тільки слів видіння блискавичні
Проносяться в свідомості твоїй.
Видіння слів, що ще не народились
І, може, не народяться ніколи —
Не закріпити їх і не згадати,
Прийшли з незнаного, пішли в незнане.
Але яке тепло вони лишають
По благосних відвідинах своїх,
Як світло у душі стає по них!»

(Збірка **«Душа і доля»**)

ЯСКРАВІ ГРЕЧКОСІЇ І БЛІДІ МЕЧОНОСЦІ

(Про повість П. Маляра «Хліб»)

І. Продуценти, загарбники і оборонці українського хліба

Повість має багато персонажів. Одні з них живі, яскраві; інші — кволі й бліді. Є навіть такі, що сама наявність їх видається зайвою, бо не видно, щоб вони сприяли мистецькій реалізації — розкриттю теми. А тема повісти — гранично ясна: боротьба за український хліб поміж двома загарбниками-імперіялістами — гітлерівською Німеччиною і большевицькою Москвою. Боротьба їх на українській землі, чужій для обох цих загарбників, позначена жахливим вандалізмом, нищить Україну, сіє жах і морок "татарської ночі".

Якби автор на цьому й спинився, ми б мусіли сказати, що його мистецький задум — йому під силу, він його здужав. Але автор повісти цим не обмежився: він захотів ще показати шлях виходу з трагічної ситуації України, затисненої між молотом і ковадлом; показати "правильний шлях" боротьби, йдучи яким український народ дав би відсіч усім окупантам і вможливив би використання **свого хліба для себе**, тобто привернув би в Україні давно неправно нарушений нормальний стан. Цей стан (нормальний) окреслюється дуже просто: **господарем українського хліба має бути його продуцент — український народ.**

Мусимо признатися, що така постановка теми «хліб» у повісті нам вельми імпонує. Ми навіть були б, мабуть, невдоволені, якби автор не зважився на

саме таке, завершене тематичне коло. Справді бо: чубляться два загарбники, нищать українську землю і її плоди. А що ж на це абориґени? Невже приглядаються бездіяльно або дали себе цілком абсорбувати тій чи другій стороні? Так, треба таки визнати, що показ боротьби за український хліб був би абсолютно неповний, якщо б переочити того третього, який в очах окупантів був рабом і мусів, за їх плянами, ним бути завжди, хоч, за божим і природним правом — він господар цієї землі, отже і її плодів.

Павло Маляр не переочив у повісті цього законного господаря. Він навіть дуже яскраво його показав, але тільки одним обличчям, а саме — обличчям продуцента, вмілого і ретельного хлібороба. Натомість друге обличчя — воїна, оборонця хліба від ворогів — показано слабо і невиразно. В повісті виразно бачиться розрив у мистецькому змалюванні хлібороба і воїна. Підкреслено навіть, що воїни — це вже "нове покоління", а всі старші — то, мовляв, люди "бувші", з яких для боротьби за хліб нічого не витиснеш.

Отже, йдучи за авторовою композицією і реалізацією теми, довгий ряд персонажів "Хліба" зведемо для зручности розгляду до таких груп: 1. **продуценти хліба;** 2. **загарбники хліба;** 3. **оборонці хліба** ("нове покоління"); четверту групу мали б становити образи "старої інтеліґенції". А що автор не приділяє їм самостійного значення, то й ми розглядатимемо їх лише у зв'язку і взаєминах з "новим поколінням".

Розглянемо в такому порядку мистецькі образи твору, зазначаючи їх більшу чи меншу вартість, їх місце і вагу в розкритті тематичного комплексу "Хліба".

1. Ланковий Сьомак і його побратими

На сторінках 35—36 книжки автор подає скульптурну

групу "Хліб", як вона ввижається його творчій уяві. Центральне місце в цій групі займає колгоспний ланковий Сьомак:

"Дідуганові під сімдесятку, плечі широко розкинуті, зубцюватий комір, мережений "сорочою лапкою", незастебнутий, пазуха розійшлася на грудях. Руки здорової кости, з закоченими до верхніх м'язів рукавами, поставлені ліктями на коліна, — сидить старий на дровітні з дубового окорінка, а в руках розгорнутий жмут колосся".

Сьомак не лише з вигляду такий дорідний, а й слова його важучі і вчинки солідно-господарські.

"Так-так, хліб треба щадити. Хліб — це наш вид людський: без хліба й людина — не людина..."

Це Сьомак говорить до інших трьох учасників скульптурної групи "Хліб": Закаблука, Івана Бугая і Степури. Всі вони пересиджують у воловні дощову годину і розглядають жмут жита, вирваний у полі і принесений Закаблуком. Усі бачать, що від безупинних дощів зерно в колосі стало проростати. А війна, мовляв, забрала потрібні для жнив руки. І падають скупі, але значущі і повні гіркої правди завваги:

"— Пропадає хліб...

— Пропаде той, хто й жаліє!.. Коли війна так піде, як досі.

— А пропадемо...

— З голодного з тебе що схочуть, зроблять: у каменку кластимуть замість каменю і живцем по тобі їхатимуть.

— Сам віддасишся в руки, щоб клали...

— До кого в руки?

— До кого? Все одно до кого.

— У кого хліб буде, до того й віддасишся". (Ст. 37).

Коли на короткий час дощі припинилися і заблисло сонце —

"Сьомак хватався за все: біг до в'язальниць, щоб не відставали, до підносників, щоб снопи у копи клали... Лаявся, гарячився: рвуться снопи, зерно сиплеться."

Сьомак навіть забуває, а чи не зважає, що хліб цей — власність не його, а держави совєтської, яка може й не дати його селянинові. На це натякає Закаблук, кажучи Сьомакові:

— Чи воно тобі потрібне, що так кидаєш собою?

Та Сьомак знає своє:

— Це ж хліб! Пропадеш і сам, якщо хліба не доглянеш...

Сьомакова працьовитість і господарська пильність дуже імпонують читачеві. Ще б пак! Вони якнайкраще асоціюються, "пристають" до Сьомакової зовнішности, до всієї його фізичної постаті, творячи разом переконливий образ гармонійної позитивної цілости.

2. Обличчя окупантів Господарська зарадність і пильність Сьомака захоплює навіть колишнього червоного партизана, а тепер голову міськради — Погорілого. Натомість вона видається надто двосічною, отже потребуючою повсякчасної партійної коректи Куценкові, партійному організаторові.

Взагалі Куценко не довіряє місцевій людності, не довіряє масам і найменші турботи про якесь людяне життя їх вважає непотрібним і навіть шкідливим сентиментом. На заввагу Погорілого, що "для госпо-

дарського ефекту слід усе використати в селянина: досвід, звичку, почування і... любов" (останнє слово Погорілий навіть підкреслив), — Куценко "рубає":

— Це психологія! Що тут любов розводити — чухрай по всіх сучках, бо з них завжди пагінці відростають.

Дуже промовиста і сочиста партійна репліка!

А трохи перегодом не менше яскрава інша, подібна. На запитливий докір Погорілого до Куценка: "Ти, виходить, не віриш масам?" — останній відповідає:

— Що маси? Маси — не закон. Потрібна прозорливість. Прозорливість партії не сміє бути засліплена якимись сентиментами...

Отже, обличчя Куценка зовсім ясне: це лютий яничар і, як ще далі побачимо, "раболепний" наймит Москви, який свої погляди, симпатії й інтереси цілком утотожнює з поглядами, симпатіями й інтересами свого московського пана. І в підході Куценка до Сьомака, оцінці його господарської діяльности також слідна московська "виучка"... Куценко і рад би використати, визискати якомога більше Сьомакову ретельність — і разом з цим ненавидить Сьомака, як взагалі кожен паразит ненавидить дійсного продуцента.

Якось одного разу Куценко з Погорілим верталися з інспекції жнив попри Сьомакове подвір'я і звернули увагу, що понад усією садибою Сьомака підноситься грядка плетеної квасолі на високих тичках.

— Бачиш, куди виліз? На гілляки, коли землі не дай йому.

І парторг Куценко "прорвався":

— Якщо Сьомак вилазить у повітря з квасолею, а потім цілий рік варитиме юшку — то спробуй мати з нього робітника, **який тільки розпоряджень має слухати.** Але важливо те, що Сьомак не один. Селянська природа така: свій хліб, своя хата, своя воля... Селянин вільний, коли має що їсти. (Підкр. наше. — А.Ю.)

Щоб у корені підтяти можливі заперечення з боку Погорілого, Куценко, як то й личить холуєві-найминтові, покликається на "пана" — на Москву:

— Москва так на це дивиться... Ми члени партії — авангард подій. Наше завдання — погнати населення на вогонь і смерть до перемоги, як коня — осідлати і погнать!.. (Ст. ст. 76—78).

Чого може сподіватися український продуцент хліба від влади, що своє панування спирає на таких-от Куценків? На стор. 67 читаємо відповідь:

"Спалені хліба в полі, пограбовані, сплюндровані села, міста, трупи арештованих при відступі, постріляних на шляхах, залишений на згубу під окупантом нарід — діти, жінки, без хліба назавтра. — усе це складалося в образ влади, яка ганебно тут панувала, ще ганебніше кінчала своє панування..."

Смерть Куценка на Сьомакових вилах здається нам менше переконливою, ніж смерть іншого посіпаки — голови колгоспу Скачка. Цьому "хтось на базі відмірив бензини замість гасу", і коли він на полі запалив віхоть, щоб спалити лан пшениці, — "воно й ахнуло йому з усією водовозкою"... А другого дня попечений Скачко став помирати, але не міг і дуже кидався. Тож колгоспні бригадири "надушили Скачка в груди, щоб не кидався; тоді вже узяла його смерть".

Хоч як яскравий Куценко, а проте, беручи загально, показ совєтського окупанта в повісті, з нашого погляду, неповний. Бож і Куценко, і Скачко, а у вояцьких шинелях Склов і Сакульський — це ворог дрібнокаліберний, районні виконавці. Не показано "товариша з центру" або, принаймні, партійно-совєтських головачів обласного маштабу. Таким чином збірний, ансамблевий образ совєтського окупанта вийшов позбавлений "боса" (за диригента міг правити радієвий голос "вождя народів"), що якоюсь мірою зменшило звучання твору.

Щодо окупанта німецького, то автор не спромігся на конденсацію типових рис у котромусь одному образі, чільному для даної групи, і розпорошився поміж п'ятьма чи шістьма персонажами: німець-генерал на Чернечій горі, полковник-"колекціонер", зондерфюрер Гицель, напівбожевільний Зальцман, фельдкомендант Буцне і вартовий при таборі полонених. Ця, так мовити, "многоликість" німецької сторони — при наявності певної конденсації сторони совєтської в образі Куценка — сприймається як помітна структурна хиба повісти.

У "Хлібі" взагалі забагто персонажів. Цим ми хочемо сказати, що деякі персонажі фігурують немовби "для кількости", не вносять нічого суттєво нового, а тому певною мірою дублюють один одного. Чому, скажемо, крім "генерала на Чернечій горі", ще потрібен і полковник-"колекціонер типів комуністів"? Знову ж — зондерфюрер Гицель міг би з успіхом діяти і за себе, і за садиста Зальцмана. Це саме можна сказати і про деяких персонажів совєтської армії.

Застережемось: лихо тут не в самій **кількості** (завеликій) персонажів, а в тому, що на таку кіль-

кість, на таке множество персонажів у автора не вистачило снаги їх достатньо схарактеризувати, одним-двома влучними штрихами представити читачам їх образи. (Мова, очевидно, про індивідуальні мистецькі образи). Та про це ми ще скажемо згодом, коли кінчатимемо розгляд образів-персонажів.

3. Образи нового покоління ("оборонці хліба")

Якщо в повісті ми бачимо продуцентів хліба в їх властивій функції — на своєму пості і в дії (звідси, очевидно, й їх мистецька повнокровність), то цього ніяк не можна сказати про оборонців, точніше кажучи, про тих, що їх автор задумав, "заплянував" як оборонців України і її хліба, але в дії вони суть такі лише наполовину. Всі ці Деркачі, Родаки, Василі та Миколи, що в часі війни опинилися в рядах совєтської армії як рядові і офіцери, активно діють лише проти одного ворога — німців. Проти ж другого ворога — московських большевиків — вони не діють ні на фронті, ні пізніше в підпіллі. Безжальна логіка подій поставила їх в ідіотське становище: їх вояцький мундир і зброя дають їм право боротися лише проти німецького окупанта, ворога, який попереду. Проти ж ката в запіллі, який нищить їх лани, села й міста — українські лицарі в совєтських одностроях безсильні. Зрештою, за автором, вони навіть не пробують цього, бо й ледве чи розуміють, що Москва — не менший ворог України, як Берлін.

Це, справді, здається дивним, що з усіх персонажів-українців совєтської армії тільки наймолодший — Василь Остріжний натяком говорить, розмовляючи з Родаком, про цього другого ворога-загарбника:

"... де ми переходимо, перед нами хтось лишає спа-

лені поля, плюндровані міста... Це теж хтось воює..."

Совєтський вояк-українець бачив, як за наказом "старшого брата" нищено українську землю — і проте ніде не зважився обернути свою зброю проти цього другого ворога. Найбільше, на що зважувався совєтський вояк (рядовий, масовий) — це стати осторонь чужої йому війни:

"У людей, низько стрижених для війни, постало несхибне усвідомлення — немає за що воювати. Небажання боронитися від ворога — лишилося єдиним рятунком від безборонности взагалі... Воювали до своєї місцевости, далі не відступали. Рятувалися поодинці і разом, рятували свій свого, щоб живими вийти з війни."

Це автор додає у формі пригадки від себе, бо дотичні персонажі: лейтенант Деркач, танкіст Родак, кулеметник Василь Остріжний та інші представники нового покоління, вже виросло в совєтських умовах, про дезерцію не думають. Вони взагалі знають лише совєтську Україну і готові боронити її д'останку. Вони — передовики свого покоління; вони — патріоти своєї совєтської батьківщини.

А де ж патріоти національної України? Адже події повісти охоплюють і певний протяг часу німецької окупації. А знаємо, що попервах, коли ще німці не встигли розпаношитися, українська інтеліґенція — місцева і прибула з заходу (в рядах так званих "похідних груп націоналістів", а також чимало й індивідуальним порядком) — намагалася скрізь, а подекуди й встигла утворюваним органам місцевої влади надавати український національний характер. Однак цих патріотів-самостійників у повісті не показано, про них лише згадано в кінці повісти, та й то виключно з ме-

тою геть їх здискредитувати: місцевих — словами Учителя ("Наші почали з того, щоб німці признали їм прапор національний і дозволили переіменувати вулиці" — стор. 195), а "західняків" — словами ближче неокресленої "Варчиної тітки" ("Партійне підпілля з Західньої України, виявилося, додало болів і жалів: Україну членують ще й ідеологічно — між "сходом" і "заходом" і розпалюють ненависть ще одну, на ґрунті національному" — ст. 207).

До представників "нового покоління" належать ще два жіночі персонажі: Родакова наречена Варка Закаблук і вчителька Катерина Мороз. Обидві вони також не виявляють ні скількибудь виразної самостійницької свідомости, ні тим більше самостійницької акції. Катерина Мороз, напр., вже аж у Харкові, побачивши спалені театри, інститути, готелі, "добре розуміла, що це не німців робота". А проте сподіваних висновків з цього вона не робить — на шлях протисовєтської боротьби не стає.

Взагалі, з оборонцями українського хліба в повісті рішуче негаразд. Задум автора, що ними мають бути люди нового покоління, позбавлені, мовляв, староінтеліґентського намулу, не розчахнуті душевно і розумово (бо дореволюційні порядки на них не впливали), — цей задум не дався мистецьки зреалізувати. Як не силкується автор дорогою прямого втручання (різні пригадки, сентенції, "філософічні концепти" — від себе, також репліки другорядних, спеціяльно для того вигаданих персонажів як, напр., "Варчина тітка", яка говорить про "терор німців і большевиків проти нашого народу") переконати читача, що захистити український хліб від усіх напасників зможе нове покоління всупереч старому, відкидаючи традиції попередньої боротьби, — читач у це не вірить. Бо

показані в "Хлібі" представники нового покоління дивно однобокі, наче втяті: там і тоді, де вони проти німців, їх постаті живі, виразні, діяльні. Коли ж тільки автор хоче повернути їх проти совєтів, — вони враз блідну́ть, гаснуть, рухи їх стають ненатуральні, а голос якийсь позичений; взагалі вони в цім випадку не діють, а тільки "балакають".

Пригадайте "експериментальні розмови" арештованого Деркача з німецьким полковником — "колекціонером типів комуністів" або грубо примітивну сцену "старту українського підпілля" в хаті Варчиної тітки — з недоречною "випивкою", наївно-хвалькуватими тостами на честь "покоління без біографії", самономінацією проводу і Деркачевим "кришенням упень" старої інтеліґенції — "бувших". Щоб так по-чудернацькому і невковирно (бо до чого тут чарка горілки і тости, коли перед людьми не "блатна операція", а шлях подвигу, смертельної боротьби!) десь стартувало політичне підпілля — ми абсолютно не віримо. Взагалі ця сцена, на нашу думку, одна з найслабших у творі, хоч автором запланована як розв'язка проблеми, отже як ідейно-мистецька вершина твору.

Це — як ми вже сказали — й сам автор відчуває, бо намагається тут і там "підлатати" героїв нового покоління, повернути їх проти большевиків, але вони вперто на це "не даються", не йдуть далі декляративних заяв — і то часто двозначних, як, напр., заява лейтенанта Деркача на згаданих вже "стартових" сходинах: "Ми творимо своє, наше — українське підпілля!" Як відомо, большевики своє партійне підпілля і партизанку на терені України також називали українськими. Ба — навіть були 1-ша і 2-га "українські" армії на фронті!

Для читача ясно, що те, чим Петро Родак, його наречена Варка, Закаблук та й сам Деркач вихваляються, а саме — їх "безбіографічність", непов'язаність з традиціями попередньої визвольної боротьби України — не тільки не плюс, а колосальний мінус. Боротьба за власну державність — це не придушення коліньми помираючого Скачка ("щоб не кидався"!); це довготривалий процес національно-політичного виховання народу, і безмірна шкода, що большевики потрапили в Україні перед другою світовою війною цей процес перервати.

3 а. Ще про "нове покоління" — у зв'язку з образами старої інтеліґенції

Врешті, як з твору видно, письменник бачить "непідкованість" своїх героїв з нового покоління для боротьби на "два фронти", тобто за справжню самостійність України (бож і звідки в сов. умовах вони могли про самостійництво щось почерпнути, коли вони з "бувшими" не мали нічого спільного?). І тому ще перед творенням "українського підпілля" автор (і тут ми ще раз бачимо його непослідовність) посилає їх для засвоєння самостійницької абетки до... тричі спаплюжених і відкинутих інтеліґентів старої формації.

Але непослідовність автора мститься на ньому: і проф. Марченко, що "просвіщає" Петра Родака, і "Учитель" (без власного імени, отже ніби **учитель взагалі**, носій незбитих істин), який має "напутити" лейтенанта Деркача, свою навчально-виховну місію виконують абсолютно зле. Проф. Марченко, напр., зовсім не говорить про героїчні традиції нашої визвольної боротьби, а про "Версаль і версальців", про "арґонавтів" і "сенеґалів", — словом, про такі речі і такою мовою, що годі Родакові щось з того зрозуміти. Для ілюстрації наведемо хоч би оцю "повчальну тираду" Марченка:

"Істотність культури покладена у довершенні містерії-дійства її компонентів, механісти назвали б це третім виміром речей і явищ; це те, що замикається в людині, через котру все сталося і без якої не могло статися нічого..."

Не краща справа і з Учителем ,який усю свою красномовність уживає на паплюження інтеліґенції (отже, тим самим, і самого себе), а коли саме збирався щось сказати "про інший світ", — у двері тюремної камери, де відбувалася розмова "Учителя" з Деркачем, раптом загримали і перебили йому мову.

Мистецька невдача П. Маляра з образами "нового покоління", єдиними кандидатами на мечоносців, — безперечно, рішальна невдача "Хліба". З одного боку, автор повісти всіляко суґерує читачеві думку про цілковиту віджилість і нездатність старої інтеліґенції боронити український хліб, висуваючи на ролю оборонця української землі та її плодів "безбіографічне" нове покоління. А з другого боку, мистецьки кволі і недолугі образи цього нового покоління в повісті свідчать про марність і хибність авторових намірів. Ніде в повісті не показано, що "нове покоління" хоче і вміє збудувати національно-українську державу. А в наявній, совєтсько-українській — яка ж оборона проти Москви?

Отак маємо перше, головне протиріччя: **хліб український** (в тому сенсі, що з української землі і українськими руками виплеканий), а **споживання його — совєтське**, тобто за директивами Москви. Точнісінько як один одеський босяк казав: "хлеб украінскій, апетіт — сталінскій!"

Друге протиріччя полягає в тому, що без старої інтеліґенції справді нізвідки черпнути самостій-

ницької свідомости — але разом з тим ця інтеліґенція, за автором, нічого не варта: перелякана, здивачіла, здатна не до дії, а лише до "курликання".

А тим часом — це суща нісенітниця думати, що для виборення вільної України потрібно протиставити нове покоління старому, нову інтеліґенцію — інтеліґенції старій. Цим шляхом легко виховати лише безбатченків, національних нігілістів.

Варто зазначити — на маргінесі вічно актуальної проблеми поколінь — що рішальних років революції в Україні грубих помилок допустилася якраз молода українська інтеліґенція (сьогодні, розуміється, її представники вже люди літні), бо саме вона становила есерівсько-есденьку більшість Української Центральної Ради, під її диктатом діяв і тодішній український уряд.

Дуже прикметно, що знеславлення української інтеліґенції в повісті наймаркантніше подано словами Учителя, тобто теж інтеліґента. Ця обставина пригадує нам незвичайно перфідну політику большевицької Москви в Україні, а саме: руйнування традицій нашої визвольної протимосковської боротьби — нашими ж таки, українськими руками.

У своєму яничарському "усердію" Учитель навіть не пробує так чи інак диференціювати українську інтеліґенцію, а говорить про неї загально, не роблячи винятків:

"Збірний інтеліґент наш застиг переляканий, подоланий приреченням. Інтеліґента нашого вистачає лише на те щоб курликати жалобу над своєю долею. Курличе він з пієтизмом і самовідлано б'ється в груди — що він "не раб"...

Свідомим носієм національних традицій у кожного народу є його інтеліґенція. І прикметно: в той час, коли в Україні Москва всіляко, прикриваючись зокрема соціяльними гаслами, пропаґувала інтеліґентофобію (надісланих "з центру" московських і взагалі не-українських інтеліґентів у рахубу не бралося), то в "колисці Жовтневої революції — Московщині не тільки нова інтеліґенція, а й стара, так звана контрреволюційна інтеліґенція з "бувших" — з початком 30-их років повною парою реабілітована і притягнута до реалізації "уніфікаційно-собирательного" курсу московсько-большевицької влади. Значення інтеліґенції — включно з недобитими залишками старої, ще з царських часів — раз-у-раз підкреслюється, як носія славних, мовляв, традицій російської науки, мистецтв і навіть зброї — на полі "скріплення і поширення необ'ятної родіни", наслідком чого відсталі, мовляв, "народи окраїн" зазнали благ цивілізації та культури, несених "великим руським народом".

Так не по-українському (тобто не в лінії українських національних інтересів) розв'язує повість "Хліб" питання інтеліґенції і національних традицій. Той факт, що авторові напевно здається, — ніби переконання в цілковитій нікчемності нашої інтеліґенції виросло у нього само по собі і є його власне — справи не міняє. На періодичних "стинаннях голови" — погромах національної інтеліґенції в Україні Москва раз-у-раз утривалювала своє панування. Гітлер щодо цього пішов слідами, був учнем Сталіна.

Є в повісті персонаж, де симпатія автора до "нового покоління" поєднана з його загальною антипатією до інтеліґенції. Вийшов образ плутаний, "ні сюди, ні туди". Це вчителька Катря Мороз. Читач, власне, не може зрозуміти — для чого автор провадить цей

персонаж майже через усю повість? Адже функційна роля цієї Куценкової "ясочки", пізніше капітанової та "лейтенантиків" ліжкової "розради" — цілком та сама, що й згадуваних лише мимоходом Марусі та Нати. Це роля партнерок так званої "кріґслібе", жіночого воєнного шумовиння. Бож Катрю Мороз, поминаючи певну симпатію до неї автора, читач ніяк не може сприйняти як страдницю, як жертву війни: згадану свою ролю партнерки "блискавичної любови" вона приймає на себе добровільно. Адже в цім випадку нема й натяку на **жахіття війни**, а є людська слабість, а то й просто розпуста.

Власне, з уваги на розмір і тему, можна було сподіватися в повісті бодай одного яскравого жіночого образу, поданого в пляні трагедії або, ще краще, в пляні героїки — щоб показати, як хуртовина війни не тільки ламає й пустошить жіночу вдачу (у натур слабких), але й як нераз її сталить, гартує (у натур міцних).

Ми довше спинилися на образах "нового покоління" і його взаєминах з інтеліґенцією, зокрема так званою "старою", бо вважаємо це за найважливіший ідейно-тематичний вузол повісти. Дуже шкода, що автор з ним не впорався.

Кінцеві завваги Резюмуючи сказане про образи-персонажі в "Хлібі", ми ще раз звертаємо увагу на їх нерівність і брак індивідуалізації багатьох із них. Ми вже якось мимоходом назвали таких "безобличних": комісара Склова, політрука Сакульського, "Варчину тітку". Тепер назвемо ще головлікаря Колоду, сержанта Санька, родину проф. Марченка. Усе це постаті, що блідими, невиразними тінями миготять перед читачем

А водночас — із категорії так званих епізодичних персонажів маємо ряд образів дуже яскравих, промовистих. Напр.: **жінка з онуком на руках,** що розповідає про палення хліба в їх колгоспі; **"перший німець"** (тобто перший німецький вояк, що його угледіла місцева людність); три голодних совєтських дезертири, зокрема **"дядько в галіфе"; "тип із пляшкою одеколону" на базарі** і деякі інші.

Із чільних постатей, поза яскравим Сьомаком, добре зображено лише Куценка — з його тупою заразумілістю і пихою "партійця вищого коліна". Його пара — голова міськради Погорілий — вже багато слабший, хоч протиставлення їх назагал авторові вдалося.

Говорячи про незіндивідуалізованість, "безобличність" деяких персонажів, як про істотну хибу повісти "Хліб", ми б не хотіли, щоб нас зрозуміли так, ніби ми вимагаємо методичних описів зовнішности героїв, вичислення всіх рис їх обличчя і постаті — як це залюбки робили свого часу Нечуй-Левицький і Панас Мирний.

Ні, розуміється. Але двома-трьома штрихами подати найприкметніше в зовнішньому образі (з тим же легко асоціюється і духовий образ!) — це потрібне і важливе. Без цього образи-персонажі не можуть "вбитися в колодочки", залишаються якимись несхопними. І втримувати в пам'яті таке множество персонажів повісти читачеві дуже трудно, якщо в цьому не може взяти участь найдужча стать пам'яті — зорова.

II

Неперсонажні образи повісти. Хиби композиції. Мовостиль.

У першій половині статті ми говорили про образи-персонажі повісти. Але поняття мистецького образу в літературному творі не вичерпується образами-персонажами; воно значно ширше і в більшому літературному творі ми завжди стрічаємо і такі мистецькі образи, які не втілені в окремому людському індивіді, не персоналізовані, або не персоніфіковані. Проте вони несуть у собі певну ідею автора, отже, за нашою термінологією, становлять образи-ідеї, а не звичайнісіньке тло, потрібне для повнішого виявлення образів-персонажів (героїв твору).

Читач, мабуть, вже здогадується, що мовиться про так звичайні для кожного повістярського твору **образи природи** і **образи масової людської дії**, що їх ще звуть "образи-сцени". Не завжди легко встановити межу, де такі образи є, так мовити, самодостатні, а де вони входять до комплексу того чи іншого образу-персонажа. Очевидно, вирішним є — чиїми очима сприймає ці образи читач — очима самого автора, — чи очима того чи іншого героя твору. Якщо мова про "Хліб", то всі образи інтродукцій до частин твору — образи явно неперсонажні. І картина штилю в житах (5 стор.) і картина "татарської ночі" (39 стор.) і канівська переправа (стор. 113) — все це читач сприймає (не може інакше сприймати!) очима автора, для якого війна — розпад і безглуздя.

Перед безглуздям не знати як боронитися — і в повісті "Хліб" людська маса представлена (врешті, не лише маса, а й ряд окремих постатей) приречe-

ною, не здатною розумно й цілево боронитися. Лихо війни представлене таким одвічно безмежно-всесильним, що читача огортає почуття безсилля, тоскної безвиході.

"Ніч. Яка зловіща буває ніч.

Такої ночі не світять зорі ні зелені, ні червінькові. Коли звечора примеркаючий місяць зайде за чорний ліс червоною головешкою вогню — відсвіти лишаються по обрію, як пожарищ озія в татарську ніч.

У висоті небо перлямутрово-жовтаве, мов би смертельного знаку проява. Земля під таким небом зникає у чорну пустелю. І тишу задавлену змором докраю долом пронизує гін копит кованих...

Наче гонять просторами пустелі нічної кентаври, щелепами ляскаючи. Зігнали день божий зі світу і гонять — чи не зводиться де навіть у нічній пустелі щонебудь живе, за сонцем питаючи бодай очима ще не розчавленими.

О, будьте ж привидами тільки, завойовники хліба, і щезніть!

Ніч — зловіща татарська ніч залягла над неосяжною Україною." (39 стор.).

Ми сказали, що для автора "Хліба" війна — безглуздя, розпад фізичний і моральний, врешті самознищення. Це, може, найкраще подано читачам образом-сценою канівської переправи, де збожеволілі вояки-кіннотчики прорубують шаблями собі шлях крізь вояцьку пішу масу.

"Ярами по лісах вирвався загін добровольців до канівського мосту з рештою своїх кіннотчиків. Міст заткнутий перед ними. Заткнутий живими і забитими.

"Уплав не піду, — міркує згаряча (вголос) командир, — не винесуть до берега коні".

— Атакувать! — скомандував він, захлинаючись чадом спаленого металу.

Він завив, зриваючись перший — "... не щадити цих зрадників!"

— Атакувать і прорубати шаблями перехід мостом! За вільну Україну ма-арш! (Загін воював під цим гаслом). Клинок, наче гадючий виблиск, звився над головою здурілого полковника, що порядкував на переправі, щоб рятувати своїх солдатів. Червоною плахтою кров заслонила світ командирові волонтерів, і божевільний полковник провалився під копита коней."

І встає перед читачем криваве видиво Дніпра як трагічний образ спливу людської крови України:

"Через ліси й гори на всю Україну степами горить Дніпро, кров'ю спливає, і на весь світ сягають огні його... у Чорне море спливає кров людська з України, розливається на всесвітні моря-океани.

На бистринах дніпрових схлипує кров'ю вода, стугонять напливаючи людські тіла нахлудлі, розпластані ницьма."

Війна геть зрушує людей з їх звичайної колії, огортає психозою тотальної підозри, напоює божевіллям ворожнечі й люті навіть наймирніших селян і робітників, мужчин і жінок. Не геройство і пильність, а запаморочення і сліпу лють подибуємо на сторінках повісти. Бож чи можна назвати геройською смерть Василя Остріжного, що в безсилому розпачі й люті (від того, що нічим бити ворога, бо вистріляно геть усі набої) голіруч кидається на німецькі окопи? Чи, може, хтось назве воєнною пильністю поведінку жінок під час нічного вартування колодязя, коли вони,

жінки, за малим не вбили (в нападі божевільного переляку!) парторга Куценка, уроївши собі, що перед ними диверсант.

Ні. Рішуче мало геройства зустрічає читач у поведінці військових і цивільних з обох сторін фронту. Зате повінь жаху, руїни, розкладу і бруду — фізичного і морального — розливається на сторінках повісти. Крім наведеного вже апокаліптичного образу "татарської ночі" і не менш жахливого (зокрема безглуздим самонищенням) образу канівської переправи, слід згадати ще образ погрому людністю свого ж таки міста і образ базару в запіллі. Від обох цих образів сцен віє трупним запахом розкладу і здичавіння.

Усі тут згадані образи-сцени, образи масової людської дії, нераз пов'язані з дією сил природи, виявляють не абияку майстерність П. Маляра. Можна сміливо твердити, що в повісті "Хліб" з погляду мистецької зрілости найкращі — це образи явищ природи і масових людських сцен. А щодо людських образів (індивідуальних), то більшість їх — як це ми вже попереду зазначали — мистецьки кволі, а образи "нового покоління" — навіть дуже кволі.

Переходячи до композиції повісти, ми хочемо насамперед сказати, що "Хліб" не справляє враження закінченої цілости: логічно міркуючи, мусіла б іти дія "українського підпілля", але читач цього не має. Не показано властивої оборони українського хліба. Вивід на сам кінець Катерини Мороз ще збільшує невмотивованість, припадковість закінчення повісти: адже Катерина Мороз — персонаж непереконливий, плутаний, про що, зрештою, ми вже говорили.

Повість взагалі не справляє враження цілости —

настільки "децентралізовано", без пов'язання логічно-сюжетною ниткою подано низку епізодів і навіть розділів. Очевидно, це стоїть у тісному зв'язку з мистецькою слабкістю головних персонажів: вони нездатні злютувати міцно твір і держати його на собі. Без Радченка не було б роману "Місто" Підмогильного, без Чіпки не можна собі уявити "Хіба ревуть воли, як ясла повні", без Енея нема "Енеїди" — а от "Хліб" П. Маляра, загально кажучи, можливий був би і без лейтенанта Деркача, і без Петра Родака. Може б навіть твір виграв у тому сенсі, що тоді яскравіше виступали б оті епізодичні сцени, баталістичні картини — взагалі подекуди дуже добре зроблені **шматочки** твору, які так шматочками й залишилися.

З усього зазначеного ми робимо висновок, що в автора повісти "Хліб" нема хисту до писання творів типу повісти чи роману. Натомість є всі познаки — як у творі "Хліб", так і у виданій ще в Німеччині збірці "Щастя" — що П. Маляр посідає хист письменника малої форми, зокрема імпресіоністичної короткої новелі і нарису. Ми ризикнули б визначити його письменницьке амплюа як "новеліст-сценіст".

Пояснімо це. Є новелі, що в кількох рядках тексту встигають повести за собою читача крізь десятки літ (розмах у часі) або десятки географічних пунктів (просторовий розмах); це, так би мовити, короткі твори з довгим виміром уяви. А є новелі, що не претендують на швидке пересування читачевої уяви ні в часі, ні в просторі, а — що так висловимось — "нагнітають її на місці" глибиною образів-сцен. Ось тут ми бачимо місце Павла Маляра, в цьому його специфіка мистецького хисту. Скаржитись чи уболівати з нього приводу — як це робить, напр., Юрій Кленовий у своїй статті "В полоні малої форми" ("Нові Дні", листопад-грудень 1955 р.) — ми зовсім не ба-

чимо причини. Адже краще бути добрим стрільцем, ніж поганим гармашем! Можна шкодувати тільки, що автор, як видно, не усвідомив ще досі остаточно — в чому його сила, не усвідомив специфіки дарованого йому з народженням хисту.

(Ми таки того погляду, що "з нічого не можна зробити щось". Іншими словами, мистецький хист можна більше чи менше розвинути, вдосконалити вишколом, всебічною працею над собою тощо. Але передусім треба його мати від природи. Мавши, можна однак і занедбати, запропастити — чи з вини власної, чи через абсолютно нещасливий збіг обставин).

З уваги на те, що вік людини обмежений, дуже важно для мистця якнайшвидше натрапити на властиву, притаманну собі тропу творчої діяльности, віднайти свою специфіку.

Хочемо нагадати, що поняття форми літературно-мистецького твору ажніяк не слід недоцінювати, легковажити. Мало написати дві чи три сотні сторінок слабо між собою пов'язаних сцен та епізодів і назвати це повістю. Форма літературного твору не є просто собі зовнішні рамки, в які можна втиснути "зміст", як у скриню шмаття. Ми цим не хочемо сказати, що "Хліб" становить таку напхану скриню, але факт, що його частини подекуди, так мовити, не оглядаються на цілість і випинаються досить "самостійно".

Фраза автора назагал не важка, місцями навіть лаконічна і цілком прозора. Виняток становлять тиради проф. Марченка, в яких не завжди можна щось второпати.

Прикметне замилування автора в інверсіях; найчастіше зустрічаємо переставлення в реченні таких

граматичних членів: предмета з його означенням і підмета з присудком. Ось приклади:

"На бистринах дніпрових схлипує кров'ю вода, стугонять напливаючи людські тіла нахлудлі, розпластані ницьма."

"Проїхався Куценко до стогів понад яром, горбом, де видніше було".

Автор підмет граматичний взагалі дуже часто поминає, мабуть тому, що не любить стягнених речень, а повторяти підмет не хоче — раз логічно речення без нього може обійтися:

"Вдень старий блудив між нехворощю, у свиріпі пересиджував на пару. Ночувати ходив до яру у вовчу яму. Навмисне тримався далі від куреня..."

Лексично мова повісти не бідна і взагалі щодо лексики ми не маємо що авторові закинути. Але коректорських недоглядів у книжці забагато.

ПОЛІТИКА І ПОЕЗІЯ

(Про одну особливість нашого громадсько-політичного життя)

Колись відомий російський критик (до речі, українець) Віссаріон Бєлінський, критикуючи український альманах "Молодик" (1844 р.), іронічно зауважив, що Україна (він називав "Малоросія" — А.Ю.) була б найосвіченішою країною, якби в ній число читачів дорівнювало хоча б половині загального числа поетів.

І справді: наша національна історія, принаймні з XVIII віку починаючи, укладається майже вся в історію літератури. Шевченко й досі править у нас чи не за найбільшого політика-ідеолога і політика-діяча. І, мабуть, таки наш геніяльний Кобзар започаткував ту "поетичну лінію" нашого громадсько-політичного життя, що її як домінуючу можна констатувати й сьогодні і що її найпростіше висловити так: **наші політики — занадто поети, а наші поети й письменники — занадто політики.** Тобто, в їх творчості переважають громадсько-політичні теми й мотиви.

Нам здається, що з погляду нашої найближчої національної мети — виборення державної самостійности — такий своєрідний синкретизм, поєднання в одному комплексі політики і поезії чи взагалі мистецтва — нам шкодило і шкодить.

Справді бо: таке поєднання було подиктоване нам обставинами нашого бездержавного життя, а ми його **канонізували.** Ми так довго співали про неволю і кай-

дани (і досі співаємо), що якось вже не можемо себе без них уявити. І досі "плачуть, тужать козаченьки", а султани велять "ще гірше кувати кайдани".

Люди (в тім і ми, звичайно) здатні і повинні самі творити свою історію і кувати собі щастя, а не вічно ходити в ярмі. Та насамперед, очевидно, нам конче слід заходитися коло самолікування, викоренити геть свої національні вади.

Наш згаданий синкретизм та переплітання політики і поезії, невідділювання їх — безперечно, велика вада.

Мистці, поети — люди зовсім іншого складу душі й інтелекту, ніж політичні діячі-практики. Ці останні — люди не концепції, а **практичної повсякденної дії**. А які практики з поетів? Якщо й трапляється денебудь, що поет чи взагалі мистець виявляє зручність у практичнім суспільнім житті, то це рідкий виняток, який лише потверджує правило. Політика завжди була і є насамперед **мистецтвом дії**. Тим часом усяка акція мистця відбувається в його власній емоційній сфері, вона звернена на самого себе, і її витвори, її продукція — мистецькі образи, а не реальні люди чи групи людей. Мистець не стільки мислить розумом, скільки почуває серцем, не стільки аналізує і зважує за і проти, скільки захоплюється і обурюється.

Мистця кортить "за всіх сказати" — не лише в межах нації, а в межах усього людства, всесвіту. Але сказати крізь призму свого внутрішнього мистецького Я, не раз дуже химерного, що шугає понад простором і часом. Звідси підхід мистця і оцінка ним природи і людей, явищ суспільно-політичного життя — з погляду не практично-утилітарного, а з погляду якоїсь ви-

щої рації. З цього штандпункту оцінюючи явища політичного життя, мистець може ворогові нації признати повну рацію.

А хіба ж можлива за такого "вищого об'єктивізму" воля до перемоги над противником, рішуча постава і негайна, рішуча дія, яка єдино забезпечує успіх у практичній політиці? Сталін переміг усіх своїх ворогів після смерти Леніна в СССР саме тому, що він з поезією і взагалі мистецтвом ніколи не мав нічого спільного. А наші Визвольні Змагання в 1917-20 роках очолювали як не учені, то поети-мрійники. Проекція їх політичної дії була розпливчасто-всеосяжна: вселюдство, космос, а не реальна українська людність в реальних обставинах дня.

Друковано вперше в тижневику **"Українська Думка"**, Лондон, ч. 24/121 за 1949 рік.

ДЕЩО ПРО НАШУ ЛІТЕРАТУРНУ КРИТИКУ

Річ ясна, що добра критика дуже багато допомагає зростанню і піднесенню на вищий рівень літератури в цілості. Речева, принципова і справедлива критика ставить літературні факти на властиві їм місця, відмежовує і вирізнює зерно від літературної полови. Цим критика орієнтує пишучу братію в складних питаннях літературно-мистецького життя, вказує і показує кращі літературні твори, що заслуговують на першочергову увагу читацької маси і можуть правити за взірці для літературних початківців. І саме таким способом компетентна і справедлива критика має вести літературний процес до висот **великої літератури.**

Існує таке визначення мистецтва (отже і літератури): мистецтво — це очищена від несуттєвого дійсність, творчо типізована мистцем в образах-типах. Маємо отже до діла в мистецтві з явищами і фактами дійсности теперішньої, минулої чи навіть візіонерської, спроєктованої в майбутнім — фактами, перепущеними крізь творчу ляборaторію мистця і позбавленими (з погляду мистця) всього випадкового і несуттєвого.

З другого боку, кожна мистецька творчість є самовиявом чи себевиявом автора, творця. Типізуючи дійсність, так мовити із своєї дзвіниці, він може брати речі і явища вужче і ширше, плиткіше і глибше — залежно від того, яка і де стоїть та "дзвіниця", з якої творець обсервує дійсність, і залежно від його уміння й здатности вглиблятися в суть явищ і вміння правиль-

но бачити їх взаємозв'язок і взаємозумовленість.

Та в мистецькій творчості головне — момент хотіння: для письменника особливо має значення не лише те, щоб він міг глибоко і вірно бачити явища життя, а ще більше те, щоб він **хотів** їх так бачити. Бож момент хотіння — найсуттєвіший для всякої творчости. Сьогодні не викликає заперечень те твердження, що література, як і кожне мистецтво, не лише віддзеркалює дійсність, людське життя, а й **впливає** на неї як активний чинник, як творчий компонент живої дійсности.

Тому літературно-мистецька критика повинна не лише підказувати творцеві добру "дзвіницю": місце старту, а й спонукати його запалитися великим творчим бажанням жити й творити в унісон і на рівні передових ідей часу. Треба ставити перед письменником великі вселюдські ідеали.

Але для цього критик мусить сам їх добре знати — ці вселюдські ідеали в **національному українському їх вияві.** Як трудно письменникові сказати щось нове і специфічно своє, не обізнавшись з усією попередньою спадщиною в ділянці людського духа, то ще трудніше критикові дати путню і переконливу пораду письменникові, якщо він, критик, не знає докладно пройденого людством і зокрема нашим суспільством шляху ідейного розвитку і не в'являє собі наших опертих на минулому дальших ідеалів, дальшого шляху вперед.

**
*

Не маємо достатніх відомостей про сучасну літературну критику в нашій батьківщині. Зрештою, сьо-

годні вона вся окупована большевиками і літературна критика — як і сама література і мистецтво взагалі — затиснена в лещата "генеральної лінії" московського політбюра. Це воно для всього СССР, отже і України, "спускає директиви" письменникам і поетам, що і як вони мають писати. Очевидно, що це вже лише "писательство", виконання замовлень партії та уряду, а ніяка творчість у справжньому розумінні слова.

На еміґрації українська література за роки 1945-1949 кількістю виданих, а особливо написаних творів не така вже мала. Маємо цілий ряд надрукованих збірок поезій, збірок новель, маємо кілька виданих більших повістей і кілька великих романів. Отже це все треба було б піддати ґрунтовній, речовій і справедливій критиці.

А тим часом, крім Ю. Шереха, майже нікого з наших критиків не чути. Юрій Шерех — критик добрий, та сам один не стані створити належної "критичної погоди", яка сприяла б зростанню наших авторів. Слід ще зазначити, що Шерехова критика занадто емоційна, він легко захоплюється (бува, правда, що й обурюється, і тоді також перетягає мірку). В умовах відсутности літературних заль, дискусійних клюбів та сходин письменників критика їх творчости на шпальтах наших часописів, у пресі — набуває особливо важливого значення й актуальности...

Друковано вперше в тижневику **"Українська Думка"**, Лондон, ч. 26/123 за 1949 рік.

ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ І ЇЇ ЛЕГКОВАЖЕННЯ

(На марґінесі літературно-критичних виступів Т. Осьмачки і Ю. Косача.)

Якщо пошукати характеристичних рис нашого еміґраційного інтеліґента, то насамперед впадає в очі несталість і, так би мовити, бігуновість його думок у багатьох питаннях нашої національної проблематики. Серед нас багато людей, які потраплять сьогодні лаяти й зневажати те, що ще вчора з таким запалом вихваляли, до чого признавалися самі й закликали інших. Якийсь "двобічно-перемінний" екстремізм, кидання з одної крайности в іншу.

Ось, приміром, таке питання як еміґрація і батьківщина — їх місце, роля, взаємодія. Від одних і тих самих людей ви почуєте одного дня, що еміґрація — сіль землі української; те ж, що лишилося там (на батьківщині) — лише "сировина", "матеріял", що його тільки зусилля еміґрації можуть допровадити до "самостійної, соборної, національної" України. Звідси — повна нехіть, іґнорація національно-політичних процесів, що відбуваються "там": бо щож може робити "сировина"? Вона лише "ковтає" те, що їй дає як харч Москва!

Та минає місяць-два (інколи — тиждень-два) і, зустрівши них самих людей, ви чуєте від них щось зовсім інше, цілком протилежне: еміґрація — це болото, цілковита духова спустошеність і звиродніння. Ніякої користи Україні, народові еміґрація не дасть,

бо й взагалі на ніщо путнє вже не здатна. Єдина, мовляв, надія — на сам народ, на його кадри "там".

І якщо перше (що еміґрація — "сіль землі") твердженo було категорично, то так само категорично, без ніяких "але" твердиться й це друге.

Але — "лишімо на боці чисту політику" — як любить повторяти наш один добрий приятель (він, як поет вважає політику за найнесталішу річ у світі, а тому не варту уваги). Візьмімо ділянку культури й мистецтва, творення, мовляв, непроминальних, вічних цінностей. Національна культура наша — факт. Що вона — попри всі утиски й недогоди — розвивається, міцніє, збагачується — також незаперечний факт. Робить свій вклад (очевидно, основний) батьківщина, робить і еміґрація, зокрема й особливо ту частку, що її не може дати придавлена "братнім" пресом батьківщина. Витривати в такій ситуації, такій позиції українство мусить, можливо, ще довго — такий наш історичний шлях. Шлях народу, що його національно-державний розвиток припізнений століттями неволі. Прискорити цей розвиток, наш рух "з долини вгору" — залежить чималою мірою від нас усіх, а зокрема від діячів культури й мистецтва.

Так ми підходимо до того головного, що маємо на увазі сказати, а саме — про легковаження моменту відповідальности, що його (легковаження) допускаються частенько наші "люди з іменами" — різні діячі на полі громадсько-політичного і культурно-мистецького життя.

Тут ми хочемо навести деякі факти необґрунтованих, парадоксальних висловлювань наших мистців (бо приклади парадоксальних викрутасів у питаннях на-

шої політичної проблематики, хоч і "безіменно", ми вже подали).

Є на еміґрації — таки в США — відомий і талановитий письменник Тодось Осьмачка. Час від часу він виступає в ролі критика і, так би мовити, оглядача літератури. Але якого критика і якого оглядача! Від його критичних оглядів робиться моторошно: він бо дослівно не залишає "каменя на камені". Пустка, цілковита пустка — після Осьмачки — в нашій еміґраційній літературі і пресі взагалі.

"І вся наша канадійсько-американська преса українська, вже доповнена новими еміґрантами, виконує ролю присипача як своїх читачів, так і нечитачів української людности. Ця преса нібито над тутешнім нашим словом співає **одноманітну, холодну і безсердечно-дерев'яну пісню похорону"**. (Підкреслення наше — А.Ю.).

Таке пише без усяких "але" Тодось Осьмачка в друкованій в "Українських Вістях" своїй статті **"Бездоріжжя наших мистецьких смаків у літературі і в літературному побуті"**.

Цікаво, що для доведення цієї "генеральної" своєї тези Т. Осьмачка запускається в літературу стародавніх греків та римлян: попри низку цікавих спостережень і сентенцій теза, як і слід було сподіватися, залишається недоведеною. Не рятує справи й передпослане статті цитоване речення з Тацита: "Мовчання єсть доброчинство тільки рабів". А що вже друга цитата, з Сократа: "Платоне, ти мені друг, але істина мені перший друг" — то вона очевидячки б'є по самому Осьмачці, бо зерно істини його статті цілком потонуло в морі недоречностей і просто таки хибних

тверджень, відай, породжених чи зумовлених хибною тезою-настановою всієї статті.

А стаття, та ще в такому досить поширеному часописі як "УВ" — це ж не приватна розмова і навіть не доповідь десь у вужчому колі літераторів і літературних симпатиків. Статтю читає загал, читач з "народу" (хоч Осьмачка і на нього якось в іншому місці нестримно нарікає!). Стаття друкована залишається як документ, до уваги й вжитку наступним поколінням. Чи можна таку статтю вважати організуючим, будуючим моментом у творенні нашого культурного життя в еміґрації?

Візьмемо ще інший приклад: літературну діяльність знов таки широко відомого письменника нашого Юрія Косача. По кількох роках інтенсивного співробітництва в еміґраційній пресі в Німеччині — став Косач бокувати і з приїздом до Америки національну нашу пресу оминати. Натомість утоптав стежку до совєтофільського "Громадського Голосу" в Нью-Йорку. Правда, ще спробував видавати, чи пак редаґувати свій власний орган — журнал літератури, критики й мистецтва — "Обрії". Що ж? Як є змога і нагода організувати орган преси по власній уподобі — це не шкодить. Хоч, якщо мова про суто творчу і літературно-критичну продукцію Юрія Косача, то її охоче приняли б і друкували б не лише літературно-мистецькі журнали як "Нові Дні", "Київ", арґентінські "Пороги" і "Овид", а й загалом уся поточна наша преса, включно з щоденниками. Видавання ж власного журналу, не опертого на зусиллях більшого гурту людей — річ згори приречена на невдачу.

Та головне не це, а оте Косачеве співробітничан-

ня в "Громадському Голосі". Якщо це була демонстрація **своєї незалежности** від розполітикованого, мовляв, еміґраційного загалу з його повсякчасною патріотичною фразою на устах, то демонстрація явно невдала, бо неґація всього національно-українського в "Громадському Голосі" — **також політика,** тільки **протиукраїнська з Москви диктована**. Якщо це була демонстрація проти вузької обмежености, еміґраційної засклепленості і "безобрійности" тутешньої нашої преси, то знову ж справа "не в порядку" — бо яку широчінь і які обрії може розкривати звичайна рептилька, живлена єдино лише політичною темнотою якоїсь частини головно давнішої нашої еміґрації! (Ми вже не кажемо про позаукраїнський "ґрунт" — "братні впорскування" з Москви).

З відкритого листа до української преси, що його Юрій Косач опублікував навесні ц. р., ніби виходить, що він, Косач, до якогось часу не бачив чи не розумів антинаціонального характеру "Громадського Голосу". По якімсь часі зрозумівши вирішив, мовляв, обірвати співробітництво. Але де ж ті наївні, що цій байці ймуть віри! Чи ж можливо, щоб Косач — поки почати своє співробітництво — не читав ні разу "розмов" Чортомлика, що друковані в "Гром. Голосі" з числа в число? Ні, ми цього не можемо думати і тому не віримо, щоб Ю. Косачеві, для "зглиблення властивих цілей" "Гром. Голосу", потрібно було аж чималий час працювати в ньому.

Розуміється, хтось може сказати: це справа самого Ю. Косача складати собі й берегти таку чи сяку репутацію. Та це буде один з можливих аспектів погляду на справу. Аспект, ми сказали б, **позасуспільний,** а тому й у данім випадку неслушний. Письменник з пев-

ним вже доробком, з непересічним мистецьким хистом, мусить претендувати й на певне, непересічне місце в суспільстві, з яким зв'язаний своєю попередньою творчою діяльністю; з суспільством, що з його лона письменник фактично вийшов і на його збірних зусиллях зріс. І це суспільство має право турбуватися про його дальший розвиток, про — сказати б так — творче здоров'я і мистецький ріст своєї одиниці, котра посідає таке видне місце. Конфуз із Косачевим співробітництвом у "Громадському Голосі" масою національно думаючих українців сприймається як до певної міри їх власний конфуз.

У цьому саме сенсі ми говорили вище про недопустимість і шкоду від легковаження своїм іменем, легковаження моментом відповідальности чолових одиниць перед громадою, перед загалом. Загал бо охоплює й молодь, яка шукає живих орієнтирів-людей, що могли б правити для неї за певний дороговказ. Еквілібристика поглядів у основних питаннях нашого національного життя-буття, завважена хоча б лише в тут названих видатних одиниць, без сумніву, впливає дезорганізуючо на загал, зокрема на молодь, даючи ще один поштовх асуспільним настроям зневіри, апатії, песимізму.

А тим часом світ, людство, вся його творча діяльність не будована песимістами.

Ще пару слів загально про еміграцію і побіжно про батьківщину.

Еміграція — не народ (увесь), але його незаперечна частка. Ця частка може й не найкраща (навіть напевно так), але й не найгірша. Дякуючи іншим, ніж на батьківщині, саме вільним умовам для розвитку

людського духа, ця частка може створити для свого народу непропорційно багато, особливо і зокрема в культурно-мистецькій ділянці. Вже з цієї причини нам не до речі прибіднюватись. Чи ж не бачимо і не можемо ми назвати ряд мистецьких одиниць і діячів культури, громадського життя й політики, що виросли на таких вже тут, на еміґрації, бо почули життєдайний подих вільного повітря — те, чого були позбавлені в уярмленій батьківщині?

І ясно: що організованіше й інтенсивніше діятиме в усіх ділянках культури й громадсько-політичного життя наша еміґрація, в напрямі здійснення національно-конструктивних завдань доби, то більше й переконливіше свідчитиме вона перед світом про те, що й увесь народ, звідки вона вийшла, **гідний бути господарем своєї країни, своєї долі.** Цим ставиться на властиве місце дотичні складники — тобто еміґрацію і її народ на батьківщині, тут і належна розв'язка і критерій до проблеми їх співмірного вкладу в загальну справу.

Друковано вперше в місячнику **"Нові Дні"**, Торонто, (Канада) за вересень 1952 р., з підписом: **Б. Сивенко.**

КРИЗА В МУР-і

(Рефлексії з III. з'їзду письмен. об'єднання МУР)

— МУР не може забезпечити видання книжок своїх членів, МУР не може реґулювати їхньої творчости — це було б смішне; МУР не може примусити письменників писати твори, не в стані дати творчу наснагу письменникам, а лише відтягає декількох письменників від пера творчого для пера канцелярійного (резолюції, обіжники, декларації, заклики), для так званої "організаційної діяльности". МУР, нарешті, не готує старшим письменникам зміни, не виховує літературного доросту, а лише втягує його в гіршого ґатунку полеміку, — так скаржилися в своїх виступах на III З'їзді в Цуффенгавзені (Баварія) видатні і не видатні письменники, члени МУР-у і нечлени МУР-у (ті, які щойно з членства вибули).

Для чого ж тоді МУР?

Коли автор цих рядків запитав про це свого сусіда, члена МУР-у від самих початків, то дістав відповідь:

— Мабуть, просто для того, щоб був!

Але, як відомо, одне лише **бути** — це рація виключно англійських королів; для всіх інших людей світу **бути** має рацію лише в поєднанні з **діяти;** виконувати ту чи ту потрібну функцію в суспільстві! І ось саме такої потрібної суспільству діяльности МУР-у

останнім часом не чутно і не видно ні поза з'їздом, ні на самому з'їзді. Натомість чули ми взаємні обвинувачення членами МУР-у один одного, "пришивання" різної "політики" (оунівської, гетьманської, соціялістичної), чули заяви про вихід з МУР-у і читали в часописах відкриті листи незадоволених і покривджених.

Очевидно, такий МУР нікому не потрібен. І дарма, що це вияснилося аж на 4 році існування — краще пізно, ніж ніколи. Який же МУР потрібен і чи потрібен він взагалі?

Вияснення цього починаємо з питання: чим був МУР фактично? Федерацією літературно-мистецьких груп і течій, що існують одна поруч другої в лоні нашої еміґраційної громади, а чи справді єдиним (у своїх ідейно-мистецьких принципах і настановах) мистецьким рухом, як це покладали в своєму задумі ініціятори (МУР розшифровується як Мистецький Український Рух)?

Сьогодні, з перспективи понад трьох років видно гаразд, що МУР не був ні першим, ні другим, і це власне й привело його до нинішньої кризи. Ця криза почалась не від сьогодні; її скриті початки сягають ще першого року існування цієї письменницької організації. Бо вже й толі одні вважали, що МУР має об'єднувати всіх еміґраційних українських письменників, із завданням репрезентувати і боронити їх станово-професійні інтереси, а другі тягли МУР на вершини літературно-мистецького руху, окресленого як певна ідеологічна цілість, вивінувана епохальним "бойовим" гаслом "За велику українську літературу!"

І треба признати: оця зворушливо-наївна віра дорослих людей, що кожночасним повторенням (на

взір ворожбитських "замовлянь") словосполучення "велика література", "за велику літературу" тощо — можна справді "урухомити" пишучу братію і то так, що вона не забариться появити в світ великополотні (трохи ризиковний неологізм!) твори, — оця візія гармонії й єдности в літературі, вимріяна тим швидше і дужче, чим очевиднішим ставав наш розгардіяш у житті суто політичному, — були чи не найбільшим стимулом, що живив мурівців і МУР у початках.

Та минав рік, другий, розвіялося багато ілюзій, зроджених західнім **подихом свободи**, — і ставало ясно, що накликування щороку наших письменників до "органічно-українського" стилю і атестація письменників, визначення їх місця в літературному процесі української еміграції — те, що робив щороку Юрій Шерех, — всього цього абсолютно не досить для створення великих літературно-мистецьких полотен. Літературно-мистецькі діягнози і прогнози проф. Ю. Шереха, ватажка "органістів", заперечив проф. В. Державин, визнаний "метр" "клясицистів". Обидва названі критики не хотіли чи не вміли в дискусії на літературні теми держатися джентльменського тону і часто-густо з високостей потрапляли в низини грубої необ'єктивности, даючи спокусливий приклад молодшій і меншій ранґою літературній братії.

Цього року "клясицистів" на З'їзді не видно — і це власне свідчить, що криза досягла свого верха. А речник "збагаченого реалізму" В. Чапленко хоч і прибув, то вже не як член МУР-у, а як гість і лише для того, щоб з трибуни З'їзду ще раз викласти причини свого виходу з МУР-у.

Щоправда, проф. Чапленко не був красномовний, його скарги і нарікання не справили помітного вра-

ження на присутніх; принаймні, в обороні його не виступив ніхто, а письменниця Людмила Коваленко ще й дорікала В. Чапленкові за нібито суто особисті, неоправдані мотиви виходу. Та так завжди буває, що кінець якоїсь громадської організації настає саме тоді, коли на овиді залишаються самі однодумці і нікого з "противників": нема тоді жадного ферменту, збудника діяльности.

Особисто ми вважаємо, що головна причина кризи полягає ось у цім: Замірившись бути **усім** (розум, в ділянці літератури на еміґрації) і **так наставивши своє членство**. Правління МУР-у пізніше, коли вочевидь стала ясною диспропорція його замірів і його спроможностей, не могло вже "організовано відступити" і спинитися на раніш підготованих позиціях, а мусіло котитися взад далі й далі аж до другого полюсу, протилежного "усім", тобто — до "нічим". Щодалі більшість рядового членства усвідомлювала, що Правління МУР-у привласнило собі невластиву і неприродну йому функцію реґулятора літературного процесу. Щорічні огляди-директиви Ю. Шереха ("Року Божого") щораз менше імпонували членам МУР-у і взагалі літераторам своєю безапеляційністю, категоричністю тверджень і оцінок. А треба сказати, що загал оцінки і "напрямні" Ю. Шереха **сприймав як оцінки і напрямні Правління**.

Третій З'їзд не проголосив розпуску, ліквідації МУР-у, а проте вичувалося, що організація доживає свого короткого віку і четвертого з'їзду напевно вже не буде. Хібащо організація перебудує себе на цілком інших підвалинах. А тим часом сьогодні ще невідомо, як швидко масив нашої еміґрації з Німеччини-Австрії вирушить за океан. Врешті, якщо пощас-

тить оселитися більш-менш компактною масою в США, Канаді чи Арґентіні, то й там варто було б мати письменницьку організацію. Але так побудовану, щоб вона справді якнайбільше сприяла розвиткові нашого письменства і взагалі культурного життя поза уярмленою батьківщиною.

Отже, поперше: для творення літератури — і "великої", і "малої" — непотрібні якісь щорічні вказівки, накреслювання згори якоїсь перспективи головного розвитку, поруч з "вибиванням в авт" усіх незгідних чи нелюбих головному мурівському критикові. Останнє бо дуже нагадує практику літературно-мистецького життя під одним добре нам відомим режимом, де письменники дістають творчу наснагу від... ЦК партії, у формі **директив і відряджень** (так звані "творчі відрядження" в колгоспи, великі фабрики або шахти), із зобов'язанням до певного терміну дати "ідеологічно витриману літпродукцію".

До речі, не треба думати, що наслідувати совєтську практику можуть лише "східняки", люди, що жили раніш під совєтами. Стверджено давно, що наслідування і впливи заходять різними шляхами і опановують нераз людей, які ніколи безпосередньо не підпадали тискові даного режиму чи впливові даного середовища. Вистачить нагадати для прикладу, як (наче паралеля до підсовєтського "партія веде") у Західній Україні одна політична група з монополістичними тенденціями намагалася підпорядкувати собі все духове, отже й літературно-мистецьке життя українського суспільства. Відомі й сумні наслідки цього тотального опікунства.

На самому З'їзді говорилося (виступ відомого поета Є. М.) про шкоду наподоблювати реґуляцію літературно-мистецького життя в СССР. Там реґуля-

ція згори всього духового життя — річ, мовляв, оправдана і закономірна (очевидно, з погляду збереження режиму), бож і все суспільство, і кожен індивід зокрема не живуть, а "виконують п'ятирічки", там важить не життя, а догма; не живий процес, а схема; не рух, не шукання істини, бо партія (вона ж і влада) має істину готову в кишені. Але ж ми, хвалити Бога, живемо в країні західньої демократії, де мистецтво і література — це вияв творчого людського духа, письменництво — прояв творчої самодіяльности індивіда. Які тут можуть бути чи що можуть дати "директивні вказівки" навіть письменницької організації?

Ми, справді, розуміємо потребу дискусії — в поточній пресі, в літературних клюбах, навіть на форумі конференцій. Але для письменницької братії, як нам здається, найбільше може дати спілкування в клюбах. Останні можуть бути загальнолітераторські і диференційовані: напр., "Клюб активних романтиків", "Клюб клясицистів", "Клюб "органічно-українських" літераторів (за концепцією Ю. Шереха) і т. д. Тут, у клюбних творчих вечорах та дискусіях вироблялися б і кристалізувалися б літературно-мистецькі смаки і концепції.

З другого боку, не зайва буде і така установа як єдина національна корпорація українських письменників на чужині з суто репрезентативними і професійними завданнями, отже без ніяких претенсій на "керівництво літературним процесом" — годі морочити себе і інших такою фікцією! Централя такого письменницького об'єднання і управи місцевих відділів не сміють брати на себе взагалі ніякого "органічно-мистецького" навантаження — це справа клюбів і клюбових гуртків.

Декілька слів про стилі.

"Органічно-український" стиль, висунений Ю. Шерехом, це взагалі щось невловне, поки не назвати імен. Але коли згаданий критик називає Тодося Осьмачку, Василя Барку, Юрія Косача та Ігоря Костецького, то зразу ж виринає питання: а чи так багато між ними спільного, що можна говорити про один якийсь стиль? А подруге, як же довести, що Василь Чапленко, Докія Гуменна та Людмила Коваленко — неорганічно українські? (Бо чейже "органічно-неукраїнськими" навіть проф. Ю. Шерех не зважиться їх назвати!). А може їх слід кваліфікувати як "напіворганічних"?

Раз той чи інший літературно-мистецький напрям має живих діячів слова, то, вочевидь, він становить суспільний організм, отже **органічний**.

"Закругляємось". Плянувати і реґулювати творчість духа, діяльність мистців — насправді смішне і невдячне завдання. Натомість можна і треба **дбати про розвиток** літератури і мистецтва, що в наших еміґраційних умовах означає насамперед **дбати про мистців як живих людей**, репрезентантів нашої культури духа взагалі. А про свій вклад у мистецтво, про своє специфічне творче обличчя кожен з письменників мусить подбати сам, використовуючи многоманітне суспільне життя, в тому й критику своєї творчости і дружні поради товаришів пера. А "директивні вказівки" — хоча б і власної письменницької організації — найменше тут можуть придатися.

Дану статтю написано на основі чорнової копії, яку восени 1948 р. подано до редакції **"Українських Вістей"** у Новому Ульмі (Німеччина), але не надруковано.

АНАТОЛЬ СВИДНИЦЬКИЙ

(До 115. роковин з дня народження)

1. Трагічне життя

Анатоль Свидницький народився 3. 7. 1834 року у селі Крутенське на Поділлі, в родині священика. Написав небагато, бо й жив не довго — всього лише 37 років (помер 18. 7. 1871 року). Особисте життя цього талановитого повістяра другої половини XIX-го століття склалося дуже нещасливо.

Відмовившись, як і його земляк Степан Руданський, від готованої йому праці священика і тому вибувши з останньої кляси духовної семінарії в Кам'янці на Поділлі, Анатоль Свидницький 23-річним юнаком вступає до Київського університету на історично-філологічний факультет і зразу починає бідувати. Одірваний від рідні, що не схвалювала порушення традиційної лінії духівницької кар'єри; нема з чого платити за університетську науку, — і молодий студент живе в злиденній обстановці, наймаючи тісну кімнату в міщанській родині мало не за 5 кілометрів від університету, куди мусів ходити пішки: трамваїв чи автобусів тоді в Києві не було, а на візника не мав грошей. А в наслідок — молодий студент мусів не стільки побирати науку сам, скільки бігати по приватних лекціях, щоб заробити собі на прожиток. Пробідувавши отак зо два роки і бачучи, що в таких умовах закінчити університетську науку не вдасться, А. Свидницький 1860 року просить допустити його до іспитів на звання учителя в повітовій школі. Після

задоволення його прохання та задовільного висліду іспитів він дістає посаду вчителя на Полтавщині в Миргородській повітовій школі. Було це в грудні 1860 р.

Бувши людиною живої, товариської вдачі, з великим нахилом до громадського життя, А. Свидницький з Миргороду підтримує живі зв'язки з полтавськими громадянами і поруч учительської праці займається літературною творчістю: пише етнографічний нарис "Великдень у подолян" і велику повість-хроніку "Люборацькі" (тут у Миргороді письменник написав усю першу частину повісти).

Проте плата вчителеві в повітовій школі була тоді нужденна — всього 300 карбованців на рік, а заняття літературою приносило самі видатки. Тому письменник охоче приймає посаду помічника акцизного наглядача, що її вистарали для нього його приятелі.

Так з липня 1862 року Анатоль Свидницький працює як акцизний урядовець з річною платнею 1500 карб. у місті Козельці на Чернігівщині. Тут року 1863 він одружився, але, як згодом виявилося, дуже невдало. Його дружина була людина дуже сварлива й дрібничкова, вузькоміщанських поглядів на життя і до того ж зовсім байдужа до української національної справи.

Неясно, чи мав А. Свидницький нахил до алкоголю ще раніш, але тут, на ґрунті незлагод у родині, письменник починає запивати щораз дужче і кінець кінцем тратить у 1868 році посаду, а з цим і джерело заробітку для родини, що складалася вже тоді з п'яти осіб.

Після довгих і різноманітних шукань письменникові ледве вдалося (допоміг проф. О. Ф. Кістяківсь-

кий) дістати працю в Києві, в Центральному Архіві Давніх Актів, на посаді помічника завідувача. Тим часом народилась ще одна дитина і для родини з шести осіб плата, що її одержував Анатоль Свидницький — близько 770 карб. річно — була явно недостатня. І аж тепер у вересні 1870 року письменник зважився поїхати до місця своєї духовної освіти — Кам'янця на Поділлі, щоб просити сану священика й парафії. Та спроба не повелася: чи до духовного начальства в Кам'янці дійшли відомості про алкоголічні нахили А. Свидницького, чи зараховано йому, як провину те, що свого часу він виступив з духовного стану — сказати трудно через відсутність документальних даних. Найімовірніше, що завадило і те й друге.

Пригнічений невдачею, з украй зіпсутим настроєм (свої враження від Кам'янця письменник подав у двох оповіданнях-фейлетонах, друкованих у київському часописі "Киевлянин") повернувся Свидницький до Києва і не поживши й року, помер від хвороби печінки на 37 році життя.

Смерть письменника в тодішньому українському громадянстві нічим не була відзначена і він далі був, як і за життя, невідомий нашому загалові.

II. Забутий письменник

Як забуто особу письменника, так ґрунтовно забуто і його твори. Досить сказати, що його найбільший і найцінніший твір — повість-хроніка "Люборацькі", дарма, що був написаний ще на початку шістдесятих років, за життя письменника так і не був ніде надрукований. Чого вартий був цей його головний твір в очах критики, автор так і не довідався. І аж по чотирнадцятьох роках після смерти Анатоля Свид-

ницького не хто інший як Іван Франко 1885 року заходився надрукувати "Люборацьких" у часописі "Зоря", що виходив у Львові.

Маючи на увазі написати передмову до повісти й збираючи з цього приводу відомості про її автора, Іван Франко з Галичини писав до діячів Наддніпрянщини (до Драгоманова та ін.), але ті не могли навіть подати Франкові певних відомостей — чи живий ще письменник, — так грунтовно його забули в українських колах.

І хоч це не спинило І. Франка й він домігся друкування "Люборацьких" у "Зорі", бо вважав їх за "прехорошу повість", проте текст твору під час друкування зазнав різних непотрібних і шкідливих маніпуляцій (поправки, пропуски тощо), що завдало чимало клопоту пізнішим видавцям. А оповідання та нариси А. Свидницького хоч були ще за життя порізнено друковані (здебільшого, як літературні фейлетони) в часописі "Киевлянин" за 1869 і 1870 рр., проте українська громадськість і критика довгий час не вважала їх за **українську** літературну спадщину й ближче не цікавилась ними.

А проте тематично це наскрізь українські твори, та й мова густо забарвлена українізмами, особливо в частині діялогів і взагалі мови персонажів села. Відтворити повністю український текст цих оповідань і нарисів А. Свидницького не становило жодної трудности й було б, очевидно, реалізацією справжніх інтецій автора, що хоч-не-хоч мусів іти на поступки в питанні мови, даючи друкувати їх московському часописові (а українських часописів тоді в підмосковській Україні не було).

Однак цього не здійснено. Вже аж десь в 1915-16 роках збірку оповідань і нарисів А. Свидницького готувалось видати українське видавниче товариство "Вік" у Києві, але наміру свого не зреалізувало, як не довела до кінця цієї справи й "Книгоспілка" кількома роками пізніше.

Так і залишилась ця частина спадщини нашого письменника недрукованою, отже поза сферою українського читача.

А проте на мистецьку вартість оповідань і нарисів А. Свидницького, що їх нараховують величеньку кількість, бо аж 17, вказав ще Ол. Кониський, пишучи передмову до видання "Люборацьких" 1901 року. Стверджують це й пізніші критики, зокрема М. Зеров.

Ми однак того погляду, що творче обличчя нашого повістяра визначають головно його "Люборацькі", хоч і вважаємо безперечною шкодою для українського читача й критики відсутність української публікації частини спадщини письменника.

III. Батьки і діти в "Люборацьких"

Тема повісти "Люборацькі" — це тема взаємин дітей і батьків, не у вузькому педагогічному сенсі, а на тлі суспільно-історичного розвитку доби, що несла розклад старих і формування нових суспільних взаємин, та понять в середовищі широких верств і станів людности. Це коронна тема багатьох видатних письменників. **"Старе гніздо й молоді птахи"** — так називалась одна стародавня українська драма, що в нашому письменстві є ніби тематичний первовзір для всіх пізніших того роду письменницьких задумів. Цю драму, а принаймні таке формулювання теми, — міг

мати в голові й А. Свидницький, виношуючи сюжетно-тематичний стрижень повісти.

Конкретно полотном зображення-реалізації даної теми письменник взяв добре йому знане життя духовенства — його побут, заняття, виховання молоді тощо — в 30-40 роках минулого століття на Поділлі в правобережній Україні.

Поділля враз із Волинню 1772 року — під час так званого першого розбору Польщі — остаточно загарбала в свої руки Москва. На місце шляхетської експонованої Польщею культури прийшла чиновницько-імперська культура Москви з її насильницькою русифікацією. Проте польські впливи ще довго відчувалися в побуті міщанства й інтеліґенції Правобережжя, в тім і серед духовенства. Водночас живі ще були спогади про українську минувшину, її традиції боротьби за власну віру й волю, за своє національне обличчя. Як на Лівобережжі ще жили традиції козацької Гетьманщини, в степовій Україні — буйного вільного Запоріжжя, так на Правобережжі, в тім і на Поділлі — це були традиції порівняно недавньої Гайдамаччини. Ними ще живе, напр., пані-матка Люборацька, дружина отця Гервасія.

Бажаючи напутити свою доньку Масю, яка за браком інших шкіл для дівчат учиться в польськім приватнім пансіоні Печержинської і набирається там викривлених шляхетських понять про вищість і знатність роду, Люборацька так повчає доню:

"Що тут відмінятись (тобто переходити на інше чуже — А.Ю.), — коли ти попівна з діда-прадіда Твого прадіда в нім же таки селі ляхи замучили, що в гайдамаччину ножі посвятив, — ще в першу, ще в різанину. І діда твого тут же замучили, що зостався

після Коліївщини. Він, бач, знався з гайдамаками, з тими степовиками, що в Ганщині жили. **Знатного ти роду попівна, давнього роду.** Якби другими часами, то який полковник так би й взяв тебе, бо ти знатного роду". (Підкреслення наше. — А.Ю.).

Та не переконують Масю ці повчання й докори матері, як не зважають на материні й батькові слова сини-хлопці Гаврусь і Антось. Для них оперті на традиції поняття й правила поведінки, людської гідности й чести — то все "вздор" (нісенітниця).

Сини вчаться в московській школі, і як Мася в польському пансіоні набралася шляхетської погорди до "хлопства", так вони набралися зневаги до "мужичости" свого народу й своїх батьків; набралися модного тоді в середовищі російських інтелігентів карикатурного "онєгіно-печорінства", отого, сказати б, "жізнєпрожігательства" (щось на кшталт — "живи хвилиною, хапай її насолоди". — А. Ю.).

Отець Гервасій вже й не дуже змагається (хоч важко йому не проковтнути мовчки) проти "модерних" навичок і понять своїх дітей, бо вони його побивають авторитетом книжки, науки.

Але паніматка не здається — вона до кінця боронить старі добрі традиції роду й народу.

"Біда опала мене з тими чужоземцями!" — каже вона з приводу захоплення дітей московськими та польськими впливами. А "інтелігентну" поведінку й життьовий триб синка Антося паніматка кваліфікує в таких словах: "Таке ледаче вдалося (середній рід у народній мові вживається завжди для означення чиєїсь нікчемности. — А. Ю.), що тільки лежить та свище, або грає. І ніколи людяного слова не скаже..."

Отже, **перевертенство дітей,** відрив від рідного батьківського ґрунту й насичення викривленими поняттями етичними, моральними, соціяльними й політичними — так виглядає "модернізм" дітей, модернізм, не опертий на органічному розвитку власних національних первнів, а нахапаний ззовні, натягуваний без уваги на органічні національні потреби й навіть всупереч їм, силою державної машини нації-гнобителя Для духового життя українського суспільства це була не модернізація, а радше "криве дзеркало", карикатура на неї. Батьки інстинктовно це відчувають, бо сидять корінням у нерозкладеному ще побуті, але зарадити лихові не можуть.

IV. Перевертенство і його маскування

(Ретроспективні рефлексії)

Показавши в яскравих мистецьких образах усю шкоду й небезпеку перевертенства — суспільної недуги, що їй особливо підпала українська інтеліґенція і зокрема молодь тих часів, Анатоль Свидницький цим самим підняв дуже важливу й болючу проблему нашого національного життя.

Проблема ця тяжіла над нами не лише в добі 30-40 років минулого століття, а протягом усього нашого бездержавного життя. Тяжить ще й досі, в добі накиненої нам Москвою уесесерівської державности, вивіскою української, а суттю — імперсько-російської. Тому означена проблема актуальна ще й досі і це, зрозуміло, підвищує наш інтерес до "Люборацьких". І це тим більше, що в повісті мистецьки розкрито й наголошено найголовніший мотив перевертенства, мотив, що становить його специфіку й основу на українському ґрунті: це — **уявлювана вищість і пере-**

довість культури несеної до нас окупантом, у порівнянні до культури рідної, нібито застарілої і провінційно обмеженої.

Ця уявлювана — бо ж насправді її нема — вищість чужого (а впарі з цим іде звичайно й почуття власної національної меншевартости) суґерується людності поневоленої, недержавної нації в двох плянах: пляні матеріяльно-технічної переваги і в пляні переваги духовости, ідей — більше, мовляв, всеоб'ємних і передових, ніж у недержавних "периферійних" народів.

Щодо першого, то підкреслюється все, що може заімпонувати людям загалу, полонити уяву і почуття мас селянства та робітництва. Пригадайте влучний і дотепний портрет Шевченкового "землячка" в мундирі з блискучими ґудзиками і мовою швейцара чи двірника імперської столиці. Пригадайте, як впливала протягом усього періоду російської большевицької влади на нашу молодь пропаґанда "залізного коня" — машини, поєднування комсомольства з технізацією, а цієї останньої — з русифікацією. Ніде правди діти, машина таки приваблювала нашу молодь села, а вже сприт большевицької пропаґанди був — майстерно пов'язати машину й техніку з "передовим російським пролетаріятом".

Розпоряджаючи великими матеріяльними ресурсами, загарбавши до своїх рук і більшу частину ресурсів поневоленої нації, нація-гнобитель має змогу зовнішнього блиску, широчини й розмаху матеріяльного будівництва. На ширші маси людности це впливає притягально, бо в їх розумінні в цім, власне, й міститься вся культура та культурність.

Але чи не більш небезпечною для поневоленої

нації є суґестія **всесвітянсько-пацифістичних ідей** з боку панівної нації, ідей у пишних і принадно-гуманних шатах. Не перечимо, що в умовах державности ці ідеї слушні й навіть дуже поступові. Але для поневоленої нації вони смертельно шкідливі, бо мають функцію абсолютно протилежну — **функцію утривалення всіх форм визиску і неволі гнобленої недержавної нації.**

По ілюстрації до сказаного далеко не ходити: наша національна історія та взаємини з сусідами дають аж надто разючі приклади. 1917 року ми не мали чого нарікати на наші маси — селянство й робітництво, коли мозок нації — наша інтеліґенція в більшості йшла за кличами "братньої" російської демократії і боялась потрапити в "ретроґради". Де ж пак! Ідея великої братньої сім'ї народів на місці знесеної царської деспотії звучала так взнесло, так прогресивно! І навпаки: ідея дроблення більших державних організмів на менші, відповідно до національного складу — виглядала в світлі "передової" Марксової науки такою несучасною, несуголосною "генеральній лінії" розвитку суспільства, такою, мовляв, шкідливою (зайві ускладнення і конфлікти з приводу кордонів, розрив споєних економічно районів, неминучість пересувань людности і т. д. і т. ін.), що обставати за нею вважалось явною ознакою поганого політичного тону.

Навіщо вам конче та самостійність, власна держава з власним військом, судами й в'язницями, коли цей апарат насильства взагалі приречений на поступову ліквідацію! Чи ж вам так кортить бути ретроґрадами, що хотіли б колесо історії повернути назад? Та ж історія вас заплямує, як невігласів і ворогів народу. Ворогів поступу і людського щастя, що потребує ліквідації геть усяких кордонів! Зрештою, навіщо вам

власна держава — будь-що-будь менша й слабша, ніж імперія — коли до ваших послуг величезний простір від Дністра по Амур і від Мурманська по Севастополь?

А до того ж — ви так чи інак не втримаєте, не збережете своєї самостійности, бо в сучасному світі справжню самостійність можуть вдержати лише великі й міцні державні організми, що існують здавна, маючи до того належні географічні, культурно-історичні й політичні умови. Кожний державний новотвір неминуче потрапить в економічну, а звідси й політичну залежність від дужчих сусідів. То ж чи варто "город городити", чи варто міняти "власника квартири"?

Ось менше-більше головні арґументи, якими намагалися (і досі намагаються!) охолоджувати й гальмувати природний гін нашої людности до власнодержавности російські "демократи" та їх вільні й невільні поплентачі з українського середовища.

І треба сказати, що їм таки пощастило спантеличити чимало нашої людности й цим розладнати єдиний національний фронт боротьби за державність пам'ятних 1917—1920 років.

Особливо спритними деструкторами українського національного фронту виявилися большевики — з їх наголосом найперше на соціяльних моментах. Саме їм пощастило в частини нашої революційної інтеліґенції заглушити ту істину, що дійсний шлях до вселюдської (тобто в маштабі всесвіту) правди і волі — тільки через правду і волю національну: "всяка твар да хвалить Господа по-своєму, як уміє". Альфою і омегою вселюдської справедливости на даному відтинку світової історії є: **кожному народові — власна держава!**

V. Здоровий корінь.

Слід гадати, що такі й подібні до цих далекосяжні міркування не роїлись у голові нашого письменника, коли він творив своїх "Люборацьких". Але в тім то й вага й дійовість повісти, що вона будить такі думки тепер, 88 років після її написання. Геніяльна інтуїція письменника створила образи, що промовляють ціле століття!

У повісті "Люборацькі" Антось і Гаврусь, вихованці російської школи, щиро переконані в "домостроєвській" відсталості всього рідного, українського і натомість у вищості й прогресивності російської культури — не тільки матеріяльної, але й духової. Зокрема повну рацію і навіть філософічну мудрість признають вони різним нігілістичним висловам-сентенціям, що були поширені в колах радикальної інтеліґенції й студентства російських університетів і суспільна функція яких була — роззброювати й деморалізувати національні рухи підросійських поневолених народів.

Очевидно, слід вияснити ще питання ідеалізації старовини в повісті.

Безперечно, ця ідеалізація в "Люборацьких" є. Вона вже була потрібна авторові композиційно і внутрішньо-логічно як рівноважник до осуду чужої імперської "модерности". Інакше вийшов би внутрішньо безперспективний, занепадницький твір. А письменник був представником народу, що "вгору йшов, хоч був запертий в льох". Тут знов таки мистецька інтуїція автора казала йому зберегти для нащадків і наголосити здоровий корінь, з якого виростуть і здорові парості, показати той трамплін, що від нього почнуть здійснювати свою путь до вселюдської прав-

ди — через правду національну — як не діти, то діти дітей — внуки й правнуки письменникового покоління. Смерти живого народу, хоч і покаліченого століттями бездержавного життя, письменник ніяк не припускав.

Звідси й "добра гортань" отця Гервасія і його вміння жити в злагоді з громадою, звідси й загальна характеристика місця дії і людей масиву — простих незіпсованих людей села Солодьки:

"Славний той край і люди там славні, і Солодьки — дуже хороше село..."

Звідси, безперечно, і стійка старосвітська гордість і береження традицій народу, що так позначають інший позитивний персонаж повісти — паніматку Люборацьку. І на відміну від молодих Люборацьких зіпсованих чужим вихованням і впливами, нам зовсім не здається паніматка страшним неуком і ретроградом, хоч вона й неписьменна і хоч у розмові з чоловіком, панотцем Гервасієм, вона з приводу книжок каже: "Та й те сказать, що теперішні книжки перепорчені, — давніх правдивих нема, попереводили". Ми розуміємо інтенцію цих слів паніматки як історично виправдане недовір'я до "московської науки" (мовиться в повісті про книжки церковно-релігійного змісту, але ж відомо, що Москва і в цій ділянці фальшувала, маючи на оці свої політичні цілі), до позначеного "Мейд ін Москау" недоброякісного новаторства.

VI. Мистецький реалізм

Такий вдумливий і авторитетний літературний суддя як Ів. Франко в редакційному слові в "Зорі"

(де, як уже згадано, він друкував "Люборацьких") кваліфікує твір як "першу спробу української повісти на сучасних суспільних обставинах". А київський критик Ф. Матушевський у "Київській Старині" за 1902 рік бачить у повісті **глибоко задуману і прекрасно виконану мистецьку картину** з життя духовенства першої половини 19 століття у зв'язку з "загальними культурно історичними й соціяльними умовами". Тут же Ф. Матушевський відзначає як позитивну рису автора "Люборацьких", що він, творячи широкі мистецькі образи, типізуючи, ніде як правило не сходить "на слизький ґрунт публіцистики", промовляє до читача образами, а не публіцистичними сентенціями.

"Мистецький реалізм" — така головна риса "Люборацьких" за Ф. Матушевським. І це є разом з тим істотна і позитивна кваліфікація повісти від цього критика. З ним солідаризується у згадуваній уже статті **"Анатоль Свидницький, його постать і твори"** такий визначний метр новітньої української критики як Микола Зеров. Гадаємо, що такий висновок читач зробить і з нашого повищого розгляду, де ми старались наголосити глибоку значенньовість поданих Ан. Свидницьким образів. Це справді **мистецький**, а не лише **етнографічний реалізм** (останній, як відомо, становить дуже важливий і подекуди навіть визначальний компонент творів Нечуя-Левицького і всієї започаткованої ним школи етнографічно-побутового реалізму в українській літературі).

У повісті Свидницького також є і пейзажі, і "обстановочні" описи, є виписані портрети, але вони не мають тієї **самодостатности** "пишних малюнків", мовляв Ів. Франко, що їх завданням у творах Нечуя-Левицького і Панаса Мирного було ствердити, насамперед, своєрідність побуту українського селянського

суспільства, його відмінність від побуту наших сусідів. У цім згадані письменники — як слушно здогадується Сергій Єфремов — ніби добачали найбільшу рацію свого **українського письменництва**, себто писання творів саме українською мовою ("своєрідні особливості найкраще віддати лише питоменною їм мовою!"). У Ан. Свидницького функція цих описів і портретів суто підрядна, підпорядкована і слугуюча ідеї-темі твору. Тому не можна погодитися з Омеляном Огоновським, який не вбачає у "Люборацьких" "одноцільного оповідання", а ряд етнографічних картин, що "списані в напрямі реальнім з окрасою поетичною". (Огоновський навіть твердив, що Ан. Свидницький і не змагав до цільности, синтетичности твору, через що, мовляв, і назвав його **хронікою**).

Цікава й характеристична розповідна манера автора "Люборацьких": не лише переказування подій, тобто текст, що рухав вперед сюжетно-тематичний кістяк твору, а й текст описів (обстановка, пейзаж, портрет) Свидницький подає в розповідній манері Але образ розповідача не постає при цьому в духовім зорі читача — це розповідає хтось безособовий, сам автор. У цім відмінність розповідної манери Ан. Свидницького від розповіді, скажемо, Марка Вовчка чи Олекси Стороженка, де читач ясно в'являє собі образ розповідача.

І проте мова повісти не книжна, а щиро-народна, розповідь гарного епічного стилю, з легкою синтаксою й тонким інтонаційним нюансуванням. От хоч би початок повісти:

"Коло Умані чи лучче — в Уманщині було і є сільце; хоч би й Солодьками його назвати. Город Умань — в Київській паланці, та зараз же і Поділля

починається, то в Уманщині лічаться деякі села Подолянські, і Солодьки село Подолянське. Славний то край і люди там славні, і Солодьки дуже хороше село, тільки невеличке..."

А ось опис міста Кам'янця (початок другої частини повісти), де оповідач ніби сам до себе звертається, сам собі дивується:

"Глянеш з гори — голова закрутиться; глянеш знизу — шапка злетить. Що тісно, то інша хата прилипла до скали, як ластівчаче гніздо під стріхою, що потребує лиш півдаху, інша під каменюкою стоїть, як під полою в батька. Камінюка нависла, а хатина тулиться під нею, як сирота під тинню".

Як бачимо, автор не допускає перенасичення своєї розповіді різними окликами, вигуками та суто-стилістичними звертаннями, вроді "якби ви знали, друзі мої!" або вступними оздобами-"під'їздами" вроді "а треба вам знати" чи "не дивуйтеся, добрі люди" — словом тим, як висловлювався сам великий майстер розповіді М. Гоголь, "уснащенієм", що його так полюбляють деякі чужі і наші белетристи. Ан. Свидницький взагалі не має ніякого нахилу до так званої "вітієватої" фрази й уникає будь якого підтягання натурального звучання живої народної мови до мови книжної, з її обов'язковими казенними конструкціями фрази.

Додаймо нарешті, що мова "Люборацьких" насичена народними приказками й дотепами, головно поширеними на Правобережжі, зокрема на Поділлі. Та й взагалі лексично мова повісти має негусте подільське забарвлення, хоч сам автор під час появи з-під його пера "Люборацьких" жив на Полтавщині.

Ан. Свидницький — письменник-невдаха за життя й незаслужено забутий на протязі чималого часу по його смерті — належить до безперечних клясиків української літератури. В розвитку нашої мистецької прози він займає окреме поважне місце, як піонер дуже плідного й перспективного літературного стилю, що його загально називають мистецьким реалізмом.

Друковано вперше в тижневику **"Українське Слово"**, Париж, у вересні-жовтні 1942 року.

ПОЕЗІЯ ОПТИМІЗМУ І ТВОРЧОЇ ПРАЦІ

(Про збірку поезій «Золотий Бумеранг» Ів. Багряного. Вид-во "Прометей", 1946. Новий Ульм.)

"До сонця! Д'горі! Д'горі, краю мій!
Давно ударили фанфари перемоги.
То вийшли ми з ночей, то вийшли ми з зими,
Тепер рости б нам! Клекотать! Гриміть!
Без нагаїв, без "хама" й без острогу".

Поезія Ів. Багряного — це, насамперед, поезія громадянських мотивів. На таке твердження складається, поперше, сюжетно-тематична сторона вміщених у збірці поезій, а, подруге, загальний тон високого патріотизму, патос скорбі за згублене "в чаду століть" і патос гону "д'горі, до висот!" Поет глибоко усвідомлює поезію не лише як засіб **себевиявлення**, як потребу і радість творчого розкриття індивіда, але і як **могутній чинник формування духового обличчя нації.**

Щоб розбудити, викликати у читачів якнайбільше прагнення до національно-політичної свободи, щоб викресати святий вогонь активної любови до Батьківщини, поет картає своїх земляків за звичку скаржитися "на долю", "на лихих людей", — замість того, щоб шукати причин поневолення в собі самих і заходиться твердо викорінювати власний розгардіяш і лінивство.

"Така вже звичка — вічно голосить.
Адже віки останні покоління,
Кленучи світ і долю, і часи,
Псують красу бунтарським голосінням.
Гриміли славою і зброєю батьки.
Пройшли віки, —
мов у сильці ворони.
Сини гугнявлять думи і байки,
Старі, малі, поети й жебраки,
Немов жиди на ріках Вавилону."

(Стор. 108. «**Фраґмент**»)

За краще майбутнє народу треба активно боротися. Воно не спаде з неба само, хоч би як пішла вперед людська культура. Поет час від часу вважає за потрібне "перегорнути сторінку чорну" з нашого минулого не для голого осуду та бідкання, а "в науку, на судовисько і гнів", гнів проти тих, що й досі не хочуть витягати належної науки, належного досвіду з нашого давнішого і недавнього минулого. Тому треба, щоб наше покоління, особливо молодь, добре роздивлялося і тямкувало "що і як" і не відмахувалося тим, що, мовляв, "до нині то було", — а міцно бралося викорчовувати наші хиби, бо коли цього не робитимемо, то "під сонцем **все можливе** і від нині". ("Передмова" до уривків з роману **«Скелька»**).

Трагічну історичну долю України яскраво і широко показує поет образом Монголії, колись славної і могутньої, а нині занепалої і поневоленої.

"Шумлять і шумлять комиші над Аму
І йдуть, і хвилюють ордою.
І шастає вітер, неначе Тімур,
По джунґлях важкою ходою.
"Куди ви? Куди ви?.." — шепоче крізь сон: —
"Заорані сонячним ралом

І жовтий мовчальник — азійський пісок,
І мертва брова Кос-Аралу.
Заорана слава... Умерли віки...
Давно одгриміли моголи...
Куди ви? Куди ви?.. До цих кишлаків?
Їм слава не сяла ніколи!" (Стор. 35).

Та патос скорбі у поета ніколи не переходить у розпуку безнадії, в чорний песимізм. Ні! Поет чує в собі силу молодости, бо він син молодого, повного сили й завзяття народу! Народу-продуцента і глибоких емоцій, народу, що поруч з неабиякими матеріяльними цінностями створив найкращі у світі пісні.

"Нумо, браття, ударимо пісні тії,
Що ніхто більш у світі не знає її!
Що не знає її і не тямить ніхто.
Тільки тямить п'ястук та дзвінкий молоток..."
І кресали весь день од зорі до зорі,
І гриміли пісень не таких мулярі!
Аж летіли під небо скалки золоті..."

(Стор. 115. **"З пісень матері"**)

Тут ми повинні відзначити ще одну характеристичну рису поезії Багряного, а саме — **поєднання праці і пісні,** оспівування радости праці і бадьорих життєрадісних людей праці. Ця риса ріднить нашого поета з Іваном Франком, що, бувши невтомним і завзятим трудівником на різних ділянках української культури, високо підносив працю і її людей у своїй поетичній творчості. Відомо, що Ів. Франко працю і пісню ставив поруч, називаючи їх **двома великими силами,** що рухають вперед людську культуру. (Пригадайте чудовий вірш Франка під заголовком **"Праця і пісня"**). І подібно до Франка, Ів. Багряний також не мислить собі **справжньої людини,** справжнього повно-

то і творчого життя без пісні. Пісні, що супроводить працю, творення матеріяльних і духових цінностей. **Праця, пісня, сонце — це основний ключ творчої гами поета.**

"Проти сонця жило сім братів —
Сім братів проти сонця жило.
Сім братів-мулярів,
шість веселих майстрів,
Сьомий брат... Щоб зубів не звело —
Веселішого над, сміливішого над
І щирішого ще й співака
З тих братів-мулярів, з тих великих майстрів
Понад сьомого з них не шукай".

(Стор. 114. **"З пісень матері"**).

Таким оптимізмом і юнацьким завзяттям надихана вщерть поезія збірки "Золотий Бумеранг". Життєрадісність і бадьора емоційність забарвлює у поета і сприймання суспільних явищ, і явищ природи. В поезії **"Над храмом"** поет висловлює віру в безсмертність творчого духа і творчої праці.

"Ми оживатимемо там, де зітруться слова.
Навіть з череп'я відтворить нас сила нова,
І, перевтілені, знову і знову ми з'явимось світові.
Стій же над прірвою! Мужньо спинайся грудьми!
Серця тримай смолоскип —
слухай, як камінь ораторить!
Акумулятори сонця ми,
І вічности акумулятори!" (Стор. 91)

— Публіцистичний струм! Патетика! — скаже дехто.

Так. У багатьох поезіях Ів. Багряного помітно мову публіциста, чується прозаїзми, подеколи домі-

нує не образ, а твердження й аргументація. І проте в загальному це не позбавляє збірку "Золотий Бумеранг" її безперечної поетичної вартости й сили мистецького впливу. Її поезія близька нам, зрозуміла, вона хвилює нас, зворушує і організує наші емоції. Є бо в ній молодечий запал і завзяття, притаманні синам народу, що йде вгору, до сонця національної волі.

У вступі до розділу **"В поті чола"**, що в ньому подано низку мистецьких образів трудівників: муляра, шахтаря, бондаря, маляра, швачку, годинникаря, хлібороба-ратая і полільниць, автор підкреслює простоту і прапор радости "піднятої просто д'горі" своєї музи. Цьому **прапорові радости** поет вірний протягом усієї збірки. Кому не відома виснажуюча праця полільниць у спеку? Проте, ввечорі полільниці гуляють-веселяться, не почуваючи втоми.

"Попереду цвіт-дівчина,
Цвіт-дівчина майорить,
Цвіт-дівчина, мов пружина,
Верховодить і дзвенить.
— — — — —
Бубон садить в землю лихом,
Скрипка ріже витина!..
Наглядач позбувся пихи,
Практикант позбувся сна.
А дівчина, як пружина,
Манить помахом руки...
Вечір мрійний,
вечір синій
Вечір чортовий такий!.." (Стор. 80-81)

У вірші **"Швачка"** автор так змальовує мрії швачки:

"Над дивною ношею золотою прошвою,
Срібною порошею квітнуть пелюстки.
Усмішкою дальньою, згадкою хорошою
Поснувались втомлені помахи руки.
Ой, летять два соколи з зорями високими,
Ой, летять закохані через дивний сад, —
Зачепили крильцями гей налитий соками,
Як уста закохані, спілий виноград..."

(Стор. 76),

Ви чуєте, якої музичности віршу досягає автор оцим акцентуванням звуків **Ш** і **С: ношею — прошвою порошею — хорошою; срібною — усмішкою — пелюстки — поснувались.**

А ось як майстерно-пластично зображено годинник у вірші **"Годинникар"** (стор. 71):

"На циферблаті чорний вус
Пасе і лічить древні цифри,
Повзе розмірено по шифру,
Чита шифр вічности комусь.
На циферблаті чорний вус...
Хвилини-дні, години-роки,
Узявши спокій за девіз,
Стальний і строгий механізм
Невтомно мірить рівним кроком."

Надзвичайно рельєфний, опукло-чіткий образ землероба-селянина подано в поезії **"Ратай"** (ст. 68).

"Монументальний і покарбований,
Вростаючи ходою в глибінь землі,
Налягає Він
на чепіги,
на ковані,
Налягає грудима,

Налягає воловими —
Перевертає навзнак пашаровання літ".

**
*

Треба бодай коротко зупинитися на **сатиричних** творах поета, що з них у збірці маємо уривки з епопеї "Комета" і сатиру "Батіг". Обидві сатири написано ще 1926 року; пізніше писати щось подібне стало цілком неможливо.

У сатиричній епопеї **"Комета"** автор безжально картає тих "поетів-євнухів", що пішли на службу диктаторському режимові "ради лакомства нещасного" чи "страха ради юдейська".

"Поети — євнухи у наш двадцятий вік!
Звичайно, не усі і не на всій планеті.
Я лиш всього про земляків моїх —
Лише про них — про євнухів-поетів.
Родившись з крилами, не вчилися літать,
Родившись гордими, навчились плазувати...
"Співочий грім батьків" вони таять!..
І от тепер:
вони в капелі состоять —
В капелі **євнухів при каті!"**

Влучно і їдко б'ючи сатиричним словом по легкодухах і зрадниках, поет просто, без вишуканих фраз, як і належить приятелеві "босенької музи", підносить значення людської гідности, значення великих слів: **людина і мати:**

"Поети-євнухи у наш двадцятий вік.
Ось через те я у таких в опалі,
Що я найперше — просто чоловік,
Того і серце в них моє стримить на палі.
Що стогони — для мене **не сонет,**

А сірі стріхи — **не буржуазія!**
Я — "раб рабів" і навіть не поет —
Не каламар продажний, не "вітія..."
Що бачу я!!! —
Під славний руський мат —
Догмати... Істини... Закони... І пенати.
Ну, а для нас — **лише один догмат:**
Ти будь таким,
яким родила мати!" (ст. 47).

Проте, навіть наявність перевертнів і безбатченків, що забули "якими їх родила мати", не зневірює поета-оптиміста і не захитує його полум'яної віри в свій нарід, в його непоборні сили і кращу долю. Знати — великий запас духових сил і наснаги дістав поет разом з піснями матері, що про них він так часто згадує.

"... Звідкіль "вітри історії гудуть", —
Чи то із Заходу, чи просто десь зі Сходу.
Із Кобеляк гудуть, мій друже Паперов,
Із Кобеляк гуде той вітер неспокійний.
Колись він сам за вас промовить слово,
Колючий, неминучий і постійний".

І цього подиху справжньої національної і вселюдської справедливости, цього вітру з рідних Кобеляк, напоєного виплеканими протягом століть жертовної боротьби ідеалами національної й особистої волі, не затримає вже ніхто: **"ні Мойсей, ні Ленін, ані Юда"**. (Уривки з епопеї **«Комета»**. — Останнє підкреслення наше — А. Ю.).

Сатира **"Батіг"**, на відміну від "Комети", була надрукована сповна, бо тоді ще не було сталінської конституції і тому цензура не могла вчепитися до поета за такі рядки, що їх ми сьогодні читаємо як най-

гострішу вбивчу іронію на адресу кремлівського режиму:

"Гримлять ротації... І котяться луною
Про "Правду" і "Любов" усі слова святі...
Мораль "пороки" розпинає на хресті...
А над спиною — голою спиною
Свистить
батіг.

— — — — — — —

Ми вже відзначали високий патріотизм, що пронизує збірку від початку до кінця.

Ось вона — Україна — в мріях мореплавців-арґонавтів:

"Гримлять ротації... І котяться луною
Незрадлива, нічия.
Серед штормів, серед грому,
Серед бур нового дому
Не відступиться нікому,
Не забудеться ніяк.
З неї ми в світи пішли.
Всі моря перепливли.
В серці всі Її носили.
Скрізь Її пісень гриміли.
Чужині усе 'ддали. —
Лиш Її віддать не хтіли,
От і не 'ддали...
І забуть не мали сили, —
От і не змогли."

(Стор. 127-131. **"Арґонавти"**).

Хто любить так свою Батьківщину, свій народ, той любить і шанує її найдорожчий скарб — рідну мову.

"Перейшов усі світи я —
Є прекрасних мов багато,
Але **першою,** як мати,
Серед мов одна лиш ти є.
Ти велична і проста,
Ти стара і вічно нова.
Ти могутня, **рідна мово!**
Мово — пісня колискова.
Мова —
матері уста".

(Стор. 154. **"Рідна мова"**).

Жанровий діяпазон автора широкий: від нечисленної, правда, інтимної лірики ("Дівчині", "Люблю") — через основний масив мажорної громадянської лірики, через широко-закроєні ліро епічні поеми ("Монголія", "Арґонавти") — до гострої сатири "Комети" і "Батога".

Різноманітна строфіка, невимушена рима (білих віршів у збірці нема), майстерні зразки асонансів і алітерації, свіжі, нестерті засоби образовости: епітети і метафори, засоби посилення через фіґури: повтори, змовчання, оклики і запити, — все це, зрозуміло, в неоднаковій мірі — притаманне більшості вміщених у збірці поезій і свідчить про великі можливості дальшого росту автора, якому "найдемократичніша країна" забрала чимало найкращих років життя. То був час, коли "страшна зима", — мла, відчай і сон над оселями" намагалися зламати і вбити життєрадісного поета.

"Ні шовкових рос. Ні пісень нема,
Лиш одні сніги та липкий туман,
Впав на груди піль, на печаль гаїв..."

Та, як ми вже зазначали, автор — син молодого,

невичерпаного народу, не дав себе зламати. Більше того — труднощі і боротьба щораз більше гартували його. І усім своїм життьовим шляхом як прикладом, і своїм бадьорим закликом-поезією Ів. Багряний не одному землякові додав і додає духу **встояти, витривати** в життьовій борні.

Підсумовуємо:

Основне в світовідчуванні поета — **бадьорий оптимізм, радість творчої праці і глибока, незламна віра в краще майбутнє українського народу.** І читач переймається цим тоном і настроєм невичерпного пробоєвого оптимізму збірки, і для нього стає — як і для нашого поета —

"Під сонцем світ та й світ широкий,
Веселий світ, казковий світ".

І читач цілком погоджується з автором, що в ньому світі

"Ми народилися якраз
І знаєм, чиї діти.
Благословен цей день і час, —
Тут є нам що робити.

— — — — — —

Ми є. **Були. І будем** МИ!
Й Вітчизна наша з нами!
Нехай ідуть до чорта всі
З розпукою й сльозами.

(Стор. 170. З поеми **"Мечоносці"**).

Друковано вперше в місячнику **"Нові Дні"** — Торонто, за 1950 рік.

Примітка:

Стаття ця мала бути надрукована на відзначення

40-ліття Ів. Багряного — тобто відразу після появи в 1946 році його збірки. Але журнал "Рідне Слово", куди статтю послано, "переносився" з табору Карльсфельд деінде, і стаття побачила світ аж 1950 року в журналі **"Нові Дні"**, Торонто (Канада).

НАШ ПОЕТ

(До 105 их роковин Шевченкового «Заповіту»)

«Отаке то злеє лихо
Й зо мною спіткалось:
Серце люди полюбило
І в людях кохалось...»

("Три літа")

«Думи мої, думи мої,
Квіти мої, діти!
Виростав вас, доглядав вас, —
Де ж мені вас діти?
В Україну ідіть, діти
В нашу Україну...»

("Думи мої...")

I.

Рідко коли який поет так глибоко і повсякчас відчував духовий контакт з своїм збірним читачем — власним народом, як Тарас Шевченко. Всі враження раннього дитинства в кріпацькій родині батька, почуті від свого діда і дідів-кобзарів оповіді про славну й трагічну минувшину України, всі пахощі й барви рідної землі — її чудових гаїв, писанок-сіл, широких ланів і Славути-Дніпра, всі знані йому мелодії народних пісень і дум, уся Божа благодать природи, до якої таким різким контрастом був стогін, плач та прокляття покріпаченого люду, — все те чудесно

ожило в кров'ю серця писаних творах Шевченка. І живучи в Вільні як "козачок" пана Енгельгардта, і побираючи науку в далекому чужому Петербурзі, і "караючись та не каючись" на засланні в безлюдних киргизьких степах, — поет скрізь і завжди своїм духовим зором бачив Україну і линув до неї всім своїм єством.

"В Україну ідіть, діти, в нашу Україну", — каже поет, відсилаючи свої перетоплені в образи і емоції ("Думи") враження туди, де був власне їх початок і коріння — рідне середовище і рідна природа. Там бо, в Україні — поет чув це усім серцем — ці "думи" знайдуть спраглого читача і слухача, знайдуть відгук — "щиру правду" і стануть знов живими — здобудуть славу. Там в Україні

"... Могили з буйним вітром
В степу розмовляють,
Розмовляють, сумуючи,
Отака їх мова:
"Було колись, минулося,
Не вернеться знову!"

І перший період творчости Кобзаря домінантою своєю має відтворення яскравих картин незабутньої минулої слави: вільного колись Запоріжжя і всієї козацької України. Поет любить розмовляти з козацькими могилами — свідками колишньої слави і разом з ними тужити за зниклою волею.

"Було колись — в Україні
Ревіли гармати;
Було колись — запорожці
Вміли панувати!
Панували, добували

І славу, і волю, —
Минулося. Осталися
Могили по полю."

("Іван Підкова")

Найулюбленіший образ, яким послуговується Т. Шевченко в цім періоді своєї творчости — це сивий дідусь-кобзар, ходяча енциклопедія і славного минулого учасник і свідок, що збирає навколо себе гурт хлопців та дівчат і старших людей, що чарує їх грою на кобзі та співом-історією.

"На розпутті кобзар сидить
Та на кобзі грає,
Кругом хлопці та дівчата —
Як мак процвітає.
Грає кобзар, виспівує,
Вимовля словами,
Як москалі, орда, ляхи
Бились з козаками..."

("Тарасова ніч")

"Дивлюся, сміюся, дрібні утираю:

(каже в іншому місці поет)

Я не одинокий, є з ким в світі жить!
У моїй хатині, як в степу безкраїм,
Козацтво гуляє, байрак гомонить;
У моїй хатині синє море грає,
Могила сумує, тополя шумить,
Тихесенько "Гриця" дівчина співає —
Я не одинокий, є з ким вік дожить!"

("Гайдамаки")

І власне історичну поему "Гайдамаки" можна

вважати вершком Шевченкової творчости першого періоду.

II.

"І я прозрівати
Став потроху... доглядаюсь —
Бодай не казати!
Кругом мене, де не гляну,
Не люди, а змії..."

("Три літа")

"Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить..."

("Єретик" або "Іван Гус")

"Все розберіть та й спитайте
Тоді себе: що ми?
Чиї діти? Яких батьків?
Ким, за що закуті?"

("Посланіє")

Отже, активна натура поета не могла довго задовольнятись поринанням в картини минулого. Так само й чудова природа української землі з її неповторною блакиттю неба, співом соловейка, барвистою зеленню гаїв та красою рік з широким Дніпром на чолі — попри весь свій чар і звабу — не могла відвернути увагу чуйного поета від непрохідних злиднів, рабської праці і безправ'я "козацьких дітей" — українських селян-кріпаків, що стогнали в ярмі панщини. Від порізнених картин людського горя і неправди в роках 1838-42 наш поет приходить до широких синтетичних картин — образу страждущої в

пансько-московськім ярмі України — в роках 1843-45 (так званий **період трьох літ** — від назви написаної тоді невеличкої, але глибокої змістом підсумкової поезії "Три літа"). Це був найплідніший і, за загальним визнанням критики, найвищий період творчої діяльности Шевченка. В цім періоді "Трьох літ" поет написав такі перлини поезії як "Сон" ("У всякого своя доля"), "Кавказ", "Великий льох", "Холодний Яр", "Єретик", або "Іван Гус" і врешті своє знамените "Посланіє" ("І мертвим і живим і ненародженим землякам...").

У всіх цих творах Шевченко виявив себе гарячим патріотом реальної України, її поневоленого і закріпаченого неситою Москвою люду, виявив себе завзятим борцем проти соціяльного визиску і національно-політичної неволі. Нещадно бичуючи ненависний йому царсько-поміщицький режим, Тарас Шевченко не щадить і зрадників — своїх таки "земляків", що "за шмат гнилої ковбаси" продають народні інтереси і, подібно до колишніх яничарів, "помагають москалеві господарювати та з матері (України — А. Ю.) полатану свитину здирати". І до них, цих запроданців, як і до "коронованої громади" царів та їх вельмож, наш Кобзар спрямовує своє налите обуренням і гнівом пророче попередження:

"Схаменіться! Будьте люди,
Бо лихо вам буде:
Розкуються незабаром
Заковані люди,
Настане суд!
Заговорить і Дніпро, і гори,
І потече сто ріками

Кров у синє море
Дітей ваших...”

(“Посланіє”)

Бо “Встане правда, встане воля”, бо не знищити й не вигубити нікому нашого великого народу.

“Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля,
І неситий не виоре
На дні моря поля,
Не скує душі живої
І слова живого...”

(“Кавказ”)

Ми бачимо ясно, що наш поет тоді вже цілком усвідомлював, що корінь усього лиха і страждань українського народу — московська влада на Україні, вершок і голову якої (влади) становлять “короновані глави” — царі. Це робить його найзапеклішим ворогом царів і царської влади. До теми царів і їхніх злочинів Шевченко вертається раз-у-раз, в тім числі й у далеко пізніших роках своєї творчости: на засланні в Кос-Аралі, де він писав свою вбивчу сатиру “Царі”, і 12 років пізніше, вже по повороті з заслання, коли з-під його пера вийшла побудована на біблійному матеріялі сатирична поема “Саул”. Ось як виглядають царські “порядки” в названій поемі, відтворені мистецьким генієм поета:

“Аж ось — лихий царя несе
З законами, з мечем, з катами,
З князями, темними рабами.
Вночі підкрались, зайняли
Отари з поля, а пасущих

І шатра їх, убогі кущі,
І все добро, дітей малих,
Сестру, жену і все — взяли
І все розтлили, осквернили...”

Безумовно, поет, послуговуючись біблійним тлом, дав конденсований образ загарбання московськими царями України і запровадження ними нелюдських “порядків”.

У невеличкій поезії “О люди, люди небораки!” написаній того ж 1860 року, Шевченко прямо ставить питання:

“О люди, люди небораки!
Нащо здалися вам царі?
Нащо здалися вам псарі?
Ви ж таки люди, не собаки!”

Царат розумів, якого непримиримого і небезпечного ворога він має в особі нашого поета і тому так гостро переслідував його, загнавши в салдатську неволю з категоричною забороною будьщо писати і малювати. Передчуваючи репресії з боку уряду і в зв'язку з цим труднощі дальшої вільної творчости, Шевченко спішить якнайбільше і найдужче промовити до свого народу, сказати йому все, чим виповнена була його душа, перелити в народні серця всю животворчу силу свого духа. Він не хоче втрачати ні хвилини творчого контакту з своїм народом.

“Не дай спати ходячому,
Серцем завмирати
І гнилою колодою
По світу валятись.

А дай жити, серцем жити
І людей любити...”

(“Минають дні”)

III

Після арешту Шевченка царською владою на весні 1847 року і заслання в далекий безлюдний край аж за Каспійське море (спочатку в Орську, потім Новопетровську фортецю) поет міг писати лише врядигоди, уривками, ховаючи свої писання за халяву (звідки пішла й назва “захалявні поезії”) від очей начальства. Глибокою тугою за Україною, за рідним оточенням і людьми віє від поетових писань періоду заслання. Ось зразок тодішніх його поезій-розмов із самим собою, з власними “думами”.

“Думи мої, думи мої!
Ви мої єдині!
Не кидайте хоч ви мене
При лихій годині!
Прилітайте, сизокрилі,
Мої голуб'ята,
Із-за Дніпра широкого
У степ погуляти
З киргизами убогими!
Вони вже убогі,
Уже голі, та на волі
Ще моляться Богу.
Прилітайте мої любі!
Тихими речами
Привітаю вас, як дітлок,
І заплачу з вами.”

(Орськ, 1847)

Скований забороною творити, відірваний від суспільно-національного життя, поет шукає розради в спогадах про минулі дні, про своє давноминуле дитинство, ідеалізуючи його на віддалі простору і часу.

"Мені тринадцятий минало,
Я пас ягнята за селом.
Чи то так сонечко сіяло,
Чи так чого мені було —
Мені так любо, любо стало,
Неначе в Бога..."

А ось кінець цієї поезії:

"Бриднє! А й досі як згадаю,
То серце плаче та болить:
Чому Господь не дав дожить
Малого віку у цім раю!
Умер би, орючи на ниві,
Не був би в світі юродивим,
Нічого б на світі не знав,
Людей і Бога б не прокляв!"

(Орськ, 1847)

І нарешті ще один маленький твір "І небо невмите", дуже характеристичний для цього загубленого поетового десятиліття:

"І небо невмите, і заспані хвилі,
І понад берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться... Боже милий!
Чи довго буде ще мені,
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем,
Нудити світом? Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива.

В степу пожовклая трава.
Не хоче правдоньки сказать...
А більше ні в кого спитать."

(Кос-Арал, 1848)

До дальших творів поета цього періоду належать вже згадані "Царі", "Москалева криниця", "Варнак", "Іржавець".

IV

"... Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю с л о в о."

("Подражаніє XI псальмі")

Пізнього літа 1857 року Шевченко дістав волю, хоч в Україні жить тим часом йому не дозволено. Десятилітня неволя дуже підірвала здоров'я поета — він повернувся зовсім старий на вигляд, хоч мав усього 43 роки. Одначе дух його не заломився; поезія його на волі одразу набрала властивої йому сили і звучання. Ще по дорозі до Петербургу в Нижнім Новгороді він пише одну з найкращих своїх поем — "Неофіти", де в образах перших християн з великим мистецьким хистом показав страдників сучасного йому миколаївського режиму. По "Неофітах" поет пише "Юродивий", поему "Марія", "Осії глава XIV", "Молитва", "Плач Ярославни", "Саул" і багато поезій малого розміру, що їх ми тут не називаємо, хоч декотрі з них (як, напр., "Бували війни...") високопоетичні і глибокі своїм змістом.

Сатиричні поезії "Юродивий" і "Саул" своїм

дошкульним сарказмом і дотепністю образів нагадують нам давніші поетові сатири: "Сон" і "Кавказ".

"Безбожний царю, творче зла,
Правди гонителю жорстокий!
Чого накоїв на землі!"

Такими словами картає наш поет царя в згаданій вже сатирі "Юродивий". Як і в інших своїх творах, так і тут Шевченко без краю обурений рабською покірністю і вислужництвом багатьох "землячків", отих "вірнопідданих малоросів", що їх породу так ненавидів правдолюбний поет.

"... Німії, подлії раби,
Підніжки царськії, лакеї
Капрала п'яного!
Не вам,
Не вам, в мережаній лівреї
Донощики і фарисеї,
За правду пресвятую стать
І за свободу!
Розпинать,
А не любить ви вчились брата!"

("Юродивий")

Та не судилося Шевченкові довше жити і творити на волі, по виході з заслання. Не судилося зреалізувати дальших поетичних задумів і вогненним словом пекти серця людей. Десятирічне поневіряння в неволі, зробивши його фізично старим, наблизило й час його фізичної смерти. В березні 1861 року великий поет помер у Петербурзі, а півтора місяця пізніше українське громадянство спровадило тлінні останки свого Кобзаря на Україну і тут їх було поховано над Дніпром біля Канева, згідно з його волею, вислов-

леною в "Заповіті". Та важніша для нас політична стаття його "Заповіту", а саме та, де він звертається до українського народу з полум'яним закликом порвати кайдани і здобути волю.

"Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте!"

В цій частині Шевченків "Заповіт", написаний 105 років тому, і досі жде на своє здійснення українським народом.

Друковано в місячнику **"Нові Дні"** (Торонто, Канада) за березень 1950 року.

ШЛЯХЕТНИЙ ТАЛАНТ

У творчості М. Коцюбинського є чар, якось не відразу усвідомлюваний. Читаючи його твори, відчуваєш, як поступово просвітлюється думка і очищується душа, як вона від низької буденщини підноситься вгору. Письменник захоплює, полонить читача не лише витонченим і вишуканим словом, не лише майстерною різьбленістю образів, але й глибокою сутньою **мистецькою правдою.**

Мистецьку правду ми не ототожнюємо з вульгаризованим поняттям мистецького реалізму як максимальної правдоподібности, найбільшої зближености витвору творчої фантазії мистця до об'єктивної дійсности, до реального життя. Мистецька правда, за нашим розумінням, це глибока, органічна пройнятість ідей твору (ідей, розкриваних у мистецьких образах) вічною тенденцією шукання істини і наближення до неї. Лише завдяки цій вічній, не старіючій тенденції прагнення людства до найповнішої реалізації в цьому світі ідей правди-справедливости воно, людство — вічно юне, вічно в пориві вперед. Тож "найреалістичніший" твір, що змальовує найправдивіші у звичайному вжитковому розумінні постаті, події і ситуації з людського життя, не буде мистецьки правдивий, якщо він позбавлений згаданої ознаки — вічно юного і пориваючого прагнення істини.

Один наш приятель, непересічний знавець літератури і мистецтва, на питання — яких він любить читати письменників, відповів так: "Тих, що їх творчість дезинфікує людське повітря, письменників з

озоном, що після їх творів легше думаєш, випростуєш груди і підносиш голову".

Слушні, правдиві слова. Є твори, читання яких буквально підносить людину, оздоровлює її всю з голови до ніг. Чи людина не на те родиться, щоб жити і творити, перебудовувати світ?

Річ тут не в самому песимізмі чи оптимізмі у звичайному уявленні, тобто: в нещасливій чи щасливій долі героїв твору. І в творах Коцюбинського герої нераз потрапляють у безвихідь і гинуть: Іван Палійчук з **"Тіні забутих предків"**, Фатьма з **"На камені"**, Прокіп з **"Фата Моргана"**. Річ саме в "озоні", в трудно передаваній словами вірі і почутті автора, що ці жертви не марні, що **реальним є кінцевий тріюмф правди**.

Про надзвичайну людяність, про дух справжнього гуманізму в творчості Коцюбинського виразно свідчить те, що Коцюбинський як чистий мистець допускає грубість, примітив, що походить з браку людяного виховання, з браку належної людської культури, але його шляхетна натура не може погодитися і мистецьки не сприймає зла як інтенції у взаєминах чоловіка і жінки, зла і знущання, так мовити, запланованого і мотивованого. Можна вдарити ближнього, завдати людині фізичного чи морального болю від — скажу так — нескоординованости чи, радше, хибної скоординованости власних рухів. Але завдавати людині, своєму ближньому болю свідомо і з наміром, маючи від цього нелюдську насолоду, — це абсолютно чуже нашому письменникові, чуже і несприймовне: воно нижче найнижчої межі його мистецької гами.

Характеристично, що кат, показаний Коцюбинським у новелі **"Персона ґрата"**, не відчуває ні задоволення, ні огиди чи страждання від своєї "роботи". Він просто внутрішньо, душею спить. Він ходить, їсть і вішає подаваних йому людей автоматично, як сомнамбула. З хвилиною, коли кат щойно очуняв, відчув у собі людину, — він не може вже вішати. Коцюбинський мистець не припускає, **щоб катівське діло вішання людей могла робити людина**. Людський автомат, лунатик — так. Але не людина.

Мистець із такою тонкою, шляхетною духовою організацією мусить любити пісню. Так воно і є. Творчість Коцюбинського — наскрізь лірична, вона всюди, де він дає волю себевиявленню і своєму світосприйманню, бринить піснею. У нарисі **"На крилах пісні"** М. Коцюбинський говорить про враження і вплив, що на нього справила українська пісня, почута в глухому закутку Басарабії.

"Не знаю, чи то з усіма таке діється, чи то лише зі мною, спраглим усього рідного, тепер далекого від мене, але звуки пісні, що торкалися мого вуха, лягали перед очима, фарбами малювали мені з дивною яскравістю цілі образи. Я перелітав на крилах пісні в давнє минуле, я жив у минулому, я бачив, чув, з тріпотанням сердечним одчував смуток, радість та всі перипетії тих почувань...

"Ясно, ясно сонечко сходить,
А хмарнесенько заходить...
Смутен, смутен чумацький отаман —
Він по табору ходить..."

То співали українці — заробітчани, можливо з Київщини чи Полтавщини, що їх доля закинула аж

над далекий Прут. Автор їх розуміє. Не дарма ж він на початку нарису запитує:

"Чи знайоме вам те гостре, до фізичного болю гостре почуття нудьги за рідною країною, яким обкиває серце од довгого пробування на чужині?"

Прості люди, живучи серед природи, свої думки, найпалкіші мрії доручають вітрові, що перелітає понад гори й доли, через моря і океани. В епізоді з повісти **"Дорогою ціною"** Коцюбинський відтворює незабутню картину, як Остап — колись молодець, повний сили й завзяття, тепер старий сивий дід — гріє свою бороду біля вогню у тьмяній халупці і слухає розмову вітру. Тут же, слідом, Коцюбинський подає образ вітру:

"... Що не кажіть, а він живий, той вітер. Він летить здалеку, понад тихими селами і забирає по дорозі, всичує в себе і тишу села, і клекіт міста, шемрання темного лісу, дзюрчання вод і дзвін стиглого колоса. Він несе в собі ввесь гомін землі, од тихого бринння серця до крику смертельної розпуки".

Коцюбинський — майстер пейзажу. Пейзаж у нього ніколи не є окремим тілом, окремим компонентом у поетичній будові твору. Пейзаж Коцюбинського не статичний, він рухається з життям людей.

Ось осінній пейзаж на початку другої половини **"Фата Морґана":**

"Ідуть дощі... Холодні осінні тумани клубочаться вгорі і спускають на землю мокрі коси. Пливе в сірій безвісті нудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли осміхнеться... Міріяди дрібних крапель, мов вмерлі надії, що

знялись занадто високо, спадають додолу і пливуть, змішані з землею, брудними патьоками. Нема простору, нема розваги. Чорні думи, горе серця, крутяться тут, висять хмарами, котяться туманом, і чуєш коло себе тихе ридання, немов над умерлим..."

А у хаті Андрія Волика:

"Тьмяно в халупці. Цідять морок маленькі вікна, хмуряться вогкі кутки, гнітить низька стеля й плаче зажурене серце. З цим безконечним рухом, з цим безупинним спаданням дрібних крапель пливуть і згадки. Як краплі ці — упали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії..."

Автор любить удаватися до образу хмари: він місткий, глибокий, всеосяжний:

"... Он лине чиста і біла, спрагла неземних розкошів, прозора і легка, з золотим усміхом на рожевих устах, тремтяча бажанням пісні".

Та ось друга хмара:

"Велика і важка, повна туги з невиплаканих сліз, вагітна всіма скорботами світу, темна од жалю до нещасної землі, вона клубочиться чорними хвилями, важко дихає переповненими грудьми, ховає лице од сонця і гірко плаче теплими сльозами, аж поки не стане їм легше".

І ще інша, третя хмара:

"... Неспокійна, вся насичена вогнем, вся палаюча великим і праведним гнівом. Мчиться шалено по небу і підганяє ліниву землю золотою різкою... Вперед... вперед... швидше разом із нею... в мільйон раз швидше в повітрі... І гукає так, щоб усі почули, щоб ніхто не спав, щоб усі прокинулись".

І все таки навіть ця третя, насичена вогнем праведного гніву хмара не є безрозсудно жорстока щодо грішної землі грішних людей, які хочуть (бо носять тугу в серці) колись бути праведними, кращими з кращого, що створив Творець. Вона, хмара, "підганяє ліниву землю золотою різкою", люблячи її, землю, прагнучи мати її за свою партнерку в нестримно-швидкому русі вперед.

А в яких чудесних тонах Коцюбинський показує спілку і дружбу людей і тварин у нерозкладеному селянському побуті! Ось у "Тінях забутих предків" ґазда Іван, у хвилини важкого туску за Марічкою — своїм мрійним щастям, що його поглинув невгавучий у шумі безжальний Черемош, — ніде не знаходить такого повного заспокоєння, як саме серед "маржинки", серед своєї худібки:

"В кошарі його обливало ціле море овець, таких маленьких, круглих. Вони знали господаря свого, сі барани і ягниці, і з радісним беканням терлись до його ніг. Він запускав пальці в пухнисту вовну, або з батьківським почуттям брав на руки ягня — і дух полонини віяв тоді над ним та кликав у гори. Ставало спокійно і тепло на серці.

У цьому була Іванова радість."

На всьому лежить покров сумирної лагідности, так ніби сяйво справжнього голуба миру. В усьому чути внутрішню гармонію і замилування повнотою життя. Замилування, майже пантеїстичне.

Це і є той чар Коцюбинського. Від усієї його творчости перелітає і віє глибока віра, що нинішня людина з її недосконалим суспільним життям, з надміром зла і ненависти, — то в людській історії лише

етап, етап скороминучий. Мусить дедалі швидше і дужче зростати в людей свідомість, що найбільше людське щастя — це почувати себе людиною серед людей.

Цю віру нашого письменника поділяємо і ми.

Друковано вперше в тижневику **"Українське Слово"** (Регенсбург), листопад, 1946 року.

ІДЕЯ «ЦІЛОЇ ЛЮДИНИ» — ЯК ЛЯЙТМОТИВ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА

Вступ

Насамперед, мусимо передпослати одну заввагу: слово поезія ми тут вживатимемо у вужчому, так мовити, звичайному, не науковому сенсі цього слова, розуміючи під цим лише віршовану поезію. Як відомо, в науковому сенсі поезія — це вся мистецька творчість слова, отже не лише віршована, а й так звана мистецька проза (оповідання, нариси, повісті та романи) і твори драматичні (комедії, драми, трагедії). Франко ж дав нашій літературі, крім віршованої поезії, чималий вклад як повістяр (пригадайте хоча б його "Бориславські оповідання", повісті "Захар Беркут", "Боа констріктор" "Перехресні стежки" тощо) і як драматург (найвідоміші його п'єси: "Украдене щастя" і "Учитель" ще й досі ставлять кращі українські театри). Річ ясна, що охопити це в одній статті абсолютно неможливо. Але й сама віршована творчість нашого поета така многогранна — як з погляду змісту, так і форми, таке в ній багатство тем і мотивів, що хотівши дати більш менш повний її образ, ми мусіли б забрати у присутніх тут не менше двох годин часу. Розуміється, на такий "дженосайя" нашого свіжого членства і гостей ми зважитись не можемо.

І щоб уникнути цього, ми мусіли відкинути шлях чи спосіб розгляду Франкової поезії за її видами і формами (приміром: поезія інтимних мотивів, або так

звана любовна лірика, поезія громадських мотивів, поезія дидактична — Франкові притчі й байки, поезія сатирична тощо), за її хронологічною послідовністю чи періодизацією, а пошукати якийсь головний мотив-ідею, що становила б, що так скажемо, в і с ь його віршованої поезії, або її л я й т м о т и в, і простежити її шлях, її мистецькі вияви в поезії Франка. Така ідея-ляйтмотив є. Це — **ідея "цілої людини"**. Мистецький образ її — як нам здається — д о м і н у є в поезії Івана Франка, розкриваючись, у всебічних її виявах, у цілому ряді кращих його віршів і поем, полишивши відбиток-свідоцтво і в багатьох його публіцистичних висказуваннях. Ми наведемо тут сповна його поезію **"Не забудь юних днів"**, що для нас послужила як вихідний пункт і що взагалі надзвичайно характеристична для Франка як поета і людини.

"Не забудь, не забудь
Юних днів, днів весни!
Путь життя, темну путь
Проясняють вони.

Злотих снів, тихих слів,
Щирих сліз і любви,
Чистих поривів всіх —
Не встидайсь, не губи!

Бо минуть: далі труд
В самоті і глуші;
Мозолі наростуть
На руках і душі...

Лиш хто любить, терпить,
В кім кров живо кипить,
В кім надія ще лік,
Кого бій ще манить.

Людське горе смутить,
А добро веселить, —
Той цілий чоловік!

Тож як всю життя путь
Чоловіком цілим
Не прийдесь тобі буть —
Будь хоч хвилечку ним

А в поганії дні,
Болотяніі дні,
Як надія пройде
І погасне чуття;
Як з великих доріг
Любви, бою за всіх
На вузькі та круті
Ти зійдеш манівці, —

Стисне серце жура,
Сколють ноги терни —
О, тоді май життя
Вдячно ти спом'яни!
О, тоді ясні дні
Оживлять твою путь.
Юних днів, днів весни
Не забудь, не забудь!"

Отже, ціла людина у Франка — це не "лицар без страху й догани", що не знає, мовляв, ніяких вагань і хитань — який то образ, фальшивий і надуманий, люблять зчаста підносити читачам бездарні літератори. Людина (реальна) зіткана з поривів і падінь, нераз борсається в кричущих суперечностях, бо через суперечності йде розвиток суспільного життя, суперечності закладені в самій людській природі ("дух" і "тіло"), і годі поетизувати непорушний мур, бо це

в практиці життя — у прикладенні до людей — буде або відомий Самійленків "патріот на печі", тобто цілковита бездіяльність, — або скінчений маніяк, людина поза реальним, живим життям, словом, Чехівська "людина в футлярі". Важко собі уявити щось менш симпатичне і менш співзвучне активній, пристрасній натурі нашого поета.

"В кім кров живо кипить..." Такі люди з гарячою кров'ю, з шляхетними поривами до бою за людське щастя й волю, з пекучим болем і соромом за людські злидні й горе — на щастя, цілком реальні, хоч і нечисленні. Нечисленні, власне, на горішньому, вищому щаблі ґрадації цих рис душі, єдино достойних людини як Божої подоби.

Та саме такі люди (в одній добі, в одній громаді їх буває більше, в другій — менше), рухають життя вперед, не дають своєму суспільству закиснути і перетворитися в людську отару з'їдачів хліба. Вони, ці екземпляри "цілої людини", пробойовики людського руху вперед не завжди настроєні на високу ноту бадьорости, оптимізму; бувають у них і хвилини душевного занепаду, навіть важкої зневіри. Були вони і в нашого поета-каменяра. І це тим більше, що якраз в галицько-українській громаді тих часів він бачив безліч "браків і дір", бачив переважаючий "один на рідній ниві вид: безладдя, зависть і пиха пустая, і служба ворогу..." (Поема "Похорон" — епілог, 1898).

Ідею ц і л о ї л ю д и н и, що не може позирати байдуже на вбогий вид рідної ниви, не може не картати бездушних з'їдачів хліба, тупих міщухів і пиховатих фразерів-"патріотів" (а їх так багато було в невиробленому національно-політично тогочасному галицько-українському суспільстві), цю ідею по-

ет розвиває і в своїх славетних "Поклонах", у мистецьки створеному діялогу поета з Україною. (Збірка "Мій ізмараґд").

"І. Поет мовить:

Вниз котиться мій віз. Пов'яли квіти,
Літа на душу накладають пута.
Вже не мені в нові світи летіти!
З яким же запалом я йшов до бою!
Як рвалася вперед душа вітхнута!
Горіло серце чистою любов'ю...
І що ж здобув? Лишив що за собою?
Не дав мороз моїм листкам розвиться,
Квітки мої побила буря люта!
Не довелось геройським боєм биться —
Ломаться звільна мусів, ржою вкриться.
З дрібних шпиганьь мої повстали рани,
Частками жерла моє серце скрута...
Я й сам не знав, де ті мої тирани?
З дрібних огнив сплелись мої кайдани...
Україно, моя сердечна нене!
Не лай мене, стражденна, незабута,
Що не дало моє життя злиденне
Того, що ждати ти могла від мене!

ІІ. Україна мовить:

Мій синку, ти би менш балакав,
Сам над собою менше плакав,
На долю менше нарікав!
На шлях тернистий сам подався,
І цупко по тернах подрався, —

Чого ж ти іншого чекав?
Сам знав, що гола я і вбога.
І до мойого ти порога
Прийшов, захтів служить мені.
Ну, в мене слугам плати скупо,
А нарікать на мене глупо...
Просила я тебе, чи ні?

І що тобі за кривда сталась?
Що підняли на тебе галас:
"Не любить Руси він ні раз"!
Наплюй! Я, синку, ліпше знаю
Всю ту патріотичну зграю
Й ціну її любовних фраз.

Що проживеш весь вік убого?
Значить, не вкрав ніщо ні в кого,
А чесно працював на хліб.
Та й те подумай ще, будь ласка:
Твойого я найкраща частка
З тобою враз не ляже в гріб."

Оця свідомість найкращої частки особистости, частки, що не ляже разом з її носієм у гріб — "держить на дусі" всіх ідеалістів-борців за кращу долю людства, держала вона і самого Франка, спонукуючи його витривати всі життьові недогоди і незаслужені кривди від своїх ближніх.

Цикл поезій "Поклони", безперечно, носить автобіографічний характер, що аж ніяк не звужує і не відбирає їм широкого, дійового мистецького резонансу. Мовиться бо про засадничі, одвічні людські вартості і любов до батьківщини — патріотизм, про піонірську працю для своєї громади, що її тодішні "батьки народу" з народовецького і клерикального та-

борів намагалися втримати в річищі універсального сервілізму. Саме цих "батьків народу", полохливих патріотів фрази і паради відтворює Ів. Франко в своїх напоєних гірким сарказмом строфах IV розділу згаданих "Поклонів", що має (розділ) наголовок "Сідоглавому".

"Ти, брате, любиш Русь,
Я ж не люблю, сарака!
Ти, брате, патріот,
А я собі собака.
Ти, брате, любиш Русь,
Як хліб і кусень сала, —
Я ж гавкаю раз-в-раз,
Щоби вона не спала.
Ти, брате, любиш Русь,
Як любиш добре пиво, —
Я ж не люблю, як жнець
Не любить спеки в жниво.
Ти, брате, любиш Русь
За те, що гарно вбрана, —
Я ж не люблю, як раб
Не любить свого пана.
Бо твій патріотизм —
Празнична одежина.
А мій — то труд важкий,
Гарячка невдержима.
Ти любиш в ній князів,
Гетьмання, панування, —
Мене ж болить її
Відвічнеє страждання.
Ти любиш Русь — за те
Тобі і честь, і шана, —
У мене ж тая Русь —
Кривава в серці рана.

Ти, брате, любиш Русь,
Як дім, воли, корови, —
Я ж не люблю її
З надмірної любови!"

Не кожний індивід може так любити свою батьківщину, не кожного болить кривавою раною відвічне страждання його народу. Але це — справжні приклади, справжні ціхи цілої людини — мистецького образу, створеного Франком на основі реальности, на основі самопереживань.

Цей мотив сміливого виклику на герць панівної "еліти", найбільше винуватої за "вбогий вид", за "браки" й "діри" в рідному суспільстві, яскраво увиразнює і доповнює обрану від нас тему — Франкову ідею цілої людини. Тож ми для ілюстрації й потвердження різних сторін і проявів цього мотиву дозволимо собі черпнути дещо з мистецької і публіцистичної прози Франка, очевидно те, що найбільше стосується нашої теми.

Десь коло 1896 року Іван Франко написав був передмову до виданої в польській мові збірки своїх оповідань. Збірка мала назву «Образкі ґаліцийскє», а Франкова автобіографічна передмова (писана також по-польськи) назив. «Нєцо о собє самим» і в ній поет признався до страшного гріха: "Не кохам русінув", а далі ще подвоїв свій злочин, додавши: «Навет Русі нашей нє кохам!»

Це, розуміється, викликало справжню бурю протестів і обурення з боку тодішньої верхівки галицько-українського суспільства, погрузлої в сервілізмі і водночас у порожній патріотичній фразі. Буря ця нескоро вщухла і в самій творчості поета полишила

глибокий слід. Зокрема наведені вище "Поклони", як і багато інших поезій із збірки "Мій ізмараґд" — були, власне, відгомоном-реакцією автора на скеровані проти нього важкі закиди в непатріотичності, сіянні баламутства і навіть національній зраді. Тож мусимо над тим спинитися і розібрати докладніше.

Насамперед послухаймо власних висказувань з цього приводу самого Франка. У згаданій передмові "Нєцо о собє самим" поет пише (цитую за книжкою Мик. Зерова "До джерел" — Краків—Львів, 1943): "Як можна любити таку расу (мовиться про українців. — А. Ю.) — непроворну, недисципліновану, сантиментальну, без гарту і вольової сили... таку родючу на всякого роду ренеґатів і перевертнів?" Говорячи далі про тодішню галицько-українську інтеліґенцію, Франко стверджує брак "правдивих характерів", силу й розпаношення "дрібничковости, тісного матеріяльного еґоїзму, дволичности й пихи".

Безхарактерність рідного суспільства, головно його верхівки, не дає Франкові спокою, іритує і обурює його. В своїм обуренні поет не щадить нічого, в тому числі й себе.

"Ми всі такі! — каже він словами Козака-Невмираки в пролозі "Великі роковини", написаному до столітніх роковин "Наталки-Полтавки". —

"Що в інших ганьби знак,
Се ми приймаємо, як хліб насушний!
У інших ренеґат — у нас добряк;
У інших підлий — в нас старшим послушний;
У інших скажуть просто, ясно так:
Безхарактерний, — в нас лиш: простодушний.
Не стало встиду в нас! Ми в супокою
Упідлимось, ще й горді підлотою".

Трудно любити таке суспільство, принаймні, звичайною, ординарною любов'ю. Його треба повсякчас бичувати, пекти вогненним словом людські серця, щоб очистити їх від бруду й намулу, налиплого за століття поневолення. І поет, власне, це й робить, робить із шкодою для себе. Бо, попри все, він жагучо, до болю любить свій народ ("Гарячка невдержима" — так характеризує поет свою любов у цитованих вже рядках із "Поклонів"), так любить, що не може полишити його, стати збоку, — хоч би як прагла спокою змучена душа. І в цій же передмові до "Образкі Ґаліцийскє" поет якраз про це пише: **"Можу протестувати, можу тихцем клясти долю, що положила мені на плечі те ярмо**, (тобто ярмо праці для т а к о г о суспільства — А.Ю.), **але скинути його не можу"**.

Отака "нелюбов", — а в суті речі надмірна любов, любов-"гарячка невдержима" і "кривава в серці рана" — становила зміст і ґрунт Франкового патріотизму, була джерелом отих незвичайних Франкових слів і діл, що спричинили його тривалий "конфлікт з громадянством".

Франків образ **цілої людини** не був би повним, не був би "цілим", якби не містив у собі безвиглядну — на перший погляд ока — боротьбу, не містив свідомого приречення себе на жертву, на зневагу і прокльони за життя, навіть на фізичну смерть. Пригадуєте собі поетових "Каменярів":

"І кожний з нас те знав, що слави нам не буде,
Ні пам'яти в людей за цей кривавий труд ,
Що аж тоді підуть по сій дорозі люди,
Як ми проб'єм її та вирівняєм всюди —
Як наші кості тут під нею зогниють".

А в рядках поезії з циклу "На старі теми" Франко подає такий суголосний до сказаного варіянт:

"Блаженний муж, що йде на суд неправих
І там за правду голос свій підносить,
Що безтурботно в соньмищах лукавих
Заціплії сумління їх термосить .
— — — — — — — —
Блаженний муж, кого за теє лають,
Кленуть і гонять і поб'ють камінням;
Вони ж самі його тріюмф підготовляють,
Самі своїм осудяться сумлінням".

І ми знаємо, що у випадку з Франком це дійсно було так, що вже під час свята 25-літнього ювілею письменницької праці Франка, його заслуги визнали і пошану йому віддали також ті, що раніш його неславили й бойкотували.

Але що давало змогу Франкові так довго витривати у цій боротьбі, бути невтомним "каменярем — невільником поступу", "зносити труд, і спрагу, й голод"? Відповідь — на основі його власної творчости — можна знайти відразу: це — **вогонь з кузні батька і візія величної майбутности України**.

Про перше сам поет каже так: "На дні моїх спогадів і досі горить маленький, але міцний вогонь. Це вогонь із кузні мого батька. І мені здається, що запас його я взяв дитиною на далеку мандрівку життя. І що він не погас і досі".

А ось і поетичний образ цієї кузні батька, звідки малий Франко виніс запас вогню на все своє життя. Виніс, щоб розвіювати важкий туман народного гніту і недолі, освітлювати людям шлях, що вгору йде

з долини, що веде аж до вершин творчого духа, волі і щастя людей.

"У долині село лежить,
Понад селом туман дрижить,
А на горбі край села,
Стоїть кузня немала.

А в тій кузні коваль клепле,
А в коваля серце тепле .
А він клепле та співа —
Всіх до кузні іззива:

"Ходіть, люди, з хат і з поля!
Тут кується краща доля.
Ходіть, люди, порану —
Вибивайтесь з туману!"

Велика це річ — мати з дитинства такий вогонь любови до правди і волі! Мав його і другий наш геніяльний поет-борець, незабутній Кобзар Тарас Шевченко, зачерпнувши цього вогню, як був ще малим хлопцем, з оповідань свого діда-гайдамаки. Із наведеного вище уступу спогадів Франка ми чуємо, що він був свідомий наявности в ньому цього "вогню дитячих літ" і як поет і людина пильнував не розгубити, не змарнувати його. І ларма у важкі хвилини розпачу, душевного болю (бож Франко — людина, з притаманними людині слабостями) поет ніби хоче позбутися цього вогню, щоб вже раз мати спокій:

"І коли ж то той жар догорить,
Що ятриться у серці мені?
І чи скоро то горе вгасить
В моїм мізку думки вогняні?"...

В суті речі поет добре знав, що без цього вогню

він не був би Іваном Франком, отже добре знав, що той жар його догорить і думки вогняні згаснуть лише з останнім подихом життя, з останнім биттям його серця.

Кузня батька дала завдаток, початок такого Франка, яким ми його бачимо в його творчості і громадській діяльності. Вона була, за висловом М. Зерова, його першим "університетом, школою життя". Обсервація зблизька важкої праці й злиднів селянського і робітничого життя (головно робітників нафтового промислу) пізніше доповнила і поширила цю "школу життя" і вкупі з "вогнем дитячих літ" викристалізувала у Франковій свідомості дві основні життьові заповіді, нерозривно між собою пов'язані. Ось як окреслив їх сам Франко у своїй промові на 25-літньому ювілеї його творчости:

"Яко син селянина, вигодуваний твердим, мужицьким хлібом, я почувався до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові. Вихований у твердій школі, я змалку засвоїв собі дві заповіді. Перша — то було, власне, почуття того обов'язку, а друга — то потреба ненастанної праці. Я бачив змалечку, що нашому селянинові ніщо не приходиться без важкої праці..."

Це власне свідчення Франкове звичайною мовою. А ось маємо у ранньому, бо ще з 1883 року, вірші "Пісня і праця" — поетичну апологію праці враз із піснею, як виявом мистецької душі людини.

"Праця ввела мене в тайники темні,
Відки пісень б'є чарівна нора,
Нею дива прояснилися земні,
Загадка нужди людської стара.

Пісня і праця — великі дві силі,
Їм я до скону бажаю служить:
Череп розбитий — як ляжу в могилі,
Ними лиш зможу й для правнуків жить".

Праця і пісня, творчість рук, м'язів і творчість духа — це справді те, що дає людині відчути повноту життя і власної в нім участи. Ідея **цілої людини**, її мистецьке розкриття і образ у Франковій поезії постає перед нами, таким чином, щораз опукліше і виразніше.

Хтось, скаже, на основі тут поданого: — Дуже вже сумна Франкова пісня-творчість, і надто вже приреченим невольником праці, обов'язку виглядає змальований поетом образ ц і л о ї л ю д и н и.

Отже воно не зовсім так. Звернімося знову ж таки до поетової творчости. У поезії під назвою "Декадент" Франко пише:

"Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга —
Се лиш тому, що склалось так життя.
Та є в ній, брате мій, ще нута друга:
Надія, воля, радісне чуття.
Я не люблю безпредметно тужити,
Ні шуму в власних слухати ушах.
Поки живий, я хочу справді жити,
А боротьби життя мені не страх.
— — — — — — — —
Який я декадент? Я син народа,
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.
Мій поклик: праця, щастя і свобода!..
Я хлопський син: пролог, не епілог.
Я з п'ющими за пліт не виливаю,
З їдцями їм, для бійки маю бук.

На празнику життя не позіваю,
Та в бідності не опускаю рук."

— — — — — — — —

Отже гама поетових настроїв і почувань, відтворених у мистецькому слові, зовсім не складається з самих лише мінорів — смутку, жалю й гірких нарікань. Є в ній і мажор, ноти бадьорости й завзяття молодого народу, що таки справді — попри всі удари й недогоди — йшов угору, видираючись зусильно з темного льоху. І саме в збірці, що має назву "Із днів журби" (щоб наче засвідчити перемогу над журбою в години найважчого суму), поет у циклі **"В плен-ері"** здобувається на такі бадьорі, життєрадісні рядки:

"Я ще молодий! Ще сила
Є в руках і в душі.
Ще поборемося, доле!
Ну, попробуй, задуши!
Я ще не старий! Не згинув
Ще для мене жизні зміст.
Хоч журба, хоч горе тисне, —
Ні, я ще не песиміст!"

Але найбільше безпосереднього захвату, радісного відчуття своєї молодої, нерозтраченої сили народу-прологу, молодечого пориву і завзяття виявляє Франко в своєму першому, "каменярському" періоді творчости. Цей період охоплює десятиліття 1873 — 1882, коли поет написав такі поезії як "Наймит", "Товаришам з тюрми", "Гімн" ("Вічний революціонер") та уславлені "Каменярі". Ці останні стали, за висловом М. Зерова, літературним прапором нової формації галицько-української інтелігенції, отих молодих ідеалістів селянського походження, однодумців і то-

варишів молодого Франка по радикальній партії (пресовим органом її був часопис "Народ"). Ця молода інтеліґенція, вийшовши безпосередньо з народу (головно, як ми вже сказали, з селянства), отже психічно йому близька, почувала себе обов'язаною працювати над його піднесенням, не покладаючи рук. Шкода, що "каменярські" поезії Івана Франка не становлять окремої збірки: ніхто не потурбувався їх окремо видати, а сам Франко не мав на це ні коштів, ні часу, крутячись, як білка в колесі, у вирі кипучої громадсько-політичної діяльности і аж три рази сидівши в тюрмі. Видано їх пізніше, вже в 90 роках, разом з пізнішими Франковими поезіями, збіркою з пророчистою назвою "З вершин і низин" ("вершини" героїзму і "низини" смутку і зневіри).

Поруч із, так би мовити, програмовим віршем "Каменярі" чільне місце в цій поезії героїзму займає також "Гімн", де оспівано непоборну силу духа — цього, мовлячи словами поета, вічного революціонера.

"Вічний революціонер —
Дух, що тіло рве до бою,
Рве за поступ, щастя й волю,
Він живе, він ще не вмер!

Маючи на увазі вже спеціяльно рідне суспільство і народження в нім "каменярів", поет далі каже:

"Хоч від тисяч літ родився,
Та аж вчора розповився
І о власній силі йде.
І простується, міцніє,
І спішить туди, де дніє;
Словом сильним, мов трубою,
Міліони зве з собою, —

Міліони радо йдуть,
Бо се голос духа чуть."

Молодий поет "каменяр" свято вірить, що, раз прокинувшись в народі, революційний дух перебоpе і зітре всі перешкоди на шляху до кращої долі народу.

"Вічний революційонер —
Дух, наука, думка, воля
Не уступить пітьмі поля,
Не дасть спутатись тепер.

Розвалилась зла руїна,
Покотилася лявіна, —
І де в світі тая сила,
Щоб в бігу її спинила,
Щоб згасила, мов огень,
Розвидняючийся день?"

"Каменярський" творчий період Франка ,з його непохитною вірою в торжество духа правди й волі, з максимальним "кипінням живої крови" і буянням молодих сил, коли нестримно поривало в бій за людське добро і проти людського горя, — був для поета вершиною здійснення заповіту батька-коваля, найяснішим спалахом винесеного з батьківської кузні вогню. Асоціюючи періоди людського життя з відповідними порами року, співець цілої людини роки свого "каменярства" поетично іменує "маєм життя". Це саме їх, "юних днів маю життя", поет кличе ніколи не забувати, а завжди зберігати про них вдячну пам'ять. Бо вони прояснюють "темну путь життя", оживляють ясними спогадами глибоку осінь людського життя, підтримуючи людський дух тоді, коли вже "надія пройде і погасне чуття", коли людина — "ці-

ла людина" — з "великих доріг любови, бою за всіх" зійде на "вузькі та круті манівці" старости і з цим упадку сил.

"Май життя" — це те найкраще, що може мати людина на цій землі. І це найкраще поет мислить в нерозривному зв'язку з громадою, з суспільством. Бож людина — істота суспільна і двічі щасливий той, хто здатний жити щастям ближнього. А для цього він повинен боротися за щастя не лиш своє, а й своїх ближніх. Тоді, власне, він відчує повноту й красу життя, відчує себе "цілим чоловіком".

Наша тема добігає кінця. Ми показали шлях центрального образу громадянської лірики Франка, показали його народження ("вогонь дитячих літ" — у кузні батька), боротьбу за утвердження і розвиток в суперечностях життя ("вершини й низини"), підкреслили зокрема "май життя" — час героїчного злету угору; наголосили також вагу сатисфакції в спогадах — свідомість недурно пережитого, непрогайнованого життя. Цим цикл щільно пов'язаних з нашою темою думок майже завершено. Говоримо "майже", бо логічна й емоційна нитка тягне нас далі — в майбутнє, як тягла вона й поета. Вже в тексті доповіді, торкаючись питання — звідки Франко черпав сили, щоб так довго витривати на посту служіння народові, попри всю невдячність, обмови і ворожнечу до нього з боку тих, що вважали себе кращими представниками, "елітою" цього народу, — ми, поруч з **вогнем кузні батька**, як місцем старту і рушієм "цілої людини", поставили й **кінцевий дороговказ-візію величної майбутности України**.

Людині взагалі, а суспільному борцеві особливо, хочеться бути певним незнищенности того діла, в яке

він за життя вкладає всю енергію. І поет-борець за кращу долю народу тривожно зазирає в далину віків, намагаючись добачити обриси будучини свого народу.

"Народе мій, замучений, розбитий,
(говорить він у пролозі до поеми "Мойсей")

Мов паралітик той на роздорожу,
Людським презирством, ніби струпом вкритий!
Твоїм будущим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізніх
Палитиме, заснути я не можу."

— — — — — — — —

Поет палко хотів би мати чарівну силу слова, щоб могти враз зрушити маси і витягнути їх з багна злиднів і рабства на рівний, ясний шлях до волі.

"О, якби пісню вдать палку, надхненну,
Що міліони порива з собою,
Окрилює, веде на путь спасенну!"

Та ба: поет свідомий, що сили його — та й усього його покоління — ще заслабі, відай, ще не настала слушна та година, коли увесь його народ розправить дужі крила.

Проте сумніви й зневіра не опановують поета цілком: вони бо стосуються лише **сьогодні** та ще, може, **найближчого завтра**. А поза цим, у перспективі, поет бачить таку картину-візію, що наповнює його душу глибокою радістю, окрилює на дальшу боротьбу задля майбутнього щастя народу у своїй вільній державі.

"Та прийде час і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі;

Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі."

Це є апотеоза, вершок прагнень **цілої української людини** Франка. Вона бо перегукується тут з гаслом-візією Шевченка "В своїй хаті — своя правда, і сила, і воля".

І бачучи віщим оком мистця цю велику картину, поет в скромних рядках висловлює певність, що й він своїм співом, будячи народ зі сну, підносив силу його духа, наближав "воскресний день повстання", вносив завдаток на здійснення столітніх мрій.

"Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,
Та повний віри; хоч гіркий, та вільний;
Твоїй будущині завдаток слізми змитий,
Твойому генію мій скромний дар весільний."

ЕПІЛОГ

Як вже було сказано напочатку, ми не ставили собі за мету подати повний, всебічний образ Івана Франка як письменника-поета, повістяра і драматурга. Його повістярська і драматична творчість такі значущі, що кожна з них для свого висвітлення потребує окремої доповіді. А якщо взяти під увагу, що Франко був ще й дуже плідним публіцистом, містячи статті на актуальні громадсько-політичні теми майже в усіх тодішніх галицько-українських часописах, співробітничаючи також в прогресивних польських та

німецьких часописах ("Кур'єр Львовскі", "Ді Ноє Цайт"), був співредактором органу галицьких радикалів "Народ", пізніше "Життя і Слово", а з кінцем 1897 року — членом редколегії і головним співробітником тоді щойно заснованого місячника "Літературно-Науковий Вісник", — то річ ясна, що його багата й різностороння публіцистична спадщина, як очевидний і реальний вияв невтомної громадсько-політичної діяльности Франка — становить тему ще одного окремого розділу життя і праці нашого славного "каменяра". Не можна не згадати ще й того (якщо хочемо мати повний образ його вкладу в українське життя), що Франко був і не абиякий учений — літературознавець і етнограф та першорядний літературний критик. Отже ця сторона його діяльности становила б ще один -- вже щонайменше п'ятий — аспект висвітлення цілої Франкової постаті. Звідси ясно, чому ми щороку відзначаємо пам'ять цього другого по Т. Шевченкові геніяльного сина української землі.

Ми ставили собі завданням висвітлити постать Франка головно під кутом актуальности його поетичного доробку для **нас, нашого сьогодні й завтра**. Саме бо для нас, перебуваючих поза батьківщиною, позбавлених живущих соків рідної землі, розкрита тут тема **цілої людини** — гостро актуальна і важлива. Адже всі ми, тут присутні, можемо про себе сказати словами поета:

"Моє серце не тут, моя дума не тут, —
Вони ген на Поділлі, над Збручем."

Там бо, під ясним небом України, запалився вперше наш вогонь любови до батьківщини. Звідти понесли ми його в широкі світи, через гори, моря й океани. Тож не даймо цьому вогневі дитячих і юна-

цьких літ згаснути отут, розгубитися в гонитві за самими лише матеріяльними статками. Річ ясна, ми мусимо працювати для заробітку, мусимо "джабувати", щоб їсти й жити. Але не мусимо жити, щоб тільки їсти. Не мусимо забувати про свій "май життя" і велику ідею "цілої людини", що її так яскраво представив наш поет словами:

"Кого бій ще манить, людське горе смутить,
А добро веселить, — той цілий чоловік!"

Виголошено в травні 1952 року на зборах членства Літературно-Мистецького Клюбу в Детройті, США. Вперше друковано (з деякими скороченнями) в недільному Літературно-мистецькому виданні щоденника **"Свобода"** (Нью-Йорк).

«СВІЙ» ЧИТАЧ І КОНТАКТ З НИМ АВТОРА*

В одному з попередніх розділів ми сказали, що для справжнього мистця творчість є, сказати б так, "звільненням себе від внутрішнього тягара", тягара отого клубка образів-ідей, що нуртує в мистцеві, вимагаючи появи назовні, тобто **народження в формі**. Говорячи спеціяльно про мистця слова, вживаємо тут вислову: письменника кортить **промовити**.

— До кого і куди? — спитає хтось.

— "У білий світ", "до музи", "в міжзоряні простори" — певно так відповідять поети. І лиш прозаїки признаються хіба:

— До людей, до подібних собі психічною структурою людей.

Автім, чи варто аж притягати "психічну структуру", коли для окреслення тієї внутрішньої подібности, духової суголосности краще надаються терміни мистецькі, з музичної ділянки, і потрібне нам визначення звучатиме так: **люди однакової тональности**, а як хто хоче ширше, то: **люди, настроєні на один і той самий тон**.

Цих суголосних собі, співтональних людей автор може не мати в своєму середовищі, в своєму суспіль-

---

* Це, власне — останній (11-ий) розділ розвідки **"Літературний твір і його автор"**; з технічних причин не потрапив до цілости. **Видавництво.**

стві взагалі. Більше того: їх може не бути на всьому земному ґльобі даного часу. Але письменник їх може вимріяти, вичарувати, твердо вірячи, що вони, ці справжні його читачі, стануть живою реальністю згодом, у майбутньому; він їх бачить духовим зором, він до них промовляє, як до однодумців.

Частіш, однак, автор має своїх читачів уже в даному суспільстві, як своїх живих сучасників. Щоправда, кількість їх і вага та значення в суспільстві бувають дуже різні. Звідси й неоднакова атмосфера чи "погода", яку вони творять "своєму" авторові. В кожному разі, навіть культурно більш-менш однородні групи людности (напр., службово-технічна, середня інтеліґенція) в своїх літературно-мистецьких симпатіях і антипатіях виявляють великий різнобій. (Цього, між іншим, ніяк не потраплять задовільно з'ясувати комуністи з їх голобельним "клясовим підходом" до всіх, у тім числі й літературно-мистецьких явищ). Особисто нам затямився такий приклад з часу нашої короткотривалої державности: українське студентство 1918-19 рр. (Київський і Кам'янець-Подільський Університети) назагал любило Олеся і охоче його поезії деклямувало. Бувало, так і чуєш:

"Ми не підем з кривавого бою,
Наші друзі по тюрмах гниють,
Наші друзі в Сибіру конають, —
Ми назад їм проложимо путь!"

А проте не бракувало й таких студентів, яким Олесева патетична поезія зовсім не імпонувала; натомість вони захоплювалися поезією "Соняшних клярнетів" Павла Тичини.

Та як би там не було, а контакт письменника з

своїми читачами ще за життя — потішаюче, приємне явище. Особливо якщо коло читачів широке і громадськи активне: тоді твори письменника "мають попит", про нього самого говорять публічно не інакше, як з додатком "наш відомий..."і навіть політики й дипломати пробують щось заробити на "видатній мистецькій постаті" свого народу.

Очевидно, це властиве розвиненим суспільствам, де наявна численна громада культурних читачів. Українське суспільство ні в умовах утисків царату, ні в умовах большевицьких руйнацьких експериментів — на таке розвинутися не могло. А беручи зокрема еміграційне наше суспільство, мусимо ще додати негативний чинник територіяльного розпорошення і психічну травму розлуки з рідним ґрунтом. Останнє підтинає не тільки читача, а й письменника, наставленого на контакт із живим читачем .

З попереднього ясно, що для письменника контакт із читачем — річ, суб'єктивна невід'ємна від творчого процесу, лише читач цей не конче має бути живим сучасником автора. Вистачить, що живим його **мислить автор**.

Але як же бути з отією — що так скажемо — "програмовою" самітністю й відлюдністю, що її нераз проголошують поети, плекаючи оті "поезії гордої самітности", яких родоначальником у світовій літературі прийнято вважати славетного Байрона? Адже в цих поезіях поети не признають, крім себе, нікого і нічого! Свою самітність і відлюдність оспівують як "знак первородства", як доказ своєї "вищості" й "вибраности" супроти **маси**, "юрби".

Не даймо себе завести: всі оці "гордо-самітні"

декларації та заклинання — це зойки раненої чи хворої душі, яка шукає розради, на когось і на щось обіпертись, шукає собі подібних (у розумінні психічного складу, отієї нами раніш згаданої **тональности**), прагнучи і вірячи в їх співчуття. (Очевидна річ, буває й **поза**, навмисне і свідоме оздоблення себе мученицькими шатами "світової скорботи", щоб подіяти на читача, вразити його "з місця" своєю "унікальністю" і "неповторністю". Та солідний читач не дасть себе довго морочити, маючи досить розвинену інтуїцію і мистецький смак, щоб відчути фальшиву гру. Тому на цьому ми більше не спинятимемось). В дійсності — якби автор справді почував себе **цілком відлюдно**, не вірив зовсім, що його твори хтось колись читатиме, — **він би вже не був творцем**, з нього випала б творча пружина.

Таким чином, літературний твір — якщо брати його в аспекті авторо-читацьких взаємин — це зовні **слово, промова** автора до читача. Але це так лише зовні. В суті ж справи — це таки **розмова**, бо вирішує в цім випадку суб'єктивне відчуття і позиція автора, творця. А він почуває себе **розмовцем**, він "ділиться" з читачем своїми думками й переживаннями, суґеруючи, правда, їх читачеві, намагаючись полонити його духово. І це річ нормальна, бож в основі кожного мистецького твору лежить прагнення автора сказати **щось своє** — таке, чого, на думку автора, ніхто так яскраво і влучно не скаже. Звідси, між іншим, внутрішня певність кожного мистця в формі (тобто діючого), що він — геній, хоч, мовляв, світом "покищо не визнаний, але..." або ще й так: — "якби ж не зла доля-мачуха!.."

Одні автори, маючи досить такту, про себе, про

свою "геніяльність" вголос не говорять. Інші ж говорять, і навіть часто, викликаючи у слухачів (і взагалі людей свого середовища) нехіть і відразу таким ігноруванням закону скромности.

Але пригляньмося ще раз авторській розмові з читачем, звертаючи вже увагу саме на форму. Тоді ми побачимо, що основних форм авторської розмовитвору є три: 1. автор оповідає про щось (події, явища, людей) **сам, безпосередньо** (це не виключає того, що місцями йому оповідати допомагають створені ним персонажі); 2. автор як оповідач сам не виступає зовсім: говорять і діють, "розкриваючи" ідею твору, самі образи-персонажі; 3. автор не стільки розповідає, скільки "сповідається" — говорить про себе, про свої думки, почуття, настрої й переживання.

Ось так маємо три головні роди красного письменства: 1. **твори оповідальні**, 2. **твори драматичні** (комедія, драма, трагедія) і 3. **твори ліричні**. В літературі часто вживають означень коротких: епос, драма, лірика. В рамках цих трьох родів укладається багато літературних специфікацій, зокрема багатий в них епос, де розрізняємо оповідання, нарис, новелю, повість і роман, а також ще порівняно рідко в сучасній індивідуальній творчості практиковані жанри — баляду, байку і казку.* Додати ще слід, що твори більшого формату — повісті і романи — вирізняють ще за сюжетно-тематичними рисами, як повісті й романи соціяльно-побутові, психологічні, історичні

(*) Місце казки, що залишається специфічним витвором народної безіменної творчости, зайняли в сучасному письменстві фантастичне оповідання і фантастична повість.

(куди належить і роман-хроніка), біографічні і навіть пригодницькі та фантастичні.

З поєднання елементів епосу і лірики народився досить поширений жанр роману чи повісті у віршах — **поеми** (знову ж таки є поеми психологічні, історичні, драматичні, тобто з наявністю діялогів на взір творів драматичних).

У нашій еміграційній пресі нераз читаємо скарги й нарікання письменників та поетів на "брак вирозуміння" з боку громади щодо письменства і його діячів. Це саме часто чуємо в усних виступах письменників на форумах літературно-мистецьких клюбів тощо. На "нечулість", "глухоту" читача до рідної книжки скаржаться також видавці, шукаючи засобів, як би того читача "розворушити", "дошкулити". В обличчі такої ситуації дехто впадає в цілковитий відчай і зневіру.

А проте — що ж тут несподіваного? Що тут, сказати б так, **якісно** нового? Відколи світ стоїть, точніше; відколи на цьому світі появилося письменство, відтоді й почалися скарги та жалі мистців на "брак зрозуміння їх", на "невдячність громади", позування на покривджених, безпідставно ігнорованих і т. ін. Проте, хоч нарікаючи, ті мистці, які чули в собі виразне покликання, творили й далі, і не одного з них згодом суспільство високо оцінило, ставлячи вище за тих, хто при житті втішався успіхом і любов'ю. І власне вирішною є оцінка мистця, його творчого вкладу в суспільство — саме в перспективі. на певній відстані часу, коли він, мистець, цієї оцінки

вже не чує і не знає. Контакт із ненародженими ще читачами — це для мистця щось значно більше й важливіше, ніж контакт із живими, з сучасниками. Але щоб запалити життєдайним, очищувальним вогнем мистецтва цих ненароджених, ще тільки майбутніх учасників свого творчого процесу, мистець мусить уміти зазирнути в найдальші і найпотаємніші глибини людської душі суспільства сьогодні, щоб у нюансах її рис і найтонших порухів схопити обриси людини завтра.

ПІСЛЯМОВА АВТОРА

Можна сподіватись, що дехто з Шановних Читачів судитиме це видання за фрагментарність і жанрову неоднорідність матеріялів, уміщених у II частині (**Критичні нариси**), де поруч із дійсними критичними нарисами про окремі твори або про цілу творчість поодиноких українських письменників, уміщено декілька "літературно-громадських", "академічних" (тобто читаних на святкових академіях на честь того чи іншого письменника) рефератів, декілька есеїв на літературно-громадські теми і навіть суто злободенні (для свого часу) рефлексії з приводу кризи в письменницькій організації "МУР".

Річ ясна, що за інших, не-еміграційних обставин, Автор подбав би видати окремо розвідку, окремо літературно-критичні нариси, а ще окремо — загальні нотатки та есеї на теми літературного життя, відповідно їх доповнивши і систематизувавши.

Та ба: якби ж то!..

Тим часом Автор потішає себе тим, що "нема лиха без добра": саме оця нерівність і строкатість матеріялів у книжці може улегшити їй доступ до ширших верств читачів. Бо одного цікавитиме глибша аналіза літературно-мистецьких явищ і він братиме книжку насамперед за розвідку "Літературний твір і його автор". Другий же цього навіть "не вчитає", не подужає, бо ця матерія для нього заважка; натомість

він охоче використає академічно-ювілейні статті про Івана Франка і Тараса Шевченка. Третій може "пійматися" на есеях і нотатках.

Розуміється, поза цими трьома категоріями читачів є ще — на жаль, навіть дуже численна на еміґрації — четверта, "членство" якої ніяким калачем до книжки не заманиш. Ну, та на це нема ради Коли б хоч перші три...

Нарешті доводиться зазначити, що друкування книжки в умовах, коли Автор і Видавництво перебувають на різних континентах, надто затягнулось: почате 1955 року восени, закінчилося навесні 1956 року.

Але саме це дало змогу вмістити ряд щойно написаних і ніде не друкованих розділів монографії, не друковану раніш статтю про творчість Михайла Ореста, а також доповнити і взагалі глибше опрацювати більшість раніш друкованих у періодичній пресі критичних статтей і нарисів.

Травень 1956 року.
Детройт, США.

З М І С Т

І. Літературний твір і його автор

стор.

1. Мистецтво — чинник життя ..... 9.
2. Ідеї - образи ..... 11.
3. "Форма" й "ідейний зміст" ..... 13.
4. "Утвердження індивідуальности" і "світ мистця" ..... 15.
5. Життя літературного твору. Світові образи — носії "вічних" ідей ..... 18.
6. Національне і вселюдське в мистецтві і його творцях ..... 25.
7. "Переосмислення" образів. Історизм і леґенда ..... 28.
8. Мистецьке утвердження і заперечення дійсности ..... 32.
9. "Поетичне надхнення". Культура слова ..... 40.
10. Справжній і фальшивий голос письменника ..... 50.

ІІ. Критичні нариси, нотатки, ювілейні статті

Прометеїзм і вільна стихія природи в творчості Лесі Українки ..... 61.
В античних і мітологічних шатах — українська дійсність ..... 69.
Природа — творчість — кохання ..... 83.
Головні персонажі повісти "Фата Морґана" Михайла Коцюбинського ..... 91.

Українське місто і Хвильовий ..... 100.
Чи і як негує Т. Шевченка М. Хвильовий у "Вальдшнепах"? ..... 108.
Боротьба за Шевченків прапор ..... 119.
Громадсько-політичні поезії Т. Шевченка ..... 130.
Коли письменникові перешкоджає публіцист ..... 139.
Особливості поетичної мови Мик. Ореста ..... 159.
Яскраві гречкосії і бліді мечоносці ..... 167.
Політика і поезія ..... 191.
Дещо про нашу літературну критику ..... 194.
Відповідальність і її легковаження ..... 197.
Криза в МУР-і ..... 204.
Анатоль Свидницький ..... 211.
Поезія оптимізму і творчої праці ..... 228.
Наш поет ..... 240.
Шляхетний талант ..... 252.
Ідея "цілої людини" — як ляйтмотив поезії Івана Франка ..... 259.
"Свій" читач і контакт з ним автора ..... 281.
Післямова Автора ..... 288.

КНИЖКИ ВИДАВНИЦТВА «ПЕРЕМОГА»

Ціни в дол.:

Андрієнко О.: В ПОШУКАХ ПРАВДИ. — — $ 0.70
Бербенець М.: ЗРУЙНОВАНЕ ГНІЗДО, драма. " 0.40
Височенко А.: СССР БЕЗ МАСКИ. — — — " 1.00
(в полот. оправі) — " 1.50
Галан А.: ВОЛОДАР СТРАХ, драма. — — " 0.40
Галан А.: ПОРАЗКА МАРШАЛА, оповідання " 1 00
Данько М.: СССР В'ЯЗНИЦЯ НАРОДІВ. — — " 0.50
Дончук З.: ЧОРНІ ДНІ, оповідання. — — — " 1.00
Дончук З.: ЧЕРЕЗ РІЧКУ, оповідання. — — " 1.25
Журба Г.: ДАЛЕКИЙ СВІТ, розповідь автоб. " 3.00
Запорожець О.: БОЛЬШЕВИЗМ (життя в СССР) 0.50
Запорожець О.: ОБІЗНАЛИСЯ, комедія. — " 0.40
Качуровський І.: ЕМІГРАЦІЙНА ЛИХОМАНКА,
комедія. — — " 0.50
Кобилянська О.: У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ
поезій. — " 1.00
Килимник С.: КОРОЛЬ ДАНИЛО, іст. довідки. " 0 50
Кобилянська О.: У НЕДІЛ ЮРАНО ЗІЛЛЯ
КОПАЛА (вступ. стаття П. Филиповича) — " 1.50
(в полотняній оправі) — " 2 00
Куц В. П.: БЕЗДРОТОВІ ТЕЛЕГРАФИ, оповід.
з життя українців у Бразілії. — " 0.30
Ладонко Н.: УКРАЇНА, трагедія — — — — " 0.40
Одрач Ф.: В ДОРОЗІ, опов. з дій УПА. — — " 1.50
Онацький і Жданович: ТВОРЧЕ ЖИТТЯ І
ГЕРОЙСЬКА СМЕРТЬ О. ТЕЛІГИ. — " 0.40

Онацький Є.: СПРАГА СПРАВЕДЛИВОСТИ. " 0.75
Онацький Є.: НАШЕ НАЦІОНАЛЬНЕ ІМ'Я. НАШ НАЦІОНАЛЬНИЙ ГЕРБ. — — " 0.35
Онацький Є.: ОЧИМА ДУШІ — ГОЛОСОМ СЕРЦЯ. переспіви. (в пол. оправі) — " 1.50
Приходько М.: Я ПРОШУ СЛОВА. — — — " 0.60
Рань О.: ЗАПОРОЖЕЦЬ. оповідання. — — " 0.20
Сацюк О.: СМЕРТОНОСЦІ. розповідь. — — " 1.00
Сенько Г.: ШТАНИ ЛАТАНІ У КЛІТКУ — ВИКОНУЄМ П'ЯТИЛІТКУ. — — — " 0.40
Сенько Г.: НАРОДНІ ПРИПОВІДКИ — ЧАСТІВКИ (з-під сов. дійсности) — " 0.40
Славутич Яр: ДОНЬКА БЕЗ ІМЕНИ, поема з дій УПА на Поліссі. — — — — — " 0.35
Чапленко В.: ЧИЙ ЗЛОЧИН? Драма. — — — " 0.75
Юриняк А.: ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР І ЙОГО АВТОР. (Критичні нариси. нотатки, ювілейні статті), (в полотняній оправі). — — " 3.00

Друкуються:

Буряківець Ю.: ВИНОГРАДНИК. збірка поезій
Височенко А.: ШЛЯХИ—ДОРОГИ. нариси.
Галан А.: БУДНІ СОВЄТСЬКОГО ЖУРНАЛІСТА.
Дончук З.: З ДОРОГИ ЖИТТЯ, оповідання.
Русальський В.: БУНТ ЗЕМЛІ. новели.
Сенько Г.: ПІДСОВЄТСЬКІ АНЕКДОТИ.
Слонівський: НА РУЇНАХ МИНУЛОГО, роман.

Se terminó la impresión de este libro el día
29 de Mayo de 1956 en los Talleres
Gráficos "Champion", J. V. González 2375,
Buenos Aires.
Queda hecho el depósito que previene la ley.