Lidia Stefanowska

Mission Impossible

MUR i odrodzenie ukraińskiego
życia literackiego w obozach
dla uchodźców na terytorium
Niemiec 1945–1948

część II

ANTOLOGIA

tekstów źródłowych

Warszawa 2014

W kręgu języka, literatury i kultury
У колі мови, літератури і культури

Seria monograficzna
Katedry Ukrainistyki UW
oraz
Uniwersytetu Przykarpackiego im. W. Stefanyka w Iwano-Frankiwsku

Pod redakcją
Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk i Lidii Stefanowskiej

Tom V

Dotychczas w serii ukazały się:

1. Lidia Stefanowska, *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945–1948)*, Warszawa 2013
2. *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa 2013
3. *Тенденції розвитку української лексики та граматики*, ч. 1, за ред. Ірини Кононенко, Ірини Митнік, Світлани Романюк, Варшава 2014
4. *Przemiany we współczesnej literaturze ukraińskiej*, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Pauliny Olechowskiej, Marty Zambrzyckiej, Warszawa 2014

Лідія Стефановська

Mission Impossible

МУР і відродження українського
літературного життя
у таборах для біженців
на території Німеччини
1945–1948

частина II

АНТОЛОГІЯ

першоджерел

Варшава 2014

Recenzent
prof. dr hab. Bogusław Bakuła
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

Wybór, opracowanie i redakcja naukowa
Lidia Stefanowska

Projekt okładki
Teresa Oleszczuk

Korekta
Katarzyna Seń

ISBN 978-83-936550-4-5

Wydawca
Uniwersytet Warszawski,
Katedra Ukrainistyki

© Copyright by Lidia Stefanowska

Publikacja dofinansowana przez
Fundację Uniwersytetu Warszawskiego
Wydział Lingwistyki Stosowanej UW
Katedrę Ukrainistyki UW

Fotoskład
TYRSA Sp. z o.o.
www.tyrsa.pl

ЗМІСТ

Wstęp 11
Вступ 13

Іван БАГРЯНИЙ
Думки про літературу 15

Василь БАРКА
Експресіоністична проза Ігоря Костецького 29

Д.Г.
Фосфоризуюче болото 37

Петро ГОЛУБЕНКО
«Чи криза людини визвольного руху»? 40

Остап ГРИЦАЙ
Мала чи велика література? 51
Банкрот літератури 56

Василь ГРИШКО
Герой нашого часу. 99

Володимир ДЕРЖАВИН
Національна література як мистецтво 103
Проблематика стилів і плужанство за кордоном 115
Три роки літературного життя на еміґрації 127

Кристалізація літературних розбіжностей 142
Попіл імперій Юрія Клена і новітня спроба переоцінки
його поезії 151
Українська еміґраційна література (1945–1947) 169
Післямова: Ігор Костецький і нове мистецтво новелі. 205
Відкритий лист до д-ра О. Грицая 208
Комунікат ініціятивної ґрупи Українського Літературного
Товариства імени Юрія Клена 210
Виступ В. Державина на II з'їзді МУР з приводу доповіді
Ю. Шереха (автоконспект) 214
Лист до Григорія Костюка від 13 вересня 1949 218

Юрій ДИВНИЧ
Про напасників з МУР'у і — напасників на МУР 222

Дмитро ДОНЦОВ
Лист до голови «МУР-у» п. Уласа Самчука 225

Юрій КЛЕН
Про ґенезу поеми *Попіл імперій* 239

Юрій КОСАЧ
Вільна українська література. 242
З нотатника в міждіб'я. 264
Джозеф Конрад — Конкістадор з України. 266
Заява відходу з МУР-у 268
Лист до Шереха про відхід 270
Лист до Державина (подяка за оборону у справі Донцова)
від 3 IX 1947 272
Лист від Шевельова від 3 XII 1945 275

Ігор КОСТЕЦЬКИЙ
Український реалізм XX сторіччя 280

Листи до Юрія Шереха 298
З компасом 300
Про єдність різноманітного й суперечливого. 304
Втрачене покоління заявляє вірую. 312
Мій Юрій Клен 317

Роберт МАРКСМЕН
Філософія одної повісті. 325

Володимир МАЦЯК
За оздоровлення 346

Михайло ОРЕСТ
Застереження проти кандидатури проф. Ю. Шереха
на дійсного члена філологічної секції НТШ. 348
Лист до Державина від 17 VII 1949. 350

Віктор ПЕТРОВ
Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття
(1920–1945). 352
Микола Зеров та Іван Франко. 364
Хліб наш щоденний 384
Сучасний образ світу. Криза клясичної фізики 390
Ігор Костецький та його критики. 404
Історіософічні етюди 410
Проблема великої літератури 421

Улас САМЧУК
Велика література. 430

Юрій ШЕВЕЛЬОВ
Стилі сучасної української літератури на еміґрації 448

Українська еміґраційна література в Європі 1945–1949.
Ретроспективи й перспективи 480
В обороні великих. Полеміка без осіб 516
Гнилизна 572
Голос пропащого покоління. 576
Чи криза людини визвольного руху?. 583
Право на експеримент 593
Лист до Уласа Самчука 598
Зустрічі з Гніздовським 603

ДОКУМЕНТИ
Декларація ініціятивної ґрупи МУР *Чого ми хочемо* 613
Статут Об'єднання Письменників МУР. 618
Протоколи засідання 622

Біографічні інформації 645
Бібліографія першодруків 648
Wykaz źródeł. 652

Українці у таборах для діпісів на території Німеччини і Австрії 1945–1950; автор — Ігор Стебельський (передрук за згодою автора з: *Encyclopedia of Ukraine*, Торонто 1984, т. I)

WSTĘP

Antologia tekstów źródłowych w języku ukraińskim jest drugą częścią mojej monografii, w której przedstawiłam niezwykłe odrodzenie ukraińskiego życia literackiego, jakie miało miejsce po drugiej wojnie światowej w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec. Jednym z istotnych zagadnień poruszanych w książce był wpływ, jaki Związek Pisarzy Ukraińskich (*Mystećkyj Ukrajińskyj Ruch*) [dalej: MUR] wywarł nie tylko na życie kulturalne ukraińskich dipisów w latach 1945–1948, ale także na cały późniejszy proces literacki ukraińskiej emigracji. Z dzisiejszej perspektywy można stwierdzić, że MUR okazał się nie tylko świadectwem organizacyjnej determinacji ukraińskich uchodźców, ale przede wszystkim najbardziej interesującym jej przejawem.

W nowych realiach politycznych, w jakich znaleźli się uchodźcy, rozpoczął się proces formowania nowego systemu idei, symboli i postaw. Na łamach prasy toczono ożywione debaty i polemiki, a ich motorem było poszukiwanie nowej formuły ukraińskości. Dyskusje często przybierały jawny lub ukryty charakter konfrontacji nie tylko z kulturą europejską, ale głównie z kulturą własną.

W *Antologii* znalazły się teksty o fundamentalnym znaczeniu dla zrozumienia dynamiki i różnorodności rozmaitych strategii komunikacyjnych obecnych w debatach dotyczących sposobów ukazywania historii, konstruowania pozytywnych i negatywnych bohaterów, metod rozwiązywania dylematów narodowych i osobistych, postulowanych lub krytykowanych kierunków orientacji kulturowej. Nabierały one szczególnie żywiołowego charakteru, kiedy w grę wchodziły pojęcia kluczowe dla dyskursu tożsamościowego takie jak: tradycja, pamięć historyczna, stosunek do modernizacji, pytanie o rolę pisarza itp. Różnice stanowisk wobec tych zagadnień stały się zarzewiem nieporozumień w środowisku dipisów.

Ani w Polsce, ani na Zachodzie do tej pory nie ukazał się żaden zbiór tekstów źródłowych ilustrujący dyskusje z „epoki MUR-u" dotyczące zagadnień nowoczesnej tożsamości i kultury ukraińskiej. Szkice, eseje, artykuły, wybrana korespondecja i dokumenty prezentowane w niniejszej antologii to owoc mojej kilkuletniej pracy badawczej w największych archiwach ukraińskiej emigracji w Nowym Jorku, Cambridge (USA) i Monachium. Podczas kilkunastu kwerend bibliotecznych przejrzałam tysiące stron gazet, czasopism i dokumentów. Większość z nich nigdy nie była przedrukowana, ani wznowiona w innej formie[1]. Zebrałam najważniejsze, moim zdaniem, wypowiedzi elity ukraińskich pisarzy i intelektualistów współtowrzących MUR (m.in. Jurij Szerech, Wołodymyr Derżawyn, Wiktor Petrow, Jurij Kosacz, Ihor Kostećkyj), które analizuję w pierwszym tomie swojej monografii, zaś ich kolejność uporządkowałam według alfabetycznej listy autorów. Należą one do najważniejszych głosów ukraińskiego życia intelektualnego na emigracji po drugiej wojnie światowej. We współczesnych syntezach historycznoliterackich pozycja owych postaci wciąż rośnie, nie zestarzały się też problemy tożsamości, tradycji narodowej i europejskiej, które w swoich tekstach poruszają. Zagadnienia te powróciły jak bumerang w debatach tożsamościowych prowadzonych na Ukrainie po uzyskaniu niepodległości, nabierając tragicznej wymowy na Majdanie i na barykadach toczonej obecnie wojny na wschodzie kraju.

Czytelnikom oraz kolejnym badaczom tej epoki moja *Antologia* umożliwi zapoznanie się z pełnymi tekstami źródłowymi w oryginale, które w monografii mogły być podane jedynie we fragmentach. W ten sposób Czytelnik będzie miał możliwość skonfrontowania moich analiz i interpretacji ze źródłami oraz sformułowaniem własnych wniosków, co sprzyja naukowej dyskusji i wymianie opinii.

We wszystkich tekstach zamieszczonych w *Antologii* pozostawiam ortografię pierwodruku.

[1] W trakcie przygotowywania tej antologii na Ukrainie ukazały się niektóre z prezentowanych tu tekstów Wiktora Petrowa w trzytomowym wydaniu: Віктор Петров, *Розвідки*, упорядкування, передмова та примітки В'ячеслава Брюховецького, вид. «Темпора», Київ 2013, a wcześniej dwa szkice Wołodymyra Derżawyna w: «*Українське Слово». Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у трьох книгах)*, книга III, упорядники — Василь Яременко і Євген Федоренко, вид. «Дніпро», Київ 1993.

ВСТУП

Антологія першоджерел українською мовою є другою частиною моєї монографії, в якій представлене надзвичайне відродження українського літературного життя, що мало місце після Другої світової війни в таборах для переміщених осіб (т.зв. «ді-пі» — від англ. *Displaced Persons*) на території Німеччини. Одним із суттєвих питань, заторкнутих у книжці, був вплив, здійснений організацією українських письменників Мистецький Український Рух (далі МУР) не лише на культурне життя українських мешканців ді-пі-таборів у 1945–1948 рр., а й на цілий пізніший літературний процес української еміграції. З нинішньої перспективи можна стверджувати, що МУР виявився не лише свідченням організаційної рішучості українських біженців, але й — передусім — найцікавішим її проявом.

У нових політичних реаліях, в яких опинилися «переміщені особи», розпочався процес формування нової системи ідей, символів та позицій. На шпальтах тамтешньої преси точилися жваві дебати й полеміки, двигуном яких був пошук нової формули українськості. Дискусії часто набували характеру відвертої або прихованої конфронтації з культурою не лише європейською, а й головним чином власною.

В *Антології* вміщено тексти, що мають фундаментальне значення для розуміння динаміки й розмаїття різних комунікативних стратегій, присутніх у дебатах, які стосувалися способів змалювання історії, конструювання позитивних і негативних персонажів, методів розв'язування національних та особистих дилем, бажаних чи критикованих напрямків культурної орієнтації. Вони набували особливо бурхливого характеру, коли торкалися таких ключових для дискурсу ідентичності понять, як традиція, історична пам'ять, ставлення до модернізації, питання про роль письменника тощо. Відмінності в позиціях щодо цих проблем спричинили непорозуміння в середовищі ді-пі.

Ані в Польщі, ані на Заході досі не виходило жодної збірки першоджерельних текстів, яка б ілюструвала дискусії «епохи МУРу» довкола питань

новочасної ідентичності та відповідної української культури. Нариси, есеї, статті, вибране листування й документи, представлені в цій *Антології*, є плодом моєї кількарічної дослідницької праці в найбільших архівах української еміграції в Нью-Йорку, Кембріджі (США) та Мюнхені. Упродовж кільканадцяти бібліотечних експедицій я переглянула тисячі сторінок газет, журналів і документів. Більша їх частина ніколи не передруковувалася та не відтворювалася в будь-якій іншій формі[1]. Я зібрала найважливіші, на мою думку, висловлювання еліти українських письменників та інтелектуалів, що були співтворцями МУРу (зокрема Юрія Шереха, Володимира Державина, Віктора Петрова, Юрія Косача, Ігоря Костецького), які проаналізувала в першому томі монографії, упорядкувавши їх в алфавітній послідовності за прізвищами авторів. Автори ці належать до найважливіших голосів українського інтелектуального життя в еміграції після Другої світової війни. У сучасних історико-літературних узагальненнях значення цих постатей і далі зростає. Не застаріли також проблеми ідентичності, національної та європейської традицій, які вони розглядали у своїх текстах. Ці питання повернулися бумерангом у дебатах на тему ідентичності, що ведуться в Україні після здобуття незалежності, набуваючи трагічного звучання на Майдані та на лінії фронту розв'язаної нині війни на сході країни.

Читачам і наступним дослідникам тієї епохи моя антологія уможливить знайомство з повними текстами першоджерел в оригіналі, які в монографії були подані лише у фрагментах. Таким чином, Читач матиме можливість зіставити мої інтерпретації і результати досліджень із першоджерелами, а також сформулювати власні висновки, що сприяє науковій дискусії та обміну думок.

У текстах, уміщених в *Антології*, збережено оригінальну орфографію.

[1] У процесі підготовки цієї *Антології* в Україні вийшли друком деякі з представлених тут текстів Віктора Петрова (див. тритомне видання: Віктор Петров, *Розвідки*, упорядкування, передмова та примітки В'ячеслава Брюховецького, вид. «Темпора», Київ 2013), а раніше — два нариси Володимира Державина в: *«Українське Слово». Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.* (у трьох книгах), книга III, упорядники — Василь Яременко і Євген Федоренко, вид. «Дніпро», Київ 1993.

ІВАН БАГРЯНИЙ

Думки про літературу

1.

Я зовсім далекий від наміру писати будь-яку академічну працю на літературні теми, бо не покликаний до того. Так багато на ці теми написано, що і так створилося ненормальне явище — «літератури» про літературу далеко більше, аніж самої літератури. Для прикладу можна б обчислити, як мало паперу потрачено, скажімо, Шевченком на *Кобзар*, або Данте на його *Божественну Комедію* і як багато — в тисячі разів більше потрачено його тими, хто писав про той *Кобзар* чи про ту *Божественну Комедію*, з приводу них, а відтак — про значення та призначення літератури. З цього можна зробити висновок, що творити мистецькі цінності тяжче, аніж теоретизувати про них. Стосується це й до української літератури. І особливо сьогоднішньої дійсности.

Не можна заперечувати потреби в літературі про літературу, бо, очевидно, лише так може рухатись нормально літературний процес і теоретична праця допомагає творити справжню літературу. Але, коли ця допоміжна галузь стає домінантою, то процес робиться ненормальним.

З цих міркувань я волів збільшувати теку літератури (принаймні прагну того), аніж теку, «з приводу літератури». Одначе, оскільки кожен письменник (особливо в наш час), що взяв перо до рук, щоб творити літературу, мусить насамперед здавати собі справу, ч о г о він хоче, для чого він те перо бере, яку літературу він мусить продукувати і для чого (інакше він не є жаден письменник), і як він ту літературу та її ролю розуміє і які він вимоги до неї і до себе ставить, — я теж маю свій певний комплекс думок щодо літератури взагалі, а щодо у к р а ї н с ь к о ї літератури зокрема, а особливо щодо призначення і завдання нашої літератури врешті, — щодо завдань українського письменника і поета, які ту літературу творять і мають

творити. Ті погляди може де в чому розходяться з загально прийнятими поняттями про літературу, але я вже сказав, що це мої власні погляди, які крім мене самого більш нікого ні до чого не зобов'язують і на це не претендують. Склались вони після тривалого життєвого вишколу, ними я керувався в житті й літературній діяльності і лишаюся їм вірний, бо ніхто ще не зміг її захитати.

Ось ці мої погляди я й хочу висловити бодай частково тут.

Це, власне, тема, поставлена життям на порядок денний.

МУР написав на своїх прапорах гасло творення великої української літератури, дерзаючи стати на шлях змагання за вихід на одну лінію з найпередовішими літературами світу.

Це зухвало, але це можливо. Уже хоч би тому, що сорокап'ятимільйонова нація — нація творчої потенції — має на цьому етапі історичного розвитку всі шанси на це, не тільки увібравши в себе все, що світ досі сказав, а й маючи свою надзвичайну біографію та особливий історичний шлях, достатні сили та великі жадання і волю вийти на світову арену в усіх ділянках, а отже має багато чого сказати всьому людству. На цю лінію літературний процес на Україні став уже багато років тому, і гасло це піднесене далеко давніше.

Тепер воно, повторене з новою силою і з належною послідовністю, є цілком закономірним і винятково актуальним, попри всі іронізування кололітературних цуциків та обивателів у літературі.

Дискусії з приводу проблем, що постали в зв'язку з цією активізацією на нашому літературному фронті, започаткованою утворенням МУРу, викрили певну розмаїтість в поглядах на літературу та її ролю, часто діаметрально-протилежні погляди й вимоги, які до літератури ставляться. А іноді й взагалі брак будь-яких чітких поглядів. В зв'язку з цим у самому вже зародку в МУРі існує кілька течій.

Це добре (не те, що в МУРі існує в самому зародку вже кілька течій, бо ще питання, чи це добре, — і не те, що дискусії викрили розмаїтість поглядів) — добре, що розпочато, і то в широкому маштабі, такі дискусії. Вони є тією атмосферою, яка потрібна для прояснення і викристалізування провідної, правильної лінії, здорової лінії розвитку нашої літератури в накресленому напрямі, що було неможливе в тій атмосфері застою, яка була характеристична для нашої літературної дійсности на протязі останніх років як на сході, так і на заході.

Порядком дискусій та порядком обміну думками висловлювано погляди, характеристичні для різних течій.

Тим самим порядком хочу висловити свої думки і я тут, в оцих шкіцах.

2.

Визначаючи свої прагнення як поета, великий Шевченко сказав:

[...] А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух сталить,
Та добре вигострить сокиру —
Та й заходиться вже будить.

Що під тим «обухом» Шевченко зі свого погляду розумів насамперед слово — це для мене не підлягає сумніву; це він довів усім своїм життям і творчістю. В наведеній цитаті стисло викладена квінтесенція певного погляду на літературу та її призначення, як і на призначення поета — войовника слова чи з словом за певну ідею.

Цю саму думку повторив другий наш великий поет — О. Олесь в своєму:

«О, слово! Будь мечем моїм!...»

Не випадкове ототожнення слова з мечем.

Це основа підходу до літератури як до зброї, зброї в боротьбі одиниць і цілих народів за своє ствердження, за своє закріплення на цьому світі і за володіння здобутим.

Цей підхід сперто як на арґументи, на діяльність і доробок цілої низки найвидатніших поетів і письменників світу.

Ось один погляд на літературу, на призначення слова.

Д р у г и й, діяметрально протилежний, висловлений Оскаром Вайлдом у теорії про те, що мистецтво, в тому й література — це лімонада, щоб усолоджувати життя.

Т р е т і й — викладений в формулі «мистецтво для мистецтва». Мистецтво в собі. Мистецтво як ціль, а не як засіб. Мистецтво як світ краси, як сфера прекрасного, вимріяного, нереального, але єдино вартісного. Мистецтво як вимріяний світ для втечі в нього від світу реального, тяжкого, від боротьби, від життєвої трагедії і героїки, яка — героїка — хоч і зворушливо звучить у книжках, але клопітна в житті.

І нарешті ще одна теорія, — теорія про те, що мистецтво покликане об'єктивно і безсторонньо відображувати дійсність, — фіксувати життя, не ставлячи собі більше ніякої мети.

Ось стисло, ті панівні погляди на літературу, що існували і існують.

Кожен з цих поглядів є по-своєму правильний і виправданий в історії розвитку суспільств, суспільних груп і одиниць, а звідси — в історії літератури, тими суспільствами, групами та одиницями твореної на відповідних етапах і в відповідних ситуаціях. Кожен з цих поглядів

є закономірний і вмотивований, бо спертий на літературну практику, що народилася раніше від теорії, бо теорія прийшла пізніше і почала шукати в тих різних поглядах закономірности.

Отже кожен з тих поглядів є закономірний і правильний.

А тепер іде лише про те, який з тих поглядів є правильний з нашого погляду, — з погляду українських митців слова на даному етапі нашої української історії та стосовно до завдань і основної проблеми цілої нації.

Який з цих поглядів для нас єдиноприйнятний? Де шлях для українського письменника і для всього українського літературного руху? Чи шлях до «лімонади», чи шлях до «мистецтва для мистецтва», чи об'єктивного відображення дійсности. А чи шлях боротьби?

Кожен, хто підписався під гаслом творення великої української літератури, висуненим в конкретній українській дійсності, мусить це питання для себе конче розв'язати.

Коли переді мною постало це питання 20 років тому, я його розв'язав просто, але так, що й досі не маю підстав переглядати це розв'язання. (Прошу теоретично підкованих читачів пробачити мені подальший примітивізм у мисленні, але це було 20 років тому!).

1) Теорія «лімонади» для мене не підходить, тому що такого мистецтва вживають тоді, коли всі проблеми розв'язані, всі цілі досягнені, заходить смуга добробуту і пересичення цілої нації, нації, що дійшла кульмінаційного пункту свого розвитку. Отже, продукувати лімонаду, як і пити її, це щонайменше розкіш в нашій — українського народу — дійсності. А сама така теорія для нас чужа, перенесена з чужого ґрунту, з іншої дійсности, з інших історичних передумов і потреб виниклою. А всі апологети її в нашій дійсності — це м'яко висловлюючись, люди, що не знайшли свого призначення і мирно взялись за перо. М'яко висловлюючись. Бо коли висловитись гостріше, зате правильніше, — то апологети такої теорії і її реалізатори, а з ними ціла їхня продукція — це є явище шкідливе. Бо в такій дійсності, як українська (там і в ті роки) коли ворог із своєї літератури зробив знаряддя духово і морально підгортати нас, духово і морально скоряти нас собі, наша «лімонада» перестає бути лімонадою, набираючи іншої функції — перетворюючись на фактор деструктивний, уже хоч би тим, що «лімонадне» письменство пасивне, а тим самим воно співпрацює з ворогом, з його літературою, що хоче ствердити себе в усій нашій нації і не зустріне опору, коли ми будемо продукувати лімонаду.

Коротше — теорія «лімонади» прикладається до нашої дійсности, як горбатий до стіни (ще більшою мірою тепер).

2) Теорія «мистецтва для мистецтва» — це теорія дезертирів. Дезертирів з поля боротьби своєї нації (так я міркував тоді, так я думаю й тепер, але тепер міг би підставити ще точніший епітет, виходячи з практики одного з найчільніших українських неоклясиків — М. Рильського, що, вірний тій неоклясичній концепції, присягався свої життя «непроданим донести», і не тільки не доніс, а й довів насамперед лицемірність і низькопробність всього цього гасла. Рильський це довів тим, що погодившися з дійсністю, став фактично прибічником теорії «мистецтво як зброя», обернувши її... проти українського народу. Хтось скаже —

«з примусу!». Нічого подібного! Не дурімо себе, не дурімо молодь і не робімо тим українській справі шкоди! Отже, «мистецтво для мистецтва» — неприйнятна, бо це т е о р і я д е з е р т и р і в.

Дезертирів від нації, від усієї боротьби, утікачів від тяжкої дійсности в сферу «краси абстрактної», в сферу «світу вимріяного». Відмежування від усієї проблематики всього народу і його змагань.

Така течія не відбиває суті нації, не відбиває й епохи. А відтак не є літературою нації, літературою епохи.

Критика цієї теорії, критика всього цього світогляду, що позначився і на українському неоклясицизмі, починається там, де особа стоїть в неладах з дійсністю (або з спільнотою, ім'я якій нація) і творить свій штучний, окремий світ.

Носії цієї теорії шукають тематику поза своїм народом, в чужій давноминулій дійсності, переспівують чужі зразки, перековують давно пережоване, колишуть чужі діти.

Ні, це не шлях для українського письменника, що хоче творити у к р а ї н с ь к у л і т е р а т у р у, а не літературу українською мовою.

Для мене, що прийшов у світ, між свій народ, не для того, щоб від нього утікати, — така теорія не годиться. Не годиться хоч би вже тому, що ціла нація не може утекти, — можуть утекти лише одиниці. Решта приречена лишитися, борюкатися, творити свою історію, боротися в світі і з цілим світом. Я теж лишаюсь.

3) Не годиться й теорія отого «об'єктивного» люстра, власне не вабить роля письменника-секретаря, що має безсторонньо фіксувати дійсність.

Д л я ч о г о? — постає питання.

Ця теорія не дає відповіді. Бо це не теорія тих, що життя творять, не теорія активна, а теорія споглядальна. Коли ж історичний процес — не процес споглядання! Це процес творення, процес боротьби. А значить і справжня велика література, що є часткою історичного процесу, не є жадним безстороннім люстром.

Тут криється фальш цієї, так би мовити, «люстряної» теорії.

Ось так я оцінював різні підходи до мистецтва. Ще 20 років тому.

Я визначив собі шлях — як шлях українського письменника — той, що начертаний великим Шевченком. Шлях, яким ішли найбільші представники української літератури — Леся Українка, Франко, Олесь і безліч інших, до Хвильового, Антоненка-Давидовича, М. Куліша та кращих представників ваплітанської когорти включно. Шлях, над яким стоїть Олесівський *Меч*, як символ, — символ призначення української літератури, призначення слова на цьому відтинку нашого історичного розвитку, — символ боротьби.

І мені здається (принаймні ніхто ще мені не арґументував достатньо іншого погляду) — здається, що це шлях для всієї нашої літератури нині, якщо вона хоче вийти в ранґ великої літератури, принаймні до того моменту, аж поки, в наслідок походу нації й цілої її літератури до кульмінаційної точки розвитку, не виникне законна потреба в «лімонаді» або в об'єктивній фіксації всього пройденого переможно. Доти — лише такий шлях для української літератури є єдино доцільний і правильний — шлях боротьби за самоствердження цілого українського народу в часі і просторі. Підкреслюємо — не самоствердження літератури а самоствердження сорокап'ятимільйонової нації, в якому література мусить мати допоміжну ролю, як засіб цього ствердження, якщо вона хоче бути великою українською літературою.

Іншими словами, в цілому комплексі засобів боротьби нації література повинна займати одну ділянку цілого наступального фронту, а український письменник повинен бути в перших його лавах.

Поза тим я собі великої української літератури не мислю, як не мислю великого українського письменника чи поета, що здобув би собі світової слави як український письменник, переспівуючи Петрарку чи Данте, а чи наслідуючи Мопасана на французькій чи інтернаціональній тематиці.

3.

Шлях боротьби — шлях кожної великої літератури. Кожної справжньої літератури. І то боротьби не одиниць, а націй, виразником яких ці одиниці є. Це можна простежити на літературі кожного народу. А звідси —

Кожна велика література — є, насамперед, національною літературою. Не клясовою, не кастовою, а національною. І вона тим велика, що не переспівує і не малпує іншу, чужу, а органічно виростає з духу нації, з цілого

комплексу умов її життя і проблем її змагань, з конкретної, своєрідної дійсности, з епохи — коротше з боротьби тієї нації за пізнання життя і його перетворення, — за своє самоствердження.

Поза цим ніяка велика література немислима, немислима і література наша, українська.

Бальзак є великий тим, що він Бальзак з французького ґрунту вирослий і йому притаманний, що за сторінками його книг стоїть Франція, французький світ, а не якийсь інший. Там він для всього світу цікавий. В цьому його цінність і в цьому його сила. Те саме з Л. Толстим. Толстой великий тим, що він національний російський письменник, виразник певного національного середовища і певної епохи.

Припустім на хвилину, що цей російський письменник здумав би, сидячи в Ясній Поляні взятись за індійську тематику. І не було б з нього ані Толстого, ані Рабіндраната Таґора, а був би собі звичайний, може й читабельний і модний часово літератор, яких було і є так багато і які так безслідно щезають, не потрапляючи до великої літератури. Так само і з іншими іменами світової слави. Не були б вони виразниками своєї нації — не були б вони великими, попри всю свою геніяльність.

Скажім твір Шарл де Костера *Леґенда про Тіля Уленшпіґеля* нічим не майстерніше зроблений за твір, наприклад, Віноґрадова *Три цвета времени* (про Стендаля), але наскільки Костер більший від Віноґрадова.

Звичайно самою національною ознакою не вичерпуються прикмети великої літератури, але це є першою передумовою.

Література має обмежене коло тем. Вічних тем. І вже на протязі довгого часу література їх переспівує. І на них створюється велика література, великі імена світової слави. Чому? Очевидно, це завдяки темі. І очевидно не завдяки формальній ориґінальності, як дехто твердить.

Ні, завдяки іншій ориґінальності, національній ориґінальності, ориґінальності середовища, ориґінальності часу і місця, епохи — цебто знову ж таки національній ориґінальности на певнім ступені історичного розвитку.

Без цього жадна література не мала б жадних перспектив розвитку. Любовна лірика кінчалася би на Соломонові, а проза так само десь там близько.

Але так не є саме з причин вже означених.

З цього погляду українська література має колосальні перспективи. Але тільки як ориґінальна українська література, така є ориґінальна, як ориґінальна є Україна, все її сьогоднішнє і майбутнє та вся її дотеперішня історія.

Запас тем, нагромаджений за століття такий великий, що на цьому може вирости український Бальзак і український Сервантес, і український

Шекспір. Але не епігон Бальзака чи Шекспіра — а український Бальзак чи Шекспір.

Досі українські поети тяглись до Данте, переспівуючи його поезії про Беатріче — псуючи, власне, образ тієї Дантової Беатріче. Але ж покликання українських поетів не в тому. Воно в тому, щоб українська Беатріче, — власне, образ України, не нижчий, а може й прекрасніший і величніший від образу Італії, що був надхненником Данте — пройшов по всьому світі, як безсмертний образ краси і величі нашої нації, і лишився в віках для наслідування цілим поколінням неукраїнських поетів.

Шлях української літератури до накресленої мети — це шлях розвитку її, як національної літератури.

Але справжній розвиток нашої літератури, крім усіх передумов, що є, потребує ще однієї — і то головної — передумови — ось такої самої, яка потрібна для того, щоб могли з'явитись українські Колюмби — фльоти! Власної фльоти! Такою фльотою для нації є держава. Доки цієї передумови не буде, годі сподіватися справжнього розквіту.

Боротьба за створення цієї передумови — це може й є головне завдання сучасної української літератури. А може й є дине завдання. Бо тільки тоді її службове завдання створить передумови для того, щоб могли потім прийти українські Мопасани й Стендалі, що вивершуватимуть започатковане нами змагання за велику українську літературу.

Одначе і в цьому процесі, який припадає на нашу долю, є для українського письменника всі можливості набути ім'я світової слави. Принаймні в майбутньому.

4.

Велика література потребує великої ідейности, великої любови і зненависти. Великого вогню. Іншими словами — великої рушійної сили.

Без цього її не може бути. Як і не було ніколи. Ця рушійна сила є лише там, де мистець береться за перо, як за зброю, в ім'я великої любови чи зненависти, — в ім'я великої ідеї.

І нема тієї сили ані в теорії «лімонади», ані в «мистецтві для мистецтва».

Велика українська література потребує великої української ідейности.

Хто її не має, а значить і не має чого сказати, той може не братись за перо.

Справжня література виростає лише з цього ґрунту. І то часто незалежно від цього, чи ставить собі мистець свідомо це за завдання. Досить

того, що він сам виріс з певного національного ґрунту і орґанічно з ним зв'язаний і в і р н и й тому середовищу, з якого вийшов. Так, як не мислимий мистець без ґрунту, так не мислима й його література без ґрунту.

Відберіть у Фльобера, у Данто, у Байрона чи в Достоєвського і т.д. — вилучіть з їх творів ту яскраво виявлену основу і елементи середовища, з яких вони виросли, і лишіть самі голі сюжети (вічні теми) — і вони перестануть бути Фльоберами і Достоєвськими.

Звідси, мені здається, слушно зробити такий висновок:

Велика література виростає з великого призначення.

Великий письменник теж виростає з великого призначення.

Свідомість цього, звана ідейністю, є рушійною силою письменника. Цим, власне, письменник відрізняється від графоманів, а справжня література від задрукованого паперу.

5.

В нас багато поламано пер і паперових мечів навколо питання про «орієнтацію на Европу» і взагалі про орієнтацію. Без орієнтації, мовляв, на психологічну Европу українська література не виб'ється в люди, лишиться в Азії і т.д. і. т.д.

Ця хвороба (а це вважаю за хворобу) як напала якось була на українських письменників обабіч Збруча, так і не покинула і досі декого.

Не маю ні наміру, ні охоти відкривати на цю тему дискусії, бо нема про що. Лише кілька зауважень побіжно.

Коли десь постає питання про орієнтацію, то значить, що вже справа десь стоїть зле. Хтось заблукався, а чи безпорадний з народження і нездарний. Орієнтації потребують старці, сліпі й заблукані. Та ще мавпи.

Чому Україна неодмінно повинна орієнтуватися на Европу? Хіба Україна не є сама частина Европи? І хіба історичний процес розвитку є процес орієнтації? Є, кажуть, Европа має такі от і такі первні і таку от тисячелітню культуру, якої не має Україна. Треба на неї рівнятися. Брати її за взірець, як мету.

Гаразд. Японія теж має свої виїмкові первні, свою ще більш тисячелітню культуру. То може б нам ліпше орієнтуватися на Японію?

І чому це Україна неодмінно повинна на когось орієнтуватися? Чому те не обов'язкове для інших, а обов'язкове для України? І хіба мало її й так орієнтують на ту «психологічну» Европу? Хіба, скажемо, цілий соціялізм і комунізм це є теж психологічною Европою? Чи може Маркс, Енґельс, Фур'є і т.д. і т.д. є породженням азіятського духу і азіятської історичної

кон'юнктури, а не європейської? Хіба не досить з нас всіх тих орієнтацій і хіба, повторюємо, процес створення великих світових культур це процес орієнтації? Увесь клопіт з цією орієнтаційною сверблячкою.

Ну, а як же, скажімо, з автором *Слова о полку Ігоревім*? На кого орієнтувався цей нещасний наш предок? Доречі, з найгеніяльніших в цілому новому і старому слов'янському світі. Та ба, це було в ті темні часи нашої історії, коли вся Україна ні на кого ще не орієнтувалася. Жила собі, боролась, творила, змагалась, гриміла мечем і словом так, як то їй було потрібно і зовсім не переймалася тим, що десь ще є «психічна Европа».

Або ще, скажімо, Катулл, Верґілій, Гомер — були прекрасні поети і повчитися в них не шкодить, але на кого вони самі орієнтувалися? На кого орієнтувалися всі ті великі світочі Европи, на яких нам радять орієнтуватися?

Ось цікаве питання, над яким не зашкодить українському письменникові добре подумати. А заодно і над тим от цікавим фактом: єдиний великий український поет Шевченко — і той ні на кого не орієнтувався і нікого не наслідував. А орієнтувався на свою ідею та на ту мету, якої прагнув сам і до якої хотів вести свій український народ.

Ні, орієнтація па психологічну Европу не є жадною конечністю і жадною передумовою нашого — українського ренесансу. Навпаки, ми віримо в те, що Україна разом з низкою народів сходу покликана в майбутньому бути джерелом европейського духового відродження.

Щождо Европи, то як орієнтир вона нам зовсім не потрібна. Вона потрібна нам для іншого, не для наслідування, не для того, щоб ростити дрібненьких епігонів Ґете і Петрарки, а для того, щоб ми її проковтнули (висловлюючись фіґурально), засвоїли і пішли собі далі. Потрібна для того, щоб ми переступили її, ідучи вперед. Щоб взяли її, як кажуть, «до відому». Але — ні повторювати її, ані перековувати справжня українська література не потребує, якщо вона претендує стати великою літературою, своєрідною, закоріненою не в чужому ґрунті, а в українському.

Попри всю велич европейської культури і літератури, українська література все ж мусить звучати власним звучанням, самостійним звучанням, повним, ориґінальним, так як не звучала і не звучить і не може звучати ніяка інша. По-своєму, а не так, як звучить мушля, виловлюючи і спотворюючи чужі звуки.

Звучати повно і самостійно так, як звучить самостійно українська незрівняна пісня.

То ж шлях нам лежить не через орієнтацію, не через інтернаціональне до українського, а через наше національне до нагально-людського.

6.

Тон, зміст і стиль нашої літератури та про письменницьку відповідальність.

Очевидно, що тон літератури визначається її призначенням, тією історичною ролею, яка їй приділена. Література епохи декадентства мала свій відповідний тон, зумовлений достатніми причинами. Але коли хтось з українських письменників чи поетів нині здумає культивувати декадентство в сьогоднішній нашій літературі, то це буде щонайменше прикро. А точніше висловлюючись — злочинно.

Якщо ми говоримо про наступальну, пробоєву, високого вольового і емоціонального напруження нашу літературу (принаймні я таку маю весь час на увазі і весь час таку вважаю за єдино потрібну), то чи може існувати і процвітати в ній декадентство, занепадництво, — взагалі продукція похоронного тону або ще й гірше — література різних збочень — інтелектуальних і сексуальних?

Звичайно, письменник чи поет може писати собі, що йому завгодно. Але чи має він право всяке писання пропаґувати? Поки написана продукція — найзлоякісніша — лежить на столі, вона нічого собою не являє, лише шмат зіпсованого паперу. Але відколи вона надрукована, вона починає діяти, впливаючи на масу; пам'ятаючи це, кожен, хто пише, мусить застановитися, для чого він пише і чи має він право написане пустити в рух? Право не перед законом, а право перед нацією.

Кожен письменник повинен мати глибоке почуття відповідальности, що лежить на ньому. Багато хто, особливо в молодих, над цим не застановляється. Пиши й друкуй. А надрукувавши продавай. А що з того вийде — то байдуже.

І от бере людина, такий собі непересічний талант, — бере перо в руку і починає гірко скиглили. Стогнати... ридати... Або показувати різні фокуси з жіночими стегнами тощо... Щоб ориґінальніше та зворушливіше...

І от вийде собі геній із своїми індивідуальними болями, виразками та чиряками, посипає голову попелом і починає вродствувати а-ля Надсон; або а-ля Єсенін, починає, як кажуть москалі, «Ваньку валять», списуючи томи...

І от вийде собі такий «мудрець», заводить глибокодумно очі під лоба і починає філософствувати в риму і без рими на тему про «суєту суєт»... І от сидить собі такий «діоген» тільки не в бочці, а за бюрком і переписує римами еклезіяст або апокаліпсу...

І от...

І всі ці «діячі слова» продукують свої архітвори і складають їх на голови нещасному, ні, чому неповинному читачеві, вимагаючи, щоб він все те читав. А критики і «критики» в міру сил провокують того читача, щоб він таки глитав цю літературну рицину.

І не спаде нікому на думку, що це злочин. Що вони не мають права так робити. Не мають права, бо це розходиться з інтересами спільноти, з інтересами нації. Що це не тільки не допомагає, а шкодить.

Але скажіть цю думку вголос. «Як? І та то ж не звичайна собі людина, то ж поет, то ж письменник, то ж божою милістю... то ж його „свята святих" серця й душі, хто може не дати вилити серце?!».

Виливайте, просимо! Але знаходіть для цього придатніше місце, а не серця і душі молоді, яка народилася цвісти, боротись і творити, і, якої ви не маєте права калічити.

А дійсно! Чому всі слушно вважають, що за продукування отруйної ковбаси, того хто її продукує, треба садовити до тюрми? І так само вважають ті, хто продукує отруйну ковбасу, і бояться цього. А чому ніхто не задумується над тим, що ті, хто продукує отруйну літературу, так само заслуговують на подібну кару. Не задумуються над цим і ті, хто цю отруйну літературу продукує.

Примітивний ковбасник усвідомлює це. Вища є істота — поет чи письменник, часто такого почуття не має.

А він те почуття мусить мати н а с а м п е р е д .

Я часто думав над правами і обов'язками українського письменника і завжди доходив висновку:

Писати поет чи письменник може як завгодно і в якому завгодно тоні. Але кидати в обіг, цебто накидати читачеві він не все має право. Так само, як ніхто не має права продавити отруйну ковбасу, хоч споживати її сам має право, скільки завгодно.

Тож щ о писати і я к писати залежить тільки не від примхи митця й від обов'язку перед нацією... Тон і зміст літератури нашої мусить визначатися тими завданнями, які перед нею стоять, тією ідеєю, якою та література, а з нею і письменник, пройнятий, тією метою, до якої змагає нація на даному відтинку своєї історії.

Можуть закинути намагання збити українську літературу на тенденційний шлях чи на шлях тенденційности, спробу вкласти її на Прокрустове ложе і т.д., як люблять у нас говорити поклонники абсолютної свободи митця. Не на шлях тенденційности, а на правильний шлях! А якщо це шлях тенденційности, то я особисто волію таку тенденційність, аніж тенденційність, про яку я говорив вище і яка випливає з «абсолютної свободи» митця.

Література в нашу епоху, в наш час — це не є справа приватна, це не є справа особиста, це є справа нації, речником якої має бути письменник чи поет.

Перед лицем тих великих завдань, які стоять перед українською літературою і перед величчю тієї тематики, яку література покликана піднести, особисті болі й виразки, не мають ваги, і не є жадною тематикою «глибокодумне» переспівування давно переспіваних пісень на всі розпучливі теми.

Література покликана виконувати і гартувати людей, окрилювати їх, озброювати їх в ім'я творчого життя, боротьби і цвітіння, бувши сама вислідом творчого процесу, вислідом росту і цвітіння. А до могили люди й самі дорогу знайдуть.

Тож — коли в тебе є болячка — заліпи її пластером і мовчи, а не кричи про це на ввесь світ. Коли ти душевно хворий, то йди до лікаря, а не виходь на площі і не юродствуй, притягаючи до себе увагу всього світу. Кому це потрібно?

Коли ти злий на ввесь світ за свої невдачі, то не пиши на цю тему віршів, бо це злочин так мститись на неповинних людях, змушуючи їх читати свою розлиту жовч.

Коли дійшов до розпучливого висновку, що «все суєта суєт» і крім цього не маєш нічого більше сказати, — то візьми мотузку і повісься. Або мовчи, робись кооператором чи адвокатом. Але не пиши на цю тему віршів, бо все одно, читаючи цю мудрість, відому вже на протязі тисячоліть, дуже мало хто добровільно вкоротив собі віку, а значить і дуже мало хто поставився з повагою до цих істин.

Але якщо ти прийшов, щоб без кінця її повторювати, то не варт було приходити і братись за цю роботу. До цієї істини кожен доходить сам, коли доживає до старечого маразму. Не приспішуйте ж цього і не нагадуйте про це, як оса, — не вкорочуйте людям віку.

Коли ви любите жіночі стегна і думаєте, що поетично і страшенно важливо про це всім знати — то помиляєтеся. Ржіть собі, але не в літературі.

Я не прибічник «дешевого оптимізму» і «барабанної літератури» і принаймні ніколи не намагався бути продуцентом такої літератури. Але прибічник здорового оптимізму, прибічник творчого оптимізму, героїчного оптимізму — якого хочете, але оптимізму здорової, молодої ще не вичерпаної нації. Я прибічник життєрадісної (навіть в трагедії), самоствердкуючої, пробоєвої літератури. Літератури сміливого дерзання, а не розпуки. Літератури життя, а не добровільного вмирання. Літератури самоствердження нації, а не літератури саморозкладу.

Я прибічник такої літератури не тому, що отак хочу, а тому, що так хоче, цього потребує ввесь нарід, а з ним і я. Тому, що я йшов, іду і буду йти в ногу з своїм народом.

Щодо стилів літератури — тобто формально стильових шукань наших, то мені здається, що це найменше важить покищо. Визначати наперед, який стиль — реалізм чи «неореалізм», чи «атомовий реалізм», чи ще якийсь «ізм» мусить бути визнаний за найдоцільніший — є зайве.

Жаден стиль сам по собі не має жадної вартости. Стиль має вагу лише в зв'язку зі змістом і залежить від змісту. Стиль приходить тоді, коли письменник має щ о сказати і шукає найліпшого способу вислову.

Коли в цілому література, а через неї нація має багато чого сказати нового і цікавого і те з неї, як кажуть, пре, — тоді приходить стиль. Пізніше теоретики шукають назви для того стилю. А це навпаки.

Отже — починати літературу з визначення її стилю, а письменникові свою діяльність з вигадування шрифтів, ґатунків паперу, кольору атраменту і с п е ц і а л ь н о г о «стилю» писання — не серйозно.

Важить, щоб письменник мав що сказати, знав д л я чого сказати. А вже стиль мусить бути такий, щоб те сказане досягало мети. Це ґарантує, як звичайно, найпростіший стиль, який прийнято називати реалізмом. Але не ґарантує і кожен стиль у вправного майстра, який береться сказати не заради стилю, а заради поважнішої мети.

ВАСИЛЬ БАРКА

Експресіоністична проза Ігоря Костецького

На з'їзді МУР'у («Мистецького українського руху»), в таборовий час, Костецький читав п'єсу — з романтичною інтриґою в дусі Гарібальдійців, повною таємничих обставин: під час учти з гожими танцями.

Ця п'єса нагадала випадок із першого року війни, коли багато біженців переїжджало через Кавказ; між ними був і власник незвичайних шахів, що їх приніс на продаж до художнього музею.

Фігури на шахівниці склали видовище, мов з казки. То були різьблені з слонової кости — китайці, вбрані в одяги; французьких аристократів і солдат: від короля до офіцера і піхотинця, головні заввишки з фут, інші нижчі.

Старші фігури мали підстанови в вигляді куль, мов яблук, теж січені з кости. І кожна підстанова містила в собі вільно обертану кулю: її можна було розглядати крізь зірчасті прорізи. Крізь ці прорізи тонкими інструментами внутрішня куля і обточена. Вона в свою чергу теж мала внутрішню кулю; і отак, одну в одній, вирізано їх аж п'ять: у кожній підстанові суцільних фігур.

Партія шахів походить із вісімнадцятого століття — тоді її французький посол з «небесної імперії», як звано Китай, вивіз у Париж: на подарунок своєму королеві.

Коли ми грали в ті шахи, сам рух дивовижних фігур творив ніби дійство з легенди.

Подібний рух відбувається в стилі драматичної прози Костецького; він також — і в кожному оповідному творі його. Це якась психологічна «екзотика» для нашого письменства, мов китайщина, що її висновує, сказати б по слову діяча срібного віку письменства, «хрищений китаєць». Можна навіть уявляти Костецького в шовковому халаті з малюнками, на яких — верхів'я гір при хмарах, птиці та морські почвари.

В стилі прози він і руки зложить під груди, і поклониться десять разів направо і наліво, і одвернеться — шепнути чи ревнути до служок,

і побриніти в дзвоник або вдарити в барабан: тоді з'являється славнозвісний звук «камбр-бум», такий переговорений слідом за дерзкістю Костецького. Бож автор, справді, при барабанизні виводить того дракона, що символічно виозначив собою примарний характер подій нашого часу. Через стилістичну церемонійність дано відчути той характер, як приявно виворожений. Тут прозаїк — мов мандарин з приписами двірцевого обертання і відчуття ритміки, що мали радні імператора в спектаклі театру Вахтанґова. Ось — рядки в творі Костецького: *З проробного цеху*:

«Ресторасидіння і рибокровність її душі». «Людина, її свідомість, її всідомість (всі дома)». «Гліб. Гліба посадити б у кошик з квітами. І так носити. Або возити кіньми. Муругими». «Не забудьмо, що змій, який здається вам таким огидним, глибоко приємний своїй зміюці». «Сидів, насвистував, примружив око. Знов насвистував, коли слухав, і насвистував, після того, як відповів».

«Місто, метрополія, град велій, — жило своїм превелебним і зачуханим животом», «Раз-у-раз думка лишається на деякий час недодуманою. Її перериває інша, цю ще інша, вони налітають шумними гостями, випивають багато вина, накурюють повну хату і з галасом відлітають. І тоді мозок згадує, що була недокінчена думка. Не відразу пригадується її зміст. Але безпомильно пригадується її відчуття: приємна або неприємна».

Не будемо, при дзеркалі дивної прикметности стилю, остаточно постригати Костецького в китайці. Ні! Порівняння умовне. Виявляється та — наче ритуальність розвитку стилістичного, що визначив Схід; як і фантастика думки і почування: теж почасти церемонійна. Маємо на увазі схожість пост-експресіонізму Костецького на зовсім далекі зразки східньої штуки. Так само, як сюрреалізм приподібнюється до витворів індуських. Приклад: от, західній сюрреаліст намалював коня з двома головами, — чи тут знаходимо неповторну фантазію европейця? Теж — ні. Бо відомо, що й індуський скульптор давнього часу, різьблячи для храмового оздоблення трійку коней, мав так багато клопоту і мало місця та матеріялу, що спростив і скоротив працю: висік один тулуб і на ньому три голови. Віки, вдачі, цілі і причини — різні, а типи мистецького уявлення схожі.

Шахи, щойно згадані, сполучили в собі дві сторони: стилістичну незвичайність Сходу і вишуканість строю европейського, в його гострому і точному, а разом елеґантному рисунку. Тут — вияв закономірності, що і в цілому розвитку мистецтва діє, сполучаючи протилежності: зводячи всі світові кінці водно.

Так і в пізньому експресіонізмі прози Костецького: по-східньому орнаментові кругування висловів з настирними домінантами в мотивах,

в'язучих і невідчіпних, при схожому строї, і загадки стильових «сферок», що вміщені одні в одних, — сполучаються, на диво, якраз із дограничною европеїстичністю мови. Це: в кинджальній різкості речення і наче альґебраїчній визначеності змістової сторони, для сплянованих піднесень сюжету, як в тіні від ґотики.

І потроху відтворюється в цій прозі горючий патос, що був колись живим «духом» ґотики, кинутої горами струнких брил — у містичну височину. Хоч тепер тільки гігантні кістяки, потемнівши, січуть кам'яною музикою своєю хмару або блакиття. Але ж довго палахкотів той дух, поки вгас: дух Заходу, названого «країною святих чудес». Не міг минути безслідно. Він і досі кличе. В думках і здогадах. Як незримий відгомін тисячолітнього пориву мільйонів сердець, їхньої гарячої крови, що рвалася під розмірний грім органного грання: в псальмі, в молитві, в блаженному сподіванні. При всіх чорних роздачах від загрози смертного гріха і пекла, коли відкрилось довкруги. Ніде і ніколи в світі так не здіймалося в несказанній могутності душевній, серед такої множини людей — одно єдине поривання до найвищої тайни, як в ґотиці. Тому кожен трудівник мистецтва, що має слух для духовної сфери, не пройде мимо цього неосяжного життя почуттів. Від нього, як з вікон собору — з сутінок, лягли стяжини невидимого світла також і через сучасність, уже повну літеплости сердець, при зрівноваженості її на поверхнях байдужого існування. Де трапиться сполох і вибухне величезне почуття творче, ми шарахнемося в острахові. Бо вже органічно звикли до духовної «континентальности».

Поява творів Костецького з їх несамовиттям, вже віддалася в осудах, оздоблених кпинами, для яких таки ж були причини: — при творчому несамовитті цей автор зривався навскоси через побут, часом в бешкет.

Рідко хто серед нас так відчув сполохи ґотичного піднесення, як він: ось — і в повісті *Історія ченця Гайнріха*. Той сполох, як вселенський, мав багато полум'я з такою могутністю, ніби в найбільших грозах. Підніс европейське людство, серце його — до загадкових, хоч виразно призначених і відчутних цілей. Розірвав тисячолітні ланцюги тайни в природі. Він, з огненними станами незчисленних душ, зірваних, мов смерчі духовного моря — в височину, коли потім обернувся до навколишньости, в ренесансовий час, то пішов такою ж самою ходою. І керувався тією ж невідклонимою спрямованістю до мети: пізнати закриту в тайні — правду природи. Через дослідників, похідними силами вселенського пориву духовного, прорвалося християнське людство Заходу в глибини законів і потужностей природи, закритих для «китайщини». Почався, як наслідок містичних душевних зусиль Европи, — весь дивовижний розвиток знання в природознавстві,

який, від духовної революції шістнадцятого століття і по наш час, привів до технічних чудес.

Повість Костецького, про яку згадано, *Історія ченця Гайнріха*, раз-у-раз відкриває сцени того догранічного несамовиття в життьовому поривані, яким звихрювалося ґотичне море: повне побутовими, — з одержимістю і відчаєм, — драмами, мов мушлями і водоростями.

Наведу фраґменти з описів цього, характерних для стилю Костецького, як пост-експресіоніста:

«Неозорим полем ішов чернець Гайнріх. Обабіч... зростали малинові будяки, чебрець, маки, сила маків, цілі королівства маків, праворуч по горбах гасали чорні лицарі. Вони наскакували і роз'їжджалися в усі сторони, щоб знов набратися зухвальства й потуги. Раз-у-раз із тріском ломилися ратища».

«Чернець Гайнріх бачив весь світ, ніби дивився на нього крізь червону шибку у вікні собору. Він завше глядів крізь неї, коли прагнув звидіти вічність. Це був розлогий час. Цвіли дерева з птахами, співанки звучних садів, вони бо на тисячоліття роззявили дзьоби, намальовані в манастирських книжках. Солодко й тоскно, безмежно солодко й без краю тоскно бачити оте страшне знане, чого ніколи не бачив, від видовища чого хочеться лягти на витоптану сонцем землю, дослухатися до зростання ненароджених корінців...».

«...По всіх кінцях світу кипіли казани з єретиками. Довгорукі, розпатлані, вони волали, вони вигорлали з усіх печінок пророцтва. Люди бігали довкола й галасували. Ревіли сурмами небеса, червоні янголи літали там, і князі землі виїздили з замків зведеними мостами, що падали перед ними, як покарані раби. А в самім осередку землі сидів імператор, сидів на високім кону, страшний та безвільний, безвільний, бо чужа, не його воля світилася крізь зірки мертвих, невидючих очей його роду. Сидів угорнутий у багряну мантію...».

Костецький, можливо, єдиний у нас автор, що приніс органічне відчуття ґотики. Його проза обстроєна вітражними стеклами, що просвічуються містичною ватрою з середньовічної духовости. Тут хоч трохи надолужено відрив українського життя від неї: з причин різно-всякої татарщини з степовими напастями, що були зав'язали нам світ. Але цей відновлений зв'язок — не в подобизні копії, але в творчому сприйнятті: через модерний стрій стилістики, в суто індивідуальній відозміні експресіоністичного письма, з винаходами образности, несподіванками компонування, також — із капризами і всякою примхливістю, яка тільки можлива в українській мові.

Стиль тут: як безперервний бунт і переінакшення, щоб освіжити, черпнувши з дна, і поставивши слова в співвідносини від новочасної мистецької магії — для цілковито вільного самовираження особистости авторової, ніби в так званих «потоках свідомости», поширених завдяки Джойсу і Прусту. Але над всім тут мистецький закон, що діє в експресіонізмі, як в працях його фундаторів, скажім, Кокошки і Едшміда, так і в наймодернішому наслідді. Це — відмова від описів матеріяльности в її щоденному вигляді. Замість того, подано одухотворені вираження самого життя, в найсуттєвіших духових темах. Якраз в и р а ж е н н я, а не зображення. Від вираження постала і назва експресіонізму, як напрямку мистецького. Хотілося виразити сутності духовні, з глибин життя, а не повторювати описами — його поверхні.

Замість виображення болісного душевного стану ченця, що проходить мимо неспинимої ворожнечі лицарів, — знаходимо вираз цього стану:

«Чернець Гайнріх ішов вибитою копитами стежкою. Йому на груди впала рожева квітка з яблуні, він перелякався й скинув її, як осу».

А ось — напівсимволічний вислів для стану серця лицарів, захоплених лютістю:

«Чорні лицарі піднімали очі до неба, збиралися хмари, чорні лицарі нібито гляділи вбік, насправді ж вони хижо зиркали один на одного збоку круглим риб'ячим оком...».

Костецький міг би вибрати собі також напрям сюрреалістичний чи неоімпресіонізм або плятформу авангардистів, і скласти теж оригінальні новелі. Бо запорука не в тайнах «ізмів», а вірному вираженні творчої особистости, для чого потрібна свобода мистецького шукання і вислову. З експресіонізму Костецький виснував власний стиль, бо прибрав той «ізм» якраз до своєї творчої вдачі.

Властиво, існує стиль Костецького, прикметний зокрема декотрими способами експресіоністичної маніри.

В *Історії ченця Гайнріха* предметом мистецтва була, можна сказати, всенародна душа середньовіччя, суто ґотичного.

Подібно — вся душа часів апостольських висвітлена, з тими експресіоністичними прикметами стилю, в іншій повісті, що зветься: *День святого*. Вона була закінчена вже 1945 року і Костецький в Авґсбурзі читав її, але досі вона не надрукована ніде, хоч, як твір красного письменства, вона, мабуть, краща від широковідомої тепер повісти Солженіцина: *Один день Івана Денисовича*. Для такого розголосу вона не була написана і його довго не матиме, її герой — апостол Йоан Богослов, проваджений у неволю і мучений. Наведу рядки з портретування і діялогу.

«І рот його ще розведений усмішкою, повіки болять, але солодко там щось б'ється аж до вух, можна оглухнути так. Очі викотити й оглухнути». «Тоді він розплющує очі та дивиться в стелю. Падучі зорі сікли небо на всі боки, каже він. І натовп. Пам'ятай, я твій найкращий друг — і я його добре бачу в натовпі, і він мене добре бачить. То люди люті через нас біжать. Поки я сплю, в моїй кімнаті ослони коливаються, ходором ходять на знак поступання часу в твоїй кімнаті, що сусідує з моєю». «Тяжкі в мене очі, ой які тяжкі».

«Люди тяжко сунуть і вступають до своїх кімнат, спільних або самотніх. Невільників привели на обід. А над загорнутим у ковдру Йоаном стояв римлянин Теофіл».

«І Теофіл ступив ще ближче до Люцілія».

«Я почну: милосердя шкідливе, — сказав Теофіл.

— Недотепно, але про мене, — сказав Люцілій.

— Тоді навпаки: нехай живе милосердя.

— Ще менш дотепно, але про мене.

— Римлянин має сказати своє слово про милосердя.

— Слово про милосердя скажуть понад римлянином.

— Хто ж його скаже понад римлянином?

— Оті хлопці, оті греки, оті юдеї.

— Таж усіх їх римлянин здолав.

— Відтоді вони здолали говорити понад ним.

— Я хотів би знати справжню твою думку.

— Справжня моя думка нічого не відмінить.

— Де не відмінить?

— У поступанні.

— Чого поступанні?

— Поняття про милосердя.

— Хіба не є Римська імперія втілене милосердя?

— Греки й юдеї так само втілювали милосердя.

— Хіба не підсумувала Римська імперія всі втілення?

— Душі народів вона не здобула».

Повість Костецького — наче дійство, в якому зійшлися насупроти: владичність матеріяльна і духовна могутність. Життьові вирази їхньої снаги і характеру, в згущеннях стилю для окремих етюдів, знайдено: як для видіння з оживленою давниною на фоні моря і острова, з гіркою прозаїчністю днів і при огнистих обрисах чуда.

Так означено психологічні вияви і в книжці *Троє глядять у дзеркало*. Тут, можливо, взірцевий приклад експресіоністичної комплексности

в прозі Костецького: для висвітлення самого життя слова і зросту його владичности.

«Напочатку сяє видиво. Його породжують червоні закінчення нервових галузочок. Вони всотують насичену солями рідину з великого світу. Видиво сяє, як доземно застромлена свіча. Воно горить один раз, але безконечно. Коріння його червою коливають рожеві нервові галузки, вони не дають згаснути. З сірого диму йде слово. Людина глядить білими очима на дно пивного кухля, де позостала піна — ніби брюссельське мереживо. Людина вже вагітна словом, словом видива. Вона обертається праворуч і кладе слово у вухо сусіди. Так слово облітає навколо столу, від п'ятого сусіди воно летить на десятки тисяч кілометрів; набухає жирним корпусом на шпальтах, тріщить, підгодоване мембраною, блимає тінями; кінохронік. Слово росте страшним ростом, ворушить будинками, обливає сяйвом далекі вежі, б'є у хмари, наливається потужними бомбами. Люди передають його з уст до уст, слово видива, люди шалено ним захлинаються, танцюють в його ритмі і співають його звучністю і живуть його швидкістю, і йдуть за напрямком руху променів його. Усі як один, заворожені, йдуть по видиво».

Тут — весь Костецький, який, здається, знайшов свій експресіоністичний ключ до так званої «романтики вітаїзму», проголошеної в кінці нашого ренесансу двадцятих років. Немає тут відкриття в логіці і знанні природи, але є ваґнеріянськи-оркестрове відкриття для письменства: висвітлювати суцільний комплекс життьового явища з його кров'ю і сіллю, блиском і терпкістю, гіркотою і загадковістю, аж до зростання в переможну дію серед фантасмагорії теперішнього існування.

І так у кожному творі Костецького, більшою чи меншою мірою: в повістках *Опришок та крива дівчина* (цикл *Там, де початок чуда*), в п'єсі *Близнята ще зустрінуться*, як і в *Оповіданнях про переможців* та новелі *Шість ліхтарів і сьомий місяць*.

Костецький твердить (читаю з його листа): «Я простий робітник слова і ярмарковий актор». «Моє завдання — дратувати й збуджувати, а не заспокоювати чи проводити». Почасти, так: він ніби в такій ролі провадить на сцені, розкресленій, як дошка шахів, — гру ґротескних фігур, що сполучають в собі риси ґотичного натхнення і ритмізовану церемонійність: стилістичну китайщину в експресіоністичних ладах. Але дедалі все несамовитіша стає їхня гра і, охоплені поривом, різким, як зойк, вони виявляють найглибиннішу біду своїх душ. У стані кризи, що охопила світ. Це риса з відчуття мимовільної помилки свого існування. Пішли в сутінок, де ждали найвищого змісту. В сутінок! Бо не для такого життя

люди створені. Вони з'явлені — жити так, щоб зосередження їх душевного прагнення і мрії, сердечного полум'я, пориву і кожного зусилля праці: щоб те зосередження знаходилося поза їхньою особистістю, — знаходилося в Богові та інших людях. Так, як діється в творчому горінні митця, коли забуває цілковито про себе, радіючи з інших. Для такого життя люди покликані в світ. Але сталося, що люди залишивши зосередження в собі, замкнулися в попризначений їм сірий і літеплий типі існування: з гіпертрофованістю самозначення і самозвеличеністю в своїх власних очах, як нібито найсправжнішою цінністю свого «я». Від того склалося ядуче пекло в нас самих, замість Царства Божого в нас самих. І в цьому ми звиклися, і вже дойдено до краю в порожнечі і болях: до приречення в загибель. Звідси тривога найчутливіших доби. В прозі Костецького — голос цієї найболіснішої з тривог: від людей, що змучені нею і з неї рвуться.

На шаховому полі дивезного дійства в прозі Костецького є високі, хоч мимовільні, відсвіти: від духовности з України, і таки від забутого тепер селянського серця, яке найменше живе для себе, а найближче воно до євангелії любови, що передав Йоан Богослов. І ця постать — найвища в прозі Костецького; в її присутності здійснюється його непрограмний протест.

Ось, читаємо в одного з дуже ориґінальних авторів доби двадцятих років про переміни: «Замість нагорної проповіді, під пекучим сонцем, над здійнятими руками і риданнями, — дрімотна молитва в благоліпному абатстві».

Розбити цю дрімоту і відчинити двері в абатстві літератури — для горіння сердець від підніжжя нагорної проповіді, — це, можливо, найголовніше прагнення в прозі українського експресіоніста, і за це одне йому можна дарувати всі колючі ґротески його мови.

Д.Г.

Фосфоризуюче болото

Дивна загадка, чому творчости Ю. Косача читач не хоче сприймати, хоч ніхто не заперечує його здібностей, розкривається дуже просто. Дуже коротко навіть: в Олеся «з журбою радість обнялася», а в Ю. Косача — з зарозумілістю розпущеність.

Безперервний потіх друків цього письменника має своїм джерелом не працьовитість, а зарозумілість і розпущеність, непрощеність для творчого, себто дисциплінованого розуму. Поетичний натуралізм первинного відчуття, так-сяк недбало зафіксований, словесна фотографія сприймання світу, — замість перетравленого під тиском внутрішніх процесів, глибокої переробки в собі (а це дає тільки праця), приводить до того, що Ю. Косач усе, що для вибагливого мистця лише чернетки, — друкує. Це не можна назвати інакше, як літературною розпущеністю. Що Ю. Косач не напише, — все безсмертне, а тому — нащо опрацьовувати? Досить набути вправу безпосередньої фіксації підсвідомих асоціяцій — і тільки неси до друкарні, — все одно: читач дурний. Він повірить, що це якась «нова художня маніра». Скільки презирства до читача? І як непомильна реакція читача? Як не переконують критики, що це — наймодерніше мистецтво, проте читач не вірить. Читати не має що, а іґнорує.

Для прикладу спробуймо приглянутися, з чого складається найновіша повість Ю. Косача *Еней і життя інших*.

Як відчистимо цю повість від стильових прикрас, то впаде в вічі надмірна убогість композиції. Це — опис одного вечора із вставками-спогадми з різних часів, інколи перериваними публіцистичними діялогами, що випадають з загальної стильової маніри і зовсім без шкоди для композиції можуть бути вилучені. Повіримо на слово, що це — повість, а не збиранина нарисів, змонтованих у оповідання.

Кольору й запаху, багатоплощинности надають творові саме оті первинні образи, та асоціяції, які зраджують багате поетичне світовідчування

Ю. Косача. Образи та асоціяції так обважнюють це Косачеве письмо, що не знаєш, часом, чи це й є той неоекспресіонізм, чи просто натуралізм ще неоформленого в сконденсовану думку переживання. Це — довге-предовге перераховування: «І шелест її балевої сукні одволодував від цього химородного, холодного сну; падіння, через байдужу пустелю, коли росинки виростали в миготливі кулі, алюмінієм срібрів сліпучою ясністю й прямовисно, заскими площинами падав униз у сафірне море, схвильоване розтинами дужих крил соколооких, крикливих шестикрилів». Або: «Вони прибивали свої байдаки з гриф'ястими носами, з барвистими просмоленими вітрилами, вони легко зіскакували на берег, ішли в чуже місто, в гавань, де швидкий сміх вужооких дівчат, янтарні озера розлитого вина по тафлях таверни, плачливий грамофон, я знав їх і відходив геть».

Але хоч і як навантажено та нагромаджено, все ж це не може замінити інших компонентів, з яких складається повновартний прозовий твір. А повновартний прозовий твір, крім гри композиції, стильової ориґінальности, полонить нас ідейною насиченістю, грою, опуклістю характерів, відтворенням духу епохи, — саме змістом. Що ж знаходимо в цій повісті?

Може Ю. Косач має найкращі наміри — відтворити визвольну боротьбу українського народу останніх років, чи поворот до свого лона зросійщеної української аристократії, — але що вийшло? Яка справді висока ідея: рафінована самичка вагається між вигодами американських молочно-медових рік та золотого спекулянтського капшука і от, нарешті, пориває її потяг до найвідповіднішого їй самця, такого волюнтаристичного революціонера. Це, мовляв, зразок українки-революціонерки, не дарма ж їй присвячено аж повість. В повісті показано її «революційно»-альковні «подвиги», але — чим вони продиктовані? Галочка все хотіла догодити своєму амантові, тому й навіть українкою зробилася.

Правда, годі від Ю. Косача чекати правдивого, глибокого, повновартного образу української жінки. Ще жадної жіночої постаті не показав він інакше, як з позиції «філософії хвилювання стегон», — справді бо великопанська мірка, придатна однаково для оцінки і расового скакуна і жінки. Мимоволі згадуються слова одної Косачевої читачки: «Хоч наш схід і не культурний, але я ніколи там не зазнала такого приниження, як читаючи *Еней та життя інших*».

Цьому впадає в тон і фактичний матеріял роману. Сцена за сценою, кадр за кадром — пиятика, альков, оргія; і поза це коло — аніруш. Найменш брудний з цього всього — старопанський сальон петербурзької аристократії, де говорять п'ятьма мовами, як і годиться сметанці української еміґрації. Дуже похвально, але яке скандальне гріхопадіння для

ненависника й поборювача реалістичної маніри Ю. Косача — подати це засобами звичайнісінькими побутово-натуралістичними.

Автім, як письменник не має інших життьових вражінь, як пиятика та оргія, то він не винен, але ж не можна силою годувати наш здоровий загал тим, чим він бридить. Нехай собі навіть такий твір буде, як одна з різновидностей еміґрантської бувальщини, але ніяк не можна простити критиці, коли вона рекомендує такі твори, як вияв української духовости.

Недарма читач признається, що після цієї повісти залишається на душі тяжке пригноблення, отрута, чад, які довго треба видихувати, знеохота й огида до життя. Нездорові випари нагадують нам фосфоризуюче болото, що манить своїми вогниками, справді поетичним відчуттям — асоціяціями, а втягнешся, наблизишся довірливо — ударить, запаморочить гнилим сопухом смердючого болота. Читач же вимагає від книжки духової чистоти, хоче пройнятися силою пориву до людської шляхетности та позитивних вартостей.

Думається, до такого призводить розпущеність, недисциплінованість творчого пориву письменника, бо не віриться, що саме цей сопух хотів він увіковічнити в слові. Шкода таланту! Якби вжив зусиль, не вийшло б навпаки тому, що хотів подати. Бо не досить вправно орудувати азами, первісними елементами, чудовими асоціяціями, а решту компонентів прозового твору так-сяк зварганити — і твір готовий. Треба подати ще й світ ідей, що не крутяться навколо алькову-пиятики, а це — вже вищий ступінь літературного ремесла. Не досить плекати гектари трояндових плянтацій і возами пелюстків захаращувати споживача, замість цього, краще дати читачеві хай кубик, хай грам, але коштовної есенції.

Щось заважає Ю. Косачеві зрозуміти це, — тим гірше для нього. І коли він зайшов у такий затяжний конфлікт з читачем, що аж мусить розправлятися з ним в повісті *Еней і життя інших* («Чорт із ними, мої панове, нехай не розуміють». «Начхать на всіх критиків, на рецензентів, на нерозуміючу юрбу»), то може це й найбільша письменникова поразка. Шевченко був не менший за Косача геній, а його відразу розуміли.

ПЕТРО ГОЛУБЕНКО

«Чи криза людини визвольного руху»?

Під вищенаведеним заголовком поміщено в українській газеті «Час» (№№ 29 і 30/47) два розділи зі статті Ю р і я Ш е р е х а п.н. *Прощання з учора*. Цю статтю редакція «Часу» супроводжає своєю вступною приміткою, в якій читаємо, що вона (редакція) «Не дивлячись на переяскравлення деяких тверженъ, у загальному погоджується з тезами Шановного автора». Така заява редакції «Часу» є більш ніж незрозуміла, бо з більшістю тез Шановного автора ніяк погодитись не можна, а ті тези, що з ними з деякими застереженнями можна погодитися, б'ють в людину саме того середовища, якому, нам здавалось, симпатизує згадана газета.

І стаття Юрія Шереха і примітка, до неї редакції може в дечому заплутати читача і збити з путі істини, тому й ми змушені зробити до неї деякі свої зауваження.

Уміти і не боятися відважно і оригінально ставити проблеми — це, безперечно цінна риса публіциста. Позитивна риса також: — при найгострішій формі не переступити меж культурности. Але важливіше — ставити проблеми виразно і **ясно**, давати **правдиве** їх насвітлення і накреслювати **правдиву** їх розв'язку. При відсутності цього попередні якості повертаються до нас зворотно неґативною сторінкою, і слова про «культурність», «відвагу» і «турботу за справу» повисають тоді в повітрі.

Юрій Шерех, безперечно, відчуває нашу сучасну кризу, але або не знає, в чому вона і де, або не має відваги ясно і виразно про це сказати. Він, безперечно, один з наших культурніших публіцистів, але якщо ця культурність вичерпується лише умінням відчути актуальність проблеми і поставити її в делікатно-дипломатичній формі, а не насвітлити її виразно і ясно, зайнявши певну і тверду позицію, — тоді «культурність» його стає синонімом браку відваги або браку ясно окреслених поглядів, і позицій.

Отже, в чому річ?

ПЕТРО ГОЛУБЕНКО

«Чи криза людини визвольного руху?»

Під вищенаведеним заголовком поміщено в українській газеті «Час» (ч. 29 і 30/47) два розділи зі статті Юрія Шерехa п. н. **«Прощання з учора»**. Цю статтю редакція «Часу» супроводжає своєю вступною приміткою, в якій читаємо, що вона (редакція) «Не дивлячись на переяскревлення деяких тверженнь, у загальному погоджується з тезами Шановного автора». Така заява редакції «Часу» є більш ніж незрозуміла, бо з більшістю тез Шановного автора ніяк погодитись не можна, а ті тези, що з ними з деякими застереженнями можна погодитися, б'ють в людину саме того середовища, якому, нам здавалось, симпатизує згадана газета.

І стаття Юрія Шерехa і примітка до неї редакції може в дечому заплутати читача і збити з пуні істини, тому й ми змушені зробити до неї деякі свої зауваження.

Уміти і не боятися відважно і оригінально ставити проблеми — це, безперечно цінна риса публіциста. Позитивна риса також — при найгострішій формі не переступити меж культурности. Але важливіше — ставити проблеми виразно і ясно, давати правдиве їх насвітлення і накреслювати правдиву їх розв'язку. При відсутності цього попередні якості повертаються до нас зворотно негативною сторінкою, і слова про «культурність», «відвагу» і «турботу за справу» повисають тоді в повітрі.

Юрій Шерех, безперечно, відчуває нашу сучасну кризу, але або не знає, в чому вона і де, або не має відваги ясно і виразно про це сказати. Він, безперечно, один з наших культурніших публіцистів, але якщо ця культурність вичерпується лише умінням відчути актуальність проблеми і поставити її в делікатно-дипломатичній формі, а не насвітляти її виразно і ясно, займаючи певну і тверду позицію, — тоді «культурність» його стає синонімом браку відваги або браку ясно окреслених поглядів і позицій.

Отже, в чому річ?

Річ у «кризі людини визвольного руху». Автор, безперечно, найменше турбувався і найменше дбав про нашу для всіх українців дорогу справу, коли не окреслив точніше, яку саме «людину» від має на увазі. Адже ж поняття «визвольного руху» надто широке. І це кожен читач відразу зрозуміє, що мова йде про людину покоління «Вістника», яке, на думку автора, знайшло своє мистецьке я, очевидно, ідеальне й адекватне втілення в образі Ірина, героя повісти Юрія Косача **«Еней і життя інших»**. В оцінці тієї новісти Ю. Шерех не шкодує слів похвали. Це, на його думку, є «повість про епоху, як про людей епохи» і «написана на рівні сучасної європейської прози і перекликається з тим романом XIX ст. світової літератури, що ставив собі завдання схопити **образ інтелігента — героя свого часу** в його формуванні і прямуванні, що хотів сполучити в собі мистецьку глибину в змальованні характерів з публіцистичністю в найкращому розумінні слова». Зразок такого роману дав Бальзак, Тургенєв, а в нас, на думку автора, «на жаль, лише у сугубо «провінційному варіянті» — Коницький, Нечуй-Левицький, Грінченко. Юрій Шерех забув про такі блискучі зразки цього роману в сучасній українській літературі, як «Вальдшнепи» Хвильового, «Чорне озеро» Гжицького і ін. Досить згадати про ці, забуті Ю. Шерехом романи, і зіставити їх з романом Ю. Косача, щоб відчути і зрозуміти, як далеко позаду є Косач від названих романів нашого минулого і недавнього. Але ми вдаємося у докладну аналізу роману Ю. Косача і не будемо з приводу нього з Юрієм Шерехом полемізувати. Зробимо це може іншим разом. Наша полеміка — з приводу «кризи людини визвольного руху» і тих тез, що їх висунув Ю. Шерех.

Ю. Шерех пише: «Ніби символічно, що журнал («Вістник») помер 1939 року. Люди, вихована ним, звичайно живуть, але якщо вони не хочуть бути живими трупами, вони повинні якоюсь мірою переглядати свої старі позиції. Вони творили своєю діяльністю легенду про себе, це так. Але ж легенда — перший сигнал смерти».

З якогось часу в нашій пресі почалися появлятися «блискучі», «оригінальні» і «парадоксальні», але **безвідповідальні** афоризми і афористичні фрази. До таких зачисляємо і фразу Юрія Шерехa про легенду, як «перший сигнал смерти». Ми є прихильниками погляду, що такі легенди, як легенда, скажімо, Крут і Базару, а також чималою мірою легенда покоління «Вістника», є виявом і сигналом невмируючости і вічного життя нації, а не смерти.

Та не будемо придиратися до парадоксів, — звернемось до суті.

Ставимо до тез Юрія Шерехa запитання: Яке справді покоління «Вістника» або, іншими словами, покоління націоналістичної доби українського визвольного руху є пропащим поколінням, що робило з себе «пересічності» і для якого лишався шлях лише «слінього автоматизму»? Чи дійсно в цьому поколінні у війні було «повстання бестій» і вся доба (доба «вістниківства» і націоналізму) є добою «чорного провалля ніщоти»? Що Ірини (люди підпілля та люди «вістниківства») — були помилкою, як помилкою є все те, що не бере людей такими, як вони є, а змушує чи штовхає їх робити себе і що «Ірини, звичайно, не могли виграти в війні 1939—1945 років українську справу, як би війна не протікала й не закінчилася»? Чи дійсно це покоління переживає тепер кризу і повинне якоюсь мірою переглядати свої старі позиції і «скидати з себе луску свого минулого?»— Чи дійсно настав час «скинути з себе луску старого корсарства» і вийти «з-під орденського склепіння на широкий простір»? Через «поразку і кризу прийти до оновлення?» Чи дійсно на черезі дня «перебудова людини українського визвольного руху?»

Такі тези висунув Юрій Шерех, а ми їх взяли під знак запитання.

Ми не належимо до тих, що з почуття вираженого самолюбства й гідности, скривлені легко і відруховно, але поверховно все це заперечити і зачислити Юрія Шерехa до ворогів українського націоналізму. Треба уміти передовсім вслухатися і зрозуміти сенс і хід думки свого противника, а не хапатися за «уяскравлення» чи «парадокси», якими противник користається навмисне, щоб якраз виявити свою думку.

Криза покоління «Вістника» таки існує. Питання лише в тому, щоб правильно схопити сенс цієї «кризи і виразно собі виявити, що слід цьому поколінню переглянути з свого минулого, яку «луску з себе скинути» і який шлях вибрати до оновлення.

На нашу думку, Юрій Шерех не спромігся це зробити. Спробуємо стисло на помилки Юрія Шерехa вказати і в зв'язку з цим виявити свої погляди і свої позиції в питанні про кризу. Керуємося при цьому лише одним: любов'ю і прагненням до істини і турботою за нашу спільну справу.

Юрій Шерех дав, безперечно, не продуману до кінця статтю, хоч і зачепив актуальну тему. В цій статті бракує виразности і розмежування понять і бракує саме того, чому не раз автор висловлював свою похвалу, а саме: діялектики.

Це безперечне, що «точаться живі процеси, не всихають живі джерела життя, у глибинах його зароджуються і розвиваються нові парості, і людина, якщо вона жива людина, теж підлягає процесам розвитку і змінам». Ворогом цього життєтворчого процесу є недосконаліть людини, яка виявляється у прив'язаності до старих звичок, інерт-

Річ у «кризі людини визвольного руху». Автор, безперечно, найменше турбувався і найменше дбав про нашу для всіх українців дорогу справу, коли не окреслив точніше, яку саме «людину» він має на увазі. Адже поняття «визвольного руху» надто широке. І це кожен читач відразу зрозуміє, що мова йде про людину покоління «Вістника», яке, на думку автора, знайшло своє мистецьке а, очевидно, ідеальне й адекватне втілення в образі Ірина, героя повісти Юрія Косача *Еней і життя інших*. В оцінці тієї повісти Ю. Шерех не шкодує слів похвали. Це, на його думку, є «повість про епоху, як про людей епохи» і «написана на рівні сучасної европейської прози і перекликається з тим романом XIX ст. світової літератури, що ставив собі завдання схопити **образ інтеліґента — героя свого часу** в його формуванні і прямуванні, що хотів сполучити в собі мистецьку глибину в змальованні характерів з публіцистичністю в найкращому розумінні слова». Зразок такого роману дав Бальзак, Турґенев, а в нас, на думку автора, «на жаль, лише у сугубо провінційному варіянті» — Коніський, Нечуй-Левицький, Грінченко. Юрій Шерех забув про такі блискучі зразки цього роману в сучасній українській літературі, як *Вальдшнепи* Хвильового, *Чорне озеро* Ґжицького і ін. Досить згадати про ці, забуті Ю. Шерехом романи, і зіставити їх з романом Ю. Косача, щоб відчути і зрозуміти, як далеко позаду є Косач від названих романів нашого минулого і недавнього. Але ми вдаємося у докладну аналізу роману Ю. Косача і не будемо з приводу нього з Юрієм Шерехом полемізувати. Зробимо це може іншим разом. Наша полеміка — з приводу «кризи людини визвольного руху» і тих тез, що їх висунув Ю. Шерех.

Ю. Шерех пише: «Ніби символічно, що журнал («Вістник») помер 1939 року. Люди, виховані ним, звичайно живуть, але якщо вони не хочуть бути живими трупами, вони повинні якоюсь мірою переглядати свої старі позиції. Вони творили своєю діяльністю леґенду про себе, це так. Але ж леґенда — перший сиґнал смерти».

З якогось часу в нашій пресі почалися появлятися «блискучі», «оригінальні» і «парадоксальні», але **безвідповідальні** афоризми і афористичні фрази. До таких зачисляємо і фразу Юрія Шереха про леґенду, як «перший сиґнал смерти». Ми є прихильниками погляду, що такі леґенди, як леґенда, скажімо, Крут і Базару, а також чималою мірою леґенда покоління «Вістника», є виявом і сиґналом невмиручости і вічного життя нації, а не смерти.

Та не будемо придиратися до пародоксів, — звернемось до суті.

Ставимо до тез Юрія Шереха запитання: Яке справді покоління «Вістника» або, іншими словами, покоління націоналістичної доби

українського визвольного руху є пропащим поколінням, що робило з себе «пересічності» і для якого лишався шлях лише «сліпого автоматизму»? Чи дійсно в цьому поколінні у війні було «повстання бестії» і вся доба (доба «вістниківства» і націоналізму) є добою «чорного провалля ніщоти»? Що Ірини (люди підпілля та люди «вістниківства») — були помилкою, і як помилкою є все те, що не бере людей такими, як вони є, а змушує чи штовхає їх робити себе і що «Ірини, звичайно, не могли виграти в війні 1939–1945 років українську справу, як би війна не протікала й не закінчилася»? Чи дійсно це покоління переживає тепер кризу і повинно якоюсь мірою переглядати свої старі позиції і «скидати з себе луску свого минулого?» — Чи дійсно настав час «скинути з себе луску старого корсарства» і вийти «з-під орденського склепіння на широкий простір»? Через «поразку і кризу прийти до оновлення»? Чи дійсно на черезі дня «перебудова людини українського визвольного руху»?

Такі тези висунув Юрій Шерех, а ми їх взяли під знак запитання.

Ми не належимо до тих, що з почуття враженого самолюбства й гідности, схильні легко і відрухово, але поверховно все це заперечити і зачислити Юрія Шереха до ворогів українського націоналізму. Треба уміти передовсім вслухатися і зрозуміти сенс і хід думки свого противника, а не хапатися за «уяскравлення» чи «парадокси», якими противник користається навмисне, щоб яскравіше виявити свою думку.

Криза покоління «Вістника» таки існує. Питання лише в тому, щоб правильно схопити сенс цієї кризи і виразно собі вияснити, що слід цьому поколінню переглянути з свого минулого, яку «луску з себе скинути» і який шлях вибрати до оновлення. На нашу думку, Юрій Шерех не спромігся це зробити. Спробуємо стисло на помилки Юрія Шереха вказати і в зв'язку з цим виявити свої погляди і свої позиції в питанні про кризу. Керуємося при цьому лише одним: любов'ю і прагненням до істини і турботою за нашу спільну справу.

Юрій Шерех дав, безперечно, не продуману до кінця статтю, хоч і зачепив актуальну тему. В цій стат[т]і бракує виразности і розмежування поняття і бракує саме того, чому не раз автор висловлював свою похвалу, а саме: діялектики.

Це безперечне, що «точаться живі процеси, не всихають живі джерела життя; у глибинах його зароджуються і розвиваються нові парості, і людина, якщо вона жива людина, теж підлягає процесам розвитку і змінам». Ворогом цього життєтворчого процесу є недосконалість людини, яка виявляється у прив'язаності до старих звичок, інертність думки і небажання чи безсилість скинути, коли настане час, луску старого, переоцінити

вартості минулого, провірити їх придатність до нового життя, усумнитися в їх істині і зробити творче напруження, щоб перебороти і звільнитися від гіпнози набутих уявлень і понять і стати новою людиною нової епохи. Масовій людині заваджає це зробити ледача інертність і брак глибшої аналізи, глибшого думання. Завданням публіциста — прийти такій пересічній людині в допомогу і своєю аналітичною думкою і уяскравленим показом пережитків у свідомості людей розбити ту гіпнозу і зрушити людину з інертного закостеніння. З цього погляду виправдані і найгостріші уяскравлення і перебільшення, але лише тоді, коли вони скеровують на правдивий шлях і ведуть до істини, коли така критика і заперечення пережитого ведуть вперед і з людей вчорашнього і позавчорашнього дня роблять сучасність, а не скептиків і реставраторів передминулого.

Юрій Шерех з своєю критикою і своєю неґацією і запереченням далекий від цього ідеалу. Ми б сказали більше і гостріше: така критика і таке насвітлення проблеми лише зіб'є читача, внесе в його свідомість хаос і дезорганізацію і створить хибне уявлення про дійсність.

Доба «Вістника» і «вістниківства» представляється сьогодні багатьом тільки з неґативного боку, а саме: під «вістниківством» розуміють відомі переяскравлення публіцистики Донцова, найбільше виявлені в тезах його «націоналізму». В цьому розумінні «вістниківство» — це «апотеоза волі, що руйнує і будує світи», «апотеоза чину для чину», «боротьби для боротьби», «проповідь аморальности», як засобу емансипації суспільної енерґії і повного виявлення сили, «фанатизму віри», «культу аґресії» і «безоглядности», «запалу і фанатизму» і т.д. і т.д.

Якщо під «вістниківством» розуміти тільки ось ці різкі і переяскравлені антитези на хвороби XIX віку, то в них справді міститься світогляд та ідеологія людини того «руху», що його хибно й несправедливо Шерех утотожнює з цілим «визвольним рухом». Але невже Юрій Шерех не бачить і не знає, що Маркс і соціялістичний рух не вичерпуються большевизмом, а Донцов і націоналізм також не конче ведуть до того «руху» в нашому українському світі і тієї «людини», яка має свою абсолютну аналогію в большевизмі? Сьогодні можемо констатувати факт двоподілу українського націоналізму такого ж самого, як і в соціялістичному. Руху, де цей двоподіл відбувся раніше. Природа цього двоподілу така ж сама. Маємо націоналізм тотально-диктаторський, аморальний і брутальний і маємо націоналізм як вияв духовости українського народу і його етики, його ідеї життя.

«Вістниківство» є історично-закономірним явищем в українському історичному процесі на західньо-українських землях і як таке має свої

позитивні зерна і оту «луску», що про неї говорить Ю. Шерех. В інтересах справи треба розрізняти і відділяти полову від зерна і називати речі своїми іменами. Слова про культурність, такт і тому подібне є тут поганим виправданням. Коли відомі російські критики Бєлінський і Добролюбов уміли в умовах царської цензури в літературній критиці говорити на суспільно-політичні теми натяками і аналогіями життя з літературними мистецькими образами, то це таки була культура. Але в наших умовах, коли цензура, здається, не існує, говорити натяками, по-добролюбовськи, — свідчить уже не про культурність, а про брак відваги.

А проте, якщо, зважити на характер того «руху» і на «людину», критиковану в статті Ю. Шереха, то мала рацію редакція «Часу», коли й цей крок назвала «відважним». У всякому разі, стаття Ю. Шереха виявляє ознаки здорового критицизму і поступу. Ідеться тільки про те, щоб поступ цей ішов у правдивому і корисному напрямі. Юрій Шерех — не одиниця. Його критицизм і шукання виходу з кризи — масове явище.

Методологічна помилка Юрія Шереха в тому, що він відкидає чи не бачить виразности і глибшої аналізи покоління «визвольного руху» і не розуміє діялектичного розвитку і шляху еволюції цього покоління. Для нього «вістниківство» — закономірний вияв доби, а «помилка». Він не хоче бачити, що, скидаючи «луску» часовости і данини певній добі, це покоління, зберігаючи позитиви зерна того часу, є в дальшому своєму рості і становленні. Луска опадає, а зерно тієї доби дає нове дерево і новий плід. І в цьому процесі — «перебудова» людини українського визвольного руху». Але трудність не в тому, щоб це зрозуміти і усвідомити. Юрій Шерех, очевидно, це бачить і розуміє. Трудність у тому, щоб зрозуміти і відчути, що — «луска», а що є творчий набуток доби, тобто те зерно, з якого виростає дальший етап і дальший рух уперед. Ось це Юрій Шерех не ясно собі уявляє і не все розуміє. І це тому, що він покоління «Вістника» утотожнює з безкритичними його епігонами в сучасному. Він не бачить, що краща, передова частина цього покоління вже давно скинула чи скидає «луску» 20–30 років і тим самим творчо продовжує обраний шлях у сучасному тоді, як епігони і невдалі наслідувачі «вістниківства» виступають і сьогодні з тією «лускою», яка в новій дійсності» видається не більше й не менше як анахронізмом. Якщо Юрій Шерех скеровує свою критику проти цих епігонів і реалізаторів «вістниківства» в сучасному, — він має повну рацію. І дійсно, Ю. Косач схопив деякі, риси цих «епігонів»: «Програма Ірина — програма володаря й диктатора», — пише Юрій Шерех про цього героя.

«Я ніколи не говорю — революція. Я кажу завжди — влада». Правди взагалі немає ні в моральному, ні в науковому сенсі», — говорить він професорові Кравчукові в одну з тих рідких хвилин, коли він взагалі щось каже. Бо для чого говорити з тими, над ким треба панувати... «Ми тільки для нищення», — каже Ірин. Ірини — одержимі мітом. Мітом вольовости. Одначе — це тільки міт. Чому розум, розумові міркування мали породити міт? На це була не одна причина. Однією з головних було відчуття слабкости, невіри в маси, боязнь революції. Сумний досвід 1917–1920 років породив зневіру... «Порядком перегляду досвіду тих років постало „вістниківство" — теорія використання вольовими орґанізаторами поза неволею самої маси. Апотеоза волі і екстаза віри (квія аосурдум!) постала не з розуму, але з кволости розуму». «Розум і почуття мусіли замовкнути перед силою волі... Це було знищення людини в собі... Ірин хотів бути тільки солдатом своєї справи» і в боротьбі розплутувати в собі «повстання бестії».

Чи не пізнаємо в цьому образі твору Ю. Косача і в інтерпретації цього образу Ю. Шереха вищезгаданих однобоких епігонів деяких елементів «вістниківства», яке не тільки не скинуло цієї «луски», але й бравує ним в своєму «блискучому відокремленні»?

Епігони «вістниківства» (і то лише однобічно схоплених і хибно зрозумілих її елементів), дійсно переживають в наш час кризу і мусять дещо переглянути і переоцінити, щоб, нарешті, скинути з себе луску вчорашнього, вийти з-під свого орденського склепіння на широкий простір, до людей і після чорного провалля ніщоти почати нове життя.

І це на адресу цього «блискуче відокремленого» табору епігонів «вістниківства» звучать слова нашого критика: «не зосередженістю в собі, не орденським самозамиканням і самодосконаленням, не конспіраторським змовництвом, а відшуканням ґрунту під ногами можна знайти ту точку прикладання важеля, яка дасть змогу перевернути світ».

В такому сенсі і скеруванні критика і заперечення «вістниківства» Юрієм Шерехом має свою рацію і своє історичне виправдання. Але чи означає це «поразку вістниківства в цій війні» і «кризу людини визвольного руху» — кризу українського націоналізму в цілому, у тому розумінні цієї кризи, як вона трактується Юрієм Шерехом? Чи є доба «Вістника» «чорним проваллям» і суцільною «помилкою» і чи є все покоління, яке виховувалось на «вістниківстві» ось таким, як воно виступає з вищезгаданого образу Юрія Косача і в розкритті цього образу Юрієм Шерехом? Чи все воно є в таборі «блискучого відокремлення»? І чи всі є такими, що в силу тих чи інших причин у цьому таборі опинилися?

Відповідь може бути тільки заперечна. Те жалюгідне відокремлення — лише частка того покоління, а точніше — це лише одиниці з того «вістниківського» покоління, які потягли за собою політично невироблену частину молоді. Це слід бачити і розуміти, і таке розмежування мусить робити кожен, хто хоче знайти правдивий образ і шлях цього, покоління в сучасному. Цього розмежування немає ні в Ю. Косача ні в Ю. Шереха. І це зачеплену проблему лише затемнює і заплутує...

В образі Ірина Ю. Шерех, за Ю. Косачем, подає ще такі риси: «Ірин — майже леґенда. Оповитий таємничістю підпілля, всюдисущий, недосяжний, непереможний, незламний, організатор і виконавець, воля і розум, розум і руки. ...Вдруге і втретє тікав Ірин від смерти й сам гнав смерть перед собою, і темніла блакить в його очах, і з десятком не своїх імен ішов він елеґантом по Курфірстендамі, і студентом по Йозефштадті, і робітником у Підзамчі... Ми бачимо прозору ясність його короткозорих сірих з голубим вольовим відтінком очей, русяві кучері. Скупа згадка про те, що він — надійний молодий учений — археолог, — і ми втрачаємо його з овиду. Друга зустріч в Україні під час війни. І перше враження, знову прозорість тихих, упертих очей, насмішкувата владність якоїсь риски коло уст... Ірин тепер не археолог, а командувач підпілля... Ірин з блакитно-холодним полиском сірих очей — продукт самовиховання. Своєрідного духового спорту... Це була сталева дисципліна ордену. Безум тверезости. Мабуть, з таким відчуттям виходили на арену Колізею мученики християнства, — не ті, що рвалися на страту в надземному марінні реліґійної пристрасти, а ті, що йшли тому, що переконали себе, що так треба. Ірин належить до тих людей, хто сказав собі: треба бути таким — і зробив себе таким і повірив у те, що він такий» (Ю. Шерех).

Перед нами фізичний і духовий портрет не літературного героя, а відомого поета і одного з найтиповіших людей, покоління «Вістника» — О. Ольжича. Чи ж є цей «вістниківець», цей Ірин — «вчорашній день»? Чи не є він актуальним і живим типом нашого сьогодні? І що в ньому можна і треба заперечувати?

Як не дивно, а й тут, не зумівши глибше приглянутись до ровесників і побратимів Олега Ольжича, які уціліли і є живими і сучасними не лише у фізичному значенні цього слова, але й духово — Юрій Шерех пише: «в екстазі Ольжичевого заковування власної душі в ланцюги аскетичної самодисципліни провіщена заздалегідь поразка „вістниківства" в цю війну»...

До такого помилкового твердження Юрій Шерех міг прийти, очевидно, через хибну методологічну поставу до доби «Вістника». Вище ми відзначили, що Ю. Шерех вважає цю добу «чорним проваллям» і «помилкою»,

і цим самим зраджує не раз ним хвалену діялектику історичного процесу. В кращому випадку і він вульґаризує діялектичну зміну епох, через заперечення. Він скочується до абсолютного заперечення доби «Вістника» і, прощаючись з минулим, не лише струшує «луску вчорашнього», а й викидає разом з нею повні і життєві зерна. Можна погодитись, що заперечення правди і моралі, етики і гуманізму, розуму і почуттів, пересада наголошування сліпої віри і волюнтаризму, перевага деструкції над конструктивною творчістю, орденське самозамикання і заперечення всіх і вся поза собою, сліпий автоматизм і «повстання бестії в людині» — всі ці риси в якійсь мірі є елементами тієї доби, її доктрини і стилю. В умовах сучасности і в практиці сучасного «блискучого відокремлення» ці риси виступа[ю]ть явно, як рецидива вчорашнього і є анахронізмом. Але чи випливає з цього, що разом з цією «лускою вчорашнього дня» слід заперечити і відкинути також все, що пропаґував і підносив у свій час на своїх сторінках «Вістник»? Юрій Шерех відкидає і заперечує. Заперечує все від початку до кінця: волюнтаризм, самодисципліну, культ віри, самозречення, самопожертву в ім'я ідеалу, вироблення характеру, орден, самовдосконалення — все, що культивував «Вістник» і що створило цілу добу в історії розвитку української визвольної боротьби і духовости.

Досі ми думали, що коли О. Ольжич не міг обмежитися «чистою наукою», то тим самим він виявив себе не як звичайна людина, а як сильна індивідуальність і був тим великим кораблем, якому призначене велике плавання в широкому і бурхливому морі боротьби за визволення і піднесення своєї нації. Ознаками великости такої людини ми вважали її характер, сильну волю творити себе і перетворювати дійсність згідно з своїм ідеалом. Юрій Шерех перевертає цю нашу уяву, коли він пише, що усім цим «Ірин робив, з себе пересічність»! Так, те, що йому здавалось новим, якістю нової людини, — це було знищення людини в собі». «Ірин («вістниківство») був помилкою, як помилкою є все те, що не бере людей такими, як вони є, а змушує чи штовхає їх робити себе». «В епілозі повісти Ірин скидає з себе луску свого минулого і обирає шлях гуманізму супроти себе і супроти інших» і «скидає з себе луску старого корсарства». Він стає вже «не вольовою чи якоюсь іншою людиною, а людиною, в усій широті її духового і фізичного існування». «Війна пронеслась над життям Ірина, як злива над Ізаром. Страшна і згубна, але — очисна. Через поразку і кризу він прийшов до оновлення».

«Отже, скажуть нам, автор (Ю. Косач) проповідує (а може й ви з ним) перебудову людини українського визвольного руху. Яку ж програму можете ви запропонувати»?

І тут ми стикаємось з тією діялектикою, яку Ю. Шерех мусить продумати і зробити відповідні висновки. «Вістниківство» у його позитивних творчих елементах і його втілення в образі Ірина є не «помилкою», а лише певним етапом, який підготував: старт для дальшого руху. І лише «вістниківці» типу О. Ольжича здатні стояти в передових лавах сучасників, які є носіями «вічного самовідродження духа в його втіленнях — епохах». Лише люди цього типу здатні «стати над життям» і боротись за його зміну, пориваючи за собою інших: «Майбутнє України стоїть отвором. Ідімо і борімось, борімось і ідімо»! І хіба не в творчих початках живих побратимів О. Ольжича і в його наступників «є справжня програма нового етапу українського визвольного руху і формування нової нашої людини»? І хіба не з лав ордену, до якого належав О. Ольжич, лунає сьогодні заклик до невдатних епігонів «вістниківства» «визнати поразку старого, розпрощатися з учора і через ніщоту сьогодні вирушити на пошуки ґрунту, виходячи з засад антеїзму, заперечуючи і долаючи безстіяльне в людині і підносячи людяне»?

Цілком слушно в іншому місці Ю. Шерех відзначає внутрішні суперечності «вістниківства», які привели його до самозаперечення. «Відкидаючи поняття совісти, правди, зла, Ірин водночас говорить про „остаточний тріюмф добра" і гадає, що підготовує разом з своїми співборцями „відродження розуму". Ця суперечність стала зерном, що здатне пустити нові парості». «Нове оформляється зі старого». «Дуже можливо, що попередня доба ще відносно довго продержить нас у своїй владі. Звичайний закон інерції... Але елементи її вже видно».

Якби, у згоді з цими думками, Ю. Шерех виразно сказав, які саме елементи скорено і в чому є те «старе», що його поразку нова людина мусить визнати і розпрощатись з ним — в такому разі стаття його була б новим поштовхом у перебудові доби. Але Ю. Шерех цього не тільки не сказав ясно й виразно, але й дещо наплутав і затемнив своїми «уяскравленими єресями», які самі себе заперечують. Справді, як може перебудуватись і сформуватись нова людина нашої епохи, і, підносячи людяне в собі, скорити елементи бестіяльного вчора, якщо вона не буде сама себе виховувати і опанувати і не жити «мітом вольовости»? «Ірин належить до тих людей, хто сказав собі: треба бути таким — і зробив себе таким і повірив у те, що він такий». І Ю. Шерех пише, що тим самим Ірин зробив з себе пересічність. Це суперечить правді і логіці. Безвільна і безхарактерна людина, виробивши в собі характер і волю, тим самим виростає і перестає бути пересічністю. Пересічність робиться там, де панує атмосфера «сліпого автоматизму», ледачої інертности, сліпого послуху і культ поліцая з твердим

п'ястуком і кованим чоботом, в атмосфері монопартійности і тоталізму. Чи ж можна з цим утотожнювати і до цього зводити «людину визвольного руху»? І ще ми питаємо: «в упорі»: чи була то помилка «Вістника», коли він «не брав людей такими, як вони є, а змушував чи штовхав їх робити себе»? Робити і виховувати в собі характер і волю, віру і готовість до самопожертви, культивувати самовдосконалення і сталеву дисципліну ордену — те, що було і що є й сьогодні «єдине на потребу», — чи суперечить це тому, щоб бути «людиною в усій широті її духового й фізичного існування»?

Сьогодні вже час уміти відрізнити елементи нашого рідного синьо-жовтого большевизму від здорового і творчого українського націоналізму, який, переборюючи в українстві пасивність, почуття меншевартости і брак національної волі і відпорности і культивуючи характер, волюнтаризм і дисципліну ордену, разом з тим підносить і культивує ідею українського життя — ідею морального гуманізму і гідности людини. Нова українська людина і духове відродження нації не можуть прийти звідкись стихійно. Вічне самовідродження духа відбувається через людей і в людях. І тут на допомогу розумові мусять прийти запал і ентузіязм, віра і екстаза, самозречення і самопожертва. Фанатичній групі темних сил мусить бути проголошена боротьба за правду і мораль, піднесена на ступінь релігійного горіння. Сучасне життя справді жахливе — мусимо боротись за його зміну.

Доля нації — в душі української людини. І вже ясніє крізь хаос і тьму шлях у нове життя — шлях великого українського Відродження. «Людина вільна у своєму осмислюванні жит[т]євого хаосу, людина вільна в тому, щоб у хаосі й крізь хаос побачити Бога і прокласти свідомо й діяльно шлях до нього», — так інтерпретує Ю. Шерех патос Ірина і його ідеї на новому етапі, в процесі подолання кризи й оновлення. І ми не помиляємось, на чийому боці його симпатії. А тому й закінчуємо нашу статтю його ж словами: «Майбутнє України стоїть отвором. Ідімо і борімось, борімось і ідімо!».

ОСТАП ГРИЦАЙ

Мала чи велика література?

Нав'язуючи до відомого реферату нашого голови, Уласа Самчука, про велику літературу, я бажав би тут зазначити хоч коротко мій принциповий підхід до порушеної Самчуком проблеми письменства вищого рівня, в доповненні до моїх поглядів про те, висловлених уже мною у статті *В тузі за архітвором* у журналі «Рідне Слово» ч. I з грудня 1945 р. Отож згідно з тими поглядами я повторюю ще раз, що нам саме сьогодні треба з усіх сил дбати про те, щоб піднести рідне письменство до рівня великих літератур Европи та взагалі зактивізувати справу української літератури на арені европейського світу. Бо там, на цій широкій арені европейської прилюдности, є в цього погляду так, що саме найкультурніші народи Европи знають про наше письменство або дуже мало, або мають про нього здебільша неясні, а то й зовсім неправильні поняття. Великі, переломові ваги індивідуальності в українській літературі Европи не то своїми творами, але навіть своїм іменем ще завжди невідомі гаразд, або — і це ще невідрадніше явище — вважаються в культурному світі приналежними до чужих літератур. Хто з нас з цього погляду, може, наприклад, байдуже дивитися на те, з якою самозрозумілістю наше невмируще *Слово о Полку Ігоревім* є ще й сьогодні предметом зазіхань від науковців сусіднього нам, та проте вщерть чужого народу, який зрештою з різною самозрозумілістю намагається зачислити до свого минулого і цілі епохи історії України? А Гоголь, Короленко або Марко Вовчок? Де теж пророчисті приклади на те, як чужі літератури хваляться геніяльними українськими духовостями як своїми власними. Користаючи, власне, з того що ми, українці, не добули, на жаль, досьогодні, визначального голосу на арені широкого світу і просто не вміємо ставати у власній обороні з цього погляду.

А тут саме обставини склалися так, що нам треба, к о н ч е т р е б а, літератури великого, европейського рівня, літератури, представники якої в силу їх авторитету як творці і носії духової культури народу, могли б виконати на арені великого світу важливе завдання, і не тільки чисто письменницького

характеру. В нас ось саме сьогодні, отож, в часі нашого найтяжчого змагання за долю батьківщини, немає на тій арені визначальних політичних провідників, що змогли б з певними надіями на успіх заступити справу нашої свободи та державности перед міжнародним трибуналом. Не є ми на жаль, з цього погляду такі щасливі, як інші европейські народи, які саме в епоху, коли вони рушили на боротьбу за визволення, мали в своєму проводі людей европейського рівня та значення. Пригадаймо собі лише, якими визначними провідниками користувалася новітня Греція упродовж своїх визвольних змагань в перших десятиліттях XIX ст.! Каподістрія, Маврокордатіс, Іпсілянті — це відомі на весь світ імена, імена, обіч яких ясніє преславне ім'я найкращого оборонця новогелленського народу — лорда Байрона. А хіба не було тоді і пізніше майже в кожній европейській літературі — за винятком, на жаль, української — чогось подібного до т.зв. філгелленського напряму, під впливом якого писалися не тільки філгелленські оди й апотеози, але й організувалися допомогові установи та проходила пропаґанда з метою вербування добровольчих леґіонів на користь воскресаючої Гелляди? А ще кращий приклад тут — колишня Італія. Коли вона, починаючи від неаполітанської революти проти деспотичного бурбонського Фердінанда у 20-х роках м.ст. береться руйнувати присуджені їй конґресами у Відні та Вероні кайдани неволі, так незрушно закріпленої окупацією Льомбардії та Венеції цісарською Австрією, то справу Італії на міжнародному ґрунті ведуть згодом люди першорядної міри. Такі, як Кавур, Ґарібальді, Мацціні, Д'Аціліо, Джоберті, Чезаре Бальді, а з ними хоробрі італійські аристократки — як от графиня Кастільйоне або княжна Ваніна Ваніні — ті амазонки дипломатії та пропаґанди, однаково помітні своїми успіхами в сальонах паризького великого світу чи в середовищі карбонарів. А що вже говорити про таких героїв визвольної справи батьківщини, як польські діячі тієї міри, що Косцюшко, Пулавський, Мєрославський, Домбровський, князь Чарторіський та інші, завдяки яким проблема поневоленої Польщі стає актуальною на обох континентах, підкріплена до того такою літературою, як еміґраційна література Міцкевичів, Словацьких та Красінських?

Як сказано:

Ми, — українці, подібних заступників нашої національної справи на арені світу не маємо, і тому репрезентанти української літератури мають сьогодні — як уже зазначено — подвійне завдання. Значить — українські письменники мусять своєю творчістю піднестись до такого рівня, здобути такий авторитет, щоб до їх голосу, піднесеного в тій чи тій справі, прислухався весь культурний світ. Ми пригадаймо собі з цього погляду ось хочби щось таке, як лист Льва Толстого до царя Миколи II або пропам'ятна

інтервенція Ґергардта Гавптмана у справі колишнього заарештування Максима Ґорького царською владою. Якою сенсацією на весь світ був тоді виступ тих обох письменників! Як загально застійнилось тоді переконання, що репрезентативні письменники — це найкращі речники народів! І з якою самозрозумілою однодумністю обстоювала тоді всяка культурна людина справу, боронену письменниками[1]. Зате ми, українці, не змогли здобутися на подібний виступ на європейському форумі навіть тоді, коли нам цар Олександер II відомим указом з 1876 р. намагався простою забороною знищити все наше культурне життя, включно до писаного і говореного слова! Як одинокий слід якогось протесту з того часу треба згадати хіба лиш виступ М. Драгоманова з доповіддю про «проскрибовану» (*proscrite*) українську літературу на письменницькому конґресі в Парижі 1878 р. Але той виступ нашого діяча не був відповідно розбудований, а сьогодні, після того, як літературні диктатори останнього часу викинули Драгоманова взагалі на смітник непотрібної нікому макулятури, про паризьку доповідь Драгоманова знає в нас хіба тільки дослідник. І навіть пізніше, вже чверть століття опісля, коли пок. Роман Сембратович 1904 р. на сторінках журналу „Ruthenische Revue" оголосив анкету світочів європейського письменства, науки й мистецтва у справі тієї заборони і цілий ряд інтелектуальних поваг Европи висловився тоді без засторог на нашу користь, ми не вміли оцінити ваги цього факту так, як треба, і в розмірно короткому часі перейшли над ним до денного порядку, не подбавши про якийсь тривкіший зв'язок з тими світочами на майбутнє[2].

Чому ж так, спитаймо?

А тому, що ми просто недоцінювали ролі письменства і письменників як чинників пропаґанди національної справи на арені світу. І не зуміли досьогодні використати цих чинників навіть там, де йшло про справу чітко літературного характеру.

Іде мені тут про історичні факти й постаті з минулого України, добре відомі і в Европі та й опрацьовувані европейськими письменниками згідно з їх підходом до таких сюжетів. Та проте вони в нас здебільша занедбані і ще завжди не відтворені в мистецьких подобах вищого европейського рівня. Тому, що ніколи ми не брались зв'язувати тісніше нашої духової творчости

[1] Не від речі буде тут вказати ще на пропам'ятний виступ французького письменника Еміля Золя у відомій афері Драйфуса.

[2] З нашої інтеліґентної верхівки ось не догадався ніхто запросити до нас, до Галичини, такого нашого щирого прихильника, яким показався тоді великий норвезький письменник В'єрнстерне-В'єрнсон, хоч поляки, напр., тоді запросили до себе відомого данського [...] Брандеса і гучними гостинами приєднали його [...] для польської справи.

з такою ж творчістю європейського Заходу, мов наперекір усім дотичним закликам в нас досі (особливо ж М. Вороного та М. Хвильового).

Є ось в історії України пропам'ятний факт, що донька Ярослава Мудрого, Анна, засідала як королева на престолі Франції. На мою думку, це з літературного погляду просто неоцінний козир у наших руках. Бо це прекрасний засіб до того, щоб дати нам змогу доступу до французьких державних архівів, а з цим і змогу співпраці з французькими істориками. Далі ж — це першорядний сюжет для якогось літературного твору вищого, європейського рівня, — скажімо: роману або історичної драми, — написаного на основі існуючих джерел та свідомо з метою перекласти його на європейські мови. А насамперед — на мову французьку, щоб таким чином добути постать української княжни з архівальних порохів чужини, оживотворити її в свідомості культурного світу та збагатити рідне письменство твором європейського рівня та значення. Але замість того всього — що ж бачимо в нас? Покищо маємо тут ще завжди лиш коротку історичну розвідку, перекладену І. Франком з французького, а написану на основі джерел, що їх в нас ніхто не перевіряє. Крім цієї розвідки маємо куценьке оповідання Ф. Дудка, написане *pro domo sua* без ніяких претенсій, тобто: без кращих мистецьких вартостей.

І подібно у нас з Роксоляною, з Мазепою, з Орликом, з Розумовським, з княжною Таракан, з Марією Башкірцевою та взагалі майже з усіми українськими постатями, відомими загально і в Європі, але все тільки завдяки джерелам чужинним, а не нашим і нашій пропаґанді.

З цього погляду візьмім для прикладу ще таке: В половині XVIII в. великий французький письменник Вольтер, пишучи свою відому історичну монографію про Карла XII, подав, очевидно на основі предложених йому царських джерел, що запорожці Гордієнка, запрошені Карлом XII на святковий обід, вкрали після бенкету срібний посуд столової застави. Оця соромна для нас інсинуація Вольтера лишилася в його творі незаперечена ніким досьогодні! І, певне, лишиться такою і на майбутнє, якщо ми з питомою для нас байдужістю будемо до таких справ підходити і далі. Бо хіба не могли ми виступити з відповідним спростуванням на форумі європейської прилюдности ще сто літ тому? І хіба не звернув би такий наш виступ, — очевидно, однією з європейських мов, — уваги всього світу як на брехню у творі Вольтера про нас, так і на культуру Запоріжжя взагалі? Але що ж? В нас на 100 українських читачів — скільки ж то буде таких, що знають чужі літератури та орієнтуються в тому, що в них має зв'язок з культурою України?

І тому, обмірковуючи нині проблему: мала чи велика література, я пропоную конференції МУРу виготовлений мною заклик до українських письменників на еміґрації, текст якого такий:

Письменники України!

Як члени письменницької ґенерації України половини XX ст., ми, в почутті нашого найважливішого обов'язку щодо батьківщини та з погляду на теперішній рівень українського письменства супроти рівня великих літератур світу, уважаємо за неодмінне завдання всіх письменників України докласти свідомо всіх сил до того, щоб піднести рівень української літературної творчости на вершини творчих досягнень найкращих літератур европейського і позаевропейського світу.

В послідовності цього нашого основного підходу до літературних завдань теперішнього часу, ми визнаємо і підкреслюємо як шлях та принципіяльні засоби до осягнення наміченої нами мети таке:

1. Ґрунтовне знання найважливіших творів світової літератури як красотворчої, так і наукової, зокрема ж творів літератур: англійської, французької, німецької, еспанської та італійської, і найновішої літератури Скандінавії.

2. Ґрунтовне знання чужих мов, а особливо англійської, французької та німецької так, щоб український письменник архітвори літератур Англії, Франції та Німеччини читав безумовно в оригіналі, пам'ятаючи при тому, що знання цих трьох мов — це найкращий та єдиний шлях пізнавати всі літератури світу, не виключаючи літератур Далекого Сходу.

3. Інформаційну працю між чужинцями про дотеперішню українську літературу за допомогою:

а) наукових та публіцистичних творів про цілість або поодинокі твори української літератури у зв'язку з літературами Европи, мовами: англійською, французькою, німецькою, італійською та еспанською.

б) мистецьких перекладів українських творів на одну з цих мов, а чужих творів на українську мову, керуючись тут ширшим пляном такої перекладної роботи, який буде проголошений і поданий до загального відома як директива для кожного українського перекладача.

в) особистих зв'язків з чужими письменниками та з чужою пресою в тому середовищі, де тепер живемо, а листовних зв'язків також поза межами цього середовища.

4. Такі творчі концепції та сюжети літературних творів, зокрема ж в ділянці епіки й роману, а головне українського театру, які, виходячи чи то з українського чи з якогось чужого середовища, мали б загально-людський, ідеями *sub speciae aeternitatis* насичений зміст, і давали розв'язання вічних проблем людського життя в дусі українського світовідчування, висуваючи на овид усього світу філософічно-ідеологічну сторону та глибінь української духовости.

ОСТАП ГРИЦАЙ

Банкрот літератури*

Стаття О. Ждановича *МУР — в теорії і практиці* в ч. 8 журналу «Орлик» за серпень ц.р. вказала з гідною признання мужністю на застрашаючий стан, що в ньому опинилася сьогодні українська література на еміґрації. Я послуговуюся при тім ще словом «література», хоч — коли говорити зовсім щиро — все те, що появляється в нас під цією назвою, за дуже нечисленними винятками, з літературою в европейському значенні цього слова нічого спільного не має. Про це я писав уже, починаючи ще з кінця 1945 р., в цілій низці критичних рецензій на наші чергові видання та в декількох довших статтях такого ж характеру[1], а востаннє покищо в моїй відповіді на відкритий лист до мене Уласа Самчука, уміщений в 3 збірнику МУР-у[2]. Але на всі мої критичні завваги, висловлені в тих працях, не відповідав ніколи ніхто; з ними я, як слушно підкреслює О. Жданович у згаданій вище статті, лишився самотній, «бо представники атакованих середовищ мов води в рот набрали»[3]. Один-одинокий раз узявся мені відповідати В. Чапленко ніби в естетично-критичній статті *Про оцінку творів*[4]; але увесь зміст тут редукується до заїлої, вщерть однобічної і в суті речі просто шкідливої оборони гостро мною скритикованих збірок Славутича та Балка[5]. Оборони, в якій її автор, відмовляючи

---

* Подається у скороченій версії [*прим. ред.*].

[1] *В тузі за архітвором* (журн. «Рідне Слово» 1945, № 1), *Мала чи велика література?* («МУР», збірник I); *Моя відповідь на відкритий лист до мене Уласа Самчука* («МУР», збірник III); *Творча мета і небезпеки літер. критики* («МУР», збірник IV, ще не виданий); *Василь Стефаник* («МУР», альманах II, ще не виданий), *Чи це література?* («Християнський Шлях» 1946); *Тіням Ів. Франка* (ibid., № 23); *Свято небес* (ibid., № 39); *Іван Франко* («Рідне Слово» 1946, № 6). О.Г.

[2] l.c., c. 47–50.

[3] l.c., c. 29.

[4] «Наше Життя», літ. додаток, в № з 26 I 1946, с. 10–12.

[5] Яр Славутич — *Співає колос. Поезії*, 1945. — Юрій Балко — *Близьке й далеке. Поезії*, 1945. Я подав оцінку цих збірок в рецензії *Віршована неграмотність* («Рідне Слово» 1945, № 1, с. 42–50).

мені очевидно всякого критичного чуття, дискредитує мене як критика, а намагається вихвалювати незрілу писанину обох своїх клієнтів такими аргументами, що не знаєш, чому тут більше дивуватися чи незрілості обох безталанних дебютантів, чи необачності їх патрона? Я не зупинявся б сьогодні на цьому інциденті, якщо б не та обставина, що в таких виступах, як виступ П. Чапленка в обороні сумнівних плодів «літераторських» адептів. Я добачую так само одну з причин теперішнього невідрадного стану нашої літератури, як добачую її і в фатальних, уже просто невідповідальних «критичних» виступах Юрія Косача[6], одного з банкротів української літератури сьогодні. Бо якщо п. Чапленко там, де він наводить мої слова про те, що поезія — це щось таке, до чого годиться підходити зі святою побожністю жерця, дає при слові «побожність» знак питання, отож тим самим перекреслює цю мою тезу і саме тільки для того, щоби показати, чому такий нетямущий критик, як я, не зміг зрозуміти «реалізму» Балкової пісні про *Люську-Дралафу*, — то хіба не здискредитував тут п. Чапленко водночас принцип суворої поваги, критичного ставлення, — одне слово: п р и н ц и п в і д п о в і д а л ь н о с т и в літературній творчості? І хіба ж не спроможна така беззастережно однобічна оборона юнацьких дурниць в стилі перших збірок Славутича і Балка вкупі з одушевленою двосторінковою рецензією Юрія Чорного на теж не багато кращу, хоч подекуди серйознішу збірку Славутича *Гомін віків*[7] — учити літераторських рурів презирства до всякої серйознішої критики та фабрикувати безжурні собі збірочки далі, з думкою і в надії, що хоч скритикує їх якийсь напасливий Грицай, та проте похвалить їх напевно якийсь Чапленко, або, нпр., пан Косач? Тимбільше, що власні літературні твори п. Чапленка (я маю тут на увазі його збірки оповідань *Любов* та *Муза*) цим разом далеко не такі, щоб могли з мистецького погляду стати зразком для наших дебютантів. Навпаки, вони, як це показала, зрештою ще дуже обережна, критика п. Державина[8], також доволі сумнівної вартости, отож ще й з цього боку вчать дебютантів легковажити суворі вимоги безкомпромісової критики. Бо якщо ми на 150% вихвалили Славутича і помилували *Люську-Дралафу* Балка, то властиво чого нам тепер обурюватися на всякого роду

[6] Про це та про твори цього літератора точніше у продовженні цієї праці. О.Г.

[7] «Наше Життя», л.с. с. 14–15. «Немає сумніву, — пише д-р Чорний, — що в загальній динаміці українського національного літературного процесу збірка відіграє свою позитивну ролю». Іншими словами: *Гомін віків* Славутича — це епоха в нашій літературі.

[8] «Рідне Слово» 1946, № 11, у статті *Натуралізм на роздоріжжі* (с. 77–81).

наївненькі дурнички, такі, напр., як Ірини Артим *Як щастя зближається*[9] або на щось таке, як цієї ж *sit venia verbo!* — авторки збірочку *Прощання*[10]? Адже й Ірина Артим — це кість од кости, кров од крови тієї макулятурної писанини, тієї літератури занепаду, що, на мою думку, почалася в нас від перших збірочок типу Славутича й Балка і від таких нерозважних виступів в їх обороні, як, на жаль, стаття проф. В. Чапленка. *Hic incipit tragoedia* сказати б, а властиво не трагедія, а трагікомедія теперішньої літератури, в нас. **Літератури безвартісних, нікому не цікавих експериментів. Літератури масово плодженых, на коліні писаних фабрикатів, літератури безжурних насильств над лірикою, над епікою, над новелею та (а це найбільш невідповідальне і каригідне) над драматичною творчістю**[11]. Насильств над українським театром, де далеко гіршою небез[пе]кою, ніж була нею всяка побутовщина, сьогодні для нашої сцени — к о с а ч і в щ и н а . Це безпросвітне елімінування старого національного духа в драмі. Це онікчемнювання української духовости. Це безсоромна парада незнання чи маловаження примітивних засад вищого драматичного мистецтва. А при тім, як обставина рівно загрозлива, рівно застрашаюча і рівно для літератури небезпечна, є те, що виплоди Косачевої індустрії всякого роду ікси, іпсильони, аноніми, криптоніми і нагло розґальоповані Розінанти т.зв. літературної критики розреклямовують при кожній нагоді у пресі[12]. Не мають проти них ніяких застережень. Добачають у них — подібно як і у виплодах пана Ігоря Костецького — богзна які серйозні почини нового мистецтва. І так банкротство мистецької творчости в літературі в'яжеться послідовно з банкротством літературної критики в ній.

Але якщо вже говоримо про банкротство літературної творчости в нас, то спитаймо насамперед принципіяльно: коли в читачів є право добачувати такий її занепад?

А на це питання я відповідаю ось що:

1. **Тоді, коли література тратить живий зв'язок з життям народу, з суттєвими питаннями його існування, з притаманною йому духовістю і з його віковічними традиціями.** Візьмімо тут для прикладу німецьку літературу останньої, гітлерівської, доби. Це була література повного банкротства, література, перед викривленим обличчям якої її найкращі

[9] *Поезії*, 1946.

[10] Ірина Артим, *Прощання*, 1946.

[11] Диви тут, між іншим, такі голоси: В. Дубняк — *Сіяння отрути* (журн. «На чужині» 1947, № 2,) та о. Б. Ганушевський — *Проти ширення отруї* («Хр. Шлях» 1947, № 20).

[12] Про те, як такі крипто-аноніми деморалізують пресу та нарушують її престиж і завдання як голосу совісти громадянства, скажу більше у продовженні цієї праці. О.Г.

представники втікали за море, або, доведені її зґвалтованою духовістю до розпуки, шукали останньої розваги — ось як Ернст Толлер або Стефан Цвайґ — в добровільній смерті[13]. Чому ж? А тому, що в тій гітлерівській, — подібно, як нині в українській радянській, згори наказуваній літературі, — про живий зв'язок з правдивим життям народу не могло бути й мови, бо не те живе життя мали змальовувати гітлерівські письменники, а життя уявлене, життя вигадане, стилізоване за плянами пресової пропаганди Райху. Читайте тут, нпр., історичний роман Карла Ганса Штробля *Kaiser Rotbart*[14]. Розмальований тут німецький герой, Фридрих Гогенштавф (1152–[11]90), стилізований зовсім за вподобою фюрера. Він Штроблем прославлюваний як завойовник, імператор і невблаганний деспот скрізь там, де його химерна воля велить йому шукати тріюмфів німецького меча, дарма, що таким чином епоха Гогенштавфів у сяйві Штроблевого апотеозування як з погляду на Німеччину, так і з погляду на завойовувану ними Італію змальована і насвітлена автором цілком безкритично, отож невірно. Бо в німецькій історіографії так само, як і в німецькій літературній критиці ще перед першою світовою війною усталилася була думка, що так дуже прославлювана німцями Італія — *Kennst du das Land, wo die Zitroen blühn?* відіграла в їх минулому далеко не таку світлу ролю, як це уявляв Ґете, коли з Ваймару рвався за всяку ціну до краю Міньони. Вже клясичну епоху у творчості Ґете, започатковану в нього впливом побуту в Італії, оцінюють деякі його критики дуже скептично, добачаючи тут у протиставленні до його молодечої доби (*Werther*, *Götz von Berlichingen*) відвернення поета від суто національної духовости в сторону менше чи більше мертвої старовини, тобто до холодної стилізації на античний штаб (*Іфіґенія*, *Тассо*)[15]. А щодо Гогенштавфів, то нині вже немає сумніву, що всі їх походи до Італії були язвою і загибеллю як для самої Німеччини, так і для Італії; вони винищували Німеччину так само безглуздо і безцільно, як знищив Німеччину Гітлер своїми походами в чужі країни. І є щось з помсти історичної Немезиди в конечній катастрофі Гітлера так само, як і в повній

[13] Подібно, як в большевицькій Росії Маяковські і Єсеніни власною рукою губили себе через непереможну відразу до страшної брехні і дволичності совєтського життя. А знову в нещасній Україні ті Скрипники і Хвильові, що не хотіли жити з ґвалтованою в них в одно душею.

[14] Karl Hans Strobl, *Kaiser Strobl*, Verlag Moldavia, Budweis–Leipzig 1935, 430 ст.

[15] Зрештою, цей італо-античний вплив у Ґете — так само як і в Шіллера — зазначився в нього недостачею зрозуміння християнства як основи культури Заходу та властивої суті грецької історії. О.Г.

загибелі всіх Гогенштавфів в Італії після перемоги Карла Анжу над безталанним Конрадином в бою коло Таліякоццо (1268).

Але хіба міг Штробль сказати оту трагічну правду про Гогенштавфів у своїм творі?

Ні. Бо література його доби не сміла мати ніякого зв'язку з живим, правдивим життям народу, з суттєвими питаннями його існування і з притаманною німецькому народові духовістю. Адже німецька духовість — це з жадного погляду не є духовість народу-державника, як нарід Англії, або народу-революціонера, як нарід Франції, або народу-завойовника, яким був колись нарід Еспанії в епоху Кортезів, Пізаррів та кордованських ґонфалоніерів. Ні, притаманна німецькій людині духовість — це духовість народу-господаря, народу-орґанізатора, народу-шульмайстра, а до того народу-мрійника, народу-казки про *Blaue Blume* німецької романтики. Тому всі героїчні пориви цього мрійника кінчалися трагічно. Боротьба його володарів з папським Римом — Каносою; боротьба Гогенштавфів за владу в Італії — Таліякоццом; боротьба Лютера проти папства — 30-літньою війною і Вестфальським миром: зі здобутків Фридриха Великого вже за його найближчих наслідників не лишилося багато, а в боротьбі Німеччини проти Наполеона ніякий нарід не упідлюється так, як саме німецький. Ви порівнайте тільки Еспанію у зриві проти французького деспота і німецький *Rheinbund* в його рабському відношенні до Бонапарта[16]. І тому такий переконливий, такий загально відомий у світі символ, що йому ім'я — *der deutsche Michel*. Подоба напівзаспаного, напівозмріяного селянина в необхідних патинках і зі шлафмицею на лобі все одною ногою на землі, а другою богзна в якому казковому світі. Це духовість справжнього німця, бачена власним німецьким оком, оком Вільгельма Буша й оком Людвика Ріхтера. І так прекрасно підходить до неї загал пересічної німецької літератури, коли брати до уваги пересічність німецького оповідання, що ним кормився той нарід, починаючи від XVIII ст.[17] від Лянґбайна, Кляврена і Тіммеля аж ген до Люйзи Мільбах та Євгенії Йон-Марліт і Куртс-Малер.

І от, коли Каліґуля-Гітлер загадав дорогою ґештапівського наказу за одним махом змінити духовість німецького Міхеля на духовість німецького Конкістадора і відповідно до того створити наказну героїчну літературу,

[16] Згадаймо преславну оборону Сараґосси — ту попередницю оборони Алказару проти червоних завойовників 1935 р. — і ганебне здання всіх німецьких твердинь в епоху Єни. О.Г.

[17] Ширше про те — в моїй недрукованій ще розвідці: *Обличчя літератур Европи. І. Німецька*. О.Г.

то той наказний героїзм збанкротував ущерть, бо він був насильством проти душі народу[18].

І так банкротує і збанкротує всяка література, носії якої грішать проти правди, глибини і достойности життєвої дійсности в колі свого оточення.

А далі.

2. **Всяка література перестає бути справжньою літературою, справжнім висловом духової культури, духового життя народу, коли вона не у спромозі створювати репрезентативні образи його панівних типів.** І що ще так, хай нам як доказ послужить тут одна з найкращих літератур Европи, а саме: література французька. І то як доказ *a contrasto* тобто як приклад того, що вона створила з наміченого нами погляду в епохах свого творчого розвитку.

Мистецькі образи, що їх читач зустрічає в письменстві Франції як образи репрезентативного рівня майже всі, навіть не зважаючи на їх дуже чітко зазначену приналежність до даного часу і середовища, досягли тієї вершини, значить — підсилені тією глибиною, то стають репрезентативні і з погляду загально-людського. Таким є передовсім тип европейського скептика, ідеологію якого створив Монтень[19]. Таким є Франсуа Рабле[20]. Як сатиричний тип епохи католицько-протестантського змагання багато важливіший, ніж німець Йоган Фішарт або англієць Джон Бетлер в поемі *Hudibras*. А далі пресвітла трійця творців французької сцени XVI ст. Корней, Расін і Мольєр. В Корнейя як репрезентативні типи: Сід, Горацій, Полієвкт. В Расіна: Фойдра, Андромаха, Аталія. В Мольєра: Гарпаґон, Тартіф, Жорж Давден як тип поневоленого в подружжі чоловіка, або Журген (*Bourgeosi, gentilhomme*) як французький тип нашого Мартина Борулі або Мини Мазайла[21]. А якщо б хтось закинув, що це типи занадто вже сценічні, зв'язані у трагіків з античною тематикою, а в Мольєра з прообразами Плавта і Теренца, то хіба не маєте репрезентативних типів з кіл французького живучого громадянства в Лабрієрових *Характерах*, в листах мадам

---

[18] Порівняй твори найновіших поетів Німеччини, таких як Ніно Ерне, Травте Кваде, Густль Міллер, Зіґфрід Гельдвайн, Клявс Праґер, Ганс Ґреф та цілий ряд інших, що їх не наводжу. О.Г.

[19] Порівняй тут: *Discours et Melanges Litteraires par M. Villemain*. Vol. I. Eloge de Montaigne, Paris 1846, с. 1–29.

[20] *La France Litteraire*, Brunswick 1884. Тут про *La Vie de Gargantua et de Pantagruel*, с. 26–27.

[21] Мольєрову комедію *Мізантроп* я не вважаю репрезентативним зразком його творчости. О.Г.

Севіньє, у споминах князя Сен-Сімона й у проповідях Бассі та Фенелона? А XVIII століття, століття Вольтера і Великої Революції? Хто зі знавців духового світу Франції того часу не чує тут глумливого голосу Вольтерового Кандіда, того другого, побіч Монтеня, протаґоніста французького скептицизму, якого арена не філософія, а література? І голосу Юлії Русса і Манон Лєско, побіч Кармени Меріме, найсимпатичнішої молодої грішниці, яку знає фра[н]цузька література? А порівнайте Манон з Ґретхен Ґете. Яка тут різниця двох світів, двох культур, двох національних філософій життя! І це ще тільки XVIII ст. французької літератури. А скільки їх, тих репрезентативних образів в її творах XIX століття? Від французького Вертера, Шатобріянового Рене, від тридцятилітньої жінки Бальзака і його Гарпаґона-Ґранде до репрезентативних образів у літературі Франції нашого часу. Яка імпозантна ґалерія геніяльно створених постатей! Ніби письменницькі адеквати-вірновартники різьбарських архітворів Родена!

А в нас?

Що ми маємо протиставити такому багатству? І чи не скажемо, що тільки література епохи кожночасного банкротства творчости не тямить свого завдання з цього погляду, завдання такого важливого з огляду на зацікавлене тут *fornum externum* сучасних читачів?

А далі і врешті.

3. **Всяка література зрікається вищого престижу, коли не намагається витворити своєрідний, притаманний своїй добі і традиціям свого середовища, ідеал мистецької краси.** І так само резиґнує вона з усякого вищого рівня, коли:

4. **Нехтує зовсім релігійну сторінку, проблему етичного рівня життя, змагання до передуховлення мистецького твору по лінії його таємного зв'язку з світом Божеського і Неземного** — зі світом Господа[22].

А нарешті (хоч і — *last not least!*).

5. **Кожна література банкротує і мусить збанкротувати, коли працівники її літературної критики не ведуть своєї праці з усією серйозністю, з усією свідомістю якихось вищих оціночних критеріїв, зв'язаних, до певної міри, з духовістю і з літературними традиціями даного середовища. І коли до критики беруться люди без фахової освіти, без ніяких принципів критичного підходу, без знання чужих літератур і чужих**

[22] Диви про це мою вже наведену статтю *Свято небес* в журналі «Християнський Шлях» 1946, № 39. Але і на неї наші шан. літературні критики не зволили звернути ніякої уваги, мабуть, тому, що релігійна проблема в літературі для них узагалі не існує. О.Г.

мов, кермуючись виключно чисто особистими поглядами і хвилевими інтересами.

Але якщо ми тепер з погляду на ці три дальші принципи мого критичного підходу подивимося уважніше на нашу теперішню літературу на еміґрації, то мусимо, на жаль, сказати, що це література без ніякого ідеалу краси, без Бога і без творчої літературної критики.

І це саме я хочу в цій моїй праці вказати.

ОПОВІДАННЯ

Скільки разів у літературі настає занепад мистецької творчости, то найдошкульніше відчувати його доводиться загалові читачів у ділянці — оповідання. Бо це та ділянка літературної праці, де в добах письменницького розквіту родиться, сказати б, х л і б н а с у ш н и й для широких мас читаючої громади. Коли ось пересічний читач, зацікавлений новими письменницькими появами, спиниться над ними у книгарській крамниці, то він звертає свою увагу першою чергою на останні твори — відомих оповідачів. З цього погляду, нпр., німецькі книгарі передвоєнної доби обчислили, що підчас т.зв. різдвяних книжкових ярмарків (*Weihnachtsbüchermarkt*), тобто в часі найбільшого попиту на літературні новини, на сто нових письменницьких творів, розкуплених публикою, припадало майже правильно 60 до 80% на оповідання, повісті і романи, а щойно решта на твори віршовані та драматичні[23]. І майже таке саме подають нам про книжковий обіг в них і прилюдні книгозбірні для випозичування творів красного письменства[24]. Нову ліричну збірку, чи епічну поему, чи новинку для сцени ви дістали тут в кожен час, але актуальна повість переходила з рук до рук, і треба було іноді аж записуватися на список чекаючих, щоб урешті, за правилом зголошеної черги і собі дістати розхоплювану збірку оповідань чи розреклямований роман. Правда — великий мистець оповідання, Оскар Вайлд, ще в добу перед першою світовою війною висловлював у збірці прегарних естетично-критичних нарисів *Intentions*, а саме у судії *Занепад фантазії* побоювання, що доба великих оповідачів, великих майстрів фантазії, в сучасній Европі — скінчилася[25]. А ми, сучасники світу після двох великих воєн додаймо до того, що блискучі успіхи тих

[23] Так принаймні за звітами книгарень і накладень в Німеччині (1912). Пор. до того каталог об'єднаних німецьких накладень з р. 1946 (München–Freiburg).

[24] Інститут Ляст у Відні (в добі *Im Westen nichts Neues* Ремарка).

[25] Цитую загально з памяти. О.Г.

колишніх великих майстрів європейського оповідання це вже сьогодні ніби казка і фантастична вигадка про себе. Бо де в нас сьогодні геніяльно розфантазовані оповідачі — Вайлд сказав би: брехуни! — типу і рівня Вальтера Скота, Александра Дюма батька, Віктора Ґюґо, Діккенса і Бульвера, Бальзака, Золя і Фльобера, Йокая і Крашевського, О. Генрі та Джозефа Конрада[26]? Одначе особливо типу тих двох перших — Скота і старого Дюма.

Справді — які це мистці оповідання! Того стихійного, простого оповідання, якого блаженного, рапсодно наївного розмаху не обтяжує ніяка глибінь Гамлетівської рефлексії, соціяльної ідеології, моралізуючого доктринерства та *a priori* сконструованої філософії, затеж творча фантазія автора степенує іноді до вершин просто нечуваного зацікавлення. Пригадуєте з першого роману Скота *Waverley* картини, де рішається оконечна доля ворохобника Мек Івора Ферґеса та молодого Веверлі? Або сцену з *Quentin Durward*, де п'яний шаліттям і оргією «арденський дик» князь Вільгельм от-от розпізнає проходячих повз нього героїв роману, загрожених з їх розпізнанням смертельною небезпекою? Або момент з роману *Kenilworth* де Емі Робсарт та граф Лестер стають віч-на-віч з королевою Єлисаветою? Або щось таке, як та картина в романі *Woodstock*, де Кромвел, повний гніву і жадоби помсти, стукає у браму терему Генріха Лі? Це картини, розмальовані Скотом так сповидно просто, а проте з таким усецілим оволодінням уваги читача, що напруга цікавости запирає вам віддих, степенує увагу трохи не до болю, велить забути читачеві, чи це ніч чи день і — здебільша — лишається вам в живій пам'яті на все життя[27]. І воно знаменне собою, що коли Печорін в Лермонтовім романі *Герой нашого часу* в одній з трагічних ситуацій свого життя намагається призабути всю важкість даної хвилини, то він поглиблюється весь в лектуру Скотового роману про пуританів... А Гайнріх Гайне писав колись у своїх листах з Берліну: «...Тепер же мушу говорити про твори Вальтера Скота, бо весь Берлін говорить про нього, бо скрізь його читають, подивляють, критикують, лають і знову хвалять і знову читають. Від шановної пані графині аж ген до простої швачки, від пана графа до люкайчука — все читає романи великого шотляндця, особливо ж наші чутливі дами. Зокрема ж роман *Kenilworth*

[26] Але тут я розрізняю оповідачів-фабулістів і оповідачів-ідеологів. Та про це ширше в окремій розвідці. О.Г.

[27] На-жаль в нас, українців, відоме здебільша тільки ім'я Скота, і лиш ми серед народів Европи не витворили ніякої школи Вальтера Скота, хоч мають її японці і китайці. О.Г.

викликав тут сенсаційне враження[28]. Читають в нас Скота в ориґіналі, або в усіх можливих перекладах, яких теж не брак, бо, нпр., останній тепер роман Скота *Пірат*[29] появився водночас в чотирьох перекладах...»[30].

А Дюма батько? Його *Les troius mousquetires*? Та хіба зміг би хто з його читачів призабути картину, як славетна трійка мушкетерів, Ато, Парто та Арамі, а з ними як їх гідний товариш, д'Артаніян, дістається до Лондону, щоб добути тут самоцвітів королеви Анни? Або як леді Вінтер, слідом за ними покидає Париж, занепокоєна спершу грозою вічної в'язниці в теремі лорда, а далі добуває прихильність молодого офіцера Фельтена, важиться з ним на втечу, якої кожен момент це акт нечуваної зваги, і вертається все таки до Парижу, щоб тут остаточно попасти в руки трьох мушкетерів та на той їх суд, малюнок якого захоплював колись до ентузіязму весь культурний світ, від читачів у Калябрії до читачів Стокгольму, Гаммерфесту, і від Лондону до Шангаю?

«В XIV ст. лектурою европейського світу є Данте, в XVII ст. Сервантес, в XIX ст. Александер Дюма» — писала колись захоплена мадам Дельфін де-Жірарден[31]. А коли — спитаймо — стане такою лектурою европейської прилюдности якийсь український літературний твір, зокрема ж в ділянці оповідання? Ми ж, українці, повторюємо залюбки, що між словянськими літературами наша одна з найбільших і найкращих і ставимо її на один рівень поруч літератур російської, польської і чеської. Але тоді, як усі ті літератури мають письменників, твори яких є в перекладах і відомі в усій Европі, то що ми, українці, можемо поставити поруч них? Німецька — а за нею французька — літературна критика підкреслювала вже давно і підкреслює те й тепер з усією рішучістю, що великі російські і скандінавські оповідачі XIX ст. оформили властиво обличчя роману модерної доби, та що без Толстого і Достоєвського блискучого розвитку цього роману не

---

[28] Це один з найкращих творів Скота, його змістом є трагічна історія потаємної жінки графа Лестера — полюбовника королеви Єлисавети — історія, що кінчиться насильною смертю тієї жінки, Емі Росарт, а розігрується в Лестеровім замку Кенілворс (1560 р.).

[29] *The pirate* (1821 р.).

[30] За текстом у виданні: Heinrich Heine, *Europ. Bilderbogen*, Phönix–Verlag 1946, c. 27. При цій нагоді зазначу, що дещо від'ємні осуди про Скота в Тена (*Histoire de la literature anglaise*) та у Брандеса (*Hauptströmungen der Literatur d. XIX. Jh.*), на мою думку, не зовсім слушні, особливо ж осуд Брандеса, що недоцінює зовсім Скота хоч би з погляду на його значення як уподібника селянських духовостей (*The hearth of Midlothian* та ін.). О.Г.

[31] В нарисі про неї у творі А. Бюхнера (Büchner) *Französische Literaturbilder*, 2. T., Frankfurt a. Main, c. 262–265.

можна б уявити[32]. Польський роман добув європейського розголосу— а то й нагороди Нобля! — з творами Сєнкевіча, Жеромського, Реймонта та Боя-Желенського[33]. Правда — європейський рівень Сєнкевічового *Quo vadis* був оспорюваний німецькою критикою з самого початку його успіху, а до його автора пристосовано той трохи презирливий підхід, що ним писувалося і в самих поляків краківське *Liberum veto* і який зазначується ще і в останньому часі у споминах Желенського про краківську богему[34]. Але сфільмоване *Quo vadis* оббігло фільмові сцени всієї Европи так само, як чудове англійське *The King of Kings*, і сьогодні, напр., в літературно-критичних французьких журналах ви зустрічаєтеся з дуже прихильними інформаціями про новини польської літератури. З чеської літератури оповідання Божени Нємцової, Врхліцкого, Сватоплука Чеха, Заєра *Ян Марія Пльойгар* та леґенди, а далі твори Махара, Ружени Свободової та Ружени Єсенської, щоб не згадувати вже про *Прекрасного вояка Швейка*, — відомі і цінені на европейському форумі, так само добре, як і оповідання російські доби Ґорького, Андреєва та Чехова. А віденський критик Ганс Лібштекель поставив Заєровий роман поруч Ромена Роллана *Жан Крістоф*.

І от ще раз доводиться поставити питання: А ми?

Ми, українці, з нашою літературою для Европи трохи не те саме, що і з політичного боку як бездомні скитальці: ніхто нас не знає, ні не респектує. Мов наперекір тому, що ще ніколи не говорилося в нашій літературі так багацько про Европу, як саме сьогодні. І ніколи ще деякі літераторські типи в нас не лізли вам у вічі і не чванилися своїм т.зв. «европеїзмом» так нахабно, як нині. На-жаль — усі ті «европеїсти» нашого загумінка в суті речі такі далекі до Европи, як Европа від них; в їх бундючнім, іноді гохштаплерсько-високопарнім «европеїзмі» немає, поза хитро нахапаними

---

[32] Перед війною в Німеччині особливо Маєр-Ґрефе (Graefe) та Карло Нецель (Nötzel) це захоплені речники російської творчої духовости, зокрема ж Достоєвського, на плекання культу якого в Европі ми, українці, дивимося з заложеними руками, не зважившись досі ні на один критичний голос про цього московського патокриміналіста, на европейському форумі. А сьогодні культ Достоєвського в Европі знову поглиблюється. Я питаюсь: чи всякого роду Раскольнікови, Карамазови, Смердякови та Мищкіни і на будуче мають лишитися «ідеальними репрезентантами слов'янської релігійности» для Европи? О.Г.

[33] Притім усі Сєнкевічівські неправди про нас пішли в широкий світ так само, як і Вольтерів наклеп на запоріжців в його *Charles XII*, та проте ніякий український історик не догадався виступити на европейському форумі з відповідним спростуванням, хоч би тільки німецькою мовою і хоч би лиш з перекладом відомої праці про *Ogniem i mieczem* В. Антоновича. О.Г.

[34] T. Boy-Zelenski, *Znaszli ten kraj?*, Hanov. 1946.

фразами та іменами, суто европейського нічого, хочби вони й безліч разів гіпнотизували тих мучеників-читачів такими европейськими ймennями як — зрештою вже давно прогомонілий і цікавий хіба літературним палеонтологам![35] — Джойс, чи якийсь американський літератор, або знову якийсь ще дуже сумнівний тип зпід прапора французького екзистенціялізму чи не менш туманного сюрреалізму, що зі справжньою поезією і мистецькою красою не мав і не буде мати ніколи нічогіського спільного[36]. Бо як-не-як, а упродовж дотеперішнього періоду нашої еміґрації саме ті «европеїсти» в нас не змогли створити не то що нічого видатного, але навіть нічого путнього, тобто такого, що могло б стати бодай поруч кращих творів Нечуя-Левицького, Грінченка чи Конисього. Правда — Великі Інквізитори зпід знаку европеїзму проскрибували цих справжніх і характерних письменників у нас уже давно, вчепившися рівно туманної як і брехливої фрази про т.зв. п р о с в і т я н щ и н у, якою всякого роду европеїсти, імперіялісти, перші консули та критичні диктатори нашого загумінку звикли забивати за одним пострілом усе, що не вкладається ніяк у Прокрустове ліжко їх доктрини. Та проте треба сказати, що коли нині доводиться дати до читання пересічному українському читачеві щось розумне, гарне, етично чисте і справді національним духом надихане — зокрема ж коли ідеться про українську жінку і українську молодь, — то твори саме тих письменників — це справжня *Stella Maris* для нашого читача[37]. Зате ж які досвіди зроблено з цього погляду, нпр., з творами такого, так дуже тепер деким захвалюваного М. Хвильового, це показав інцидент з передрукуванням його ж оповідання *Життя* в місячнику для молоді «Юнак». Про це я писав ширше на іншому місці[38] і тому тут повторятись не буду. Але що еротоманія, ще починаючи від Винниченка, засіла міцно в головах наших літераторів і то саме таких, що залюбки покликуються на европейські зразки, того доказ — як опісля побачимо — між іншим оповідання **Ігоря Костецького**, своєю продуктивністю одного з найплодовитіших членів теперішнього МУР-у.

---

[35] Читайте про Джойса — та про спорідненого з ним фоссільно мертвого Пруста! — принципову річ Анрі Міллера *L'univers de la mort* в паризькім журналі „Poesie" 1946, № 35, с. 18–40.

[36] Порівняй рецензію: Renè-Guy Cadou: *Poesie* (про Ж. Сіпервея, Анрі Мішо та Поля Елюара) в журналі „Horizon" 1947, с. 90–91.

[37] Говорю це на основі досвідів, зроблених Культ. Освітнім Рефератом в нашому таборі в Карльсфельді і в таборі «Орлик» в Берхтесґадені. О.Г.

[38] «Орлик» журнал таборового життя, Берхтесґаден 1946, № 2, с. 8, у статті *Кукіль у хлібах*. О.Г.

З творами Костецького — подібно як і з творами Косача — ви стрінетесь сьогодні у всіх виданнях цієї літераторської організації і поза ними. Костецький так само, як і Косач добре дбає про те, щоб що найчастіше пригадуватися шановній громаді наших читачів і дбає водночас про те — знову як і Косач — щоб виплоди його пера не лишалися без відповідної реклями. До того ці панове користуються усоюзненою з ними пресою, яка вас заздалегідь повчає про те, в чому саме суть і цінність їх писань, а крім того прихильністю літературного проводу МУР-у, речник якого або не критикує їх зовсім, або критикує з дружньою поблажливістю, тоді, як на не усоюзнені літераторські появи кидається грім і розторощується їх усеціло (бідний Ситник!).

«Літературна творчість І. Костецького, — каже в післямові до його нарисів, — названих чомусь новелями — такий поважний і авторитетний критик, як проф. В. Державин[39] — повертає нашу белетристику до шляхів того високого й ідеалістичного мистецтва, яке має промовляти до народу не прозаїчним змістом слова — це повинна робити і далеко краще робить кваліфікована публіцистика — а самим словом, тим творчим словом-логосом, що діє глибше й потужніше за все на світі і знаменує в поетичному вислові сказане й не сказане яко безпосередній еквівалент несказанної ідеї — бо „напочатку було слово”» (с. 26). — Я признаюсь, що це визначення літературної творчости Костецького тут мені не зовсім ясне, особливо ж коли порівняти його ще з тим місцем післямови проф. Державина на самім початку, де говориться, що «белетристична продукція Костецького... становить принципову і глибоко знаменну подію в мистецькому розвитку сюжетової прози» (с. 25). Читаючи ось таке, ви мимохіть читаєте: в чому ж ота «принциповість» і «глибока знаменність» такої події, як белетристична продукція Костецького? Правда — проф. Державин намагається опісля пояснювати формальні особливості оповідання Костецького, вказує на «шукання нових форм вислову, що вони не описували і не визначали б раціональним шляхом ті почуття та ідеї, які письменник намагається закласти у свій твір, а викликали б їх у читача поза літературним сенсом тексту самою високо-естетичною організацією вислову — те шукання — каже проф. Державин — рівномірно спричинилось і до великих мистецьких досягнень (Джойс в англійській літературі, Гемінґвей в американській), і до величних провалів німецького експресіонізму і французького сюрреалізму» (с. 25). І ще далі каже проф. Державин таке: «Для української

[39] Ігор Костецький, *Оповідання про переможців. Дев'ять новель*. Післямова Володимира Державина, Мала Бібліотека МУР-у, «Золота Брама» 1946.

белетристики, що вона досі — з небезосновною обережністю — перебувала ніби осторонь від тих стилістично-композиційних спроб і шукань, **надзвичайно важить той факт, що в творах І. Костецького вони відразу виступають не в ролі малоприступних читачеві або й естетично-сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози, яке відкидає гадану самовартість, описової матерії т.зв. реалізму і оперує переважно емоціями й афектами, відчуваними поза літературним словом і поміж граматичних словосполук**» (с. 25)[40].

Як бачимо — наш видатний критик до пана Костецького дуже прихильний, хоч я побоююся, що пересічний читач, окреслень проф. Державина не буде розуміти гаразд, а до того, коли почне читати критичніше ті — як каже критик — твори «нового ідеалістичного мистецтва», то ладен згадати собі римську проповідку: *parturiunt montes — nascitur ridiculus mus*, тобто по нашому: з великої хмари малий дощ. Проф. Державин сягає ось аж до XVIII ст., згадує реалізм, символізм, експресіонізм і сюрреалізм і цитує притім як необхідних двох однодумців пана Костецького — невдаху Джойса та сенсаційного, а не все стравного Гемінґвея. І от коли читач, наслухавшися того всього, береться врешті читати ті джойсівсько-гемінґвейсько-костецьківські чудеса, очікуючи нечуваних об'явлінь «нового ідеалістичного мистецтва», він зустрічає як першу «новелю про переможця» — а наголовок прекрасний! — таке:

Там високо на горах.

«Четверо хлопців узялися за руки. Старший над (?) ними сказав[41]:

— З а б у д ь м о , х л о п ц і .

Він сказав:

З а б у д ь м о х л о п ц і , що були між нас такі, що плакали з нещасливого кохання. Може —

Він нажмурив до сонця ліве око. (?)

— Може вони ще придадуться нам колись. Пісні про кохання. Лиш не тепер. Прощайте, хлопці.

Побравшися за руки, вони зійшли з пагорба. Їх розстріляли широкою чергою з кулемета. Вони лягли на землю і не сказали більше ні слова.

Замість них мала промовити земля».

От і все!

Бачите, шановний читачу, яке наше теперішнє мистецтво просте, а властиво паном Костецьким упрощене до можливого мінімуму. Той

[40] Підкреслення моє. О.Г.

[41] Підкреслення мої. О.Г.

Джойс, що тепер ніби в рекомпензату за страчений в Європі авторитет став *via* Ігор Костецький та ще до того з містером Гемінґвеєм ніби духовим батьком МУР-у, ще вищим ранґою, ніж Улас Самчук і навіть проф. Шевчук, мусів свого часу все таки добре натрудитися, поки зміг зліпити свою, хоч і не зовсім доречну, то проте об'ємом грубу книгу, затитуловану іменням гелленського героя. І Гемінґвей теж натрудився і написав немало, поки добув тієї слави, що розгомонює тепер світом, зокрема ж не дала і не дає спати Ігореві Костецькому. Ну, а от він, Ігор Костецький, втяв усього 13-рядковий ескізець, і вже він в нас і Джойс і Гемінґвей!

Одначе можливе, що офіційний критик МУР-у скаже мені на те:

— Хай буде, що короткий, але ви дивіться, який він! Тобто які його кваліфікації з формального, мистецького та ідеологічного боку!

Ну, гаразд — так придивімося йому ближче. Як бачимо — з традиційною формо[ю] новелі автор зірвав ґрунтовно, бо в усій літературі світу не знайдете новелі, об'ємом усього 13 рядків. Але якщо так, то це взагалі ніяка новеля тай взагалі ніяка нова форма, ніяка новість ідеалістичного мистецтва, а стара як світ форма поширеного афоризму, така улюблена авторами в сюжетах казково-поетичного характеру, де з одної сторони іде про пластику тонкого, мініятюрного малюнку, а про мистецько заховану глибінь основної думки з другої. І ми знаємо, що саме наша новітня, невгомонним темпом життя гонена доба видосконалила ту коротку, таку дуже притаманну їй форму мистецького вислову до вершин, завдяки мініятюрним шедеврам в цім жанрі Турґенєва, Бодлера, Оскара Вайлда, Артура Шніцлера, Петра Альтенберґа, Лінкевса та цілого ряду інших, що їм завдячуємо коштовні перлини такої поезії в прозі, малюнків життя в казковій чи приказковій формі. Але хоч і не могли б ми таким речам в Костецького признати з ніякого погляду творчо-ориґінальної форми, то проте ми були б йому нескінчено вдячні, коли б він тут дав нам щось, що нагадувало б нам хоч в дечому чудових поетів афоризму рівня Турґенєва, а головно незрівнанного з ніким Вайлда[42]. Але що ж — яка тут внутрішня сторінка речі Костецького? Своєю плиткістю, браком всякого поетичного настрою та пісною сірістю обрисів цей нарис робить на мене враження — якщо взагалі про це говорити — літераторської спроби наївного гімназиста. Бо сьогодні й дійсно хіба тільки простодушний юнак, що не зміг чи не мав ще змоги пізнати все багацтво, всю глибінь т.зв. в о є н н о ї л і т е р а т у р и,

[42] В останньому часі появився дуже добрий вибір з творів Вайлда в німецькім видавництві „Die Brücke": *Selections from Oscar Wilde*. W. Dorn Verlag, Bremen–Horn 1947. Тут є дещо і з *De Profundis*. О. Г.

витвореної в Європі добою двох світових воєн від 1914 до нині — може як автор вдоволюватися такою банальною і поверховною дрібничкою, як цей нарис Костецького. Отак для читачів, що знають короткі малюнки і малюночки баталістичного характеру з творів Анни Віванті, Барбюса, Дюамеля, Леонгарда Франка, з французької воєнної книги *Les Martyrs* і з цілої низки інших, немає тут ні мистецького, ні ідеологічного зацікавлення. Для чужинця ні, бо недостача індивідуальних рис у малюнку середовища відразу відштовхне його. А для українського читача теж ні, бо сіре узагальнення цілости картини тісніше його уваги з нею не зв'язує.

А далі мимохітна кумедність всієї ситуації взагалі. Бо якщо це війна, то як це так, що на шпилі високої гори четверо хлопців, замість шукати змоги втекти від ворога, що чатує під горою з наставленим кулеметом, беруться за руки як до аркана, і вислухавши сентиментальну промову «старшого» про те, що треба їм забути про той плач, що ним вони ридали колись з нещасливого кохання і про пісні кохання, сходять з пагорба — отож не з високої гори? — просто на люфу кулемета, що розстрілює їх широкою чергою. Та хіба є де ще такі хлопці, що замість кидатись на кулемета, дають себе вистрілювати мов вівці? І що це за хлопці такі, що так ревно плачуть з нещасливого кохання? Та де нині автор бачив таких плаксивих юнаків? І що то за трубадури такі, що закохавшись потопають у сльозах та ще і співають при тім? А якщо це не війна, то що це взагалі за ситуація? Пацифікація з кулеметами — чи що таке? А коли хлопці розстріляні, вже всі на землі, то нащо заввага автора про те, що вони вже не сказали ні слова? Та хіба ті, кого розстріляли чи повісили, ще звикли щось говорити? А в кінці дуже сумнівна глибінь останньої, отож провідної рефлексії автора: «Замість них мала промовити земля». Це ось смішна заввага, бо як би ми всі так давали себе вистрілювати і покладались тільки на те, що, мовляв, земля сама буде за нас говорити, то бідні ми й бідна та наша земля...

І отак доводиться сказати:

Так це так репрезентується модерна українська «новеля», що мала б бути зразком чогось зовсім нового, якогось нового та переломового досягнення, мистецького досягнення в українській літературі нашого середовища та сучасної доби? Правда — на це питання шан. автор скаже нам зараз: Але ж, панове, це тільки перший зразок в моїй збірці новель, там же є ще вісім, а крім того в мене ж ще ціла низка інших творів у журналах та в альманахах МУР-у! — А на це треба сказати, що всі ті інші спроби таланту Костецького я так само докладно й сумлінно розглянув, як власне і той перший зразок, та на-жаль вислід критичної аналізи був для автора

тим фатальніший, чим ота аналіза була точніша і совісніша. Ось у восьми дальших «новелях» про «переможців» того типу, що розплакані трубадури «там високо на горах», скрізь намагання автора чудувати українських дурнів нечуваною глибінню та ориґінальністю сюжету, але з тим, що єдиний ефект, що його пан Костецький з гідною уваги послідовністю осягає, це враження смішної банальности і плиткости, але штудерними фразами і всякого роду стилістичними вихватами та гокус-покусами замаскованої так, що спершу маєте враження прислоненого образу в Саіс, а щойно після прочитання «новелі» до кінця, бачите, що тут під саісівською прислоною або немає нічого, або тільки ерзац-глибінь таки домашнього виробу поштивого Ігоря Костецького. Але при допомозі яких засобів наш епохальної міри оповідач намагається посилювати враження своїх творів, особливо ж таких вдячних засобів, як усякого роду штуки з-під знаку Ероса — про це вже у продовженні цієї праці.

«Злютованим поєднанням інтелекту й будівної волі назустріч усім та всяким мистецьким „хо". Не відчуваючи боязні перед жадним з них. Найменшої тіні наміру робити ориґінальство (?) обов'язковим, але приймати з довірою все. — Вірити, що світ безмежний і безмежні можності його, людина ж співтворець. Мистецтво — співтворчість. Мистецтво — співтворчість людини у всесвіті, взаємодія з долею. Активізм. Видіння світу по-своєму, віра, що світ саме таким є, лиш збудити його (?). Романтизм...».

З передмови до альманаха «Х о р с»[43].

«— але можна ще таким рядом: камбр-бум-камбро, — Рауль дю Камбре, — ембро — Льом-брозо — обри — кобри — кабро — ебро — цебро — цебрик — цебрик-Амнеріс — Амон — Ра — УНРРА — ндра — ндравити — Кіндрат — дратва — далі падає непристойне...»

З нарису І. Костецького *Божественна лжа*[44].

«...Начхать на всіх критиків, на рецензентів, на нерозуміючу юрбу. Той мистець, мої панове, хто сміє дивитись уперед, хто вільний[45], ви розумієте, від так званої логіки, бо в мистецтві логіки немає, а єсть чудодійність, фікція, фантазія, абстракт, нереальність...»[46].

З повісти Ю. Косача *Еней і життя інших*[47].

---

[43] Видавництво «Українське Слово», жовтень 1946, с. 4.

[44] В альманаху «Хорс», с. 53.

[45] Підкреслення автора цитати. О.Г.

[46] Альманах МУР-у, № 1, с. 37–38.

[47] Ibidem.

Поки почнемо приглядатися ближче до намічених мною нарисів Ігоря Костецького еротичного характеру, воно варт зупинитися — покищо хоч коротко — на деяких тезах принципіяльного значення в наших літераторів, щоб порозуміти гаразд усю рознузданість, усю безпросвітність, а з цим і всю жалюгідну безвартність їх мізкових екскрементів, що ними вони змогли вже перепоїти як погубною отруєю здоровий досі ґрунт нашої літератури. З цього погляду ви читайте ось хочби щось таке, як передмова до альманаха «Хорс» п.н. *З компасом*. Цей — як на намічений зміст статті — зрештою цілком недоладний і смішний наголовок пишається тут, правда, аж у трьох мовах (причім по німецьки перекладено просто *mit Kompass*!). Але хочби її анонімовий автор був додав ще кілька перекладів цього наголовку, то він не переконав би читача про те, що в нього в голові був компас, коли він ту статтю писав, та що в авторів альманаха «Хорс» була взагалі ясна свідомість того, чого вони властиво хотіли, коли видавали його. Бо починаючи від мотта статті, яким є тут Маланюка:

Серед самумів, серед злив,
Екстрактами могутніх формул,
Він — неустанний хемік слів —
Плянує витривалу форму —

аж ген до кінця цієї енунціяції редакторів «Хорса» про їх мистецькі цілі, тут, на мій погляд, в читача тільки одно враження, а саме — хаосу, що зазначується як в думках так і — особливо — в тяжкій, як на передмову до наміченого — «п р и н ц и п о в о г о»[48] часопису, дуже сумнівній формі тієї речі. Я думаю, що її автор не занадто напрацювався, коли оту передмову до «Хорса» писав, зокрема ж не занадто рахувався він зі словами, коли брався з'ясовувати ідеологічний напрям альманаха. Вже ось саме мотто не належить до найкращого з того, що в Маланюка можемо зустрінути як поетове слово про мистецтво. Тут зв'язання «самумів» та «злив» з «екстрактами формул» та з хемією слів як плянуванням «витривалої форми», це як дефініція мистецької творчости по своїй суті штучне, штудерно вимізкуване, а не глибше відчуте, і тому пересічному читачеві в нас не каже про мистецтво, на жаль, нічого. І не розумієш гаразд автора передмови, коли він з самого початку зазначує: «Хто прагне піднести в рокоті й свисті всесвітніх струсів мистецьку корогву, той свідомо приготувався щохвилини перетяти собі, як настане така конечність, шляхи до

[48] Підкреслення автора передмови. О.Г.

загального спочуття. Цей бо мистецький часопис задумано насамперед як часопис п р и н ц и п о в и й»[49].

Як то? Адже ж у тому, що «Хорс» подуманий як щось принципове, немає ж ніякої рації добачувати конечність загального нерозуміння його? Навпаки — хотілося б радше думати, що коли редактори видвигають якийсь хоч приблизно розумний принцип, то тим легше воно читачеві порозуміти їх цілі, поскільки лиш той принцип не є якоюсь елевзійською містерією для читаючого загалу. Але що ж — мова редакторів альманаха скидається таки більше на містерію, ніж на ясне окреслення їх інтенцій, коли далі читаємо таке: «Ще й другий тут вагар. Вже годі злічити суддів, що пробували втриматись в осередку кругобігу — життя–мистецтво–мистецтво–життя, пробували розв'язати питання його квадратури. Відвічний спір форми й змісту, зловживання то тим, то тим. У наші дні чути подекуди заклик повернутись від романтизму до реалізму — при розумінні першого як п о в і т р я н о г о з а м к у — другого — як х а р к о т и н н я ж и т т я». Тут одно речення темніше, ніж друге. Бо що це за незліченні судді, що в такім містерійнім кругобігу намагаються розв'язувати питання «його» квадратури? І чиєї квадратури? Квадратури того кругобігу, чи життя чи мистецтва? І хто й чим узявся зловживати тут? І як це так автор передмови, переходить тут до романтизму й реалізму, дефініюючи перший, як повітряний замок, а реалізм як харкотиння життя. Таке кумедне пустомельство це неабиякий коментар до сумнівного мотта з його хемічними формулами й екстрактами, а вже дійсно гідне уваги в ньому оте дефініювання романтизму просто як повітряного замку, а реалізму як — харкотиння життя. Бідний реалізм! Це мабуть ще ніякий критик в Европі, як довго існує реалізм, не схарактеризував його з таким їдким презирством, як автор тієї «принципової» передмови. Та ще — як зазначено в наголовку в чотирьох мовах — з к о м п а с о м. *With a compass! Avec une boussole! Mit Kompaß*! От куди повів Хорсовий компас: просто в літературне харкотиння! Але це така кара реалізмові мабуть за те, що автор передмови рішається врешті розкрити містерії свого наміченого чотирократним компасом принципу: це — романтизм. І за той романтизм треба би тепер боротися. — «Розлам старої броні — каже автор далі — але за настирливими законами новоісповідуваних мистецьких світовідчувань. Вони на карках (?) як нові обов'язкові обмеження. Хто хотів ломати обережно, з оглядом — навік відтяв себе від мистецьких праджерел. Розлам це гуркотіння, тріск, тріски, луна, курява, біль зростання, це торжество неіснуючої

[49] Підкреслення автора передмови. О.Г.

цілости торса Афродіти над скалками з Фідія та Праксітеля. Розлам це дія не миротворна. Тільки, що немногі причетні до таємниці: не як ламати, а що. Все ж не кожного разу чекати маніфестів на ослячих хвостах».

Тут кожен читач принаймні з пересічно здоровими глуздами хотів би запитати автора чи авторів цієї дійсно неповторної своїм компасом та своїми принципами передмови до «Хорса», що воно таке маніфести на ослячих хвостах? Як ослячі хвости зв'язуються з маніфестами взагалі, а з маніфестами романтизму зокрема? І коли вже сьогодні не чекати нам таких маніфестів, то в котрій з європейських літератур і в яку епоху шукати нам за ними? — «Бо — каже стурбований автор Хорсової передмови — з а р а з[50] їм нема звідки вилунати» (— як то: навіть з МУР-у ні? О.Г.). Але от — авторове «зараз» все таки не таке то вже безнадійне. Бо тут же в дужках та з авторовим підкресленням читаємо таку радісну повідому (— ніби своєрідний ерзац за пропащий маніфест на ослячому хвості): «Між двох воєн слов'яни визріли з жовтої куцини (? що це таке?). Йдуть далі. П р и д и в л я ю т ь с я д о с т а р е ч о ї о к ц и д е н т а л ь н о с т и (то вони ще не бачили окциденту?) зараз дорослим, врівноваженим мозком — до романтизму. Без ґонґів — до романтизму. Осмислена (?) буря й повільний натиск, але цілковито, до кінця» (с. 4).

Отож:

До романтизму! Правда — без ґонґів, а до того під рафінованим повільним натиском апокаліптичної «осмисленої» бурі, але все таки до якоїсь цілі та цілковито й до кінця.

Дальшу частинку тієї передмови читачі нашого журналу мають цитатою у вступі до моєї статті, і цього нам, я думаю, доволі. Її рештою — а це ще більш, ніж дві сторінки, — я тут займатися не буду, бо на те, щоб виказати всі недоречности, всю мимовільну коміку і кумедність нахляпаних нашвидку фраз цієї статті *З компасом*, з ослячими хвостами та з ґонґами, на це треба би багато більше місця, ніж те, що ним я тут можу користуватися. А спинився я над наведеним тут винятком тільки на те, щоб показати, який **застрашаючо туманний** той ідеологічний ґрунт, що на ньому стоять в нас сьогодні саме ті літератори, що за всяку ціну хотіли б стати творцями і провідниками нових мистецьких напрямів. Правда — та обставина, що їх енунціяції та відгуки здебільша здорово туманні, а то й просто позбавлені всякої вищої, а головно здорової думки, тих панів не турбує зовсім. Навпаки — вони залюбки і принципово стоять на тому, що мистецтво і суспільність,

[50] Підкреслення моє. О.Г.

це, мовляв, два світи про себе, і що тому немає ніякого зобов'язання для мистців знижатися до рівня пересічности, щоб бути вповні зрозумілим для загалу читачів. Ви читайте з цього погляду низку, статтей панів з МУР-у, починаючи, нпр., від статті Ігоря Костецького *Диктатура пересічности*[51], аж ген до найновіших енунціяцій проф. Юрія Шереха[52], а побачите, які то метаморфози настали тепер в нашій літературі. Метаморфози, з огляду на які тричі геніяльний Юрій Косач десятькратний лавреат всіх дотеперішніх літературних конкурсів, мечів та змагань, проголосив оте пророчисте «начхать»! на критиків, на рецензентів, на юрбу і на бідну, Богу духа винну логіку. Маніфест якого прекрасний текст наші читачі мають як цитату у вступі до цієї статті. Далебі — кругом переможець отой наш моторний Еней Косач! А як тепер презентується український романтизм, так чудесно — хоч і без ґонгів! — введений в літературу редакторами альманаха «Хорс» — це нам покаже найкраще поміщений тут нарис Ігоря Костецького п.н. *Божественна лжа. Подія однієї ночі.*

Що ж — спитаймо — дає тут автор українському читачеві нашої доби?

Спершу ось в нас враження, що концепція цілости продумана автором по лінії неабиякого замислу, коли нарис має такий врочистий наголовок. Бо хочеться думати читачеві, що коли оповідач послугується в наголовку словом божественний, то він певно здає собі при тім справу з того, що не годилося б кидати таким словом там, де не тільки, що нічого божественного немає, але й нічого сяк-так пристойного чи путнього не бачиться. Але в Костецького романтизм — чи скажімо краще: романтична іронія — починається вже від наголовку. Бо ось в обговореній вже мною його збірці *Оповідання про переможців* мимовільна іронія була в тому, що в суті речі саме в тій збірці немає ніяких оповідань і здебільша ніяких переможців. А в нарисі *Божественна лжа* автор знову наче кпить собі з читачів, замаскувавши його хитрим наголовком. Так, що читач чекає чогось нечуваного, а зустрічається з чимось, що вражає його гнилим подихом щонайординарнішої буденщини, змальованої — *sit venia verbo!* — з таким усецілим подоптанням всяких правил логіки, всіх категорій примітивного розуму і всіх слушних, хоч і найскромніших побажань принаймні інтелігентнішого читача, що Юрій Еней Косач, начхавши на всіх критиків — тільки на конкурсові жюрі ні! — повинен би властиво обцілувати Ігоря Костецького за такий подвиг, як ота його *Божественна лжа*. А знову тверезий читач питається, хто тут більше скомпромітований: чи

[51] «Українське Слово» з 4 VIII 1946.

[52] Між іншим, *Етюди про «незрозуміле» в літературі*, «Арка», № 4.

автор вступної статті до альманаха, що з чотирократним компасом в руці проголосив нову романтику в нашій літературі, не приглянувшися мабуть ближче цілком не романтичній небелиці пана Костецького? Чи редактори і видавці альманаха «Хорс», чи ті здебільша закаптурені критики, що захвалювали і захвалюють «Хорса», встановивши мабуть, що всі українські читачі це повні недотепи, яким уже на трійливі цинізми у виплодах Косачів та Костецьких не реаґувати ніяк і ніколи?

Бо я питаюся, чи не є це цинізмом зі сторони чванькуватого літератора, коли Костецький, змістифікувавши читача спершу якоюсь парафразою про Кармен, що зрештою не в'яжеться з властивою темою нарису, вводить читача в якусь ніби театральну, ніби військову компанію, де метушаться якісь Данили, Поліни, Конопацькі, Григори, Валюшки, Клавдії, Гриши Наґелі, Гаєвські, Стасі, майори і полковники, і де зараз починається **пияцька орґія** як вступ **до картини любовної ночі** пані Валюшки і пана Григора? **І це в Косача і в Костецького і стільки всього сліду з життя нашої доби, що воєнне тло як поплатна сценерія для орґіястичних та хитро еротичних молюнків. З глибин скривавленого воєнного тла ті наші Косачі й Костецькі не вміють добути нічого гарного, високого думкою, шляхетного поривом, взагалі щось, що було б хоч слабим, хоч приблизним відсвітом та відгуком щойно пережитої** і саме переживаної нами трагедії українського народу. Ні — ці панове вміють годувати своїх бідних читачів тільки одним, а саме картинами фізичних і моральних грязюк, в яких насолоджуються їх нікчемні видива — бо героями це не можемо хіба назвати ніяк! Насолоджуються безспросвітними пияцькими орґіями, еротичними штуками та розмовами, в порівнанні з якими розмови справжніх варіятів це ще — золото. Бо от яка вам «розмова» зараз на третій сторінці оповідання Костецького:

«Стася звеліла: — До порядку.

Але Конопацький вже почав:

— Усім відомо, що обов'язком мого життя є творити слово. Я для цього існую. У словотворчості виправдання мого існування. Творімо слова, мої друзі.

— Це щось довго, — сказала Поліна.

— Ні, не довго. Моїм обов'язком є встановляти слова для кожного року. Ляйтмотив року, мовити б так. Домінанта словесна. Звукове визначення кожної сучасности. І я — —

— Це довго буде, — спитала Поліна.

Стася звеліла:

— Замовчи.

— Я вигадав слово для нині. Я вигадав, як відомо, слово й для вчора. Воно звучало — —

— Розняґа, розняґа!

— Так, мої друзі, це була розняґа, роз-ня-ґа. Ви пам'ятаєте, скільки змісту вкладали ви в нього. Це була передвоєнна розняґа, розняґа бакалійна, розняґа парашутна, розняґа розлютована, розняґа еротична. У викладі баранознавства це слово записане з малої літери, але з великою кінцевою. Але у зв'язку з тим, що літера ґ торік ще була на індексі, бо Постишев — —

— Коротше, — крикнули з правого боку.

— Добре. Отож розняґу записано минулого року через г, і я — —

— Жімно! — ревнув нараз майор-арієць, тримаючи обома руками склянку.

— Гірко!

— Хочеш іще, — спитала Валюшка. Григор усміхнувся. У Валюшки ще де-не-де блискучі сліди вазеліну на лицях. Він її обтирає хусточкою.

— — — і словом для цього року, ляйтмотивом, домінантою — є: камбрбум.

— Як, як?

— Камбрбум.

— Камр — —

— Камбрбум. Камбр-бум.

— Щось зулуське.

— Гонолюлю.

— Гонолюлю, хо-хо-хо, — реготав майор, тримаючи обома руками склянку.

— Камбрбум, камбрбум. Подумайте, скільки можливостей — —

— Камбрбум.

— заключено в самій флексії — —

— Камбрбум.

— — і всі суфікси — —

— Камбрбум.

— — і префікси — —

— Камбрбум.

— — а тепер зважте: камбрбум. Для полегшення французам можете вимовляти: шамбрбум, точніше: шамбрбюм. Мадмуазель, ет ву франсе (sic!)? Дозволите шамбрбюм? Або: дозволите з вами шамбрбюм? Або: перепрошую, що ви думаєте з приводу шомбрбюм? Або: як ви ставитесь до еманації шамбрбюм на барвлячі слинні залози (sic!).

Або, фаталістично: що таке в нашім житті шамбрбюм, мадмуазель?...» (с. 51–52).

А кілька рядків дальше, там, де веселий пан Консіпацький намагається сконструювати англійську частину камбрбуму, читаємо таке:

«— А як по-англійському, — зацікавився поважно співак.

— А, по-англійському це що іншого. Чембрз-бум. Точніше: чемб'збам. А коротке, ударне. Чемб'збам. Повторіть.

— Чемб'збам.

— Занадто тягнете. Коротко, ударно. Чемб'збам.

— — Чемб'збам.

Чемб'збам. А' ю єн чемб'збам?? Єс, сер, ай ем єн чемб'збам. Но, сер, ай ем но чемб'збам. Гев ю е біґ фет (?) чемб'збам? Єс, сер, ай гев е ла'дж (sic!) чойс ов чемб'збам, е ла'дж чойс, ту тзе бью — тіфул ледіз се'віз. Браво. А по-німецьки? По-німецьки нецікаво: камбер-бум. Ві ґейт'с (!) міт ірен (!) камбер-бум? Данке шен, абер майн камбер-бум іст ляйдер капут. Абер цум тойфель дойчеп (sic!), кричить майор-арієць. Він обома руками тримає склянку. До чорта німців. Хлопчику мій, говоріте, будь ласка, по-російському. Шпрехен зі русіш (!), гер майор? Бісхен. Жімно. Піво. Вшистко єдно. Шорт. Б'елій шорт... Хлопчику мій, по-російському. Ага, каже Гаєвський» (с. 52–53).

От вам і невеличкий зразок нового українського романтизму і водночас зразок творчости, смаку, духовости і — *last not least!* — глуздів пана Костецького! А заразом скромний покажчик того, до якого рівня зводять нині нашу літературу панове з рядів МУР-у!

І це той їх гріх, проти якого мусить протестувати все громадянство. Бо на таку невідповідальну забаву з літературою ніяке культурне громадянство без протесту, без щонайрішучішого відпору дивитись і дозволяти не повинно. Особливо ж українське громадянство сьогодні — ні.

Ми подумаймо тільки, як тяжко нині за друковане слово, за духову наживу для громадянства. Тяжко за ліценцію, за папір, за складача, за видання книжки. Тяжко прогодувати людей, що готовлять книжку. Отак, чи не громадський шкідник нині той, хто невідповідальним способом зловживає змогою видати книжку? Хто нині заставляє цілий гурт людей працювати роками на те, щоб укінці давати читаючому загалові в нас такі нікчемні бздурства, такі пів-божевільні нісенітниці, як камбрбум-літераторської організації? І чи не було б вказане нині, щоб для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві **окрему комісію з лікарів-психіятрів**, завданням якої було б прослідити з усією серйозністю, чи дана

людина душевно здорова, чи вона безнадійно поражена кожночасним камбрбумом? Бо я вважаю тут моїм обов'язком зазначити таке:

Коли в р. 1945 редакція тодішнього журналу «Рідне Слово» в Мюнхені проголосила була конкурс на драматичні твори, то як один з перших наспіла до редакції п'єса *Спокуси несвятого Антонія*. Вона була попереджена своєрідною передмовою невідомого автора, повною такої чванливої претенсійности, начеб він був несхитно певний того, що даний твір — річ епохальна. Коли ж тепер члени жюрі почали п'єсу читати, то вже після перших сторінок в кожного з них було враження, що автор — несповна розуму, і саме тим треба було собі пояснити кумедно претенсійний тон авторової передмови. Отак після прочитання цілости п'єси, тобто після тортур страшенно томливої праці, бо п'єса не тільки своїм змістом, але й своїм об'ємом приводила совісного читача просто до розпуки, члени жюрі — крім мене ще дир. В. Радзикевич та проф. Володимир Дорошенко — погодилися однодушно на тому, що п'єса *Спокуси несвятого Антонія* твором людини нормально думаючої вважати не можна, і в такім дусі була мною і виготовлена остаточна оцінка тієї речі. Коли ж ми отворили куверту, де була адреса автора, то виявилося, що він — Ігор Костецький. Значить — це не простий собі припадок, що людина нині, в епоху 1947 р. пише речі на зразок камбрбуму. Я дуже жалую при тім, що я не відписав собі хоч щонайяскравіших місць з тієї п'єси Костецького, щоб зберегти їх текст для музея літераторських особливостей нашого безталанного часу. Але зробив це подекуди пан Юрій Косач, що хоч і сам як літератор не далеко втік від Костецького й літератури та літераторської техніки камбрбуму, то проте доволі вірно змалював характер п'єси Костецького в пародії під таким же самим наголовком, поміщеній в публікації *Буря у МУР-і*[53], через що і варта вона, щоб її тут для інформації наших читачів хоч частинно навести:

«Дев'ята година. Ліжко. Чоловік та жінка, одне тіло, одна душа.

Антон. Дев'ята година. Як ти опинилась.

Антонина. Знаєш, я думаю.

Цікаво.

Дуже.

Як ти опинилась.

Що ногами.

Що ногами.

Поетова дружина. Як ногами?

[53] Видавництво «Прометей» 1947, с. 68–69.

Персонаж заімлений. Чому ногами?
Поетова дружина. Коли ногами?
Де ногами?
Між ногами?
За ногами?
Під ногами?
Гами-гами-ами.
Ми.
Під-на-за-між.
Ами-ми-ми-ми-и-и.
Персонаж заімлений. Боротьба за прапор?
Поетова дружина. Ні, переможці.
А шкарпетки?
Як шкарпетки?
Чому шкарпетки?
Які шкарпетки?
Залатала?
алатала
атала
ала
ла
а-а-а-а-а-а —»

і таке інше та ще краще, що наші читачі зволять дочитати собі в наведеній вже мною публікації до кінця. Але в'їдливіше, ніж би змогли це зробити найз'їдливіші пародії, пародіює і карикатурує Костецький свою річ, цим разом нарис *Божественна лжа*, сам, видержуючи з несхитністю, гідною кращої справи, до самого кінця — чудесно оригінальний тон камбрбумської дикції з усіми, притаманними їй прикметами, признаками й особливістями. Про якусь логічно подуману і логічно побудовану акцію тут, звичайно, й мови бути не може, таксамо, як і про все те, що характеризувало нормальне европейське оповідання, ще поки пан Косач гукнув: Смерть логіці і критичним читачам! Отож: розмалювання головних осіб події, відповідно до провідної думки оповідання, до їх життьового характеру та до їх ролі, що її вони відіграють в оповіданні. Бо ж є так в нормальнім европейськім і поза-европейськім оповіданні і то ще й сьогодні, ніби наперекір указові мурівського тріюмфатора Юрія Косача про скасування логіки, що носіями події оповідання не є якісь камбрбумські видива, а живі люди. Такі, що приналежать до якогось національного середовища, є зв'язані тісно чи може тільки силою даних обставин з життям, з долею і з душею того середовища

і стають героями оповідання в такій чи іншій мірі тільки завдяки більшому чи меншому значінні, що вони його для даного середовища мають. Коли, напр., Проспер Меріме розповідає вам корсиканську історію, героєм якої є Матео Фальконе, то він в особі і в кінцевім гореснім чині старого пачкаря розмальовує вам з усією майстерністю свідомо лаконічного оповідання найглибшу суть корсиканського характеру і корсиканського життя, а саме: закон кривавої пімсти, обов'язуючий корсиканця в боротьбі за існування навіть і у відношенні до власної дитини. Коли ви в Бальзаковім нарисі *Одно пращання* (*Un adieu*) читаєте історію молодої дружини французького офіцера Наполеонської армії, що підчас катастрофального переходу тієї ж через Березину, після відвороту з-під Москви, божеволіє зі страшливого схвилювання та з тривоги за укоханого чоловіка, з яким вона мусить розпращатися, то це на кількох сторі[н]ках зразкової французької новелі раз геніяльний малюнок, потрясаючої своєю трагікою історичної події, а далі такий же малюнок французької жінки в її всецілім, — а проте чистім як сльоза — кохаючім відданні чоловікові.

А хіба після лектури Кляйста *Michael Kohlhaas* ви змогли б забути коли тут історію нечуваної боротьби німецького хлопа Лютерової епохи проти великопанського багатиря-грабіжника, боротьби, що де-далі стає вражаючим символом відвічного змагання правди з неправдою, кривди поневолених в боротьбі з панською насилою? І зважмо при тім, що поза досконалістю кожного зі згаданих творів з погляду на їх чисто мистецьку сторінку, тобто як знаменитих зразків оповідання, тут треба особливо підкреслити те, що кожен з них як своєю ідеологією, так і духовістю виведених там людей та їх пережиттям — зрозумілий для кожного людського середовища і в кожну добу людського існування, з огляду на що про них знає нині всякий освічений інтелігент, усе одно, де він: чи у Франції, Італії, Німеччині, Еспанії, чи на далекому Сході. Бо хіба не порозумів би чину корсиканського пачкаря, напр., наш гуцул? А скільки, то жінок пережило трагедію Бальзакової героїні в катастрофах останньої війни — ні? І чи не скажемо, що Кляйстовий Кольгас це монументальний речник селянських кривд в усьому світі?

Отакі то твори завдячує людство романтикам в Західній Европі[54]. А в порівнанні з ними — який же він, той наш, ніби новий, аж чотирьома компасами призасоблений романтизм марки Хорс? Що властиво є змістом творів того напряму, ось як *Божественна лжа* пана Костецького?

[54] Що французька літературна критика сьогодні не вагається причислити і Бальзака до романтиків, про це диви статтю А. Беґена *Balzac visionaire* в журналі „Revue de Paris" 1946, № 8, с. 90–100. О.Г.

В чому спитаймо — тут лжа і то така, що гордий автор, не чекаючи голосу світу, сам охрестив її аж божественною, мабуть захоплений нею так, як світ захопився колись *Комедією* Данте?

Але на ці, такі дійсно цікаві питання, навіть дуже уважному читачеві відповісти не та[к] то легко.

В Костецького ось суть події ховається поза такими розмовами, як розмова його персонажів на ляй[т]мотив камбрбум. Потім чуємо про те, що в одній з кімнат танцюють — (очевидно, бо і якаж би то орґія без танців?) — що там танцює прекрасна Валюшка, і що водночас «по-свинському п'яний» Данило розбиває п'яному майорові-арійцеві не голову, а келех. Але хто такий той Данило? Хто така Валюшка? І хто він отой майор-арієць? І чи тому автор підкреслює скрізь, що він арієць, що були ще в німецькій армії і майори-жиди? Потім чуємо про якогось Гаєвського і про якогось Конопацького і про якогось Сашка, в якого є прекрасні зуби, і що тими зубами того якогось Сашка якась Поліна захоплена, і що якась Стася велить Данила знищити. До Данила кричить теж майор-арієць «равс» і «Данільо мус веґ», — і що Данило мусить бути знищений «з а н о г и». А як розуміти такий інтересний вислів, як «бути знищеним за ноги»? Це вже тайна літераторського камбрбуму! Покищо дізнаємося про таку незвичайно цікаву й романтичну подробицю, як те, що «з Данила сповзають штани, і висмикується сорочка. А де далі той же Данило лежить зв'язаний на кухні, його нудить і він кричить: камбрбум. А міжтим розмова якогось полковника Дробота і якогось Григора менше більше в стилі камбрбум. Говориться теж про якусь жінку, що виходить заміж, але мова тут така таємнича, що ви дослівно не розумієте сенсу ні одного речення, бо кожне речен[н]я тут як сполошений степовий кінь женеться у протилежну до попередн[ь]ого речення сторону. Нпр.:

«— — о, це щось нове — —

— — по-російськи, по-російськи — —

— Ви сказали: самогон?

— Самогон!

— — так, це я написав — — — — вони ж мені кажуть: ви такий видатний, а мусите виступати в балагані.

— убоїще, ти убоїще — —

— заберіть від мужяни цукерки.

— — а кав'яр?

— — це ж у ґазеті об'являли — —

— Староста міста? Ні! Він сказав, що — —

— Куди він ранений?» і т.д. (с. 54–55).

Як читачі, бачать — тут кожне речення ніби виривається зі своїм словом одне поперед одного, але кожне з них заголюкане наступним так, що тих речень аж дванадцять, а слів трохи не п[']ять–десять, то логіка тут поражена так ґрунтовно, і так щасливо, що ясної думки нема ні одної. От вам найновіший романтизм, що його редактори Хорса, задивившися спершу в царицю Нофретете, а опісля в Уласа Самчука[55], відкрили при допомозі чотирьох компасів.

А, «божественна лжа» — де вона?

Про неї ви зможете дізнатись аж при самім кінці нарису і то таким таємничим ладом, що можна вам інтерпретувати собі її відповідно до вашого переконання і гіпотетичних здогадів. Цілком певне ось є тільки одно, а саме, що той якийсь Григор і та якась Валюшка ідуть разом спати після того, як «подружилися в метушні п'яної орґії», метушні з вигуками камбрбуму та таких розмов, як наведені вище зразки. І от після їх шестисторінкової, сказати б, кульмінаційної розмови у спальні (V, с. 58–63) та після герметичного коментара автора до того (VI, с. 63–66), той якийсь Григор, користаючи з того, що п'яна Валюшка спить, потайки встає, пише якусь записку і перехрестивши (sic!) жінку, відходить геть, ніби на фронт (?). А на питання, полковника Дробота — але що це за, полковник: український, російський, польський, білоруський чи мадярський? — чим він (Григор) пояснив Валюшці причину такої несподіваної розлуки, Григор відповідає: — «Я збрехав їй — сказав він — я написав там, що маю невигойну хворобу» (с. 68).

От і вся тайна тієї «божественної» ложі. Просто дивується, що щось подібне, автор називає таким високопарним, щоб не сказати — гохштаплерським іменням!

Правда — я не стану тут перечити, що можливість такого покинення жінки саме в ніч, де вони вперше після одруження самі — але тут «одруження» *cum grano salis!* — має в собі чинники високої трагіки. І певна річ, що відповідно до якихось особливих умовин тут можна добачити мотив великої жертви зі сторони чоловіка і розмалювати отак воєнну картину дійсно трагічного характеру, де і слово про божественну лжу могло б мати своє місце і переконливу рацію. І я уявляю собі, що би з такого мотиву зробив, напр., серйозний письменник французький, німецький або англійський! Такий, що ще респектує права і принципи пересічної людської логіки. І такий, для якого мистецтво не є п'яною забавою в усякого роду камбрбуми, а високою проблемою людської, зокрема ж національної творчости. Але до того треба

[55] Диви ілюстрації, що прикрашують альманах. О.Г.

щонайсуворішої серйозности замислу і творчого хотіння. І треба респекту для людини і її душевних тайн, і респекту для того середовища, людей якого вибирається носіями даної події, бо саме там, де йде про героїзм великої жертви, треба репрезентативних людей як переконливих героїв тієї жертви.

Але тут, в Костецького?

Та хіба можна нам серйозно підходити до людей, що їх автор з самого початку розмальовує в хаосі п'яної орґії, повної безпринципности, моральної безтурботности й тієї внутрішньої неповаги, що пописується перед читачем, ось якими діялогами між жінкою і чоловіком як веселими зразками цілком модерної еротики:

«...Він обхопив її стан і вони пішли, розмірено ступаючи по килиму. Визволившись вона під нього, підійшла до столика з квітами, відсунула трохи вазу від краю. — Гарні?

— І глянула на нього нарешті.

— Що?

— Що?

— Ні, я питаю, що?

— Ти?

Що в мене в очах?

— Бісики.

— Фу, ти недобрий.

— Янголятка.

— Камбрбум.

— Камбрбум.

— Любиш?

— Так.

— Правда?

— Так.

— Милий мій справді любиш?

Вона засміялась і сховала обличчя в нього на грудях. Він поцілував її кучері в тому місці, де вони ховали маківку голови.

Він упіймав отой куточок рота і поцілував його. Вона сказала: — Ще.

Він цілував її, не відриваючись.

Виборсавшись, вона скрикнула:

— Ти сопеш і не даєш мені дихати. Він підійшов до каміна.

— Ти образився?

— Ні.

— Не кури, нехай тут посвіжішає повітря. Тобі не холодно?

— Ні.

— Ти не образився, що я сказала: не кури?

Ні, не образився.

Вона подумала.

—— Ні — ти чимсь незадоволений. Може ти, сердишься, що я не роблю стриб-стриб? (— це якесь *arcanum sexuale*, еротики Костецького. О.Г.)**. Але я так утомилася. Завтра я зроблю стриб-стриб для тебе, довгих дві хвилини. Просторовий стриб-стриб, добре?**

— Люба моя, — сказав він. Вона знов підійшла до нього.

Цьом!

Він поцілував її.

— Камбрбум?

— Камбрбум» і т.д. (с. 59).

І такою мовою розмовляють між собою в Костецького люди на кілька годин перед чимось, що ніби має бути подією аж божественного рівня! Мовою, що в суті речі не далеко відбігла від мови діялогів п'єси *Спокуси несвятого Антонія*, мовою, що доповнюється де-далі мовою дійсно божественно простодушних і божественно розцьоманих героїв. Отак на с. 62 частує Костецький розласованого стриб-стрибом та цьом-цьомом читача ще таким смаколиком:

— «Тримаючи в кожній руці по келехові, ступив до спальні. Вона (— власне розцьомана Валюшка. О.Г.) лежала в ліжку й дивилась на нього. Кучері розсипались по подушці, він бачив її шию та самі верхівки (!) плечей. Вона лежала спокійна, врочиста, вона чекала.

— Він схилився коліньми на килимок при ліжку з келехами в обох руках. Вона не витягала руки з-під ковдри. Він спитав.

— Ти лягла, не розібравшись?

— Ні — відповіла вона — я роздяглася зовсім. Він приставив келеха до її уст. Вона підвела шию й витягла губами кілька капель. Вони пили по черзі з одного келеха, другий він поставив долі коло ліжка.

— Я роздяглася зовсім, — сказала вона, поклавшися знову головою на подушку.

А чи будеш ти дивитись на мене, як розбиратимуся, — задумано (sic!) спитав він.

— Ти можеш погасити світло, — сказала вона.

Отож коло дверей. Ні, за портьєрою.

Він знайшов вимикач. Стало темно».

Стільки про *Божественну лжу*.

Але що людське *ars amandi* цікавить Костецького не від сьогодні, цього доказ нпр., його нарис *Вічна битва* (повістка без імен і реплік), поміщ.

в літ. додатку до часопису «Наше життя» (з 26 I 1946) — в числі, присвяченім II З'їздові Мурівців), де Костецький, розмальовуючи еротичну пригоду якоїсь мабуть сатиріязісом навіщеної жінки, що відвідує в ночі цілком, чужого їй чоловіка, пише таке:

«Крізь сміх спитав він її, чи спитала вона дозволу в чоловіка прийти сюди. Вона — (що лягла впоперек ліжка, через його ноги) — шепотом відповіла, що той, хто лишився на кухні, не чоловік їй. Він не міг отямитися від здивування. Він сказав, що це має бути надзвичайно велика людина, якщо вона спроможна водити за собою на ланцюгу таку гарненьку жінку, не творячи з нею подружжа. Тоді вона розпочала з ним боротьбу. Юнак був дужий, гарячий, але не спітнілий (sic!). Борюкаючися з ним, вона випростала ноги вздовж ліжка, і він накрив її простиралом. Вона вп'ялась йому нігтями в шию, але наступної миті втратила силу, приникла й розтулила рота. Він припав ротом до її вологих уст. Він дихав важко, і тепер він утратив розум і спітнів. Він обіймав її де-далі тісніше. Від цього її повнило гостре блаженство. Цього чуття вона не могла порівняти ні з чим, що зазнала на своїм житті. Її наче наливало вщерть вино, душене з пересиченого солодощами овочу» (с. 9).

Дійсно:

Прекрасна романтика!

Взагалі ж — еротика й еротичні деталі — це для літераторів з-під знаку Хорса та їх однодумців у збанкротованій літературі нашої доби дуже вдячне поле до веселеньких жартів пікантного характеру. І все це в ім'я того «нового романтизму», що то його з такою крикливою, хоч і не зусім щасливою емфазою, проголосили у своїй проклямації редактори Хорсового альманаха. Дійсно — чого то вони не обіцювали українським читачам власне на рахунок того їх цілком нового романтизму! Бо «романтизм — читаємо в одній з дальших частин передмови до „Хорса" — у мистецтві означає все. Краса щирого слова в усіх ритмах, краса звуку в усіх контрапунктичних можливостях. (Коли можливе вичерпано, шукають неможливого, щоб зробити можливим[56]. Але шукають ці романтичні). Краса барви. Краса кольориту та сухої (?) лінійности (— то є й мокра лінійність та що це таке? О.Г.). Краса гексаметру, терцини, сонета та вільного вірша. Краса консонансу та атональности. Краса опису й краса діялогу. Віра в силу ґротеску, віра в творчу потужність моментально-нежданого,

[56] Підкреслення авторів передмови. О.Г.

несподівано-вражливого. Доба могучої синтези в українському мистецтві. Доба романтичної синтези в українському мистецтві»[57].

Одне слово:

Чуда, чуда повідають! Але коли ми від кожноразового вигуку романтичної передмови перейдемо до романтичної практики в «Хорсі» — то за кожен раз зустрічаємося з усім, тільки не з красою і не з творчою потужністю, а головно з нічим, що можна б хоч приблизно, хоч подекуди назвати принаймні спробою якоїсь синтези українського мистецтва досі. Бо що саме течія романтизму в літературі повна щонайкращих мистецьких можливостей це правильно, і історією романтики в письменствах Европи доказане так блискучо, — що мистецькі твори тієї ж романтики — це й дійсно зразки геніяльних досягнень, а на всякий випадок геніяльних мистецьких спроб в ділянці літератури. Шедеври французької романтики, напр., надали французькій літературі її ж доби в гострім протиставленні до творів доби псевдоклясицизму та доби Наполеонської, яскраво індивідуальний, вщерть духом свобідного творчого пориву надиханий характер. Характер **в цілості позитивний**, навіть попри такі, скажімо, творчі екстраваґанції, як теза Теофіля Ґотіє: «Чим чудніше, тим краще»[58], або принцип безмежної свободи, фантазії у Віктора Гюґо, зокрема ж в його романах *Han d'Islande* (1823) та *Bug Jargal* (1825), а головно у драматичній містерії *Les Burggraves*[59]. Але не зважаючи на всі принагідні неймовірності, парадоксальності та історичні здовільності у Віктора Гюґо, треба сказати, що в кожній з приналежних ділянок письменницької творчості він створив речі монументальної ваги і мистецької вартости, і для вселюдської духової культури може більшого значення, ніж навіть твори Ґете[60]. А коли йде про принципові енунціяції тих — *sit venia verbo!* — клясичних романтиків, то може годилося б воно згадати, що передмова Ґотіє до роману *Панна Мопен* це одна з епохальних проклямацій культу індивідуалізму XIX ст. Так само — а може і ще в більшій мірі! — Як передмова Віктора Гюґо до його драми *Cromwell* (1827) це знову ж епохальний своєю вагою розрахунок новотворчого духа романтизму з перестарілими традиціями

---

[57] А[л]ьманах «Хорс», с. 4. О.Г.

[58] Про Ґотіє див. мою передмову до українського перекладу *Mademoiselle de Maupin*, видавництво «Чайка», Відень 1295 [1925 — *прим. ред.*].

[59] Про нього ширше в моїй передмові до українського перекладу *Lucrezia Borgia*, видавництво «Чайка», Відень 1924. О.Г.

[60] З цього погляду цікавий голос французького журналіста про поета при нагоді недавнього відкриття його музея в Парижі: *Pelerinage a la maison de Victor Hugo* (Neuvelles de France, 17 aout 1947). О.Г.

клясичної трагедії Корнейїв та Расенів, а його ж передмова до оповідання *Le dernier jour d'un condamne* (1829) це один з пропам[']ятних европейських документів у користь тогочасної пропаґанди проти кари смерти[61]. І коли ви читаєте нині слова французького критика Л.П. Фарґа про сучасний французький театр, про твори таких його репрезентативних представників, як Поль Кльодель, Жан Ануіль чи Жан-Поль Сартр, то чи одно тут пригадує вам думки, висловлені колись Віктором Гюґо в його передмові до *Кромвела*[62]. Зокрема ж нагадується вам риса універсальности погляду у творчості великого французького поета, коли з приводу вистави *Le pere humilie* Кльоделя критик і драматург Марсель Тіебо пише: «Вистава *Батька упокореного* — так само як і вистава штуки *Атласовий черевик* — справляє на глядача враження видовища космічного[63]. Хотілося б просто сказати, що стіни театру раптом розвалилися і що пронісся важким подувом вихор з-над Дніпра *de Borysthene* чи десь від південних океанів. Усе тут поширене до розмірів символу, рівня високої духовости: важливі теми, величаві персонажі. Отак релігія, любов божеська і любов людська, революція і святість престола папи оволоділи тут сценою»[64].

Так чи не пригадує нам ця критика оту загадкову містерійність видовищ у штуці *Les Burgraves* Гюґо, з якої так насміхалась у своїм часі літературна критика Німеччини[65]? А з новіших і найновіших письменників Франції: Яка ж знаменна передмова Мопассана до його роману *Pierre et Jean* або Андре Мальро до *Les Temps du Mepris* (1935)!

Значить, шановні читачі, я дуже далекий до того, щоб молодим письменникам закидувати те що вони у своїх принципових заявах своїм током може занадто сміливі, занадто багато обіцюють та з занадто яскравим презирством ставляться до літературних традицій свого оточення. Навпаки — я бажав би зі щирої душі, щоб наші наймолодші творили нові напрями в рідному письменстві, щоб вони розкривали нові джерела мистецької творчости, нові животворні підходи до неї, нові глибини людських почувань і нові вершини духових захоплень, висловлених новою мовою новорозкритих людських душ. Особливо ж, коли це мали б бути українські душі, гідні того, щоб ми їх показали Европі як щось далеко

---

[61] А. Берґер *Die Todesstrafe. Europas Für und Gegen dieselbe*, Triest 1898. О.Г.

[62] В журналі „Masques" theatre 1944–1946. Introduction de Leon-Paul Fargue. О.Г.

[63] Порівняй з цього погляду універсальний характер *Legende des siecle* Віктора Гюґо. О.Г.

[64] В журналі „Masques", с. 73. О.Г.

[65] Johannes Scherr, *Geschichte der Weltliteratur. Jubiläumsausgabe*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1898. О.Г.

цікавіше і з чисто життєвого погляду вартніше, ніж кримінально хоробливі, духом морального «большевизму надихані подоби Достоєвського[66]. **Але хіба є в передмові до альманаха «Хорс», — що нібито проклямує новий романтизм у нас, хоч одно-одиноке речення, варте того, щоб його зберегти для майбутнього як гідне свідоцтво творчої обнови української літератури на еміґрації нашої доби?** А проте хотілося б бачити в українській літературі на чужині принаймні стільки вщерть позитивного розвитку, позитивних досягнень і позитивних цінностей, що їх бачимо і можемо сміло показати чужинцеві в ділянці — українського мистецтва. Ми дивімося лиш на *два*, видані досі випуски альманаха-журналу **Української Спілки Образотворчих Мистців**[67]. І хіба ж не скажемо, що тут дійсно гідний уваги почин, прекрасний, европейської міри журнал, високо вартісний як документ української творчої праці як для нас самих, так і для закордонного форума? Але коли ми приглядаємося до творів наших образотворчих мистців ближче, то перше, — що тут звертає увагу глядача, це — **серйозність мистецького замислу і серйозність мистецького виконання**. Нема тут ніяких туманних передмов з фразами, з яких кожна скидається на пародію того, що автори власне хотіли сказати. І нема тут ніяких псевдотворчих цинізмів камбрбумського типу. Чи ви дивитеся на різьби Крука, Мухина, Масютина, Ємця, Бульдіна, Павлося, Литвиненка та Дзиндри, чи поглянете на картини Анастазієвського, Білецької, Неділка, Шрамченка, Гординського, Дмитренка, Гоція, Мороза, Бутовича та інших і ще інших, в кожного ви добачуєте позитивний осяг позитивної праці з користю для мистецької культури. Правда — маємо тут і еротичні студії, але це еротика, двигнена у сферу мистецького передуховлення, як це слушно підкреслює С. Коломиєць у статті *Українська різьба сьогодні*, коли про інтересні жіночі подоби А. Павлося каже: «Він тонко вміє віддавати жіноче тіло, воно дихає в нього життям, ґрацією, гармонією, і водночас його постаті обвіває наче подих якогось смутку, наче жалю за

[66] Дослідники Достоєвського — між іншим Вітов, Розанов, Бердяєв, а в останньому часі митрополит Антоній (диви французький переклад його книжки *L amerusse d'epres Dostojevsky*, Roma 1923) намагаються протиставити гуманізм у Достоєвського, як ідеал гуманізму чисто християнського гуманізмові европейському, тобто чисто раціональному, і тут за їх думкою і джерело конфлікту між Д. і Бєлінським. На мою думку ідеального представника того чисто християнського гуманізму в Достоєвського, навіть коли брати до уваги подобу старця Зосими, в рядах його постатей немає. Створити такий тип було б завдання письменника українського. — Про Достоєвського пор. ще стат[т]ю д-ра Тірфельдера *Kinck und Dostojewski* (Nordische Rundschau 1928, Heft 4, c. 177–182). О.Г.

[67] «Українське Мистецтво. Альманах», № 1, У.С.О.М. 1947.

всім гарним, що є тільки коротким моментом, вічним проминанням. Безперечний еротизм у тих його постаттях поданий у формі ушляхетненій, піднесеній до якоїсь чистої форми, форми мистецтва»[68].

Зате ж ви подивіться на еротизм у наших літераторів! Якщо це не еротизм марки Пітеґріль або Обер — тільки ж без французької легкости цього останнього — то принаймні своїми натяками такий прозорий і цинічний, що тут усяке мистецтво, тобто всяке передуховлення кінчається. Так, напр., в оповіданні Василя Орлика *З нас угорі сміється сонце*[69]. Воно написане стилем помітно легшим, ніж камбрбуми Костецького, через що можна б добачувати тут навіть завдатки деякого оповідального таланту, нехай і пересічного. Пересічних талантів ось треба літературі теж, бо ніяке письменство у світі не стоїть тільки самими архитворами, і не лише великі архитвори рішають про її престиж, а також якість, характер і багатство творів середньої міри, так як це бачимо головно в літературі німецькій, де для таких творів є окрема назва, а саме *Unterhaltungsliteratur*. Але коли ви почнете рівняти німецьких чи французьких письменників-оповідачів середньої міри з нашими кандидатами на таких же, то тут знову перевага перших така, що ставляти їх і наших поруч себе не доводиться ніяк, а саме тому, **що нашій людині недостає здебільша серйозности і поваги до власної праці**. От тема оповідання Орлика — це настирливе побажання оповідаючого побавитись коханнячком чужої жінки, а саме пані Мусі, дружини «відповідального» комуніста Гайдая (ми в совєтському середовищі). Але щож — пані Муся трохи химерна, а Гайдай «здоровенний бик, вивіска борця, енерґія без беретів». — «Смішно говорити про духову спільність з Гайдаєм — каже автор. — Буйвіл, засипає в театрі, за два роки ні чорта не прочитав, дослівно ні чорта, любов до його м'язів, так, але — — відчувши вищість над ним, Муся розлютувалася. Розлютування й роздратування. Бичок — бичок — каже Муся непоетично. І в розмові з близькими: мій дурень. Так: бичок або мій дурень» (с. 27). Як бачимо вже з того фраґменту, сюжет оповідання Орлика дуже собі не вибачливий, а ще невибачливіша тут розрібка, що місцями туманною дикцією виразно зраджує фатальний вплив Костецького. От, коли Муся в розмові з закоханим в неї Андрієм, то вона говорить так: **— Люблю. Ти зовсім, зовсім. Я наче знову. Мій чоловік? Я наче знову. Чуєш мене, чуєш мене? Мій чоловік, ех. Я наче знову»** (с. Ibidem)[70]. Або таке: **«— Андрійку, я питаю**

[68] «Українське Мистецтво», № 1, с. 21–22.

[69] «Хорс», с. 26–37.

[70] Підкреслення мої. О.Г.

— — кинеш мене? — Люба, уяви, що тобі подарували троянду. — — І ти говорив до неї: обіцяєш мені? — До троянди? — Обіцяєш мені не зав'янути? — Алегорія? (Муся надула уста). — Не зав'янути, бути такою ж пахучою? Муся надула уста. Підтягла ковдру аж до підборіддя, фабула поступає. Андрій був таким цікавим співрозмовником, так уміло панував над темою, що Муся пробачила брак патосу. Вони зустрічалися майже щодня, фабула поступає» (с. 28)[71]. Взагалі ж — божественна простодушність еротики Костецького, здається, подобалася Орликові, бо далі той, що оповідає, розмальовує таке: **«Їй (— Мусі) — раз-у-раз боліла голова. Вона лягала в ліжко. Вона клала на голову білу мокру ганчірку. З її усмішки я читав: — Ти тюхтій. Тоді я сідав біля неї. Стискав її. Ніжні повіки з довгими віями, уста, пахли стиглим яблуком, ноги, теплом напоєні ноги, власне литки»** (с. 29). — А далі ще такий психологічний вихват: «Я раптом схоплювався. Казав, що маю невідкладні справи. Тоді я біг геть від спокуси. Я тепер уявляю, звідки тік мій тривучий опір — — я робив це свідомо. **Мене тішило тіло, з чару якого я міг безкарно знущатись»** (Ibidem). — Але нам довелося б ще дуже багато виписувати з романтичного оповідання Орлика, коли б ми хотіли вказати нашим читачам на всі чудацтва його стилю і на всі еротичні жарти, цинізми та перипетії тут, від перепоєних теплом ніг, власне литок пані Мусі, починаючи. Тільки ж, що на таке шкода нам місця, бо, зрештою, всі ті фіґури автора такі нам — до їх сексуальних переживань включно — байдужні і навіть як еротичні типи не цікаві, що знову питаєшся, нащо і для кого властиво такі дурниці сьогодні пишуться і друкуються? А при тому варте уваги ще й те, що є в нас — здебільша ано- і криптонімами замасковані — кандидати на критиків, що до таких жалюгідних еляборатів намагаються підхо[...] може *a posteriori* конструювати їм?) утаєні прикдити з усією серйозністю і вгадувати всі їх (чи мети. Ви читайте з цього погляду хочби такі елюкубрації як Ф. Грака стаття про альманах «Хорс»[72], або така як стаття О. Ізарського[73]), або теж «Хорсові» присвячена річ Юрія Корибута (головного редактора)[74]. З цих дійсно одержимих адвокатів літераторської контрабанди в «Хорсі» доволі цікаво інтерпретує красу стилю в оповіданнях Орлика та Костецького особливо пан Грак, коли каже таке:

---

[71] «Українська Трибуна», 29 VI 1947, с. 4.
[72] «Українська Трибуна», 29 VI 1947, с. 4.
[73] *Ішовши в далекі світи*, «Час», 23 III 1947, с. 6.
[74] «Час», 2 II 1947, с. 5.

«Але справжнім спікером „Хорса" є його проза в іменах: Василь Орлик *З нас у горі сміється сонце* та Ігор Костецький (*Божественна лжа*). Зайво переповідати зміст цих творів. Цікавіша їх мистецька тенденція» (— тут п. Грак цитує поданий вже мною уривок, що починається від слів «Любий, ти зовсім, зовсім») і пише далі таке: «Цей стрибок чуття означує йото сутність (— отже і Костецького феноменальне „стриб-стриб" п'яної Валюшки це теж тільки „стрибок чуття", що означує ту таємничу „сутність"? О.Г.). ...Намагання змеханізувати слово, утотожнивши його з матерією — це для автора основне завдання (— що це таке? О.Г.). Він не вдоволяється словом як прямим і єдиним засобом. Він снажиться обернути його в залізо, в механізм, у складники повітря (?!). Він домагається, з новелі зробити фільм, музику. Це те, що переживає конструктор, коли міркує над формою літака» (с. 4). — От вам естетично-критично вияснена несхопна нормальним розумом містерія творчости Орлика! Ви, прочитавши Орликів нарис, негодуєте, що це не зовсім доладною формою подана пів-большевицька сміховинка про непристойні похоті пані Марусі і її бідних адораторів. А тут вам щойно пан Грак об'являє, що це властиво епохальне діло: змеханізування слова і утотожнення його з матерією, далі ж переміна слова в залізо на те, щоб розбити його на всі атоми повітря, після чого це вже виявиться, що властиво з того остаточно вийде: фільм, музика, чи настрої Цеппеліна, братів Врайтів чи Блеріо при конструюванні літака. А Костецький? В чому ж знову його містерія творчости? Ну — пан Грак навіть і в царстві камбрбуму пророчий ясновидень. Він, процитувавши з оповідання Костецького не так то легко зрозумілий фраґмент: «Вона впала, велика багряна троянда, зрізана кривим ножем садівника. Хвилина шлюбного ложа, хвилина смерти. Велике розпечене сі-бемоль пристрасти», — додає до того таке: «Хочеться заплющити очі і читати чи переказувати рядки без патосу, навмання. І це те, що автор дає уяві набризками слів, мазками барви, подихами вибагливих запахів. Іраціональне переходить в раціональне, переходить у форму, дає зміст і ворушить найінтимніші побудники для вияву мистецького щастя».

Я питаюся:

Що річеве, позитивне, зрозуміле та дійсно інформативне для пересічного читача української книжки та української преси сказав тут шан. пан Грак? Кого й чого навчив він щодо оцінюваних ним творів; яким критичним принципом кермувався він тут, як критик і як він уявляє собі письменницьку творчість, що користуючись такими його осудами, забажала б шукати тут якогось провідного, в майбутнє ведучого напряму? І от призадумаючися над тим, у вас зроджується тільки одне переконання а саме,

що така літературна критика можлива тільки в добу банкроту літератури і власне як одна з кардинальних причин того банкроту. Бо вона замість давати творчості напрям, замість повертати її на шлях найвищих ідеалів мистецької краси, прочищуючи овиди творчости від усього, що їй по суті чуже й вороже, сама тягнеться у хвості спекулянтів, банкротів і шкідників літератури як її *ancilla humillima*. І таких дійсно сміливих експериментаторів як пан Грак в ділянці нашої літературної критики сьогодні, є більше. Всі вони — знову як він — заплющивши очі на те, на що не вільно критикові приплющити очі, переказують нам свої критичні осуди навмання, здебільша в формі таких пітійських віщувань, як наведені вже зразки, і всі вони переконані, що вкупі зі збанкрутованими літераторами держать високо прапор рідного письменства на чужині. Я цим панам присвячу у продовженні цієї моєї праці окремий розділ, бо — як це я вже зазначив з самого початку — і на занепад літературної критики в нас треба нині вказати як на одну з головних небезпек для нашої літератури на еміґрації. Зокрема ж звернемо тут увагу на розентузіязмованих Петроніїв, що пишуть свої критики на нуту тричі захопленого *Ecce poeta!* екцепоетизують всіх своїх знайомих, приятелів і клієнтів зпід знаку літераторської літератури і саджають їх на її тронах з такою свободою, як колись Наполеон своїх родичів на престолах Европи. А все те стало в нас модою саме сьогодні, в часі, де саме життя приглушує нас дивитися на світ щонайтверезішими очима, усвідомлювати собі щонайсерйознішу відповідальність за кожен індивідуальний почин, особливо ж в ділянці праці культурної і тямити всю вагу етичних обов'язків письменника не лиш щодо рідного громадянства, але й щодо всього культурного світу. З цього погляду незвичайно помітне те, що недавно проголосив у Парижі підчас одної зі своїх лекцій в університеті **Жан-Поль Сартр**. Він сказав:

— «Завдання, що сьогодні, в часі накидуваної світові тривожної мовчанки, належить в першу чергу до письменників, в тому, щоб — говорити. Щоб на випадок, коли б катастрофа, яка нині загрожує світові, на нещастя людства і справді наступила, ті, що їм буде дане її пережити, не мали ніякого права сказати: вони, письменники, бачили, що катастрофа наближається, та проте не озвалися ні словом. Так — письменник несе відповідальність! Він своїм місцем в самім осередку історичних подій, і сам же він помагає творити історію. О тому його мовчанка так само відповідальна як і його слово, слово письменника, що навіть, коли б він бажав собі того, не може бути безвартісне для світу. Кожне ж слово говорить сьогодні про кров, про терпіння, про бунт людини і про надію. **Дійсно, — у світі, що душить нас нині з усіх сторін, такі поняття, як „чиста література",**

„незацікавлена поезія" і „мистецтво для мистецтва" це вже формулки простого викруту і тхірства. На овиді своєї доби письменник пише для людей тієї доби. І хай він поет чи оповідач, драматург чи філософ — завжди роля письменника в тому, щоб у свойому оточенні поглиблювати рівень життьової свідомости»[75].

А коли так говорить сьогодні репрезентативний представник одної з наймiродатніших літератур в Европі, літератури, яка не так то ще дуже давно не хотіла мати нічого спільного з буденщиною життя[76] і де **Андре Жід** зазначує, що література не може бути послужанкою ніякої справи[77], то поскільки важливіше тут завдання письменників України, душеної нині скрутами найстрашнішої неволі? Неволі, що накидує їй не тільки ту «тривожну мовчанку», про яку говорить Сартр, але закривши їй уста всеціло щодо всього, що є нечуваним досі поневоленням української землі та українського народу, велить їй величатися перед світом якоюсь ніби то небувалою ще в неї свободою... **І отим то не повинно нині бути в нас ні одного письменницького твору, що не був би перепоєний вщерть і всеціло духом визвольного змагання, духом щонайглибшої свідомости всього того, що є сьогодні трагічною дійсністю нашої батьківщини. Бо хіба треба нам аж Сартрової перестороги на те, щоб не тратити з очей той трибунал майбутнього, що може вже незабаром буде судити нас за кожне слово, що ми його в добу щонайтяжчого поневолення України сказали, і за все те, чого ми не сказали з того, що необхідно треба було сказати?** І не значить це, що вся наша еміґраційна література **має стояти під знаком пропаґанди нашої справи ладом журналістичного підходу до речі**. Ні, зовсім ні! Йдеться про те, щоб наша національна трагедія втілювалася в такі епохальні своєю мистецькою вагою твори, як колись твори письменників еміґрації польської в добу Міцкевичів. Словацьких та Красінських. Про італійських в добу Мацціні, Массімо Дацеліо і Джоберті, або еспанських в добу Наполеона. Твори такого рівня, що вони своєю ціною незалежні ні від часу ні від простору. Бо хіба польський читач нинішньої доби не буде захоплений творами його великих поетів революційної доби так само, як його колишні предки ще за режиму

---

[75] Український переклад за текстом в журналі 1497 [1947 — *прим. ред.*] у статті *Wert und Tat* (Internationale Monatsschrift, Juli 1947) у статті P. Deepn'a *Die französischen Zeitschriften*, с. 114.

[76] Диви розвідку Ґ. Пікон'а *Die Situation der französischen Literatur 1940–[19]45* (ibidem, с. 36–59).

[77] Пікон, l.c., с. 41. Та проте Жід написав дуже цікаву книжку про совєтський рай, а нещодавно брав участь в Міжнароднім З'їзді Молоді в Мюнхені (28 VI ц.р.). О.Г.

Миколи І? А якто прекрасно вміють польські оповідачі нинішнього часу уподібнювати переживання щойно прогомонілої воєнної доби в картинах високого мистецького рівня, а проте так приступно написаних, що може їх легко і з приємністю читати і проста людина! Колись так популярно, а проте з усією майстерністю стилю і глибінню патріотичної думки писав Генрик Сєнкевіч такі свої незабутні для польського серця речі, як *Hania*, *Latarnik*, *Z pamiętnika nauczyciela poznańskiego*, *Bartek Zwycięzca* та інші. А нині знову такі польс[ь]кі оповідачі, як Владислав Шренява (*Romans warszawski*)[78], Тадеуш Новаковскі (*Na kawie u pani Sawatzkiej*)[79], або Юр Й. Стен (*Przysięga*)[80].

Тепер же спитаймо:

Про що оповідають ці польські автори?

От про це і йдеться мені тут! Шренява — на мою думку прекрасний талант! — вибрав собі темою річ з часу боротьби поляків з гітлерівським наїзником. Тут молодий німецький офіцер, граф Зекендорф, захоплений підчас проходу вулицями окупованої Варшави красою одної варшавської панночки, польки, насмілюється зблизитися до неї на вулиці. Він ось припадком, допомагає їй врятуватися з дуже небезпечної ситуації підчас одного воєнного інциденту тут же. А далі граф відвідує дівчину, що як полька-патріотка ставиться до нього все таки з холодною, чудово змальованою резервою — відвідує її проти всякого сподівання дівчини — в домі її батьків. Німецький офіцер виявляється тут одним з дуже далеких — з німецької лінії! — нащадків відомого польського генерала з доби Косцюшки та Наполеона, Генрика Домбровського[81], поясняє тим своє знання польської мови і раптом питається її, чи він може рахувати на те, що вона стане його дружиною? Рената — це ім'я панни — є сміливістю офіцера і нежданістю його появи і питання така ошоломлена, що не відповідає йому ні словом, тільки один-одинокий легесенький стиск її руки дозволює Зекендорфові додуматись, що відповідь дівчини може притаклива. І з цим офіцер відходить, бо зараз же від'їжджає на східній фронт, і Рената упродовж трьох найближчих місяців не відає про графа нічого. Аж після того часу в одну ніч дівчина чує, як перед її хату заїжджає з нагальним поспіхом якесь авто, з котрого висідає невідомий їй старий чоловік в мундурі німецького генерала. Ця людина прямує свої кроки найперше до батьків Ренати,

[78] Biblioteka „Kameny" 14, Hannover 1946.

[79] Фейлетон в ґазеті „Orzeł Biały", № 35 з 30 VIII 1947.

[80] „Przegląd Literacki", № 4–5 з 9 і 16 XI 1947.

[81] Він жив у Саксонії і Познанщині. О.Г.

з якими має потай довшу розмову, після чого батько Ренати велить їй зодягнутися в дорогу і всі вони їдуть, але вона не знає, куди. Це військовий лазарет. Коли вони сюди прибувають, Рената в одній кімнаті бачить нагло того молодого офіцера, з яким вона тому три місяці познайомилася. Він син старого генерала, що приїхав автом по неї. Приїхав на просьбу конаючого сина, що після тяжкої операції в аґонії смерти забажав побачити Ренату ще раз і востаннє. Це оповідання з боку стилю виявляє таку блискучу форму, малюнки повні таких прегарних, просто мікроскопійно вірних обсерваційних моментів, що заради цієї мистецької, цілком нової своїми ефектами, а проте **ідеально простої форми оповідання**, воно критичного читача просто приковує своєю ориґінальністю, щоб не говорити вже нічого про неменше гарну провідну ідею, — ідею спільного замирення чужих, ворожих собі досі людей, що їх в один момент єднає всеціло маєстат чистої любови і маєстат смерти. Ось вам оповідання на воєннім і навіть на еротичнім тлі, та проте повне шляхетного, патріотичного духа і чисто людської, загальної ваги, **без нікчемних камбрбумів і пияцьких орґій в стилі Костецького і Косача, без їх комедіянських, вщерть безідейних вихватів і без їх безсоромного обнажування і проституування української жінки**.

А в оповіданні Новаковського маєте інтересну картину з життя одного німецького концентраку, де жиють здебільша польські в'язні і де комендантом саксонський бруталь Савацький, кат табору. Але в того Савацького є жінка — полька, що потай милосердиться над катованими краянами і де може — помагає їм, зокрема ж намагається дати їм нагоду краще з'їсти. Отак одного разу Савацька запрошує до себе двох земляків на каву — це за відомом чоловіка! — і тут автор розмальовує вам на канві слів Савацької про її життьову долю та утаєну трагіку її подружжя з брутальним чужаком, такі пережиття в душі безталанної жінки, що це коротке оповідання краще і глибше з'ясовує вам усі **небезпеки подруж з чужинцями**, ніж ціла теоретична книга про цю проблему. А при тім Новаковс[ь]кі оповідає все з коштовним гумором і вміє вам попри всю трагіку сюжету створити живий тип веселого і підступного хитруна Віцуся Кендзєрського. — Третій же з наведених польських оповідачів, Стен, дає добре подуману річ на тему відношення до ворога. Отож на тему, порушену і в нас, напр. Косачем, але на жаль, так, що українській людині, зокрема ж українській жінці, треба хіба соромитись за таку розрібку тієї важливої проблеми, що її зустрічаємо в недоладній сценічній спробі Косача *Ворог*. А в польськім оповіданні маємо картину катастрофи підчас одного бомбового наступу на місто, катастрофи, в наслідок якої один польський боєвик

— з захованою зброєю — опинюється в пивниці дому, що став жертвою налету і у своїх руїнах погребав усе, отож і героя оповідання. Отак, він у живій могилі і дожидає смерти, але коли боєвик зусиллям останньої зваги шукає змоги ратунку, йому вдається дошукатись місця, куди доходить легкий подув вітру знадвору. Повен нової і радісної надії він береться розкопувати утаєний вихід аж до його краю, але тут він наскакує на ще одну жертву заваленого дому, а саме на жовніра-німця, виснаженого зносиллям і ситуацією так, що він близький смерти. Тепер польський боєвик повинен би німця застрілити, — раз тому, що це ворог його батьківщини, а далі тому, що саме перед налетом німці вбили йому суджену, якій він присягнув, що першого німецького вояка, що його він після її смерти стріне, покладе в пімсту за неї трупом. Але дивлячись на обезсиленого вщерть ворога, польський боєвик бачить в ньому *тільки таку людину, як і він сам*, милосердиться над ним, не вбиває німця, а навпаки — по своїй змозі помагає йому прийти до себе і разом з ним шукає виходу з пивниці. Але от у хвилі, коли засипані осягають спасений отвір вони зустрічають німецьких жовнірів, що в руїнах шукають засипаних своїх людей. Та в той же мент, коли вратований поляком німець побачив своїх товаришів, він миттю приєднується до них і показуючи їм на боєвика, кличе до них, щоб вони спрямували свої кріси на нього — на схованого польського бандита. І щойно тепер герой оповідання кладе німецького нікчемника трупом, знаючи в цей мент гаразд, що це *не людина для нього, а ворог*. Отак і в цьому оповіданні маємо гарний, цікаво з чисто реального погляду — картина засипаної грузами пивниці і шукання виходу з неї! — і вдатно і з погляду ідеологічного розмальований зразок недавньої воєнної дійсности.

Але вертаймося тепер до наших оповідачів, а саме до того, що дав в цій ділянці в останньому часі тут на еміґрації Юрій Косач. [...]

ВАСИЛЬ ГРИШКО

Герой нашого часу
(З літературно-публіцистичних нотаток для дискусії)

Тема й проблема творів І. Багряного

Тенденція, втілена в людині

Образ Ольги, як ідеальної української жінки — героя нашого часу, виступає в творі на тлі тієї самої соціологічно-ідеологічної схеми, що вже відома нам з *Моріtурі*, і яка лише перенесена в *Розгромі* на матеріял другої світової війни. Ця схема особливо яскраво підкреслена в монолозі Ольги за родинним столом Урбанів. Родина Урбанів — це зразкова родина тієї суспільної верстви української трудової аристократії, співцем якої виступає тут Багряний. Інженер-хемік Ольга, командир танкової бригади Максим, «перший мистець республіки» Гриць, лікар Катря — високоінтеліґентні сини й дочки простих трудових горді своїм трудовим походженням і своїм трудовим станом — де і є представники тієї суспільної верстви сучасної України, що й гордо називає Ольга «українська єдина і безсумнівна аристократія» і про яку вона далі ще більш гордо говорить: «Нація наша сьогодні — це ми».

Устами Ольги, як устами штурмана в *Моріtурі*, ця верства проголошує свою й свого народу історичну місію заперечення й могильщика російського большевизму, а разом — заперечення й могильщика також і його історичного близнюка — німецького фашизму та взагалі всього старого світу насильства і неволі. Але трагічна історична доля судила їм виходити на історичну арену в безприкладних умовах жахливого сплетіння протиріч найбільшої світової війни, поставивши їх на перехресті історичних шляхів під удари всіх ворожих їм сил одночасно. На цьому перехресті вони засуджені на ролю жертви, розіп'ятої на хресті. Так, буквально на хресті й на перехресті доріг війни двох найбільших потуг світу німці

розпинають у творі Ольгу. Образ розп'ятої Ольги — це також символ цілого розп'ятого її покоління, цілої розп'ятої України. Та це розп'яття, як каже в творі Катря, «є доказом слабости того, хто розпинає, і навпаки — ствердженням та перемогою того, кого розпинають». І так воно насправді є. Бо само це розп'яття відбувається вже на тлі повного розгрому німців, які, як каже Ольга в своєму монолозі — «ось тут, на Україні, зломили собі хребет». І хоч тимчасово тріюмфує новий ворог, але рятунок решток родини Урбанів, що вціліли в цій бурі й лишились на позиції рішучої боротьби проти всіх ворогів України, вселяє віру в те, що цей тріюмф передчасний. А символічна присутність під хрестом з розп'ятою матір'ю її малого сина Бориса, що його батька замучили большевики, а матір — німці, і який виростає з однаковою ненавистю до обох ворогів — ще більш виразно підкреслює передчасність і тимчасовість цього тріюмфу.

Така тенденція твору. І така тенденція самої тієї дійсности, яку відтворено в творі. І тому, що цю дійсність відтворено в художньому втіленні її в образі живої людини та її людської долі, і ця тенденція живе в ній, а не сама по собі — в публіцистичних загальниках. Правда, цих загальників тут теж не бракує, та в порівнянні з двома попередніми творами трилогії про героя нашого часу — вони ще більше відокремлені від властивої тканини твору, буквально, як публіцистичні додатки до нього (хоча б напр. той самий вступ до твору, а також «павзи-антракти» і частково інтермедії). В меншій публіцистичності засобів у самій тканині твору — його перевага перед попередніми творами трилогії.

Небезпека спрощення й інші небезпеки

Проте було б помилково бачити публіцистику в художньому творі тільки в самій лише публіцистичності засобів прямого вислову думок автора мовою понять, тобто — тільки там, де автор розказує замість показувати. Може бути публіцистика також і в засобах художнього показу образами, коли функцією цих образів є, по суті, лише ілюстрація все тої ж самої публіцистичної тенденції. В таких випадках звичайно має місце небезпечне спрощення показуваного об'єкту. В публіцистці таке спрощення — майже звичайний прийом, але для художнього твору таке спрощення — справді велика небезпека. Сліди такого спрощення, на жаль, досить помітні і в *Розгромі*. Хіба не сліди такого спрощення бачимо ми напр. в показі некультурности й нелюдяности німецьких «іберменшів» за допомогою такої буквально плякатної ілюстрації, як напр. сцена з чищенням брудного чобота Матіса? Звичайно, сцена ця зовсім типова, і навіть найтиповіша, для поведінки німецького загарбника в Україні, і такі сцени, мабуть,

кожен з вас мав нагоду сам спостерігати під час німецької окупації. Але саме тому, що це найтиповіший, отже — найпростіший, приклад, він є на місці, як плякатно виразний засіб ілюстрації зовсім слушної тези, але не як засіб художньо-виразної типізації значно складнішої дійсности. І коли в *Розгромі* майже вся німецька половина персонажів показана саме такими засобами, то це також треба віднести за рахунок того сповзання по шляху найменшого спротиву в публіцистику, безсилля протистояти спокусі, якої ми вже відмітити в випадку з *Моріпурі*. Хоч одночасно треба відмітити, що художня інтуїція автора і тут врятувала твір від цілковитого спрощення. І як спрощений на початку Матіс в дальшому розгортанні цього образу в міру показу його в безпосередньо-особистих переживаннях виступає у творі вже в далеко складнішому пляні, і в цілому виходить досить живим і цікавим типом скривленої оманою злочинного «іберменшівства» людини, а не просто плякатним «іберменшем».

Взагалі ж треба сказати, що й *Розгром* ще далеко не є творчою удачею Багряного на шляху створення відповідного поставленому ним завданню твору про українського героя нашого часу. Не є передусім тому, що твір цей, як і попередні, є далеко не досконалий з чисто літературно-технічної сторони. Не вдаючись тут як і в відношенні до попередніх творів, в критику спеціяльно цієї сторони, ми все ж мусимо тут відмітити ще раз вже згадувану нами відповідність і невитриманість самої форми твору, як драматичної «повісти-вертепу». Сам по собі досяг сумнівний експеримент з шуканням серединної форми — не белетристичної і не драматичної — взагалі в цілій трилогії, а тут особливо — експеримент для Багряного небезпечний. Поперше — тема й проблема героя нашого часу вимагає монументальної, отже, монолітної і чіткої форми. І нам здається напр., що в даному випадку більш відповідною була б форма звичайної повісти. А подруге — виходячи напр. з порівняння *Тигроловів* і цієї драматичної трилогії Багряного, виникає питання — чи взагалі белетристична форма не була б більш відповідним йому засобом літературного відтворення українського героя нашого часу?

Кілька стверджень і одна вимога

Підсумовуючи все вищесказане, треба ствердити, що всеж таки ні один з розглянених тут нами творів Багряного, присвячених темі й проблемі українського героя нашого часу, не є справді тим твором про героя нашого часу, якого (твору) вимагає наш час від нашої літератури. Разом з тим треба ствердити також, що всі елементи такого твору поодинці є наявні в кожному з розглянених творів: в *Тигроловах* — багатюще

зовнішньо-біографічне тло, в *Моріпурі* — широчезна суспільно-політична проблематика, в *Генералі* — дотепні історично-символічні узагальнення, в *Розгромі* — яскравий людський характер і тип, а в усіх них — безмежжя життєвої правди і велика сила художньої інтуїції, що за її допомогою автор часто зовсім мимохідь досягає блискучих зразків художньо-образного звучання завжди найвимовнішого життєвого матеріялу. Та в тому й уся справа, що все це розкидано в різних творах і в різних пропорціях, і ніде не зведено до одного спільного знаменника свідомим мистецьким умінням письменника. А це й є головне, що потрібно для того твору про українського героя нашого часу, що його ми хотіли б мати в нашій літературі.

Але саме головне, що треба ствердити при всіх цих ствердженнях — це те, що ні один з розглянених тут творів Багряного також далеко ще не є тим твором про українського героя нашого часу, якого ми можемо й мусимо вимагати від цього письменника. Можемо вимагати, бо можливості його, наскільки їх зраджують уже й ці твори, справді великі. Мусимо вимагати, бо такий твір нам нині конечно потрібний. І хто ж, нарешті, з наших сучасних письменників на еміґрації краще зрозуміє цю вимогу, як не той, що покищо єдиний з поміж них з таким розмахом підійшов до теми й проблеми українського героя нашого часу?

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Національна література як мистецтво

Змаг — усього батько, всього владар,
і з декого він богів зробив, а з декого —
людей, з декого — рабів, а з декого — вільних...
Геракліт Ефеський

1.

Термін «національна література» фактично вживається в різному сенсі. Первісно він означав літературу певної нації, протилежно до літератури будь-якого іншого — етнічного або й позаетнічного — культурного середовища. Ставити під сумнів правомірність і плідність такого сенсу «національної літератури» — аж ніяк не доводиться; приміром, для зрозуміння історії арабської літератури має кардинальну вагу той факт, що модерна новоарабська література є беззастережно національною, тим часом як середньоарабська література (доби халіфату та пізнішої тюркської геґемонії) ні в якому сенсі не є національна, а давньоарабська поезія передісляму та 1-го віку гідри (та, яку самі араби вважають за «клясичну») може зватись національною лише умовно, за методологічно більш-менш припущеною аналоґією між максимальними культурно-етнічними середовищами давньосемітичного циклю і націями середньовічної та новітньої Европи.

Проте термін «національна література» скрізь, від самого вже постання свого, вживається і в дещо відмінному сенсі, а саме — література, створена певною національною мовою. Отак уже на початку 19-го сторіччя повелось протиставляти «національні» літератури европейського ренесансу одночасній «інтернаціональній» латинській літературі, з одного боку, і діялектально-реґіональним літературам середньовіччя — з другого. Не маючи наміру розгортати тут проблематику взаємостосунків «національної мови» і «нації», обмежимось лише констатуванням, що це питання виявилось

значно складнішим, ніж це здавалось колись Гумбольтові, Штайнталеві, Потебні; бо припущене ними (власне кажучи, в порядку робочої гіпотези) ототожнення «національної літератури» як літератури певної нації, і «національної літератури» як літератури певною національною мовою, стосовно до історії літератури, не виправдало себе: ці два поняття майже ніколи не збігаються вповні, а надто часто — вповні розходяться. Нації з виразно характеризованою власною літературою і водночас без власної літературної мови — не тільки не існують, а й посідають в історії всесвіту та світової літератури надто велике місце, щоб це можна було зводити до незначущої аномалії. Трактувати — та ще за винятково мовним критерієм — численні національні літератури американського континенту як колоніяльні відгалуження відповідних европейських літератур — було вже за доби Ляцаруса і Штайнталя ґрунтовною помилкою; на сьогодні це явний абсурд.

Отже, незважаючи на півторавікову давність подвійного розуміння терміна «національна література», бажано не вживати його надалі ні в описово-етнічному значенні («література певної нації»), ні в описово-лінґвістичному («література певною національною мовою»); бо це є речі взаємопов'язані, а проте відмінні. Не варт заміняти двох точних і загальнозрозумілих виразів одним засадничо двозначним — навіть у тому випадку, якби той двозначний термін «національна література» не вживався фактично ще й у третьому значенні — вже не описовому, а нормативному чи то цінувальному, отже, принципово відмінному від обох перших.

Починаючи приблизно з середини минулого сторіччя, термін «національна література» дедалі систематичніше застосовується, як кажуть філософи, *a potiori* — не в сенсі фактичної приналежности до певного етнічно-національного чи мовно-національного середовища, а в сенсі оцінки й добору: «національна література» як специфічно національне в літературі певної нації. «Специфічність», звісна річ, теж можна розуміти по-різному — наприклад, як типове або характеристичне, як питоменне або традиційне, як провідне або конструктивне; проте, в усіх своїх варіянтах, ця — насьогодні панівна — концепція лишається принципово нормативною, збудованою на тій чи тій ієрархії національних вартостей, і тим самим зберігає свою методологічну єдність супроти обох попередніх описових чи фактоґрафічних концепцій. Адже специфічно національне в літературі, за самим уже визначенням своїм, може бути лише частиною певної нації; а мовний чинник і поготів сам із себе нічого тут не вирішує: *Тарас Бульба* безперечно належить до найспецифічнішого в українській національній літературі, так само, як французькі поезії та листи Р.М. Рільке,

— до найспецифічнішого в німецькій, або драми Ібсена — до найспецифічнішого в норвезькій.

Саме оцьому нормативному розумінню національної літератури присвячена наша розвідка: під національною літературою розуміємо тут ту літературу, яка формує націю духово, тривало позначаючись на її ментальності. Уґрунтування цієї дефініції і пов'язані з нею нормативні висновки подано в дальшому викладі, що має визначити (в аспекті мистецтвознавства) належний естетичний рівень національної літератури, а так само й специфічні мистецькі засоби, якими того рівня осягається.

Проте ясно, що тема «національна література як мистецтво» не охоплює цілої проблематики національної літератури. В методологічному плані література є явище естетичне. Тож і національна література є явище естетичне, але разом з тим й ідеологічне, оскільки ідея нації не належить до естетичних категорій і не випливає з них. Тому рівнобіжно з естетичною аналізою національної літератури як мистецтва повинна постати (і, сподіваємось, невдовзі постане) філософічна аналіза національної літератури як ідеї. Порядок послідовности в розробленні цих двох тем є принципово вільний і ніякого уґрунтування або виправдання не потребує.

Навпаки, третя й заключна тема того самого теоретичного циклу — проблема співвідношення або взаємодії мистецтва та ідеї в національній літературі — надається до аналізи лише по ґрунтовному висвітленні національної літератури і як мистецтва, і як ідеї — нарізно. Доки того не зроблено, всі і всілякі посилання на літературу як евентуальну синтезу мистецтва та ідеї або — за популярною термінологією — на гадану єдність форми й змісту лишаються методологічно передчасними і тим самим позбавленими конкретного сенсу. Методологія дозволяє за певних застережень оперувати (в порядку робочої гіпотези) не визначеними ближче термінами; проте ні до якої синтези самі вони вже не надаються, бо це була б умовна абстракція на основі умовної абстракції, себто вже не мислення уявного змісту, а уявність чи то ілюзійність самого акту мислення. Само вже постійне термінологічне вагання між «єдністю», «синтезою», «гармонією» тощо (форми й змісту) досить виразно свідчить у таких випадках, що тут виявляється тільки суб'єктивне прагнення абияк відбути синтетичний акт мислення, який, проте, насправді лишається не здійсненим. Коли, приміром, ціла літературознавча розвідка ніби є присвячена взаємостосункові між «світоглядом клясицизму» і «клясицистичною оболонкою» стилю в творчості Миколи Зерова, а з трактування теми бачити, що під «світоглядом клясицизму» автор розвідки розуміє щось, з одного боку, раціоналістичне, з другого — гармонійне, в цілому несимпатичне

для себе особисто, а ближче ніяк не означене, то й начебто «синтетичні» висновки автора нічого, крім банальних фраз про «мертву форму» та «орґанічні елементи мертвости» («Хорс», № 1, с. 126), подати неспроможні.

Отже, перше ніж ствердити саму навіть можливість взаємодії між мистецькою формою і морально філософічною ідеєю в національній літературі, належить осягти конкретної ясности щодо структури кожної з них зокрема.

2.

Нормативна структура самого поняття національного письменства (як специфічно національного в письменстві даної нації) дозволяє підійти до конкретизації того поняття так само нормативно і поставити насамперед питання — якою повинна бути національна література з мистецького погляду? Провідні на сьогодні течії нашої літературної критики ставлять питання про нашу національну літературу саме в такий нормативний спосіб, а у відповіді своїй здебільшого збігаються на постуляті т.зв. великої літератури (в протилежність літературі побутовій та реґіональній). Досить драстичне визначення великої літератури містилось в основоположній декларації Об'єднання українських письменників МУР (Мистецький Український Рух), де йдеться про письменство, яке «у високомистецькій, досконалій формі служить своєму народові і тим самим завойовує собі голос та авторитет у світовому мистецтві» (збірник «МУР», № 1, с. 3; пор. також У. Самчук, *Велика література*, там само, № 1, с. 38).

На жаль, цю цілком ясну й точну дефініцію незрідка намагаються скомпрометувати містифікаційним запитанням: а що саме слід усе ж таки поставити раніше — чи служіння своєму народові, а чи завоювання собі голосу та авторитету в світовому мистецтві? *Собі чи світові?* (збірник «МУР», № 3, с. 12). При тому навмисне іґнорується, що народові своєму можна прегарно служити і в гумористиці, і в публіцистиці, і в дитячій літературі, а велику літературу ставить лише служіння своєму народові «у високомистецькій, досконалій формі», себто саме те — і то єдине — що вможливлює завоювання собі голосу та авторитету в світовому мистецтві. Отже, немає тут двох завдань — «основного» й «побічного», а є засаднича тотожність: це тільки лице й виворіт тієї самої матерії, позитив і неґатив того самого фото. Письменник, що служить своєму народові у високомистецькій, досконалій формі, тим самим — і тільки тим самим, нічим іншим — вможливлює для своєї національної літератури завоювання голосу та авторитету у світовому мистецтві.

Вможливлює — це, зрозуміла річ, іще не значить — гарантує: щоб зреалізувати ту можливість, треба ще доброї організації літературних і суспільних зв'язків із чужиною, кваліфікованих кадрів перекладачів та популяризаторів, загальнопоширеного володіння чужими мовами, налагодженого видавничого та інформаційно-реклямного апарату — коротше кажучи, всього того, чого в нас немає і невідомо, коли буде. Але це — справа суто технічна, і дискутувати тут нема про що: все ясно, а прикрій дійсності зайвими дискусіями не допомогти.

Зате дезорієнтувати можна і дискусіями, зокрема дискусіями на тему, буцімто для творення великої літератури нам немає чого і немає в кого вчитись. Мовляв, кожний письменник, щоправда, мусить усе життя вчитися у чужих великих, але не садовімо на шкільну лаву саму українську літературу! — А хіба може бути простора високоякісна література при літературному примітивізмі переважної більшості літераторів? Що з того, що українська література, мовляв, «вперто й наполегливо вчилась від Старицького і Франка до Миколи Зерова» — що з того, що «в творчості неоклясиків вона досягла европейського рівня», коли по Миколі Зерову, себто після винищення київських неоклясиків як літературної групи українська література Наддніпрянщини вчитись кинула, а в більшості своїй почала вперто й наполегливо розучатись усього, що знала була? Не забуваймо й того, що київські неоклясики складали хоч і впливову, хоч і єдину мистецьки повновартісну, а все ж таки кількісно незначну частину свого літературного покоління і наддніпрянського літературного життя взагалі. Хіба для В. Сосюри, для О. Влизька, для В. Поліщука неоклясики взагалі коли-небудь існували як мистецький факт? Хіба европейський рівень Миколи Зерова якоюсь мірою відбивається на сучасному віршуванні І. Багряного, В. Барки, Л. Полтави? Нарешті, хіба серед наших численних «молодих поетів» багато хто навчився від неоклясиків абичого? Цього ніби не бачити. Спостерігаємо скорше щось схоже на рецидив літературного анальфабетизму.

Отже, якщо українська поезія склала — як то кажуть — «іспит рівности» (з Европою) в особі неоклясиків, то на літературних противників неоклясицизму це ніякою мірою не поширюється. Їм доведеться складати той іспит особисто, а не через неоклясичне заступництво, не в характері якогось — практикованого колись у підсовєтській школі — «колективного заліку». Зрештою, все це стосується самої лише віршованої поезії, а неоклясична артистична проза заіснувала лише значно пізніше.

Та й основна теза, буцімто «в творчості неоклясиків і їхнього покоління українська література досягла европейського рівня» (збірник «МУР»,

№ 3, с. 12), є наскрізь фальшива. Навіть не виходячи поза межі 20-го сторіччя й умовно зараховуючи раннього Тичину до «покоління неокласиків» (хоч це дуже сумнівне натягнення), бачимо, що й *Мойсей* Франка, і драматичні твори Лесі Українки, і проза Коцюбинського, Стефаника, Катрі Гриневичевої аж ніяк не поступаються перед «європейським» (і західньоєвропейським) рівнем. Українській літературі майже ніколи не бракувало окремих письменників «європейського рівня»; проте ні для їхніх сучасників, ні для їхніх наступників це ніякого привілею чи імунітету не означає. В літературі ніхто нікого не заступає.

Звичайно ж, на все є край. Не погодимося з занадто, риґорозним прихильником літературної освіти, що оголошує: «кожний, хто хоче бути письменником, мусить знати світову літературу і чужі мови. Він не письменник, поки цього нема. Люди без школи світового письменства можуть писати й друкуватися, — вони не письменники, і їхні писання нічого спільного з літературою не мають. Це — попередня кляса, перед вступом до літератури. Вона так само потрібна, як ще попередніша: вивчати літери, правила ґраматики й пунктуації» («Літературний зошит» 1947, № 1).

Так перебільшувати не слід: є речі необхідні, і є речі бажані — знов-таки: різною мірою бажані. Джек Лондон, Панаїл Істраті, Александер Грін і численні наддніпрянські сучасники наші (яких не називатимемо) стали неабиякими письменниками значно раніше, аніж освіченими людьми. Філологічна освіта є вельми бажана для кожного літератора, але й без неї можна в письменстві чимало порядного зробити — саме за винятком великої літератури.

Щодо цієї останньої, справа принципово не змінилася б, якби навіть ціле красне письменство наше дорівнювало (своєю філологічною культурою та літературно-мовною ерудицією) колишнім просвітителям болотяної Люкрози. Для великої літератури потрібне не пасивне вивчення артистичних осягів світового письменства, як свого роду самоціль (чи то з метою загального поширення творчого виднокругу) — потрібне не пасивне вивчення, а активне засвоєння їх у літературній практиці як основна передумова самої творчости. Є тільки один спосіб завоювати авторитет у світовому письменстві: не починати з відтворювання його зразків і не торувати свого власного шляху, поки немає на це безперечного права. А право має сам лише майстер; бо без артистичної майстерности всі шукання є марні або, в найкращому випадку, надто сумнівні. Сама лише довершена майстерність має право експериментувати в мистецтві.

Облишмо фантазії про так званих «орґанічно-національним» світоглядом натхнених Робінсонів та леґенди про «джерела національної

культури», які десь у придатному для літературного застосування вигляді чекають лише на сміливого піонера, немов ті привабливі вареники, які певному глибоко орґанічному персонажеві нашого письменства самі до рота плигали. Насправді все те — далеко простіше і незрівнянно тяжче. Лише учень майстра може сам стати майстром, і лише справжній майстер може перевершити іншого майстра, і лише той, хто інших майстрів перевершив, може добитись визнання на світовому форумі. Велика література постає лише через творче змагання; на основі віртуозного володіння всіма належними засобами змагання; і тих висококваліфікованих засобів ніяким саморобним перпетуум-мобіле не заступити.

А «джерел національної культури» шукати не доводиться, бо ті джерела — це ми самі, це наша національна еліта на еміґрації; годі шукати тих джерел деінде, якщо не відчути їх у власній свідомості. В німецькому письменстві шукали були тих джерел національної культури Кльопшток, Бюрґер, Арнім, Улянд; наслідки — відомі: все зроблене ними пішло на посилення реґіоналізму та провінційного присмаку в німецькій літературі. Гете, Ніцше, Рільке, Георге нічого подібного не шукали — вони творили; отож вони є й будуть назавжди корифеями німецької національної і великої літератури — національної, бо великої.

Звичайно ж, кожному письменникові вільно шукати джерел надхнення в якому завгодно історичному або етнічному середовищі — вважати ті джерела за «джерела національної культури» — аби тільки відповідна гіпотеза стимулювала самого письменника до артистичної творчости. Якщо Є. Маланюк знаходив ті джерела у варягах, а Ю. Дараган, О. Лятуринська, О. Стефанович — у княжому Києві, то це принципово не різниться від того факту, що О. Ольжич для своєї національної поезії шукав джерел в неоліті та енеоліті і в царському Римі — і, очевидно, знайшов, чого шукав; бо йдеться тут не про наукові знахідки, а про мистецький творчий винахід.

Теоретична обізнаність із світовою літературою є для великого письменника абсолютно незмінна, проте сама з себе ще нічого не дає. Звичайно ж, Шекспір і Байрон великі не тим, що вони знали чужі літератури, а тим, що й той, і той — як, зрештою, чи не кожен великий письменник — цілковито засвоїли собі мистецькі осяги світової літератури своєї доби в межах культивованих ними поетичних жанрів, а через це й спромоглись ті осяги ще перевищити, створивши канонічні зразки барокової драми і романтичної поеми. Ні Шекспір, ні Байрон — та й жоден великий письменник — ніякою мірою не шукав «національного стилю». Шекспір, приміром, активно використовуючи певні літературні джерела й прототипи, не робив

жодної різниці між зразками попередньої анґлійської драматургії і попередньої еспанської та італійської. Яким же чином Шекспір став анґлійським національним письменником? Саме тим чином, що він збагатив анґлійську драматургію такими артистично досконалими і незаперечними архітворами, що вплив тих архітворів сягнув далеко поза межі доби бароко й охопив не самі лише літературні кола, а й цілу анґлійську (та анґлосакську) інтелектуальну еліту наступних сторіч. Тим самим Шекспір величезною мірою взяв — і бере й насьогодні — участь у формуванні анґлійського духового життя, себто в творенні анґлійського національного характеру, і справедливо причисляється — поряд з Мільтоном, Байроном, Шеллі, Вордзворсом та іншими пізнішими — до анґлійських національних поетів. Коротше кажучи: великий поет не шукає національне, а творить його.

Кажуть часом: «Поки російська література своїм ідеалом мала зрівнятися з світовими літературами, вона породжувала тільки оди Ломоносова, *Петріяди* Хераскова й баляди Жуковського. Вона стала світовою, коли прийшли Толстой і Достоєвський» (збірник «МУР», № 3, с. 12). Насправді ж, Достоєвський — що на його «національну орґанічність» претендують не самі лише росіяни, а й литвини і — дивним чином — дехто з українців, дістав всеєвропейського визнання лише після Першої світової війни (водночас із Чеховим). Толстой, щоправда, ще за життя, але ж у першу чергу через своє так зване толстовство, а не як мистець слова, бо в росіян перед революцією орґанізаційно-інформаційні зв'язки з Західною Европою були не набагато кращі, ніж у нас на сьогодні. З другого боку, хіба лише на основі застарілого ґімназійного підручника вельми талановитий новатор Ломоносов може потрапити в один ряд із Херасковим. Проте, найголовніше в наведеній вище арґументації полягає, очевидно, в тому, що її автор спромігся зовсім «забути» про Пушкіна, Лермонтова, Крилова, яких кожен росіянин слушно вважає за російських національних поетів, а Пушкіна — навіть за фундатора російської беззастережно національної літератури. А втім, чи не ціла літературна діяльність Пушкіна, Лермонтова, Крилова полягає (з початку до кінця) у творчому змаганні з певними корифеями тодішньої та попередньої французької й анґлійської літератури. І все ж ніхто інший як славетний Проспер Меріме, любитель гострих парадоксів і літературний «арбітер елеґанціярум» 2-ї імперії (що саме його Пушкін консеквентно наслідував був у своїй белетристичній прозі та в *Піснях західних слов'ян*), оголосив Пушкіна найбільшим поетом сучасної Европи, і оце й було першим виходом російської літератури» на світовий форум; а другим — паризька літературна діяльність Турґенєва в гуртку Флобера, де-Гонкурів, Золя.

Отже, наколи не «забувати» основних історичних фактів, справа цілком ясна: ствердити українську літературу, а тим зрештою і українську духовність на світовому форумі можна лише через творче змагання з архітворами світового письменства, себто стоячи на тому самому європейському ґрунті, на тому самому рівні беззастережної мистецької досконалості, а щоб змагатися зі світовими архітворами, треба засвоїти той артизм, який і робить їх архітворами. Ні одна література не стала великою й світовою, не наподобившись до найкращого в інших. Не було б ні анґлійської елізабетинської драми без творчого змагання з попередньою еспанською та італійською, ні німецького «Штурм унд дранґ» — без творчого змагання з анґлійським бароко, з одного боку, і з клясицизмом античним — з другого. Ціла римська література постала і здійснилась у творчому змаганні з грецькою; Саллюстій і Тацит саме через те є римські національні історики, що вони, щонайменше, дорівнюють рафінованим артизмом своїх творів свому грецькому взірцеві — Тукідидові, як і Вергілій — Аполлонієві Родоському.

А саме давньогрецьке чи то гелленське письменство? Але ж гелленського національного письменства ніколи не було — як не було й грецької нації: еолійці, іонійці, атенці, ляконці, беотійці, дорійці Сицилії — оце були своєрідні «нації» гелленського культурного циклю, що творили у взаємному творчому змаганні свої національні літератури своїми власними — або й запозиченими — національними та державними «діялектами». А коли ті гелленські нації по Олександрі Македонському розчинились у гелленістичному всесвіті, то лишилась сама тільки грецька етнічна й культурна єдність романських народів, або ж слов'янства.

Данте — великий поет, бо артистично досконалий. Разом з тим він італійський національний поет, і не має собі рівних в італійській національній літературі, бо своїм твором і впливом він більше за будь-кого іншого створив італійське письменство, а тим самим і італійську національну духовність. І це важить безмежно більше, ніж Дантова теологічна ортодоксальність, ніж Дантів безкомпромісовий цісарепапізм, ніж ціла політична діяльність Дантова, марно скерована на користь «священній римській імперії германської нації» та на боротьбу проти італійських міських республік. Бо хоч політика теж деякою мірою творить націю, проте переважно обмежується тим, що в громадсько-державному пляні реалізує — або ж, принаймні, намагається реалізувати — ті національні чинники, які вже існують і є встановлені; а становить націю її духовність, творена мистцями і, передусім, мистцями духу — поетами й мислителями.

Отечество собі ґрунтуймо в рідній слові!
(П. Куліш)

Тарас Шевченко — наш Данте. Як Данте, він більше за будь-кого створив духовність свого народу. Він спромігся на основоположне творення своєї нації (бо ж нарід — не нація!) і національної літератури (бо ж Котляревський та Основ'яненко — не національна література, а типовий реґіоналізм на зразок провансальських фелібрів) — він спромігся на це через своє рівногідне творче змагання з польською і російською фольклорно-романтичною поезією — так само, як Данте творчо змагався із середньовічно-латинським реліґійним епосом і з провансальською та французькою любовною лірикою. Але не для того поклав був Шевченко фундамент української національної духовости, щоб згодом надуживали ім'я його і заперечували його ім'ям дальший розвиток тієї ж таки української національної духовости, позначений поетичними творами І. Франка, Лесі Українки, М. Зерова, М. Рильського, Є. Маланюка, О. Ольжича, або ж, іще гірше — щоб згодом робили з поезії Шевченкової якийсь національний коран, святобожно шукаючи в ній (немов середньовічний теолог у біблії) заздалегідь поданих відповідей на всі минулі, сучасні й майбутні проблеми та лукаво підпираючи її авторитетом усе що завгодно — від учорашнього волюнтаризму аж до сьогоднішнього сюрреалізму та інфантилізму.

3.

Звичайно ж, не кожен великий поет є поетом національним, бо мистецька досконалість твору жодною мірою не залежить від того, ким і як саме мистецький твір сприймається, на кого саме і в якому напрямку він діє. Найґеніяльніший письменник може не подолати ментальної інерції своєї власної нації, вихованої на ґрунтовно відмінних літературних зразках. Оскар Вайлд, приміром, безперечно великий поет, і до того ж, поет всеєвропейської питомої ваги, навряд чи стане коли-небудь анґлійським національним поетом; і сливе стоїть в Америці справа з Едґаром По або в нас — з Євгеном Плужником.

Буває й навпаки, що з тих чи тих позаестетичних — здебільшого і антикультурних — причин функція національного письменника припадає мистцеві зовсім меншовартісному, як-от у французькій літературі Беранже і Золя або ж у російській — Некрасову, Маяковському, Єсеніну. Тоді це найфатальніше національне лихо, гірше за церковну схізму та татарську навалу, бо воно фальшує духовне життя нації на сотні років, а може, й назавжди.

Такої деґрадації наша література, мабуть, не зазнавала, хоч небезпека скрізь була і є (досить згадати надмірне звеличання Винниченка або Сосюри), і скрізь буде — з легкої руки гуртківщини, публіцистики та опортуністичної критики. Жахає не низький естетичний рівень цієї останньої (це ж бо властивість, сказати б, професійна) — жахає гранична легковажність літературознавців найкомпетентніших, що не вагаються кидатись безвідповідальними компліментами, на зразок «ґеніяльности Тодося Осьмачки» («Укр. Трибуна» 1947, № 3), або ж — немов поважно — запевняти читацтво, що літературний досвід, смак, майстерність — усе це письменникові лише заважає: мовляв, приміром, у літературному оформленні теми «спомини дитинства» — «Л. Толстого врятувала менша його літературна досвідченість», тим часом як «літературна зрілість П. Куліша зробила його твір незрілим» («Укр. Трибуна» 1947, № 3).

Із цих напівфутуристичних (цілком у дусі Віктора Шкловського) парадоксів природно випливає вимога творити тільки «нутром» і ніґілістичне ставлення не те що до проблеми великої літератури, а й до літературної якости взагалі, наприклад: «Різниця між Кулішем і Шевченком не в тому, що перший з них талановитий письменник, а Шевченко — ґеніяльний, а саме в тому, що Шевченко був „селюком», що він не знав, як писати правильно, і писав неправильно, з похибками, нескладно і неохайно. В цьому й полягає ґеніяльність Шевченкових *Гайдамак*. Своїх *Гайдамак* Шевченко написав ґеніяльно через свою неспроможність написати канонічну річ» (там само).

Мимоволі пригадується діялог між двома літераторами в дотепній російській повісті В. Каверіна *Скандалист или Вечера на Васильевском Острове*, присвячений так званому літературному побутові російських «формалістів» 20-х років:

— Ти все думаєш, як правильно розставити коми, і через те тобі повість не вдається.

— А ти думаєш, що коли всі крапки й коми геть позакреслювати, то вийде твір Пушкіна *Пікова дама*? Не вийде.

Отакий беззастережний рецидив народницького антиестетизму з навмисне підкресленим запереченням літератури як мистецтва (мовляв, твір — ґеніяльний через те, що автор — «селюк» і писати «по-літературному» не вміє, мовляв, щоб написати «*Спомини дитинства*, Куліш потребував лише щирости») — зайвий раз виявляє, які численні і вперті рудименти провінційної інерції, яке потужне психічне тяжіння до реґіонально-фолкльорного побутопису ми ще повинні подолати в собі самих, перш ніж українська велика література — а тим самим і правдива національна

література наша — перетвориться з «верховинних поодиноких осягів» на суцільну духову єдність.

Піддавши об'єктивній аналізі проблему мистецького рівня національної літератури, ми дійшли до висновку, що національна література наша, щоб бути великою літературою (а без того вона й не стане правдиво національною, не подолає рецидивів реґіоналізму), повинна у творчому змаганні з іншими европейськими літературами набувати артистичної майстерності тим самим шляхом творчого наслідування всеевропейських літературних архітворів, яким фактично простує та підноситься кожна національна література новітньої Европи. Так стоїть справа з національною літературою в естетичному плані, в аспекті мистецької форми. А в плані ідеологічному? На жаль, ця проблема аж до цього часу не лише не розв'язувалась, а, здається, і не формулювалась належним чином. Оце завдання — визначити, які саме елементи ідейної концепції є обов'язкові (зглядно — вистачальні) для кожної національної літератури, в межах конкретної історичної єдности европейського культурного циклу — отже й для української національної літератури — складатиме тему наступної стадії цього теоретичного дослідження.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Проблематика стилів і плужанство за кордоном

1.

МУР ставить перед українськими письменниками на еміграції завдання — «у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві» (з декларації МУР від 25 IX 1945). Отож — оскільки найвища мета служіння українському народові сама з себе зрозуміла і стоїть поза питаннями — наголос робиться на світовому значенні українського письменства і на відповідній літературній кваліфікації письменників. Авсґбурзька конференція виявила, що прокламоване МУРом і ніби позитивно сприйняте ширшими літературними колами на попередньому з'їзді МУР в Ашаффенбурзі «змагання до вершин справжнього й поважного мистецтва» — насправді стоїть перед величезними труднощами, що їх на цій конференції МУР подолати не спромігся.

Як визнає й згадана вище декларація МУР, змагання до повноцінного літературного мистецтва конче включає в себе не принципове лише, а й фактичне відкидання «всього мистецьки недолугого та ідейно ворожого українському народові». А що мистецьки недолуге може випливати не лише з персональних властивостей письменника, а й з колективних ідейних настанов чи настроїв, за суттю та генезою своєю дійсно ворожих та істотно чужих українському народові, то конкретне визначення — що саме має розглядатись як мистецьки недолуге, а тим самим і принципово небажане? — набуває першорядного і справді фундаментального значення. Чітке і недвозначне оголошення літературних (отже, певною мірою і світоглядних) позицій або МУРу в цілому, або тих літературних течій чи груповань, що в МУРі репрезентовані, повинно правити за авторитетну директиву, без якої всяке літературне змагання ризикує перетворитись на змагання всіх

проти всіх, а насамперед — менш кваліфікованих і свідомих кіл проти літературної еліти.

Відповідна спроба керівництва МУРу висунути на початку конференції директиви в питанні літературного стилю і національного світогляду небагато кого задовольнила. Власне кажучи, не було й спроби — були лише персональні виступи д-ра М. Шлемкевича і проф. Ю. Шереха, подані, як те виразно підкреслювалось, в дискусійному порядку; лише суто фактично другий з тих виступів (а доповідь д-ра М. Шлемкевича про українські світоглядні шукання була позбавлена безпосереднього зв'язку з сучасною літературною проблематикою) набрав значення відправного пункту для дальшого розгортання дебатів і тим зіграв фатальну для них ролю.

Вельми змістовна і майстерна висловом та викладом доповідь проф. Ю. Шереха про стилі в сучасній українській літературі висунула вимогу створення нового органічного національного стилю, тим самим засуджуючи всі ті літературні стилі, що реально існують на сьогодні в українській літературі, на негативний вирок — щонайменше за претекстом, ніби вони вичерпали себе і нездатні нині до повноцінної мистецької діяльности. Така настанова вже сама з себе містила небезпеку компрометувати актуально наявних літературних стилів і їх висококваліфікованих представників та творів перед літературно аморфною сукупністю письменників-журналістів, письменників-початківців і письменників-випадківців (маю на увазі людину, що більш-менш випадково взялася за перо). Зрозуміла річ, що характеристика окремих літературних стилів і напрямків, подана професором Ю. Шерехом під знаком незадовільності тих стилів на сьогодні, відзначалась (парламентарно висловлюючись) цілковитим браком ентузіазму в оцінці їхніх фактичних досягнень і чорним песимізмом щодо їхніх перспектив у майбутньому. До того ж, крізь цілу доповідь ішло вже звичне для автора підмінювання самого поняття літературного стилю то відмінним — хоч і спорідненим — поняттям літературної школи (наприклад, клясицизм і неоклясицизм), то зовсім уже відмінним поняттям літературної організації (наприклад, ВАПЛІТЕ, яка об'єднувала організаційно і політично репрезентантів зовсім різних стилів, зіставлялась у доповіді з неоклясиками і протиставлялась їм), а то й навіть світоглядовими компонентами тематики: дивно, але факт, що належність М. Ореста до неоклясиків заперечувалась доповідачем на основі того, що певні поезії Орестові є «запереченням неоклясицизму як світогляду». Рівнобіжно з цим розв'язанням методологічного хаосу відбувалось розв'язування хаосу в галузі поетики: якось побічно, проте багаторазово і цілком помітно проступали антираціоналістичні ноти; до невідкладних завдань

сьогоднішньої літератури зараховувалось переборення раціоналізму: то об'єктивно передбачалось, то суб'єктивно приймалось за належне, що політично-громадські обставини на еміграції мають призвести до «втрати душевної рівноваги», а через це — до піднесення в українській поезії експресіоністичного стилю, надто симпатичного доповідачеві особисто (в його літературній практиці). Було б незрівнянно краще, якби проф. Ю. Шерех виступив з розгорненою програмою експресіонізму і з відповідною критикою інших літературних стилів і напрямів, аніж якось дедуктивно (а разом з тим на основі методи вилучення всього іншого) висновувати потребу в українському (національному?) експресіонізмі, залишаючи літературне обличчя цього останнього ніяк не з'ясованим.

Уся ця плутанина понять і приглушеність тенденцій у доповіді, що сприймалась (і повинна була сприйматись) як директивна, спромоглася б дезорієнтувати і компетентнішу в літературознавчих питаннях аудиторію. Не менш дезорієнтували дивні пропуски і замовчування, які виразно свідчать про те, що, втискаючи українську післяреволюційну літературу в Прокрустове ліжко своєї доктринерської концепції, доповідач спромігся дати собі раду шляхом лютої схематизації української літературної дійсності. Щоправда, йшлось про «стилі сучасної української літератури на еміграції», і доповідач мав формальне право зовсім оминати ті — хоча б і епохальні — літературні події недавнього минулого, які, на його думку, втратили вплив і актуальність для літературної сучасної української еміграції. З цього погляду, поданий кимсь протест на захист зовсім обійдених доповідачем українських авторів жіночої статі був лише курйозним — хоч і не надто приємним — непорозумінням. Проте з того ж таки погляду сьогоднішньої актуальності незрозумілим лишається іґнорування української імпресіоністичної лірики, блискуче репрезентованої в недавньому минулому генієм Є. Плужника, іґнорування символізму, досить виразно репрезентованого в сьогоднішній українській поезії, насамперед лірикою В. Барки, іґнорування поезії і впливу М. Рильського (оригінальний засіб, яким доповідач не вперше розправився з рештою неоклясиків і з неоклясицизмом у цілому, сподіваючись розглянути в іншому місці докладніше), нарешті — майже тотальне іґнорування західноукраїнської передвоєнної літератури. Заради глибшої аналізи сучасної української літератури на еміграції, доповідач, зрозуміла річ, повинен був стисло схарактеризувати основні течії української передвоєнної літератури, і стосовно літератури наддніпрянської він це так чи так зробив, а стосовно до літератури наддністрянської — не визнав за потрібне робити.

Таким чином українська модерна література в аспекті концепцій проф. Ю. Шереха виступила перед аудиторією немов у дзеркалі не лише

викривленому, а ще й затемненому та де-не-де заліпленому білим папером небуття.

Заради чого все те збіднення української літератури та зниження її нещодавніх мистецьких досягнень? Щоб зробити правдоподібнішою тезу, ніби українська література потребує якогось нового органічно-національного стилю, а от високомистецького розроблення наявних стилів, майстерності в межах наявності стилів, створення по-європейському повноцінних шедеврів наявних стилів, — очевидячки, не потребує. Для чималої частини аудиторії це вже був ніби дозвіл не надто замислюватись навколо питання, яким стилем кожне пише і якою мірою в евентуально наявному стилі вдосконалюється: навіщо все це, коли старі стилі на сьогодні однаково вичерпались, а нового поки що не видко? А може, те, що я от без усяких собі інтелігентських рефлексій пишу від щирого серця, і становить зародок того жаданого нового стилю?

Той новий стиль повинен бути національним і органічним. Національний стиль — це звучить пишно, але в аспекті літературної специфіки тут змісту до болю мало — менше, ніж мало, бо позитивно літературного змісту тут немає зовсім. Принципова відмова від усього чужого і ворожого українській нації не становить у мистецтві позитивної програми, це лише нагадування (зрештою, само з себе зрозуміле) про те, чим українське мистецтво не мусить бути, а яким воно повинно бути, з цього не випливає, бо український національний світогляд не є монополією жодного літературного стилю, і жоден літературний стиль — чи то насьогодні наявний, чи то прийдешній — на таку монополію претендувати не сміє. Український символізм раннього П. Тичини тією самою мірою є український національний стиль, що й український клясицизм М. Рильського або український романтизм Шевченкових *Гайдамаків*. Українське бароко становить один із наших національних стилів в архітектурі, і це ніякою мірою не заважає — і це не повинно заважати — цвітінню інших національних стилів в українській архітектурі. Національне — це те, що відповідає істотним думкам, емоціям і прагненням значної частини нації або її еліти. Світогляд І. Франка є національний; але так само й світогляд П. Куліша, ба навіть М. Хвильового (незважаючи на властиві йому неподоланні внутрішні суперечності). Великого жалю гідна була б духова доля тієї нації, що спромоглась була б створити лише один-єдиний національний стиль: чи то в літературі, чи то в іншому якомусь мистецтві. Це мало б бути не меншим убозтвом думки і смаку, ніж евентуальне панування такого літературного стилю, що він реалізувався б у межах лише одного-єдиного літературного жанру, а решту жанрів принципово відкидав би. Бо так само як літературний стиль повинен становити

цілу систему відмінних жанрів, так і національний ідеал має реалізувати й охоплювати в літературі цілий комплекс історично зумовлених й естетично відмінних стилів. Що глибше ідея просякає в конкретне, то виразніше вона специфікується відповідно до правомірної специфіки тих конкретних галузок історичного буття. Відтинати ті галузки за претекстом їхньої, мовляв, неортодоксальності — це значить звужувати, обезсилювати і компрометувати саму ідею: це обскурантизм і справжній гріх проти святого духу.

А зрештою, за сьогоднішніх наших умовин в українській літературі на еміграції та боротьба за гадану національну ортодоксальність не має найменшого реального сенсу: де це ви бачите в нас літературні напрямки, чужі або ворожі українській національній ідеї? Якщо бачите, то назвіть руба, а не повторюйте тактики того редактора, що він на конференції грозив своїм гаданим політичним антагоністам вогнем і мечем і концтабором, а коли до нього поставилися серйозно, визнав таки, що в оцій аудиторії йому, власне, сперечатися нема з ким і що зрештою українська національна література агітаційною тематикою не вичерпується. Національна ідея — не монополія, а тим паче не знаряддя літературного політиканства.

Переходимо до проблеми органічного стилю. Органічне проф. Ю. Шерех систематично протиставляв європеїзмові, проте позитивно не визначив[1] і тим самим не лише вможливив, а й зробив неминучою ту інтерпретацію своєї лінії, яка ототожнює органічне з українською літературою мінус західноевропейські впливи. Не знати, якою мірою таке тлумачення відповідає або ж не відповідає справжнім літературним поглядам проф. Ю. Шереха, але для будь-якого іншого тлумачення доповідь його не подає найменших підстав: або саме таке тлумачення, або жадного. А підстави для саме такого тлумачення у доповіді є: адже не раз і не двічі згадувалось у ній про невідкладне завдання боротьби проти поверхового европеїзму, а от про боротьбу проти поверхової органічності жодного разу не згадувалось, хоч, як на мене, симуляція органічності, імітація органічності, поверхові і штучні потягнення та претензії на, сказати б, абсолютну національну самобутність тощо — на сьогодні далеко небезпечніші, і проф. Ю. Шерех, підкреслюючи органічність творчості Т. Осьмачки, дарма бере тим самим на себе частину

[1] Схильність до гіперболізму, що згадувалась подекуди в доповіді, не становить, зрозуміла річ, солідної ознаки ні для української органічності, ні для будь-якого літературного стилю, бо це аж надто загальне явище: гіперболи можуть належати до зовсім відмінних стилів. Що ж до сумарної і без жодних застережень поданої поради «націоналізувати образи й композицію», то перша її половина щонайменше містить у собі небезпеку вульґаризації та спрощення поетичної мови (бо звучить несерйозно), а друга лишається зовсім незрозумілою.

відповідальності за дальшу еволюцію або стаґнацію того талановитого лірика.

Українське бароко в архітектурі є наш органічний і національний стиль, дарма що європеїзм його ґенези — поза сумнівом. Отже деякий прояв європеїзму принципово може перетворитись на щось цілком органічне, ба на таке, з чого має рацію пишатись наша національна свідомість — щоправда, це потребує і сприятливого збігу історичних умовин у майбутньому (яких ми не знаємо і зокрема на сьогодні визначати не претендуємо). Погоджуємось, що літературне бароко Ю. Косача ще далеко не досягло мінімальної органічности — що ж із того? Навіть невдале наслідування високих чужоземних взірців розв'язує деякі потенції в майбутньому, тим часом як штучна самоізоляція приречена на довічну безперспективність.

Отож поданий у доповіді проф. Ю. Шереха методологічно хибний поділ сучасних письменників на європеїстів і органістів міг бути сприйнятий аудиторією як дипломатично завуальоване гасло «Геть від Европи», і справді саме так був сприйнятий значною її частиною — щоправда, по-різному: раділи, з одного боку, ті, що «психологічної Европи» і знати не хочуть — представники побутового етнографізму в белетристиці — а з другого боку, ті, що «психологічної Европи» просто ще не знають, а саме тому й не хочуть сушити собі голову вивченням її — найменш кваліфіковані репрезентанти аґітаційної прози та газетної поезії, коротше кажучи — примітивісти (це, звичайно, не стиль, і не школа, і навіть не напрямок, а брак мистецької культури). Небезпечність поширення подібних поглядів поміж письменників-початківців та напівпочатківців навряд чи потребує докладніших пояснень, і зупинятись на цьому не доводиться: складніше стоїть справа з побутовим етнографізмом. Правомірність цього напрямку в українській — та й в усякій іншій — літературі не викликає сумніву. Звичайне заперечення, що раз у раз висувається проти нього — що він, мовляв, застарів і вичерпав себе — є надто ризикованим; адже його висувалось і перед апогеєм вельми талановитого М. Черемшини і геніяльного В. Стефаника. Що ці останні не залишили після себе гідних спадкоємців — нічого ще не доводить щодо життєздатності цілого напрямку. А проте не вбачаю в сьогоднішньому нашому письменстві найменших симптомів, що дозволяли б сподіватись виходу побутового етнографізму з досить сумної стагнації[2], отже й не визнаю за ним найменших прав претендувати на керівну чи

[2] Цього не дозволяє, як на мене, і *Старший боярин* Т. Осьмачки, бо не всяка гальванізація етнографізму через пригодницьку тематику є продуктивна. Втім не вважаю за належне критикувати твір, що його текст перебуває насьогодні — сподіваюсь, тим-

домінантну ролю. Етнографізм є певний різновид літературної стилізації; стилізація є річ гідна поваги і вельми корисна для літературної стилістики — проте не органічніше за перший-ліпший інший напрямок письменницької діяльности. А що численні представники побутового етнографізму досить неприхильно ставляться до того, що звуть европеїзмом, то потурати їм у цій ретроґрадовій ксенофобії через визначення їхньої начебто органічности є річ не менш шкідлива, аніж потурати зарозумілій некомпетентності письменника-початківця.

2.

Таким чином, квазідирективна доповідь проф. Ю. Шереха містила чимало деструктивного матеріялу, що сприяв пожвавленню антиевропейських, ворожих ідеї високого й повноцінного мистецтва, антикультурних суттю поглядів і настроїв поміж малокваліфікованих і некваліфікованих, власне кажучи, напівінтелігентних шарів присутньої автури. А ті шари — та й дехто з представників кваліфікованішої літератури та літературознавства — вже й собі виявили цілий комплекс далеко не переборених іще елементів світської психології, марксо-ленінського «підходу» до літератури, отже й ворожих усякому культурному життю настроїв і настанов. Незабутня атмосфера Гарту й ВУСППу, атмосфера плужанства — того, що М. Хвильовий та його однодумці називали (і мусили називати з політично-цензурних міркувань) просвітянством, хоч багато в чому воно було діяметрально протилежним передреволюційній Просвіті — та атмосфера зарозумілої і обскурантської напів — чи начверть — інтеліґенції — не скажу панувала, проте раз у раз давалася взнаки, і в надто легковажному реаґуванні психологічної, сказати б, гальорки, і в численних напівдемагогічних виступах гостей і членів МУРу, а подеколи і в далеко не героїчному лявіруванні літературних корифеїв, що вони сливе весь час намагались уникати гострішої дискусії, аби не «підняти питання на принципову височінь». Не зупиняючись тут на зайвих споминах про те, хто саме, і що, і скільки разів сказав, спробую сформулювати найголовніші ідеологічні рудименти тієї надто життєздатної світської генеральної лінії.

[1.] Діалектика. Не сам лише проф. Ю. Шерех питався в доповіді своїй: «Куди веде діалектика літературного процесу?». В переважній більшості виступів уперто бриніла дивна певність, що *panta rhei* — все тече — а що життя

часово — поза межами досяжности, так що критичні оцінки не надаються до перевірення.

невпинно йде вперед, то конче треба негайно утворити новий літературний стиль, чи принаймні новий, але ефективний різновид якогось із наявних стилів. Мовляв, усякий розвиток відбувається через заперечення (і далі — через заперечення тощо). Що все це — апріорні схеми, історично ніякою мірою не стверджені, що розвиток мистецтва часто-густо йде шляхом поглиблення тих самих співіснуючих стилів, без жодних собі заперечень — нарешті, що потреба нового стилю сама ще потребує уґрунтування і зовсім не випливає автоматично з гаданого одвічного й довічного процесу — все це багато для кого лишалось якось неприступним і поза всякою можливістю уяви. Вульґарна картина боротьби стилів скопійована, зрозуміла річ, зі славнозвісної картини клясової боротьби: світова історія є боротьба кляс; історія літератури є боротьба стилів. Національний стиль має перемогти і синтетично завершити собою всі попередні в майбутньому безклясовому, вибачайте на слові, національно-державному суспільстві. Анальфабет, що жодного разу не чув ні про який стиль, скорше зрозуміє реальну суть літературного процесу, аніж людина, що затулила собі очі фантастичними видивами геґеліянсько-марксистської мітології, що в ній лише — ніби за рецептом проф. Ю. Шереха — націоналізовано образи й композицію.

[2.] Матеріялізм. У чистому вигляді не виявляється, бо надто вже одіозний. Проте — буття визначає свідомість, тому за нашої бурхливої доби конче має відбуватись і в літературі «втрата душевної рівноваги» — психологічний еквівалент експресіонізму чи ще якоїсь там собі словесної дезорганізації. Нова гармонійна література, природна річ, теж колись постане — саме тоді, коли сконсолідується українська національна держава (Ніби справді-таки чуєш: «Товариші, за наших часів небувалих соціально-економічних перемог пролетаріяту, література так само повинна...»). І таке твердять здебільшого люди, чия особиста біографія найвиразніше свідчить, що свідомість — і національна, і моральна, і розумова — не визначається буттям, а здатна протистати йому, здатна зберегти душевну рівновагу за найменш урівноважених зовнішніх обставин, здатна творити героїчні концепти й утопії між молотом і ковадлом нечуваних у світовій історії терорів та інквізицій. Питаєш самого себе: чи не з глузду з'їхали люди, що цілим єством і життям своїм здійснюючи засади войовничого ідеалізму, саме в галузі мистецтва воліють уперто стояти на отих «непохитних» позиціях наукового матеріялізму? Чи, може, є таке вже чуже їхньому єству, що для них це байдуже — мовляв, там, у мистецтві, хай собі вже буття визначає свідомість — аби лише не в реальній дійсності. Ні, це вони просто не з'їхали ще з колії марксистського безглуздя в питаннях естетики і навіть не чують того, що промовляє до них ціла історія всесвіту, а саме: що мистецтво — не відбиття

й не віддзеркалення дійсності, і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність, з власними законами розвитку і занепаду; а тому часто-густо доба революцій та інших заворушень лишається в мистецтві порожнім місцем, а найпотужніші літературні катаклізми та метаморфози відбуваються за суцільного політичного спокою й громадської стагнації. Дух божий віє, де хоче.

[3.] Реалізм. Мистецтво, каже історія, не відбиття і не віддзеркалення дійсності, і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність. Всяке мистецтво є реальне, і ніяке мистецтво не є реалістичне. Реалізм — це мистецтво в матеріялістичному аспекті — мистецтво, наскільки воно структурою своєю зрозуміле і прийнятне для матеріялістичного світогляду. Це не значить, що т.зв. реалізм у мистецтві є скрізь матеріялістичний світоглядово: ні Гоголь, ні Бальзак не були матеріялістами, і навпаки — Т. Готьє, О. Уайлд, М. Рильський світоглядово майже не виходили поза межі т.зв. наївного реалізму, себто того ж таки матеріялізму в його найпримітивнішому концепті; проте, в мистецтві їхньому переважають структурні елементи, принципово недосяжні для матеріялістичної естетики. Такі структурні елементи мистецтва матеріялістична естетика змушена протиставляти своєму реалізмові, намагаючись трактувати їх як мистецтво неповноцінне, другорядне. Звідси відчутно хибна концепція двох основних стилів у мистецтві — реалізму і романтизму (або реалізму та ірреалізму, за чіткішою формулою П. Сакуліна). Ця істотно матеріялістична концепція раз у раз банкротує перед конкретною історичною дійсністю, яка, з одного боку, змушує розщіплювати т.зв. реалізм на реалістично забарвлені (себто приступні для матеріялістичного світогляду) компоненти справжніх літературних стилів — реалістичний клясицизм, реалістичний натуралізм, реалістичний імпресіонізм тощо — а з другого боку, незмінно виявляє, що саме найклясичніші і найрепрезентативніші постаті европейських літератур ніби належать і до реалізму і до романтизму (чи ірреалізму): Данте, Сервантес, Шекспір, Гете, Шевченко, Міцкевич, Пушкін, Ібсен і т.і. Для нас немає жодного сенсу поновляти концепцію, з наукового погляду — щонайменше — непродуктивну, а для розвитку української національної літератури вкрай шкідливу, бо вона цілком логічно призводить до світської формули т.зв. пролетарського реалізму. Себто літератури, зрозумілої для матеріялізму за своєю мистецькою структурою, і марксо-ленінської за своєю агітаційною функцією; отже, всі спроби сконструювати за тим світським зразком якийсь національний чи то органічний реалізм заздалегідь приречені на фіяско — через принципову несполучність матеріялістичного світогляду і української національної ідеї.

Принципово неприйнятним є для нас і щільно пов'язане з реалістичною концепцією мистецтва протиставлення форми змістові та трактування їх як антагоністичних елементів, бо це послідовно веде до того спрощення і збіднення обох тих елементів, яке так виразна здійснено в світській літературі та критиці: форма, знижена аж до рівня літературної техніки, і зміст, знижений аж до рівня політичної аґітації. Ми повинні категорично, відкинути цю психологічно привабливу для напівінтеліґенції вульгаризацію та компрометацію основних елементів літературної творчості, а разом з тим відкинути і всякі схоластичні розмови про те, що зміст нібито визначає — або має визначати — форму (як буття визначає свідомість?), що зміст нібито вищий або важливіший за форму і т.і. — бо не треба нам ні плєхановського поняття змісту, ні плєхановського поняття форми, ні всієї апаратури плєхановських надбудов. Є в літературі реальні речі поза реалізмом — стилістика, композиція, сюжет, тематика, філософська ідея, соціяльно-політична функція — і саме з їх вивчення та висвітлення повинна виходити літературна критика і наука.

4. Організація літератури. Світська практика в цій галузі — і відповідне плужанське уявлення про суть справи — є дуже прості: професійна організація літераторів обертається на літературну організацію письменників у той спосіб, що в ній діє т.зв. ідейне керівництво, яке видає обов'язкові для всіх політично-громадські директиви щодо змісту продукції, а малописьменній частині художників слова допомагає через належну «літературну студію», де втовкмачують чи то азбуку комунізму чи то коротку історію ВКП(б) і побіжно вчать ставити коми, де слід, та не збиватися з розміру у віршах. Значна частина учасників конференції сподівалась від керівництва МУРу приблизно такої-от програми дії, і це раз у раз призводило до прикрої ситуації: люди з'їхались, щоб дізнатися з компетентних уст, у чому саме полягає на сьогодні оте соціальне замовлення, а їм, замість чіткого визначення генеральної лінії, пропонують до уваги щось теоретичне, суто дискусійне і, головна річ, виразно позапартійне. Справжній скандал: ні резолюцій, ні переліку рекомендованих[3] або заборонених тем, ні чітких організаційних висновків (котрих кінців триматися, а котрих цуратися?). З'їзд безпартійних попутників! Не серйозна справа, а якась літературна розвага. І частина аудиторії розважалась чим і як могла.

Був трагікомічний момент. Коли відповідні кола руба поставили питання: а як МУР гадає виховувати літературний молодняк? — і шановний д-р О. Грицай ніяк не спромігся з своєї европейської позиції зрозуміти — чого,

[3] На жаль, я вдався до перебільшення: таки були спроби.

власне, жадають ті симпатичні юнаки: чи їм атраменту бракує, чи паперу, чи затишного приміщення для студій? А ініціятори питання так само щиро дивувалися з його подиву: адже конче треба ідеологічно підкувати майбутню літературну зміну, щоб не виходило збочень та ухилів. Два літературні світи подивились один одному в очі — і розійшлись, сконстатувавши взаємне нерозуміння.

3.

Не слід перебільшувати небезпеку: плужанство за кордоном, природна річ, уже не те, чим воно було за славнозвісної соціялістичної реконструкції. Та гарматна куля, якою совєти нищили академічні мури наших культурних інституцій і осередків, незграбно теліпається нині, вже позбавлена свого вибухового набою, на уламку ланцюга, що лишився на нозі вчорашнього невільника. Це заважає рухатися — і думати — але деструктивна роля того знаряддя смерти і руїни скінчена, і спорадичні спроби апології плужанства (на зразок *Літературної Січі* С. Ледянського) позбавлені найменшої ефективности. Люди, що не на словах, а ділом перебороли в собі отруйну політичну суть т.зв. пролетарської культури, безперечно, спроможуться подолати і цілий пов'язаний з нею комплекс культурно-психологічних рудиментів. Але боротися треба: і для успішної боротьби треба насамперед міцно усвідомити:

— несполучність т.зв. пролетарської культури з українською національною ідеєю;

— несполучність т.зв. пролетарської культури з цілою европейською культурою в найширшому розумінні слова (а Україна є і повинна бути невідлучною частиною «психологічної Европи»);

— несполучність т.зв. пролетарської культури з фундаментальними духовими цінностями цілого людства.

Українська совєтська література повинна була, за марксо-ленінською концепцією, означати: абияка літературна техніка плюс більш-менш українська мова, плюс більшовицька ідеологія (а насправді фразеологія). Слід усвідомити, що всі три компоненти тієї анти культурної формули для нас однаково неприйнятні і що механічна заміна більшовицької ідеології національною може призвести лише до результатів, аналогічних світським результатам: замість ідеології матимемо фразеологію. Бо ціла формула є облудна від початку до кінця, і всякий її рудимент лишається чинником антикультурним. Українська національна ідеологія не надається до сполуки з антикультурними чинниками — хоча б і у вигляді рудиментів чи пережитків.

Творення високої і повноцінної національної літератури потребує висококваліфікованої мистецької культури, що її браку ніщо в світі компенсувати не може. Українська національна література — це не значить: абияка літературна техніка плюс українська національна ідеологія. І той, хто свідомо чи несвідомо тяжить до отакого розуміння української національної літератури, виявляє тим самим, що для нього йдеться не про ідеологію. А про фразеологію. Прокламоване МУРом змагання до вершин справжнього і поважного мистецтва повинно консеквентно протидіяти найменшим спробам законсервувати що-небудь із совітської психологічної та ідеологічної спадщини, із підсовєтського так званого літературного побуту, із освітнього стандарту т.зв. світської інтеліґенції (хоча б і в розмірі всіх дев'ятьох томів *Малой Советской Энциклопедии*).

Яким позитивним чином має відбуватись те змагання до вершин справжнього й поважного мистецтва?

Шляхом утворення, поглиблення, консолідації власне літературних напрямків, груповань, нарешті — сподіваємось — шкіл. Власне літературні напрямки та групи існують скрізь і завсіди; все залежить від того, чи розгортають вони свою творчу діяльність вільно й незалежно від позамистецьких чинників. А чи змушені з тих чи тих причин або підмінювати суто літературні принципи свого існування всілякими партійно-фракційними (начебто громадськими, а насправді політиканськими) мотивами, або ж нівелюватись і поступово розчинятись у ззовні декретованій і накиненій псевдоєдності. Лише чітка диференціяція реально наявних чисто літературних тенденцій розвитку вможливлює дальше естетичне поглиблення й удосконалення тих тенденцій, уможливлює їхнє переростання на високомистецьку досконалу форму. Змагання до вершин справжнього і поважного мистецтва повинно відбуватись між гостро окресленими чисто літературними напрямками і групами, бо такий є нормальний шлях усякого мистецького розвитку, а штучні спроби сполучати несполучне і зовнішньо об'єднувати те, що єднання не потребує, призводять як до стаґнації самого мистецтва, так і до компрометування іншої єдности — національно-ідейної — якій вільна диференціяція суто літературних течій не лише нічим не загрожує, а навпаки — закономірно і правно відповідає. МУР повинен стати ідейно-організаційною федерацією таких суто літературних течій.

Зрештою, це розв'яже і проблему щонайінтенсивнішого підвищення літературної кваліфікації молодших письменників і письменників-початківців, бо тільки в духовому оточенні своїх літературних однодумців вони знайдуть той мистецький досвід, який допоможе їм визначити свою мистецьку індивідуальність — якщо така існує — без зайвих блукань і аварій.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Три роки літературного життя на еміґрації

Кладу кінець на плиту чорних днів,
із вірою в завершений початок.
Т. Курпіта

Три роки тому скінчилася знаменна і чітко окреслена в житті нашої нації культурно-історична доба — доба духової соборности на західноукраїнському ґрунті (та прилеглих середньоевропейських теренах), доба не самої лише ідейної співпраці, як то було перед революцією, а й реальної фузії наддніпрянської політичної еміґрації з національним життям Західніх Українських Земель. Наприкінці 1944 р. ту добу заступила нова — доба цілковитої, себто однаковою мірою наддніпрянської і наддністрянської соборно-національної еміґрації. Були досить серйозні підстави сумніватись, чи спроможеться наше національне письменство, що спочатку було частково еміґраційним, а частково західноукраїнським, зберегти високий ідейний і артистичний рівень 30-тих років, перетворившись на письменство суто й виключно еміґраційне. Підсумки минулого триріччя розвіюють той сумнів і дозволяють оптимістично дивитись і на майбутнє перебування української національної літератури на еміґрації — безперечно, ще більш розпорошене територіяльно, ніж на сьогодні — хоч доводиться визнати, що не всі напрями і сектори нашого красного письменства перейшли той важкий трирічний іспит однаково успішно. Найсумніше стоїть справа з нашою літературною критикою, що вона, здається, більшою мірою дезорганізувала мистецьку творчість і дезорієнтувала читацтво, ніж сприяла нормальному розвиткові та виявленню письменницьких сил. Вона бо — насамперед в особі Ю. Шереха, Ю. Косача і Ю. Корибута — практикувала взаємну адорацію, фабрикувала на швидку руку «пророків» і «геніїв» та вигадувала численні фантастичні дефініції неіснуючих літературних напрямків, як-от «орґанічний стиль», «активний романтизм», «трагічний гуманізм», «реалізм атомової доби», «народній клясицизм»

тощо, або ж — устами Б. Подоляка, Ю. Дивнича, П. Голубенка і того ж таки Ю. Шереха (наскільки це відповідало його замилуванню в матеріялізмі) — намагалась канонізувати колишній ваплітеанський хвильовизм і тим самим ідейно підпорядкувати українську вільну й незалежну літературу національної еміґрації невільній і під'яремленій літературі УКП і її духових спадкоємців та епігонів. Наслідком цього в нашій літературній практиці поряд із дефектами, що всякій критиці за всіх часів притаманні поряд із суб'єктивними проявами некомпетентности, упередженості, особистих стосунків — сливе систематично діє антикультурна й деструктивна тенденція, що замовчує або зневажливо обминає справжні мистецькі досягнення, бомбастично вихвалюючи ницу або й кумедну продукцію ласих на рекляму бардів кон'юнктури. Через це й засноване з превеликою помпою об'єднання українських письменників МУР (Мистецький Український Рух), ставши всупереч своїм неправдивим деклярацiям пляцдармом неохвильовизму і псевдоромантизму, не спромоглось об'єднати письменників організаційно, ні ідейно, ні артистично, і виправдує на сьогодні своє існування лише тим, що воно так чи так існує — бо абияке існування формально понадгрупового й позапартійного об'єднання письменників є кращим за його ж таки цілковите неіснування.

Наша перша політична еміґрація, що до неї спричинився був нещасливий кінець славетних визвольних змагань 1917–1921 років, лишиться в пам'яті українського народу щільно пов'язаною з великим піднесенням нашої національної літератури: за 20-тих років — поступове зростання поетичного мистецтва, позначене в першу чергу іменами Юрія Дарагана, Юрія Липи, Євгена Маланюка, а за 30-тих років — блискучий розквіт так званої празької літературної школи (О. Ольжич, О. Теліга, О. Лятуринська, О. Стефанович — у поезії, Ю. Липа, М. Чирський, У. Самчук, Н. Королева — в прозі) — розквіт, що взаємодіяльно поєднався з національним самоствердженням нашого письменства в Західній Україні (Богдан Лепкий, Богдан-Ігор Антонич, Катря Гриневичева, Святослав Гординський та інші). Своїм ідеалістичним піднесенням і глибоким артизмом той літературний розквіт 30-тих років гідно продовжував невмирущу традицію київського неоклясицизму 20-тих років, збережену і перенесену на Захід (1931 року) наймолодшим із поетів київського «п'ятірного ґрона» — Юрієм Кленом — і плідно відбиту в поезії С. Гординського, Л. Мосендза та інших. Отже, творча доля нашої національної літератури на другій еміґрації залежить насамперед від безперервности і чинности духових традицій нашого передвоєнного письменства, піднесеного празькою поетичною школою на небувалу мистецьку височину. Героїчна творчість О. Ольжича

(Олега Кандиби, замордованого німецькими нацистами в Саксенгавзені в червні 1944) і Олени Теліги (розстріляної в Києві в лютому–березні 1942) становить і на сьогодні національний прапор нашої духовости, наше найглибше національне слово в поетичному мистецтві. Посмертна третя збірка лірики О. Ольжича *Підзамча* поєднує в собі шляхетний громадський патос попередніх політичних поем О. Ольжича (в збірці *Вежі*, 1940) з бездоганною майстерністю і глибоким ідейно-філософічним змістом першої книги Ольжичевої *Рінь* (1935) — і ще перевершує обидва ті твори ґрацією образів і витонченістю почуттів.

Ні питоменну монументальність Ольжича, ні оту його «прозору радість творчого спокою» не знайдемо в ліриці Олени Теліги, що її посмертна — і перша видана досі — збірка поезій *Душа на сторожі* (1946), на жаль, не містить найкращих зразків любовної лірики тієї найбільшої нашої (після Лесі Українки) поетеси. Все ж таки та невеличка антологія чітко виявляє творчий шлях Олени Теліги від надто програмових деклямаційних загальників (що в них глибока й тонка думка не скрізь набуває належної артистичности вислову) до клясичної віртуозности таких архітворів, як загальновідомий *Поворот*, як *Сучасникам* (*Вітрами й сонцем Бог мій шлях намітив*), як останні строфи *Листа* (Л. Мосендзові), а насамперед — славетна *Вечірня пісня* — той справді неперевершений апогей ліричного патосу й мистецтва чи не в цілій новітній нашій поезії.

Клясицизм у мистецтві природно тяжить до ідеалістичного світогляду. Тому, позбавившись з кінцем війни і зовнішнього цензурного тиску, і ще згубніших для літературного мистецтва внутрішніх потягів — ототожнювати поезію із злободенною віршованою публіцистикою — українська національна поезія відразу насамперед поновила органічно властивий їй як поезії засадничо ідеалістичної духовости клясичний стиль, що його цвітіння було брутально перервано війною й терором. Вбачаючи в поезії автономне й самовистачальне мистецтво слова (а не допоміжну якусь або вторинну функцію суспільної ментальности), сучасний український клясицизм розв'язує кардинальну проблему мистецької мети й методи національної літератури — тобто тієї літератури, яка формує націю духово, тривало позначаючись на її світогляді — під гаслом великої і непроминущої літератури мистецьки повновартісного світового діяпазону; бо в межах конкретної історичної єдности европейської культури жодна національна література не може бути великою без творчого змагання з усіма іншими на основі безнастанного і цілковитого засвоювання всеевропейського артистичного рівня. Живим втіленням цих високих якостей нашого клясицизму була мистецька творчість Юрія Клена (Освальда

Бургардта, 1891–1947), що його несподівана смерть завдала нашому письменству болісної і непоправної втрати. Водночас найпроникливіший літературний критик, автор скерованої проти совєтського тоталітаризму поеми-інвективи *Прокляті роки* (1937) і збірки мистецьки досконалої лірики *Каравели* (1943), зразковий і невтомний перекладач, високоталановитий мемуарист (*Спогади про неоклясиків*, 1947), вельми цікавий також своїми недавніми спробами в галузі сюжетної белетристики (новели *Яблука* — «Літаври», № 4–5, і *Медальйон* — «Арка», № 6) — Клен лишиться в історії нашого письменства насамперед автором історичної епопеї *Попіл імперій*, досі лише частково друкованої невеличкими розділами та уривками в багатьох часописах і альманахах 1946–1947 рр. (окремим виданням вийшов 1946 р., в-во «Час», пролог до епопеї під невідповідним заголовком *Попіл імперій*, частина перша). У принциповому повороті до докорінних — сковородинських — релігійно-моральних джерел нашої національної свідомости (через голову партійно-політиканської і лжеосвіченої напівінтеліґенції 20-го сторіччя) полягає висока етична цінність і дійова правда цього мистецьки повновартісного (незважаючи на часткову нерівність викладу і брак остаточного шліфування) поетичного твору, що його сам автор задумав був як своєрідну паралель до *Божественної комедії* Данте, проте викінчити встиг лише в обсязі земного пекла новітніх воєн, революцій, терорів.

Глибоко органічний характер сучасного українського клясицизму найвиразніше стверджується останньою стадією в творчості Євгена Маланюка: цей, безперечно, найрепрезентативніший поет попередньої духової доби «між двох воєн», напівсимволіст і напівромантик у переважній більшості своїх безмежно напружених і патетичних віршів в останніх своїх творах, друкованих на другій еміґрації (а датованих кінцем 30-тих і початком 40-их років), дедалі чіткіше виявляє свій відхід від бароково-романтичної антиномії образу й мислі і своє консеквентне прагнення клясичної гармонії мистецької форми.

Улас Самчук, загальновизнаний корифей нашої белетристичної прози 30-тих років, упевнено прямує до своєї мети — поновити велику (обсягом і задумом) повістярську прозу, перенісши її з етноґрафічно-побутового або ж соціяльно-побутового плану на площину соборно-національної та універсально-етичної проблематики. Роман *Сонце з Заходу* (уривки див. «Літ. Зошит», № 1, і «Час» 1947, № 1–2) присвячено національно-визвольним змаганням на Карпатській Україні 1938–1939 років, але він прагне виявити разом їхню не лише соборнонаціональну, а й всеевропейську вагу. Вужче видноколо посідає повість *Юність Василя Шеремети* (1–11, 1947),

що з глибокою переконливістю розкриває формування національної ідеології в гімназійному середовищі на Волині (за польського режиму).

Дещо еклектичний із самої природи своєї, багатогранний і високомистецький хист Святослава Гординського ніколи ще не виявлявся так всебічно, як у віршах, опублікованих ним на другій еміґрації, а зокрема — в збірці *Вогнем і смерчем* (1947). Присвячена трагічній тематиці війни й руїни, вона однаково захоплює і напруженою гострістю своїх історіософічних і релігійно-моральних шукань, і різноманітністю свого стилістично-метричного оформлення.

Поезія С. Гординського — майстерного перекладача і загальновизнаного продовжувача свого духового вчителя Миколи Зерова в галузі літературної критики — аж ніяк не обмежується на самій ліриці; його віршована повість *Оксана* (уривки див.: збірник «МУР», № 3, і «Арка», № 5) належить — разом із попередньою ідилічною поемою в октавах *Сновидів* (1938) — до найліпших ліро-епічних творів українського неоклясицизму. Ще виразнішою літературною подією обіцяє стати драматична казка Гординського *Володар гір* (уривок див.: «Театр» 1946, № 2) — перша неоклясична драма, віртуозне поєднання тематики гуцульських легенд із досконалою клясичною легкістю та барвистою елеґанцією віршованого викладу.

Леонід Мосендз поширив і навіть деякою мірою збагатив свій віршований доробок двома морально-ідилічними поемами — *Канітферштан на українську мову перелицьований* (1945) і *Легенди* (уривки див.: «Звено», № 1–2). Цього не можна сказати про Оксану Лятуринську — колишню речницю народнопісенної символіки в празькій поетичній школі — що вона попри віртуозність окремих нових зразків квазіфольклорної творчости (як-от *Потойбічний бережок* — «Арка», № 1) поволі сходить на майстерну імітацію себе самої. Так само й поворот колись близького до неоклясицизму Олекси Стефановича до релігійно-апокаліптичної тематики (див., наприклад, *Христос* — збірник «МУР», № 3 — і поезії в «Християнському Шляху» 1946–1947) не поновив власне мистецької творчости того висококультурного, але дещо безособового поета.

Осторонь від інших течій нашого еміґраційного письменства стоїть поетично-філософічна творчість Володимира (Шаяна), що розгортає в своїх збірках поезій *Гимни Землі* (1945) і *Повстань, Перуне* (1946) та в мітотворчій поемі *Про Перуна знання таємне* (1946) синтез давньослов'янського культу Перуна з містичними вченнями давньоіндійських Ведів, ідейно продовжуючи тим певні релігійні концепції В. Пачовського і Ст. Стасяка, а в мистецькому плані — ритмічну прозу *Заратустри* Ніцше і осягаючи шляхетного ліричного піднесення.

Решта відомих уже письменників Західної України і першої еміґрації — з тих, що не були духовно пов'язані ні з празьким клясицизмом, ні з київським неоклясицизмом — виявили себе на другій еміґрації далеко мінорніше; бо бракує їм для повновартісної творчости не лише ентузіязму великого мистецтва, а здебільшого й ідеалістичного світогляду.

Юрій Косач — блискучий стиліст, наколи не захоплюється імітуванням самого себе, і напрочуд продуктивний письменник (бо багато чого друкує в стадії чернетки, і так воно потім назавжди лишається), але в першу чергу, безперечно, поет-лірик. Проте, саме лірична його творчість реалізувалась за останні роки і кількісно не дуже інтенсивно, і якісно — не на висоті попереднього рівня. Як слушно зазначив С. Гординський, «магічність, яку Косач так залюбки пропонує, він сам досягає (подеколи) не тільки чисто мистецькими засобами, а й часто зовсім зумисною абракадабричністю граматичної складности, що дає своєрідну заплутаність форми, яка звучить раз по-філософському глибоко, а раз просто не доходить своєю абстракцією до свідомости».

Кількісно дуже інтенсивна його белетристична продукція характеризується дещо безпорадним хитанням між бароковим романтизмом, органічно Ю. Косачеві притаманним, і експресіонізмом, що суб'єктивно вабить його зовнішньою ефектовністю своїх літературних експериментів. Проте експресіонізм здебільшого вимагає тематики сучасного життя, якого Ю. Косач і не знає, і знати не хоче (бо немає в цілому нашому письменстві автора кабінетнішого і еґоцентричнішого); а через це сучасна тематика поспіль загрожує йому зривами в шаблони суто літературщини, які сам він схильний бомбастично йменувати «поезією Життя» (ба навіть «Жизні»), а літературна критика радше вважає за «псевдоромантичний трафарет». Це позначилось, приміром, і на біографічній повісті *Еней і життя інших* (альманах «МУР», № 1), де Ю. Косач із властивою йому літературною нетактовністю надужив своєї письменницької вольности заради суб'єктивного памфлету проти світлої пам'яті О. Ольжича, і на психологічно-пригодницькій новелі *Ноктюрн бі-моль* (1946), цікавої із стилістичного погляду своїми почасти виправданими експериментами в галузі композиції й образности, а проте ґрунтовно звульґаризованої бульварною мелодраматичністю основного персонажу — «ката-гестапівця, що грає на скрипці» — та всіх похідних із того тривіяльностей (див. В. Бер, «Рідне Слово», № 8, с. 53). Щоправда, в Ю. Косача бувають і винятки. Зокрема, історична новеля *Запрошення на Цитру* («Заграва», № 1) становить вельми приємну артистичну несподіванку супроти псевдо-сентиментальної бульварщини і негідної гонитви задешевими літературними ефектами

в переважній більшості інших творів; тут бо дію справді зведено до стриктного мінімума, а через це й фундаментальна Косачева вада (поряд з його невигойним еклектизмом) — його орґанічна неспроможність малювати живих людей — дається взнаки значно менше, ніж деінде. Драми Ю. Косача — *Ворог*, *Зозулина дача* тощо — це, за дотепним висловом Юрія Клена, «ідеї на двох ніжках, голі ідеї» («Літаври», № 3, с. 65), похапцем імітовані макети екзистенціялістичної «драми ідей», проте без правдивого ідейного змісту і питоменної драматичної дії. Виняток становить сама лише історична трагедія *Дійство про Юрія-Переможця* (1947), що не є жодною трагедією чи містерією, а чимсь зовсім іншим — вдало складеним кіносценарієм для історичного фільму (в цьому сенсі це, зрештою, твір оригінальний і своєчасний — тут і бомбастичний мелодраматизм Косачів певною мірою виправдується).

З останніх і посмертних творів Авеніра Коломийця (у 1946), що його передчасна смерть завдала нашому еміґраційному письменству тяжкої втрати, варт зазначити гостроантифеміністичну комедійну (почасти віршовану) мініятюру *Суд над Дон-Жуаном* («Керма» 1946, № 1), оригінально задуману і жваво, хоч і вельми недбало зі стилістичного погляду виконану. Іван Керницький, вкрай спримітизований у своїх гумористичних (*Циганськими дорогами*, 1947) і напівгумористичних (наприклад, *Мертві оживають*, 1947 — альманах «МУР», № 1) оповіданнях, дозволяє сподіватись кращого від побутової драми *Сіль землі* (уривок див.: «Арка», № 1).

Серед письменників Західніх Земель та еміґрації, відомих іще з передвоєнних часів, проте ще далеких від остаточного мистецького самовизначення, назвати слід насамперед талановитого й висококультурного лірика Андрія Гарасевича, що він саме за останніх років свого передчасно перерваного життя (1917–1947) почав був визволятися з-під надмірного впливу Блокового символізму (в другій своїй, майже готовій до друку збірці поезій *Визов*), а також не без успіху випробовувати свої сили в галузі імпресіоністичної новелі (наприклад, *Очарована душа* — «Арка», № 2–3). Вадим Лесич спромагається подеколи відсвіжити традиційно-песимістичну тематику своєї настроєвої лірики шляхетною гармонією ритму, синтакси й лексики.

Теодор Курпіта (*Not a Pass*, 1946) виступає насамперед як поет-мислитель і неґатор історичних вальорів раціональної культури.

Публіцистичний характер переважної більшости його віршованих публікацій надто часто заважає поетові гідно виявити власний артизм, що тяжить до прецизної ляпідарности вислову й наближається подеколи до клясичної досконалости образу.

Незаперечні осяги має поезія Курпіти в галузі політичної сатири, як-от, приміром, у сонеті *Карльсфельд*. Є певна підозра, що Т. Курпіта бере під різними псевдонімами широку участь у нашій пародійній і епіґраматичній літературі, а чимало хто вважає навіть ті жанри за питоменний предмет його літературного покликання.

Михайло Бажанський подав висококультурні зразки імпресіоністичної мемуарної прози в своїй дещо манірній, але вільній від усякої тенденційности та вульґаризації *Мозаїці квадрів в'язничних* (1946, 2 вид., 1947), в *Спогаді про Срібну Землю* («Неділя», 1947, № 72–74), а зокрема в літературних споминах про Миколу Чирського *Людина і вир* (збірник «МУР», № 3).

Отак виглядала б наша національна література останнього триріччя, якби вона була лише безпосереднім продовженням передвоєнної. Проте, починаючи з 1941 року, до неї прилучилися нові письменницькі сили з Наддніпрянщини, численні і почасти з надзвичайно високою літературною кваліфікацією. Соборнонаціональна духовість нашої культурної еліти відразу призвела до процесу безпосередньої фузії старих і нових літературних елементів; хоч цей процес на сьогодні ще не вповні довершився, і існують деякі суто наддніпрянські літературні групи (приміром, так званий неохвильовизм) та літературні концепції (теорія так званого «органічного» національного стилю Ю. Шереха), проте питома вага їх дедалі меншає й скільки-небудь серйозної загрози для соборнонаціонального — не лише засадничо, а й розвитком своїм — еміґраційного письменства вони вже не становлять. Процесові рединтеґрації західно- та східноукраїнської літератури чималою мірою сприяли західноукраїнські перевидання найвизначніших наддніпрянських письменників 20-их років — насамперед М. Зерова («Камена» 1942; «До джерел» 1943), Є. Плужника (*Рівновага* — в часописі «Пробоєм» 1943), М. Куліша (*Патетична соната*, 1943). Таку саму позитивну вагу має публікування — в багатьох часописах 1946–1947 рр. — недрукованих поезій Миколи Зерова з його славетного *Sonnetarium* (що незабаром має вийти з друку повністю) — того величного і непроминущого українського внеску до всеєвропейського мистецтва сонета. Неоклясичний сонет культивують у нас — із змінним успіхом — І. Качуровський (*Сніжні сонети* — «Літаври», № 2), Н. Щербина (цикл сонетів *Мальовнича Україна*, частково публікований в «Часі» 1947) і Бок, що спромігся також подати — після попередніх менш удалих спроб — зовсім доброякісну стилізацію під александрини Миколи Зерова (*Служу Камені знов* — «Час» 1947, № 3). Чимало цікавих і своєрідних стилізацій під фольклорну поезію виявляється в публікованих на еміґрації віршах із посмертної (четвертої) збірки лірика-символіста Володимира Свідзінського

(1885–1941) *Медобір* (див., зокрема, *І довго шукав я живущої води* — «Арка», № 4).

Друга збірка поезій Михайла Ореста *Душа і доля* (1946) і його ж таки третя збірка *Держава слова* (друкується) остаточно виявляють ідейну вагу його мистецької творчости як поезію чистого спіритуалізму, беззастережного і абсолютно безкомпромісного:

Шляхами битими не хочу я ходити
і правди у людей не буду я питать:
на роді людському лежить здавен несита
рокованість і знак нерадісних заклять.
Безгрішні ангели і демони зловтішні
за нього борються — і хто у тій борні
край добрих сил стоїть і прославляє вишнє,
тому діла людей немилі і трудні.

Це поезія екстатичної візії і духового Монсальвату. «Як сонце літнє — храмові вітражі», так тематику Орестову скрізь просякає метафізичний комплекс Ґрааля — ідея обраности та осяяння.

Простора поема в октавах Тодося (чи Теодосія) Осьмачки *Поет* (1947) почасти реабілітує собою цілу попередню і одночасну віршовану творчість авторову; тут бо благотворчий стилістичний вплив клясичних октав Максима Рильського ушляхетнив хаотичну творчу стихію Осьмаччину і надав їй небувалої в ній досі і справді визначної — як на Т. Осьмачку — мистецької елеґанції:

Від вітру так ніколи не тріпоче
у вересні тополя золота,
як шелестить шовками стан дівочий
і нам назустріч з крісла виліта;
і серце чуле виспівати хоче
словами крізь розтулені уста,
коли вони ворушаться й німують,
хоча нестриману потугу й чують.

Зрештою, сатирична скерованість твору і традиційна схильність українського епосу до бурлеску та макабричного гумору вповні виправдують тут безліч гостро комічних зворотів та образів (наприклад, «аби я діядему із октав в останній день на лисину поклав»), що вони в Осьмаччиній лірици останніх років не могли не правити за автопародійну чудасію.

Мемуарні новели Т. Осьмачки зазнали від літературної критики гострого і справедливого осуду за притаманну їм схильність до наклепів на адресу заслужених діячів української культури (див. «Літаври», № 2, с. 63;

№ 3, с. 65); а пригодницька повість його *Старший боярин* (1947) становить знаменний зразок мимовільного гротеску та комізму, автоматично спричиненого марними претензіями авторовими на мистецьку ориґінальність — твір теж у своєму роді непроминальний, зокрема щодо неповторної анекдотичности любовних діялогів.

Найзнаменнішу літературну подію в українській белетристиці другої еміґрації становлять численні, але мистецьки досконалі твори В. Домонтовича — історичні новели *Пімста* («Заграва», № 2), *Приборканий гайдамака* («Похід» 1947, № 1), *Апостоли* («Хорс», № 1), *Розмови Ексгартові з Карлом Гоцці* (альманах «МУР», № 1), напівмемуарні чи напівпобутові повісті *Доктор Серафікус* (1947) і *Без ґрунту* («Укр. Засів» 1942–1943; «Арка», № 2–4) і його ж таки дуже близькі до мемуарної белетристики спогади про київських неоклясиків *Болотяна Люкроза* («Рідне Слово», № 9–10; Календар-альманах на ювілейний 1948 р., Авґсбурґ–Мюнхен 1948). Бо це є народження нашої неоклясичної сюжетної прози, що прагне — як і в пізніших хронологічно новелях Юрія Клена — клясичної чіткости й стислости вислову, конкретної виразности образу, суворої композиційної впорядженості великого Стендаля, що з ним споріднює В. Домонтовича послідовний інтелектуалізм, крайня антипатія до емоційного позування, підкреслена сухість викладу. Проте витончений літературний смак і дотепний гумор В. Домонтовича скрізь виправдовує найризиковіші його бутади та епатажі, і цей своєрідний «клясицист мимоволі» — такий далекий у фактичній мистецькій творчості своїй від ориґінального та не надто плідного релятивізму своїх літературно-критичних друзів — Віктора Бера й Віктора Петрова — цілком виразно зростає на очах у нас на центральну постать нашого по-европейському досконалого мистецтва прози.

Ігор Костецький — єдиний у цілому нашому письменстві белетрист, що органічно (а не в порядку зовнішньої імітації, як-от Ю. Косач) пов'язаний із сучасними течіями західноевропейської та американської мистецької прози. Це забезпечує йому брак розуміння в ширших читацьких колах та іронічне небажання розуміти з боку нашої літературно-критичної напівінтеліґенції, яка залюбки обурюється з приводу таких, здавалося б, самозрозумілих речей, як звукопис, словотворчість і ґлосолялія, а старанно замовчує такі прегарно оформлені і глибоко національні своєю ідейною проблематикою твори, як героїчна новеля *Боротьба за прапор* (у збірці *Оповідання про переможців*, 1946) — далеко найкраще, що тільки є на сьогодні в нашій белетристиці на тему про УПА, як філософічна новеля *Ціна людської назви* (альманах «МУР», № 1), як гідна Волтера Патера, коли не Вайлда, рафінована стилізація *Історія ченця Гайнріха* («Світання», № 2),

а зокрема — як присвячена пам'яті Ольжича белетристична мініятюра *Перед днем грядущим* (Календар-альманах «Укр. Слова» на 1947 р.), де попри кілька невдалих висловів, що можуть бути тенденційно використані політичними противниками Ольжича, письменник спромігся подати героїчний образ великого поета, войовника й мученика нашої національної державности, не лише з гідним його постаті пієтетом, а й з тією гострою чіткістю, з тією своєрідною і яскравою спостережливістю, яка замість псевдопатетичного бронзування розкриває в герої людину.

Засадничо інших, відмінних літературних шляхів шукає Олекса Ізарський, що його повість про дитинство *Ранок* (уривки див.: «Світання», № 6, і «Час» 1947, № 18) імпонує вишуканою тонкістю психологічного аналізу і водночас відштовхує необмеженим надміром деталізації в описі дитячих вражень. Наддніпрянська тематика початку 20-тих років служить тут за поле схрещення найрізноманітніших літературних впливів — від Короленка й Гарина-Михайловського аж до Ромена Роляна та Рільке.

Українське письменство з Наддніпрянщини зазнало наприкінці війни величезної втрати через передчасну смерть Аркадія Любченка (1899–1945), одного з найвидатніших представників ВАПЛІТЕ та так званого хвильовизму, автора відомої і на західних землях повісті *Вертеп* (2. вид., 1943), що в ній дехто з наших прихильників матеріялізму зовсім неслушно намагається віднайти «систему українського матеріялістичного світогляду» 20-их років (альманах «МУР», № 1, с. 155). Тим часом як насправді А. Любченко, що був би дуже обурений такою характеристикою, лише використовував — у варварських цензурних умовах так званого «культурного ренесансу 20-тих років» — езопівську мову біологічного матеріялізму для прищеплення поневоленому й здеморалізованому суспільству Наддніпрянщини абияких елементів національного почуття. Після передчасної смерти Аркадія Любченка чільним репрезентантом хвильовизму в нашому еміґраційному письменстві лишається Іван Багряний, що його творчість має величезний політично-громадський резонанс, а під власне мистецьким кутом зору сприймається й оцінюється по-різному, — мабуть, через надзвичайно строкатий еклектизм своїх поетичних засобів. Після виходу з друку збірки старих його віршів *Золотий бумеранг* (1946), що хибує на надмірні й здебільшого невиправдані літературні претензії, Іван Багряний остаточно перейшов до белетристичної й драматичної прози, склавши досить влучну патріотичну лектуру для юнацтва та найширших читацьких кіл у формі повісти *Тигролови* (I–II, 1947, скорочене видання під заголовком *Звіролови*, 1944), що її «треба зарахувати до категорії пригодницьких, які читається з великим напруженням, але в які не

віриться ані за австрійського гроша» (Б. Романенчук — «Літаври», № 4–5, с. 88). Пізніші драматичні та напівдраматичні твори І. Багряного (*Генерал*, *Розгром*, *Morituri*) визначаються типовим для цілої — не самої лише української — під'яремно-соціялістичної літератури 30-тих років кількісним надміром і якісною нерозбірливістю образів, естрадною риторикою, плякатною ефектовністю, газетною публіцистичністю, елементарністю емоцій, зумисною вульгарністю вислову — «свідомим гробіянізмом», за слушним вироком компетентної літературної критики.

Більшою врівноваженістю задуму й викладу визначається белетристична творчість Докії Гуменної, що з її численних творів, присвячених підсовєтському побутові 20-тих і 30-тих років, досі опубліковано лише мініятюрну збірку новель *Куркульська Вілія* (1946), де гумористичне оповідання *Барбос п'ятий* дотепно балансує між психологією розумного пса й алегоричним показом не вельми розумної людини. Навпаки, в оповіданні *Маха* («Літ. Зошит», № 4–5) надто вже помітно, що та корова, від чийого імені подаються керівні ідеї твору, посідає солідний літературний стаж. Василь Чапленко, відомий своєю історичною — в плані етнографічно-побутового гумору складеною — повістю *Пивоpіз* (1943), подеколи й тепер нагадує про свій сатиричний хист, зокрема — натуралістичним сарказмом своєї новели *Людяний наказ* (в збірці *Муза та інші оповідання*, 1946).

Переходячи до письменників за передвоєнної доби зовсім невідомих, застерігаємось насамперед супроти надміру публіцистики. Внаслідок публіцистичної функції красного письменства чи не три чверті публікованих у нас поетичних і белетристичних творів письменників-початківців становлять віршовану або белетризовану публіцистику, що не містить іще достатніх елементів справжнього мистецького слова. Окремих імен не називатимемо, а так само й не аналізуватимемо тут усього того, що стоїть іще на рівні учнівських вправ — зрештою, корисних для самих авторів-дебютантів. Ніякого «графоманства» всі ті недолугі поки що спроби написати й собі чогось літературного не містять; графоманства в нашій сьогоднішній літературі немає взагалі, хіба що зараховувати до літератури зовсім негідні будь-якої літературної оцінки скалозубні байки та епіграми Івана Манила — єдиного в цілому нашому еміґраційному письменстві автентичного графомана.

Тим енерґійніше слід виділити з тьмяного тла численних письменників-дебютантів кілька правдивих і безперечних мистецьких осягів, що дозволяють оптимістично оцінювати наші літературні можливості наступних десятиліть. До клясицизму дедалі більше наближається

надзвичайно своєрідний і витончений Леонід Лиман — наша найкраща надія серед молодшої ґенерації поетів.

Вірші Л. Лимана скрізь відзначаються не самою лише клясичною елеґанцією стилю, а й зрілим умінням стисло і виразно характеризувати відтінки і напівтони почуттів — однаково, чи йдеться про конвульсійну психіку минулої війни, чи про внутрішній неспокій сьогоднішньої доби, коли «затихли вже усі материки», «і падає до поржавілих брам упертим реготом октябрське свято». Поет опанував найсокровенніше мистецтво слова — здібність викликати ліричні емоції, не називаючи й не розповідаючи, а безпосередньо навіваючи їх через об'єктивні й зовнішньо тверезі образи.

Однією з найбільш значущих літературних подій другої еміґрації є книга лірики маловідомого досі поета-символіста Олега Зуєвського *Золоті ворота* (1947). Є в аристократичній викінченості О. Зуєвського щось маркантно правдиве, без найменшої надуманости, а немов глибокопережите (попри рафіновану своєрідність і евентуальну парадоксальність окремих примхливих образів);

Отут її незаймана хода —
у нерозтлінній розкоші спокою.
Старіє час. А ти її такою
Зустрінеш знов, де провесна її вода.
Малюнком не назвеш її краси,
бо сніг розтанув, а вона — як мрія:
кладе вінок на щедрий сплет коси
і зором воскрешати світ уміє.

За своєрідну спробу неоклясичного міського пейзажу править цикл празьких поезій Юрія Чорного («Світання», № 6), позначений незвичною в нашій ліриці витонченістю естетичного сприймання і вишуканістю викладу.

В неоклясичній за формальним своїм вишколом, проте дуже несталій і схильній піддаватись найрізноманітнішим трафаретам ліриці Яра Славутича можна відзначити по-парнасистському імпозантний образ січовика в сонеті *Прудивус* (друга збірка поезій *Гомін віків*, 1946), що він —

дивуючи панків,
щоб не марніла вдача козаків,
сіда на палю, запаливши люльку

— а з другого боку, справді елеґантний елегійний вірш *Відгомоніла спрагла рівновага* («Літ. Зошит», № 1), що якось приємно нагадує напівімпресіонізм пізнього Плужника.

Напрочуд бідно представлена у нас любовна лірика як така, і в цій галузі можна назвати хіба що імпресіоністичні поезії Ганни Черінь (див., приміром, *Карі очі* — «Літ. Зошит», № 3), подеколи з більш-менш влучним наслідуванням Анни Ахматової (наприклад, *Ще вдосвіта на шлях виходжу рано* — «Час» 1947, № 13). Дискусійними, хоч і глибоко цікавими, є спроби Олекси Гай-Головка іронічно використати народнопісенну символіку в любовно-сентиментальних мотивах гайнеподібного неоромантизму (лірично-сатирична поема *Коханіяда*, 1947).

Леонід Полтава, що в переважній більшості своїх ліричних творів не підноситься понад рівень віршованої публіцистики й патріотичного романсу, спромігся, проте, виробити своєрідний сатиричний стиль, просякнений стриманим і ваговитим сарказмом, як-от у сатиричних поемах *Пані Герта* (збірник «МУР», № 1), *Демон* («Літ. Зошит», № 4–5), *В лікарні* («Час» 1947, № 22). Так само й Василь Барка (збірки поезій *Апостоли*, 1946 і *Білий світ*, 1948), після непозбавлених ориґінальности, але вкрай манірних спроб інфантильно-сентиментальної лірики і ще менш виправданих модернізацій козацької думи («коштом відіндивідуалізування власних мистецьких засобів», каже С. Гординський) — надибав нарешті відповідну до своїх літературних здібностей тематику в галузі бомбастично-сатиричного ґротеску, як у сатирі *Поет і сили темного царства* («Укр. Трибуна» 1947, № 27):

У німбах — жаби, пацюки — у ризах шана й слава! —
жандармам тьми: хамищам, хамам, хаменятам,
що їхня правда, цвіллю пряжена і шепелява,
на блюдці діямантовім піднесена як страва
співцям-подвижникам, з хреста недавно знятим[1].

Справжній розквіт спостерігаємо в галузі літературної пародії і віршованого ґротеску — розквіт дещо несподіваний, а втім цілком природний, оскільки пародія — це та гостра зброя, якою естетична свідомість еліти обороняється від надмірних абсурдів та свавілля чергової літературної моди, а ті абсурди дійшли такого розміру, що твори деяких «геніїв» на сьогодні нелегко відрізнити від зумисної автопародії — такою мірою бракує декому з наших наддніпрянських письменників почуття міри і елементарного літературного смаку. Зокрема заслуговують на увагу *Стигла кров* Ждана Криці (1946), що дотепно висміює надуживання шаблонів і штампів у нашому газетному віршуванні, внсокоартистичні *Дияболічні параболи* Порфирія Горотака (1947), складені небіжчиком Кленом з участю ще одного

[1] Себто, очевидячки, В. Барці й Т. Осьмачці.

з найвідоміших наших поетів, і *Карикатури з літератури* Тео-ка (1947), що становлять справжню пародійну енциклопедію нашого літературного життя на еміґрації і осягають місцями правдивої віртуозности.

Отже, бачимо, що наше красне письменство другої еміґрації відносно легко подолало протягом минулого триріччя чималі труднощі й недуги росту і насьогодні розгортається далі в характері нормальної національної літератури.

Не підлягає сумніву, що наш літературний процес здатний повноварто розгортатись і в суто еміґраційних умовах; адже й переважна більшість справді творчих мистецьких досягнень обох попередніх десятиріч постала або на еміґрації (празька школа, Клен), або ж в атмосфері так званої «внутрішньої еміґрації» (київські неоклясики, Плужник, Свідзінський). Ніхто не схарактеризував творчих можливостей наглого еміґраційного письменства й цілого культурного життя краще, ніж це зробив небіжчик Ю. Клен у своїх глибоких і слушних *Думках на дозвіллі* («Укр. Вісті» 1947, № 84):

«Ми живемо в малокультурних умовах, у тісноті, не маючи власного кутка, часто серед руїн найбільш поруйнованих міст, загрожені постійною небезпекою втратити навіть той куток з твердим ложем, де провізорично прихилили свої голови. Ми люди без імени й держави, без громадської приналежности. А проте вперто стоїмо на своєму мандрівному шляху й не хочемо збочити з нього. Ми ладні піти світ за очі, за океани, у краї тропічні чи полярні, аби не вертати додому — явище, яке не має прикладу в історії. І в цих важких умовах життя, віддані на ласку чужих народів, ставши перехожими гостями — ми далі творимо свою культуру. Маємо школи, нижчі, середні і вищі, навіть свій університет, маємо свої церкви, лікарні, театри, видавництва, газети, трупи артистів, співців, а наші поети й прозаїки не перестають і тут, на чужині, плекати рідне слово. Який інший народ спромігся б на це?».

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Кристалізація літературних розбіжностей

Як сіль осідає прегарними кристалями на макеті, затопленому в сільний розчин, так літературні погляди та естетичні принципи розбіжних течій у письменстві потребують лише слушних умовин, щоб відразу оформитись у гідному чисто артистичному змаганні, відколи вільну мистецьку думку позбавлено примусового асортименту тоталітарної публіцистики. З цього погляду поява, а тим паче — конкретний зміст чи не першого в українському письменстві незалежного збірника літературно-мистецької проблематики становить найпозитивніший факт у цілому нашому літературному житті на еміґрації. Змагання до верхів справжнього й поважного мистецтва повинно відбуватись між чітко окресленими літературними групами, бо саме таким є нормальний шлях усякого мистецького розвитку; і можна з превеликим задоволенням констатувати, що в цьому напрямку поява 1 збірника «МУР» реалізує значний крок уперед.

Вступна стаття (від редакції) під заголовком *Чого ми хочемо* стисло й виразно розкриває та коментує зміст вересневої декларації МУРу, визначаючи як провідне завдання українського мистецтва — «мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовости в минулому, тепер і завтра» (с. 4). З цього безпосередньо випливає вимога — «змагатися за опанування великого в мистецтві»: «Будучи широко толерантними щодо різних напрямів мистецтва, декларуємо себе нетолерантними щодо його вияву. Будемо нещадними з тими, що дешевим коштом намагатимуться здобути ярлик митця. Не знаємо меж верхів, тому не можна комусь перешкодити в шуканні досконалого, але почуття міри, закономірности, почуття великого і справжнього повинно керувати нашими творчими шуканнями» (с. 5).

Тим самим ніби декларується рівноправність літературних стилів і жанрів, законність мистецьких шукань, коротше кажучи — вільність поезії, скерованої на естетичну досконаліть, на великий діапазон і справжній артизм. Трохи розхолоджує згадка про почуття міри та закономірности — не

тому, щоб можна було принципово заперечувати гідність того почуття, а тому, що наш Парнас, здається, ще не досить навчився користатися з того почуття — і спиняти його коли слід; бо й на закономірність повинна бути міра. Друкована за останніх місяців продукція наймолодших поетів наших сповнена такого почуття міри і такої тотальної закономірности викладу, що не схильний до конформізму читач — себто автентичний читач, хоч, може, й неіснуючий — починає собі мріяти про бодай дещицю сюрреалізму.

Теоретична (найтеоретичніша в цілому збірнику) стаття Віктора Бера *Засади поетики* гідно виправдує подану в підзаголовку тему: «Від *Ars poetica* Є. Маланюка до *Ars poetica* доби розкладеного атома». Справді, саме з *Ars poetica* Є. Маланюка пішли в українському письменстві (а в західноевропейському — з футуризму Марінетті) літературні маніфести, скеровані в бік «технізації» трактування поезії — а так само й мистецтва взагалі — як певної цілком раціональної конструкторської індустрії, на зразок машинобудівельного виробництва. В. Бер проникливо аналізує і влучно формулює ті світоглядові підвалини, які правлять за логічну засаду індустріяльних тенденцій у модерній естетиці, чітко визначаючи загальнофілософічні та історіософічні принципи, яких самі автори відповідних деклярацій, через надто вузький естетичний овид свій, не спромоглись були сформулювати: «У кожному разі ми мусимо збагнути основні тези сучасної естетики як естетики антинатуралістичної: світ техніки не є світом об'єктивно даної природи. Це є світ зміненої природи, і в цьому сенсі він є антибіологічний і антиприродний світ. Людина — соціяльна людина! — змінюючи світ природи, творить новий світ техніки. Розкладаючи атом, людина втручається в деміюрґічний процес. Деміюрґізм нашого часу — не мрія і не міт, а продукт технічної практики соціяльної акції людини» (с. 20–21).

Для психологічного розуміння деяких тенденцій сучасної естетики це важить багато, проте для конкретної «продукції» сучасного мистецтва — Богові дяка! — далеко менше, а найменше — для сучасної поезії. Сам уже текст Маланюкової *Ars poetica* виразно виявляє, що літературний стиль твору не залежить від того, які саме естетичні вимоги теоретично обстоюється в змісті того твору, і що «жар ліричних малярій» лишається стилістично та жанрово однаковим, чи скеровано той ліризм на «садок вишневий», а чи на «Конструктивний Чин» та «промінь Рентгена», — хіба що в останньому випадку ліричний імпет дещо наївніший, бо не позбавлений первісного фетишизму. Зрештою, якраз той вірш, що репрезентує поезію Є. Маланюка в самому збірнику «МУР» на с. 25 *Камінь* (датовано 1944 роком), найліпше ілюструє незмінну монументальність клясичного мистецтва супроти «перехожих орд» модерного теоретизування:

Поглянь на камінь. Він мовчить
мовчанням мудрости і віри.
Минає все. Лиш він, як правда
найбезумовніша, застиг
з незримим виразом погорди.
І той його камінний сміх
не бачать перехожі орди.

На жаль, В. Бер цього природнього й невідмінного антаґонізму між одвічними законами реального мистецтва й історично зумовленими та скороминущими фантазіями естетичної моди чітко визнати не згоден; отож і трапляються в статті де-не-де невиправдані перескоки з теоретичної естетики до самої мистецької творчости, наприклад: «В міру все ширшого розгорнення процесу індустріялізації світу, в міру поступової реалізації гасел технічної перебудови світу, все більшої реалізації набувають також і гасла технічного мистецтва. Схрещуючись одночасно з гаслом соціяльного і соціялістичного мистецтва, гасла технічного мистецтва в 30-тих роках перестають бути лише літературними маніфестаціями. На даному етапі вони стають реальними» (с. 19–20).

Де це вони стають у поезії реальностями, в чиїй творчості? В усякому разі, не в тому напрямку, що його умовно можна назвати українським експресіонізмом — не в Т. Осьмачки, В. Барки, М. Бажана, В. Поліщука — а хіба що в автопародійній продукції «Нової Ґенерації». Проте пародії Едварда Стріхи і автопародії — хай несвідомі — Віктора Вера та інших т.зв. деструктивістів реалізують «гасла технічного мистецтва» лише в пляні гумористичному. Протилежно до Віктора Вера і Ко, Віктор Бер у суті, мабуть, добре розуміє принципову неприкладанність тих гасел до реальної артистичної творчости; проте він так глибоко й консеквентно сформулював теоретичні засновки та історичні передумови тієї естетичної моди, що йому ніби шкода визнати фактичну неплідність цілої фантасмагорії технічного мистецтва. Через це й постають кричущі суперечності у виснувальних проґнозах авторових.

З одного боку: «Наша епоха здіймає протиставлення політики й мистецтва. Чи усвідомили ми остаточно, що твердження про аполітизм мистецтва стало анахронізмом, і ера, коли мистецтво було аполітичним, одійшла в непам'ять? Індустріялізація світу стала провідним гаслом нашої епохи... Те саме і щодо мистецтва. Жоден мистецький напрям не може зійти з обов'язкових для всіх соціяльних шляхів технічної перебудови світу» (с. 20).

А з другого боку: «Та й хто зна, хто зна, чи не стане саме тому наш час добою розцвіту глибоко самотнього й суто приватного замкненого в собі

мистецтва, мистецтва душі, що ридає в пустелях безмежного?... І шляхи українського мистецтва — то шлях від Нечуя-Левицького до Максима Рильського і від Рильського до Тодося Осьмачки або ж Василя Барки» (там само).

Хто знає? Насамперед знає це В. Бер — проте воліє не виявляти того взаємненого знання свого аж до прикінцевої частини статті, де саму можливість технічного мистецтва категорично заперечується через принциповий антиномізм технічного розвитку, з одного боку, й іманентних людству вартостей логіки, етики, естетики, — з другого.

«Розвиток є властиво ознакою техніки, але не мистецтва. Естетична довершеність твору не залежить від руху людини в часі. Палеолітична людина розвинулася з доби давньокамінного віку технічно, але мистецька творчість людини лишається тотожною собі. Іншими словами: техніка — історична, вона в часі; естетика — позачасова... Логіка, етика і естетика людства лишаються поза засадами розвитку» (с. 22).

Таким чином, розпочавши з категоричного ствердження теоретичної цікавости та історичної закономірности лівих (умовно кажучи) шукань у модерному мистецтві, В. Бер під кінець доходить скептичної оцінки реальної продуктивности тих шукань. У статті другого речника тих лівих шукань — Ю. Шереха — *Стилі сучасної української літератури на еміґрації* спостерігаємо радше зворотний шлях думки: від поглядно скептичної оцінки сучасного стану нашого письменства на еміґрації до надто вже впевненої — як на нас — проґнози на користь саме лівим, себто більш-менш експресіоністичним течіям:

«Теперішній стан нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробувань, етап, коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти нераз ірраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомости, розхитаної душі. Не неоклясична ясність раціоналізму, а зовсім інші явища й системи світосприймання повинні тепер вибитися наверх» (с. 59).

Кликати містику, ірраціоналізм, ба навіть демонізм на порятування розхитаної душі — це ж виганяти диявола ім'ям Вельзевуловим і сприяти розколові свідомости, цебто, конкретно кажучи, зниженню літературного смаку та розкладові літературної мови. Дилетантська макулатура скрізь і завжди має надто вже великі шанси вибитись назверх, щоб слід було ще й потурати їй іконоборчими закликами до деструкції, як-от: «Для нас має значення одне: найближчий час — може десятиліття, може більше — наша література в своїх передових проявах[1] буде несиметрична, кутаста,

[1] Цебто досить деструктивних, як на літературний смак відповідного критика. — В.Д.

бриласта, зовні не впорядкована, незгармонізована, зовні хаотична, дещо ірраціональна. Інакше не зможе вона виконати свою ролю в діялектиці літературного процесу — зламати, розтрощити раціоналізм неоклясицизму, ані виконати свою ролю — відбити сучасність і психіку сучасної української людини. Отже: ступінь національної орґанічности і ступінь подолання раціоналізму — ось ті критерії, під якими наша сучасність вимагає розглядати сучасну нашу літературу» (с. 60).

Гадаємо, що геть нічого позитивного з усього того ламання та трощення постати не може: правдивий ірраціоналізм природно виникає на ґрунті примітивної ментальности (як-от в обрядовій поезії, коломийках, у сучасних анґлоамериканських *limericks* та муринських *spirituals*) а за модерної — европейської — стадії українського письменства вибирати доводиться лише між тим чи тим ступенем раціональної ясности, або ж тими чи тими засобами симуляції та імітації ірраціоналізму, — коли письменник, сконструювавши твір свій за більш-менш раціональним планом, навмисне деформує дещо в остаточному викладі, заради гострішого естетичного ефекту (отак, приміром, скрізь у Т. Осьмачки, наколи він не вдається до суспільної стилізації). Цілком припускаючи правність і доцільність подібних засобів в експериментальному порядку, мусимо проте засудити прикривання тих засобів гаслом «національної орґанічности», бо це приведе лише до культивування того рівня «душевної безпосередности» в письменстві, який слушно йменується літературним анальфабетизмом.

Детальнішу критику літературознавчих поглядів Ю. Шереха автор цих рядків подав у статті *Проблематика стилів і плужанство за кордоном* («Науково-літературознавчий збірник», № 1, березень 1946, «Світання»); проте варт підкреслити, що в основі лежить тут властиве Ю. Шерехові розуміння літературної форми як тягара чи ярма якогось, що тяжить понад письменником і чимсь заважає його естетичній творчости; а з цього природно випливає думка, нібито, засвоївши певну форму, письменник надалі повинен якось «подолати» її, щоб повністю виявити орґанічне, те «своє»: «Сонет відкидається не тому, що сама форма погана, він не відкидається навіть сам по собі — він відкидається як універсальна форма, як форма, що сковує або деформує зміст. Свобода змісту визначити собі форму — гасло літератури нашого дня — це небезформеність і не хаос уламків форми. Це — створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому» (79).

Це — типово ґерманське (в тому числі й анґлосакське) розуміння форми, тим часом як в українському письменстві творча ініціятива неоклясиків протиставила тій концепції форми-норми — античну й романську (за взірцем французького парнасизму) концепцію форми-структури, яка

становить не зовнішні «пута», а іманентну творові методу вислову, отже ніколи нічого не сковує й не деформує, ніякому змістові не суперечить і не заважає, а заважає самій лише плутанині та недбальству. Що консеквентніший формально твір, то й орґанічніший, так само, як дозріла істота орґанічніша за недоношеницю.

До того самого — схильного до експресіоністичних шукань — групування МУРу належить і стаття В. Блавацького *Моя праця з Лесем Курбасом*, що надзвичайно змістовно й компетентно накреслює овіяний глибоким пієтетом авторовим творчий, образ великого реформатора нашого театру і характеризує артистичний стиль харківського «Березоля» так конкретно, як це тільки дозволяє відсутність світлин та малюнків.

Інша — схильніша до традиційних літературних засобів побутового епосу — група письменників декларує устами У. Самчука (*Велика література*) і д-ра О. Ґрицая (*Мала чи велика література?*) своє, можлива річ, не марне прагнення ідейно глибокої та естетично досконалої белетристики, яка «мала б загальнолюдський, ідеями *sub specie aeternitatis* насичений зміст і давала розв'язання вічних проблем людського життя в дусі українського світовідчування, висуваючи на овид усього світу філософічно-ідеологічну сторону та глибінь української духовости» (с. 86). Зокрема У. Самчук влучно обстоює позитивне взаємнення письменства й суспільства як конче потрібну передумову для виникнення такої, сказати б, універсально-національної літератури, яку він вбачає, приміром, у творчості Шекспіра або Гете: «Не державність і не брак талантів були перешкодою для нас, щоб ми зайняли належне місце в широкому культурному світі. Перешкодою цьому в першій мірі були умовини, які карликували все, що у них появилось, бо такими були вони й іншими не могли бути. Таким було те, що звалось суспільством. Його у нашому життьовому просторі або не було, або було воно у вигляді духових карликів. І коли ми знаходимо між ними виїмки, то вони були тільки для того, щоб потвердити правило» (с. 50).

Це слушні речі; проте вдумливий читач не може все ж таки уникнути сумніву: чи не сходить суттю те прагнення великої (а разом з тим, очевидно, публіцистичної) літератури до вдосконаленого та поглибленого поновлення соціяльної белетристики І. Франка?

Д-р О. Ґрицай вже висловив був у попередній своїй статті *В тузі за архітвором* («Рідне Слово», № 1, грудень 1945) принципові засади свого прагнення «літератури великого, европейського рівня, літератури, представники якої в силу їх авторитету, як творці і носії духової культури народу, могли б виконати на арені великого світу важливе завдання, і не тільки чисто письменницького характеру» (с. 82); тут він обмежується додатковими

— а втім вельми цінними — практичними порадами стосовно «принципіяльних засобів до осягнення наміченої нами мети», а саме: «1. ґрунтовне знання найважливіших творів світової літератури; 2. ґрунтовне знання чужих мов; 3. інформаційна праця між чужинцями про дотеперішню українську літературу; 4. творчі концепції та сюжети літературних творів, зокрема ж у ділянці епіки й роману, головне українського театру...» (с. 86).

Зовсім окремо стоїть у збірнику — і змістом і викладом своїм — стаття І. Багряного *Думки про літературу*. Своєрідність його позиції полягає в тому, що літературою він іменує те, що звичайно звуть публіцистикою: «Лише такий шлях для української літератури є єдино доцільний і правильний — шлях боротьби за самоствердження цілого українського народу в часі і просторі. Підкреслюємо, не самоствердження літератури, а самоствердження сорокап'ятимільйонової нації, в якому література мусить мати допоміжну ролю як засіб цього ствердження, якщо вона хоче бути великою українською літературою» (с. 29).

Яке щастя, що ні П. Куліш, ні Т. Шевченко, ні навіть І. Франко (не казати вже про М. Коцюбинського і Лесю Українку) не були схильні обмежувати свою мистецьку творчість отією «допоміжною ролею», а добре розуміли, що поряд з літературою, як засобом самоствердження нації, є й література як творіння нації. Незрозуміле І. Багряному те горде речення Кулішеве:

Отечество собі будуймо в рідним слові.

Бо для І. Багряного не існує в літературі ні мистецтва, ні навіть індивідуальності мистця — взагалі, нічого позитивного, крім «ориґінальности національного середовища».

«Звичайно, самою національною ознакою не вичерпуються прикмети великої літератури[2], але це є першою передумовою. Література має обмежене коло тем. Вічних тем. І вже протягом довгого часу література їх переспівує. І на них створюється велика література, великі імена світової слави. Чому? Очевидно, не завдяки темі. І очевидно, не завдяки формальній ориґінальності, як дехто твердить. Ні, завдяки іншій ориґінальності, ориґінальності середовища, ориґінальності часу і місця, епохи — цебто знову ж таки національній ориґінальності на певнім ступені історичного розвитку» (с. 30).

На ці тоталітарні оцінки найкраще надається відповісти влучним запитанням із згаданої вище статті У. Самчука: «Що б ми знали про невеличку Норвеґію, коли б ми не читали Кнута Гамсуна чи не бачили в театрі Генріка Ібсена?» (с. 45).

[2] А наприкінці того самого вступу виходить, що вичерпуються!

Стаття, зрештою, вражає напрочуд низьким рівнем обізнаности з елементарними історично-літературними фактами:

«Катулль, Вергілій, Гомер — були прекрасні поети, і повчитись у них не шкодить, але на кого вони самі орієнтувалися? На кого орієнтувалися всі ті великі світочі Европи, на яких нам радять орієнтуватися? Ось цікаве питання, над яким не зашкодить українському письменникові добре подумати» (с. 33).

Чого ж тут, власне, думати, коли досить розгорнути перший-ліпший підручник чи довідник з історії античної літератури, щоб дізнатись, що Катулль орієнтувався на грецьку олександрійську поезію (зокрема на Каллімаха), Вергілій — на Теокріта (в *Буколіках*), Гесіода та Арата (в *Георгіках*), Гомера та Аполлонія Родоського (в *Енеїді*), Гомер — на попередників своїх, чиї твори не збереглися, а проте залишили виразні сліди в тексті *Іліади* та *Одіссеї*, що становлять найвищий і прикінцевий етап у вельми довгому процесі розвитку усної епопеї. Після того вже не дивує, що й О. Уайлдові І. Багряний накидає теорію «мистецтва-лімонади», яка існує лише в гумористичному вислові російського поета Ґ. Державіна, а до панестетизму Уайлдового не має жадного стосунку. Дивує проте, що теорію «мистецтва для мистецтва» І. Багряний зважується визначити як «теорію дезертирів», бо, мовляв, М. Рильський політичною поведінкою своєю «довів насамперед лицемірність і низькопробність всього цього гасла». Вважаємо за обов'язок нагадати І. Багряному, що з п'ятьох неоклясиків київських троє воліли зазнати мученицького кінця, аніж піти шляхом М. Рильського, і що не личить українському письменникові лаяти брудними словами концепцію їхню.

Хитатимуть її політики вотще! (П. Куліш).

Решта статті І. Багряного присвячена дуже темпераментній полеміці проти змісту того додаткового вступу в статуті МУРу, в якому гарантується письменникам свободу слова й сумління (пор. с. 99).

Літературні принципи І. Багряного непогано ілюструє його ж таки вміщена на с. 37 поезія *Маляр*, що в ній демагогічно заперечується всяку дистанцію між найвищим мистецтвом і застосованим, бо ж той маляр —

до простих віконниць додає охоти,
ожива соснина від його руки...
Чим він не Да Вінчі? не Буонароттi?

Далеко куцому до зайця! — Далі йде, зрозуміла річ, цькування «естетів»:

Мрійників-естетів, це ж їх покоробить...
Тільки й ми естети — ми, «раби малі»!

Трохи шкода, що І. Багряного так спокушають газетні лаври В. Маяковського, бо описові компоненти його поезії не позбавлені артистичної виразности:

Охра, синь і зелень, умбра і білило,
а в крайках ясніє, як єдваб, кармін...

Скільки «МУР» править за «збірник літературно-мистецької проблематики», не цілком ясно, як слід розцінювати наявність у ньому ліричних поезій. Дві з них (Є. Маланюка і І. Багряного) добре пасують — як уже згадано вище — до змісту відповідних статей В. Бера й І. Багряного. Чи становить решта поезій свого роду конкретні експонати літературної проблематики, а чи їх подано тут на кшталт словесно-метричних віньєт до критичної прози? В усякому разі вірші О. Лятуринської (*Ярило*) і В. Барки (*Астроном*) відповідають звичайній стилістиці названих авторів, хоч і не являють (у межах цієї стилістики) чого-небудь понадрядного. Навпаки, *Пані Герта* Л. Полтави — це, з боку автора *За мурами Берліну*, зовсім несподіване і справді значне досягнення — твір такий дозрілий і внутрішньо закономірний, що про літературне початківство авторове віднині годі вже говорити — хіба що в суто хронологічному сенсі. Вражає не тільки зручне й свіже оперування такою, здавалося б, утертою фігурою уособнення предметів хатнього побуту, наприклад:

Важкий буфет із безліччю шухлядок,
що любить тишу також, як вона,
їй посміхнувся весело і радо,
як мужеві всміхається жона,

— і не тільки прегарна образна насиченість артистичного опису, — вражає насамперед майстерне наростання й узагальнення «етосу» наприкінці твору — оте високе мистецтво клясичної композиції, пробний камінь ліричного артизму.

Відділ «Хроніка» подає, між іншим, стисло й влучно складені звіти грудневого з'їзду МУРу в Ашафенбурзі, січневої конференції МУРу в Авґзбурзі і лютневого з'їзду театральних мистців в Авґзбурзі.

Обкладинка Е. Козака справляє висококультурне враження, незважаючи на трохи надмірний «комізм» задуму. Його ж таки численні «віньєтки» складають вмілий зразок гумористичної графіки, зокрема «атомів» птах (над морем?) на с. 86 і виразно автопародійне сонце (?) з хмаркою (??) на с. 58.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Попіл імперій Юрія Клена і новітня спроба переоцінки його поезії*

З Кленом ми зайшли в глухий кут...
І. Кошелівець («УЛГ» 1958, № 7)

Habent sua fata libelli — старий афоризм Теренціяна Мавра, римського граматика III–IV сторіччя по Р.Х., чий віршований трактат про віршування править за найкращий дотичний приклад: хоча цілий трактат зберігся, проте запам'яталася з нього сама лише наведена вище половина гекзаметру (і дуже мало хто знає авторство).

Отже, літературні (і літературознавчі) твори можуть мати іронічну долю — або й фатальну. Поема *Попіл імперій* мала долю фатальну. Цей твір, що його Юрій Клен уважав за свій капітальний і навіть зважився назвати «епопеєю» (щоправда, умовно), був прийнятий чи не всім нашим літературним світом за публікації його уривків (1946–1948) надзвичайно прихильно, ба навіть із заслуженим пієтизмом — здається, за єдиним винятком прихованого (тоді) комунофіла Косача. Проте Юрій Клен несподівано помер 30 жовтня 1947 р., залишивши твір незакінченим і встигши опублікувати за життя менше за половину написаного, і то в зовсім фраґментарному вигляді, розпорошеним по десятках часописів, журналів та альманахів, почасти циклостилевих, незрідка — мало кому відомих. Небагато уривків, що залишились були в машинописних або рукописних копіях по поодиноких редакціях або ж в особистих приятелів Ю. Клена, були надруковані посмертно; проте частина матеріялу, на превеликий жаль, потрапила — в цілком готовому до друку стані, бо Клен сливе все написане систематично читав на своїх літературних виступах по «діпістських» таборах — до розпорядження утвореного на швидкоруч «академічного» комітету,

* Подається у скороченій версії [*прим. ред.*].

який працював коло публікації *Попелу імперій* в такий блискучий спосіб, що зволікав справу рівно десять років. Коли восени 1957 р. насамперед завдяки ініціятиві та енергії поетового сина Вольфрама Бурґгардта-Клена поема нарешті вийшла з друку — вона потрапила в світ, дещо відмінний від того, в якому поставала і для якого була призначена.

Отже, цілком природна річ, що поява повного тексту *Попелу імперій* далеко не викликала того ентузіязму, як колись його поодинокі фраґменти. Так само цілком зрозуміло, що поява поеми стала за привід до критичних голосів, що обстоюють потребу зревізувати дотеперішню високу оцінку *Попелу імперій* та Кленової поезії взагалі. Дійсно, факт є фактом: властиві сучасники Клена — старші покоління нашої еміґрації — не спромоглись (і в цьому вони, через свою індиферентність до десятирічної бездіяльности згаданого вище публікаційного комітету, самі винні) сприйняти повністю головний твір Клена в його ідейній актуальності другої половини 40-их років — а тепер запізно; для молодших поколінь на еміґрації та доба має вже сливе лише історичне значення. Отже, на сьогодні літературна критика вже не лише зобов'язана, але й змушена оцінювати поезію Клена на основі того, що в ній є естетично та ідейно непроминущим з погляду вічности, а ніяк не з погляду сьогоднішньої ідейної актуальности; бо це означало б лише міняти одні публіцистичні трафарети на інші, для сьогоднішнього читацтва, може, й цікавіші, проте з творчістю самого Клена вже зовсім не пов'язані — ані навіть хронологічно та територіяльно.

А ще небезпека отакого тенденційно-публіцистичного та примітивно-поверхового «ревізування» літературної спадщини великого поета — одного з найбільших на українській еміґрації — справді існує, про це виразно свідчить друкований критичний виступ ред. Івана Кошелівця, з якого ми навели одне промовисте речення, в характері мотто до цієї статті. Процитуймо дотично це місце повністю: «З Кленом ми зайшли в глухий кут, і коли недавно відзначалося десятиліття з дня його смерти, прикро було читати писане не з переконання, а з обов'язку („так треба"), невідомо ким накинутого. Як добре буде, як колись про кожного поета будуть говорити без упереджень, без наперед визначених плюсів і мінусів, ставити всі речі на свої місця; тоді й винятково цікава постать Клена знайде належне освітлення» («УЛГ» 1958, № 7–37, с. 9).

Отже, проблему дискусії з творчости Клена відразу ставиться на площину дешевого моралізування, інакомислячим закидається «упередження», «наперед визначені плюси і мінуси», щонайменше — брак переконання. Що в літературних оцінках можна щиро помилятись (а цим не хочемо сказати, ніби за нашою думкою дотеперішня оцінка творчості Клена була

помилкова — аж ніяк!) — що такого роду помилки можуть навіть бути об'єктивно зумовлені певною літературною атмосферою історичного моменту — це все автор воліє просто іґнорувати: мовляв, про Клена якісь люди несумлінно писали «з невідомо ким накинутого обов'язку», тому й вийшло невірно; зайшли в глухий кут, отже треба все зроблене досі відкинути і розпочинати справу від самого початку.

А ми гадаємо, що саме на основі отакої фантастичної нетолерантности, оцього сектарського «іконоборства» започаткувати дискусію про Клена — хоч би яка вона була потрібна — не варт: для літератури та науки про літературу з подібних упереджень морального (чи радше моралізаційного) характеру нічого об'єктивно корисного не вийде — як не вийшло й зі спроби І. Кошелівця зревізувати проблему Кленового неоклясицизму. Але щоб виявити це, звернімося спершу до конкретних тез І. Кошелівця: «...не можемо погодитися з тезою, що Юрій Клен, виїхавши за кордон на початку 1930-их років, „запліднив" західноукраїнську й еміґраційну літературу і вирішально вплинув на дальший шлях її розвитку. Це не могло статися з кількох причин. Насамперед Юрій Клен, відомий до виїзду за кордон тільки як перекладач, почав писати власні поезії тільки тут, включившись у „вістниківство", тобто ставши стовідсотково анґажованим поетом, що принципово відрізняє „вістниківство" від київського неоклясицизму. Можна сказати, що сталося навпаки: не Клен визначив українську літературу за межами УРСР, а вона його, припускаємо, з шкодою для самого Клена. Це давно вже ствердив Євген Маланюк, коли висловився про „переборення неоклясики" у Клена. З другого ж боку, Кленова поетика, чи ліпше сказати — його поетична техніка, ніколи не була аж такою досконалою, щоб силою суґестії мати вплив бодай на середнього поета, не кажучи вже про поетів цілковито визначених, як Антонич, Маланюк чи Ольжич[1]. Є всі підстави твердити, що поява Клена на еміґрації ніякою мірою не зміцнила тут неоклясичної течії в літературі, коли ж і сам він перестав бути неоклясиком» («УЛГ» 1958, № 9–39, с. 2).

Зазначимо насамперед, що автор цього абзацу (який ми в інтересах об'єктивности навели попри його довжину повністю) почав із того, що зробив дуже елементарну і, як на нашу думку, надто характеристичну для

[1] Антонич помітного впливу київського неоклясицизму не зазнав, але й до «празького» чи то «вістниківського» клясицизму не має жадного стосунку; на Ольжича вплинув не Клен, але інший неоклясик — П. Филипович; щодо Є. Маланюка, то чи він без Кленового взірця справді вдався б до послідовного неоклясицизму своїх повоєнних поезій? — *В.Д.*

себе фактичну помилку. Справа в тому, що ліричний цикл Клена *Осінні рядки* датований серпнем 1929 року, а сонет *Сковорода* — навіть 1928-им; отже Клен почав писати оригінальні вірші аж три роки перед своїм виїздом на еміґрацію. І щоб знати це, досить глянути в Кленову збірку поезій *Каравели* (Прага 1943) — чого І. Кошелівець за останніх часів, очевидно, не робив; інакше-бо він знайшов би не тільки на стор. 54–61 датовані поезії, але й такі авторські примітки: «Сковорода. Цей вірш увійшов до складеної Зеровим антології *Сяйво*» (с. 138). «*Осінні рядки*. Всі вірші цього циклу виникли в Преображенському під Києвом, поблизу зеленого Китаєва» (с. 139).

Звичайно ж, ці не помічені І. Кошелівцем факти ще не суперечать його твердженню, що на еміґрації Клен був «відомий до виїзду за кордон тільки як перекладач»; так аж до виходу з друку його поеми в октавах *Прокляті роки*, яка відразу зробила ім'я Юрія Клена дуже й дуже відомим. Ю. Шерех колись поставився до цієї поеми-інвективи неґативно, твердячи, мовляв, що неоклясицизм «умертвив у ній поезію» (або щось подібне в такому самому ідіотичному дусі — наводжу з пам'яті); І. Кошелівець, навпаки, вважає, що в цьому творі Клен перестав бути неоклясиком. У чому ж справа?

У тому, що хоч як безпорадно Ю. Шерех плутається в понятті неоклясицизму, він усе ж таки розуміє під цим якийсь літературний стиль; тому, коли він твердить (зрештою, цілком помилково), що Клен значно пізніше — саме в *Попелі імперій* — відійшов від неоклясицизму, то має на увазі гадані зміни в стилістиці, композиції, жанрі. Про Є. Маланюка, на чию опінію І. Кошелівець — трохи несподівано — посилається, на жаль, ні з його ж таки передмови до *Попелу імперій*, ані з інших його літературно-критичних виступів не відомо, чи він вважає *Прокляті роки* за неоклясицистичний твір, чи ні. В першому випадку, його думка збігалася б з думкою Ю. Шереха; в другому, довелося б припустити, що під нібито «перебореною» в Клена неоклясикою він розуміє не літературний стиль, але те, що він називає «світоглядом» — отже, в даному випадку, щось подібне до «хуторянства» або навіть до «провансальства» (як це не раз — здебільшого неслушно — закидалось Максимові Рильському).

Зате позиція самого І. Кошелівця не залишає бажати нічого яснішого: мовляв, політична заанґажованість і неоклясицизм — речі несполучні («гений и злодейство несовместимы», як сказано в драматичній поемі Пушкіна *Моцарт і Сальєрі*). Але в чому, власне, полягає політична заанґажованість? Очевидно, на думку І. Кошелівця, не в тому, щоб мати певні політичні переконання — бо їх жодному з київських неоклясиків не бракувало — і навіть не в тому, щоб складати гостро антибольшевицькі вірші

— бо тоді М. Зеров із своїми сатиричними поезіями «перестав би бути неоклясиком» від 1921 року (дата сонетів *Чистий Четвер*, *Hoi triakonta*, *Nature-morte* і *Обри*). Звернімось до ще однієї цитати з виступу І. Кошелівця: «Ми знову сумніваємося, щоб поява Михайла Ореста на еміґрації сприяла поширенню неоклясицизму як певної літературної течії. М. Орест дуже культурний поет, і чи не він один і представляє тут неоклясицизм, бо зберіг принципову нехіть до анґажування, притаманну нашому неоклясицизмові. Так можна говорити про неоклясицизм на еміґрації чи не в одній особі» («УЛГ» 1958, № 9–39, с. 2).

Отже, за І. Кошелівцем, ні Ігор Качуровський, ані навіть Святослав Гординський до неоклясицизму «принципово» не належать — вони бо недостатньо виявили «принципову нехіть до анґажування». Дійсно, їхні політичні позиції є цілком виразні, і їхня близькість до певних політичних партій чи організацій є відома. Але як же з Яром Славутичем, чия належність до неоклясичного літературного стилю (насамперед у збірці поезій *Спрага* — Франкфурт 1950 та й у численних пізніших творах) не підлягає найменшому сумніву? Ах, правда. Яр Славутич не є остентативно пов'язаний з якоюсь певною політичною партією чи організацією. От у чому, значить, справа.

Не знаємо, відкіля І. Кошелівцеві відомо, що жодний з київських неоклясиків не «заанґажувався» б політично — якби це в підсовєтській Україні не було рівнозначно з підпільною політичною діяльністю. Адже не до націонал-комуністичних хвильовистів ті високоморальні постаті і щирі українські патріоти мали б «анґажуватись»! Отже, не «принципова нехіть до анґажування», але особиста нехіть до підпільної діяльности — риса, яка в літературному відношенні абсолютно нічого не визначає і не означає. Якщо підсовєтський письменник не хотів «анґажуватись» ні до большевиків, ні до націонал-комуністів, то в леґальному пляні йому лишалось тільки одно — так звана внутрішня еміґрація. Але це ще нічого не каже про його евентуальну поведінку у випадку еміґрації зовнішньої.

Редактор Іван Кошелівець не перший рік протестує проти того, щоб клясифікувати письменників залежно від їхньої політичної ідеології чи то, як у нас прийнято казати, від «світогляду». Проте сам він намагається визначити, хто є неоклясиком, а хто ні, залежно від ступеня пов'язаности письменника з тією чи іншою (в даному випадку націоналістичною) політичною організацією, себто в курйозний спосіб, навіть не на основі того світогляду, але, сумарно кажучи, «партійної приналежности» (зглядно, неприналежности). Найкурйозніше тут те, що самого себе ред. І. Кошелівець безперечно вважає за особу не «заанґажовану» — найкурйозніше для

кожного, кому відомим є сектарський фанатизм політичної організації, що фінансує «Українську Літературну Газету».

І нехай ред. І. Кошелівець не застерігається, мовляв, він мав на увазі «анґажування» внутрішнє, суто духовне. Літературна критика — не серцезнавство і не сміє претендувати на читання в серцях. А зрештою, я особисто гадаю, що попри свою начебто аж «стовідсоткову» — як твердить І. Кошелівець — «заанґажованість», Юрій Клен особисто був значно толерантнішим, а в літературних справах — ліберальнішим за ред. І. Кошелівця.

Очевидно, нам іще лишається виявити — і то на конкретному матеріялі — чи справді «не Клен визначив українську літературу за межами УРСР, а вона його», і головне — «з шкодою для самого Клена»; далі — чи Кленова поетика була радше сама тільки «поетична техніка», та й ця остання «ніколи не була аж так досконалою, щоб силою суґестії мати вплив бодай на середнього поета». Оце ми й вияснимо нижче, шляхом естетичної та в міру потреби ідейного аналізу Кленового капітального твору — поеми *Попіл імперій*. Як уже сказано на початку цієї статті, пора вже визначити справді непроминуще в літературній спадщині Клена, не вагаючись належно оцінювати й ті її складники, які навряд чи можуть претендувати на поетичну досконалість.

Ще одне застереження: ред. І. Кошелівець у своєму розгляненому вище трактуванні «проблеми Клена» аж так наполегливо твердить про «концепцію (чи то схему, чи то тезу) Державина», що здається конче потрібним нагадати, що насправді йде про концепцію загальнопоширену, яку навряд чи В. Державин сформулював перший; наприклад, у найавторитетнішому українознавчому довіднику читаємо за підписом І. Коровицького наступне: «Символом зв'язку між українськими поетами з совєтської України, з одного боку, і вістниківськими й празькими поетами, з другого боку, став Освальд Бургардт (1891–1947), що виїхав 1931 року за кордон і виступив під псевдонімом Юрія Клена, поєднавши у своїй творчості романтично-волюнтаристичний світогляд поетів „Вістника" і пошану до форми, властиву київським неоклясикам. Він став одним із поетів „квадриги Вістника", що до неї належали ще Маланюк, Ольжич і Теліга. Ідеалістично-романтичний світогляд Клена, його нахил до зрівноваженої форми своїм впливом завершили відхід від тієї невпорядкованости, що почасти характеризувала початок 20-их рр.» (*Енциклопедія Українознавства*, том 1, с. 790–791).

Отже — «своїм впливом»; це пише визнаний і висококваліфікований фахівець з української літератури на еміґрації між обох світових воєн — за якого я ні себе, ні ред. І. Кошелівця вважати не можу.

Аж ніяк не маючи на думці знижувати питому вагу всіх інших Кленових поетичних творів — безкомпромісно антисовєтської поеми-інвективи *Прокляті роки* (1938), збірки мистецьки досконалої лірики *Каравели* (1943) — де в поемах *Софія*, *Україна*, *Ми* тощо надхненно виведено українську національну ідею, а також збірки дуже дотепних і елеґантних сатирично-пародійних віршів *Дияболічні параболи* (1947), складеної почасти вкупі з Леонідом Мосендзом і опублікованої під ім'ям Порфирія Горотака (Ю. Кленові належить також переважна більшість віршованих пародій, надрукованих 1946–1949 років під ім'ям Роксолани Черленівни), гадаємо, що Юрій Клен лишиться в історії нашого письменства насамперед як поет національно-визвольницьких змагань та героїчної мартирології українського народу, як автор епопеї *Попіл імперій*, просторої панорами трагічної долі України на тлі всеєвропейської історії 1914–1945 років. Через свій суворо додержаний історично-хронологічний порядок викладу епопея в цілому є засадничо позбавлена формально-композиційної єдности; але вона спирається на фундаментальній ідейній концепції відвічної і метафізично спричиненої та виправданої боротьби світлих і темних сил в історії людства, що в ній Україну протиставиться демонізмові деспотичних імперій — білої, червоної, брунатної і знову червоної. Спробуємо в цій розвідці стисло схарактеризувати окремі частини твору, починаючи з найпершої, і таким способом дійти його фактично недобудованої цілости.

Пролог до епопеї. Досі була з цілої епопеї окремим виданням опублікована сама лише так звана *Частина І* (видавництво «Золота Брама» 1946, серія «Мала Бібліотека МУРу»), яка нею зовсім не є, бо це насправді навіть не початок І частини, а пролог до неї: вісім розділів чи, точніше кажучи, ліричних уривків, що є об'єднані лише своєю вступною функцією і містять історіософічне кредо поета та картини з його юнацьких років, вкупі з дуже стислою, але виразною характеристикою передреволюційної російської імперії, поставленої в драстичний контраст до української національної традиції та ідейности. Яким саме чином трапилось це прикре непорозуміння з підзаголовком — сказати важко; але й нове видання не зовсім його виправило: визначивши по-інакшому межі окремих уривків і звівши їх кількість до сімох супроти вісьмох 1-го видання), але додавши один, якого в 1-му виданні зовсім не було («Життя біжить, мінливе і химерне...»), воно проте цілком іґнорує тематичну й композиційну окремішність цієї вступної частини і нічим не відділяє цього «прологу» від дальшого викладу І частини; так начебто Клен, друкуючи оте 1-е видання, просто вмістив у нього стільки уривків від початку епопеї і далі, скільки вистачило місця у виданні! Це є вкрай маркантне порушення авторового

творчого замислу і — як зараз побачимо — прегарної та в складності своїй поетично виправданої композиції «прологу», якою оті вісім ліричних уривків визначаються саме як вступні до історичної теми про падіння імперій і апокаліптичне пекло революцій та диктатур; а справжня І частина епопеї починається з лютневої революції 1917 року.

[...]

Не аналізуватимемо тут інших більших — епічних, ліро-епічних, сатиричних — складових частин І частини епопеї: довелося б здебільшого повторювати сказане з приводу *Базару*. І частина — це справді хаос віршованих матеріялів до епопеї, часом стилістично блискучих (як-от, наприклад, неоклясичною легкістю й плинністю позначений сатиричний — але разом з тим лірично забарвлений — вірш *Я автомат, набитий крамом...*), часом явно недооброблених, проте поспіль залишених автором у тому стані, коли композиційна праця щодо їх взаємоузгодження та структурального об'єднання ще й не розпочалась була — на цілковиту відміну від перших вісьмох поезій, які складають взірцево скомпонований *Пролог* до цілої епопеї.

Протилежно до І частини *Попелу імперій*, ІІ частина твору становить єдину (за винятком короткого вступу чи то, сказати б, «ідейного мотто» в двостопових анапестах, під окремим заголовком *Ad astra*), без інтермедій чи екскурсів у викладі, поему в терцинах (у двох розділах — вступному і головному), багато в чому тематично та композиційно спорідненому з ранішою поемою в октавах *Прокляті роки*, але вужчу змістом за цю останню; бо в цій ІІ частині епопеї поет поставив собі спеціяльніше завдання — зображення (почасти реалістичне, але здебільшого просякнене ідеалістичною символікою) совєтських катівень, концтаборів та інших місць страти й тортур. Сам Ю. Клен каже в своїй нотатці «Про генезу поеми *Попіл імперій*», датованій серпнем 1946 року і передрукованій в характері додатку, наприкінці теперішнього видання епопеї: «Друга частина поеми (себто епопеї — *В.Д.*) цілісніша. Вона малює пекло, через яке довелось проходити нашому народові, і писана більшою частиною восени 1944 року в Гайліґвассері коло Інсбруку. Тут поема Данте з його подорожжю через пекло була за зразок. Тому й Данте веде (як його самого вів Верґілій) автора отим пеклом. Писана та частина й розміром *Божественної комедії* — терцинами».

У теперішньому виданні ІІ частина епопеї розпочинається довшим критично-полемічним віршем Ю. Клена *Розмова з читачем* (вперше опублікованим у мюнхенському циклостилевому місячнику «Рідне Слово» 1946, № 12). Навряд чи цей розподіл відповідає авторському задуму:

Розмова з читачем стоїть насправді між I і II частинами, як певна ланка зв'язку. Вона присвячена дискусії з приводу надрукованого навесні 1946 року *Прологу* до епопеї (під хибним заголовком *Попіл імперій*, частина I), який своєю дуже строкатою й часом близькою до гротеску стилістичною формою викликає серед частини читацтва почуття непорозуміння й розгублености або й незадоволення з Кленових «поетичних експериментів»; наприклад, С. Гординський — сам за тих років більше ніж будь-коли неоклясик (за всіма стилістичними рисами його збірки поезій *Вогнем і смерчем*, Мюнхен 1947) — у своїй статті *Поетичний рік*, що була надрукована дещо пізніше (Збірник «МУР» III, Реґенсбурґ 1947), проте досить влучно резюмувала первісне враження компетентніших літературних кіл від *Прологу* до епопеї — порівнюючи цей останній з поемою *Прокляті роки*, писав: «*Попіл імперій* здається нам імпресіоністичнішим, образи поеми нанизані наче механічніше. До того ж автор свідомо не дотримується однієї форми вірша і міняє ритм відповідно до потреби дати твору ліричні, динамічні, політично-сатиричні партії. Чи це автор так „переборює неоклясику"» (за відомим висловом Є. Маланюка, що сам на вершку своєї дозрілої творчости іде простісінькою дорогою і цілком логічно до власної неоклясики)? Цього ми не сказали б. Свідомо Юрій Клен напевне нічого не «переборює», для цього він поет надто органічний і надто досвідчений, і це пізнаєш у кожній строфі його поеми. Поет з таким великим досвідом, як Клен, може зовсім вільно дати себе вести своєму поетичному інстинктові, що серед «прудкого потоку химер, мінливих настроїв, уявлень» знаходить свою, поетову, власну дорогу. Як такий новий твір Клена обіцяє справді дати епопею нашого часу, доби катастроф і апокаліптичних зрушень, розкрити нам суттєво-духову субстанцію недавньої доби хаосу й показати нам той «правдивий світ», що незримий для ока видасться колись таким, який він є насправді. Перед лицем цього великого задуму дрібні нерівності, неоднакова сила вислову в різних партіях поеми відходять на задній плян. Вони, власне, вияв поетової вільности, загравання з формою на шляху її шукань і виконування.

Оце в найкращому випадку стримане ставлення літературної критики (і то з середовища найближчих стилістичних однодумців) до згаданих «нерівностей», «вільностей» та «загравання з формою» в *Пролозі* до епопеї (а так само і в опублікованих 1946 року уривках з її справжньої I частини) спонукало Ю. Клена взяти слово з приводу стилістичних властивостей свого твору і ствердити (не без іронії на адресу надто традиціоналістичних літературних смаків критики та читацтва) засадниче право митця

урізноманітнювати стилістику в межах ідейно-сюжетної єдности поетичного твору. Отак постала *Розмова з читачем* — віршовий автокоментар до прологу та перших двох частин *Попелу імперій*, фундаментальний для розуміння Кленового мистецького задуму, а разом з тим дуже показовий для Кленової непохитної вірности естетичним ідеалам київського неокласицизму та для його ж таки відрази супроти вульґаризації літератури за претекстом інтересів читацьких «широких мас»; поза тим ця *Розмова* править за один із найяскравіших зразків Кленової літературної полеміки та іронічної манери викладу. [...]

ІІІ частина *Попелу імперій* присвячена історичним подіям 1933–1945 років. Складена з великої кількости окремих ліро-епічних та ліричних поезій, дуже різноманітних щодо розміру та строфіки, ба навіть — на відміну від І частини — щодо величини, вона попри публіцистичний виклад деяких сатирично трактованих деталей у цілому зберігає за своїм стилем справді клясичну пластичність і барвистість поетичного образу. [...]

ІІІ частина епопеї відрізняється від усіх інших тим, що до її складу входять три довші твори, які, по суті, існують цілком самостійно і посідають усі мислимі ознаки окремого поетичного твору. З епопеєю в цілому вони пов'язані лише тематично, але свою мистецьку вартість осягають самі з себе. Ми не знаємо, в який спосіб Юрій Клен розв'язав би оцю естетичну антиномію «мистецького твору всередині іншого мистецького твору» в евентуальному зажиттєвому виданні епопеї; але оце посмертне видання намагається розв'язати її в найгірший спосіб: воно її навіть не іґнорує, але замовчує. Дотичні три окремі твори надруковано без заголовків, хоча ті заголовки є санкціоновані самим автором, який систематично оголошував їх, читаючи — і то по кілька разів — ті твори перед ширшою українською аудиторією; але навіть у редакційних примітках про це немає найменшої згадки, хоча редакторові видання факт існування заголовків — щонайменше у власному прилюдному читанні Юрія Клена — ніяк не міг бути невідомим.

Отже, акт рідкісного свавілля з боку редакції видання і цілковите порушення авторового творчого задуму. Щоправда, в двох випадках це свавілля навряд чи може спричинитись до дальших неґативних наслідків, бо дотичні твори вже були раніше опубліковані окремо під своїми заголовками, отже певніше під ними й увійдуть у скарбницю української поезії. Це є:

1. Баляда романтичного типу *Пан Твардовський* («Над парком Саксонським кудлачиться тінь...»), де поет подає той традиційний образ чорнокнижника і його фатальний для нього самого пакт з дияволом як

алегоричну характеристику імперіялістично-авантюристської передвоєнної політики «моцарствової» Польщі: [...]

2. *Прокляття цадика* — поема на 56 чотирирядкових строф, створена в жанрі історичних поем Леконта де Ліля; що цей сам у собі вповні закінчений ліро-епічний твір опубліковано в аналізованому виданні без окремого заголовка — річ надзвичайно дивна, бо ж він навіть містить перед своїм першим рядком («Великий цадик і товмач талмуду...») спеціяльний епіграф з Лесі Українки. Багато в чому характеристична для поетики пізнього Клена, ця патетична поема постала за останніх років його життя, але ще перед поемою *Еней* (до якої зараз перейдемо), в цій останній вже згадується «великий цадик, що проклинає той порядок, який завів німецький вождь», і який своїм ритуально здійсненим самогубством магічно викликає руїну третього райху. Складене консеквентно в стилі парнасизму Леконта де Ліля (як найближчий прототип можна назвати його поему *Каїн*), *Прокляття цадика* зайвий раз доводить тісну спорідненість київського неоклясицизму з французьким, включно з певним тяжінням цього останнього до трагічної тематики, а тим самим виявляє й хибність поширених уявлень про психологічну «врівноваженість» та «гармонію» як начебто суттєві властивості українського неоклясицизму взагалі.

Значно гірше відбивається згадане вище редакторське свавільство на третьому самостійному поетичному творі, включеному до складу III частини епопеї, — на трагічно-бурлесковій епічній поемі *Еней*, бо, по-перше, вона досі (за винятком нечисленних цитат) не була опублікована, а по-друге, вже сама має досить складну композицію: головний текст складається з 102 десятирядкових строф чотиристоповим ямбом, але йому передують три вступні поезії іншим розміром, і є ще вставний вірш (на 16 чотирирядкових строф) на честь О. Ольжича, теж іншим розміром. І весь цей просторий поетичний комплекс (який займає в досліджуваному виданні 36 сторінок друку, отже, навіть кількісно дорівнює одній десятій цілої епопеї) редакція видання зважилась нічим не виділити як окремий поетичний твір, а в огляді позначити його лише за першим рядком поеми («Вже минаємо Поділля...»)! Інакше кажучи, редакція зробила сливе все, від неї залежне, аби заховати від читача існування окремої просторої поеми *Еней* — аби цей шедевр Кленової поезії лишався й надалі непомітним у складі епопеї *Попіл імперій* і мало кому відомим. [...]

Поема *Еней* становить, поза всяким сумнівом, найориґінальніший і стилістично найрафінованіший більший твір в усій літературній спадщині Клена. Це стилізована під *Енеїду* Котляревського подорож поета в супроводі Енея, крізь пекло концтаборів та інших катівень третього

райху — тематична паралель до «дантівської» подорожі поетової в II частині епопеї, а стилістично — небувалий в українському письменстві і віртуозно здійснений Кленом жанр трагічного бурлеску, в якому жахлива тематика, контрастово відтінена шибеничним гумором викладу, набуває якоїсь унікальної в цілій світовій літературі — подібної хіба що до *Баляди повішених* та інших аналогічних творів Франсуа Віньйона — справді макабричної виразистості [...].

Що цей на диво ефектовний і емоційно чинний твір упродовж цілого десятиріччя існував лише у вигляді двох–трьох друкованих на машинці і, либонь, саме стількох же рукописних копій — це справжній злочин проти поетичного мистецтва і проти української національної справи на еміґрації; бо поема *Еней* — якої, за розгляданим виданням, неначе й зовсім немає, як окремої поеми! — насправді становить кульмінаційний верх цілої епопеї *Попіл імперій*, і її самої вистачило б, щоб визнати в особі Юрія Клена одного з наших найбільших національних поетів.

У своїй уже не раз згаданій нами нотатці *Про генезу поеми «Попіл імперій»* Юрій Клен висловився про четверту частину своєї епопеї дуже лаконічно: «Четверта частина, філософська, що шукатиме шляхів виходу з сучасного хаосу, намічена в загальних рисах і ще не набрала форм». Нотатка датована серпнем 1946 р. (точніше кажучи, першою половиною серпня, бо надруковано її вперше в часописі «Нові Дні» від 18 серпня 1946). Отже, за рік із чимсь, що відділяє текст нотатки від поетової кончини, постало чимало поезій, ніби призначених самим автором до 4-ої частини, проте якраз не філософічного змісту, а в характері повоєнного додатку до воєнної тематики 3-ої частини; і в цих описах повоєнної дійсности чимало місця займають образи потрощених повітряним бомбуванням европейських міст, сприймані поетом в апокаліптичному «кінецьсвітньому» пляні як символічна візія ще нещадніших майбутніх руїн та, може, вже недалекої остаточної катастрофи европейської культури. Ці мотиви вже були обширно репрезентовані наприкінці 13-ої частини епопеї, і повторення їх у 4-ій частині навряд чи надається до суто естетичного виправдання; те саме стосується й до навіяного тими образами спостереження просторого суто ліричного циклу *Плачі Єремії*. [...]

[...] не буде не до речі нагадати тут про становище, зайняте Ю. Кленом у повоєнній т.зв. літературній політиці — тим більше, що є це щільно пов'язане з причинами сливе десятирічного спізнення публікації *Попелу імперій*. Дійсно, довготривале замовчування більшої частини його тексту аж ніяк не було випадковим. Попри всі лицемірні некрологи та «вечори пам'яті», значна частина впливових «промінентів» серед нашого

письменства на еміґрації — в тому числі й фактичний провід літературного об'єднання МУР, від якого тоді, на жаль, занадто багато чого залежало, як в організаційній площині, так і в матеріяльній — аж ніяк не була зацікавлена в інтеґральній публікації великого твору, вповні суперечного неохвильовистським та іншим «діялектично-революційним» напрямним мурівської літературної продукції та критики. Таке ставлення проводу МУРу до ідейних позицій Ю. Клена є самозрозумілим для кожного, хто пам'ятає, якою непримиренною люттю зустрів той провід статтю Ю. Клена *Бій може початися* («Звено», Іннсбрук 1946, № 3–4), скеровану проти засадничих виступів людей «змалку годованих молоком степової вовчиці з домішкою ніґілістичного квасу», проти «топтання між трьома соснами пролетарської ідеології», проти «матеріялістичного реалізму»: адже дописався безперечний лідер мурівської літературної критики аж до беззастережної ґльорифікації «активного, войовничо-волюнтаристичного матеріялізму українського культурного ренесансу 20-их років», як «системи українського матеріялістичного світогляду», отже світогляду національного! (див. альманах «МУР» 1940, № 1, с. 154–155). Втім, виступити проти статті Ю. Клена в друку мурівський, провід не зважився[2], а намагався ту статтю вповні замовчати, що йому значною мірою вдалось; бо «Звено», що виходило в Австрії, не мало на західнонімецькій території, може, жодного поширення. Тому варт навести тут принаймні прикінцеві висновки Ю. Клена, що були цілком слушними як на 1946 рік, а здебільшого лишаються актуальними й на сьогодні: «Що ж до людей з „по той бік греблі", то гадаю, що їх можна розбити на такі чотири категорії:

Люди, що зросли в умовах дореволюційних, а тому пізнішої дійсности не прийняли ані свідомо, ані підсвідомо.

Люди, які просякли тією пізнішою ідеологією, але хоч відкинули її формально, проте підсвідомо не позбулися її стандартних способів думання (хвіст у реп'яхах).

Люди, що відкинули цю ідеологію, але свідомо не хочуть зректись її метод та способів думання (інертність і «папужництво»).

Люди з певними завданнями.

Людей 2-ої категорії можна переконувати, вказувати їм на їхні хиби, помогти знайти шлях, якого вони самі шукають.

[2] Надрукована в «Укр. Вістях» (1947, № 10, с. 68) стаття І. Лисяка-Рудницького *Дещо про людей з того боку греблі* до літератури взагалі не стосувалась, а полемізувала проти Ю. Клена зі становища ортодоксального (укапістського) хвильовизму.

Проти людей 3-ої і 4-ої категорії лишається боротьба. Ті, що вели її „по той бік греблі" (себто, в першу чергу, київські неоклясики. — *В.Д.*), не боялися бути самотніми у своїх змаганнях, стягаючи на себе наклепи і наруги, ті готові будуть тепер відновити боротьбу, пізнавши свого ворога й тоді, коли він скинув шкіряну куртку і маскується шараварами або помалу відрощує оселедця.

Духові кордони визначено. Бій може початися».

Що це гостре розходження між Ю. Кленом і фактичним проводом МУРу стосувалось не до самих лише ідейно-світоглядових, а й до суто літературних питань — найвиразніше свідчить лист Ю. Клена до автора цих рядків від 22 листопада 1946 р., який наводимо тут повністю:

«Мюнхен, 22 XI 46

Високоповажаний Соратнику!

Дякую за думки Ваші, висловлені в 9–10 числі „Рідного Слова". Найважливішим є ствердження сміхотворности тих творів, що їх оголошується за „геніяльні" і до того рафіновані, що (вони) приступні тільки обраним. Тут критика[3] допускається або свідомого шарлатанства, розрахованого на безглуздя читача, або наївности, що межує з дитячою. Добре, що Ви поставили крапки над усіма „і".

Треба критику навчити оперувати фактами, а не з повітря вихопленими твердженнями.

Кінцеве художнє оформлення (дороговказ) є дуже проречисте, як і символіка початкової він'єтки.

Вітайте пана Ореста. Я цими днями вирушаю додому.

Передаю для Чорного (Куло) пародію на Осьмачкин вірш в тому ж числі „Рідного Слова". Хай друкує[4], не зраджуючи мого авторства.

Зі щирим привітом і стиском руки Ю. Клен».

Коли один із найвизначніших стовпів МУРу впродовж аж двох років безкарно цькував Ю. Клена найбезсоромнішими наклепами та дифамаціями (політичного змісту), то провід МУРу систематично іґнорував це під тим претекстом, що це, мовляв, епіграми, отже — мистецькі твори, які під ідеологічний контроль не підпадають (вони таки справді не без рим, і на цьому «мистецький» характер обмежується); і лише коли сливе

[3] Ю. Клен має насамперед на увазі критичну продукцію Шереха-Шевчука та Косача з його сателітом Костецьким. — Всі підкреслення в листі — самого Ю. Клена (В.Д.).

[4] В рукописі «друкую», отже, може означати також «друкують». — Ідеться про пародію Ю. Клена на *Вдовицю* Т. Осьмачки, надруковану за підписом «Роксоляна Черленівна», мабуть, у «Комарі» мюнхенському, 1947.

напередодні смерти Ю. Клена той самий «лавреат» надрукував безприкладне в цілому світовому письменстві хуліганське глузування з імени і прізвища поетового[5] — лише тоді правління МУРу делікатно порадило денунціянтові вийти на деякий час із МУРу, немов із власної волі, «аби не було розголосу».

Хіба ж за таких обставин отой довготривалий і систематичний саботаж щодо друкування поетичної спадщини Ю. Клена може здаватися дивним? Тим більше, що в самозваній організації, яка відразу ж по смерті Ю. Клена офіційно перебрала на себе почесне завдання посмертної публікації його творів, головували літературні приятелі того самого денунціянта.

Повертаючись до тексту *Попелу імперій*, мусимо визнати, що остання частина епопеї, яка, за задумом поетовим, мала відтворити релігійно-філософічні шукання шляхів із повоєнного ідеологічного хаосу — найправдоподібніше, не встигла вийти зі стадії проекту. Ю. Клен сам писав про неї в серпні 1946 р. (в зазначеній вище нотатці *Про генезу поеми*), що «вона намічена в загальних рисах і ще не набрала форм». Здається, що впродовж останнього року життя Кленового воно в головному так і лишилось. Принаймні, як у вірші *Діялог людини з землею* (який у нинішньому виданні складає сам один цілу 5-ту частину епопеї), так і в *Другій розмові з душею* та *Сузір'ях*, що за нинішнім виданням мають належати до 4-ої частини, а на нашу думку, за своїм філософічним наставленням — радше до 5-ої, як рівно ж і *Соняшник*, що становить свого роду історіософічне (не властиво філософічне) резюме до цілої епопеї — попри бездоганне, а часом аж блискуче мистецьке оформлення, затяжко знайти дороговкази для «виходу з сучасного хаосу», ба навіть знайти щось в ідейному аспекті принципово нове супроти *Першої розмови з душею* (в 1-ій частині епопеї) і поеми *Синові* (в *Каравелах*, датована березнем 1943 р.).

Проте дозволяємо собі висловити припущення, що саме за філософічними лейтмотивами задуманої Ю. Кленом 5-ої частини епопеї слід шукати в одному вірші, якого в нинішньому виданні *Попелу імперій* немає. Не знаючи, чи цей вірш — один із шедеврів не самої лише Кленової, а й цілої української філософічної лірики — був коли-небудь надрукований, наводимо його тут повністю за копією з Кленового особистого машинопису (1947 року):

---

[5] Див. «Календар-альманах на ювілейний 1948 р.», Авґсбург–Мюнхен, вид. Я. Пастушенка, с. 54, 55, 60, а також В. Державин: *З останніх днів земного життя Ю. Клена* («Сучасна Україна», Мюнхен 1952, №№ 23–48 і 24–49).

Широку далечінь, людино,
Безмірно серцем покохай,
Снігами криті верховини
І недосліджений ще край.
Та не лише дзвінкі простори,
Що стелить зором далина,
А ще й ту далеч неозору,
Ту голубу глибінь без дна,
Яку з нічого дух твій творить
За виноколом неземним,
Ту самоту, яка говорить
Про вічне голосом німим.
І з рідним розлучись, і з милим,
Бо тільки в віддалі близьке
Стає чітким і зрозумілим —
Безсмертно-ясне і тривке.
Не бійсь пустелі і безмежжя,
Що перетне його твій шлях.
Хвилює вітер і бентежить,
Тобі співаючи у снах.
І кличе й владно вабить туга,
Все розгортаючи простір;
Ні жінки стрінеш там, ні друга,
Лише холодний спокій зір.
Та той, хто, доконавши пробіг.
Ту пустку пройде навпростець,
Дізнається, що є по той бік
І де самотности кінець.

Подана в машинописі Клена дата 21 вересня 1945 р., звичайно ж, не спростовує тієї можливости, що цей вірш був призначений поетом до кінцевої частини *Попелу імперій*; проте з глибшими коментарями ще почекаємо, доки ця можливість зазнає будь-якого підтвердження або заперечення з боку осіб, причетних до впорядкування рукописної спадщини Клена.

Втім, хоч сама філософічна частина *Попелу імперій* — лишилась сливе нездійсненою, визначення ідейної домінанти цілого твору не викликає сумніву. Морально-філософічні засади епопеї адекватно схарактеризував д-р М. Орест іще 1948 р. у своїй глибоко конґеніяльній самому Кленові статті *Заповіти Юрія Клена*, і ті нечисленні складники *Попелу імперій*, які аж до нинішнього видання лишались були йому (і рівно ж авторові оцих

рядків), іще невідомими, не вимагають внесення в цю характеристику будь-якої корективи:

«Ю. Клен розумів історію як втілення ідейно-психологічних величин, переважно неґативного порядку. Неґативні елементи, містячись в ідеях, з яких поставали імперії та царства, були гріхом проти абсолютної істини, і вони ж, ці елементи зла, зумовлюють також і загибель імперій та царств. Але перше ніж розпастися на попіл, злочинність їх може набути нечуваних, потрясаючих розмірів... Що ж може бути протиставлено ненатлому бурханню розгнузданої стихії людського і тим самим світового зла, що спроможне покласти йому край? Автор *Попелу імперій* говорить: єдиною силою, якою можна побороти цей демонічний комплекс, є беззастережний ідеалізм, пристрасна зброя добра»[6].

Очевидно, поет, що ще в *Каравелах* ствердив «благословенний дзвін заліза і шлях накреслений мечем», а в *Попелі імперій* (ч. 3), немов пояснюючи, оголосив: «але людові розраду ми несемо на вістрях мечів» — ніколи не зазнавав спокуси обмежити зброю добра на самій лише словесній та ментальній зброї; і чи не ціла поезія Кленова є пристрасним закликом до активного історичного чину — до збройного здійснення великих обов'язків, накладених на українську націю її власним славетним минулим та величним майбутнім. В особі автора *Попелу імперій* українське письменство втратило не лише одного з своїх найбільших поетів, а її великого національного провидця та мислителя — одного з тих, що навіки лишають свій творчий відбиток у духовому житті нації.

Епопея Ю. Клена лишилась формально недовершеною. Але вона вже з самого початку була задумана як цикл поетичних творів, лише почасти об'єднаних під кутом зору формальної композиції. Так, про І-шу частину епопеї Клен сам пише (в згаданій вище нотатці *Про генезу поеми*): «І частина поеми склалася з найрізноманітніших уривків, писаних різними розмірами». Тож об'єднуючий чинник цілого твору мав полягати в першу чергу не у формальній композиції, але в композиції тематичній; бо, за Кленовим визначенням, «поема, що охопить життя цілої якоїсь доби чи народу з усіма його властивостями, виростає в епопею» (там само). В іншому місці Ю. Клен каже: «Я тепер пишу велику поему, свого роду *Божественну комедію*, яка має охопити всю сучасність, починаючи від років перед Першою світовою війною і закінчуючи теперішніми днями»[7].

---

[6] «Орлик», Берхтсґаден 1948, № 2.

[7] Лист Ю. Клена до Г. Карпової від 27 листопада 1944 р. («Україна і Світ», Ганновер 1951, № 5).

Можна не погоджуватися з такою дефініцією «епопеї»: здається, ніхто, наприклад, не називає епопеєю славетну *Пісню про Гайвату* Генрі В. Лонґфелло, хоч вона цілком відповідає Кленовій дефініції; але це, власне, справа радше поетикально-естетична. В усякому випадку, що Клен задумав був, він вповні створив, збагативши українське письменство одним з його наймонументальніших творів, суттю кажучи — доти небувалого в ньому поетичного жанру.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Українська еміґраційна література (1945–1947)

Мюнхен — 1948

Мистецькі вальори, коли будемо
творити зміст книжок, мусять бути
основними і вирішальними. Великий
патріотизм є той патріотизм,
що висловлюється великим мистецтвом.
Улас Самчук

Наша перша політична еміграція, що до неї спричинився був нещасливий кінець славетних визвольних змагань 1917–1921 років, лишилася в пам'яті нашого народу щільно пов'язаною з великим піднесенням нашої національної літератури: за 20-их років — поступове зростання поетичного мистецтва, позначене в першу чергу іменами Ю. Дарагана, Ю. Липи, Є. Маланюка, а за 30-их років — блискучий розквіт так званої празької літературної школи (О. Ольжич, О. Теліга, О. Лятуринська, О. Стефанович у поезії, Ю. Липа, М. Чирський, У. Самчук, Н. Королева — в прозі) — розквіт взаємодіяльно з'єднаний з національним самоствердженням літератури на Західній Україні (Б. Лепкий, К. Гриневичева, Б.-І. Антонич і чимало інших імен), а ідеалістичним піднесенням і своєю глибокою художністю небувалий у нашому письменстві і придатний до порівняння хіба що з київським неокласицизмом 20-их років, що його невмирущу традицію празька літературна школа зберегла в особі й творчості Ю. Клена — традицію, плідно продовжувану в поезії С. Гординського, Л. Мосендза, Б. Кравцева.

Творча доля нашої національної літератури на другій еміграції залежить насамперед від безперервности й чинности піднесеного за 30-их років на ґрандіозну мистецьку височину духового життя нашого письменства. Героїчна творчість О. Ольжича й Олени Теліги становить і на сьогодні національний прапор нашої духовости, наше найглибше національне слово. Високий класицизм *Підзамчя* О. Ольжича (1946) — збірки

ліричних віршів, що була в основному приготовлена (с. 130) до друку самим поетом ще за кілька років перед його трагічним сконом у Саксенгавзені (в червні 1944) — своєчасно нагадує нам про непроминущі скарби літературної спадщини цього найбільшого українського поета 20-го сторіччя і править за необхідний дороговказ українському національному мистецтву прийдешніх поколінь. *Підзамчя* адекватно розкриває нам глибину поетичного Ольжичевого генія, що він лише частково виявив був себе в попередній книзі *Вежі* (1940) в галузі політичної лірики і безпосередньо продовжує собою та рафінує високий стиль і шляхетний патос першої книги Ольжичевої *Рінь* (1935) — патос воістину монументального мистецтва:

Земля широка. Мудрий в небі Бог.
І серце людське — мужнє і велике.

А поряд із тим — неперевершена грація і витонченість образу в ліричних мініатюрах «ґравюрного» жанру, віртуозне поглиблення й загострення естетичних емоцій у філософсько-контемплятивній поезії, наприклад, у *Сонна Венус*:

Та непритомне тіло золоте
Такий незбагненний ховає холод,
Що й почування, що в тебе росте,
Не будеш здатний ти зазвать ніколи.

Душа на сторожі (1946) — перша видана досі збірка поезій Олени Теліги (розстріляної в Києві в лютому–березні 1942) — не містить, здається, творів, не опублікованих раніше, а втім становить значну подію в нашій літературі, бо досі твори тієї найбільшої — після Лесі Українки — поетеси лишались розпорошені по часописах і малоприступні ширшим читацьким колам. Незважаючи на свій обмежений розмір і на відсутність найкращих зразків любовної Теліжиної лірики (див., наприклад, вірш *Ах, чому це серце б'ється молотом* — альманах «МУР-1», с. 185), ця невеличка антологія чітко виявляє творчий шлях поетеси від декламаційних загальників до класичної майстерности таких поезій, як її славетна *Вечірня пісня* — той справді неперевершений апогей ліричної художності чи не в цілій новітній поезії нашій, що в ній Ольжич і Теліга так само спільно репрезентують верховні висоти празької школи українського класицизму, як і в історії українського державного національного руху, спільний героїзм їх навіки лишиться разом:

і мов гімн урочистий, мов визвольне гасло,
є для нас двох імен нерозривне злиття.
(О. Теліга, *Засудженим*)

Обкладинка «Календаря-альманаху на ювілейний 1948 рік», Мюнхен

Заставка львівського Апостола з 1654 р.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Українська еміґраційна література

(1945—1947)

Мистецькі вальори, коли будемо творити зміст книжок, мусять бути основними і вирішальними. Великий патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом.

Улас Самчук

Наша перша політична еміґрація, що до неї спричинився був нещасливий кінець славетних визвольних змагань 1917—1921 років, лишиться в пам'яті нашого народу щільно пов'язаною з великим піднесенням нашої національної літератури: за 20-тих років — поступове зростання поетичного мистецтва, позначене, в першу чергу, іменами Ю. Дарагана, Ю. Липи, Є. Маланюка, а за 30-тих років — блискучий розквіт так званої празької літературної школи (О. Ольжич, О. Теліга, О. Лятуринська, О. Стефанович у поезії, Ю. Липа, М. Чирський, У. Самчук, Н. Королева — в прозі) — розквіт взаємодіяльно з'єднаний з національним самоствердженням літератури на Західній Україні (Б. Лепкий, К. Гриневичева, Б. І. Антонич і чимало інших імен), а ідеалістичним піднесенням і глибоким артизмом своїм небувалий у нашому письменстві і придатний до порівняння хіба що з київським неоклясицизмом 20-тих років, що його невмирущу традицію празька літературна школа зберегла в особі й творчості Ю. Клена, — традицію плідно продовжувану в поезії С. Гординського, Л. Мосендза, Б. Кравцева.

Творча доля нашої національної літератури на другій еміґрації залежить насамперед від безперервности й чинности піднесеного за 30-тих років на ґрандіозну мистецьку височину духового життя нашого письменства. Героїчна творчість О. Ольжича і Олени Теліги становить і насьогодні національний прапор нашої духовости, наше найглибше національне слово. Високий клясицизм «Підзамчя» О. Ольжича (1946) — збірки ліричних віршів, що була в основному приготовле-

Сторінка з «Календаря-альманаху на ювілейний 1948 рік», Мюнхен

Класицизм у мистецтві природно тяжить до ідеалістичного світогляду. Тому, позбавившись з кінцем війни і зовнішнього цензурного тиску, і ще згубніших для літературного мистецтва внутрішніх стимулів — ототожнювати поезію зі злободенною віршованою публіцистикою, українська еміграційна поезія відразу ж насамперед органічно поновила властивий їй, як ліриці засадничо ідеалістичної духовности, класичний стиль, що його цвітіння було брутально перерване війною і терором. Будуючи поетику як чисто естетичну науку і вбачаючи в поезії автономне й самовистачальне мистецтво слова (а не допоміжну або вторинну функцію суспільної ментальности), сучасний український класицизм розв'язує кардинальну проблему мистецької мети й методи національної літератури — себто тієї літератури, яка формує націю духово, тривало позначаючись на її світогляді — під гаслом великої і непроминущої літератури мистецьки повновартісного світового діапазону.

Хочемо ми того, чи не хочемо — українська національна духовність існує винятково як специфічний різновид європейської духовности, і поза «психологічною Європою» нічого українського немає. Українська література є нормальною європейською літературою, а відтак і робити має те, що нормальним чином робить кожна європейська література, а саме: відкидаючи штучну самоізоляцію, набувати через наподоблення до найкращого в інших європейських літературах досконалої художньої майстерности, для творчого змагання з усіма іншими. Наша література, що хоче бути національною, може бути тільки великою літературою, або вона не буде національною; бо великий поет не шукає чи плекає національне, а творить його. А велика література постає лише через творче змагання на основі віртуозного володіння всіма належними засобами змагання.

Для великої літератури потрібне не стільки пасивне вивчання художніх досягнень європейського письменства, скільки активне засвоєння їх у літературній практиці як основній методі самої творчости; бо без художньої майстерности всі шукання є марні: сама лише довершена майстерність має право експериментувати в мистецтві. Звичайним шляхом до майстерности є літературна стилізація, яка скрізь править за творчий засіб чіткого усвідомлення й активного засвоєння тих первнів всеєвропейського мистецтва, що вони є органічно притаманні українській духовності як духовності європейській. За сприятливих умовин стилізація природно переростає на художнє формування специфічно українського різновиду відповідного всеєвропейського стилю — а це й становить

найвищу мету для українського національного письменства (як і для кожного національного письменства Європи)[1].

Глибоко органічний характер сучасного українського класицизму найвиразніше ілюструється останньою стадією у творчості Євгена Маланюка: цей, безперечно, найрепрезентативніший поет нашої духовної доби, що він у переважній більшості своїх безмежно напружених і патетичних творах протягом численних років хитався між напівмістичним символізмом, спорідненим із символізмом пізнього Блока, і романтизмом барокового типу — з вельми значною стилістичною перевагою цього останнього — в останніх своїх поезіях, друкованих на другій еміграції (а датованих кінцем 30-их і початком 40-их років), дедалі чіткіше виявляє консеквентне прагнення класичної гармонії форми, опертої на несхитних законах всеєвропейської естетики:

Це молодість, підвладна чарам,
Вбачала ненависть і месту,
Де — справ'я — діють: чин і кара,
Закон удару й зір в мету.
(*Досвід*, 1940 — «Літ. Зошит», № 1).

Цей глибоко симптоматичний поворот пізнього Маланюка до інтегрального класицизму, нічим не знецінюючи його минулих високомистецьких досягнень у галузі інших літературних стилів, править нам, проте, за певну запоруку духовної безперервности і художнього спадкоємства між українською поезією першої і другої еміграції на основі непроминущих осягів нашого національного класичного стилю.

Дедалі більше наближається до класицизму празької школи надзвичайно своєрідний і рафінований Леонід Лиман — найкраща надія серед молодшої генерації поетів. Єдиний з наших молодих ліриків він володіє — або дає себе керувати — трагічним подихом справжнього патосу:

Як білі квіти, виростають дні
І відпливають, кинуті у воду.
(«Світання», № 4–5)

Вірші Л. Лимана скрізь відзначаються не самою лише класичною елеґанцією стилю, а й зрілим умінням стисло й виразно характеризувати нюанси й півтони емоцій — чи йдеться про внутрішній неспокій сьогоднішньої доби, коли «затихли вже усі материки» («Світання», № 4–5), а чи про конвульсійну психіку минулої війни:

[1] В. Державин, *Національна література як мистецтво* (друкується).

Зміст

М. Лебединський:
Під Новий Рік 3
Календарна частина 5
Загальна частина 17
Євген Маланюк:
Вітри історії 31
Юрій Липа:
Провідництво письменства 33
Проф. Н. Полонська:
Хмельниччина 36
Юрій Косач:
Жовті Води 49
Д-р Степан Баран:
Галичина в 1848 р. 70
Д-р Василь Лев:
Від «Русалки Дністрової» до весни народів 81
Михайло Орест:
Книги міста 90
Павло Зайцев:
Шевченко в Аральській експедиції в 1848 р. 92
Проф. Г. Ващенко:
Українська жінка і наше майбутнє 101
Олена Теліга:
Вечірня пісня 106
Мужчинам 107
Олег Ольжич:
Р. Б. 1668 108
Віктор Домонтович:
Болотяна Люкроза 109
С. Іванович:
Українські прапори над Львовом 118
Теодор Курпіта:
Львів 129
Володимир Державин:
Українська еміграційна література 130
Святослав Гординський:
Христос 152
С. Коломиєць:
Українські мистці на чужині 153
Євген Оленський:
Два роки творчих шукань 157
Борис Крупницький:
Гетьман К. Розумовський в освітленні його прямого нащадка 164
Орест Руснак:
Від комори до опери 172
Борис Тенета:
Заспів до поеми 175
Д-р М. М.:
Сучасна українська еміграція в Німеччині 176

Зміст «Календаря-альманаху на ювілейний 1948 рік», Мюнхен

Нехай приходить мати чи дочка —
Чужими стали ревнощі і сльози.
І я здолаю хмелем коньяка
Вже непотрібну витриманість пози.
(*Европа 1939–1945*, друкується)

Поет опанував найсокровенніше мистецтво слова — викликати ліричні емоції, не називаючи й не розповідаючи, а безпосередньо сугестуючи їх через зовнішньо нейтральні образи:

Ти о п'ятій приходиш додому
І нервово здіймаєш пальто,
Бо не верне у щасті нікому
Пережитого більше ніхто.
Вилітають ескадри з-за міста,
Видно Харків далеко з вікна,
А у пам'яті музика Ліста
І далека прощальна весна.
(«Світання», № 6)

Тому й спромігся він в обсязі чотирьох рядків гідно сформулювати не «тему», а поетичний образ — адекватну внутрішню форму — нашої національної еміграції:

Лишилися недокурки і трави,
Лягли імперії під звалищами стін.
І з іменем далекої Полтави
Ти входиш гордо в брами цих країн.
(«Світання», № 6)

Наближається до класичної структури образу — в найкращих строфах своєї в цілому надто злободенної тематично, а мистецьки надто еклектичної збірки лірики *Not a pass* — Теодор Курпіта, поет-песиміст і неґатор історичних вальорів раціональної культури:

Хай замість штолень, книг і веж,
Музеїв, шовків і знечулень —
Людина серцем оживе
І щастя варварства відчує.

Публіцистичне збагачення переважної більшости його віршованих публікацій надто часто заважає поетові гідно виявити власну художність, що тяжить до прецизної лапідарности образу й вислову:

Спадає ніч на небо жовте,
На небо жовте і рябе.
І кремінь ти, бо віднайшов ти

Самого в кремені себе.

(*Лемківщина*)

Мистецьки досконалі, проте дещо безособові стилізації Курпіти і під містичний символізм раннього Тичини (*Ой у полі жито* і цикл *Легенди про непізнаних*) слід, мабуть, розглядати як внутрішньо вже вичерпаний етап у творчому процесі художньо-культурного, але занадто експансивного й схильного розмінюватись на дрібниці поета-мислителя, що цікавіший у своїх релігійно-філософських медитаціях:

Ненависть, зло і гнів, безсилля слів і мір —
Та вдячні і за це тобі ми, вічний Боже.
Ти світом нас навчив, що жаден вдалий твір
За шість коротких днів вродитися не може.

(Із циклу *Аб оріґіне муні* — «Рідне Слово» — № 5, с. 32)

Незаперечні досягнення має поезія Т. Курпіти в галузі політично-суспільної сатири, як-от, приміром, у сонеті *Карльсфельд*:

Свободи день вкінці прийшов до нас,
Настав момент вести за владу війни
І ворогів, хоч і рідних, бити з курка...
А як колись прийде великий час
Іти у бій за волю України —
Прийдеться знов на поміч брати турка.

Деяке наближення до класицизму спостерігається і в Остапа Тарнавського, зокрема в його метрично цікавих експериментах з безцензурним шестистоповим ямбом (*Молитва за полеглих* — «Арка», № 1).

До класицистичної несюжетної прози автор цих рядків відносить *Афоризми* («Світання», № 4–5; «Хорс», № 1, «Заграва», № 4). Друга (хронологічно давніша) течія в нашому класичному стилі — київський неокласицизм — гідно репрезентована на сьогодні численними іменами, а насамперед — Ю. Кленом, М. Орестом, С. Гординським, Л. Мосендзом. Зокрема, історична епопея Юрія Клена *Попіл імперій*, частково друкована 1946 і 1947 року невеличкими розділами та уривками в багатьох часописах і альманахах, становить в українській поезії подію ґрандіозного діапазону і справді епохальну. Це за тематикою своєю простора панорама трагічної долі України на тлі всеєвропейського лихоліття 1914–1945 років. Засадничо позбавлена композиційної єдности, вона структурно спирається на фундаментальні концепції одвічної і метафізично виправданої боротьби світлих і темних сил історії людської, в якій Україну (в символічному образі скитів Києво-Печерської Лаври, що понад ними витає дух і пам'ять мандрівного філософа)

протиставлено демонізмові сатанинських імперій — білої, червоної, брунатної і знову червоної.

Саме в поверненні до тих докорінних — сковородинських релігійно-моральних джерел нашої національної свідомости (через голову партійно-політиканської і лжеосвіченої напівінтеліґенції 20-го сторіччя) полягає висока художня цінність і дійова правда естетично повновартісної — незважаючи на часткову нерівність викладу — епопеї, що її перша частина охоплює часи Першої світової війни, революції і визвольних змагань, друга — змальовує в Дантових терцинах пекло катівень і заслань у «соціалістичному раю на землі» (див. фрагмент *Поети на засланні* — «Світання», № 6), третя — присвячена гітлеризмові в Німеччині, Другій світовій війні і сучасности. Четверта частина — релігійно-філософські шукання шляхів із сучасного хаосу — ще твориться. Пролог до епопеї, надрукований окремо під неточним заголовком *Попіл імперій*, частина 1 (1946), деякими своїми стилістичними експериментами дав певним критикам привід радіти з гаданого відходу Ю. Клена від неокласицизму; ці невиправдані припущення сам поет дотепно спростував у своїй віршованій *Розмові з читачем* («Рідне Слово», № 12). Насправді Ю. Клен саме в певних розділах 1-ої частини осягає досі небувалої в ньому пластичної гармонії — тієї притаманної класицизмові «артистичної простоти» — як-от у своєму епічному звертанні до українського вояка 1918–1921 рр.:

Поляжеш ти, й не буде слави
За це ніякої тобі.
По тобі не заплаче навіть
Ніхто й не схилиться в журбі.

Як поховають, то не скоро,
Не голоситимуть жінки,
І видовбає очі ворон,
І *сонце вибілить кістки.*

(«Звено» 1947, № 1, с. 6)

Із третьої частини епопеї не можна не відзначити окремо трагічну поему *Прокляття цадика* («Звено» 1946, № 5), витриману в стилі найконсеквентнішого парнасизму — а це французький парнасизм і був за основне стилістичне джерело київської неокласики — і поему *Еней* (друкується) — стилізовану під *Енеїду* Котляревського подорож поета в супроводі самого Енея по пеклу концтаборів Третього Райху — небувалий ще в українській літературі і віртуозно здійснений Ю. Кленом жанр «трагічного бурлеску», що в ньому жахлива тематика, контрастово відтінена шибеничним

гумором викладу, набирає якоїсь унікальної в цілому світовому письменстві і воістину макабричної ефективности.

Попіл імперій — це твір, що його історична значущість виходить поза межі української літератури; цим ідеалістичним розкриттям інфернальних сил історії український неокласицизм забезпечив українській еміграційній літературі почесне місце серед літератур всесвіту.

Друга збірка поезій Михайла Ореста *Душа і доля* (1946) і його ж таки третя збірка *Держава слова* (друкується) остаточно виявляють ідейну вагу його мистецької творчости як поезії чистого — бо чужого всякій релігійній догматиці — спіритуалізму. Це поезія екстатичної візії і духового Монсальвату. «Як сонце літнє — храмові вітражі», так тематику Орестову скрізь просякає метафізичний комплекс Ґрааля — ідея обраности та осяяння, містичне поривання до єдности Істини, Добра й Краси. Мотиви освячення душі природи і душ людських кульмінують у ґрандіозній апокаліптичній візії *Повстання мертвих* (альманах «МУР», № 1), що єднає в собі квінтесенцію спіритуалістичної (спорідненої з «магічним ідеалізмом» Новаліса) духовости Ореста з бездоганним поновленням високих стилістичних традицій київського неокласицизму:

І де був хід, там буде літ співучий;
Біля джерел несмертної води
Розкриється для душ тропа квітуча
До синіх царств магічної звізди.

Пантеїзм Орестів не є пасивним саморозчиненням у макрокосмі чи поворотом до глибин підсвідомого, а скрізь знаменує творче піднесення свідомости, що, прозріваючи, стає причетна до втілених у природі (і символізованих її красою) вічних, первнів добра та істини. Панівна в ліриці Ореста образність явищ природи — це аж ніяк не імпресіоністична (як декому здавалось) «безпосередність вислову почувань», а скрізь опосередкована інтелектуально-пізнавальною і релігійно-етичною інтерпретацією явищ природи класична образність:

Рука задумана поволі пише
Узори мідні в сонячних гаях,
І нетутешня молитовна тиша
Стоїть на луках, долях і серцях.
(*Душа і доля*, с. 34)

Самознайдення людини як духовної істоти через вільний і гармонійний вступ її до макрокосму — така є Орестова «поезія природи». Викликана першою збіркою лірики *Луни літ* (1944) тенденційна, а почасти й казуїстична дискусія, що піддавала сумніву належність поетову до

неокласицизму — остаточно розв'язана нині і майстерними віршованими афоризмами Ореста на літературні теми (цикл *Арс поетіка* в збірці *Держава слова*), і опублікованими в обох книжках ліро-епічними поемами містичного змісту (в дусі напівалегоричних візій Данте), що сполучають зосереджений драматизм викладу і глибокий езотеризм задуму з вишуканою стилістичною врочистістю найконсеквентнішого класицизму.

Дещо еклектичний з самої своєї природи, високохудожній хист Святослава Гординського ніколи ще не виявив себе в таких конструктивно і інтегрально неокласичних віршах, як опубліковані ним на другій еміграції, зокрема в одинадцятій його збірці *Вогнем і смерчем* (1947). Присвячена переважно трагічній тематиці війни й руїни, вона захоплює напруженою глибиною своїх історіософічних та релігійно-моральних шукань (*Христос*, с. 17) і рафінованою різноманітністю свого метрично-стилістичного оформлення. Поряд із взірцевим неокласичним сонетом *Тіресій*, що відкриває собою збірку, енергійно декларуючи етичну й суспільну автономію мистецтва («я не царський слуга, я не тобі, Аполлонові підвладний»), знаходимо тут і медитативний верлібр *Людина* — недарма ж обстоював колись М. Зеров зацікавленість неокласиків у культурі вільного вірша! — і таку спорадичну в українській метриці алькеєву строфу:

На бій останній вийшли герої. Бив
Їх, непокірних, «Час», щоб скорити.
Вже
Не повернулися з виправи —
Крик бойовий їх замовк у хузі.

На особливу увагу заслуговують у С. Гординського біблійні мотиви (що перевершують граничною енергією вислову навіть аналогічні *Плачі Єремії* з третьої частини *Попелу імперій*), як-от *Апокаліптичне* (с. 20), а зокрема — віртуозно стилізовані старозавітні прокльони в «Рідному Слові», № 12:

Ти, що зриш із вишини,
Зроби неплідною цю землю,
Хай, горблячись, її сини
В ній порпаються надаремно.
.....
Хай у голодній їх крові
Замре навіки сите й ніжне,
Хай діти їм зростуть нові,
Немилосердні і драпіжні.

Віршована повість С. Гординського *Оксана* (див. уривок у збірнику «МУР», № 3) належить до найкращих ліро-епічних творів неокласицизму

й обіцяє здійснити собою те, чого власне прагнув у своїх поемах М. Рильський. Ще визначнішою літературною подією повинна колись стати драматична казка С. Гординського *Володар гір* (що з неї досі, на жаль, надруковано невеликий фрагмент — «Театр» 1946, № 2) — перша неокласична драма, майстерне поєднання героїчної тематики гуцульських леґенд із досконалою класичною композицією і специфічно неокласичною легкістю та барвистою елеґанцією віршованого викладу.

Поема Леоніда Мосендза *Канітферштан на мову українську перелицьований* (1945) збагатила неокласичну школу цікавою й довершеною в своєму роді спробою моралізуючої ідилії (на умовно-історичному тлі Поділля, Варшави, Ґданська 18-го сторіччя). Відповідна тут до законів ідилічного жанру обмеженість і примітивність самої моралі («могила та труни чотири дошки... одійдеш в землю, бо земля єси») не повинна завадити смакуванню в прегарній, справді соковитій лексиці та фразеології поеми і в типово-неокласичній композиційно-сюжетній гармонії цілого твору. Нова напівпобутова, напівморалізаційна поема *Леґенди* («Звено», № 1 і 2) — віршований заповіт доньці з численними епічними екскурсами — визначається притаманною авторові прецизною сухістю образів, але композиційно справляє враження якоїсь надмірної розлогости та деконцентрації.

За своєрідну спробу неокласичного міського пейзажу править цикл празьких поезій Юрія Чорного («Світання», № 6), позначений незвичною в нашій ліриці рафінованістю естетичного сприймання та викладу:

На хмурий дім, фронтон і танок,
На порох стін і на ґраніт
Ізронить пошепки світанок
Свій буквоїдний кольорит.
(*Клементинум*)

Неокласична за формальним своїм вишколом, проте дуже еклектична і схильна піддаватись найрізноманітнішим трафаретам лірика Яра Славутича цікава насамперед надзвичайним, як на молодого поета, володінням діалектною та архаїчною лексикою, осягла в сонеті *Прудивус* (друга збірка поезій *Гомін віків*, 1946, с. 74) парнасистської імпозантности й довершености в історичному образі січовика, що він —

Дивуючи панків,
Щоб не марніла вдача козаків,
Сіда на палю, запаливши люльку.

Певний відхід від неокласицизму в напрямі до класицизму празької школи спостерігаємо в елеґійному вірші *Відгомоніла спрагла рівновага*

(«Літ. Зошит», № 1), що він приємно нагадує лірику Л. Лимана, а може, й пізнього Плужника:

Прощай навік, блаженний супокою!
Мою рахмань і втрачені степи
В дочасну пору заступили млою
Чужинних міст брунаті черепи.

Неокласичний сонет культивують із змінним успіхом — Н. Щербина (наприклад, *Село* із книги сонетів *Мальовнича Україна* — «Час» 1947, № 29, с. 94) і Бок (приміром, *Калина* — «Час» 1974, № 7, с. 72). Цей останній спромігся також подати — після попередніх менш вдалих спроб — зовсім доброякісну стилізацію під александрини М. Зерова (*Служу Камені знов* — «Час» 1947, № 3, с. 68).

Найзнаменитішу літературну подію в українській белетристиці другої еміграції становлять історичні новели В. Домонтовича *Помста* («Заграва», № 2) і *Приборканий гайдамака* («Похід» 1947, № 1); бо це є народження нашої неокласичної прози, якої досі, власне, не було зовсім. Ці стилізовані і трохи — мінімально! — романтизовані зображення яскравих подій з історії козаччини скрізь прагнуть класичної чіткости й стислости викладу, конкретної виразности образу, суворої композиційної впорядженості французького класичного театру. В. Домонтович у кожному реченні помітно намагається максимально подати адекватний уяві вислів — те, що поетика французького класицизму називає «правдивим словом» (*le mot juste*) — і незрідка осягає цього, як-от, приміром, в *Помсті*:

«Згасли золоті шати заходу. Мовчання сутінів лягло на очерет, простяглося по пагорбках, відокремило отамана і людей. Воно протікало, як води Стикса[2], що напитися їх — забути все. — Кінь переступив ногами. Хитнув головою — дзенькнула вуздечка. Сірко з люттю відштовхнув від себе мовчання, як одштовхують жінку, що зрадила».

Послідовний інтелектуалізм, крайня антипатія до емоційного психологізування, підкреслена сухість дикції споріднюють В. Домонтовича з антиромантичними *Італійськими новелами* Стендаля. Заважають авторові надто ще очевидні рудименти схематизму, що виявляються і в синтаксисі (надто простолінійний паралелізм речень), і в схематичності конкретних описів, а зокрема — в надмірній схематизації персонажів (порівняймо постать гетьмана Орлика у другому розділі новели *Приборканий гайдамака*). Класична типізація, що повинна однаково обминати

[2] Лексична помилка: треба «Лети».

Сциллу індивідуальної неповторности та Харибду схематизму, поки що автором не вповні засвоєна.

Із суто теоретичного погляду для В. Домонтовича було б значно легше й природніше — від майже ідеального стилістичного схематизму попередніх творів (як-от *Розмови Екегартові з Карлом Гоцці* — альманах «МУР», № 1) переходити не до київської неокласики, насиченої конкретною образністю і де в чому схильної до символізму, а радше вже переходити до абстрактніших різновидів класицизму, зокрема — до історичних новел і побутових романів у дусі Анатоля Франса, з властивим цьому останньому аналітичним трактуванням персонажів та проблем, з явною перевагою діалогу над дією та описом, із замилуванням в іронічних твердженнях і парадоксальних ситуаціях. Справді, саме таким і є психологічне трактування академічного середовища в надзвичайно дотепній повісті В. Домонтовича *Доктор Серафікус* (два великих уривки видруковано в «Рідному Слові», № 11 і 12) і євангельського сюжету — в новелі *Апостоли* («Хорс», № 1) — вельми дискусійній з ідейного погляду, як автор того й бажав; бо це після тривалої перерви чи не перший мистецьки повновартісний твір у нашій літературі, який надається до гідного зіставлення з трьома «євангельськими» драматичними поемами Лесі Українки.

Чому В. Домонтович, маючи очевидний смак і хист до французького абстрактного «іронізму» Франса, Ренара, Вольтера, волів обрати замість того київську неокласику — визначити нелегко (біографічні моменти, напевно, не були тут, як і скрізь в літературі, вирішальними); можливо, просто тому, що природа не терпить пустоти, а замість неокласичної прози була в нас досі саме пустота. Можливо, й тому, що манера Франса все ж таки вповні задовольнити В. Домонтовича не може, бо обов'язкова для неї «пуанта» йому не властива; надто в *Апостолах* цей брак уже очікуваної читачем «пуанти» виявляється наймаркантніше. Зрештою, правдоподібно, що й поворот письменника до історичної новели спричинено шуканням такої тематики, яка психологічно виправдовувала б у його власних очах вживання конкретної і барвистої неокласичної образности.

У літературній критиці неокласицизм досить виразно представлений С. Гординським, І. Коровицьким, Ю. Чорним, а поза тим ще й у літературно-мемуарному жанрі Ю. Кленом з його взірцем з усякого погляду *Спогадами про неокласиків* (1947) і В. Домонтовичем з його немов паралельною до Кленових спогадів *Болотяною Лукрозою* (друкується, частину опубліковано тут і в «Рідному Слові», № 9–10) — надзвичайно цікавою, змістовною і вщерть сповненою наскрізь виправданими історично-літературними парадоксами. Друкується нарешті довгоочікуване й багате на невідомі

ОЛЕНА ТЕЛІГА
Жертва ґестапівського терору

Найбільша поетка першої нашої еміґрації Олена Теліга народилася в Петербурзі 21. VII. 1907 р. Жила в Празі, в Подєбрадах і Варшаві. Активна співробітниця журналу „Вістник" (Львів). Згинула мученицькою смертю 21. II. 1942 р. в застінках Ґестапо за Волю України разом із своїм чоловіком — бандуристом, учасником Визвольних Змагань — інж. Михайлом. Заарештовано їх у Києві, куди вони вернулись по довголітнім вигнанні й де Олена Теліга редаґувала журнал „Літаври". Лишила по собі збірку „Душа на сторожі".

Вечірня пісня

За вікнами день холоне,
У вікнах — перші вогні...
Замкни у моїх долонях
Ненависть свою і гнів!
Зложи на мої коліна
Каміння жорстоких днів,
І срібло свого полину
Мені поклади до ніг.
Щоб легке, розкинуте серце
Співало, як вільний птах,
Щоб ти, найміцніший, сперся,
Спочив на моїх устах.
А я поцілунком теплим,
М'яким, мов дитячий сміх,
Згащу полум'яне пекло
В очах і думках твоїх.
Та завтра, коли простори
Проріже перша сурма, —
В задимлений, чорний морок
Зберу я тебе сама.
Не візьмеш плачу з собою —
Я плакати буду пізніш!
Тобі ж подарую зброю:
Цілунок гострий, як ніж.
Щоб мав ти в залізнім свисті
Для крику і для мовчань —
Уста рішучі, як вистріл,
Тверді, як лезо меча.

Сторінка з «Календаря-альманаху на ювілейний 1948 рік», Мюнхен

досі вірші *Sonnterium* Миколи Зерова — український величний і непроминущий внесок до всеєвропейського мистецтва класичного сонета.

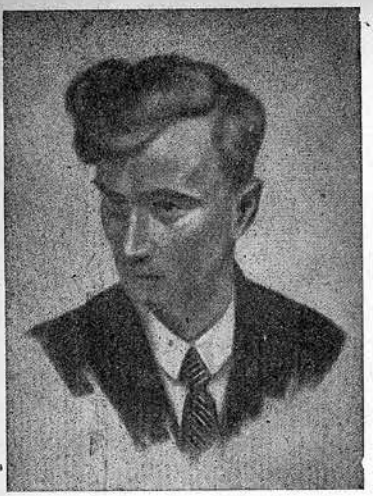
Отже, як бачимо з усього сказаного вище, неокласики фактично посідають лев'ячий пай в мистецьки повновартісному літературному доробку другої еміграції; але їхня провідна роль менш помітна назовні, бо вони якось ідейно розпорошені, почасти ще й сьогодні пригнічені ренеґатством незаперечного корифея неокласицизму — Максима Рильського (так що й загальновизнані мистецькі первотвори його зважуються перевидавати лише циклостилево, незважаючи на очевидний і цілком слушний читацький попит), почасти незацікавлені в теоретичних та організаційних питаннях, почасти навіть цураються про людське око неокласицизму як такого або прагнуть для себе сенсаційних етикеток. До того ж вони надто мало відчувають свою засадничу естетичну єдність із празькою школою класицизму (Ольжич, Теліга, пізній Маланюк) і майже зовсім не відчувають своєї духовної спорідненості з сучасними українськими символістами.

А українські символісти виразно розгалужуються ще на дві не надто прихильні одна до одної лінії, що з них перша й популярніша засадничо шукає органічного зв'язку з напівмітичною та релігійною символікою нашої народної пісні. Цей різновид символізму, канонізований колись раннім Тичиною, гідно репрезентувала в празькій літературній школі Оксана Лятуринська, що її сьогоднішня поетична творчість, незважаючи на окремі віртуозні зразки (як-от *Потойбічний бережок* — «Арка», № 1), поволі сходить на майстерну імітацію себе самої. Дискусійними, хоч і глибоко цікавими, є спроби О. Гай-Головка іронічно використати народнопісенну символіку в еротично-сентиментальній тематиці гайнеподібного неоромантизму (лірично-сатирична поема *Коханіяда*, 1947); проте в художньо досконалих своїх досягненнях О. Гай-Головко тяжить до суто сатиричної реалістично-натуралістичної епіграми:

Було так, є... то й буде знов —
Любови крику не спинити!
Так що ж тоді таке любов?
Любов — це право володіти.

Стилізація під символізм пісенного фольклору та раннього Тичини лежить також в основі поезії Василя Барки (збірки лірики *Апостоли*, 1946 і *Білий світ*, 1947):

Ой, вій! Однось на південь птиці хитрі
За грім морського дна
.....



ОЛЕГ ОЛЬЖИЧ
Жертва ґестапівського терору

Р. Б. 1668.

Достигло літо, налилося жито.
І звідусіль чужі ідуть женці.
Живе ще Мати! Шабля у руці!
І спіле жито копитами збито.

Встають і сунуть — сіра сарана —
Мов від посухи вигора отчизна.
Це ти здобута мстишся, Смоленщизно,
І гетьман жар із розумом єдна.

І ще раз мовить хижо і охоче
Крива козацьких вартівниця прав.
Не віримо у осінь! Розірвав
Навпіл її саму перун пророчий.

Зимовий похід

Ці кілометри щедрі без числа,
Що їх доперва за літа полічать.
Дзвінкі шляхи і постріли. Імла
І вітер, що опалює обличчя.

І кров. Ясна і свіжа на снігу,
Шабель тонких загашувана спрага.
Ти давнім барсом значиш крізь пургу
Примхливий слід — одвага і звитяга.

Позаду серпень. І чека Звіздаль,
Не місце страти — тріюмфальна брама.
Тепер вже піде у весняну даль
На все твій шлях неугнуто і прямо.

Сторінка з «Календаря-альманаху на ювілейний 1948 рік», Мюнхен

Рукав тополеньки вітріє,
І мріє сірий шлях.
(«Хорс», № 1).

Але ця основа контамінується, з одного боку, навіяним Шевченковими «біблеїзмами» патосом церковнослов'янського велеріччя, яке, зрештою, само з себе подеколи авторові незле вдається:

Держави димом куряться — як чорний сон,
І виповітрюється язва духа,
І визаконюється лжі закон
Алмазноскиптровий...
(*Подражаніє Софонії*)

З іншого боку, масове застосування зворушливих демінутивів (аж таких ориґінальних, як «фортеченька» і «біла пляшаночка-ґраната» в *Думці про доброго кубанця*) та інших інфантилізмів немов переростає на нову якість неосентиментального стилю, із символізмом лише фразеологічно пов'язаного:

Дитяточко переходило через міст,
Узнало пісні добрий зміст,
— Люба птася! — тихо сказало,
Рученькою привітало.
Голівонька русява. Одеженька — лілія рожева.
Славлять небо дерева.

Схрещення цих різноскерованих стилістичних ліній між собою, а разом з наївним «спрощенням» тематики та демонстративною вульґаризацією мови призводить до художньо дискусійного, проте вельми драстичного ефекту — зокрема в галузі сатиричної поезії, що в ній автор, можлива річ, позбавиться надмірного еклектизму і здибає нарешті своє справжнє літературне покликання:

Єхиднища між ремигущими при академіях волами,
Поетовбивцями, набризкують на пісню плями
І по жалу журнальну сунучи мантачку,
Шиплять: пришиємо шаленого Осьмачку;
І кондори, і кобри з нагодованими блекотою
Слонами сатани — навалою бридкою
На добрий котять семисвічник...[3]
У німбах — жаби, пацюки — у ризах... Шана й слава —
Жандармам тьми: хамищам, хамам, хаменятам,

[3] Дотепна алюзія на зображений на обкладинці *Апостолів* трисвічник. — *В.Д.*

Що їхня правда, цвіллю пряжена і шепелява,
На блюдці діамантовім піднесена, як страва,
Співцям-подвижникам, з хреста недавно знятим.
(*Поет і сили темного царства* — «Укр. Трибуна» 1947)

Другий не переобтяжений фольклорно-пісенною традицією напрям українського символізму репрезентується висококультурною та дещо безособовою, переважно релігійно-медитативною лірикою Олекси Стефановича (див., наприклад, *Христос* — збірник «МУР», № 3), тематично мало оформленою лірикою Андрія Гарасевича, що він саме за останніх років свого передчасно перерваного життя (24.07.1947) почав був визволятися з-під надмірного впливу раннього Блока в новій своїй і майже готовій до друку збірці лірики *Визов* (див., приміром, *Сковзає тиша по камінні* — «Рідне Слово», № 1), а також пробувати свої сили в галузі імпресіоністичної новели, настроєвою лірикою Вадима Лесича, що спромагається подеколи відсвіжити традиційно-песимістичну тематику шляхетною гармонією ритму, синтакси й лексики:

Стигне час наче овоч. Схиляється вічність,
І вже дзвонить на скронях нещадна сріблість.
(*До поетів* — «Рідне Слово», № 7)

Однією з найбільш значущих літературних подій другої еміґрації є книга лірики маловідомого досі поета-символіста Олега Зуєвського *Золоті ворота* (1947). Його засадничо вільний від всіляких фольклорних і фольклорно-тичининських ремінісценцій глибоко європейський — а тим самим і органічно український — неосимволізм вражає своєю безкомпромісовою своєрідністю і хвилює, мов та віртуозно накреслена ним самим «згадка» про речі реальніші за емпіричну реальність життя:

Не знать відкіль — вкрадливим вітерцем,
Що десь гуляв по царині широкій,
Приплине згадка, вдарить у лице
Теплом недобрим і розвіє спокій.
(«Світання», № 6)

Отим «теплом недобрим» віє і від його загадкової балади про «жовтолику, в сліпучім серпанку» полонянку-небіжчицю (там само), і від *Дон-Кіхота* («Рідне Слово», № 11, де чомусь пропущено заголовок). Рафінована, сповнена творчої напруги і виразности стримана у вислові елеґанція його консеквентно приглушеної дикції і стислої (подекуди аж до непрозорости) синтакси таїть у собі автентичну — принципово відмінну від сказаного словами — трансцендентність символічного образу:

Ось ми виходим: поле.

Крайні спливли вогні.
Тут я чекаю з болем
Першого, може, ні.
Мертво навколо, діло.
Та не з-під теплих вій —
Те, що прийти хотіло,
Згасло в душі моїй.
(«Наше Життя» 1947, додаток 3/39)

Символізм за природою своєю конче потребує містично-метафізичного уґрунтування; але те, яке пропонує в своїх глибоких творах (на основі певних релігійних концепцій В. Пачовського, С. Стасяка і давньоіндійської онтології) поет-філософ Володимир (Шаян), виявляється для переважної більшости наших символістів неприйнятним із позалітературних ідеологічних міркувань. Власні поетичні твори Володимира (збірки поезій *Гимни Землі*, 1945, і *Повстань, Перуне*, 1946, і ритмічною прозою складена мітотворча поема *Про Перуна знання таємне*, 1946) подають синтез реконструйованого автором давньослов'янського культу Перуна з певними містично інтерпретованими релігійними вченнями Вед. Символічний стиль Володимира, генетично пов'язаний з ритмізованою прозою Ніцше, відзначається надзвичайно різнобарвною мовою, скрізь просякненою архаїзмами, новотворами, ремінісценціями з давньослов'янської мітології та давньоіндійської містики, поетичним застосуванням абстракцій і навіть модерних етранжизмів. Поетично досконалішими є ті місця, що менш перевантажені лексичною диспаратністю викладу, як-от, наприклад, наприкінці другої частини поеми *Про Перуна знання таємне*:

Серед кришталевих блакитів
святости співає
Перуновий птах золоту пісню
Натхнення.
Зов Лицарів Сонця.
Гимн Всеперемоги.
А чути цю пісню серед Всевічности.
О, почуй мою пісню, брате мій,
Лицарю Сонця!
О, збудися зі сну, Лицарю Перуновий!
І зірвися до лету!
І зірвися до чину!

Ідеалістичним питоменною суттю своєю стилям класицизму й символізму протистоїть т.зв. активний романтизм, що ідейно спирається на

філософічний релятивізм і, власне кажучи, вже з цієї самої причини не має з романтизмом як таким нічого спільного, бо романтизм є літературною течією з суттєво релігійним (нехай часом богоборчим) світоглядом, отже, ні з яким релятивізмом принципово не сполучним. З іншого боку, висунений колись М. Хвильовим термін «активний романтизм» історично виправдовується лише стосовно до неохвильовистської групи наших релятивістів, якій залежить на поновленні та канонізації основних (не конче політичних) засад колишнього ваплітянства. Це останнє речники неохвильовизму — Б. Подоляк, Ю. Дивнич, П. Голубенко — оголошують «генеральним тонусом» своєї доби (відтак ігноруючи або відкидаючи київський неокласицизм, імпресіонізм Плужника тощо), ба навіть «спадкоємцем усіх стильових мистецьких надбань минулого в філософсько-мистецькому синтезі і новій якості» (Б. Подоляк — альманах «МУР», № 1, с. 142).

Як це в мистецтві чи не скрізь буває, «синтезу» в теорії відповідає еклектизм на практиці. Еклектичною є літературна творчість найвидатнішого і найпослідовнішого представника нашого неохвильовизму — Івана Багряного — і то однаковою мірою і в галузі поезії (збірка лірики *Золотий бумеранг*, 1946), і в галузі белетристики та драматургії (романи *Тигролови*, I–II, 1946, і *Люба* — див. уривок в «Українських Вістях» 1946, № 16, с. 23 — і сатирично-патетична драма *Генерал*, що друкується). Скрізь спостерігаємо типову для підсовєтської літератури кількісну гіпертрофію і якісну індеферентність образности, спричинену прагненням естрадної риторики, плакатної ефективности, газетної публіцистичности, елементарности емоцій, навмисної вульґарности вислову. У виняткових випадках, коли авторові стилістичний намір його не вдався і міцний ліризм поетів зупинився на півдорозі до консеквентної деформації за допомогою «акторських реплік» та «пліткої гістерії» (М. Зеров) — як-от в уривку з ліричної поеми *Вандея* — стиль викладу можна визначити як гіперболічний імажинізм. В описових частинах поезій трапляються подеколи окремі рядки, просякнені подихом високого мистецтва:

Б'є крильми птах глухої півночі над мурами,
Б'є крильми птах і зазира в вікно...

(*З камери смертників*)

Поезія І. Багряного, як вона є — велика втрата для українського мистецького слова, що могло б сказати цьому напрочуд обдарованому лірикові: *Qualis artifex peris!*

Належний засадничо до того самого напрямку Леонід Полтава спромігся, проте, виробити собі саме на основі описових засобів імажинізму

своєрідну сатиричну дикцію, просякнену майстерно стриманим і ваговитим сарказмом, з художньо впорядкованою композицією твору. Таким є сатиричний вірш *Пані Герта* (збірник «МУР», № 1 — досконалий образ німецького міського пейзажу та міщанського інтер'єру), а також — дещо меншою мірою — *Демон* («Літ. Зошит», № 4–5) і *В лікарні* («Час» 1947, № 22, с. 87).

Гіперболічний імажинізм, релятивізм і спільна антипатія до всього ясного й довершеного пов'язують з неохвильовизмом Тодося (чи Теодосія) Осьмачки, попри зовсім відмінне ставлення цього останнього до Хвильового й Вапліте. Його поема в октавах *Поет* (1947) — це справжній тріумф українського імажинізму з усіма відповідними позитивними та негативними рисами. Насамперед впадає у вічі колосальне образне й мовне багатство поеми, аж до найвишуканіших порівнянь («була розхристана, хитка у кроці і боса, ніби найтемніший звір»), найсміливіших оксюморів («в середині чорнилися сніги») і найоригінальніших граматичних фігур («ні скарбу найскарбнішого з скарбів»), а з іншого боку, — очевидне найблаготворніше діяння неокласичної строфіки, що стимулювала поета не лише до синтаксичної чіткости й прецизности, а й до більш-менш упорядженої (як на Т. Осьмачку) композиції окремих пісень і через них кожної з трьох частин поеми. Безпосередній стилістичний вплив октав М. Рильського (що виразно відчувається не в самому лише прологові, а майже в кожній з 23 пісень — див., приміром, строфи 104, 228, 342) ушляхетнив собою дещо хаотичну творчу стихію Осьмачки і відвернув її тут від звичного експресіонізму, який саме протягом останніх років вироджувався в лірициі Осьмаччиній в уповні надумане учуднення надто банальних емоцій через надто екстравагантну образність.

У *Поеті* своєрідна образність перестає нарешті правити за самоціль і закономірно сполучається з етнографічно-фольклорною тематикою та із замилуванням в екзотичних деталях традиційно-регіонального побуту: так воно було і в російському імажинізмі Єсеніна, Клюєва, раннього Леонова, тільки ж далеко меншим художнім ефектом, почасти саме через цілковиту нездатність російських імажиністів — на противагу до автора *Поета* — підпорядкуватись дисциплінуючому впливові класичної форми. В зв'язку з цим зрозуміло, що перша частина (сільська ідилія) є досконаліша за другу (сільська заглада та руїна), а друга — значно досконаліша за третю (в ній переважає міський побут), хоч і тут чимало є блискучих строф, як-от про большевицьку періодичну пресу:

Редакція підводила будинок,
Немов гієна голову з могил,

Якій у пащу кидали, мов з вилок,
Широкі вулиці людей і пил
Коліс возових, дим автомашинок,
Комуністичний без'язикий вир,
Що, перетлівши в животі гієни,
Блищить в газеті чоботом воєнним.

Друга група «активних романтиків» — та, що до хвильовизму ставиться більш-менш критично і радше тяжить до модерних західноєвропейських течій. Поєднує її з неохвильовистами ще консеквентніший релятивізм, теоретично уґрунтований Віктором Бером, Ю. Корибутом, Ю. Косачем, включно з ученням про «суб'єктивну правду» як джерело світогляду, про «активний світогляд» як джерело літературного стилю, про «свідомість доби» як джерело мистецької творчости. Романтизму в усьому тому немає жодного — романтизм має за передумову віру, і то віру в об'єктивне: *Ens realissimum*, а не в «Людину» або «Життя» та інші суб'єктивні абстракції — але є певна настроєва, ласа до навмисної конфузії «романтичність», що виявляється у художній творчості окремих письменників досить відмінно. Активний романтизм Ігоря Костецького — це в основному експресіонізм Гемінґвея і Дос-Пассоса, ускладнений численними іншими сюрреалістичними та ірреалістичними елементами стилю. І. Костецький чудово вміє збудувати гострий — переважно парадоксальний — психічний конфлікт і драстично накреслити в найтонших її деталях виниклу з того трагічну ситуацію; але що саме робити далі з тією ситуацією — це лишається здебільшого і для нього самого неясним.

Найкраще, коли ситуація так і закріплюється в своїй принциповій нерозв'язності, як-от в історично-філософічній повісті про апостола Іоанна на Патмосі *День святого* (друкується), в експресіоністичній любовній комедії *Спокуси святого Антона* (друкується), у присвяченій пам'яті Ольжича новелі *Перед днем грядущим* (календар-альманах «Українського Слова» на 1947). Вже гірше, коли розв'язання ніби дотепно випливає з сюжету, проте має певний сентиментально-солодкуватий присмак, як-от у гармонійно впорядкованій з усіх інших поглядів воєнно-революційній новелі *Боротьба за прапор* (у збірці новел *Оповідання про переможців*, 1946, де всі інші твори — не новели, а притчі або «поезії в прозі»). Ще гірше, коли розв'язання приходить, як деус екс махіна — наприклад, у формі «Листа з Канади» в новелі *Ціна людської назви* (альманах «МУР», № 1). Нарешті, в деяких творах І. Костецького, як от у новелах *Божественна лжа* («Хорс», № 1) і *Тобі належить цілий світ* (друкується) явно тенденційне та раціональним домислом надумане закінчення якоюсь мірою компрометує цілий сюжет, а в деяких експериментальних новелах (*Новела для тебе*

— «Заграва», № 2; *Вічна битва* — «Наше життя», літ. додаток від 26.01.1946) сюжетної єдности зовсім бракує. Цілком осторонь від інших творів стоїть вставна новела з недрукованої кіноповісти *Троє дивляться у дзеркало — Історія ченця Гайнріха* (друкується, частина була циклостилево опублікована в «Світанні», № 2). Це рафінована стилізація середньовічного сюжету про вченого ченця-богоборця і диявола, що стилем і задумом наближається до славетних *Уявних портретів* Вол. Патера.

За основне скрізь править у І. Костецького шукання тих нових форм вислову, які повинні не описувати й визначати раціонально ідей та почуттів автора, а викликати їх у читача поза літературним сенсом твору — викликати їх безпосередньо самою вже високохудожньою структурою вислову. Це певний позитивний етап на шляху до того високого — ідеалістичного самими вже своїми мистецькими засобами, якщо не тематикою — новітньої художності, яка принципово відкидає матеріалістичну концепцію мистецтва як наслідування життя (буцімто реальнішого за саме мистецтво), відкидає позаестетичну матерію опису («фламандських шкіл сміття строкате», за відомим висловом Пушкіна) і промовляє до читача не прозаїчним змістом слова, а самим словом — тим творчим словом-логосом, що знаменує в поетичному вислові все мовлене й несказане, як безпосередній еквівалент невисловленої ідеї, бо «спочатку було Слово».

Юрій Косач — блискучий стиліст, ніколи не захоплюється імітуванням самого себе, і напрочуд продуктивний письменник, бо багато чого друкує в стадії чернетки, і так воно потім назавжди залишається, але в першу чергу, безперечно, поет-лірик. Протилежно до його еклектичної мистецької прози, його ж таки поезія скрізь і винятково належить до романтизму барокового типу; це є бароко консеквентне, беззастережне, подеколи — шаржоване «бароко фуріозо», що де-не-де стоїть на самій грані зрозумілого, проте скрізь вільне прозаїзму або вульґаризації:

Просив я ката — він без тіні зради,
Просив би й ти, коли б це ти був ти.
(*Quae sacrificio* — збірник «МУР», № 2)

Помітний тут стилістичний вплив раннього Бажана — ще виразніший в *Реґенсбурзькій зустрічі* («Хорс», № 1 — про Сковороду в Німеччині) і в присвяченому варшавській руїні *Nocturno* («Рідне Слово», № 12). Серед ближчих до раннього Косача віршів варто зазначити досконалий бароковий сонет *Слово до полеглих* («Час», № 15–16, с. 80–81), неоромантичну тематикою своєю *Одесу* («Час» 1946, № 51, с. 65), а також драматичні поеми *Загибель Тири* («Похід» 1947, № 1), *Анна Реґіна* та *Вікінґ і Ярославна* (друкуються).

Серед останніх белетристичних творів Косача найбільшу увагу привертає до себе повість *Еней і життя інших* (альманах «МУР», № 1, і окремо, 1947) — безперечно твір широкого задуму й складної будови, що в ньому автор мав поєднати громадсько-політичну та філософічно-моральну тематику з любовно-пригодницьким сюжетом. В основному Ю. Косач лишається тут тим, що й в *Рубіконі Хмельницького* (1943), віртуозом ліричної, патетичної, декламаційної дикції, майстром пишної й простої синтактичної періоди, ритмічно гармонізованої численними повторами та переліками, прикрашеної врочистими барвами барокової образности: «А дрозди в гаю ще співають, ще не знають, і що десь недалеко тут смерть, і блискає лезом смерть, і в лезі стинається відсвіт другого леза, бо на смерть іде смерть, і смертю лиш смерть поправ» (с. 80).

Композиційні та жанрові (навіть графічні — за допомогою трьох шрифтів) інновації повісті — спроби подати твір «кількаплановий», «синтетичний» і з переверненою хронологією — лише незначною мірою виправдуються естетично, отже, й лишаються занадто дискусійними — протилежно до революційно-пригодницької новели *Ноктюрн б-моль* (1946), де дуже цікаві стилістичні експерименти в галузі композиції та образности майже врівноважують вульґарно-сентиментальну «романтику» основного тематичного образу — «ката-гестапівця, що грає на скрипку», та всіх похідних із того тривіальностей.

Тематика повісті не позбавлена окремих недоліків: мелодраматичні шаблони, перевантаження начебто глибокодумними, а насправді — нечіткими й розтягненими рефлексіями та розмовами побутового тону, причому майже всі персонажі розмовляють тією самою мовою і висловлюють вельми однорідні думки та емоції. Тому й цікавий задум — змалювати на постаті та любовній біографії героїні розвиток української національної свідомости в психіці дівчини-емігрантки із зрусифікованої аристократичної родини — лишається фактично невиконаним через абсолютно статичний і скрізь самому собі рівний типаж породжених естетичним соліпсизмом Косачевих персонажів. Навпаки, в історичній белетристиці орнаментально-описова цілою своєю суттю стилістика Косача розгортається не лише пишно, а й своєрідно — зокрема саме тоді, коли дії є щонайменше, відтак не в новому історичному романі *День гніву* (друкується, уривок див. «Час» 1947, № 31, с. 96), що продовжує собою *Рубікон Хмельницького*.

А, приміром, у зразковій для Косачевого бароко новелі *Запрошення на Цитеру* («Заграва», № 1), де дію справді зведено до стриктного мінімуму (а через це й фундаментальна вада белетристики Косача — органічна

неспроможність малювати живих людей — дається взнаки значно менше, ніж деінде), де персонажі Косача чи не вперше нагадують радше воскові портрети, аніж рухомі маріонетки, а замість трафаретного «бронзування» дійових осіб маємо неабиякого ґатунку ґротеск, виконаний засобами спеціально барокової метафоричности — як от у картині ілюмінації в парку, де «мов голівки черв'яків, тяглись із піни мережива зеленуваті мармизи гофратів, щурячі обличчя патерів відбивались мерлецькою блідістю в свічадах, і з парку, де знечев'я задріботів дощ по листві, війнуло злючою старістю». До очевидно кращих зразків белетристики Косача належать також біографічні новели *Вечір у Розумовського*, що вийшли із друку в німецькому перекладі Марії Мірчук (J. Kossatsch: *Abend dei Rozumowsky*, 1946), і *Двобій з беркутом* (про Івана Франка — «Рідне Слово», № 6), та історична новела про похід Дарія на скитів *Лучник Агура-мазди* («Звено» 1947, № 1, с. 6).

Постать Косача-драматурга є вже сама з себе парадоксальна. Якщо досить елеґантськи складена *Скорбна симфонія* (друкується, першу дію опубліковано в «Рідному Слові», № 9–10) становить лише драматизовану біографічну новелу (про композитора Бортнянського) і те саме «мутатіс мутандіс» стосується й драматичної хроніки *Зозулина дача* (друкується), то в галузі справжньої драми треба зовсім виняткових і немов провіденціально сприятливих обставин, щоб твір Ю. Косача міг піднестись понад рівень коректної пересічности — пересічности, зрозуміла річ, за високим західноєвропейським художнім масштабом — репрезентованої його драмами з сучасного життя *Ворог* і *Медея* (друкуються).

І ті виняткові обставини здійснились. Трагедія *Дійство про Юрія Переможця* (у двох діях з бароково-вертепною інтермедією й епілогом (1947) вможливила незвичайно влучно обраним самим своїм сюжетом (остання ніч Юрася Хмельницького) створення відверто статичної за композицією і пишно-орнаментальної викладом драми-містерії; бо в загадковій постаті Хмельниченка, в майже цілком леґендарних обставинах його загибелі, нарешті в химерній атмосфері догоряння фатального «князівства Сарматії» з турецької ласки, Ю. Косач знайшов щось справді співзвучне своїй питоменній творчості, щось таке екзотичне й фантасмагорично-ірреальне, що тут стилізація немов зливається з конгеніальністю. А барокова екзальтація доби Руїни дала тут необмежені можливості для адекватного розгортання патетичної стилістики Косача. В цілому *Дійство про Юрія Переможця* становить великий успіх не самого лише Косача-драматурга, а й цілої нашої національної літератури, що збагатилась на новий і своєрідний драматичний жанр.

Серед прозових наслідувачів Косача зазначимо Володимира Кримського, що його новели *Втеча* («Звено» 1946, № 1) і *Горенко* (там само, № 5) викладом своїм, якщо не структурою, дозволяють сподіватись надалі кращого. В ліриці Богдана Нижанківського трапляються подеколи спроби продовжувати барокову традицію Ю. Липи і Ю. Косача:

Праворуч — і тьма і далеч,
Ліворуч — і далеч і тьма.
Позаду — і згар і Галич,
А просто — дороги нема,

— і саме це, та ще й спорадично незлі імітації Антоничевого імажинізму («вікна виноградом ночі заросли, тиша треться до колін моїх, мов кіт»), не дозволяє обійти його збірку поезій *Щедрість* (1947) мовчанням.

Проміжне становище між «активним романтизмом» і натуралізмом-реалізмом займає, зрозуміла річ, імпресіонізм, представлений у нашій літературі напрочуд бідно. Зазначити можна, власне кажучи, лише переважно любовну лірику Ганни Черінь (наприклад, *Карі очі* — «Літературний Зошит», № 3), подеколи з більш-менш влучним наслідуванням Анни Ахматової (приміром, *Ще вдосвіта на шлях виходжу рано* — «Час» 1947, № 13, с. 78); а з белетристичної прози[4]) — любовно-побутову, «курортну» новелу Василя Орлика *З нас угорі сміється сонце* («Хорс», № 1), трохи цинічну своїм сюжетом, проте не позбавлену своєрідної елеґанції. Вона послідовно відтворює стилістичну манеру І. Костецького, аж до синтаксичних інтонацій, аж до гри слів, аж до мотивованої так званим «потоком свідомости» деформації внутрішньої мови («адже нині ця красуня, звичайно, я від неї, стане моя, нікуди й ні до кого, нема дурних, не піду, бо нема дурних, бо як я не помічав, як я раніше...»). Проте нічого експресіоністичного і нічого експериментального немає в цій легкій демонстративно легковажній і немов танцюючій прозі: це чистий імпресіонізм, не надто тонкий, але вкрай чіткий і щирий — такий, якого в нашій белетристиці, мабуть, іще не було; ця імпресіоністична грація і немов безпосередність вислову викликає таке саме захоплююче відчуття безваговости і визволення з-під усього ґрунтовного й солідного, яке, приміром, у німецькій белетристиці пов'язане з Ведекіндом і Шніцлером.

Михайло Бажанський подав висококультурні зразки імпресіоністичної мемуарної прози в своїй дещо манірній, але вільній од всякої тенденційности та вульґаризації *Мозаїці квадрів в'язничних* (1946, 2. вид. 1947),

[4] Побутова новела Ганни Черінь *Наречена* (друкується) тяжить до послідовного натуралізму.

у *Спогаді про Срібну Землю* («Неділя» 1947, № 72, с. 74), а зокрема в літературних спогадах про М. Чирського *Людина і вир* (збірник «МУР», № 3 і 4).

Так само природно, як класицизм і символізм до ідеалістичної онтології, а «активний романтизм» — до релятивістичної, тяжить натуралізм-реалізм до матеріалістичної, точніше кажучи — до біологічного матеріалізму. Звичайно ж, «тяжить» — це аж ніяк не означає якоїсь природної неминучости, як це драстично стверджує теоретичне розходження між Юрієм Шерехом і Уласом Самчуком в альманасі «МУР». Ю. Шерех, оцінюючи *Вертеп* небіжчика Аркадія Любченка, як «синтезу політичного й загальнофілософського світогляду українських письменників 20-их років», цілком консеквентно боронить «активний войовничо-волюнтаристичний матеріалізм українського культурного ренесансу 20-их років», як «систему українського (органічно-національного? — *В.Д.*) матеріалістичного світогляду» (альманах «МУР», № 1, с. 148–155), ба навіть збирається, залежно від того чи іншого ставлення сучасної української еміграції до Любченкового «матеріалістичного світогляду», виправдати або засудити цю останню в цілому — «перевірити, наскільки взагалі сучасна українська еміграція доросла до рівня, якого дійшла українська література й українська духовість (у ВАПЛІТЕ — *В.Д.*), і наскільки ця еміграція спроможна бути активним чинником у продовженні й розгортанні цього (матеріалістичного? — *В.Д.*) руху» (там само, с. 174).

Ця дивна претензія — міряти українську вільну й незалежну літературу останніх років на основі її ідейного підпорядкування невільній (хоч вона й рахувалась у «Вільній Академії Пролетарської Літератури») і під'яремній літературі 20-их років — знайшла собі належну відсіч у гострому вердикті У. Самчука: «Сама питома вага літератури виросłої в льоху без сонця, без дихання волі, без свобідної думки її творця, є дуже невисока. Яка б вона не була, вона не буде автентичним словом справжнього думання» (там само, с. 133). Глибока повага наша до письменницького і життєвого шляху Аркадія Любченка (і навіть до його, зрештою, безперспективних намагань — використати езопівську мову біологічного матеріалізму для прищеплення поневоленому й здеморалізованому суспільству Наддніпрянщини абияких елементів національного почуття) не заважає нам критично ставитись до хвильовизму та неохвильовизму і не в ньому, а в героїчній творчості О. Ольжича й Олени Теліги вбачати на сьогодні національний стяг нашої духовости і найглибше національне слово нашого письменства.

Повертаючись до нашого натуралізму-реалізму, констатуємо насамперед, що внаслідок публіцистичної функції красного письменства чи не

три чверті публікованих поетичних та белетристичних творів належать саме до цього літературного стилю. Проте кількість не переходить у нову якість ні в літературі, ні інде; отже, все, що не досягає певного художнього рівня, виключаємо з цього огляду так само консеквентно, як це робилось і стосовно до решти літературних стилів. Віршована або белетризована публіцистика, що не містить достатніх елементів справжнього мистецтва слова, так само не узгляднюється тут, що й публіцистика як така.

За цим принципом можемо в галузі натуралістичної чи то реалістичної поезії назвати хіба що *З літопису* Єронима (календар-альманах «Українського Слова» на 1947, с. 35–36) — автора з вельми вправною поетичною дикцією, мабуть, не позбавленою попереднього вишколу в празькій літературній школі.

Із прозою справа стоїть значно краще. Щоправда, загальновизнаний корифей відповідної белетристики Улас Самчук помітно мало публікувався за останні роки, і його капітальний роман *Ост* (що повинен дати синтетичну консолідацію української національної свідомости на Наддніпрянщині, на ґрандіозному хронологічному протязі 1918–1945 років, і то — зовсім поза історією зовнішньої боротьби партій та урядів) ще зовсім нескоро буде закінчений. Не виглядає й на скору публікацію незакінченої драми Самчука, присвяченої питанням української національної і соціальної етики на Правобережжі за часів німецької окупації. Роман *Сонце з Заходу* (уривки в «Літ. Зошиті», № 1, і в «Часі» 1947, № 1–2, с. 66–67) — присвячений національно-визвольним змаганням на Карпатській Україні 1939 р., але прагне виявити разом їхню не лише соборно-національну, а й всеєвропейську вагу. Роман почасти межує з мемуарним жанром і не позбавлений елементів белетризованого репортажу — щоправда, майстерно виконаного. Питоменна здібність автора розглядати політичні й суспільні проблеми з національно-державницького погляду, проте в універсальному етичному плані, і прагнути найсуттєвішої засади в кожному окремому явищі — виявляється тут так само виразно, що й у фрагменті його літературних мемуарів про О. Телігу (друкується).

Вужче видноколо посідає повість *Юність Василя Шереметі* (I–II, 1947), що розкриває формування національної ідеології в гімназійному середовищі на Волині (за польського режиму), і то — з граничною переконливістю та бездоганним веризмом. Художній виклад повісти — майстерно тверезий і чіткий, хоч описові частини хибують на дещо надмірну строкатість відмінних літературних засобів.

У. Самчук упевнено прямує до своєї мети — поновити велику (за обсягом і задумом) повістярську прозу, перенісши її з етнографічно-побутового

або ж соціально-побутового плану у площину соборно-національної та універсально-етичної проблематики. Кожен його новий твір переконує, як далеко посунулась наша провідна белетристика вперед у порівнянні з соціальним романом Франкового або Винниченкового типу — однаковою мірою ідейно та художньо. Якщо в передвоєнних творах Самчука побутове тло опису фактично домінувало порівняно з національно-політичною та всякою іншою дією (всупереч очевидному авторському задуму), то на сьогодні цей композиційний недолік поступово зникає.

Стилістично цікавішою за *Юність Василя Шеремети* є інша повість про юність — *Ранок* Олекси Ізарського, що її надруковані фрагменти («Світання», № 6; «Час» 1947, № 18, с. 83) імпонують вишуканою тонкістю психологічного аналізу і водночас відштовхують необмеженим надміром деталізації в описі дитячих вражень. Наддніпрянська тематика початку 20-их років править тут за поле «перехрещень» найрізноманітніших літературних впливів — від Короленка й Гарина-Михайловського аж до Ромена Роллана та Рільке. Це висококультурна белетристична проза, проте не врівноважена ні щодо своїх складових елементів, ні навіть щодо адекватного виявлення своєї естетичної домінанти — тієї *qualite maitresse* (панівної властивости), якої, можлива річ, і сам автор іще не усвідомив сповна.

Докія Гуменна посідає цілу низку дуже цікавих і культурно оформлених творів, які, на превеликий жаль, ще не друкуються — хіба що великий кількатомовий роман *Діти чумацького шляху* (про життя наддніпрянського села і студентської молоді сільського походження за 20-х і 30-х років); дві великі збірки оповідань і новел побутового та психологічного змісту; драматизовані діалоги на історіософські теми *Епізод з життя Європи Критської*; любовно-психологічна повість *Мана*. Досі надрукована лише мініатюрна збірка новел *Куркульська вілія* (1946), що в ній гумористичне оповідання *Барбос П'ятий* дотепно балансує між психологією мудрого пса і алегоричним показом психології не вельми розумної людини. Навпаки, в оповіданні *Маха* («Літ. Зошит», № 4–5), де, між іншим, міститься дуже жвавий опис бомбування наддніпрянського міста, надто вже помітно, що та корова, від чийого імені подано керівні ідеї твору, посідає солідний літературний стаж.

Сатирична новела Василя Чапленка *Людяний наказ* (в збірці *Муза та інші оповідання*, 1946) малює знецінення людського життя в «соціалістичному» революційному побуті без усяких сентиментів, гостро, точно й тверезо. Це справжня натуралістична сатира, що вимагає максимальної конкретности, мінімальної (з боку автора!) емоційної рефлексії і нульової образности. Натуралістичний сарказм і тут, і скрізь — тим гіркіший, що

індиферентніший є тон оповіді. Так само і в уривку з історичної повісти під заголовком *В лісовій гущавині* («Заграва», № 1) В. Чапленко подав цілком переконливе сатиричне висвітлення наївної безпорадности тієї дуже революційної інтеліґенції, яка за гетьмана Павла Скоропадського ні з доброго дива встрягла в напівбандитську, напівсовєтську партизанку. На жаль, уривок рясніє детальними описами природи, які тут ні до чого.

Мініатюрний «психологічний нарис» (як визначає його сам автор — «Рідне Слово», № 12, с. 118) *Очі* (в збірці *Муза...*) зображує голодну смерть дівчини-селянки на міській бруківці навесні 1933 без найменших претензій на мальовничість або зворушливість, і саме через це — з неповторною експресією. Добрий зразок трагічного жанру в натуралізмі.

Повість Гліба Східного *Аркадій Ярош* (Малін — 1946) — власне, не повість, а поверхово белетризовані спогади та враження на тему індустріального запілля східного фронту, з чималими психологічними претензіями і далеко меншими артистичними осягами — складає стриктний мінімум і свого роду еталон того, що до белетристики як мистецтва прозового слова все ж таки кінець кінцем належить. Так само стосуються фрагменти побутової драми Івана Керницького *Сіль землі* («Арка», № 1), технічно висловлюючись, «украй розмазані» щодо викладу до мистецтва драматургії.

Комедійна (почасти віршована) мініатюра небіжчика Авеніра Коломийця (19.07.1946) *Суд над Дон-Жуаном* («Керма» 1946, № 1) — оригінально задумана і жваво, хоч і вельми недбало з стилістичного погляду, виконана з конкретною антифеміністичною ідейною наставою. Їй протистоїть гостро феміністична комедія Людмили Коваленко *Ксантипа* («Заграва», № 3) — мало комічна, і що могла б бути значно цікавішою (незважаючи на банальність драматичних засобів), якби письменниця не полегшила і фатально не спримітивізувала собі завдання, змалювавши Сократа у вигляді безнадійного дурня. Якщо вона саме так уявляє собі найкращих носіїв чоловічого інтелекту, то її мужененависництво психологічно виправдується.

Уривок з історичної трилогії С. Ледяна *Гетьман Богдан Хмельницький* (циклостилевий журнал «На чужині», Кіль–Коріґен, № 4) виявляє чітке прагнення автора до поглибленої психологізації на сьогодні вже традиційних постатей нашої історії. Здійсненість цього наміру залежить, мабуть, від того, чи спроможеться прозаїк уникнути неслушної модернізації і насамперед надмірного впливу історично-державницьких концепцій В. Липинського, що можуть спричинитись до публіцистичної схематизації твору.

В галузі літературних мемуарів слід відзначити жваво й змістовно складені спогади С.К. про Олену Телігу в Києві (*Три зустрічі* — «На чужині», Кіль–Коріґен, № 6).

Коли літературна критика, потураючи сьогоднішній літературній моді або й необачно стимулюючи її, терміново фабрикує «справжніх мислителів», «геніїв» і «пророків» (мовляв, «шляхи українського мистецтва — то шляхи від Нечуя-Левицького до Максима Рильського і від Рильського до Тодося Осьмачки, або ж (?!) Василя Барки» — збірник «МУР», № 1, с. 20) — то на противагу тій аберації природним чином повинні процвітати літературні жанри пародії та ґротеску. Пародія — це та гостра зброя, якою естетична свідомість еліти борониться проти надмірного абсурду та свавілля чергової літературної моди. Очевидна кривда, якої наша літературна критика завдає українському письменству безвідповідальним роздаванням літературних патентів і трохи не систематичним висуванням і підбадьорюванням літературних напіванальфабетів, викликає справедливу недовіру до літературно-критичних вердиктів, стимулює критичну самодіяльність культурної еліти і підносить на сьогодні пародію та ґротеск до рівня дуже актуальних і потенціально дуже цінних літературних жанрів.

На жаль, наші відповідальні редактори розглядають пародію на особисто знайомого письменника як персональну образу для себе, а на ґротеск дивляться, немов — за талмудичним прислів'ям — півень на біблію, не знаючи, як таку річ сприймати належить. Через це своєрідні й тонкі пародії та ґротески Порфирія майже ніде не друкуються, його присвячений Є. Маланюкові *Архистратиг* («Звено» 1946, № 4–5) становить справжній шедевр пародійного жанру в нашій поезії:

Тебе, що стилосів-стилетів
На скитську не щадив печаль,
Тебе, що перший із поетів
Пропаґував шовкову сталь,
Тебе, безсмертного навіки,
Тебе, зневажувача стад,
Провадить безголова Ніке
Степами скитськими Геллад!

Досконалі віршовані пародії складає також Роксоляна Черленівна (див. «Рідне Слово», № 11; «Їжак» 1946, № 3), а прозові — «Мур-Мур» (див. «Літ. Зошит», № 1 — простора пародія на І. Костецького). Невеличка збірка віршованих пародій Ждана Криці *Стигла кров* (1946) дотепно висміює надуживання шаблонів і штампів та інші неподобства в нашій газетній поезії. Більшість пародій — дуже влучні (адже не раз їх навіть

наївно приймалось за щирі продукти невправної музи претензійного поета-початківця), а деякі з них — блискучі, як, приміром, ті, що відтворюють «остівську» тематику Л. Полтави (*За ґратами*) і Ю. Буряківця (*Сваволя*) або гуррапатріотичні трафарети М. Ситника (*Воля*); і тільки доводиться дивуватись з тієї очевидної й етично невиправданої відстороненості, яку певні авторитетні критики виявили в своєму ставленні до тієї збірки пародій, намагаючись скомпрометувати її в громадсько-моральній площині в зв'язку з тим, що вона висміює толерований ними літературний анальфабетизм.

Далеко ширшим обсягом діяльности характеризується простора і якісно зразкова збірка пародій Теока *Карикатури з літератури* (1947), яка в додаток до кількох десятків здебільшого майстерних пародій чи не на всі видатні постаті нашого красного письменства подає ще й гумористичну літературну біографію кожного художника слова, здебільшого ще з виразними шаржованими портретами, роботи найкращих наших графіків (звідси й підзаголовок *Фотографії з творчої парафії*) і з влучно підібраним автентичним епіграфом із їх справжніх творів. Деякі пародії — як-от на І. Керницького — посідають і цілком самостійну літературну вартість довершеного гумору.

У галузі сатиричного ґротеску заслуговує на певну увагу *Дума про наців* Славка Заліщицького (1945) — сатира цікава й далеко не примітивна своїм викладом (як здавалось декому з літературної напівінтеліґенції), а послідовно стилізована під ґротескову ляментацію 17–18 віків. Зрозуміла річ, гумор у *Думі про наців* — підкреслено плебейський, мова — шаржово-провінційна, ідейність — найелементарніша, композиції — жодної; коротше кажучи — це консеквентний ґротеск, що він саме як такий і осягає певної стилістичної своєрідности:

Гітлер в нацах верховодив,
чорненькі мав вуса,
Гордий вигляд, зір непевний, вдача
й хитрість пруса.

До найсвоєрідніших явищ нашої ґротескової поезії належить *Шерех історії* Януарія Канупаса (1947), що тематично пародіює трафарети історичної поезії (на зразок Яра Славутича), а стилістично — Осьмаччину бомбастику, і то тим влучніше, що все це здається написано «бона фіде» і без ніякого пародійного наміру. Безпосередньою сугестивністю комізму автор далеко перевершує і Едварда Стріху в нашому післяреволюційному письменстві, і Козьму Пруткова — в російському передреволюційному: Канупасова експресія поза всякою конкуренцією:

Німим бажанням я горів,
Коли я пас в степу корів.

Ті публіцисти, що вбачають в мистецтві слова лише другорядний засіб пропаганди, вважають, що його буття і розвиток визначаються політичними обставинами; а що наше громадське життя на еміграції дуже далеке від нормального, то й у літературі вони шукають усіляких криз та зламів, раз у раз оголошуючи народження нового світогляду та стилю, нової свідомости та мистецької форми. Насправді ж, становище нашого красного письменства на еміграції є в основному нормальне, бо, по-перше, від офіційної цензури воно репресій не зазнає, а по-друге, вся наша видавнича діяльність відбувається в формах суто приватних, а це найкраще гарантує свободу мистецького слова від усякого роду неофіційної («ідеологічної») цензури. А свобода мистецького слова важить у письменстві незрівняно більше за всі інші соціальні й матеріальні обставини вкупі. Свідомість і національна, і моральна, і розумова не визначається буттям, а здатна протистояти йому, здатна зберегти душевну рівновагу за найменш урівноважених зовнішніх обставин, здатна творити героїчні концепти і рафіновані ідилії між молотом і ковадлом нечуваних у світовій історії терорів та інквізицій. Мистецтво — не відбиття і не відзеркалення дійсности, і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність, з власними законами розвитку й занепаду; а тому часто-густо доба революцій та інших заворушень лишається у мистецтві порожнім місцем, а найпотужніші літературні катаклізми та метаморфози відбуваються за соціального політичного спокою і громадської бездіяльности — або й на еміграції. Дух божий віє, де хоче.

Він віє і над нами. Попри тяжкі втрати, що їх наше письменство зазнало вже й по руїні третього райху (Аркадій Любченко, Авенір Коломиєць, Жиґмонт Процишин, Андрій Гарасевич), попри цілковите — сподіваємось, тимчасове — мовчання численних відомих письменників, що перебувають укупі з нами на еміграції (К. Гриневичева, Н. Лівицька-Холодна, Б. Гомзин, Р. Купчинський, Ф. Мелешко тощо), попри «суцільне заштампування багатьох уже народжених і ще не народжених талантів» (Ю. Корибут — «Хорс», № 1, с. 134) — ми можемо, підсумовуючи перше дворіччя, вказати на визначні художні й організаційні досягнення, які зробили б нам честь і за найнормальніших умов у власній національній державі.

Навіть визнаючи, що чимало з друкованого протягом цих часів було створено ще за воєнної доби, мусимо ствердити епохальну вагу таких — нових у нашому письменстві, почасти навіть у жанровому плані — справжніх первотворів, як-от *Еней* Ю. Клена, *Оксана* С. Гординського, *Арс*

поетіка, *Повстання мертвих* та інші поеми М. Ореста, *Канітферштан* Л. Мозендза, історичні новели В. Домонтовича, лірика Л. Лимана, *Золоті ворота* О. Зуєвського, *День святого*, *Спокуси несвятого Антона й Історія ченця Гайнріха* І. Костецького, *Дійство про Юрія Переможця* і *Запрошення на Цитеру* Ю. Косача, *Поет* Т. Осьмачки, *Сонце з Заходу* У. Самчука. І це не ізольовані від решти нашої літературної роботи твори, а лише найкраще з кращого.

У своїх оцінках керуємось тільки самою об'єктивною якістю художньої форми. «В математиці немає царського шляху», — відказав Евклід цареві Птолемеєві, коли той великий цар Єгипту зажадав опанувати геометричні істини яким-небудь легшим шляхом, без тієї марудної системи аксіом, теорем та королярів. Отак само в межах конкретної історичної єдности європейської культури жодна національна література не може стати великою без творчого змагання з усіма іншими, шляхом безнастанного і цілковитого засвоювання всеєвропейського художнього рівня. Звичайно ж, процес засвоювання — це ще не є велика література (а тим самим і не національна література), а лише переддвер'я до неї, її, сказати б, прелімінарна стадія; проте всяке зазіхання обминути те переддвер'я та вдертись до всеєвропейського літературного форуму якимсь саморобно-підпільним лазом — в естетичному плані лише відкидає нашу літературу на манівці провінційного реґіоналізму, хоч би якою найсильнішою була її тематика, хоч би яким найревеляційнішим був її ідейний зміст. «Активна світоглядна настанова і гаряча любов до України та її визвольних змагань» (те, що деякі критики вважають для письменника за далеко важливіше від формальних «прикрас у викладі» — себто від досконалости літературного стилю — див. «Хорс», № 1, с. 185) роблять людині велику честь, але самі з себе не роблять її ні письменником, ні митцем взагалі, і виправдовувати ними суто художні дефекти літературного твору — така сама профанація національного патріотизму, що й виправдовувати ними недолугий вокальний виступ оперної співачки. Неповновартісної художньої форми ніщо ні за яких обставин не виправдає — такою є фундаментальна засада цілого європейського, отже, й національно-українського мистецтва.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Післямова: Ігор Костецький і нове мистецтво новелі

Белетристична продукція Ігоря Костецького ще майже невідома з друку, а становить проте принципову і глибоко знаменну подію в мистецькому розвитку сюжетової прози.

Органічне прагнення европейського письменства XX сторіччя до поетичної виразности слова призвело, за павзи між першою й другою світовою війною, в західньоевропейській (і американській) мистецькій прозі до величезного зсуву літературних норм і перспектив, аналогічного тому, якого европейська поезія зазнала наприкінці минулого сторіччя, за доби повстання символізму. Шукання нових форм вислову, що вони не описували і не визначали б раціональним шляхом ті почуття та ідеї, які письменник намагається закласти в свій твір, а викликали б їх у читача поза літературним сенсом тексту самою високоестетичною організацією вислову — те шукання рівномірно спричинилось і до великих мистецьких досягнень (Джойс в англійській літературі, Гемінґвей в американській), і до величезних провалів німецького експресіонізму й французького сюрреалізму.

Для української белетристики, що вона досі — з небезосновною обережністю — перебувала ніби осторонь від тих стилістично-композиційних спроб і шукань, надзвичайно важить той факт, що в творах І. Костецького вони відразу виступають не в ролі малоприступних читачеві або й естетично сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози, яке відкидає гадану самовартість описової матерії т.зв. реалізму і оперує переважно емоціями й афектами, відчуваними поза літеральним словом і поміж граматичних словосполук.

Придивімось, приміром, як побудована мінітюрна за розміром новеля *Боротьба за прапор*. Це, власне, чотири сцени: сцена змагання, сцена суду, сцена бою, сцена освідчення. За шабльоном традиційної композиції,

Обкладинка книжки Ігоря Костецького *Оповідання про переможців*

загальновживаної в белетристиці XIX сторіччя, це мало б становити чотири розділи новелі або повісти плюс іще один вступний розділ для ознайомлення читача з головними персонажами твору; а в белетристиці XVIII сторіччя це був би може, роман у чотирьох, щонайменше, частинах, з прологом і епілогом. Новеля І. Костецького починається безпосередньо з кульмінаційного пункту змагання за прапор, а найпотрібніше про двох дійових осіб зосереджено в характеристиці їхніх рук, що вони «в одну й ту саму мить віп'ялись у нього й одна в одну», і додається де-не-де далі нечисленними реченнями, щільно пов'язаними з поступом дії (напр., стислий зовнішній образ Михайла Сожанина на початку сцени бою — ніякою мірою не «літературний портрет», ба взагалі не опис вигляду, не «подоба», а сутня характеристика).

Цілу передісторію дії, суворо обмежену тим, що конче потрібне для розуміння — про що, власне, йдеться — сконденсовано в єдине, мов у дужках подане речення («пробоєвий повстанчий загін отамана Королевича налетів — —»); а далі вже дія так чітко й навально — що, власне, робить? — не «розгортається», і не «поступає», і тим паче не «відбувається», а так безупинно лине вперед, ігноруючи всі другорядні деталі опису та оповіді, вилучаючи переходові моменти між окремими сценами, та й самі: сцени перетворюючи на свого роду «психологічні кадри» духового — не зорового! — кіносценарія, — що читач відчуває себе змушеним зрозуміти те, що лишається недоговореним, — і справді розуміє недоговорене, ба навіть сприймає, що звичне договорювання було б тут зайвим. Чи кохає Параску Михайло Сожанин, а чи він таки справді такий незацікавлений в тому, щоб вона його любила, як він сам каже — не знати. Проте й не треба того знати, бо не в тому полягає психологічний інтерес сюжету, а в органічному почутті безумовної й безмежної солідарности збройних братів — двох повсталих проти гнобителя-окупанта народів — в тому почутті, що воно править і за вирішний мотив поведінки Михайлової, і за центральну ідею цілого твору.

Літературна творчість І. Костецького повертає нашу белетристику до шляхів того високого й ідеалістичного мистецтва, яке має промовляти до народу не прозаїчним змістом слова — це повинна робити і далеко краще робить кваліфікована публіцистика, — а самим словом, тим творчим словом-логосом, що діє глибше й потужніше за все на світі і знаменує в поетичному вислові сказане й не несказане яко безпосередній еквівалент несказанної ідеї, — бо «напочатку було слово».

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Відкритий лист до д-ра О. Грицая

Високоповажаний Пане Докторе![1]

Із 3-го збірника МУР я з жалем і не без щирого подиву дізнався, що в моєму артиклі *Проблематика стилів і плужанство за кордоном* Ви вбачаєте з мого боку намір «покпити з чужої чесної праці і змалювати мене (себто Вас, Пане Докторе — *В.Д.*) як недотепу, що, ах! — не розуміє молоді». Смію запевнити, що це мабуть найприкріше непорозуміння, яке спіткало мене за всі тридцять років моєї літературно-критичної діяльности. Ціла іронія моя в інкримінованому мені пасусі скерована проти тієї наддніпрянської літературної молоді, яка на жаль, іще не позбавилась «плужанського уявлення» (як я пишу в попередньому абзаці) про «орґанізацію літератури» у формі визначення «соціяльного замовлення» та «ґенеральної лінії», себто політичної директиви згори. Оце рабське прагнення загальнообов'язкових «резолюцій», «переліку рекомендованих або заборонених тем» та «чітких орґанізаційних висновків» — оце, коротше кажучи, «плужанство» — я й хотів натаврувати найвиразніше, підкресливши, що для культурного літератора західньоевропейського рівня (і саме в цьому сенсі я дозволив собі назвати Ваше ім'я) наші вимоги «директив» аж незрозумілі через свій варварський конформізм, геть несполучний не те що з мистецтвом, а й з усякою інтелектуальною діяльністю. Припустімо, що я помилився і що для Вас, Пане Докторе, ганебні рудименти підсовітської ментальности ясніші за сонце (хоч можна думати, що літературна молодь останньої сорти Вам у Західній і Центральній Европі ще траплялась) — то що ж, зрештою, образливого для Вас містить мій артикль? Я особисто вважав би для себе за честь і втіху — нічого не розуміти в аспіраціях

[1] Відкритий лист Державина до Остапа Грицая від 30 березня 1947 р.; архів УВУ, тека листування Державина, № 1 (без сигнатури).

і претенсіях того «симпатичного» (для декого з керівників МУР-у, тільки не для мене) літературного плебсу!

Отже почуваю себе категорично спростувати щодо «недоречних істин» із Вашої вельми шанованої мною літературної позиції. Єдине в чому міг би я визнати себе за винного — це те, що я дозволив собі навести Ваше ім'я як синонім висококваліфікованого літературного критика взагалі, як взірець европейської ментальности, що для неї самостійне мислення і морально автономна творчість служить за *condition sine qua non* літературного мистецтва. В чому тут, з мого боку, «кпини» — не розумію.

З правдивою повагою,

проф. В. Державин

Комунікат ініціятивної ґрупи Українського Літературного Товариства імени Юрія Клена[1]

Об'єднані почуттям пієтету до світлої пам'яті Юрія Клена (1891–1947) і певні свого обов'язку вести далі його справу у визначеному ним самим і його найближчими соратниками напрямі духового відродження України[2], українські письменники на еміґрації закладають Українське Літературне Товариство імени Юрія Клена на таких засадах:

Ідеалізм у світогляді й мистецтві і консеквентне поборювання матеріялізму — історичного, діялектичного, біологічного тощо.

Національно-державницька політична настанова, з акцентуванням соборницького принципу і з узглядненням прав та обов'язків духовної аристократії.

Свобода артистичних стилів, з певним застереженням проти вульґарного побутопису та белетризованої або віршованої публіцистики.

Культивування артистичної майстерности, якої ні світогляд, ні темперамент, ні експеримент не заступає (право експериментувати має сам лише майстер).

Катеґоричне засудження всілякого примітиву

Систематичне намагання, щоб українська література, що фактично є однією з европейських літератур, була визнана за таку де юре.

Українське Літературне Товариство імени Юрія Клена має репрезентувати

спільні позиції письменників-ідеалістів, дбати про високий авторитет українського національного державницького письменства на еміґрації

[1] Рукопис, архів Державина УВУ, папка 15 «Окремі нотатки».

[2] Див. зокрема: Ю. Клен, *Бій може початися* («Звено» 1946, № 3–4); М. Орест, *Заповіти Ю. Клена* («Орлик» 1948, № 2); Н. Геркен, *«Патриціянська» поезія або дві стихії в творчості Ю. Клена* («Літаври» 1947, № 1–2).

сприяти збереженню, публікації та перекладанню західньоевропейськими мовами мистецьки досконалих і національно визначних літературних творів (насамперед епохальних творів Юрія Клена), що по чотирьох роках етично сумнівного літературного ажіотажу та хаосу лишаються й на сьогодні неприступними українському і європейському читачеві.

«Коли життя нації не може рости в широчінь, вона мусить, переґрупувавши духову енерґію, рости в височінь» (Є. Маланюк). Почином саме такого переґрупування кваліфікованих творчих сил нашої літератури повинне стати Українське Літературне Товариство імени Юрія Клена.

24.4.1949

Від ініціятивної ґрупи:

Євген Маланюк
Мих[айло] Орест
В[олодимир] Державин
Л[еонід] Лиман
М[арко] Асканич[3]
Ол[ег] Зуєвський
В[іктор] Домонтович
Рост[ислав] Єндик

[3] Псевдонім Марка Антоновича (1916 Київ – 2005 Монтреал) — історик і публіцист, син професора Дмитра Антоновича [*прим. ред.*].

Комунікат ініціятивної групи Українського Літературного Товариства імени Юрія Клена

Об'єднані почуттям пієтету до світлої пам'яті Юрія Клена (1891–1947) і певні свого обов'язку вести далі його справу у визначеному ним самим і його найближчими соратниками напрямі духового відродження України*, українські письменники на еміграції закладають Українське Літературне Товариство імени Юрія Клена на таких засадах:

1. Ідеалізм у світогляді й мистецтві і консеквентне поборювання матеріялізму — історичного, діялектичного, біологічного тощо.

2. Національно-державницька політична настанова, з акцентуванням соборницького принципу і з узгодженням прав та обов'язків духової аристократії.

3. Свобода артистичних стилів, з певним застереженням проти вульгарного побутопису та белетризованої або віршованої публіцистики.

4. Культивування артистичної майстерности, якої ні світогляд, ні темперамент, ні експеримент не заступає (право експериментувати має сам лише майстер).

5. Категоричне засудження всілякого примітиву і

*) Див. зокрема: Ю. Клен: Бій може початися (Звено 1946, ч. 3-4); М. Орест: Заповіт Ю. Клена (Орлик 1948, ч. 2); Н. Геркен: Патріотична поезія або дві стихії в творчості Ю. Клена (Літаври 1947, ч. 1-2).

[illegible] статуту.

6. Систематичне намагання, щоб українська література, що фактично є однією з европейських літератур, була визнана за таку де-юре.

Українське Літературне Товариство імени Юрія Клена має репрезентувати спільні позиції письменників-ідеалістів, дбати про високий авторитет українського національно-державницького письменства на еміграції, сприяти збереженню, публікації та перекладанню західньоевропейськими мовами мистецьки досконалих і національно визначних літературних творів (насамперед, епохальних творів Юрія Клена), що по чотирьох роках етично сумнівного літературного ажіотажу та хаосу лишаються й на сьогодні неприступними українському і европейському читачеві.

„Коли життя нації не може рости в широчінь, вона мусить, переґрупувавши духову енерґію, рости в височінь" (Є. Маланюк). Почином саме такого переґрупування кваліфікованих творчих сил нашої літератури повинне стати Українське Літературне Товариство імени Юрія Клена.

24. 4. 1949. Від ініціятивної ґрупи:

Євген Маланюк
Мих. Орест
В. Державин
Л. Лиман
М. Асканич
Ол. Зуєвський
В. Домонтович
Рост. Єндик

Архів УВУ, фонд «Володимир Державин», без номера справи

Виступ В. Державина на ІІ З'їзді МУР з приводу доповіді Ю. Шереха (автоконспект)

Доповідь Ю. Шереха (*Року Божого 1946*) це фактично спроба абияк виплутатись і викрутитись із тих тяжких зобов'язань, які доповідач поклав був на себе рік із чимось тому своїми безґрунтовними проґнозами, що зазнали в межичасі очевидного фіяска. Тепер Ю. Шерехові доведеться відповідні літ[ературні] явища не стільки висвітлювати, скільки замовчувати. Рік тому він за всяку ціну висував і вихваляв був продукцію Т. Осьмачки і В. Барки, як провідну в нашому сучасному літ[ературному] процесі. Насьогодні він не зважується іґнорувати справедливе розчарування, викликане останніми — здебільшого сміховинними — публікаціями тих двох «орґанічно-національних» письменників, і послідовно обминає новоявлені Осьмаччині архітвори (на зразок наклепницької новелі *Мудрець* або віршованої — зрештою теж наклепницької — чудасії *До Принца Українського*), а про нещодавно славлену «філософію серця» Барчину стримано зазначає, що їй загрожує манірність — мовляв, роблений інфантилізм Барчин став манірнішим ніж був досі, що, очевидячки, є річ неможлива.

Аби заповнити гадану порожнечу на місці вигаданої «нац[іональної] орґанічности», Ю. Шерех висуває нині на корифеїв укр[аїнської] поезії О. Стефановича [...][1], бо ж не доводиться думати, буцімто рівень «нац[іональної] орґанічности» тих двох поетів значно змінився протягом останнього року. Це дитина просто знайшла собі нову ляльку. Курйозні спроби Ю. Шереха відхилити від себе відповідальність за скандальне реклямування Манилових байок як «цікавого й надійного явища» (мовляв, Манило «наближається до лаконічного філософського афоризму, в кількох рядочках висловлюючи ціле світосприйняття» — «Час» 1946, № 15, с. 29); персональний (вперше в історії МУРу!) виступ проти автора цих рядків із спробою скомпромітувати його критичну діяльність у цілому на основі суцільного жонґлювання понасмикуваними цитатами (аж до того,

[1] Деякі слова в рукописі нечитабельні [*прим. ред.*].

що вислів «образ буцімто випливає з ілюзійного суто-клясичною раціональністю» («Світання», № 4–5) перетлумачується як визнання (!) рациональности клясицизму); тенденційне використовування — у висміюванні київських неоклясиків — відомої (езопівською мовою і під Дамоклевим мечем складеної) «інтермедії» Хвильового в «Літ[ературному] ярмарку», в якій Хвильовому на той час розходилось про те, щоб абияк «відмежуватись» від надто одіезних для совітської громадськости ідейних зв'язків своїх із «дрібнобуржуазними» неоклясиками; нарешті, нечувано брутальне глузування з особи й поезії М. Ореста (на основі випадкової обізнаности з хатньою обстановою нужденного помешкання поета) — всі ці більш ніж плужанські засоби демаґоґічного цькування та пересмикування, орґанічно притаманні критикові, що першим [...][2] свого літ[ературного] опонента (див. «Наше Життя» 1946, додаток 11, с. 13), компромітують, на жалю, цілий МУР в очах наших літ[ературних] кіл і роблять продовжування власне літ[ературних] дискусій недоцільним, скільки йдеться тут насамперед не про літ[ературні] розбіжності, а про морально неприпущенні методи Шерехової полеміки: приміром добре знаючи, що автор цих рядків ніколи не пропонував і принципово не міг пропонувати, бо обстоює необмежену свободу преси, заборонити щонебудь у нашому нац[іональному] письменстві, Ю. Шерех усе ж закидає йому: «Чому орґанічно-нац. стиль пропонують заборонити[3], підводячи його різними дотепними і недотепними операціями під рубрику анальфабетизму, малокультурности, плужанства і браку літ. техніки?» (Збірник «МУР», № 3, с. 26) — і хоч жадного прізвища тут і не названо, а все ж таки це є навмисна неправда і провокація.

2 IX 1947

В. Державин

[2] Кілька слів нечитабельних [*прим. ред.*].

[3] Яким це чином автор цих рядків міг би пропонувати заборонити те, чого — на його думку — не існує і не може існувати.

на II З'їзді МУР, ~~на~~ з приводу доповіді Ю.

Виступ В. Державина (автоконспект):

Доповідь Ю. Шереха („Року Божого 1946") це фактично (мурна) спроба абияк виплутатись і викрутитись із тих тяжких зобов'язань, ~~які~~ які доповідач поклав був на себе рік із чимсь тому своїми безґрунтовними прогнозами, що зазнали в межичасі очевидного фіяска. Тепер Ю. Шерехові доводиться відповідні літ. явища ~~і~~ не стільки висвітлювати, скільки замовчувати. Рік тому він за всяку ціну висував і вихваляв був продукцію ~~поезію~~ Т. Осьмачки і В. Барки, як провідну в нашому сучасному літ. процесі. Насьогодні він не зважується іґнорувати справедливе розчарування, викликане останніми — здебільшого сміховинними — публікаціями тих двох „орґанічно-національних" письменників", і послідовно обминає новоявлені Осьмаччині архітвори (на зразок наклепницької новелі „Мудрець" або віршованої — ~~чудасії~~ зрештою, теж наклепницької — чудасії „До Принца Українського"), а про нещодавно славлену „філософію серця" Барчину стримано зазначає, що їй загрожує манірність — мовляв, роблений інфантилізм Барчин став манірнішим (ніж був досі), що, очевидячки, ~~річ~~ є річ неможлива).

~~Щоб абияк~~ Аби заповнити гадану ~~прогалину так~~, до ~~якої спричинив~~ порожнечу на місці вигаданої „нац. орґанічности", Ю. Шерех висуває нині на корифеїв укр. поезії О. Се-

бо ж не доводиться думати, буцімто рівень „нац. органічности" ру
двох поетів значно змінився протягом останнього року. Це дитини
просто знайшла собі нову ляльку. Курйозні спроби Ю. Шереха
відхилити від себе відповідальність за скандальне реклямування
Манилових байок як „цікавого й надійного явища" (мовляв,
Манило „наближається до лаконічного філософського афоризму,
в кількох рядочках висловлюючи ціле світосприйняття" — Час, 1946,
ч. 15/29); персональний (вперше в історії МУРу!) виступ проти
автора цих рядків із спробою скомпромітувати його критичну діяльність
у цілому ~~з дом~~ на основі суцільного ~~пересмикування та~~ тонкльовання
понасмикуваними цитатами (аж до того, що вислів „образ буцімто
випливає з ілюзійною суто-клясичною раціональністю" [Світання 4-5.
~~[illegible]~~
перетлумачується як визнання (!) раціональности клясицизму);
~~нарешті, дем~~ тенденційне використовування — у висміюванні ~~в полеміці проти~~ київ-
ських неоклясиків — відомої (езопівською ~~викладом~~ мовою і під Дамокля-
вим мечем складеної) „інтермедії" Хвильового в „Літ. Ярмарку", в
якій Хвильовому на той час розходилось про те, щоб абияк „від-
межуватись" від надто одіозних для совітської „громадськости"
ідейних зв'язків своїх із „дрібнобуржуазними" неоклясиками;
нарешті, нечувано брутальне ~~[illegible]~~ глузування з ~~М. Ореста~~
особи й поезії М. Ореста (на основі ~~персональної~~ випадкової обізнаности
з хатньою обстановою нужденного помешкання поета) — все
~~це демагогічне~~ ці більш ніж плужанські засоби демагогічного
цькування та пересмикування, органічно притаманні критикові, що перш

Виступ Державина на II з'їзді МУР-у (автоконспект);
рукопис, архів УВУ, фонд «Володимир Державин», без номера справи

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Лист до Григорія Костюка від 13 вересня 1949[1]

Вельмишановний Григоріє Олександровичу!

За кілька днів перед тим, як одержати Вашого листа від 8 IX 1946 р., дізнався, що поезія М. Ореста *Надпис на соняшному годиннику*, передана для друкування в 2-му збірнику МУР через проф. Ю. Шереха, там не вміщена. Беручи на увагу, що те саме вже трапилось було з поезією Ореста *Слова*, що так само не була вміщена в 1-му збірнику МУР (так, що про випадковість тут уже думати не доводиться), і узгляднюючи зокрема той безперечний факт, що публікація окремих поезій у «збірнику літературно-мистецької проблематики» має (і не може не мати) певне символічне значення, знаменуючи, які саме літературно-мистецькі напрями в поезії редакція того збірника оцінює як позитивні та показові для нашої сьогоднішньої літератури, — змушений зробити висновок, що поезія М. Ореста до тих позитивних напрямів, на думку редакції МУР, не належить. Отже, йдеться про демонстрацію певного ставлення редакції МУР до поезії Орестової — ставлення, очевидно, принципово неприхильного, бо ж не можна припустити, щоб автор *Душі і долі* був літературною постаттю менш помітною за щось із десять поетів, репрезентованих у 1-му і 2-му збірнику МУР і що редакція МУР не публікує його тому, що це, мовляв, надто дрібна й малопомітна величина. Про будь-яку формальну чи технічну недосконалість віршів Орестових говорити, мабуть, теж не доводиться (посилаюсь, щодо цього, на думку такого відмінного від мене літературним смаком своїм критика, як проф. Ю. Шерех). Отож, редакція МУР відкидає поезію М. Ореста принципово, — на що вона, як і кожна людина, має цілковите право. Проте, той осуд стосується не самого лише М. Ореста, а й цілого ґрупування, яке визнає неоклясичну поетику М. Ореста за

[1] Рукопис, архів УВУ, фонд «Державин» (без сигнатури).

один із провідних первнів у нашій сьогоднішній поезії. Це є літературна ґрупа зосереджена навколо журналу та науково-літературознавчих збірників «Світання», до якої я маю честь належати. Отже вважаючи неґативне ставлення до поезії Орестової за естетично хибне, а замовчування в збірниках МУР — за невідповідне до її питомої ваги в сьогоднішньому літературному процесі, маю за краще утриматись надалі від публікації моїх критичних спроб у збірниках та альманахах МУР, доки редакція тих видань додержуватиме літературної лінії абсолютно несполучної з поглядами висловленими мною про поезію Орестову в 2-му числі Науково-літературознавчого збірника «Світання». Інакше бо я сам дав би себе небезпідставному обвинуваченню в літературній безпринциповості.

Не знаю, чи варт зазначити, що це теоретичне розходження ніякою мірою не відбивається на тій пошані, з якою я ставлюсь до кожного з членів колеґії МУР особисто.

Щодо оглядів сучасної чужоземної літератури, я справді страшенно не люблю складати огляди того, чого безпосередньо не оглядав був, а знаю лише з других або й третіх рук. Найкраще це міг би — за ерудицією своєю робити Ю. Косач, але же він напевне дасть лише кілька десятків імен власних плюс власні вельми суб'єктивні й патетичні поради «від себе». Чому Вам не випробувати в цій галузі д-ра Ю. Чорного? Людина тонкого літературного смаку і справжньої европейської культури, до того ж — з легким і гострим пером. Зрештою, іншого компетентного кандидата я не бачу (С. Гординський цікавиться лише французькою літературою).

Статтю мою про можливі російсько-українські стосунки прошу тримати в себе, аж доки трапиться оказія повернути її мені з рук у руки особисто.

З щирою пошаною,
В. Державин

13. 9. 1946

Вельмишановний
Григорію Олександровичу!

За кілька днів перед тим, як одержав Ваш лист від 8. 9. 1946, дізнався я, що поезія М. Ореста „Напис на сонячному годиннику", передана для друкування в 2-му збірнику МУР через проф. Ю. Шереха, там не ~~надр~~ вміщена. Беручи на увагу, що те саме вже трапилось було з поезією М. Ореста „Слова", що так само не була вміщена в 1-му збірнику МУР (так що про випадковість тут уже думати не доводиться), і узгляднюючи зокрема той безперечний факт, що публікація окремих поезій у „збірнику літературно-мистецької проблематики" має (і не може не мати) певне символічне значення, знаменуючи, які саме (тепер. тій саме) літературно-мистецькі напрями в поезії ~~керів~~ редакція того збірника оцінює як позитивні за показові для нашої сьогоднішньої літератури, — змушений зробити висновок, що поезія М. Ореста до тих ~~на~~ позитивних

Щодо оглядів сучасної чужоземної літератури, я справді страшенно не люблю складати огляди того, чого безпосередньо не оглядав був, а знаю лише з других або й третіх рук. Найкраще це міг би — за ерудицією своєю ~~р~~ — робити Ю. Косач; але ж він напевне ~~обов'язково~~ дасть лише кілька десятків імен власних плюс ~~та~~ власні ве ми ~~патетич~~ суб'єктивні й патетичні ~~висловлення~~ гаряди „від себе". Чому Вам не випробувати в цій галузі д-ра Ю. Чорного? Людина ~~високого~~ тонкого літературного смаку і справжньої европейської культури, до того ж — з легким і гострим пером. Зрештою, іншого компетентного кандидата я не бачу (С. Гординський цікавиться лише французькою літературою).

Статтю мою про можливі російсько-українські стосунки прошу тримати в себе, аж доки трапиться оказія повернути її мені з рук у руки особисто.

З щирою пошаною

В. Державин.

Лист до Григорія Костюка від 13 IX 1949 р.; архів УВУ,
фонд «Володимир Державин», папка «Кореспонденція», без номера справи

ЮРІЙ ДИВНИЧ

Про напасників з МУР'у і — напасників на МУР

Політиканство

З доброго початку найметкішої нашої газети «Неділя» почався з літа ц.р. справжній хрестовий похід проти об'єднання українських письменників МУР, похід, в якому чути голоси, що заперечують усю сучасну літературу на еміґрації. При цьому береться на приціл спершу ніби якесь окреме явище, напр., Косача або Костецького, Шереха або Віктора Бера, а кулі потрапляють у цілий літературний процес, в МУР, в його керівника Уласа Самчука, що ніби очолює цей процес.

Кричать сьогодні на всіх перехрестях: «Літературного процесу нема», «Більшість письменників бореться безсильно у власній слабості», «Потрібний алярм. Наступ проти веж української духовости іде повною парою. Найвищий час усіх — на оборону рішаючих бастіонів», «Прокляття вічности упаде на голову тих, що лишать українську музу запльованою і залузаною» (О. Жданович, «Орлик» 1947, № 8).

Всяка гістерія заразлива. Особливо т.зв. організована гістерія. Д-р О. Грицай поспішно нагороджує О. Ждановича лицарською відзнакою за «мужність» та й собі заговорив про «застрашаючий» стан, що в ньому опинилася сьогодні українська література на еміґрації («Орлик» 1947, № 9).

Не трудно помітити, що це лише своєчасно-спритне використання відомого листа Д. Донцова, який полемізує з Ю. Косачем, з «напасником із МУР'у», а по суті (і зовсім слушно) пускає свій гарматний бій проти голови МУР'у У. Самчука: «Чому Ви, пане Самчук, не стараєтеся узгіднити якось погляди співробітників МУР'у на основні проблеми життя? Бодай так, щоб вони бігуново собі не заперечували?» (лист до голови МУР'у п. У. Самчука, «Орлик» 1947, № 9, с. 16).

Постріл заокеанської гармати дещо порадував (слава Богу — наш незрівнянний публіцист іще живий); декого розчарував (а все таки варто було б критичніше глянути на перейдений шлях і перевірити стрий арсенал та поповнити його для майбутніх боїв); декого обнадіїв (а, тепер добра нагода розправитися з партійними противниками); а декого то й перелякав (дивись, чи не набрали й справді ми собі таких наймитів, через яких ще й усю нашу партію пошиють у большевицькі аґенти).

Чи не цим переляком продиктований виступ «щомісячного журналу політики й суспільного життя — «На сторожі» (1947, № 7, Д. Замковий, *Літературні герці «Камбрбуму»*). Це орган тієї партії, що завербувала до співпраці в своїх видавництвах Костецького і Косача, і що тепер, зашахована ударом ворожого «Орлика» по цих двох літераторах, і собі б'є з усією силою по «своєму» Костецькому. Щоб певніше застрахуватися і одвести удар «Орлика» журнал «На сторожі» й собі б'є по цілому МУР'у, й собі кричить про те «страхіття», що «ліється на літературному фронті», й собі кричить, що «мусимо бити на спалах». Не знаємо чи це правда, але дехто очікує погромового походу цієї політичної групи проти цілого ряду письменників, які працюють у видавництвах цієї групи. І так, як група «Орлика», б'ючи по МУР'у одводить удар на третю політичну групу («Тут власне треба шукати кризи, пане Шлемкевичу, але вам вигідніше її знайти деінде» — пише «На сторожі» в № 7, 1947, с. 24).

Інші партійні групи задоволено потирають руки: «Так вам і треба. Ви обвинувачували письменників, завербованих до нашої партії, в комунізмі, а тепер ваші письменники самі опинились у ворогах народу».

Так многоголова політиканська гідра працює дружно і завзято над розбором нашої і без того слабої та неорганізованої літератури, над розбором з величезним трудом створеного МУР'у, руйнуючи іще в пелюшках літературний процес на тяжкому вигнанні.

Я схиляю голову перед витривалістю Уласа Самчука і перед його прозірливістю. Він, голова МУР'у — бачив цю небезпеку з самого початку, невтомно і при кожній нагоді (зокрема на II з'їзді МУР'у), переконуючи письменників не йти в найми до партійних груп, які захопили в свої руки ліцензії, папір і друкарські верстати (В цьому партії мають лише одного конкурента — отого паскаря-стерв'ятника, що як і партійні видавництва, обдирає з одного боку читача високими цінами на книжки, а з другого боку — письменники, даючи йому яких 5–10, рідко 15% чистого прибутку з книжки).

Це один із парадоксів нашого життя, що в літератури, яка виключно живе друкованим словом, пограбовано її головний виробничий варстат

і цим або змушено мовчати, або віддано в найми тим, хто мав спритність захопити монопольно цей варстат, вживаючи його на шкоду і розклад літератури. Автор цих рядків, звичний до всіляких жахів, був приголомшений тим, якою ціною вийшла одна репрезентативна книжка МУР'у. Є речі в людських душах, що їх, здається, не годен витримати папір і про які написати не підіймається рука. Все це не може не впливати на добір, якість і кількість видань. Сьогодні нема дійсно міцних і дійсно шляхетних меценатів, типу Чикаленка. Сьогоднішній видавничий «меценас» — страшний павук, якому письменник віддав свою працю (а часом ще й доплачує), а читач — свої гроші».

Деякі письменники (саме ті, що їм тепер чуби тріщать у перехреснім вогні своїх партійних панів) не послухали порад голови МУР'у і мають заслужену, життєву науку. Більшість творчих самостійних письменників, як також робітників інших мистецтв, таки не пішли в найми до партійних груп. Правда, не всі їх твори опубліковані, товсті романи, епопеї, поеми та інші праці лежать у їх мандрівних наплечниках. Але вони не переживають ніякої кризи в розумінні О. Ждановича. Навпаки, коштом недоспаних ночей, надоживлення і коштом свого здоров'я та віку чимало з них гарячково, прискореними темпами працюють, як може ніколи раніш у своєму житті. Криза видавництва — це поважна річ, як і криза злиднів матеріяльних. Але це ще не криза літератури і духовости (нехай пробачить читач нам за такий трюїзм).

ДМИТРО ДОНЦОВ

Лист до голови «МУР-у» п. Уласа Самчука

В № 1. «МУР»-у з'явилася стаття *Вільна українська література*. Не особа автора статті (Ю. Косача) цікавить мене. Свого часу «Вістник» не скористав з пропонованого ним співробітництва, і він чи в «Назустрічі», чи в большевицьких «Нових Шляхах» все був у ворожім таборі. Мене зацікавив інший факт: що цей напад уміщений без жадної редакційної примітки в журналі Т-ва, якого головою є бувший співробітник «Вістника», Ви, пане Самчук. Не маючи на разі власної трибуни, мушу вибрати форму листа, щоб поставити Вам кілька питань, на які, коли потрафите, дайте собі на самоті з своєю совістю відповідь.

1) «МУР» у згаданім нападі закидає «В-кові», що він чи його редактор зосередив у себе всі маґістралі літературного життя доби (20-ті й 30-ті роки б.р.), що стало згубним для того життя. «МУР» твердить, що мені вдалося посісти командні висоти і узурпувати провідництво літературного життя. Ви теж є цеї думки? Що значить узурпувати? Узурпувати якусь команду можна лише там, де вона є в інших руках з якогось легального титулу. Отже, хто тоді у нас мав право легально займати ті командні висоти? Одне з двох. Або «Вістник» справді захопив (не узурпував) оті «висоти», то тоді мав право і тримати їх. Бо ж не большевицьким способом захопив їх, а шляхом вільної конкуренції. Сам напасник пише, що були в «Вістнику» «блискучі таланти». Може в них і було його право на «узурпацію», якщо така була? В такому разі проти чого протестує «МУР»? Або ж «Вістник» тих «висот» не займав, але тоді як же можна робити його відповідальним за ту чи іншу долю літератури? Ви ж мусите пригадувати собі, що «Вістник» не був єдиним літературним журналом в Галичині. Крім нього, були «Назустріч», «Поступ», «Дажбог», «Ми», «Дзвони», «Вікна», «Нові Шляхи». Чому ж їх не згадує напад, чому не пробує довести, що може якраз не «Вістник», а вони мали згубний вплив на літературу? Аджеж саме ті журнали займали командні висоти, бо були органами офіційних літературних чи

ЛИСТ Д.ДОНЦОВА до ГОЛОВИ Т-ВА "МУР", п.УЛАСА САМЧУКА.

В ч.І."МУР"-у з'явилася стаття "Вільна українська література". Не сво-
бо автора/Ю.Косача/статі цікавить мене. Свого часу "Вістник" не
стояв з пропонованого ним співробітництва і він-чи в "Назустріч", чи в
більшевицьких "Нових Шляхах", все був в ворожім таборі. Мене зацікав-
ив инший факт: що цей напад умістивший, без жадної Редакційної крит-
ки, в журналі Т-ва, якого головою є бувший співробітник "Вістника". Ви,
пане Самчук. Не мовчи, на разі, власної трибуни, мушу вибрати форму. Ли
ста, щоб задати Вам кілька питань, на які, коли потрафите, дайте собі на
самоті з своєю совістю, відповідь.

І/"напад", взагалом напад, закидає "В-кові", що він чи його редактор
зосередив у себе всі магістралі літературного життя доби/20-ті й 30-
ті роки б.в./, що стало згубним для того життя. "МУР" твердить, що ме-
ні удалося посісти команди висоти і узурпувати провідництво літе-
ратурного життя. Ви теж є цієї думки? Що значить узурпувати? Узурпу-
вати якусь команду можна лиш там, де вона знаходиться в инших руках
з якогось легального титулу. Отже хто тоді у нас мав право легаль-
но займати ті команди висоти? Одне з двох. Або "Вістник" справді
захопив/не узурпував/ оті "висоти", то тоді мав право і тримати їх.
Бо не большевицьким способом захопив їх, а шляхом вільної конкурен
ції. Сам напасник пише, що були в "Вістнику" -"блискучі таланти". Мо-
же в них і було його право на "узурпацію", оскільки така була? В та
ким разі, проти чого протестує "МУР"? Або "Вістник" тих "висот" не
займав, але тоді як нам можна робити його відповідальним за ту чи
иншу долю літератури? Ви-ж мусите пригадувати собі, що "Вістник" не
був єдиним літер.-журналом в Галичині. Крім нього були "Назустріч",
"Поступ", "Дажбожич", "Ми", "Дзвони", "Вікна", "Нові Шляхи". Чому їх не
згадує напад, чому не пробує довести, що може як раз не "Вістник",
а вони мали згубний вплив на літературу? Адже якраз ті журнали зай
мали команди висоти, бо були органами офіційних літературних чи
політичних груп, католиків, гетьманців, демократів, большевиків? Коман
ди висоти займало офіційне "Т-во письменників і журналістів". Цех
ті кола, не "Вістник" творили літературні "кюрі", роздавали літер.
нагороди, були мовби промовними "нашої катедри" і рядили в імені орга-
нізованої суспільності які автори варті щось а які нічого. Вспим
і новинят бути радикальні за долю літератури, за її упадок, а не
"Вістник", що завше був ізгоєм, ненависним "порядним товариством"
і ним побрезгований. І мабуть не про "Вістник", а якраз про те "поряд
не товариство"/з Мик. Рудницьким на чолі/ треба говорити, коли згаду
вати, як робить напад, про літературні кліки, про кар'єризм і конъюн
ктурізм.

Мав/ З якої причини поткою особистого жалю автор нападу дорі-
ває "Вістнику", що той ізольював немилого собі письменника від чи-
тача. Того якого письменника? Чи "Вістник" ізолював напр. від читача
Вас? Чи, може, навпаки, був тим, що звів Вас з читачем? що значить ізо
лювати? Хіба, повторюю, мав "Вістник" монополь на літературу? Хіба
той "ізольований" Вістником геній чи талант міг дати себе пізнати
читачам "Дзвонів" чи "Нових Шляхів" чи "Назустріч"? Зрештою так ро
бив і автор нападу. Чи він уважає, що ті журнали не мали відповідних
читалень, а мав їх тільки "Вістник"? До не всіх бажаючих приймав до
себе "Вістник", це нормальна річ. З кождій суспільності з різними лі-
тературно-громадськими смаками і настановленнями, з органами преси,
завше є кілька окремих органів. Одні мають одних співробітників, другі

Лист Д. Донцова до Голови Т-ва «МУР», п. Уласа Самчука від 21 липня 1947 р.;
архів УВАН, фонд XL, папка «Дмитро Донцов», без номера справи
(10 сторінок машинопису)

політичних груп — католиків, гетьманців, демократів, большевиків. Командні висоти займало офіційне «Т-во письменників і журналістів». Це ж ті кола, не «Вістник», творили літературне «жюрі», роздавали літер[атурні] нагороди; це ж вони промовляли «екс катедра» і вирішали від імени організованої суспільности, які автори варті щось, а які нічого. Вони ж і повинні бути відповідальні за долю літератури, за її упадок, а не «Вістник», що завжди був ізгоєм, «ненавидженим» «порядним товариством» і ним поборюваний. І власне не про «Вістник», а якраз про те «порядне товариство» (з Мих[айлом] Рудницьким на чолі) треба говорити, коли згадувати, як це робить напад, про літературні кліки, про кар'єристів і коньюктурників.

З ледве укритою ноткою особистого жалю автор нападу дорікає «Вістникові», що той ізолював немилого собі письменника від читача. Якого письменника? Чи «Вістник» ізолював, напр., від читача Вас? Чи може, навпаки, був тим, що звів Вас з читачем? Що значить ізолював? Хіба, повторяю, мав «Вістник» монополію на літературу? Та ж той «ізольований» «Вістником» геній чи талант міг дати себе почути читачам «Дзвонів», чи «Нових Шляхів», чи «Назустрічі»? Зрештою, так робив і автор нападу. Чи він уважає, що ті журнали не мали відповідних читачів, а мав їх тільки «Вістник»? Що не всіх бажаючих приймав до себе «Вістник» — це нормальна річ. В кожній суспільності з різними літературно-громадськими смаками і наставленнями завжди є кілька окремих органів. Одні мають одних співробітників, другі — інших. В чім же річ? Чи, представляючи «Вістник» якимсь диктатором думки, від якого залежала опінія про письменника, не осягають якраз протилежного від бажаного результату автори нападу, які, не одержавши від нього літературної «нобілітації», й досі, по 20-х роках, не можуть переболіти отриманого «рефю»?

2) «МУР» уважає, що «Вістник» мав згубний вплив на літературу доби. Чи Ви дійсно думаєте, що коли «Вістник» упродовж 17 років майже сам протиставлявся отруйним впливам большевицьких «Вікон», чи «Нових Шляхів», чи органові львівських «наплювістів» з Мих[айлом] Рудницьким на чолі і з його *Нагодами й Пригодами* замість літератури, — то це було згубливе для нашого письменства? Чи Ви справді думаєте, що протиставляти весь той час тим органам преси таких авторів як Стефаник, Черемшина, О. Теліга, Ольжич, Маланюк, Стефанович, Мосендз, ну і Вас, пане Самчук, або другого члена «МУР»-у Юрія Клена, — це значило згубливо впливати на нашу літературу? Дехто каже, що ці автори припадково опинилися у «Вістнику». Невже? Чом же вони не опинилися припадково деінде? І чом не опинився припадково у «Вістнику» автор нападу в «МУР»-і,

а натомість припадково опинився з А. Крушельницьким і М. Рудницьким? Чи це було згубне для нашої літератури, коли «Вістник» — перший в Галичині — знайомив читача з тими творами Хвильового, Косинки чи Фальківського, за які їх потім розстріляли, в яких, не зважаючи на російську цензуру, бриніла протибольшевицька нотка? Чи Ви думаєте, що іронізувати над «переможним чвалом квадриги трагічних оптимістів», з яких двоє заплатили власним життям за вірність своїм ідеалам Правди і Краси, — що іронізувати над ними є доказом сумлінности критика чи бездонним цинізмом типового «наплювіста»? І чи подібну «критику» Ви зачисляєте до літературної полеміки чи до вчинку, подібного до жесту бездумного пса, що підносить лапу над свіжою могилою людей, яких не дано йому розуміти? Чи Ви справді думаєте, що уперта й послідовна боротьба «Вістника» з вітром зі Сходу допроваджувала до згуби нашої літератури? Що так може думати новошляхівець — зрозуміло. Але як можете так думати Ви?

«МУР» твердить, за Брандесом, що доказом життя літератури є те, що вона постачає проблеми для дебатування, а що диктатура «Вістника», яка тих дебатів не допускала, навіть про кризу літератури української згадувати не дозволяла! І в це Ви теж вірите, пане Самчук? Та ж одна з перших моїх статтей у «Л-Н Вістнику» була якраз під заголовком *Криза нашої літератури* в 1922 чи 23 році. Щождо «дебатів», то мусите [знати, що якраз] «Вістник» достарчав проблеми до дебатів і в області літ[ературної] критики і політики. Накреслювані «Вістником» проблеми дискутувалися у Львові, в Чернівцях, у Празі, у Берліні, де лиш були українські органи преси. Про «Вістник» була мова на судовій розправі «Спілки Визв[олення] України» в Харкові в 1931 р. На накреслені «Вістником» проблеми живо реагувала українська преса в Києві і Харкові. Чи Ви цього не знаєте? Що, особливо у Львові, полемісти знижалися до рівня останнього нападу в «МУР»-і, це вже була не моя вина. В Харкові чи в Києві іноді ці дебати кінчалися погрозами й відкликом до Чека. І це, власне, характеристичне: чи «Вістник» діяв згубно на свою суспільність чи ні, найкраще видко з того, як дивилися на акцію «Вістника» чи його редактора споконвічні противники української національно-культурної і політичної окремішности — росіяни. Насамперед большевики, отже ці останні, які мали за ціль деморалізацію нашого суспільства, якраз «Вістник» найзавзятіше поборювали! Чи тому, що він розкладав і деморалізував наш загал, чи може тому, що якраз скріпляв його моральні і його відпорні сили?

3) Говориться в нападі «МУР»-у, що «Вістник» зірвав з українськими традиціями та відірвав нашу літературу від Европи... З якими традиціями?

Від якої Европи? «Вістник» не зривав з традиціями старої християнської Европи та її авторів весь час пропаґував своїм читачам, як: Меріме, Кіплінґа, Сервантеса, Шекспіра. Він зривав лише з традиціями упадочної Европи, якій марку і в літературі, і в політиці надавав соціялізм. «Вістник» відрікався традицій еротоманів: Цвайга або Маргерита, або деґенерата Пруста, чи большевика Барбюса. І це було його право, як правом деґенератів було захоплюватися деґенератами.

Зірвав «Вістник» з українськими традиціями? З якими? Мої противники воліли традиції 19-го віку — Куліша й Драгоманова, що гостро відмежовувалися від традицій старої козацької й князівської України і від Шевченка, що проклав нам до них міст. Я, навпаки, підносив ці останні, відмежовуючись від традицій Драгоманова й Куліша. Оце і все. На якій підставі має хтось право вважати, що інших традицій, крім 19-го віку, ми не маємо? Що лише від нього починається наша історія? З того духа нашої давнини виростав і дух її письменства, в який і був задивлений «Вістник». І цей останній дух служив і служитиме не «політичній злободневності», не «шовіністичній тенденційності», лише вічним ідеалам свобідної, не схамілої людини, як служить їм досі в «Слові», в «Милості Божій», в Патерику, в поезії Шевченка, Лесі Українки і вістниківської квадриги. І цього духа не мав ніякої охоти заміняти «Вістник» на дух драгоманівщини, ні новошляхівщини, ні на дух ображених амбітників та «шукачів правди» на смітниках творчости Сінклера чи Винниченка.

«Вістник» відривав нас від наших традицій в письменстві? Чи ж не пошані цих традицій були присвячені літературно-критичні статті в «В-ку» про Лесю Українку, Стефаника, Черемшину, О. Пчілку, Шевченка? «МУР»-ові ці статті не подобаються? Це — річ погляду. Річ погляду на те, що таке літературна критика. Для мене це значить — відкривати **дух**, яким надхнута творчість письменника, відкривати те, що він хотів сказати в пориві творчости нам. Для моїх противників літературним критиком був той, хто знав, скільки разів ужив поет того чи іншого епітета або виразу і які рими в нього найчастіше зустрічаються. А хто знав, як був одягнений Шевченко під час арешту або чи в 1841 чи 42-му році написав якийсь вірш, той був геніяльним шевченкознавцем. Критика, яка цим менше цікавилася, лише заглиблювалася в трудніші і складніші **проблеми духа** поетової творчости, називалася мовою цих примітивних і невибагливих людей «публіцистикою».

4) Невибагливість їх смаку стане ще більш очевидною, коли подивимося на те «позитивне», на ту Европу, на тих письменників та ідеологів, яких вони протиставляли «Вістникові». Це були або росіяни, або большевики,

або аматори «єдіной і нєдєлімой». Був це, передусім, Драгоманів, якого нам рекомендує автор нападу, той самий Драгоманів, якого Франко називав «наївним мужиком, що поза своєю громадою не бачив світу». Був це Грушевський, той, що за словами Вашого колеги з «МУР»-у Ю. Клена «поплентався на схилі літ сліпим під Кремль, у третій Рим»... Ось хто були ті великі европейці, в яких «МУР» учить нас вчитися західницького духу! Далі, «МУР» рекомендує незабутнього Винниченка, автора лубочного (але «поступово-соціялістичного») романа *Соняшна Машина*, драм з життя людських павіянів, філософа «полового вопроса», малоросійського Баркова «на поважно». Він теж має бути герольдом европеїзму, нашим стовпом вогняним в мандрівці по пустині! А далі іде ґалерія славних прихильників «третього Риму» — Барбюса, французького большевика, А. Сінклера, американського большевика, ну і два стовпи московського месіянства — Лев Толстой, що своєю анархічною проповіддю торував шлях до комунізму, і Достоєвський, пророк «народа-богоносца», ненависник західньої цивілізації, проповідник «нової людини», отих усіх убійників, епілептиків, повій, ідіотів і «бєсів», які мали оздоровити «згнилий світ» Окциденту. Ось в обороні яких авторів проти остракізму «В-ка» виступив «МУР». Повторяю, все це логічно для був[шого] колеги А. Крушельницького й М. Рудницького, який тепер в «Радянській Україні» так само, як напасник в «МУР»-і, бореться з вістниківським «шовінізмом» і вихвалює як взірці для нас «світочів» літератури «братнього великого російського народу». Але чи під цею проповіддю підписуєтеся й Ви, пане Самчук, і Ваші інші колеги?

Забув ще згадати останнього представника «нової Европи», якого рекомендує напасник (в «Арці»), це — Сартр і екзистенціялізм. Чим він так приподобався напасникові з «МУР»-у? Мабуть, тим, що відповідає його вдачі. Екзистенціялізм — «винятково цікава доктрина». Чим? Тим, що «не ставить собі ніякої мети»... Уважає, що «нічого абсолютного на цій землі нема»... Тим, що людина знаходить мету в самій собі, бо людина — це тільки пристрасть. Тим, що героями Сартра є люди «розщеплені в собі». Тим, що наука сартризму, його «вічне Так і Ні» — просто роззброює напасника з «МУР-у» «своїм цинізмом». І тому його театр — це театр «авангарду нашої доби». Тепер Ви, мабуть, уже ясно бачите, яку Европу, протиставляє автор нападу в «МУР»-і вістниківській Европі!

4А) Дальші згубні впливи, в яких обвинувачується «Вістник» (очевидно голословно!), — це нетерпимість, фанатизм, догматизм, ксенофобія, шовінізм, чорне реакціонерство і т.п. Хто читав промови громовержців Громики чи Молотова, той завважить відразу, з чийого арсеналу, з арсеналу

чиєї доктрини запозичені обвинувачення в тих страшних гріхах. Це просто наліпки, які мають на меті знеохотити хиткі й слабі уми, зогидити їй гарні і шляхетні в своїй суті ідеї. І так: «шовінізмом» вони вирішили прозвати невигідний їм патріотизм; «ксенофобією» — оправданий гнів до насильника; «нетерпимістю» — моральний опір розкладовим доктринам; «фанатизмом» — глибоку віру в свою правду; «догматизмом» — аксіоматичність підставових Правд, в які людина чи загал вірить і без якої він розпався би; «реакціонерством» — заперечення віри того «грядущого Хама», що вже розсівся в багатьох столицях Европи, чекаючи, коли йому приготує шлях до інших пропаґанда колишніх або майбутніх новошляхівців. Ці страшні «кимвали бряцаючі» вже втрачають свій кредит в Европі. Всі вже знають, чого варте обвинувачення Бевіна в «фашизмі», а де Ґоля в «реакціонерстві». Всі вже починають добачати, що за тими страшними «догматизмами» «В-ка» криється попросту певна, ясна, безкомпромісова ідея, яку ніс в нашу суспільність «Вістник». Що ця ідея нічого не стратила в своїй атракційності, свідчить факт, що на неї, не «Вістник» (якого вже нема ось вісім років), не перестають нападати її комуністичні і півкомуністичні противники і на континенті і в Америці. Чи хто згадує коли про журнали, які нападали на «Вістник»? Сам напасник з «МУР»-у, обговорюючи літературне життя останніх двадцяти років, просто забув їх, забув, що вони існували!

5) Виступаючи в похід, напасник з «МУР»-у мусить мати і свої позитивні ідеї? Є це також до несхочу знані прекрасні гасла «гуманности», протесту проти «визиску людини людиною», співпраця націй, раціоналізм, вільнодумство, поступ тощо і, очевидно, Ренесанс і Революція французька. Великих слів велика сила, що її знайдете в кожному червоному чи рожевому часописі. Недавно ще й «Рад[янська] Україна» знов писала про поступ і про боротьбу «проти всяких проявів реакції» і за співпрацю націй, особливо за «споконвічне братерство» нашого народу з московським. Знаємо ціну цим фразам в «Рад[янській] Україні», знаємо її і в прихильника Барбюса або Вольтера й Руссо, на яких напад «МУР»-у не забуває покликатися. Цей гуманізм простісінько привів нас від Жана Вальжана Ґюґо до Вотрена Бальзака, від Турґенівських мужиків до Ґорківських босяків, від Сонєчки Мармеладової до Гарсонки Маргерита, від Некрасівських бурлаків до «12-ти» збоїв Блока, до ідеалізації того шумовиння, тої голоти, яку Бакунін звав «гранд канай попюлер», а Маркс — «люмпенпролетаріятом». Це той гуманізм Вольтера й Руссо, що привів до Робесп'єра і ґільйотини 1793, або гуманізм Толстого й Достоєвського, що привів до практики Чека. Інтернаціоналізм (співпраця націй) Бонапарта і Сталіна, себто те гасло, яке довело до їх практики або, з другого боку, до нових «рабів з кокардою

на лобі», до Тичин і Любченків, активних й пасивних бігунів того «інтернаціоналізму». І прийшло до того саме тому, що фальшиві пророки поставили в осередку своєї доктрини людину, детронізуючи її Творця, який повинен стояти в центрі всього. Без Нього як осередка наступає та анархія думки, волі і почуття, яку спостерігаємо в сучасній Європі; анархія, що перетворила гуманізм у моральний квієтизм і непротивлення злу; раціоналізм — в боговідступство, а вільнодумство — в заперечення всяких керуючих аксіом в житті особистім і громадськім. Проти цеї власне анархії змагався «Вістник», ця ж анархія сплодила захвалюваний «МУР»-ом ідеал людини, яка «сумнівається й шукає», замість вірити й діяти. І в наші часи знайдуться такі, що, сумніваючись і шукаючи, знайдуть замість Христа — Каяфу. Але коли ці шукачі правди, що нишпорять за нею по большевицьких смітниках Росії й Европи, згадують при цім і Бога, то є це таке саме блюзнірство, як у Блока, що на чолі своїх 12 розбійників поставив Христа.

Зрештою, що криється за тими дзвінкими фразами «МУР»-у, читачі могли б довідатися з писань його ж таки співробітників, які поясняють, що за Ренесансом крилося підпорядкування Божого людському, взлядність правди і — всупереч «темному» Середньовіччю — повний нігілізм, повне заперечення (**В. Петров**). В тих же авторів «МУР»-у можете дізнатися, що Аристотель і Тома Аквинський ближчі до сучасности, ніж Фоєрбах, що наші часи багато мають спільного з Середньовіччям та що багато з того, що дискредитував і зневажав новий гуманізм, реабілітує наш час. Чому б напасникові з «МУР»-у не напуститися за єресь на своїх колег по журналу? Чому, накидаючись з гарячністю неофіта-гімназиста на давнє авто-да-фе, нічого не розкаже про сучасне, більш дошкульне нашому народові?

І чому Ви, пане Самчук, не постараєтеся узгіднити якось погляди співробітників «МУР»-у на основні проблеми життя? Бодай так, щоб вони бігуново собі не заперечували?

Чи Ви думаєте, що це зовсім не важне, чи годяться чи розходяться між собою Ваші співробітники в засадничих ідеях?

6) Навздогін за іншими противниками «Вістника», і «МУР» теж нападає на нього в ім'я моралі. В одних була це мораль К. Маркса, в других — мораль новітніх Кочубеїв, у третіх — мораль ласкавого телятка (що дві матки ссе). В обороні тієї моралі виступає проти мене і «МУР». Головно не подобається йому, що «Вістник» займався «реабілітацією злочинця як героя», культом «драпіжника». За ними, виходить, що *Сини* Стефаника, що повстанці в цілім ряді спогадів Тютюнника, Крезуба та ін. — це були розбійники? На щастя, і ці моралісти, як і все інше під місяцем, — не нове.

Ще Куліш так прозивав козаків і радив авторові *Гайдамаків* впорскнути їм більше його хуторянської «людяности», так, як Драгоманів докоряв Шевченкові, що не мав його професорської вчености («Жаль, что нє знаком ти з нашім пєтухом!»). Своє колишнє захоплення козацтвом звав Куліш «мракобєсієм», а скінчив, як відомо, звеличанням таких гуманних володарів, як Петро і Катерина... Вульґаризованим новітнім Кулішем був О. Назарук, який теж виступав в обороні моралі й гуманности проти розбійницької пропаґанди «Вістника» і, покірний закону природної еволюції гуманістів, скінчив в «Новій Зорі» прославленням тих самих чужинецьких тиранів, детронізацією Шевченка і приплескуванням — пост фактум — зруйнованню Січі... І куди тільки оте моралізаторство не заводить! Ідучи тою самою логічною стежечкою, наші сучасні моралізатори звуть розбишаками або дурнями тих земляків, які збройно виступають проти наїзника, а натомість реклямують книжку і (очевидно) політику високоморального Марґоліна, що шукав спасіння України в передпокоях московського посла в Вашінґтоні і який є засадничим противником ідеї української самостійности. Всім цим духовим нащадкам Кочубеїв давно вже на їх обвинувачення дав клясичну відповідь Шевченко, назвавши їх «брехунами» і «людоморами». Отже, й відповідати нам після його відповіді лишилось малощо. Два слова хіба! Напасник з «МУР»-у інстинктивно чи інтуїтивно злобствує, що ота «аморальна» проповідь ішла «під знаком вістниківського леопарда». Того знака не терпіли і за життя «Вістника» його противники. Бо це був символ! Розумію, що многим був би приємніший інший знак, напр., Серп і Молот або так відповідаючі ніжній українській вдачі Веселка, Тополя чи якась Ластівка. Але я шукав символіки не в Санчо-Пансівській Україні, а в іншій, в древній. Літописи прирівнювали князя Святослава до «пардуса», Романа Галицького — до тура, а в «Слові» князівські дружинники прирівнюються до «сірих вовків», що вганяють полем, шукаючи — уявіть собі — не когось, кого б можна було зарізати й пограбувати (як це личить розбійникові), — а чести і слави. Цей символ не подобався освоєним, прирученим і духово кастрованим моральним драгоманівцям. Але для мене він виражав власне духовість не здеґенерованого 19-го віку і тих інших віків, коли і інші ще нас боялися і ми себе шанували. Це був символ, власне, тої нашої «лучшої людини», тих членів провідної верстви, яких Раф. Зборовський називав людьми «прекрасної моральности», які не були «ні тупоумні», ні «плути», лише шляхетні, мудрі й відважні. Ця раса людей була взірцем і Шевченкові, який ділив людей на «козаків» і «свинопасів», «святих лицарів» і «плебеїв-гречкосіїв», які довіку бажали залишитися Яремами «хамовими синами», а не перемінитися

в козака Галайду. Ось цей тип людей з символом леопарда і проповідував «Вістник» і в поезії, і в політичних статтях, і взагалі. Що цей тип перемінявся в очах «людоморів» в розбійника, не дивуюся. Та ж і Куліш звав їх героями «п'яної музи Шевченка», а Грушевський — «невгомонними забіяками» (про київських князів). Люди з «смілим серцем», «орлім оком», «твердими руками» не подобалися «гуманним і м'яким» вождям ліберально-соціялістичного 19 і 20 вв.

Зрештою, тяжко трактувати поважно напасника з «МУР»-у, який стало сам собі заперечує. І, мабуть, напівсвідомо. Раз обурюється на вістниківське «хижацтво», раз (де-інде) схвалює його у Франка, що нібито сам перейнявся філософією беркута, «героїчного насильства, фанатизму й непримиримости». Донцову закидає, чому не лучить Драгоманова з Лесею Українкою і зараз же в іншому часописі хвалить Франка за те, що від «драгоманівського всесвітянства» перейшов нібито до мужнього світогляду Лесі. То знову заговорить фразеологією «Вістника» («волюнтаризм», «літературний імперіялізм», боротьба з «просвітянством» і ін.), але без ладу і складу. «Вістник» обґрунтовував свої погляди й гасла в ряді розвідок, Косач обмежується пустою фразеологією, вульґаризуючи ті гасла, як у віршах колись вульґаризував Маланюка. І зараз же, без дальших пояснень, у скобках додає, що ті гасла мають інше значення, не таке, як у «Вістника», звідки їх взяв, але яке саме, забуває додати. Виходить, як у Хлєстакова, який теж написав *Юрія Мірославського*, але зовсім іншого... Ці «запозичення» — не моя фантазія, їх добачають і інші. Так, п. Шерех недавно писав, що може не було б такого *Рубікону Хмельницького*, якби не було на світі Донцова. Не можу судити про слушність уваги, бо не читав *Рубікона*. Але гадаю, що авторові найвищий час «самоозначитися». Зрозуміти, що навіть Да Вінчі не робив синтези Бога з «мєлкім бєсом», що Сартра з Хмельницьким не зсинтезувати. Але це його річ. Вас же, пане Самчук, я хочу запитатися, чи Ви думаєте, що така широка «свобода» для авторів, що самі собі заперечують, спричиниться до повстання «великої літератури»? До того, щоб вона відіграла належну їй ролю у вихованні, а не в хаотизації загалу? Чи може Ви думаєте, це не її діло?

7) Один критик на одну п'єсу напасника з «МУР»-у знайшов у персонажах автора «подвійні душі» і товмачить це психічною «двоїстістю» самого автора. Небезпечний знак! Ним пояснюється і погляд автора на письменника, яким повинен він бути. З неприкритим цинізмом він декларує, що письменник сміє бути «скептиком», істотою «асоціяльною» і мати підозрілу біографію. З повною «свободою» світогляду. Не в тім сенсі, що має право на власний світогляд, а в тім сенсі, що може мати два чи три водночас

або міняти щотиждня і кожний презентувати як правдивий. Письменник за цею теорією може бути «шкурник», зрадник своїх друзів. До такого «ідеалу» не доросли члени вістниківської квадриґи, а тому, віддавши прихапцем двом з них (Телізі й Ольжичу) лицемірний поклін, напасник з «МУР»-у застерігається проти таких «винятків»: це були «ентузіясти», а ними не мають бути письменники, які, очевидно, всі мають нагнути свою біографію до біографії напасника з «МУР»-у. Письменник може раз виступати як будівничий, раз як руїнник, як Дажбог і князь Тьми. Я би міг продовжити — раз як большевик, раз як націоналіст і навпаки. Гістерія незрівноваженого осібняка. Повна душевна й моральна розперезаність. Він нам наводить приклад Еразма, автора *Похвали Глупості*. Сам же пише *Похвалу Підлоті* в «МУР»-і. Чи може це й Ваш ідеал письменника, пане Самчук?

Чи Проповідь таких засад є, на Вашу думку, моральна? Не згубна для літератури? Чи може високопоетична й будуюча? Чи Ви поділяєте цю пропаґанду принципіяльної безпринципности і апотеозу безідейности? Многогранність письменника — це одна річ, виправдання його кльовнад — друга. Шевченко напевно був многогранний, всебічний. Але напасник з «МУР»-у всебічністю перевищив і Шевченка, бо у цього не знайдете апотеози підлости. Не стаю в позу мораліста, і кожний з нас має напевно багато гріхів до замолювання. Але, як зразок до наслідування, все ж волію, щоб письменники брали не зовсім всебічного Шевченка і таких поетів, як Теліга і Ольжич, ніж авторів *Похвалі глупоті* чи підлоті.

8) На мою думку, письменник повинен бути і «фанатиком», і людиною «непохитних, кріпких переконань», людиною «нетолерантною», себто такою, що «не легко мирилася б з тими, хто думав інакше», а ще до того перейнятою «християнською філософією» — прикмети, якими сучасники, що його знали, наділяли Шевченка. Подібно дивився на завдання письменства і автор *Кобзаря*. Література, за ним, завжди мусіла мати щось «нравственно назідатєлськоє». Так само дивився на ці речі Гоголь. «Строго взищется с него, — писав він, — єслі от сочінєній его не распространится какая-нибудь польза душе» і «нє останєтся от него ничего в поученіє людям». Література повинна «начертать закони дєйствія человєку», повинна мати «нравственноє і благотворноє вліяніє». Письменник — це вільна людина, не «визволена людина», визволена від обов'язків супроти Бога і загалу. Письменник — «будітєль», духовий провідник. Наша доба — доба вибору між Добром і Злом, Христом і Варравою, небесним Кесарем і Пілатом. В нашій добі свідомий свого покликання автор повинен зректися ідолятрії «людини» і матерії, а повернути до адорації Того, хто — нераз

казав Шевченко — є єдиним джерелом Правди, Добра і Краси. Розуміючи того Бога, як знов же розумів його автор *Гайдая* — як «Бога сили, Бога слави». Анархія ідей в сучасності вимагає аксіом, анархія почувань — віри, анархія волі — нового ентузіязму. «Скептикам» і «шкурникам» нема що тут робити. Ціну їх «свободолюбства» прекрасно знають земні кесарі, які так зручно вміють запрягати їх в почот своїх панегиристів.

8А) Відповідно до такого ідеалу письменника є моє розуміння завдання літератури. Так, як «вузьке розуміння нації як плебса» у Драгоманова (Франко про нього) викликало як реакцію політичну творчість «Вістника», так вузьке розуміння Драгомановим нашої літератури як «літератури плебейської» (його власний вираз) викликало реакцію на нього в літературній, поетичній і літературно-критичній ділянці у «Вістнику». Звідти два гасла: не плєбс, а велика нація і — велика література. Тому то так і напосідався Драгоманів на Шевченка, що той виламувався з його плебейської концепції письменства і тематикою, і патосом, і фанатизмом, і глибиною думки. Література, як розумів її «Вістник», повинна була будити «пошану до високих предметів», «підіймати і плекати високі почуття». Письменники повинні поклонятися «Музі гніву і любови», «любови до бідної душі людини, яку гублять з усіх сторін і яку губить вона сама», і «гніву до того, що губить людину» (**Гоголь**). Наближатися до цеї Музи, в якої були «вогні, а не слова», і старалася вістниківська поезія і література ідеологічно-політична. Права цеї Музи в такій архіважливій ділянці, як театр, теж обстоював «Вістник» у праці В. Геркен-Русової про *Героїчний театр*. Шевченко цінив мистецькі твори, які були «возвишенно прості і прекрасні», «возвишенно прекрасні», себто не лише «бо», а «сюблім». Гоголь волів від «м'ягких і ніжних струн» у поета — «густі і кріпкі». Гоголь проповідував ліризм, що збуджував би «суровоє висшеє благородство душевноє». В театральнім мистецтві він любив «високий театр», протиставляючи йому «всякі балетні скоки, водевілі і мелодрами», любив «високу трагедію і комедію», протиставляючи їм неґативно «пусті й легкі п'єси». Таке мистецтво і така література повинні були виховувати суспільство і «скріпляти його в правилах життя», не робити його «легким і вітрогонним». Така література не могла цвісти на Україні, поки не почав би будитися в ній старий дух нашої давнини. «Вістник» твердив, що без поборення «традицій» 19-го віку, без навернення до духа нашої давнини, не можливий на Україні ніякий ренесанс, ні духовий, ні політичний, ні літературний.

А де ж синтеза, спитають мене? Не може ж бути література і політична і белетристична такою однобічною! Ні, не може. Вона й буде

«многогранною», властиво буде (як було і як є) дві літератури: «плебейська» для плебса і ота висока — для тих, що її потребують. Література провідної верстви. Про них, про цю верству, і про цю літературу якраз і ходило «Вістникові», і цим пояснюються анімозії до нього з боку всякої масти драгоманівців. Синтеза? Її пробували робити многі. М.ін., Онацький, єднаючи націоналізм з Грушевським і Драгомановим. Тепер робить з таким самим успіхом подібну синтезу (в літературі) напасник з «МУР»-у. Закидали рівно ж мені «однобічний боротьбізм» і невміння зсинтезувати його з нашим «ліризмом», бо той виключний «боротьбізм» є «чужий духові хлібороба». Можливо. Але література, друкована і пропаґована у «Вістнику», не мала бути літературою хлібороба, лише тих, що чулися своїми смаками і аспіраціями, цілою тонацією душі спорідненими з тим типом нашої історії, що Шевченко окреслював виразом «козак» або «лицар». Очевидно, міг він походити і часто походив (особливо в наші дні) з хліборобів, але ось так, як Галайда з Яреми, коли йому «виростали крила». На світанку французької літератури єдиними темами, гідними опрацьовання, були геройські вчинки володарів і життя святих. Література звертала увагу лише на два високі почуття, джерела надхнення, гідні поетичного опрацьовання — бравуру і віру. Чи не це бачимо в нашім старім письменстві? До чогось такого має бути подібна література, про яку говорив «Вістник», література, що збуджувала б пошану до «високих предметів».

Література має виховувати. Як наші Літописи і Євангелія чи Патерик виховували і володаря, і письменника Мономаха або як Корнель чи Расін виховували тих лицарів без страху і догани, які були прототипами *Трьох Мускетерів* Дюма. Руссо, Сартр, Винниченко, очевидно, виховують іншу породу людей, яку Гоголь називає «ученою чернью». Синтези з того не зробите.

Таких «скептиків» в часи старої Еллади, які засуджували героїв і зневажали богів чи, коли були музиками, плакальницькими мелодіями розманіжували сувору відвагу і ум володарської кляси, Платон радив видаляти поза межі республіки. Я цього не раджу, бо й республіки ще, зрештою, не маємо. Але хай же ніхто не дивується, що таких письменників я лишав за порогом «Вістника».

Без відродження того духа нашої давнини, про який я писав і у «Вістнику» і в *Націоналізмі*, і в *Дух нашої давнини*, нація не вийде на ширшу, світову арену і політичної, і духово-мистецької творчости, ні відродження церковно-релігійного. Без відродження того духа Україна не відіграє тої рішаючої ролі, яку їй готова призначити Доля, в розпочатій уже страшній боротьбі християнської Европи з діяволом. Повторяю, в цій боротьбі нема місця «скептикам», які самі не знають, що ненавидять і що люблять. Нема

місця літеплим душам, які виригне Господь з уст своїх. В цім змагу є місце лише і для діячів, і для мистців **одної** любови. Як казав Шевченків **Гайдай**:

Любіть **одно**! Нє разделять
Любовь прекрасную надвоє.
Ето по-моєму! І тот,
Кто говоріт, что **всьо** он любіт,
Холодний камень он. Он лжот!
Он нічєво тогда нє любіт,
Он богохульствует!

Post scriptum. В запалі «полеміки» напасник з «МУР»-у називає мене різними милими епітетами — «дуболобий», «шарлятан» і ін. Це, очевидно, звичка в авторів певної «культури». Тих і подібних епітетів уживав недавно проти мене (в 1945) симпатичний редактор «Дійсности» Пасіка (у нього я був «пройдисвіт»). Не вирізняючись дуже великою інтеліґентністю, він не вмів розчовпати, про що я говорив у своїй останній книзі, а що відчував, що не дурно в ній були випади проти тих, яких Шевченко звав «свинопасами», то й звичаєм того типу людей, скінчив нецензурною лайкою. З приводу одного такого полеміста і Маланюка, на якого той нападав, писав недавно В. Державин, що виступи, подібні до виступів Доленґи проти Маланюка, в варшавському «Ми» в 1934 р., «сприймаються сучасністю як політичний памфлет, не гідний серйозної уваги». Не інакше поставиться майбутнє і до випадів нового Доленґи в «МУР»-і. Але звертаюся, пане Самчук, до Вас. Чи Ви думаєте про «Вістник» та його редактора так само, як новий п. Доленґа? Коли так, то чи й тоді так думали, коли роками були співробітником «Вістника»? Коли ж ні, то що Вас спонукало видрукувати напад? Чи думаєте, що цей напад є в гармонії з ухваленими на засіданні «МУР»-у 9 травня б.р. засадами про «морально-етичне наставлення» Вашої організації, які вимагають «льояльности, толерантности та пошани до людини та її особистих переконань»? Чи Ви згожуєтеся з висказом Ю. Клена, що «коли ми зустрічаємося з неетичною методою критики, то єдине, що, лишається нам, — не сідати з тими людьми за один стіл»? Чи думаєте, що, навпаки, треба сідати і таку полеміку похваляти? Чи вважаєте, що уміщання Вами без жадної дезавуючої примітки нападу проти мене і «Вістника» направду свідчить, що члени «МУР»-у, як Ви кажете, разом з Вами і напасником, «служать одному Богові»?

Якому?

21 липня 1947

ЮРІЙ КЛЕН

Про ґенезу поеми *Попіл імперій*

Хвилевий ліричний настрій або стислий епічний мотив поет може вичерпати в невеликому би або якогось суспільного шару, він (якщо не писатиме повісти, а схоче лишитися вірним віршові) віллє його у форму більшого твору — поеми. Поема, що охопить життя цілої якоїсь доби чи народу з усіма його властивостями, виростає в е п о п е ю .

Не кожному народові дано мати свою епопею. Найбільше пощастило грекам, що мають безсмертну *Іліяду* та *Одисею*, що охоплюють увесь побут народній того часу; німці мають *Пісню про Нібелюнґів*, де відбилася доба лицарська з її звичаями, фіни — *Калевалу*, де зібрано міти народні з їхньою вірою в потужну силу чаклунства; французи — *Пісню про Ролянда*, де — так само, як у *Слові о полку Ігоревім* — незначна з історичного боку подія, а саме локальна поразка війська дала матеріял якомусь поетові, учасникові походу, використати цей епізод як тему для епопеї. Знаходилися і в пізніші часи поети, що намагалися давати поеми характеру епопей. Полякам пощастило з *Паном Тадеушом*, де Міцкевич майстерно потрапив віддати цілу добу. Не вдалася така спроба Вольтерові в його *Генріяді*, і цілком забута *Росіяда*, квола спроба Хераскова. Найбільше пощастило Дантові, який у своїй поемі *Божественна комедія*, що розпадається на три частини, *Пекло*, *Чистилище* і *Рай*, відобразив середньовіччя з його світоглядом і політикою свого часу.

Думка дати українській літературі епопею, якої їй бракує, надто, може, смілива й зухвала. Вона не одразу в мене склалася. Коли мене в 1942 році доля закинула до Берліну, де я в невеликому колі кількох українців читав вечорами свою продукцію, пані Н. присвятила мені довгого вірша, в якому переконувала, що пора мені від дрібних поезій перейти до великої поеми про сучасну добу, увійти в «гекзаметра дзвінкі кольони». Та, ніби випадково кинута, думка почала поволі зріти і набирати з часом певних форм. Приїхавши влітку 1943 року на два тижні в Райхенав (у Чехії) я написав

там три уривки. Насамперед мою уяву полонила постать Архімеда, що сидить під час бою в Сиракузах і креслить на піску свої геометричні малюнки, роблячи сміливі винаходи й байдужий до інших подій. Сп'янілому від крови римському воякові, що вдирається до нього він кидає слова:

«Нолі танджере циркульос меос!» — «Не смій торкатися моїх рисунків!» і гине від меча того вояка, що не розуміє значіння отих на піску викреслених фіґур. Отже Архімедові присвячені були перші рядки:

Високий день стояв ще над ставком
і жовто пах липневим медом,
а я над недописаним листком
Хиливсь новітнім Архімедом.
Кому віддам мережива цих рим,
кому рядок останній звірю,
коли крізь заграви і чорний дим
догледжу хижу постать звіря?

Згадуючи довгі кольони полонених українців, що йшли битими шляхами, відроджене в наші часи невільництво, беручи на увагу хитливість нашого континенту, якого почала заливати страшна хвиля барбарства, я думав над тим, чи варто взагалі щось писати в наші дні, дні тої доби, що змітає з землі всю нашу віками творену культуру:

Кому потрібні будуть ще скарби,
у спадок дані нам віками,
коли уздовж шляхів підуть раби,
у далеч гнані батогами?
Хто здержати здолав навісну
і обуянну шалом силу,
коли я «Нолі танджере!» гукну,
щоб захистити витвір милий?
Коли підточить хвиль страшний прибій
хитливі обриси Европи,
чи не змете шалений буревій
і днів моїх страшний літопис?

У хаосі руїн, що почали повставати навколо, я чув виразно один голос, голос пророка Єремії, плач його над загиблими містами; отже виникли тоді перші *Плачі Єремії*, що разом із згаданим уривком мають увійти в III ч. поеми. Далі в Райхенаві конкретне протиставлення двох віків: XIX і XX; віку, в якому доживала стара романтика, і віку літака й атомової бомби. І ч. поеми склалася з найрізноманітніших уривків, писаних різними розмірами, вона охоплює час першої світової війни і революції.

Філософське обґрунтування її: ми бачимо тільки відтинки величезного килима, що проходить перед нашими очима, а тому не можемо уявити собі цілости його узору; ми тримаємо в руці тільки зерна й не бачимо гаїв, що з них виростуть, тому й не в стані збагнути сенсу того страшного лихоліття, яке переживаємо. II частина поеми цілісніша. Вона малює пекло, через яке довелось проходити нашому народові, і писано більшою частиною в осени 1944 р. в Гайлінґ Вассер коло Інсбруку. Тут поема Данте з його подорожжю через пекло була за зразок. Тому й Данте веде (як його самого вів Віргілій) автора отим пеклом. Писана та частина й розміром *Божественної комедії* — терцинами.

III частина охоплює наші часи: початок і розвій гітлерівства, друга світова війна, руїна Европи, берлінська катастрофа, сучасність. В Гітлері автор побачив посланця Люцифера, що явився народові в блискучих ризах антихриста, якому владними чарами вдалося зачарувати натовп і повести його за собою. Як Христа спокушав у пустелі Люцифер, так спокушав він вождя, і той, спокусі улягши, вступає на шлях катастрофи.

IV частина, філософська, що шукатиме шляхів виходу з сучасного хаосу, намічена в загальних рисах і ще не набрала форм.

Я напочатку ставив собі скромне завдання — дати поему на кілька сот рядків, але вона, мимо моєї волі, росла, захоплюючи все ширші обрії, і мені довелось її розмір рахувати вже не сотнями, а тисячами рядків. Чи задовольнить вона вимоги, що ставляться до епопеї? Про це судити не авторові.

Зальцбурґ, серпень 1946

ЮРІЙ КОСАЧ

Вільна українська література

1. Сівба й пожнив'я однієї доби[1]

У темній і глухій добі, що ми її недавно пережили, — а вона почалася в нас приблизно (в Західній Україні й на еміґрації) на початку тридцятих років, остаточно утверджуючися в роки війни, дискусій літературних у модному розумінні, власне, не було. Бо саме поняття дискусії було не питоменне добі й її духові тоталітарного обскурантизму, який не зносить людей, що сумніваються й шукають. Усе ж на пласкому терені тодішнього «літературного життя» були спроби просовгнути дві дискусійні теми, яких урешті й не довелося розгорнути, бо їх притьмом затушковано, а ініціятори дискусії та й всі, хто міг би в цій справі сказати щось нове й цікаве, подбали сховатися якнайшвидше за лаштунки.

Невчасність тем (криза в український літературі і орієнтація на Европу) була надто виразна. Говорити щиро про кризу ніхто не міг, бо це було б і не популярно і не модно, а кінець-кінцем і небезпечно. Яка криза може бути в літературах народів, ощасливлених «Новою Европою», а далі навіщо дискутувати на тему Европи взагалі, коли ця проблема давно перерішена: знов же таки в площині славнозвісної «Нової Европи» з центром — Берліном. Отже, обидві теми, як і сама ініціятива дискусії були нецензурні й могли б врешті спричинити перенесення й терену дискусії з заль

[1] Дозволяємо собі на ретроспективну вилазку на те, щоб, обговорюючи теми, які стали в нас знечев'я «актуальними» й інспірують різних людей *ia litteris* до іноді заживітбрального реготу, гідного проголошуваних трюїзмів і відкривання деінде давно відкритих америк абож до ваньковаляльних откровеній, викрити генезу анахроністичних нині суперек у справах «великої» й «малої» літератури чи визначування орієнтувальних напрямів на Окцидент, Орієнт чи на пуп самозакоханих опішнянських нарцисиків.

літературно-мистецького львівського клюбу і учасників її в місця більш віддалені й менш приємні.

Але, коли б таку дискусію розпочато і за нормальних, передвоєнних часів, то, звичайно, в менш яскравих формах, її наслідок був би в нас однаковий. Тодішні *dii maiores*, диктатори нашого літературного життя, ствердили б, що кризи в нас і не може бути, доки під знаком леопарда, що ним печатався місячник Д. Донцова, творять «трагічні оптимісти»; а Европа може бути тільки одна: тая, що її реклямував той же місячник, Европа, в якій не було б місця для двох найбільших українців-европейців М. Драгоманова і М. Грушевського, Европа, за окресленням одного з ідеологів доби (Р. Єндика) тільки «ґотична», тільки «вертикальна» — отже, середньовічна, говорячи лагідно, — з усіма середньовічними акцесоріями: схоластичним догматизмом, нетерпимістю й фанатизмом. До Торквемади й автодафе включно. Це називалося мовою прихильників тієї симпатичної доктрини «ґотизму» ніжно-мрійливо «літературним імперіялізмом», це називалося «справжнім окциденталізмом», це називалося «героїчною, енерґетичною літературою» і Бог зна, як ще називалося це систематичне *nabijanie w butelkę* поштивого русина, цей «традиціоналістичний европеїзм», який, зловживаючи всіма необхідними іменами, перелицьовуючи на свій лад П. Чаадаєва, Жозефа де Местра, М. Барреса, Ш. Мораса, А. Масіса й баг. інш., був звичайним, не високої проби журналістичним шарлатанством[2]. Д. Донцов, талановитий і навіть блискучий публіцист, зосередив у себе всі маґістралі літературного життя доби, й це стало згубним для нашої літератури настільки, наскільки деінде застосований талант цього публіциста міг принести видатні користі.

Тільки тепер, по роках, стверджуємо, [в] якому «глухому околі» ми жили. Тільки тепер наочні пожнив'я тієї сівби, що попри зерна справжньої творчости кинула в наш «рахманний чорнозем», такий легкий загалом на сприйняття всякої сівби, і чорнющий кукіль. Результат в основному: українську літературу відірвано від світової літератури. Їй, як це не парадоксально, легкою рукою «зорієнтованих на Окцидент» відрізано шляхи до великих літератур, ті шляхи, які так наполегливо прокладали і П. Куліш і М. Драгоманов, і Ів. Франко, й Леся Українка, шляхи, якими йшов Михайло Коцюбинський і В. Стефаник, загалом кращі наші письменники доби перед першою світовою війною, не виключаючи й В. Винниченка. Чому? А з тієї простої причини, що світова велика

[2] Це довела аж надто болюче практика своєрідної «окциденталізації» нашої батьківщини 1941–1944 рр.

література (і це забувають ті, що про це говорять) у своїй основі мала, має й матиме г у м а н і з м як провідну й вирішальну ідею.

Протягом епох можуть змагатися, загибати й перемагати різні філософічні світогляди, можуть формуватися все нові й нові мистецькі стилі, занепадати й відроджуватися різнорідні літературні течії, форми, жанри, але в центрі зацікавлення великої поезії кожної ґенерації перебуває повсякчас проблема вільного р о з в и т к у л ю д с т в а. Національні літератури можуть і повинні по-різному трактувати цю проблему, але відмовитися від неї не сміють, якщо хочуть брати участь у загальному культурному процесі всесвіту. Ідею вільного розвитку людства породила греко-римська античність, оновлено її й освітлено згодом християнською ідеєю добра. Тема людини і то людини-шукальника правди трансцендентна. Без цієї теми нема літератури Окциденту, великої літератури.

Знехтувати цю тему можна. І французька, і англійська і інші літератури в деяких періодах свого розвитку і в деякій частині творчости своїх представників свідомо й несвідомо відступали від світової теми л ю д и н и д о б р а, але *quod licet Jowi, non licet bovi*. Надто мало внесли ми до скарбниці людського духу, щоб зректися позицій Шевченка — великого гуманіста з його мрією про землю, де «врага не буде супостата, а буде син і буде мати», та вдалися до запопадливого спрямування нашої такої ще м о л о д о ї в европейському розумінні літератури на манівці «нещадимости», «аморальности», «ексклюзивности» і т.п., ізолюючи наше письменство в своїх географічних кордонах, зводячи його до ролі знаряддя, закабалюючи політично-злободенно-шовіністичною тенденційністю. Це, мимохідь кажучи, значить позбавити літературу її найосновнішої риси, яка й становить її велич, — с п р я м о в а н о с т и в м а й б у т н є, глузду її яскравої н е с у ч а с н о с т и в тому понятті, як несучасна була творчість Стендаля (що передбачував, що його читатимуть тільки в 1900 рр.) або Шеллі чи Байрона, які були інтеґрально несучасними, в прирівнянні до сучасного, але кому ж нині потрібного банального й плаского писаки Сааті...

Пориваючи з гуманізмом, література під знаками вісниківського леопарда, дарма, що «традиціоналістична» зривала й з у к р а ї н с ь к о ю літературною традицією. Приєднуючи до своєї квадриґи літературних імперіялістів відповідно препарованих автора *Слова*, Шевченка й Лесю Українку, літературні «ексклюзивісти» аж ніяк не могли приторочити до себе ні Франка, ні Коцюбинського, — першого хоч би через його раціоналізм, другого через його людяність. У ці рами, звичайно, не міг укластися дух української творчости поготів, бо ані 19 наше сторіччя (Гоголь–Шевченко–Драгоманов), ані 18 (Сковорода) і навіть духовість княжої доби з її

християнським етичним ідеалом до Прокрустового ложа літературного імперіялізму, не зважаючи на всі можливі намагання, не підходили. Звідси висновок: заперечити все, визнати все минуле «просвітянським», «хуторянським», «квієтистичним» і, залишивши попри згаданих Шевченка і Лесю ще хіба Ол. Пчілку, О. Кониського, О. Стороженка, Я. Щоголева (sic) як духових предтеч супершовінізму й «антидрагоманівства», починати все від сьогодні, себто від себе.

Европа. М. Хвильовий, горіючи за фавстівською Европою, за чорнокнижником з Фрауенбурґу, сахнувся б від тієї «психологічної Европи», від того псевдоокциденталізму, на який орієнтували нас менше й більше талановиті філістери. Більшість творців сьогоднішньої (і вчорашньої) Европи «літературні імперіялісти» мусіли через явну свою неспівзвучність з ними замовчати або вписати їх на індекс. Бо хто ж з них міг ілюструвати доктрини шановного редактора «Вісника», його засади, викладені в славетному бревіярі нашої модерної політичної думки? Ромен Ролян? Анрі Барбюс? Томас Манн? Франц Верфель? Джон Голоуорсі? Перл Бак? Теодор Драйзер? Антон Сінклер? Джованні Папіні?... Проповідники гуманізму, поборники універсальних ідеалів усіх часів любови до ближнього, свободи, терпимости, співпраці націй, протестанти проти всякого визиску й гноблення людини людиною? Кого з письменників минулих діб, крім Макіявеллі, міг кликати на підмогу керманич квадриґи «трагічних оптимістів»? Може Шіллера з його вогненним *In tyrannos*, забороненого в його ж батьківщині, може Байрона з його патосом свободи, може Шекспіра, Рабле, Сервантеса?

Правда, залишається «селекція», фальшування й майстерне препарування цитат, пристосування тексту, правда, залишалися ще Редіярд Кіплінґ, Бернард Шов, Лаєм Флагерті, Панаіт Істраті й ціла низка інших, яких ще іноді (і, далеко не в цілости) можна було вжити як виразників тієї чудернацької «психологічної Европи») як віхи на шляху до темних катівень нового середньовіччя, як літературних ілюстраторів того тотального обскурантизму, того найчорнішої марки реакціонерства, а передусім мистецької безстилевости й мілкости, що під їх прапорами точилося наше літературне життя. Від справжньої Европи це все було таке ж далеке, як Колюмбові каравелі від Індії, прямуючи в зовсім протилежному напрямі. Ґенуезький мрійник, одначе, чинив це з простої наївности, тут же відрив наш від Европи й *Farhrt ins Blaue* до волюнтаристичних Монтесум нашого письменства організовано свідомо, й це стало фатальністю, що її інерція діє й досі.

Заперечення гуманізму й гуманности, нехтування правди і етичних критеріїв мистецтва, позбавлення літератури е т о с у — вирішного

фактора її величі, відірвання від української традиційної філософської лінії, пропаґування однобокої Европи — ось основні компоненти літературної доктрини попередньої доби і — йдімо далі — прямі причини закриття нам доступу до т.зв. «великої літератури». Сливе непотрібно наводити паралелі: подібно забарикадовано двері до світової літератури й у Німеччині. Може їй і добре і здорово було тішитися лише письменством Анакерів, Лерхе й Йостів, що зреклися гуманізму Лессінґа, Шіллера, Ґете, Гайне, прославляючи німецького юберменша, шпісбюрґера, якого ми мали нагоду бачити в ролі райхс- і гебітскомісарів цивільного управління України, що, прикриваючися вченням про *jenseits des Guten und Bösen*, вдоволяли своє черево й наповняли сакви краденим добром, а це ж призволяло їм право «русявої бестії». Може суспільство третього райху й не заслуговувало на кращих письменників, ніж оте ґроно пренудних і преялових гансвурстів, яких об'єднувала Ґеббельсівська *Reichs schrifttumkammer* і які навіть в історії німецького письменства не займуть місця якогонебудь М. Оліца чи П. Флемінґа, давно забутих і нікому не потрібних поетів найтемнішої доби в розвитку німецької культури — перелому 17–16 ст. Але Німеччина вже й за нашої доби дала Европі ряд великих поетів, хоч би й Р.М. Рільке; послідовно, вона не рушила за співучастю у всесвітній літературі, а навпаки, відхрещувалася від неї, вважаючи, що всесвіт і велич притаманні тільки Німеччині. Ми ж, заперечивши «всесвітянство» як первородний гріх «провансальського хуторянства», викинувши на смітник Толстого й Достоєвського, культивуючи шовінізм і обскурантизм, відгородивши себе від решти всесвіту своїм самозадоволеним самозадивленням таки дійсно хуторянського Нарциса Солонія Черевика, знечев'я б'ємось об поли й дивуємось: чому нас не хочуть брати до світової літератури.

Кожна нація в кожну добу має таку галузь писаного слова, що зветься письменством утилітарним, тенденційним. У нашу добу цією галуззю піклуються окремі державні установи. В наші часи це зветься пропаґандою. Вміла і дотепна пропаґанда (література тенденційна, *ad usum Delphini*) — річ, звичайно, корисна. Слово може заступити меч, але меч — слово, на жаль, ні. Це в загальному. Письменникові вільно боронити своїх (чи чужих) окреслених ідеалів, доктрин, програм. І Лянертін, і Гюґо, й Міцкевіч були іноді письменниками-бійцями й оборонцями. Але як ці їхні тенденційні твори не вирішили про їхню великість тією мірою, як нетенденційні твори цих авторів, так смішно і безглуздо накидати всім письменникам обов'язок бути пропаґандистом хоч би й найсвятішої справи або літературний процес зводити до постачання аґітаційного матеріялу, все одно високо- чи низькоякісного. Ідеться про засаду.

Але коли б то йшлося тільки про аґітацію! «Літературний імперіялізм» міг лишитись у нас ланкою літературного процесу. Міг бути групою, яка, як і всі інші, має право існувати й зростати. Але, чи то в силу своєрідних обставин, чи то в наслідок загального духового одеревіння, такого питоменного добі, йому вдалося посісти «командні вимоги» й узурпувати провідництво. Українська література стала літературою: 1. реакційною духом своїм — 2. пристосованою (і в розумінні «замірів» і щодо «вияву»), і це, на нашу гадку, спричинило не тільки віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку внутрішню кризу, яка триває й досьогодні.

Які її об'яви?

Передусім абсолютна одногранність, штамповість. Було б недоречним удавати Євг[ена] Маланюка за вірші й поеми, написані ним як *barivsin de emba* поготів представником «літературного імперіялізму». Втім навіть у своїх віршах, осяяних полум'ям національного патосу, він не має нічого спільного з заспокоєнням лавроносними барвами «національної енерґії», фанатизму тощо. Його патос трагічний і ледве чи вдалося би пропаґандиста або аматора «слова-меча», для якого не існує сумнівів, звань, хвилювань. Цей многогранний поет є водночас і ніжним ліриком, і глибоким мислителем. Його прототип, скажімо, не Вордоворт або Колрідж, а ще менше придворний поет Джорджа III і його наступника Савті, а Байрон і споріднені з ним (ідеться, очевидно, про поетичний світогляд, темперамент, а не про якісь тематичні чи формальні аналогії).

І якщо навіть і публіцистична поезія раннього Маланюка, а також Ю. Липи, Ол. Стефановича, Ю. Драгана відбивала в двадцятих роках свіжість стилю, новизною світогляду тощо, особливо на тлі розспівано-елегійно-занепадної Музи Ол. Олеся і як відповідь бардам тенденційної поезії по той бік Збруча, то це не значило, що формальні й тематичні досягнення тієї групи поетів надаються для вироблення літературного штампу. Але так сталося. Ми не покликані досліджувати етапи утвердження штампу, наростання поверхів *Zwischenreich-y* епігонів Маланюкової неповторенности. Якщо у другого призову (Б.І. Антонич, О. Ольжич, С. Гординський і ін.) цей штамп ще не помітний, бо тенденційність або ще не вбила первісного самостійного імпульсу творчости або відступила перед натиском особистости авторової, прозвучавши в них як ворожа їм і чужа, просто як данина моді, добі, — то в третього призову поетів маємо всі познаки виродження, безглуздого грамофонного повторювання того самого мотиву, аж до млости, нецікаву, іноді в гістерію впадаючу бомбастичність, цілковиту звуженість тематики, занепад творчої інвенції, застрашливу вбогість форми і передусім духову пустку.

Проза, драма? Панівним стилем (якщо можна назвати стилем суміш різностилевих нашарувань) у поезії стає псевдонеоклясицизмом як забронзована, єдино визнана літературним імперіялізмом форма, що має бути реакцією на всякого роду шукальницькі експерименти. Стилем прози й драми — електична суміш імпресіонізму й сугубого натуралізму, що пояснюється, з одного боку, обмеженістю традиції, цілковитою немічністю супроти матеріялу, який треба сприйняти «ірраціонально», «емоційно» (за засадою «літературного імперіялізму» — тільки ЕРОС — імпульс і організатор краси), а з другого боку, — літературним неуцтвом, яке наказує йти лінією найменшого опору, лінією письменника — пів- абож чвертьінтеліґента — описувати, доводити, замість показувати, лінією примітивного натуралізму. Драми ця доба не створила взагалі, бо тенденційність виключає *a priori* всяку трагедійність і конфлікт — основи драматичного мистецтва. Тенденційна література не може створити ні Гамлета, ні Антонія, ні Макбета, бо для неї праістота конфлікту цих героїв не лише недоступна, але й взагалі виключена, бо герої тенденційних драм «усе» знають і ніколи не сумніваються. Тенденційні драми М. Чирського при всій їхній суспільній функціональности ще не становлять драм.

А втім для нас суттєвою справою є зміст. Проблематика прозової й драматичної літератури — незвичайно вузька й куца. Вона передумовлена вже головною концепцією тієї доби: виключити всяку дискусійність явищ і подій, виключити конфлікт. За лінією панівної тенденції тематика зводиться тільки до показу біологічного або біологізованого образу життя і різних стадій тієї боротьби, отож показу елементарних, біологічних гонів людини: гону до володіння (Л. Мосендз), до статтевої насолоди (Р. Єндик), до заспокоєння забагів тіла взагалі (А. Крижанівський), до боротьби расової (І. Чернява) і так аж до «екстатичної вітальности» просто (Н. Герхен-Русова). Проблематика не сягає загалом далі найнижчого і чергового по ньому ступеня скалі філософічних вартостей — матеріяльних і вітальних. Звідси перенесення ваги на чисто зовнішню акцію, занедбуючи внутрішнє життя, психологічний зміст і розвиток. Звідси і вбогість жанрів форми.

Коротше: література готового штампу й апріорної тенденції поставила в загальному одну сумарично заакцентовану тему, висунула одну проблему, тотальну ідею — кулак, чинність кулака. Якби, наприклад, чужинець, що студіює українську проблему, спитався нас: «Чи не можна з вашої літератури довідатися про прагнення вашого народу? Чи не дала ваша література сучасна якийсь такий чи такий легкосприйнятний тип загального, але своєрідного героя, де б сконденсовано й ваші психологічні

властивості й ваш ідейний світ»? Так ми люб'язно запрезентуємо цьому допитливому чужинцеві нашого типізованого героя. Герой літератури (прози, драми) — це носій кулака, це найвищий жрець кулачного культу. Це дубохобий доктринер, цинічний махіяволлість, демагог — у політиці; в громадському житті — парвеню, що вибивається не працею, не характером, а силою розперезаної в о л і (бандити теж вольові!), себто розштовхує всіх слабкіших фізично, йому наплювати на всіх, йому море по коліна — тип кар'єриста, коньюнктурника, шкурника й спекулянта-глитая; в приватному житті — брутальний тиран, нехлюй, розгнузданий сексуаліст, жорстокий аж до садизму звір, інакше: с и л ь н а л ю д и н а, «готична» людина.

Звичайно, це визначення дуже схематичне, узагальнене, бо скаля відтіней «сильної людини» широка, залежно від таланту і культурного рівня авторів, але істота цих відтіней незмінна, це персонаж наскрізний. Треба визнати, що герой, висунений літературою тридцятих років, далеко позаду залишив героїв В. Винниченка, що скандалізували й досі скандалізують поштивого буржуа. «Чесність з собою» пасує перед «засадою аморальности», яку пропаґує «літературний імперіялізм». Аморальних, сильних людей знає й чужинна література. Це — Каїн, Дон Жуан, Фальк, Раскольніков, це в решті почасти герої Джека Лондона й Дж. Конрада. Але їхня аморальність зумовлена якоюсь ідеєю; якщо вона не виправдує з л а, спричиненого героєм, слідує загибель героя. Наше «хуторянське» письменство знало теж аморальних людей, але по своїй примітивності тільки неґативних, — воно їх засуджувало. Минулій добі йшлося про регабілітацію глитая й злочинця як героя. Але який зв'язок його з ідеалом? В ім'я чого він мав із своєю аморальністю тріюмфувати? Коли в ім'я особистого добробуту, то, значить, ідеалом нашого письменства було виховувати асоціяльний тип бандитів. Коли ж в ім'я батьківщини, то ледве чи доцільно хоч би з позиції пропаґанди аж так знижувати нашу національну ідею.

Є нації, літератури яких дали великих гуманістів Ч. Діккенса, Текхарея, Ф. Купера, Марка Твена й Бічер Стов; у їхніх творах нема культу сильних людей. Але юнацтво, що читає ці твори й виховується на них без апотеози кулака, без культу фанатизму, енерґетизму й біологізму уміє вмирати, коли треба, на варті імперії. Без рику й крику, без патосу, який англо-саксонським народам впрост смішний, без постійного бряжчання мечем брітанський джентлмен відстоює свій прапор *Union Jack*. У торбі англійського вояка нема тенденційної або «енерґетичної» поезії. Але зчаста знайдуться там зовсім не «вольові» поезії Кітса або Вайлда, яких, якби, припустімо, вони були українськими поетами й жили б за наших днів, ні

один журнал попередньої доби не зважився б надрукувати в себе через «неясність ідеологічної лінії». Читайте, наприклад, Головорсі: неспівмірність двох світів, двох світоглядів, нарешті двох мистецьких концепцій виявиться тут із жахливою (для нас) ясністю.

Це закабалення літератури утилітаризмом, тенденційністю й обскурантизмом, що вважалося сучасниками «ренесансом», добою «героїчної поезії заліза й крови» породило й специфічну атмосферу довкруги літератури. Правда, «командні висоти» не мали ніякої подібної екзекутиви, як споріднені з ними вершителі долі української літератури потойбіч Збруча: ні органів безпеки, ні тюрми, ні концентраційних таборів. Але вони потрапили, узурпувавши собі керівництво літературним життям (хоч би й через захоплення такої поважної трибуни, як «Літературно-науковий Вісник», заснований Ів. Франком у 1898 році зовсім не для прославлювання психопатологічної ніцшеанської «русявої бестії»), створити систему літературних клік, які відповідною акцією, моральним терором не лише ізолювали немилого письменника від читача, але, коли треба було, доводили його до зламання й духової загибелі. Вистане згадати хоч би ім'я Володимира В и н н и ч е н к а , напевне кепського або впрост ніякого політика, але першорядного повістяра і драматурга. Він в силу відносин специфічно літературної політики не міг від 1930 року знайти видавця для своїх творів. Його капітальний роман *Пророк* і інші твори не побачили світу взагалі. Його драми, що виповнювали колись репертуар українських театрів і були ставлені в перекладі в кращих европейських театрах, не наважився б поставити ні один наш театр. Потойбіч Збруча твори Винниченка заборонялися з такою самою зненавистю, як і поцейбіч. Правда, тут ще, крім політичної безпринциповости автора, акцентовано ще й «неморальність» його творів.

З цих самих причин ізольовано цілий ряд молодших талановитих літераторів, як наприклад, Степана М а с л я к а , автора єдиної в своєму роді поеми про першу світову війну *Пролом*, Авеміра К о л о м и й ц я , драматурга-експресіоніста, і багатьох інших, які так чи так не погодилися на ролю епігонів, мавши силу зломити перо і не дбати про ласку «командної висоти».

А літературна критика? Це ще темніша сторінка історії культурних відносин «готичної» доби, коли в ролі літературознавця й всемогутнього критика виступав публіцист-фразеолог, для якого українська література мала лише значення собаки-жучки, що має вміло підгавкувати його політичній концепції. Не критика, а адорація прийнятих і скажене цькування або гробове замовчування немилих авторів поряд із безсоромною

суб'єктивністю в оцінці мистецьких явищ, з неуцтвом і поверховістю — ось прикмети тієї критики, що її первозразків не треба було далеко шукати.

Чи не курйозом бувало, що того самого автора, доки він друкувався в «Віснику» і інших «Обріях», вихвалювано під небеса, але з хвилиною, коли він чомусь перестав бути співробітником згаданих органів, — замовчувано взагалі як поета. А справа видавництв, літературних органів, театру? Диктат кліки, милостивий дозвіл її, абож зовсім особиста *bella vendetta* видавців, директорів театру вирішило про рівень твору. Не тема, не проблема, порушена автором, не ступінь його талановитости, а його ім'я, його т.зв. «характер», себто його взаємини з клікою, його т.зв. «ідеологія», себто безапеляційне визнання гегемонії, становили літературне явище.

Як далеко були ми не тільки від верхів'їв світової літератури, але й від віку нині приниженої й висміюваної «хуторянської» літератури, коли письменник, навіть реґіонального маштабу, бував хорунжим гуманізму, «обличителем людей лукавих», олицетворенням поступу й надії на краще! Як знижено громадське значення письменника! Як легко стало бути письменником. Вистачало тільки здеклярувати свою «ідеологію», визнати себе ворогом всякого «всесвітянства й драгоманівства» (фатальних трьох М — марксизму, матеріялізму й масонства), написати кілька віршованих імпресій у дусі відомого бревіяра («мечі» зримувати з кличами»), — і дорога до хоч і не орденоносної маститости запевнена. «Тисячі сопливих поперлись у літературу», — писав М. Хвильовий. Культурний вантаж? Письменницьке призначення? Праця? Химери, — вирішає тільки темперамент, бо література — це не більше, як «світ емоцій» (Д. Донцов), це тільки, як писав він один з представників «літературного імперіялізму»: «ричати й ревіти... буйним конем гасати по степу»... Не ліра (парафразуємо *Посланіє*), а партійний квиток, однаково, який: червоний, білий, рожевий чи строкатий.

Були голоси людей тверезих і боліючих за долю нашого письменства. Юрій Липа, Михайло Гнатишак, Борис Ольхівський — П. Щітинець і інші перед війною й під час війни пробували спинити розшалілого «амоха» т.зв. «енерґетизму». Але було вже надто пізно. Сівба «заліза й крови» давала вже жнива. Сузір'я епігонади мерехтіли. По пустелі духової України переможно чвалувала квадриґа «трагічних оптимістів». Дискутувати не було над чим і про що, бо вже нічого не було: ні «заліза», ні «крови», ні витертого штампу, ні «експансії», ні «енерґії», ні «волі». Ні літератури взагалі. Бо, як говорив Ґ. Брандес: «Доказом життя якоїсь літератури є те, що вона постачає проблеми для дебатування. Якщо ж вона

не спроможна викликати дебати, це значить, що вона починає втрачати всяке значення».

2. За суверенність письменника

Oisenux nous envions vos ailes;
Gardez bien, gardez bien votre liberté!
Beranger

Дуже прикро й нудно стає, коли треба проголошувати трюізми, тим більше, що ми зовсім не чуємо покликання до місії повчати, залишаючи це іншим. Але ми свідомі того (та ще й деінде провоковано нас, уживаючи питоменного еміґраційній плоскості плоскої демагогії), — що священна череда епігонів доби здійме рик: Як? Нам говорять про письменника — безхребетне єство, про продуцента «лімонади», білоодежного естета-споглядача доби, пасивного або гедоністичного «жерця краси», «в'язня веж із слонової кости», безпринципне сюсюкало?! І, роздираючи свої добротні тоги, провінційні катоники завиють в один голос: нам пропаґують національний індиферентизм письменника, аполітичність, ...бо що сьогодні не зв'язане з політикою? Ба, що більше, тут виступають проти єдино правильної лінії, себто заперечення всякої відірваности літератури від життя, тут от-от, мовляв, договоряться до толеранції відступництва, а то й похвалять ще зрадництво письменника!

Знаючи дуже добре становище в наших дискусійних залях, особливо під спасенним омофором блаженного демократизму, знаючи еластичність етики дискутантів у таких випадках, воліємо їх випередити і позбавити насолоди демагогічних провокацій: ні, добрі друзі, на жаль, повторюємо, на жаль, ми ще не можемо відділити біографії письменника від його творчости, як це можуть інші нації, й мусимо розглядати його творчість також як окреслену соціяльну функцію.

Попередній період української літератури видається нам кризовим через 1. реакційний дух тієї літератури, 2. реакційність атмосфери всього літературного життя, витвореної в наслідок визнання панівними гасел утилітаризму й тенденційности. Реакційність духу нашої літератури вимагає окремого обговорення, тепер нам ідеться про другу частину нашої тези.

Повертатися до ідилічних поглядів на мистецтво як на абстрактне Служіння Красі (вживаючи анахронічної термінології символізму й декадентизму 1960 років) може тільки той, хто живе в глухоті. Мислити собі мистця в «білих вежах естетизму», мислити собі якусь серафічну творчість, відірвану від життя й доби ніхто не сміє. Не слід не розуміти доби,

яка, за окресленням найвидатніших філософів сучасности (Ж. Марітена, М. Бердяєва, М. Бльонделя і ін.) є добою цілинної духовости (ці окреслення, одначе, нічого спільного не мають із фальшованим цілинним світоглядом тоталітаризму). Тим більше в застосуванні до проблем українського письменства, яке є частиною духовости «нації в поході», нації в ставанні.

Ми є за *Haltung* у літературі, а не за *Unterhaltung*. Письменник не може тільки відбивати життя або тішитися його ідилічністю й серафічністю. Письменник мусить р е а г у в а т и на життя. Літературний твір — це не блискотлива цяцька, змережана з настроїв, рефлексій, емоцій, видив, марінь, створена в хвилину «наїтія», під впливом хвилевого захоплення, «підсвідомого гону» фіксувати «моменти краси». Ні, твір справжнього письменника — це витвір і наслідок боротьби; з демоном чи з янголом, як хто хоче; боротьби запеклої, страшної, де проти письменника — сировинний матеріял життя, необтесана брила, її опір, а за нього — його талант, інтуїція, чуття, розум, культура, філософічний світогляд і праця. І, як з одного боку, ні на що не здасться письменникові його «тонкий» естетизм, його «служба Красі», так, з другого боку, не допоможе йому наличка супер-волюнтаристичного барда, коли нема біля нього могутнього демона його о с о б и с т о с т и, що з навальною силою, з буреломною снагою не тільки ламає опір матеріялу, але й формує його по своїй уподобі.

Як конкретно це здійснити, — річ особиста. Один творець воліє «тонкий різець Петрарки», другий — «каменярський молот». Один — поринає в хащі свого суспільства, другий зачинається в своїй келії-мислильні. Це справа дискусійна. Один не уявляє себе без своєї батьківщини, другий знаходить себе і свою батьківщину (Гоголь!) в утечі від неї. Іноді, коли власне суспільство складається на 85% з спекулянтів і череди Епікура, то може й краще письменникові втекти від нього й виплекати своє уявне... «чарівне» суспільство. Ми були недавно свідками як і добрі й багаті особистістю творці, щоб здобути собі легку славу й принадні овації земляків, свідомо й жалюгідно пристосовували себе до смаку юрби — це було видовище, що викликало тільки сміх крізь сльози. Таке насліддя минулої, темної доби.

Звичайно, ми ще не є в тому щасливому становищі, як брітанці, що захоплюючися *Балядою Рідінґської тюрми*, воліють не питатися, завіщо її автор сидів у в'язниці. Біографія письменника ще надто цікава для нашого суспільства, не тільки для сидух-кумась його, що інтересуються цією біографією в рамах кулінарно-матримоніяльно-матеріяльних зацікавлень до злощасної жертви цієї біографії — письменника. Недоречно було б толерувати в письменника повний індиферентизм у політично-ідеологічних

справах, його остороньстояння або пряме зрадництво в час, коли його батьківщина мобілізує все, що живе в ній на оборону чи на наступ. Але між цими справами й свободою творчости існує така ж різниця, як мім головними барвами в спектрі.

Можна бути патріотом, але не обов'язково кричати про це в одах, посланіях і поученнях і місію письменника вбачати тільки в виконанні ним функцій Єремії, учителя чи прапороносця, бо не завжди ці функції є мистецтвом. Ще менш треба вимагати від тих, які, керуючися глуздом доцільности й економізування національних сил, на такі становища не претендують і обмежуються на занятті Кандіда, що «серед дерев коханих, під чистим небом, з заступом в руці» хочуть «умирати з прозорою душею». Хай собі займаються літературою й гортикультурою і умирають спокійно. Ні націю, ні читачів, ні театральних глядачів не цікавить, якої віри був автор, до якої партії платив внески й що він думав про позицію лівих католиків у Франції чи *a propos* воєнних репарацій. Націю й суспільство інтересує тільки т а л а н т письменника, а його світогляд і погляди (що враз із іншими компонентами творить арсенал його демона особистости в боротьбі з реаліями, з матеріялом — речі, що є поза обрієм публічности) настільки, наскільки вони виявилися як х у д о ж н і й о б р а з. Можна подати найшляхетніші ідеї, найспасенніші проєкти таких чи таких політично-соціяльних перебудов, можна здивувати не одного температурою свого патріотичного чуття, але навіщо здасться все це, коли читач скаже за Толстим: «Він лякає, а мені не страшно». А з другого боку, автор, може зовсім випадково, без попередньої приналежности до якоїсь партії й студій відносних бревіярів, несподіваним образом викличе маніфестацію почуттів і утвердиться, зовсім не дбавши про те, в серці кожної, навіть найпростішої людини. Так було з Валтером Скоттом, якого лондонська юрба впізнала в натовпі під час коронації й пропустила через усі кордони з окликами: «Валтер Скотт, наш великий земляк, проходить скрізь» або з Горасом Верне, що його африканське французьке військо приймало з почестями, призначеними для генерала.

Ніколи ще не був письменник таким скритим, потаємним, як за попередньої доби, хоч начебто був «з народом». Ніколи ще він не був таким нужденним єством (характеристично, що в гієрархії нашого буржуа письменник, поет — це менш-більш підреферент культурно-освітнього відділу якоїсь установи!), не боявся так себе й своїх думок, боячися чужих думок, як учора, а то ще й сьогодні! Як відвикли ми від сміливого, революційного становища, повного переконання власної правоти письменника, що кидає виклик! Від становища такого В. Гюґо, Е. Золя чи нашого В. Коропенка під

час жидівських погромів у Полтаві! Письменник за тоталітарної доби або приєднувався зі страху Божого до стадного рику або мовчав. І то не тільки тому, що не потрапити *au pays de Makar* (куди Макар телят не гонить), але щоб не наразитися масі, опінії, кліці. І хіба тільки в громадських справах мовчав він, цей бідолаха-письменник? Він не раз убивав у собі теми, задуми, проблеми, обтинав крила своїх шукань, бо це все було б «не на часі», «суперечне загальній опінії», «доброму смакові суспільства» і т.д. Так виховувався письменник-глухонімий, п и с ь м е н н и к - р а б .

Не боронімо слова письменникові. Хоч і як парадоксально це звучить, треба це підкреслити. Вчімось шанувати погляди письменника, навіть немилі й неспівзвучні нам. Чи він імперіяліст, чи соціяліст-утопіст, квакер чи богоборець — нехай говорить. Ми не знаємо, може його шалені ідеї народилися порядком років запеклої боротьби, височенної духової напруги, наснажених міркувань — слухаймо його, дискутуймо з ним, бо велика література існує тільки тоді, коли є про що й є кому дискутувати. Тільки той, хто не має чого сказати взагалі, боїться дискусії. Даймо змогу висловитися всім, установімо тільки два критерії заборони слова:

Н е т а л а н о в и т і і д у р н і с л о в а н е м а ю т ь .

Ми побачимо, як спалахне новими загравами світанків і надій наш літературний обрій. Створімо атмосферу суперництва й боротьби, але не квитків приналежности до кліки, не імен письменників, а талантів, образів і ідей. «Лупаймо цю скалу» — кликав хтось недавно за допомогою Ів. Франка: «Нищмо залишки варварства». Скажімо виразніше: варварства затикання письменникові вуст жандармським налигачем, варварства виховання й трактування його як немови-раба, варварства тих нечуваних взаємин, коли графоман і дурень виходив на трибуну й, витягаючи руку *á la civis Romanus* (хоч і до *Civis-a* і до *Romanus-a* не мав найменших предиспозицій) та виказуючися достатнім вглиненням абеткових істин, міг «експансуватися», а справжній поет і мислитель, але «несучасний» мусів мовчати. Проти цього варварства в одній глухій добі боровся Ів. Франко, мусимо боротися й ми, а не відмахуватися поверховними визначеннями: «Творім суспільство високого стилю, міцних душ, рівних, витривалих характерів». Хто не пристане на це? Хто буде сперечатися, що нам треба творити суспільство високого стилю, міцних душ і т.п.! Але я к о г о високого стилю? Ч и м міцних душ? Чи не відганяє це термінологією попередньої доби?

Борімося проти варварства нового середньовіччя. Готуймо дорогу ренесансові, що йде після сморідливої затхлости схоластицизму й догматизму, який ущімлював дух людини, творчий, многогранний, спрагнений

повсякчас обнови, допитливий і вічно невдоволений зі своєї недовершеності. В літературі — всупереч авторитарному «високому стилеві» минулої доби — борімося за суверенітет письменника, бо свобода творця й творчости — це властивість культурного суспільства. Письменство — не політика, бо «слово — не твердая криця», бо література як галузь мистецтва — це вартості не найнижчого порядку — матеріяльного й вітального, — а найвищого — духово-релігійного. Правда, Бомарше своїм *Весіллям Фіґаро* підважив фундаменти Бастилії не менш, ніж юрби паризьких санкюльотів, правда, поети Арндт, Кернер, почасти Брентано підготували своїми віршами 1813 рік у Німеччині не менш, ніж Ґнайзенав і Шарнгорст; правда, що без Шевченка немислимий наш 1917 рік, — але ніхто з них не гадав, що словом можна загалити престоли або скинути чужинецьке ярмо. Що їхні настрої, погляди й ідеї збіглися зараз же або згодом із настроями, поглядами й ідеями суспільства — це тільки відсвіт їхньої геніяльности. Інакше: і *Вільгельм Телль* Шіллера й Шевченків *Кавказ* можуть стати матеріялом для пропаґандиста *vice versa* — коли б пропаґандист схотів дати геніяльний твір, його б не зустріло ніщо, крім аварії. Таємниця зв'язку письменників з добою, а іноді з прийдешніми добами не в тому, що письменники пристосовують своє надхнення до потреб моменту, а в тому, що в своїй добі з демоном відкривають ічні правди, які, звичайно, багато років пізніше присвоює собі суспільство.

Жадна «школа поетів» у тоталітарному суспільстві не виплекала Ґете. Жадна, найблискучіша політична ідея не збільшить вартости писань графомана. Жадна, найшляхетніша інтенція не створить з еляборату епігона других *Кленових листків* Стефаника. Жадні штучні «імпульси творчости» — оточення, підґрунтя, система орденів, соціяльних замовлень, нагород, стипендій, відпочинкових домів тощо не породить нового Достоєвського, а щонайбільше — породить мірноти, яким вік — один день.

Творчий імпульс письменника — це його свобода. Творчий імпульс — це його внутрішня потреба писати, здійсняти своє призначення. А свобода письменника — це його власний, незайманий світ. Його таїна — його самотня душа. Його єдиний друг — демон його стилю. Його перемога — його свобода, його крила. Такі царини духової діяльности, як література, не піддаються ніякій реґляментації. Прапричини мистецького вияву затаєні в нетрях душі письменника, що, за Лесею Українкою,

мов хвиля морська в ясну бурю,
і темна, й блискуча, й раптова,
і сонцеві рідна й безодні...

Не в одного письменника творчість стає не заняттям у дозвіллі, не ідилією, а мукою й болем. Як у Стефаника, що «робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувались з болю і я гриз їх, аж мене це моє сиве волосся коштувало... І все, що я писав, мене боліло...» (*Квілейне слово*, 1926). Чи супроти цього має хто право встрявати в світ письменника, братися реґлямент увати процеси його праці, перевіряти його «ідеологію», «біографію», влазити з ослячим копитом у його душу й оцінювати ступінь «отруйности» чи не «отруйности» літературної творчости мистецтво до виробництва ковбаси... Якщо в нас мислять мистецтво в такому аспекті, себто як процес аналогічний чи паралельний до ковбасництва, то що ж... Можна тільки побажати доброго *prosperity* в цьому милому занятті й скоритися всім приписам і статутам ковбасницького цеху літераторів. Але при чому тоді розмови про «велику літературу»... Продукуймо поживну, добротну, «неотруйну» ковбасу й даймо спокій з усякими дискусіями й не «валяймо ваньки», епатуючи масіських цього світу високолетними й пустодзвонними фразами про «ідею» й «мету» нації на даному відтинку, якими й письменник повинен пройнятися.

Все це речі деінде давно передискутовані. Якою «ідеєю», якою «метою» був пройнятий, наприклад, Еразм з Роттердаму, шкурник, що тремтів при слові смерть, що відрікся своїх друзів Лютера й Гуттена, хоч був переконаний правоти їхнього діла? Якою «метою» був пройнятий, наприклад, Аретіно? Він хвалився, що кожному, хто заплатить йому річ по 1000 скуді, «дуже маленькими засобами, себто чорнильницею, пером і дещицею паперу» виборе «велич і безсмертність». Яким ідеям служив Гюґо, що від реакційного монархіста з одами на честь Бурбонів перекинувся поступово в табір революційної демократії? Або й геніяльний епікуреєць Ґете, який, кажучи про те, що він «увесь час перекидається з однієї крайности в другу», відмовлявся врешті взагалі від усього житейського й громадського, щоб «не втратити своєї особистости». І не даремно писав М. Коцюбинський до Стефаника: «Не треба нам Вашої політики, пишіть новелі. І справді, — що дійшло до нас із політичної діяльности геніяльного автора *Синів*? Кого цікавить сьогодні, до якої партії він належав і чи не була його літературна творчість упрост протилежна «ідеї й меті» його доби, що цвіла під знаком гасел марксистського соціялізму й клясової боротьби, до чого Стефаник мав повну нехіть?

Але все це речі, які для аматорів ковбасної літератури далекі й чужі. Залишімо ж їх у їхньому переконанні правоти. Може колись новий Еразм Роттердамський випише похвалу їхній право... Справжній мистець

ніколи не проймається «ідеями» й «метами» суспільства «на даному історичному відтинку» — це істина, якої не треба доводити. Героїчні постаті О. Ольжича і О. Теліги, перед якими схиляє голову ввесь письменницький світ, як повинен схилити й перед В. Чумаком і Г. Михайличенком, — явища випадкові й виняткові. Шануємо в них співзвучність і послідовність їхньої поезії та біографії. Але мистець взагалі — не ентузіяст. Він «увесь у собі» (ідеал Ґете), він скептик і істота асоціяльна, що наскільки вчить нас історія, зовсім природне, бо все велике народжувалося не з благодатного впливу череди, а в самоті й то в самоті сугубій. І не з співзвучности з добою та суспільством, а з гострого конфлікту з ким. Суверенітет особистости письменника — ось що вирішає про великість твору. Що цей суверенітет іде не раз через поразку письменника як людини, як політичного діяча, як громадянина — не жахаймося. *Der Mensch verliert, was der Poet gewinnt*, — говорить Тассо в трагедії Ґете. За ці досягнення поета, нехай і з утратами його як людини, за продукт суверенітету борімось. Залишімо мистцям свободу совісти, світогляду, переконань і біографії. Не стараймось «проймати» його «ідеєю» й «метою», як це намагалася невдало чинити минула доба. Література — не виробництво ковбас. Поет — не ковбасник. Якщо судити за ковбасними критеріями світову літературу, то ледве чи залишилося б із десяток імен, до того й усіма призабутих, шлях яких з погляду різників і виробників сальцесону можна було б визнати правильним. Гансвурсти — найближче були б до серця нашим теоретикам «вурст-літератури». Залишімо ж їх у цьому приємному товаристві. Ми — не їхні. Дбаймо про істотніше.

3. Бруньки нового гуманізму

Не постанови літературних з'їздів, не резолюції й дезидерати їх, а саме життя й сама історична доба, в яку живемо, ставлять перед нами проблему бути чи не бути українській літературі як частині всесвітньої. Входимо в той відосібнений період нашої історії, коли література (й взагалі мистецтво), не будучи й не стаючи політичним знаряддям, може відограти ролю політичного чинника небувалої ваги. Бо, якщо суто політичні перспективи українства можуть бути не надто оптимістичні, то духові обрії наші високі й неперезорені. Кордонів експансії українського духу ніхто не спроможний установити. Опірні пункти нашого *imperium ingenii Ukrainiensis* можуть бути й у Владивостоці й Махач-Кала, у Монтреалі й Ріо-де-Женейро, в Гаммерфесті й Шанхаї, в Голлівуді й Сіднеї. Це не поетична візія, а факт, зумовлений і атомовою добою й долею українського

народу, що вирушив, мов Ізраель, у вигнання, й головними маґістралями нової духовости, що бруньчить на руїнах тоталітаризму.

Розпочинаю кампанію підбою в імперіяльному маштабі, кампанію, може величавішу, ніж підбій Менделяю англійцями, оспіваний Р. Кіплінґом. Колись, після Полтавської катастрофи, многі українські мужі вирушали скоряти духом простори російської імперії. Діяли: Прокопович, Яворський, Кониський, Сковорода, Левицький, Боровиковський, Безбородко, щоб згадувати тільки визначніших — у 18 сторіччі, а в 19 сторіччі — Гоголь, Достоєвський, Чайковський, Рєпін — геніяльні носії української духової «раси» (за Юрієм Липою). Тепер цей процес просторово поширюється, його терен експансії — не імперія, а ввесь світ. Він і ідеологічно кристалізується далеко яскравіше: приспана або втрачена Гоголем і Достоєвським у к р а ї н с ь к і с т ь, пробуджена містичним 1917 роком, уже, безперечно, буде сублімована в наших нових Гоголях зовсім виразною й визначною ідеєю їхньої експансії у всесвіті.

І тому перед українським мистецтвом, а літературою зокрема, широкі й важливі завдання. Це не «письмоплекні» вправи графоманів, письменників — початківців і випадківців, це не мовні й стилістичні витівки, етнографічно-побутові імпресії, копирсання в провінційній проблематиці тощо, це не завдання реґіонального порядку, ні — тепер перед українським духом відкриття правди в світовому маштабі. *Mit Todesherachtung*, як колись Леся Українка, кинутися в наступ на світові теми, на вічні й вічно молоді теми, не ждучи на замовлення доби, на «пройняття» її «ідеєю» й «метою». Самому встановляти ідеї й мети, а не йти на буксирі в них — ось завдання творця. Відкривати й відкрити нове — зміст і мета мистецтва. Відкриття нових ідей, як і нових форм. А відкривати мистець може тільки тоді, коли його особистість суверенна, коли вона с в о б і д н а — ясна й залізна логіка, притаманна всім часам.

Нормативність цієї свободи окреслює найширше обнята проблема л ю д и н и . Обравши цю проблему за центральну, наше письменство нав'яже ввірваний процес свого розвитку й перекине лук мостів через провалля, викопані авторитарно-тоталітарною добою, до верхогір'їв мистецтва універсуму. Ставши людяною й людською літературою, стає вона рівночасно світовою й великою.

Людина — *homo* в усій скалі її духового єства, в її боротьбі зі злом в ім'я добра, в хаосі її внутрішнього неспокою й в організації її визволення від хаосу. Людина як нескінченне *integrum*, як руїнник і будівничий, як рушій і гальма, як геній і ниця, як князь тьми і як Дажбог. Це нескінченне багатство проблематики, яке постачає людина мистцеві, хвилює людство

здавен-давна, й усі верхів'я людської думки, все, що великого зродилося в мистецтві від антики до наших днів зв'язане з визволом мистця, який зумів у чистій, позапростірній і позачасовій формі, зі збереженням своїх племінних і національних особливостей у трактуванні проблем знайти свою власну формулу окреслення д о б р о ї людини, її мети існування, правди її істоти.

Кажуть, що йдемо до нового гуманізму. Так, він був би на часі як реакція на упокорення людини не тільки варварством тоталітаризму, але й супердемократизацією суспільства, технократичним суперпрогресом, як реакція на умасовлення людини-стандарту, як визволення людини з закабалення її й масенменша.

Літератури американська і англійська передусім, далі французька й еспанська (в тому латиноамериканська) й частково літератури слов'янських і скандинавських народів не зраджують традиції гуманізму. Це може бути шукальництво й знахідництво в пляні нововідкритого християнства (Честертон), католицтва (Марітен, Моріяк, Папіні, Бернанос), космополітичної революційности (Гемінґвей, Льорка, Мальро), національної революційности (О'Флягерті, Пейре), всесвітянського віталізму (Моран, Ет. Ексюпері, Блез Сандрар, Р. Версаль), індивідуалізму (Монтерлян, де Шапюі), неоверизму (П. Бак, Дж. Стейнбек), патріотичного історизму (Мітчел, Андерсен, Моруа), лібералістичного індивідуалізму (Гакслі, Селін), екзистенціоналізму (Камюс), психологічного надреалізму (Ж. Кокто, Р. Мюзіль), реалізму (С. Моґем) і баг. інш. Але всюди людина й людська доля (*la condition humaine*, за влучним окресленням А. Мальро) є центральною темою, а визволення людини — основною проблемою сучасної літератури всесвіту.

Ідемо до нового гуманізму. Середньовіччя 30 сторіччя, випророкуване нашим земляком, філософом Миколою Бердяєвим (*Нове Середньовіччя* — 1933) тривало, на щастя, не кілька віків, а всього лише нецілих два десятки років. Природно, бо повторювати історію неможливо. Світ 20 сторіччя — це не світ Хрестових походів, автодафе й Птоломеєвої карти всесвіту. Слово поступ, писане ще не так давно в нас у презирливих лапках, — не пустий звук, як це й твердив М. Драгоманов. Недаремно за нами принаймні двадцять сторіч незпинного труду допитливої людської думки. Можна спалити книги, цілі університети й прозбирати поміж естетизуючих варварів бібліотеки та картинні ґалерії, але це не перекреслить того, що в царині духу вчинили люди трьох великих Р — Ренесансу, Реформації й Революції. Людина знов стає темою дня.

Ідемо до нового гуманізму. Йдемо до нової правди, до нової *Universitas*, переборюючи добу *Diversitatis*. Але при цьому насуваються ще дві

теми, які слід порушити хоч би для простої остороги. Кажуть: «Нам конкістадорського гуманізму не треба». Ми далекі від того, щоб оточувати орифлямами варварство конкістадорів і силкуватися продовжувати нещодавно минулу добу варварства — «благословенства меча» — хоч би й у замаскованому вигляді «ґраалізму», «незримого світу» якихсь серафимів, що гойдають цей світ «на терезах своїх долонь» — візія навернених, солоденьких грішників, що чекають абсолюції від нового гуманізму. Але ми боїмося рецидиву солодкавого, слинтяйського чоловіколюбства, ми боїмося гуманізму гомункулюсів, чеховських неврастеніків, строзтерзаних інтеліґентів або суперніцшеанських анархоіндивідуалістів. Терпівники за *„Weltschmerz", homines sapientes* «гіпертрофованого півінтелекту», як писав колись Є. Маланюк, умерли вже давно, що на полях Марни, під Танненберґом і Верденом у рр. 1914–1918. Боїмося за тих *Seraphische Dichter*, що можуть стати *sehr–affisch* на тлі нашої, усе ж грізної й хмарної епохи. Новий ренесанс треба буде героїчно відстоювати, щоб не повернулося знов варварство середньовіччя. Проте не неврастеніки й серафічні гомункулюси відстоять його, а люди, що знають, чого хочуть, люди, одержимі демоном, люди трагедійного стилю, герої конфлікту, люди з душею конкістадорів у концепції Н. Ґумільова — всі, «кто дерзает, кто хочет, кто ищет», які знають, що Господь на небі, «но земля, Господи, тоже твой храм», — себто великість бачать у дерзанні й боротьбі земних сил, а не в покорі й єлейності. Усуньмо момент завойовництва, конкістадорства — (душ!) — перестане існувати мистецтво взагалі. Бо сила краси в очах модерної людини кінець-кінцем не в симетрії, а в деформації.

Тісно до цієї теми припирає й тема психологічної Европи, від якої радять нам відвертатися, щоб присвятити увагу тільки своєму геніяльному єсенінсько-маяковсько-епігонському пупові: «Та Ївропа гниє, присяйбі...». Дійсно багато поламано пер на цю тему (й було над чим ламати), й мало сказано дійсно правильних і правдивих слів, та й ті залишилися даремно киненими перлами... Кількома реченнями відмахнутися від цієї теми — в позитивному й неґативному глузді — легко, й не це наше завдання, як не наше завдання когось повчати й переконувати. Хто зрозумів наші інтенції (не маніфести й академічні розправи), той з двох слів зрозуміє й нашу інтенцію при обговоренні справ «конкістадорського гуманізму», а далі й психологічної Европи. Для нас Европа — це протиставлення двох світів: скажімо, поезії Сосюри й Кітса, скажімо прози А. Головка й А. Мальро, скажімо літературних статтів Юрія Липи й авторів розхрістаних псевдотеоретичних, ковбасницьких еляборатів на тему «взгляд и нечто». Справа світогляду, культури, уподобання, смаку, *olimat du coeur.*

Коли ми бачимо з одного боку макабричну появу ніколи не віджитого малоросійського Басаврюка з усім етнографічним арсеналом його — неуцтвом, нездібністю точно висловитися, апльомбом того, гуляйпільського батька, що ніколи ні в чому не сумнівався, і закоханий у свою геніяльність, — «ахтанабіля сучасности», духового плебея і парвеню, а з другого боку — безнадійну порожнечу, — Европа, тільки Европа наше джерело рятунку й онови. Яканебудь Европа — тільки Европа, цей величний континент, що має таємничу силу онови й відродження після найбільш варварських епох. Европа в її найважливіших проявах: Европа католицького універсалізму з ідеєю онови варварського світу ученням Христа й отців церкви з її засадами (*Juno at Ecclesia, humanitus at caritas*) духової єдности людства; Европа вольтеріянська, вільнодумна, раціоналістична, з її вченням про натуральні права людини; Европа фавстівська в розумінні *immer zum Neuen streben*, прагнення вищости й довершености, щастя влади... Ось три Европи з їхньою колискою — античною цивілізацією, яка для нас була й буде завжди кастальським джерелом.

А сучасна Европа? Самовпевнені бесервісери вже повчають нас, що в Европі «немає ніяких сил відродження», що Шпенґлер правильно говорив про присмерк Окциденту й т.д. Але прирівняймо літературну продукцію хоч би й цієї злощасної Німеччини, що лежить у руїнах, прирівняймо публікації, що з'являються тут із нашим літературним рівнем. Або вийдім із задушної залі наших театрів з їхньою невмирущою Гергепою етнографізму, побутовщини й «реалізму» та загляньмо хоч в один німецький театр. Ми побачимо, що вчитися нам і черпати є з чого і є чому та що надаремно ховають Европу ті, які зеленого поняття про Европу не мали й мати ніколи не будуть.

Ці дві проблеми — окциденталізму й «конкістадорства» (себто трагедійности, демонічности, героїчности, — проте, не в дусі попередньої доби, яка всі ці визначення пофальшувала й перекрутила) враз із проблемами гуманізму й універсалізму становлять похідні від головної лінії всесвітньої літератури — визначення д о б р о ї людини.

Якщо українські письменники розв'яжуть це питання по-своєму, давши українське трактування патосу Прометея, розумного божевілля Гамлета й Дон Кіхота, гріха Каїна — їм дорога на верхів'я відкрита. А з ними відкрита дорога й українській нації, що знов, як у часи Вишенського, Сковороди й Франка має всі передумовини перемогти на культурному фронті й таки може перемогти на ньому.

Дух Божий і зустріч з Ним мистця після перемоги демона — це остаточна мета мистецтва, його е т и ч н и й критерій, що без його наявности

всі естетичні критерії мертві. «Мене Дух Божий знайде й на пустелі», — писала колись Леся Українка, найбільш людяна, найбільш трагічна й найближча з усіх українських поетів верхогір'їв духу всесвіту. Пустеля чужини — може й найбільша підстава для нашої надії на велике майбутнє нашої літератури. З туги за волею ми опинилися на пустелі, плекаймо ж ідеал свободи й у мистецтві. Нам треба визволеної й вільної української літератури. Вільної не в сенсі цензури чи достатньої матеріяльної забезпечености її діячів, але вільної в своїй ідейно-внутрішній сфері, в своїх методах пізнання правди. А правда — це й є Дух Божий, це й є мета літератури, що хоче бути великою й людяною.

ЮРІЙ КОСАЧ

З нотатника в міждіб'я

На переломі року 1944–1945. Вдруге битва в сутінку тевтобурського лісу. Перегортається одна сторінка історії. Що ж залишається мистцям? Нотувати скравки епопеї. Наче бризки грязюки від коліс колісниці історії, відлітають нашарування, куці ідейки, а над маревом побоєвища стоїть, як золотий пил, ще імлисте, ще неоформлене надхнення мистців. Камо грядеши мистецтво майбутнього?

* * *

Живемо в міждіб'я творчости. Невблаганна істина. Що дала доба V–VI віків мистецтву? Що дала доба революції 1789 р. для мистецтва? Крім Андре Шеньє, який доречі зложив голову на ґільотині, не було тоді ніяких поетів, хіба крім... Дантона й Робесп'єра найбільших можливо «поетів» революції. Але, мабуть, най-найбільшим поетом доби таки був Наполеон. Правда, були ще Ґете і Шіллер, але ж це знов поза рямками нормального літературно-історичного процесу. По-за ними була тільки затишна Німеччина з княжатами-меценатами, по-затим лише «оди» й пустелі.

* * *

Безсумнівно, доба до 1939 р. дала визначні позиції. Американський реалістичний роман; Мальрой Жіоно, творці французького «роману ідей», що описали людей нашої доби, неспокій їх і пристрасть, мовчазний героїзм; англійські повістярі, що в ляпідарних скоротах дали тип сучасної людини, трохи пірата, трохи грача, але все ж людини, що вірить у духа. І безліч інших. Все це був похід мистецтва по нове, новими засобами, але з давньою вірою в могутність людини. 1939 р. припізнив прихід нового гуманізму.

* * *

Невеличкий маніфест для письменників: «Не старайтесь бути генія-ми. Генії давно вже в шкільних хрестоматіях. Геніїв не потрібно. Творіть людяно, для людей, як люди. Те, що диктує вам душа, пишіть». Письмен-ник це мандрівник крізь життя, самотній іде він крізь бурю і світлість, замикається у своїй цитаделі духа і нарешті тепер спинився біля співучих криниць душі свого народу, щоб струсити пил мандрівки і в хрустальній прозорості цих криниць, в прохолоді їх найти спокій і рівновагу.

З усіх недостач, що їх може зазнати людина, найприкрішою недостача духа, голод духа. І саме тепер, серед найгіршого приниження і самопо-ниження людини, як володаря, відчувається ця пустеля, цей конц-табір душі. Вийти на скелі, на снігові верхів'я єднатись із великими духами, що берегли нас стільки віків, та молитись всеєдиному: «Даждь сили на пусте-лі. Даждь єднання з могутніми духом».

* * *

Із загибеллю моторизованого Атіли ясніє нова доба. Це може ще тільки бруньки. Ще знемога діє після стількирічного занепаду духа. Це ще гнів, що кипить у нашому лоні, кидає свій зловісний відсвіт. Але людина йде. Прометей розкутий. Людина визволена. Людина вільна. А з нею мисте-цтво, не немічне, не послабляючи, не розкладаючи душу нації, а зміцняю-чи її ідеєю свободи. Свобода ж, як казав Сен Жюст, це непокора супроти зла.

ЮРІЙ КОСАЧ

Джозеф Конрад — Конкістадор з України

В світі існує «невидна, могутня рука, що готова кожного з нас ухопити за плечі і гнати сили, що сплять у нас, у різні напрямки за незбагненими цілями». Але існує в людей «ота вроджена здібність дивитись усім небезпекам просто в очі, мати незламну силу супроти внутрішніх і зовнішніх труднощів, супроти стихії природи й супроти крихкости людської вдачі». Гарний і гармонійний є світ навкола нас, але криється в ньому й страхітливий хаос. Самітня є людина й пилинкою видається вона супроти хаосу, та її спокій — це відповідь хаосові, вона носій думки й волі, що перемагає все крихке й нижче, щоб остоятись і творити.

Гімном непереможній вольовій людині, невгнутому лицареві з серцем романтика, була творчість Йосифа Конрада Коженьовського, моряка всесвітянина. Всесвітянина, бо: народжений в Бердичеві, в Україні, син польського повстанця, еміґрант, осів в Англії, двадцять літ плавав по різних морах і став брітанським письменником, хоч довго вагався, якою мовою писатиме — французькою чи англійською.

Джозеф Конрад (таке ім'я уродженця України стало згодом відоме в світі як ім'я визначного романіста) становить ще й досі нерозгадану тайну для літературознавців. Його стиль, його проблемність випадає з традиції англійського письменства. Критика добачала в ньому впливів французького романтизму, навіть псевдоклясицизму XVII ст., дехто достерігав впливів імпресіонізму, ще дехто — російського психологізму... Сучасному англійському читачеві він був дивний і навіть чужий. Польське походження, спогади дитинства, впливи школи в Кракові забирають у творчості Конрада дуже мало місця. Ледве 2 до 3 новелі присвятив він польській тематиці. Може українське підсоння, може краєвид Київщини, може українськість Конрадової філософії була б ключем до розгадки тайни цього письменника? Цей мужній песимізм радикально протилежний

екзальтованому містицизмові росіян, одчайдушному романтизмові поляків, це славлення волі й енергії людської, ця найвища моральна ідея — «відкрити себе самого», свою «особисту інтеґральність», ця концепція «цілковитого оволодіння собою як основна передумовина для тих, які хочуть служити правді», концепція величі людини тільки в «службі добру» — це все риси, що яскраво виділяють Конрада, зокрема на тлі його доби, як співця якогось нового людського віку, співця вольовости й енергії як ґарантів здійснення гуманізму. І це наближає письменника до нас, до українців зокрема, що життєвій філософії автора *Ностромо* могли багато дечого найти їм потрібного і для національної душі цілющого.

Д. Конрад не терпів «жорстокого оптимізму», ані псевдодемократичного «крикунства чеснотливих вождів людства», не терпів «слабкости скарг і нарікання на долю». Терпіння неодмінне в світі, твердив він, але «воно в своїй істоті не надаремне, бо криє надію радости, бо народжує конфлікт між двома правдами — вірністю собі й лояльністю супроти життя». Конрад не був співцем трагізму, він скоріше співцем с т о ї ц и з м у, мужнього, спокійного становища супроти життя й світу. Через те, наскрізною темою його творів — це п р и г о д а, людська й космічна, поєдинок між варварством і цивілізацією, інстинктом і духом, вірність своєму обов'язкові, лояльність відношень між людьми, завзята боротьба людини за свою гідність, за «цілинність своєї особистости», за примат духа над матерією.

Народився Д. Конрад 1856 р., умер 1924 р. Гнаний мрією юних літ бути моряком, в 1874 р. нанявся матросом на корабель і прослужив, згодом як офіцер, 20 літ в брітанській торговельній фльоті. 1895 р. оголосив свій перший роман *Шал Альмаєру*, після чого написав *Мурин з Нарциссу* (1897), *Оповіді непокою* (1898), *Лорд Джім* (1900), *Тайфун* (1903), *Пригода* (1903), *Ностромо* (1904), *Свічадо моря* (1906), *Золота стріла* (1916) і б.ін.

Друг письменника, відомий Дж. Ґелсворси, говорить у своїх споминах про особливу силу Конрадової особистости: його живість, його глибока, хоч укрита на зовні добросердість, його широкообіймаючий дух. Цей моряк-письменник умер 1924 р. так і не повернувшись у Польщу, яка робила всі заходи, щоб анектувати письменника, що вже нічого спільного не мав із батьківщиною свого батька. Він не покинув Англії, що з її мовою тісно зв'язали його, як каже, не лиш спогади й думки, але навіть і сни. Але тільки — з мовою.

Новітній конкістадор з України, письменник, що жив у п'яти континентах і на семи морях не мав у світі батьківщини й, може, не старався її шукати. Але може вона ще колись його найде сама.

ЮРІЙ КОСАЧ

Заява відходу з МУР-у

До Правління МУР'у

Заява

Отсим прошу не вважати мене членом МУР'у. Вважаю, що моє вибуття з членства МУР'у дасть можність правлінню прочистити атмосферу й повести діяльність без моєї участи далеко краще й інтензивніше. *Caveant conjules!* Не хочу теж бути опудалом, на мене вішають всіх собак. А іншим сіллю в очах. Відійди від зла й сотвори благо.

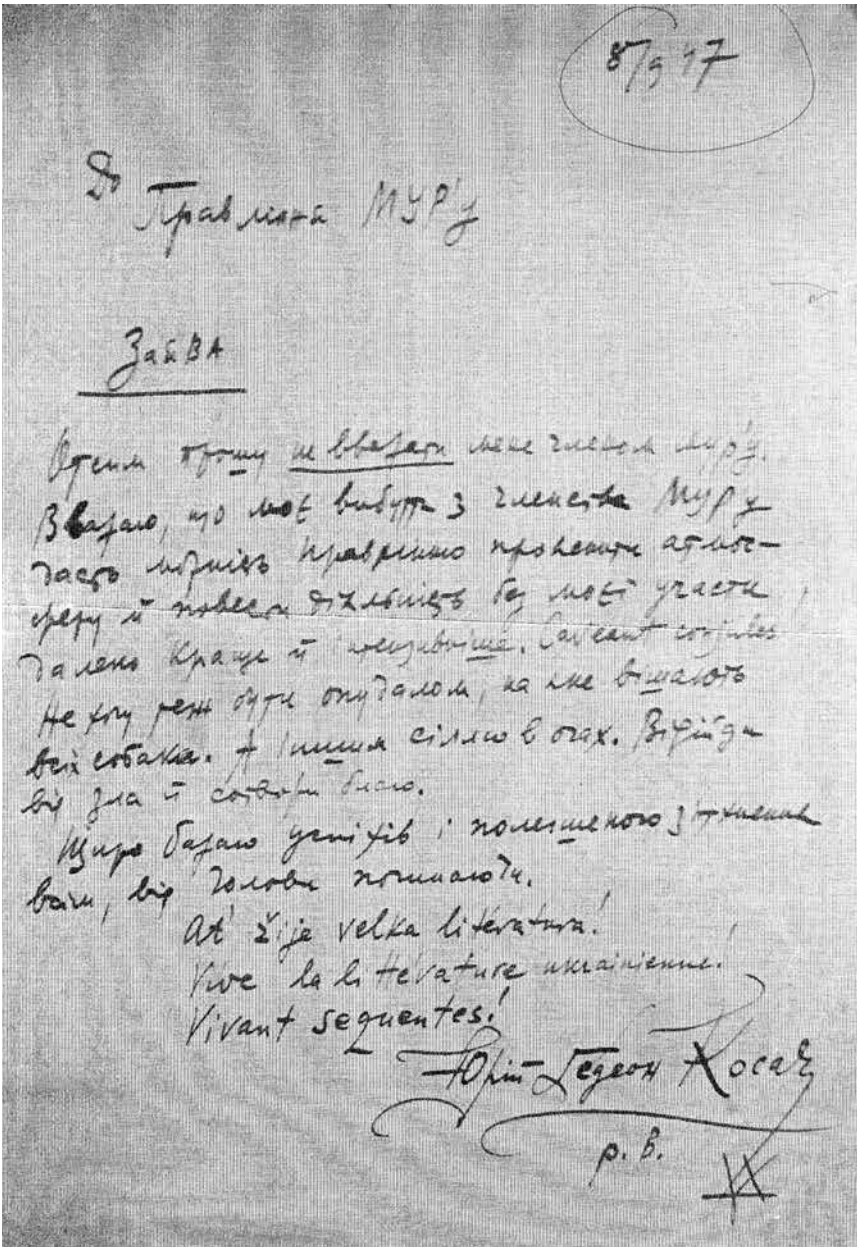
Щиро бажаю успіхів і полегшеного зітхнення всім, від Голови починаючи.

At žije velka litératura!

Vive la littérature ukrainienne!

Vivant sequentes!

Юрій Гедеон Косач



8/9 47

До Правління МУР'у

Заява

Отсим прошу не вважати мене членом МУР'у.
Вважаю, що моє вибуття з членства МУР'у
дасть можність правильно прояснити атмос-
феру й повести діяльність без моєї участи
далеко краще й інтенсивніше. Caveant consules
Не хочу теж бути опудалом, на яке вішають
всіх собаків. А іншим сіллю в очах. Відійди
від зла й сотвори благо.
Щиро бажаю успіхів і полегшеного з'ясування
всім, від голови починаючи.

At' žije velka literatura!
Vive la littérature ukrainienne!
Vivant sequentes!

Юрій Гедеон Косач

р. в.

Юрій Косач, Заява відходу з МУР-у; архів УВАН, фонд CXXVII, № 20

ЮРІЙ КОСАЧ

Лист до Шереха про відхід

Високоповажний Юрію Володимировичу![1]

Мюнхен, 13 II 1946

Мушу Вас сповістити про справу прикру в її мериторичному стані як причинок до відносин у МУР'і. Як я Вам говорив уже, мене інформовано про інтриґи деяких мурівців проти мене. Я ствердив, що на жаль, це відповідає дійсности.

Не буду спинятись над цією справою докладніше, бо шкода часу. Деякі керівні мурівці і то люди, яких я вважав найбільш об'єктивними в оцінці моєї праці, намагаються потаємними й трусливими атаками зза рогу, «здискваліфікувати мене як письменника» й то супроти осіб з поза МУР'у. Не мені їх, очевидно, пробувати переконувати про щось інше, вважаю це нище моєї гідности як письменника й людини.

Але я прийшов до висновку:

1. Кліка людей, на жаль, членів МУР'у й то з авангарди, розпочала основнішу кампанію проти мене

2. Останні факти це тільки частка укритої, трусливо-негідної акції проти мене, яка велась в МУР'і від початків його існування

3. Така поведінка членів МУР'у, які потайки й [в] організовано-підлий спосіб ставлять під знак питання мої «кваліфікації» як письменника й то в змовинах із людьми з поза МУР'у, суперечить правилам [...]кові, є скрайно нетовариська, не кваліфікуючи це ще яскравіше

[1] Лист до Юрія Шереха; архів УВАН, фонд CXXVII, справа № 12.

4. Супроти цього моє перебування в рядах МУР'у не має ніякого глузду. Я не на те вступав до МУР'у, щоб бути об'єктом трусливої і негідної письменника-громадянина інтриґи й нагінки.

Заяву долучую.

Всього гарного, Юрію Володимировичу.

Юрій Косач

ЮРІЙ КОСАЧ

Лист до Державина

Високошановний Пане Професоре!

3 IX 1947

Довідуюсь від п. Костецького, що Ви маєте замір забрати голос в справі листа Донцова проти мене. Я почуваю своїм обов'язком висловити Вам моє щире зворушення й вдячність за те, що якраз Ви хочете забрати голос в ім'я справедливости. В цей час, коли почався загальний наступ на мою особу і то по всіх фронтах і відтинках, з метою остаточного знищення мене, це додає мені моральної сили винести усі удари.

Думаю, що все ж таки, вдасться це перебороти, хоч, по правді кажучи, хотілося б таки дати місце всім цим [...], що з тако запіненістю й оскаженілістю взялись за мене.

Хочу поділитись з Вами приємною для мене звісткою; мої новелі пробивають собі дорогу в Німецькому видавництві. Одержав саме листа з великими похвалами від німців на адресу *Nocturne-b moll* і піде в цьому місяці ще в одному з німецьких літературних журналів.

Незабаром вишлю Вам *День Гніву*.

Прошу прийняти, Пане Професоре, вислови моєї глибокої до Вас пошани

Юрій Косач

3/947

Високошановний Пане Професоре,

дивідуюсь від п. Костецького, що Ви маєте замір забрати голос в справі листа Докцова проти мене. Я почуваю своїм обов'язком висловити Вам моє щире зворушення й вдячність за те, що якраз Ви, хочете забрати голос в ім'я справедливости. В цей час, коли почався загальний наступ на мою особу й то по всіх фронтах і відтинках, з метою остаточного знищення мене, це додає мені моральної сили винести всі удари.

Думаю, що все-таки, вдасться це перебороти, хоч, по правді кажучи,

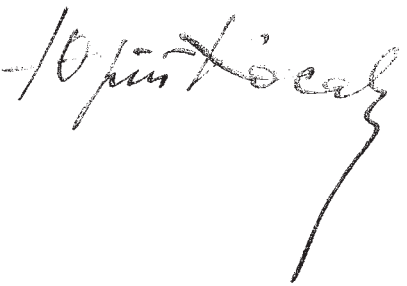
Хотілося б таки дати місце всім цим людям, що з такою запіненістю й оснащеністю взялись за мене.

Хочу поділитись з Вами приємною для мене звісткою; мої новелі пробивають собі дорогу в Німецькому видавництві. Одержав саме листа з великими похвалами від німців на адресу Nocturne-b moll і піде в цьому місяці ще в одному з німецьких літературних журналів.

Незабаром вишлю Вам „День Гніву".

Прошу приймати, Пане Професоре, вислови моєї глибокої до Вас пошани

Юрій Косач



Лист до Володимира Державина; архів УВУ, фонд «Державин», листування, тека № 2, справа № 110

Лист від Шевельова

Мюнхен, 3 XII 1945

Високошановний Юрію Володимировичу!

Я хотів Вам запропонувати в часі побуту, щоб у програму з'їзду вставити декілька інформативно ідеологічних рефератів як напр.:

1) Стан сучасної літератури в Зах[ідній] Європі й Америці
2) Стан літератури в СССР (із узглядненням окремо УССР)
3) Огляд письменницької праці за рр. 1939–[19]45, політ[ичні] умовини її, досягнення й упадки
4) Ідеологічне підґрунтя укр[аїнського] письменства в недавньому минулому й нині
5) Проблема вільної української літератури (включаючи сюди тему завдань, перспективи й прагнення укр[аїнського] письменства поза межами Батьківщини)
6) Укр[аїнське] письменство й сучасні духові течії Заходу.

Це все є проблеми ревізії попередніх постанов ідеологічих, розрахунок із совістю письменників, питання змісту й форми, деяких нових чи відновлених критеріїв, проблеми письм[енницької] етики і світогляду взагалі, врешті чисто практичні питання «що робити письменникові на еміґрації» і т.п.

Гадаю, що такі реферати й дискусія над ними будуть далеко корисніші від ялової хіба дебати над організацією, статутами тощо. Йдеться про те, щоб виробити якусь конкретнішу й ідеологічно-мистецьку й практичну програму.

Сюди я ще не включив чисто фахових питань, як проблеми нового стилю, учнівства, орієнтації на кого й що (Росія чи Захід, формалістично???), філософічні засновки і т.п.

Котрусь із тем (може й 2–3) міг би я взяти на себе. Реферати мусять бути короткі, швидше в виді тезисів, треба було б перед з'їздом вибити на машині.

Чекаю Вашої відповіді.

З привітом, щиро до Вас

Ю. Косач

P.S.

Я ствердив, медитуючи, повну й тотальну яловість і непродуктивність тієї всієї веремії і боротьби з вітряками (друкарнями тощо), яку веде секретаріят МУР'у. Єсть речі далеко важливіші і то в історичному маштабі. В тому цілковито слушне становище Мосендза.

М, 3/12 45

Високошановний Юрію Володимировичу,

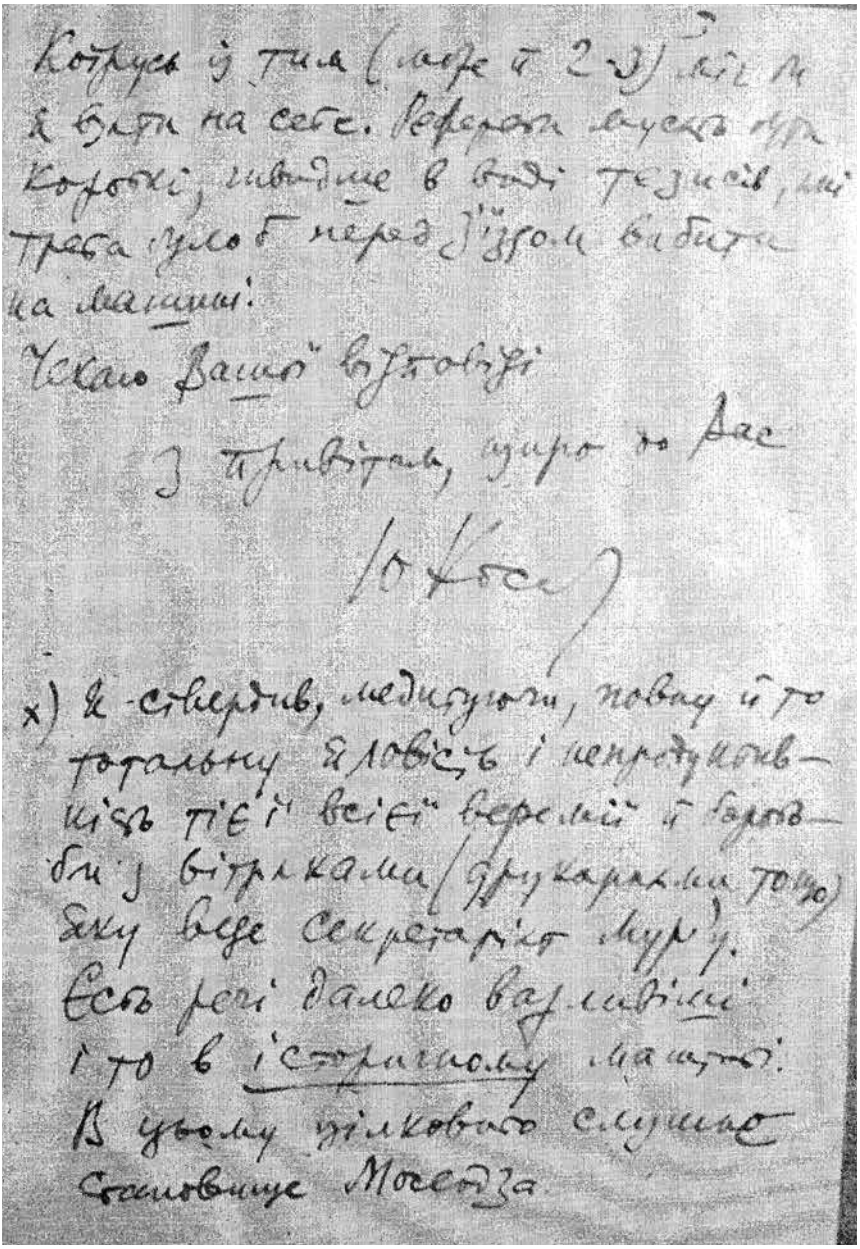
Я зобув Вам запропонувати в часі побуту, щоб у програму з'їзду вставити деяке інформативно-ідеологічних рефератів як напр.:

1) Стан сучасної літератури в Зах. Європі й Америці
2) Стан літератури в СССР (із узглядненням окремо УССР)
3) Огляд укр. письменницької праці за рр 1939-45, політ. умовини її, досягнення й упадки
4) Ідеологічне підґрунтя укр. пись-ва в недавньому минулому й нині
5) Проблема вільної української літератури (включаючи сюди тему „Завдання, перспективи й прагнення укр. письменства поза межами Тоть-ківщини"

6) Укр. письменство й сучасні духові течії Заходу.

Це все є проблеми ревізії попередніх настанов ідеологічних, "розрахунок" усовісою письменників, питання змісту й форми, деяких нових чи відновлених критеріїв, проблеми письм. етики і світогляду взагалі, врешті чисто практичні питання "що робити письменникові на еміграції" і т. п.

Гадаю, що такі реферати й дискусія над ними будуть далеко корисніші ніж ~~ділові~~ (x) девати над організацією, статутом тощо. Йдеться проте, щоб виробити якусь конкретнішу й ідеологічно-мистецьку й практичну програму. Сюди я ще не включив чисто фахових питань, як проблеми нового стилю, учнівства, орієнтації на кого й що (Росія чи захід, формалістично брані) філософічні засновки і т. п.



Лист до Юрія Шереха; архів УВАН, фонд CXXVII, справа № 11

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Український реалізм XX сторіччя

Мій виступ не претендує на проголошення грімких гасел, хоч я і виступаю в певному напрямі. Мій виступ не претендує на широку ерудиційну аналізу, хоч у ньому й згадано буде трохи імен і явищ.

Зарахований Юрієм Шерехом до європеїстів, я хочу тут не стільки виправдовуватися — бо я в основному з ним згодний, — скільки оточнити, деталізувати одне питання, вже порушене в цьому зв'язку: питання про український реалізм XX сторіччя. Я відразу застерігаюся: я виступаю від самого себе і висловлюю в даному разі тільки свої приватні думки.

Мій виступ я хочу скерувати під девізою неповороту назад.

Звичайно, ми можемо собі уявити — з історичної практики — мистецькі епохи, що творилися під гаслом повороту назад і що саме ферментові цього гасла, зобов'язані своїм існуванням. Нова в середньовіччі доба ренесансу народилася з солодкої самоомани її творців, свято переконаних, що вони відроджують античний світ. Ренесансне гасло повороту до *buona maniera antica* змістом своїм полярно відрізняється від гасел тих епох, що, завершивши діялектичний шлях від революції до реакції, свідомо знімали з порядку дня здобутки бунту й закликали повернутися до передреволюційних традицій.

Для сьогодні української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій я вважав би за шкідливе, а кожне гасло самоомани, що ховало б у собі відтворення зовнішньої опосередуваности ренесансного процесу — просто непотрібним. На мою думку, український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора, ані навіть бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Це доросла і повна сил істота, яка може відважно дивитися вперед.

Я відразу хочу умовитися про термінологію. Предметом я маю не окремі течії, не поодинокі стилістичні явища, як от, наприклад, цікаве

і по-своєму шляхетне, хоч і тяжке намагання переключити мистецтво слова повністю в царину мистецтва звукових ритмів. Предметом я маю вигляд на той прямий і широковимірний шлях, яким іде література доби, звана літературою великою. І тому, не зважаючи на те, що для мене особливо велика література всякої великої доби завжди ототожнюється з тим внутрішнім змістом, який вкладається в термін романтизм, я зумисне полишаю цей термін по боці, щоб заздалегідь запобігти всіляким можливим непорозумінням. Коротше кажучи, для мене було б небажаним переплутання понять відродження терміну і відродження явища. Через те я вживатиму терміну **реалізм** як терміну невтрального, терміну, який, здавалося б, ні до чого не зобов'язує, а справді зобов'язує до дуже багато чого.

Таким чином моє слово має темою проблему українського реалізму XX сторіччя. Я мушу розглянути два поняття: поняття українськости і поняття реалістичности сьогоднішнього нашого красного письменства.

Насамперед про українськість. Де слід шукати національних прикмет нашої літератури? У мові, в темі — чи в сукупності мови й теми? Якщо в мові, то чи в зовнішності її, чи у внутрішній консистенції? Я гадаю, що була б надто абстрактною кожна спроба шукати українськости автора тільки в тому, що він пише по-українському, а не по-російському чи по-польському. Сама мова українська не робить твору українським. Це виразно чути, наприклад, коли перекладається щось даною мовою. Газетні статті, перекладені українською мовою не стають українськими від механічного перекладання самої лише лексики зі словником у руках.

Саме в перекладі пізнається відчуття українськости або неукраїнськости в межах української мови як такої, тобто мови в її граматичних нормах. Тичина перекладав жидівських поетів Шварцмана й Квітки. Чаклунська мова Тичини робить жидівські поезії українськими. Я не володію англійською мовою та й не маю тут первотвору, але, гадаю, слухачі разом зі мною не сумніватимуться, наскільки українським робить Байрона в цьому уривку своєрідність Тодося Осьмачки:

...І хай неначе дикий ліс
із струн жене за гуком гук,
бо я, співаче, хочу сліз,
аби не луснути від мук,
якими самота й відчай
живили стать свою худу...
І через те, співаче, грай,
а то я нагло пропаду!

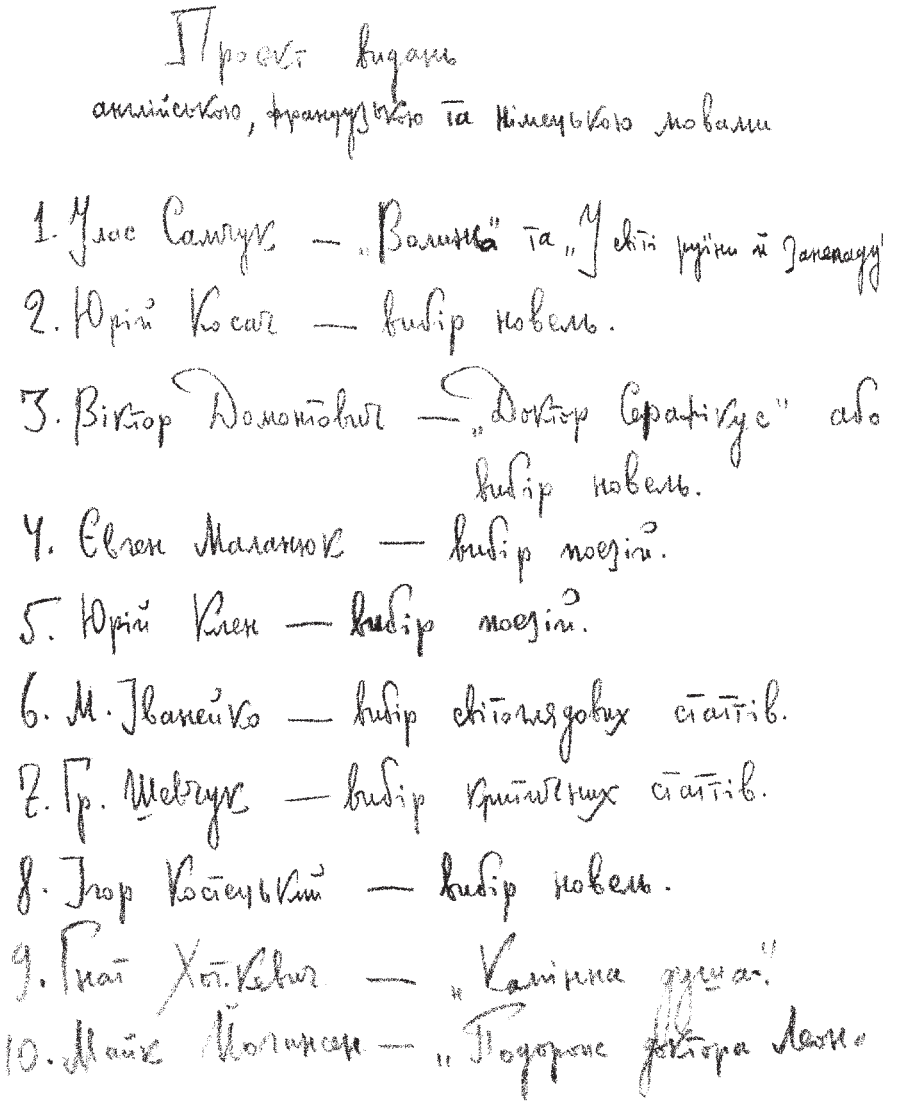
Ще рядок з Рільке, з вірша, перекладеного двома сучасними поетами, показний для теми приклад. Первотвір: *Gott: es ist Zeit. Der Sommer war zu lang.* У перекладі Юрія Шереха: «Господь: вже час. Був довгий літа трив». У перекладі Михайла Ореста: «Час, Господи. Дай літу одійти». В Шереха, при синтаксично точному перекладі, ще й запроваджено новотвір, який може мати значення для стилістичних шукань саме в українській мові. І все таки переклад Ореста, в якому цілковито зламано не тільки синтаксичну, але, либонь, і змістову конструкцію первотвору, видається мені незрівнянно глибше українським. Чому саме? Я того не знаю або, певніше, ще не знаю. Я застерігаюся: ці приклади — це ніякою мірою не тотальний рецепт для перекладів з чужих мов. Пересаджуючи на український ґрунт Сервантеса, Достоєвського чи Пруста, треба, звичайно, мати на увазі не тільки українськість мови перекладу, але ще й багато рівнозначних речей. Тут мова йде винятково про відштовхування від чужомовного первотвору як від старту для творення в мові українській.

І органічно з першого питання — мова — виникає друге питання про українськість теми: сюжет, фабула. Може, вибір сюжету, фабули робить письменника українським або неукраїнським? На одному з авторських вечорів Юрія Клена в Авґсбурзі критик Чапленко, обговорюючи прослухану нову поему українського поета, сказав таку фразу: — Моєму серцю було б куди приємніше, якби поета по українському пеклу водив не Данте, а Шевченко. — Це стосувалося тієї частини поеми Клена, в якій автор по-своєму опрацьовує сюжетно-композиційну схему Дантової *Божественної Комедії*. Мене це тоді доглибно здивувало. Невже самий зовнішній вибір теми визначає національну приналежність твору? Невже саме ім'я героя робить твір українським? Невже — принципово — не можна собі уявити наскрізь українського змістом твору, з життя, скажімо, давніх шумерійців? І невже цей критик думає, що пишучи про шаровари, київську бурсу і гикавку після надмірного вжиття самогону, він одним цим створить український роман?

Я цілком свідомо не похоплююся з відповіддю, що мала б претендувати на вичерпність. Що таке український зміст літератури? Думаймо над цим гуртом і поодинці. Думаймо і фактами доводьмо, фактами нашої боєспроможности: творами красного письменства. Кожна українська доба має свій зміст і кольорит. Кожен з нас, у тому і я, ми можемо лише поставити проблему українського змісту нашої доби і цю проблему загострити. Мені хочеться загострити проблему в напрямі активної участи українського духу, українського генія в співтворчості народів світу. Є тяжкі теми нашої доби: колективна безпека народів, опанування природи

вселюдським генієм, самовиховання людини, врівноваження соціяльного й індивідуально-свідомого з біологічним, витворення й стабілізація нової моралі в світі, здибленому соціяльними та технічними революціями, війни сучасні і майбутні і колективна воля, скерована на війну війнам, — а насамперед людина, людське, виростання людини, її криві й звертисті стежки, її темрява, її опромінення і її випромінювання, сни людини і її мрії, боротьба людини з собою, перемога над собою, ставання людини подвижником, героєм і леґендою. Скільки тем, скільки від найбільших і до найдрібніших.

Але самі по собі теми мертві. Тема житиме лише у нашій відповіді на питання **як**. Бо **як** — це і є кардинальне питання всякого мистецтва, при ньому прошу не забувати, що **як** — це не тільки питання форми; **як** — не меншою мірою питання змісту мистецького витвору, змісту національного, соціяльного та індивідуально-художнього, бо **як** — це значить: **хто автор?** У чому секрет того, що у потужному водограї літератури двох воєн, за нівеляційним, здавалось би, опосередуванням, яке приносить ідея гуманізму, що дедалі більше стає здобутком інтернаціональним, чи, зрештою, завжди пізнаєте національне походження? Мені хочеться навести приклад Карля Чапка. Цей автор, давно визнаний як приналежний до літератури світової, одночасно є автором настільки яскраво чеським, що мимоволі виникає питання: чи справді ж передумовою національної своєрідности автора є його абсолютна ізоляція від усього чужонаціонального? Питання складне, не похоплюймося з категоричною відповіддю ні в позитивному, ні в неґативному сенсі. Своєрідний норвезький драматург Ібсен справді феноменально мало читав, але своєрідний англійський драматург Шекспір читав феноменально багато і масу з прочитаного чужими мовами увібрав у свою своєрідну творчість. Шевченко читав розмірно менше, ніж П. Куліш, але ерудиція Куліша в чужих мовах і літературах не робить його *Чорної ради* менш українською, щодо змісту й форми, ніж скажемо, *Сон* або *Кавказ*. Речники національних відроджень часто-густо навіть походили з чужонаціональних духовостей і кровей. Суть, очевидно, в тих темних індивідуальних перехрестях, де сходяться течії національні, соціяльні, біологічні, де розв'язується проблема пошлюблення доби і особистости. Поки наука про черепи і групи крови служить не на користь, а на шкоду людству, ми не зможемо відповісти нічого сталого. Можемо сказати твердо лиш одне: треба вміти народитися або стати індивідуальністю. Або стати — я кажу це не випадково. Працею свідомої волі людина може зробити себе чимсь відмінним, принаймні у варіянтах, від того, як народила її природа. Згаданий Карел Чапек залишається національно-чеським не



Проект видань
англійською, французькою та німецькою мовами

1. Улас Самчук — „Волинь" та „У світі руїни й занепаду"
2. Юрій Косач — вибір новель.
3. Віктор Домонтович — „Доктор Серафікус" або вибір новель.
4. Євген Маланюк — вибір поезій.
5. Юрій Клен — вибір поезій.
6. М. Іванейко — вибір світоглядових статтів.
7. Гр. Шевчук — вибір критичних статтів.
8. Ігор Костецький — вибір новель.
9. Гнат Хоткевич — „Камінна душа".
10. Майк Йогансен — „Подорож доктора Леона"

Проект видань англійською, французькою та німецькою мовами;
архів УВАН, фонд XL, папка «Костецький», справа № 1000

Видання „Золотої брами" (проєкт):

1. Повна збірка новель Позичанюка.
2. Василь Барка — Престольні свічі.
3. Українська легенда:

Хвильовий — Легенда.
Маланюк — Катастрофа.
Позичанюк — В житі.
Квітка-Основ'яненко — Перекотиполе.
Шевченко —
Хоткевич — Довбуш (з „Камінної душі")
Барка —
П. Куліш — Турова круча.
Костецький — Боротьба за прапор

4. Юрій Косач —
5. " —
6. " —
7. Ігор Костецький — Оповідання про переможців.

Проект видань «Золота брама»; архів УВАН, фонд XL, папка «Костецький», справа № 1000

тільки в інтернаціональній літературі, але й тоді, коли для кожного свого твору він випрацьовує абсолютно відмінну індивідуальну манеру. Кожний твір Чапка написаний в іншому стилі, кожен твір Чапка перекладений іншою мовою, зрозумілий і близький людині всякої крови й кольору. Але, читаючи кожен його твір, ви завжди скажете, поперше, що це твір Чапка, і подруге, що це твір чеського автора. Я не беруся тут порівнювати ступені здібностей чеського та українського народу, але принципово: хіба не може український народ видати таких письменників, творчість яких стала б здобутком усіх народів, але які від того не перестали б бути українськими? І звідси друге запитання: чи ж справді, творячи для блага всього людства, український письменник приречений на плекання тільки національної форми без національного змісту?

Це друге питання найслизькіше для нас і найстрашніше, бо залякує багатьох з нас, тримає в провінційних закамарках, не дає вийти в широкий світ з боязні утратити національну своєрідність. Ми повинні бути мужніші. Недавно померлий письменник Франц Верфель написав колись роман *Сорок днів Муса-Даґа*, що зображує боротьбу погноблених вірмен проти турків. Я цікавий на наслідки конкурсу — якби такий стався, — конкурсу на написання письменниками різних національностей творів на цю саму, здавалося б, далеку й байдужу тему. Я абсолютно не сумніваюся в тому, скільки італійського змісту вклав би в неї італійський футурист, скільки чеського змісту вклав би в неї чеський сюрреаліст, скільки українського змісту вклав би в неї український неоромантик. Сюжет, — так, відограє величезну ролю, але зовсім не на тій арені, на якій ми звикли його сприймати.

Сюжет *Бур'яну* А. Головка математично точно віддтворює — в русі, в соціяльних та індивідуальних взаєминах героїв — сюжет *Під тихими вербами* Б. Грінченка, але ж хіба посміємо ствердити, що в цій своєрідній літературній спробі національність твору визначається національністю прототипа? Головко скористався з цього засобу для зручности, це, мовити б так, робочий засіб для мистецького розкриття циклічности певного соціяльного процесу в українському селі. Це неповторний збіг у літературній практиці і тільки. Інший варіянт *Бур'яну*, якби його писав той самий Головко, запозичивши сюжетну схему з *Селян* Бальзака чи *Селян* Реймонта, був би ані на йоту не менше український. Так само, якби Осьмачка переклав Гоголевого *Вія*, це був би ориґінальний український твір, але саме тому, що його написав би Осьмачка, а не тому, що первотвір належить авторові української крови і духовости. Бо *Макбет* Осьмачки це теж український твір передусім. Ще раз повторюю тезу: треба вміти народитись або стати індивідуальністю.

Коли я скажу: індивідуальність, я цілком свідомо включаю в це поняття і національність її. На мою думку, що неповторніша творча людська особистість, то кришталевішими виступають її національні первні. Їй не страшне ніяке чуже середовище, ніяка позірно нівеляційна тема, навпаки, в широкі сфери діяльности втручається вона активно й безбоязно, щоб усюди сказати своє, національністю зумовлене і опосередуване слово. Візьмемо ще раз Шекспіра. Тематика його і сюжетика — інтернаціональні, цього ніхто не зможе заперечити. Сюжет для Шекспіра це тільки рушійний механізм, якого він вживає, щоб донести до людства витвори власного генія. Італійська новеля XV та XVI сторіч, історична хроніка, античний міт. — Шекспір бере сюжети з усіх усюдів, він є автором для кожної людини земної кулі, — але саме в його величезній химерній індивідуальності, як у побільшувальному склі відтворено дух і вдачу Англії всіх часів. Ми бачимо: до скарбниці вселюдської душі англієць долучає свій національний зміст, і не бідніє від цього, не нівелюється, не заникає, не знеособлюється.

Чому цього не можуть робити письменники українські, коли їх не втискатимуть силоміць у прокрустове ложе поточно-політичної схеми, але коли вони свідомо віддадуть український зміст своїх творів на службу всьому людству? У кожному разі для мене національність письменника виявляється не через вибір сюжету, а через його трактування. Тобто — через момент індивідуально-якісний.

Отже, очевидно, і мова і тема виявляють українськість письменника, але не як зовнішні невтральні даності, а як живий, гнучкий, спротивний матеріял до опанування. Отже, не автоматичне повторення останніх досягнень з вісімдесятих років минулого сторіччя, а індивідуальний темперамент творця, який ніколи не заспокоюється навіть на вразливіших досягненнях своїх та досягненнях інших братчиків фаху в царині української мови. Отже, не ЩО, а ХТО і ЯК, тобто, знов таки питання індивідуальної якости. Отже, не кількість виписаних із словника Грінченка лексичних раритетів, а кожноразове індивідуальне — свідоме чи позасвідоме, це байдуже — розв'язання проблеми синтаксичної будови, фразеологічного оформлення, проблеми чуйности, у витворюванні неологізмів, проблеми темпу і ритму роблять українську мову автора українською змістом. Отже, не тема села, Запорозької Січі або Дніпрельстану, взята невтрально, взята традиційно, взята взагалі, а те, ЯК авторська індивідуальність тему відчуває, осмислює, опановує, робить твір українським або неукраїнським.

Національне існувало і існуватиме вічно, незалежно, чи воюватимуться нації між собою, а чи житимуть у мирі. Національне автора, що живе

в ньому збірно, як наслідок історичного відчування мільйонів одиниць однакового з ним духового спрямування і однакової мови, це національне житиме вічно в морі інтернаціональному, житиме навіть тоді, як народ перестане існувати в даній якості, подібно до того, як національно-римське живе у здобутку вселюдської культури, хоча чистого римського народу давно вже немає в живих.

Я свідомо порушив кілька питань, але не наважився зформулювати відповіді, обов'язкової для всіх. Практичне розв'язання мистецьких проблем — справа індивідуальна. Жадних рецептів. Жадних приписів, усі вони були б завідомо однобокі і по-насильницькому не творчі. Я хотів би, щоб кожен письменник сам для себе ставив проблему своєї українськости, і якщо б спитали тепер моєї особистої думки, я взяв би на себе відповідальність висловитись категорично лише в неґативній частині відповіді: шаровари і кохання на перелазі сьогодні вже не визначають українськости української літератури. Щождо позитивної частини відповіді, то, на мою думку, якщо автор береться до найбільших світових тем і опрацьовує їх в українській мові, опрацьовує активно, тобто, щоразу відтворюючи щось своє і нове в цій мові, то вже самим цим, для нього проблема його національности в його добі — розв'язана.

Скажу більше: мабуть, таки не в рідній, а в загально-людській темі лежить пробний камінь національности письменника. Не штука описати рідні Тютьки і залишитися при цьому неушкодженим тютьківським автором. Але є вже досягненням національного письменства, якщо автор, після Тірсо де Моліна, Мольєра, Байрона й Пушкіна береться до теми Дон Жуана і лишається при тому Лесею Українкою. Я тут ніякою мірою не наважуюся ствердити, що шукання правди через біль і страждання є основною темою письменників української духовости, але для мене цікавою є думка, висловлена в приватній розмові Юрієм Косачем, що, мовляв, саме тут слід шукати корінь українськости Достоєвського. Як бачите, національність автора може промовляти і понад мовою, якою він працює. Ще раз скажу: зовнішня українська тема і зовнішня українська мова не розв'язують сьогодні проблеми українськости літератури. Розв'язує щось глибше. Якщо автор, узявшися до неукраїнської теми, не створить української поезії чи повісти, то він, на мою думку, не стане по-сьогоднішньому українським і в рідній тематиці. Це, повторюю, пробний камінь. А втім, нехай кожний автор думає сам за себе.

Але поки автор переживатиме процес національного самоусвідомлення і поки він, якщо його творчість не вириває сама з нього як стихія

його українського серця, доплекуватиме свою чисту думку до стану мистецької емоції, на нього чигає ще одна пастка: проблема **реалістичности** його реалізму.

Я ще раз, і то цілком недвозначно підкреслюю: мені цей термін нічого не говорить, я до нього абсолютно байдужий, бо я бачу водночас кілька можливостей розв'язати ту практичну проблему творчости, яка мені дуже й дуже не байдужа. Кожний особисто мені любий твір красного письменства я охоче назвав би романтичним. Це не значить, що я нічого не бачу поза Новалісом і Вакенродером. Але якби зо мною стали сперечатися на тему, чи романтиками є Шекспір і Дос Пассос, то я, миролюбно погодившися покінчити з застарілою термінологією, пристану на модну і, на жаль, ще не застарілу, — назву цих двох небайдужих для мене авторів реалістами, але тільки для того, щоб висунути від себе зустрічні претенсії і розбити, принаймні розкласти з усією щирістю, на яку здібний, те, що здається мені сповненим фальшу й плутанини.

Добре, нехай реалізм. Нехай усе, що зроджують народи на маґістральних шляхах своєї великої літератури, іде вперед шляхом реалізму. Нехай поруч Бальзака, Фльобера й Золя є реалісти Данте, Шекспір, Сервантес і Ґете. Що мені дає таке визначення? Як визначення — абсолютно нічого.

Але я хочу з довірою вдуматись у всі схеми апологетів реалізму, що заявляють монополію на велику літературу. Насамперед, я хочу вдуматися в термін, в його не тільки абсолютно-значенньове нині, але і в його історичне значення. Реалізм це стиль, стиль певної доби, певних творчих особистостей. Не забудьмо, що ще пів сотні років тому реалістами називали тільки французьку школу, започатковану Стендалем, та її епігонів по інших країнах. Пів сотні років тому не то що до Шекспіра, але й до Ібсена ніхто не думав прикладати цієї назви. Отже, в першоджерелах реалізмом називали літературний стиль, не більше.

Але, якщо це стиль і якщо мене намагатимуться переконати, що в цьому стилі писали Данте і Ґете, Шекспір і Мілтон, то я дозволю собі не повірити. Так само навпаки: якби я захотів себе запевнити, що Фльобер писав у шекспірівській манері, я сам би себе засудив на замкнення в безвихідній і безвиглядній схемі.

Отже, я мушу уявити собі не тільки стиль, але й мистецький світогляд, а це означає передусім конкретну добу, добу національну, добу соціяльну, добу історичну. Тоді я згоден беззастережно: те, що дана доба вимовляє поетичним словом як вираз погодження з дійсністю, яку вона вважає за реальну, тобто, справжню, незфальшовану, існуючу, — це є літературний реалізм доби. Більше того — я мушу визнати реалістами і речників

окремих угруповань певної національної доби, що стоять одне щодо одного в непримиренних соціяльних або і чисто індивідуальних суперечностях. У такому випадку до вищепойменованих монументів реалізму я зобов'язаний додати ще цілий ряд монументів з європейського середньовіччя, з доби, яку вибита думка вважає за одну з найменш реалістичних. Я зобов'язаний зачислити сюди Вольфрама з його реальністю служення Ґраалеві. Поруч з визнанням матеріялістичним реалістом Вільямом Оккамом я повинен поставити його антиподів, які, до речі, самі називали себе реалістами, і то якраз у тому сенсі, про який я тут говорю. Поруч із бюрґерським реалізмом фабльо, шванків, новель, Боккаччо, Ганса Сакса я не можу не поставити прекрасну реальність поклоніння дамі в альбах і сирвентах провансальських трубадурів або реалізм поетичного культу *dolce stil nuovo*. Ба навіть у межах однієї творчої особистости, наприклад, у поемі другорядного поета французького середньовіччя Паспа де Мезьєра *Мул без гнуздечки* я можу простежити внутрішню боротьбу двох реальностей: зародки пейзанського реалізму, що в наступній добі від'єднався в окремий стиль і ще повний казкової речовистости реалізм круглого столу короля Артура.

Я розумію, що це вже межує з жартом. Уся річ у тему, що ми не звикли роздивлятися явище відразу, моментально, як живе, як абсолютно живе й змінне в своїй незмінності. Адже в усіх наших судженнях про вияви життя, в тому і про світогляд і стиль, лежить глибока принципова умовність. Щоб збагнути — я вже не кажу: сутність — щоб збагнути бодай видимість світоглядів і стилів у просторі і часі, ми повинні завжди прорізати грані навколо явища і всередині явища, розглядати окремо те, що умовно звемо національною, соціяльною, технічною, індивідуальною стороною його. Через те і тут, говорячи про літературний реалізм доби, я викладатиму в цей сугубо умовний термін поняття лише того, що з найбільшою синтетичністю різнодійової полишає нам у спадки знання і віру своєї доби на можливо найширших відтинках простору і часу. Отже, поняття таких творів і таких авторів, що стосується до своєї Дантона *Комедії*.

Ідучи за мимохідь кинутим дотепним зауваженням одного з наших доповідачів, погодьмося, що літературний реалізм доби — це реалізм наскрізь умовний, оскільки наскрізь умовним є самоствердження кожного з них як найреалістичнішого. Щоразу це може бути тільки реалізм становлення, в якому різні суперечні соціяльні та індивідуальні течії приймають у себе елементи фотографічности (**як є**) залежно від ствердження свого ідеалу (**як мусить бути**). Реалізм доби завжди ідеалізований і, кінець-кінцем, раціоналізований.

І тут, у цій точці роздумів, коли до неї доходиш із послідовною невблаганністю, коли ти вже повністю напоготові, щоб неминуче поширити своє усвідомлення умовности і на наш, український реалізм попередньої доби, коли ти, як тобі здається, вже дістав потужну зброю, щоб за допомогою її протестувати проти нестерпно-зацукрованої раціоналізації цього нашого умовного реалізму — саме тут нараз вибухає питання: в ім'я чого протестувати? Чи ж, гадаєш, після того, як ти дозволив собі не повірити в істинну реальність слова минулої доби, наступна доба повірить в істинну реальність твого слова?

Я мушу бути щирим. Страшенно спокусливою є така, приміром, схема: є, крім усього, ще реалізм понад добою, реалізм абсолютний, такий реалізм розриває рамки національного, соціяльного, умовно-часового, він походить з незбагненних ще вічних джерел підсвідомости, зі слів і позапритомних імпульсів; цей реалізм проривався в історії людства в залежності від зворотів технічного розвитку, і він стримить суб'єктивною свідомістю охопити всю цілість об'єктивного світу (мисль **я** і не-**я**, свідоме й позасвідоме, соціяльне й біологічне); це реалізм другого пляну, його предтечами були в різні часи Ляо-Джай, Стерн, Гофман, Джойс, Дос Пассос, але абсолютні твори в цьому стилі напише тільки українська доба світової літератури, оскільки свідомість можливости такого реалізму зароджується саме в українському мозку.

Якби хтось з нас серйозно погодився прийняти таку схему як програму дій — хтось один або гурт, нова школа в українській літературі — то, певна річ, ми негайно мусіли б очистити її так від усякої шкідливої виключности, як і від звичайної інфантильности, що всю люблять грішити деякі наші напрями. Сила нової школи, реалістичність її реалізму полягала б якраз в об'єктивності. Ми, хвалити Бога, вже настільки самосвідомі, що можемо без вагань і без боязні визнати й власну умовність, тобто релятивність наших власних істин, — щоправда, лише авансом, наперед, бо в цій хвилині нам таки справді здається, що після розбиття атома вже нічого більше розбивати.

Саме з огляду на відповідальність завдання: розбиття літературного атома, якщо на це наважитися серйозно і діяти послідовно, в самодисципліні літературної школи — саме з огляду на відповідальність завдання, завдання певною мірою месіяністичного, бо тут ішлося б про вихід у світ українського стилю, зрослого **не тільки** з самих українських джерел, — саме з огляду на відповідальність завдання слід би було зробити один рішучий крок. Це — негайно зняти з порядку денного всяке протиставлення ідеалізму матеріялізмові, взагалі всякі розмови про ідеалізм

чи матеріялізм світогляду, що дихав би крізь твори нового українського реалізму. Інакше новий напрям утратив би всякий **сенс** існування. Це моє переконання.

Світоглядове значення нового реалізму було б якраз у знятті антитези ідеалізм–матеріялізм. Атом розбивається якраз для того, щоб наочно продемонструвати схолястам тотожність матерії та енергії, наскільки я це розумію. Для мене особисто спір про матеріялізм та ідеалізм є настільки само мертвий, наскільки мертвою здалась би відроджена в наші дні колись повна потужного змісту суперечка про двоперсне та триперсне хресне знамено, — і спиняюсь я на цьому питанні тільки для того, щоб виразно заявити до нього своє ставлення, заявити може дещо різко для вух тих, кому це питання ще не стало байдужим.

Уявлення про людину як про знівельований механічний витвір виробничих стосунків, збіднення соціяльного процесу до рамців самих класових стосунків, нехтування біології як джерела кожноразової вітальної людської неповторности, схематична типізація людини замість її живої диференціяції — все це я залучаю до здобутків дня вчорашнього, здобутків, чинних колись зібраним у них досвідом, але нині вже розсунених і розсаджених дальшим переможним походом людської мислі про життя.

Але якщо чистий матеріялізм світосприймання є вже заперечений, і поворот до соціяльного роману XIX сторіччя видавався б жалюгідним анахронізмом, то з ще більшою гостротою девізу мого виступу, девізу неповороту назад, я хочу скерувати проти чистого ідеалізму. Я ніколи не став би сперечатися з людиною, що вірить у примат матерії, як не став би сперечатися з людиною, що вірить у примат духу, бо як я можу сперечатися про речі, в які я не вірю! Але й зі свого боку, я маю право вимагати, щоб мені дозволили бути реальною людиною в тих моментах моєї творчости, коли я щось реально бачу або відчуваю на стиканні пера з папером. Було б не менше жалюгідною помилкою пов'язувати новий реалізм з будь-якою формою чистого ідеалізму — я маю на увазі чистий ідеалізм у маніфестах, бо реального буття його в наші дні я не уявляю.

Мені, людині, тільки тоді миле сонце вгорі, коли воно пронизує долішню темпряву. Цілком абстрактно я можу не заперечувати, що світ походить від чистої ідеї і що буття чистої ідеї можливе без будь-якої матеріяльної оболонки. Але що це дає мені, людському письменникові для людських читачів? Нічого, крім виразної можливости перетворитися на йога в мистецтві, який нікому нічого не скаже, бо місце його печери в ультрафіалковій сфері.

Для мене, письменника, ідея конкретно дорога тільки тоді, коли вона проходить через середовище матеріяльного мозку, матеріяльних нервів, живих очей, пітної руки. Я не хочу світла без темряви. Я не хочу кохання, якщо воно не опановує плоть. Я не хочу героїчної смерти на полі бою за вітчизну, якщо їй не передує боротьба проти болю тіла. Шеляга ламаного не вартий був би герой моєї новелі чи повісти, коли б він ріс із кришталевих палаців ідеального, а не з бруду щоденних дій.

Мені байдуже те народження, якому не супутній сморід народження. І можливо, що саме тут — тут я змикаю обидві сторони проблеми мого виступу — можливо, що саме тут народиться новий український реалізм, тут, де літературний герой діятиме як мистецьке відтворення реальної української людини, що тепер проходить чистилище переоцінки всіх цінностей і стверджує себе як нове гармонійне поєднання світла й темряви.

Я, зрештою, хотів би сказати наприкінці мовою письменника-практика. Бо справді ціла проблема реалізму для мене може існувати тільки у вигляді окремих конкретних проблем образности, виростання яких сповнює мене дедалі більшим неспокоєм. Лише ті, які для мене є найважливіші, хочу я виставити на розгляд побратимів пера, і то виставити в чисто фаховій площині.

Суб'єктивне і об'єктивне, кут бачення речі і сама річ. Де критерій, коли ідеться про реальність відтворення? Коли герой відчиняє двері — що важливіше: те, що він відчиняє двері, чи те, що він відчуває холод металевої клямки? Коли двоє або троє дискутують — що цікавіше: стилістично заокруглена подача їх думок чи те, **як** вони говорять і **що думають один про одного**.

Кварц розсипається на пісок, пісок розвіває вітер. Хмари купчаться і розливаються дощами. Дерева виганяються з зерен, із насіння. Негоди обсівають і поволеньки руйнують старі споруди, сфінкси в пустелях, храми, вежі. Дивоглядною працею найменших організмів виринають із моря, виростають атоми. Це об'єктивна дійсність, творена помимо праці людської.

Але в природу людина вносить порядок і співтворчість. **Мозок** її вносить порядок, а мозок не може діяти без ставлення. Виникає проблема ставлення. Виникає проблема ставлення як літературна проблема, коли йдеться про відтворення будь-якого об'єктивного процесу. Тим більше, коли йде про відтворення суб'єктом людської об'єктивної дійсности. Важить не тільки те, про що говориться в книзі, але і те, як говориться, тобто хто говорить. Це **хто** стосується так само героїв, як і автора. В технічній революції людина опановує природу і сама стає леґендою, творить собі штучний світ.

З розбиттям державних кордонів на кожну людську одиницю покладається тягар завдання: вийти з катаклізму самим собою, відмінним від іншого. Кожна людина — власний, реально, бо технічно створений світ, власне джерело енергії, повна суверенність особистости. Цей ідеальний устрій стає реальним, і реальним є літературний стиль, що відтворює незалежну неповторність кожної людини. І якщо дозволити собі на хвилину не стриматись, то нехай, поклавши руку на серце, скажемо: кому ж творити новий реалізм у красному письменстві, як не українцям з їх віковічною мрією про світ, намелений людьми, що свідомо й вільно накладають кожен сам на себе особисту відповідальність.

Звичайно, в процесі роботи ми блукатимемо. Справді, деталь може затемнити суттєве і незбагнене мале, непрочуте як мале, може заступити велике. Але шукаймо, не спиняймось, шукаймо. Шукаймо в хаосі притомности зерна стилю. Вирощуймо стиль і закріпляймо здобутки його, гуртом-школою або кожен поодинці.

Проблема сну. Нехай письменники нового реалізму покажуть, як людині сниться сон. Скажуть: Фройд усе вичерпав і далі могла б бути сама альхемія і черевовіщання. Неправда. Фройд багато в чому помилявся, і письменників нового реалізму завдання — внести корективи, заглиблюватися далі в людське і виносити його за дужки життя в мистецтво. Скажуть: мистецтво має свої межі. Згоден. Але хто сказав, що сон можна стилізувати лише так, як раціонально стилізує його традиційна повість? Максимально наблизьмось до реальних спостережень і подаймо їх у нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових словах. Може для цього довелося б витворити нову мову — не лякаймось. Витворім її.

Це буде нечуваним збагаченням врешті тієї ж української мови, і це питання я підношу знов таки цілком свідомо, бо сни нашого героя — це сни українського героя, снами я називаю всю ту велетенську позасвідому сферу, в якій щодня пливе людина, в якій народжується її героїчне непомітно, день-у-день, у мікроскопічних відрухах і, як здається на перший погляд, непоясненних та непогоджених зв'язках. Простежуйте цю закономірність крок за кроком — і робіть її набутком мистецького стилю, змусьте читача увірувати в можливість нових канонів, відтворення взаємодії сну й денного світла. Що мені в герої, якого показують на коні або на бальконі під пострілами полотнищ на вітрі? Ні, я хочу розрити найтемніше коріння героїчного, я хочу бачити самий процес перетворення *Jedernann'a*, щоденної людської істотки на звитяжця, на морального переможця.

Я хочу читати темну книгу його снів, я хочу блукати закрутинами його мрій, бо, не забувайте, це наш, український герой, бо, не забувайте, його

дня і його ночі ще ніхто не відтворив, бо, не забувайте, він прийшов в Европу, де вже нема, на жаль, інших снів, як сни про шоколяду й *Bohnenkaffee*, бо, не забувайте, він тепер европеїст, але це тому, що він перед тим довго навчався, навчався всерозуміння й братньої любови до чужого. Його сон, творчий сон прекрасної української людини, якщо ви зануритесь у нього, підкаже вам зненацька таке українське звучання вашої мистецької речі, якого для своїх часів досягали хіба найбільші ваші попередники — я знову тут поєдную дві сторони проблеми.

Особливо гостро стоїть проблема звернення до минулого у світлі девізи неповороту назад. Я маю на увазі український історичний роман. Косач поставив проблему ймовірности в реставрації історії. Нехай же він зверне увагу на внутрішню сторону явища, нехай він постарається у свій мозковий процес відтворення ймовірних думок і почуттів Хмельницького включити органіку одного психологічного образу, який по *Актах Южной і Западной России* спромігся розкидати такі різностильні речі, як урочиста універсалістика, п'яне нахваляння знайти ляхів за Вислою, заклик «за віру!» під Зборовом і впертий вигук на селі по берестецькій поразці. З цим завданням може впоратися лише реалізм нового типу, реалізм український: звернення назад через крок наперед.

Проблема опису. Тут у нас абсолютне тупцяння на місці. Чим принципово відрізняємося ми від Валтера Скотта з його кілометровими описами замків, одягів, посуду, зброї на турнірах? Лише ми не маємо його терпцю кількости і його добросовісности якости. Вже Бальзак віддаляв опис від основної дії, він витворив своєрідний темпераментний еклектизм, в якому опис наче автономна республіка в загальному тілі твору. Але й це повторяти вже не можна, бо неповторним був саме темперамент Бальзаків.

А тим часом тут знову підходимо до взаємин суб'єктивного і об'єктивного. Ми настільки пішли вперед в цінуванні порухів душі людської — я говорю про нас, українців, — ми настільки багатші досвідом особистости, що сміливо можемо створити стиль подання предметів та краєвидів через поступовість сприймання героїв. Це й буде реалізм, бо реалізм учорашнього опису нині — мертвий інвентар речей. Деталі закономірно входять у нашу свідомість. Герой ввіходить до кімнати, і там чекає на нього ворог. Традиціоналіст почне його описувати з ніг до голови, а хвилина ж не жде, треба боротись. Подайте ж тільки той деталь, що першим упав в очі героєві: слина в куточку рота вбивці. І тільки коли герой збив його з ніг, і він лежить долі непритомний, і герой пильно вивчає його — ви можете закономірно впроваджувати дальші деталі опису. Спробуйте

піти цим шляхом, ви побачите, скільки цікавих для письменника-реаліста можливостей таїть він.

Звідси випливає проблема речі, роля речі взагалі. Ми абсолютно не вміємо поводитися з речами. Ми наставимо і навішаємо їх у першому розділі, у другому забуваємо, вони неживим балястом повисають на всьому творі від початку. А річ, здавалося б, мертва річ, це — любий, вдячний помічник. Подайте сцену зізнання в любові через дві руки на одній телефонній слухавці. Подайте сцену висловлення догани начальником підлеглому через тремтіння олівця в білих пальцях **начальника**. Подайте сцену переходу безводною пустелею через повислий на ниточці **ґудзик** провідника. Згадайте етюд Гната Хоткевича *Що бачила скеля* — як прекрасно він там поводиться з речами. А який разючий символ в новелі Позичанюка *В житі*, коли герой, умираючи, затискує в жмені — колосок (жовтий) з волошкою (голубою).

Речі дають точне віддзеркалення вдачі людини і, навпаки, дії людей з речами, обігрування речей, розкривають ролю речі для нас. Погляд героя, який у моменті найнапруженішого діялогу вражає блискуча краса металю на дверцятах шафи, скаже більше, ніж лобова подача зовнішнього змісту діялогу.

От про діялог. Коли я вслуховуюся в розмову бодай двох людей між собою, я бачу і відчуваю таку багату, таку задушливу комбінацію, таку щоразу новотворену колосальність тексту і підтексту, що жалюгідним і нікчемними видаються мені казенні діялоги так званих реалістичних наших романів і повістей. Діялог твориться кожного разу наново, з глибоких глибин хотіння волі, настрою, стану здоров'я, культурної специфіки та рівня мовного розвитку дійової особи.

Або от ще — проблема частини тіла або обличчя. Простежте різних людей. Одні рухаються від лоба, інші від носа, ще інші — від підборіддя. Як знаменно можуть у вас у творі грати широкопалі руки героя або довгі ноги героїні. Це не значить: шукати **типового** деталю. Що таке тип — питання з найтемніших. Але поспішайте зафіксувати найвразливіше, те, що ніякого, може, зовнішнього зв'язку з вдачею героя не має, а пізнається всередині лише по багатьох по-своєму послідовних діях.

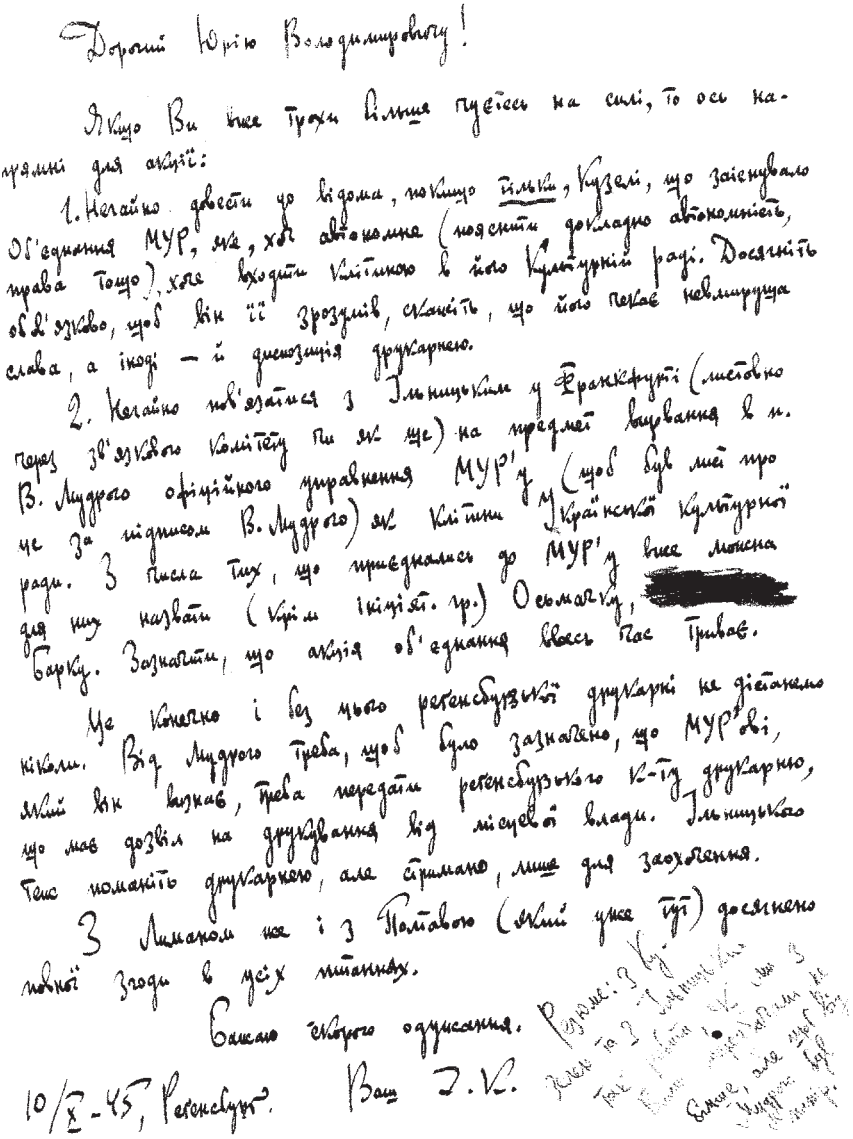
Закінчуючи свій виступ, я повністю усвідомляю, що лише ледь-ледь зачепив поверхню теми, не зачерпнувши ані трохи з її **глибокої** глибини. Моїх зауважень і побажань я прошу в жадному разі не сприймати як рекомендованих рецептів. Мої попередні міркування я прошу взяти до відома постільки, поскільки кожен з присутніх знайшов би для себе особисто щось цікавого. Я радше тут **ділився** думками, які мене непокоять, аніж

давав щось безапеляційне, що вважав би за обов'язкове для негайного виконання. Я і собі з великою цікавістю вислухав би все, що походить з іншої творчої особистости і мене особисто цікавить як практика.

Але, звичайно, найдійовішими відповідями нашими один одному є наша не усна, а писана продукція. І я від себе вітав би кожен твір нового нашого красного письменства, який ніс би в собі по-своєму розв'язаними ті проблеми, що їх не дають розв'язувати цупкі пута нашої традиції. Той реалізм, за який я старався тут «аґітувати», я не хочу назвати **атомовим** реалізмом або щось подібне. Претенсійну назву можна прикладати тільки до зміцнілого й обважнілого явища. Але, гадаю, коли щось із **внутрішнього** змісту цієї назви навело б когось на **роздум**, а відтак штовхнуло б до дії в певному **напрямі** — я переконаний, що це й був би напрям, що видається мені маґістральним.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Листи до Юрія Шереха



Лист від 10 жовтня 1945 р.; архів УВАН, фонд XL, папка «Костецький», справа № 976

Дорогий Юрію Володимировичу!

1. Справа ХОРСА і МУР 3 переживає дуже тяжку кризу. Тарновича вкусила якась муха, злий, неприступний, а друкує куре крою й шиття і ще силу всякої дряні. Мені треба страшенно зціплювати зуби, щоб не розридатися, заглянувши в землю обітовану і вніймавши облизня. Крім того, неполадки з видавництвом, яке не знати кому тепер належить і не знати кому належатиме. Крім того, особисте моє безмешкання (досі не маю пристановища, хоч і замельдований тут), холод, перестуда і т.п. Одним словом, треба поважно числитися з затримкою або й невиходом взагалі (тут) МУР 3. Дуже мені тяжко про це писати Вам, але вірте, що не менш тяжко переживати це самому мені. Причини вбачаю в тому, що Тарнович підпав під вплив тутешнього Синчо-Панси (дир. Мельника) і що йому ніхто не запропонував стати членом МУРу.

2. Постараюся все привести до ладу (з Контр. Ком.) до 10.1, якого прийду до Мюнхену (хочу відвідати виставки українську і Франца Марка) і побачуся з Вами, щоб 11. або 12. вранці виїхати до Авг. Майстренка, як побачу, попередньо, але краще Ви напишіть йому, бо я не знаю, де він тепер живе. Попробую через Лимана, якщо він знає. А Ви постарайтеся, щоб 10.1 був концерт Гінделіта.

3. Бірняк просив мене (в Авгсбурзі, коли я бачився з ним) написати Вам усе те, про що Ви сповіщаєте мене (Лавр. і Гум.).

4. Настрій препаскудний.

5. Як справа у Фортті зі Стейнбеком і Баркою? Для останнього замовлено обгортку Мазепі.

6. МУР 3 готовий до друку, я всі поправки поробив.

7. За П. Куліша дякую, але він прийшов на півгодини пізніше (календар вийшов, днями пришлю).

8. За М. Куліша — дивуюся. Не мали 20 хвилин вільних, чи що? Ганьба. Довелося писати самому.

9. Варв. Вол. привіт.

10. Вам теж.

11. Як МУР-альманах?

12. Що і де написав про мене Грицай? Ваш І.К.

Лист (без дати); архів УВАН, фонд XL, папка «Костецький», справа № 987

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

З компасом

Серед самумів, серед злив,
Екстрактами могутніх формул,
Він — неустанний хемік слів —
Плянує витривалу форму.
Євген Маланюк

З компасом через моря й дебрі

На короткотривалому пристановищі відбувається знайомство нового читача з новою книгою. Суворі їхні взаємні вимоги, висловлені мовою мовчання. Хто прагне піднести в рокоті й свисті всесвітніх струсів мистецьку корогву, той свідомо приготувався щохвилини перетяти собі, як настане така конечність, шляхи до загального спочуття. Цей бо мистецький часопис задумано насамперед як часопис п р и н ц и п о в и й .

Ще й другий тут вагар. Вже годі злічити суддів, що пробували втриматись в осередку кругобігу — життя–мистецтво–мистецтво–життя, пробували розв'язати питання його квадратури. Відвічний спір форми й змісту, зловжиття то тим, то тим. У наші дні чути подекуди заклик повернутись від романтизму до реалізму — при розумінні першого як повітряного замку, другого — як харкотиння життя.

Чи справді така тяжка суть мистецтва? Міцні предки сучасного людства жили мистецтвом яскраво й безпосередньо, як солодколюбець добрячим вином. З компасом, через хащі суспільного самоплутання, виправмося відшукувати новозаросту стежку.

Не з усіма суддями по дорозі. Воліємо поставити питання прозоріше: до чого щире мистецтво ставиться вороже?

Тяжка навала змісту, не оперезаного мистецькою формою. Естетизм рятує тільки до наступної зупинки, а далі? Нині ще гучніше снажне протиборство Миколи Хвильового. Не страхаймося ж виокреслити жадану формулу саме так: мистецтво–романтизм.

Мистецька принциповість є тверезе загнуздання істотної жаги нового. Якщо існування націй — Божий дар для історії людства, то радісним одвітом Предвічному на перевалах національних існувань: Данте, Шекспір, Шевченко, Ваґнер, Ґоґен, футуристи — — Розлам старої броні, але за настирливими законами новосповідуваних мистецьких світовідчувань. Вони на карках як нові обов'язкові обмеження.

Хто хотів ламати обережно, з оглядом — навік відтяв себе від мистецьких праджерел. Розлам це гуркотіння, тріск, тріски, луни, курява, біль, зростання, це торжество неіснуючої цілости торса Афродіти над скалками з Фідія та Праксітеля. Розлам це дія не миротворна. Тільки що немногі причетні до таємниці: не як ламати, а що. Все ж не кожного разу чекати маніфестів на ослячих хвостах.

Зараз їм нема звідки вилунати. (Між двох воєн слов'яни визріли з жовтої куцини. Йдуть далі. Придивляються до старечої окцидентальности.) Зараз дорослим, врівноваженим мозком — до романтизму. Без ґонґів — до романтизму. Осмислена буря й повільний натиск, але цілковито, до кінця.

Романтизм. Злютованим поєднанням інтелекту й будівної волі назустріч усім та всяким мистецьким «хо». Не відчуваючи боязні перед жадним з них. Найменшої тіні наміру робити ориґінальство обов'язковим, але приймати з довірою все. — — Вірити, що світ безмежний і безмежні можності його, людина ж співтворець. Мистецтво — співтворчість. Мистецтво — співтворчість людини у всесвіті, взаємодія з долею. Активізм. Видіння світу по-своєму, віра, що світ саме таким є, лиш збудити його. Романтизм.

У мистецтві це означає все. Краса щирого слова в усіх ритмах, краса звуку в усіх контрапунктичних можливостях. (Коли можливе вичерпано, шукають неможливого, щоб зробити можливим. Але шукають ці, романтичні.) Краса барви. Краса кольориту та сухої лінійности. Краса гексаметру, терцини, сонета та вільного вірша. Краса консонансу та атональности. Краса опису й краса діялогу. Віра в силу ґротеску, віра в творчу потужність моментально-нежданого, несподівано-вражливого. Доба могучої синтези в українському мистецтві. Доба романтичної синтези в українському мистецтві.

Вірте нам, ми житимемо з Вами у згоді.

Мистецтво, повнодихаючий романтизм. Усе йому вороже те, що не має в собі відповідного ритму, що тягне на його лани кострубату корягу необдиханого творящим духом кавалка з життя. Що не вміє надати матеріялові вроди, суперної з вродою матеріялу у природі. Ритм — ланцюг

зубців часу й простору, що вхоплює сировину до майстерні, де навзаводи пітніють розрахунок та чуття. Подоба звідти являється інколи разючо дзеркальна перед життьовою дійсністю, але тільки внутрішня могучість ритму з тисяч побутолизів виносить назверх улюбленця: творця.

Шукати ритмів. Не обмежуватись у засобах (щирий талант знайде собі обмеження, і знайде так, як треба), шукати ритмів, шукати. Оглядатись на монументи, шукати. Широта. Ритм — усе. Він веде у браму самодатности, туди, де є відповідність, рівноправна й самостійна, відповідність і противага тому, що не людиною творено. Сфера й царство мистецтва. Романтизм.

Не лякатися сподіваних та несподіваних трудноборів, не бігти на популярність битими шляхами. Безконечно важити, вивершувати, гранити, аж засяє. Сяйво форми, сяйво білих ниток мистецтва.

Мистецтву вороже все, що не рухається мистецьким ритмом. Анемія ритму — безформність, тобто, паскудоформність. Навпаки, чим досконаліша мистецька форма — зовнішні засоби — ступінь напруги — творецької діяльности — тим вище підноситься витвір з живим життям, замісто рабського прислужування. Навіть, вийшовши від мистця з зануреною чи до кінця розколотою душею, формодосконалий витвір вразить і чимсь позитивним асоціюватиме, прикладуватиме; та більшість же мистців має душу дитячу й світлозарну.

Що за читача воліла б книга, з ким зустрітись?

Не виховувати всякого, хто страждає на словоневдержання. Хто сам спромігся розпочати шліфування власного природного хисту, таких — підтримати. Доки навчання майбутніх майстрів мистецтва, візьме до рук державна опіка, як тримає вона навчання в інших — технічних — фахах, доти відбувається природний добір.

Круг мистців та учнів мистецтва проте завузький. Для нового часопису існує ще розмашне коло читачів, які кохаються в мистецтві, самі не намагаючися ставати в лави його вояків. Таким дати радість читання.

Та ще не вичерпується тим вибір читачів. Масами існують ті, що в тязі довгих літ ішли повз мистецькі витвори з витягненими байдужістю вперед губами; одного дня вони переживають враження — твір мистецтва виводить їх зі стану рівноваги, збуджує незнані нерви, і ці, працюючи по тому безнастанно, приводять через десяті ворота до відмін у змісті й стилі життя, особистого одиниці та громадського її життя.

Таких — штурмувати, аж твори тієї сфери перестануть бути для них німими. Таких — навертати на віру, що мистецтво: потрібна ділянка діяльности людської. Розбивати в них утилітарну пристрасть — це наближати

їх до розуміння, що мистецтво співдіє з життям не безпосередньо — рупор — замовлення дня — вигук моди — але тільки асоціяціює — через добір — через ритмізацію — через перетворення — через віднесення — через абстраґування — чистою вродою. Не затягаючи всіх до ордену лицарів мистецтва, вкорінювати в усіх переконання, що мистецтво служитиме плеканню, краси, сили й порозуміння в побуті людей тільки тоді, як стане незалежним у новому суспільстві: співпраця й змагання вселюдства через шляхетні національні прояви.

Існувало поняття світле й безмежне: Україна Київська, Осередок сліпучо-привабливої культури, туди бо стікалися звідусіль генії, що втратили для потомства ім'я своє особисте, щоб славним вовіки було спільне всім їм: Україна Київська. Світлоносне божество несло на стрілі образ, сонце мистецтва: ХОРС.

Як спроможуться зібрані під цим ім'ям мистці роздмухати українському Аполлонові вогнище у храмині, як потягнуться до нього знову, стражданнями багачені, сонцем гоєні, витвори генія вселюдського з усіх кінців кулі — дістане виправдання вихід нової книги. З вірою. Зі світочем всерозуміння.

З компасом мистецтва.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Про єдність різноманітного й суперечливого
(Невиголошена промова, на з'їзді українських письменників еміґрації 6–7 грудня 1958-го року в Нью-Йорку)

Я не належу до смертельних ворогів померлого МУР'у. Ще більше: я не належу до тих, які у протиставленні «Батьківщина–еміґрація» конче ставлять останнє під неґативний знак.

Для мене, як і для кожного, ясно, що кількістю талантів батьківщина далеко перевищує еміґрацію. Але не менш мені ясно, що у змаганні за те, як ці обдарованості реалізувати, порівняння виходить на користь не першого, а другого. Зокрема в питанні так званого «керівництва літературним процесом».

У деклярації МУР'у записано було про змагання за велику літературу. Приблизно три або чотири тижні після проголошення цієї деклярації почали з усіх боків сипатися запитання: «Ну, а де ж вона, ота велика література»?

Як це не дивно, керівники МУР'у, — тобто члени його правління, — почали цілком серйозно піклуватися цими запитаннями. Їм стало по-справжньому незручно, що ось, дійсно, минуло чотири тижні від заснування письменницького об'єднання, а читач ще й досі не забезпечений творами великої літератури.

Почали радитись. Питання стояло про причину відсутности великої літератури. Чи повинні самі письменники перейняти на себе індивідуально-колективну відповідальність за якнайскоршу появу еміґраційних «магнетобудів літератури»? А чи функцію зачинателів, няньок і клясних дам мусять перебрати на себе критики?

Наскільки можна виснувати, перегортаючи ці, в дослівному розумінні слова, пожовклі сторінки циклостильних видань, питання було вирішене на користь другого варіянту. Рішуче до діла взялися тільки критики. З власне-письменників практично заходився писати романи сам лише

Улас Самчук. Решта зайняла невиразну позицію на полі письма й друку, шукаючи честі у фаху журнального коректора, а слави в дискусіях про «камбрбум».

Критики зрозуміли своє завдання, як намагання винайти, з одного боку, певну панацею для лікування графоманських хвороб, а з другого — вишукати філософський камінь для перетворення випадково накиданого в закономірно скомпоноване. За цю, мовити б, безоглядність «мурівських» критиків не ганьмо їх сьогодні. Найправдоподібніше, вони тоді не мали й не могли мати іншого виходу. Відсутність самої маштабної літератури хтось же мусів заступити бодай турботою про її, виникнення, і наші критики саме це й робили. Якщо вони це робили не завжди з відповідним талантом, то зате в усякому разі в усіх випадках з бездоганною чесністю.

Я аніскільки не іронізую, якщо включаю в категорію чесности також і ті випадки, коли критик за тиждень висловлював думку, протилежну висловленій тиждень перед тим. У запалі боротьби робиться й не таке, і об'єктивне існування ідеї чесности доводиться з прямою пропорційністю кількости зроблених на шляху до неї помилок.

Найоб'ємнішу щодо кількости обов'язків ролю перебрав на себе один із промоторів «мурівської» ідеї, офіційно заступник голови правління МУР'у, Юрій Шерех. Що б не казали на його адресу з усіх боків і в усі часи щодо виконання ним цієї ролі, я хочу тепер сказати про нього насамперед найпозитивніше. Це мені конче потрібне, бо воно служить виразним прикладом для того головного, що я хочу сьогодні сказати.

В одній моїй рецензії на діяльність існуючої, сьогодні «Української літературної газети»[1] я витяг з непам'яті іншу рецензію, що її свого часу написав Юрій Лавріненко на існуючий тоді, в Мюнхені таки, журнал «Арка». Лавріненко, сердитий за щось тоді на Шереха, назвав «Арку» — «баварською крамничкою». Це повинно було означати, що «Арка» подає з усього все, всілякі дрібнички, те, що по-німецькому називається «курцварен», «дрібні товари», але — нічого генерального на шляху нашої літератури у вільному світі.

У моїй теперішній рецензії я написав, що «Українська літературна газета» за активної керівної участи Юрія Лавріненка вже майже досягла стану такої «баварської крамнички». Це значить: коли я беру до рук чергове число «Української літературної газети», на яке я нетерпляче чекаю, то

[1] Перестала появлятися в кінцем 1960 р. На її місце засновано журнал (місячник) «Сучасність», що почав виходити від січня 1961 р.

я знаходжу там велику кількість імен, які уповноважують мене не читати того, що носії цих імен написали.

Дуже правдоподібно, що те ж саме стається й з багатьма іншими людьми, які раптом зустрічаються там з моїм іменням.

І саме такий стан я вітаю найпалкіше. Якщо він не цілком ідеальний, то в усякому разі він до ідеалу зближається. Це було безспірно великою заслугою Шереха, успадкованою тепер Лавріненком і Кошелівцем, що були створені такі пресові органи, де кожен, хто пише, незалежно від приватних смаків редакторів, може знайти для себе місце. Тут і лежить відповідь на головне питання: що означає «керувати літературним процесом». Це означає — нормальною людською мовою висловлюючись — літературному процесові практично допомагати. Як сказано, наша еміґрація диспонує, якщо й не такою кількістю, як удома, все ж якоюсь кількістю талантів.

У цю хвилину (15 листопада 1956 року) мої руки тремтять від одного поштового пакунка. Вони тремтять, бо цей пакунок важкий. Він важкий від сливе надприродної людської праці, в нього вкладеної. Така пластичність рідної мови, таке вчування в усі її шари, така — я не боюся вжити це багатовживане слово — така прометеївська її сила, таке мнозтво відкрить для так званих новаторств, над якими очайдушно і часто без успіху б'ються наші наймолодші покоління поетів, — ні, це стається не кожного дня і стається не з кожним, хто пише.

Коли читаєш такий твір, то вже більше не думаєш про аритметику батьківщини на еміґрації, організованого чи неорганізованого літературного процесу, не думаєш про «працю письменника над собою» і про «працю критика з письменником». Думаєш тільки про Боже чудо, яке дає можливість людині витворити геніяльний твір. Думаєш тільки про щастя — могти читати такий твір.

І якщо саме в еміґраційному середовищі існує такий твір, то хіба тим самим не відпадає за непотрібністю питання про корисність чи некорисність еміґрації, про її ролю в загальному процесі настання української культури? Я говорю тут про вже обкутий леґендою переклад Теодосія Осьмачки — переклад Шекспірової хроніки *Генрі IV* і нове опрацьовання колишнього перекладу *Макбета*, що став сьогодні бібліографічною рідкістю.

Найменше про власну заслугу хочу я тут говорити, коли з радістю сповіщаю дорогих колеґ, що цей твір перебуває вже нарешті на шляху до виходу в світ. Це було моєю давньою фантазією, а свою фантазію має, як відомо, кожен барон. Що я цим хочу сказати, це те, що такі можливості переживати щастя мають багато людей. Бо літературний процес неможливо

організувати в розумінні організування таланту, але його можна організувати в тому розумінні, щоб витворювати можливості допомагати виходити талантові в світ.

Цей момент, як свого роду священний обов'язок, і мав би визначати право на існування письменницького об'єднання. Зовсім прозаїчно говоривши: аґітувати людей, шукати гроші, робити рекляму, наймати друкарні, випускати книги і їх розповсюджувати.

Серед нас є таланти, великі таланти. І щорічно може з'являтися, скажімо, п'ять рукописів, гідних бути виданими. Я назвав тут одного, можливо, найбільшого нашого поета з-поміж живих поетів України. Інші великі безумовно вибачать мені, що я не згадав їхніх імен. Вибачать якраз тому, що вони великі.

Отже, з цього погляду, завдання «Слова» — ясні й неспірні.

Труднощі з'являться далі. Вони з'являться обов'язково. Якби не було загрози їхньої появи, не було б либонь і потреби перейменовувати МУР на «Слово». Принаймні я почуваю себе аж до сьогодні членом МУР'у і не маю з цього приводу ніяких гризот сумління. Поміж численними заявами про вихід із МУР'у моєї не існує.

Більшість організаторів «Слова», проте, є тієї думки, що МУР повинен бути визнаний як померлий. Я переконаний, що це має місце не з тих причин, з яких мають місце в нашому еміґраційному житті певні словесні продовження. Точніше сказавши: «Слово» назвало себе «Словом» не тільки тому, чому назвали себе відповідними назвами різні еміґраційні новотвори. Ні, безумовно, в назві «Слово» чути не тільки саме перейняття на себе обов'язку, який міститься в слові «Слово». Тут бо чути ще й щось інше, щось, що лежить у царині якости.

Тим самим ми, хочемо того чи ні, повинні ще раз повернутися до питання критики. Дивним робом тут схрещуються обидва поняття слова «критика»: критика як літературний рід і критикування цього літературного роду.

Раніше я вже сказав, що силою особливих обставин політику МУР'у визначили були не власне письменники, а саме критики. І через те вони, бідні, і прийняли на себе головні удари. Бо якщо сьогодні читають роман Самчука *Темнота* і знаходять у ньому якісь недоліки, то при цьому нікому не спадає на думку сказати так: «Недоліки походять від того, що автор був номінальним головою правління МУР'у». Та зате, коли сьогодні говорять, наприклад, про Костецького, то при цьому не задумуються стверди ти: «Ось вони, наслідки неґативної діяльности МУР'у, де діяв Шерех і в перших своїх статтях вивів цього Костецького з ніщоти в люди».

Пристрасті навколо цього й подібних питань настільки сильні й засліплюючі, що ті, хто таке твердять, не помічають однієї істини. Саме: Шерех, власне кажучи, ніколи в своєму житті не написав про Костецького ані одного похвального рядка. Питання це, звичайно, спеціяльне, але тут я тільки хочу, піднявши в правиці «всі сто томів» газетних витинів, стосованих до мене, ствердити: ніколи Шерех не перебував у лавах моїх популяризаторів, дороговказів, пробоєвиків чи щось подібне.

І Бог з ним, зрештою, з Костецьким! Його ім'я я навів тут лише як алегорію. Бо ті, хто хочуть будь-яким способом критикувати письменницьке об'єднання, знайдуть завжди там свого Костецького, — чи він називатиметься Женею Васильківською, чи то Юрієм Тарнавським, чи то Богданом Рубчаком, чи ще якось інакше.

Розшифруймо цю справу ліпше чисто практично. Якщо рахувати статистично, то стане ясно, що твори так званих «експериментаторів», або «модерних» у виданнях МУР'у й «Слова» перебувають у постійній меншості. Сьогоднішні молоді, щоправда, частіше бувають появлені на сторінках «Української літературної газети», ніж це було зо мною в «мурівських» виданнях, але все ж таки ніхто не наважиться твердити, мовляв, це відбувається коштом місця, наданого «традиційним», «реалістам» і так далі.

Про що ж тоді, власне, мова? Тільки про одне: панувати одноосібно. Але чи це справді так комусь потрібно?

Добре! Розглядаймо справу спокійно й далі. Можливо, що дійсно Шерех і інші так звані «провідні критики МУР'у» допустились якихось гріхів. Можливо, що в їхніх доповідях бувало говорено щось краще про Осьмачку, ніж Чапленка. З цього можна було б навіть виснувати певну науку, приблизно таку: «Якщо ти критик, то ти маєш право залишатися при твоїх смаках і переконаннях. Але тоді не виставляй себе нічиїм репрезентантом, хібащо репрезентантом самого себе. І якщо ти робиш звітну доповідь, то не кажи так: мовляв, тут ми маємо успіхи (і в дужках те, що тобі подомовляв), тут ми маємо успіхи (і в дужках те, що тобі подобається)».

Мабуть треба просто заборонити статутом цю практику виступів з офіційними чи півофіційними оглядами. Тоді самі собою відпали б численні неясності.

Скільки про критикування критиків. Нехай живе рецензія, яка не користується з протекції редакторів! Нехай живе свобідний вислів приватної думки критика! І нехай живе вільний читач, який має повне право щось любити і щось не любити!

Тут лежить друга перевага еміґрації і друга перевага організаторів літературного процесу для цієї еміґрації.

І тоді ще тільки кінцеве слово, сказати б, «про домо»...

Хоч як крути й верти, а ціле залежить від особливого зіставлення особистого. Ще десять років тому думалося, що кожен має йти своїм власним шляхом. Це й є так. Але з другого боку доведено, що найособистіший шлях будь-що-будь опосередкований. Це не справа «усвідомленої конечности» як виразу свободи. Навпаки, свобода тут виявляється в тому, що конечність вибирають собі без усвідомлення й часто без особливої потреби, а ось так собі.

Сучасна психологія називає це мітологізуванням буття. Воно не нове. Плутарх, як відомо, писав свої життєписи таким способом, що для кожного було ясно: всяк наслідує когось іншого, — Цезар Олександра, Ціцерон Демонстена і так далі.

На мою думку, наш світогляд приємніший від матеріялістичного тому, що він дає більше можливостей для самовияву, як я в цьому глибоко переконаний, залежить якраз не від доцільности у виборі для себе особистого міту, не в раціоналізації цього вибору, а в його видимій, я б сказав, безглуздості.

Я принаймні відчуваю таку чарівну безглуздість навіть у тих людях, які стоять на протилежних від мого кінцях світу.

Вибачте за дещо, може, драстичний приклад. Він тут, на мою думку, до речі, бо я збираюся не полемізувати з ним, а просто на ньому показати яскравіше те, що я хочу сказати.

Справді, яке раціо водило «раціоналістом» і «реалістом» Василем Чапленком, коли він писав свого листа до Івана Багряного з приводу релігії? Думав він його переконати в тому, що Бог не існує? Безумовно, ні. Думав він тим робом знайти й організувати на еміґрації гурток прихильників допотопної теорії Дарвіна? Безумовно, ні. Думав він тим шляхом додати щось до своєї популярности? Аж ніяк. Відомо, що стається на еміґрації з тими нечисленними, які проголошують себе атеїстами.

Ні, тут справа інша. У Чапленка був просто мітичний прототип, що його використати він, очевидячки, тільки чекав нагоди. Прототип не давав йому спати. Це славнозвісний лист Бєлінського до Гоголя. Порівняйте ці вирази («что вы делаете, мракобес...» і т.д.), і вам стане все ясно.

Я спинився на Чапленкові не тому, що його доля мене особливо хвилює. Зробив я це з егоїстичних мотивів. Я хочу, щоб кожен з нас був трошечки більше егоїстом, ніж він є, і тоді наш — вживімо ще раз цього слова — літературний процес засяє такими райдугами, про які ми не маємо й підозри.

Я хочу, отже, розповісти про мій власний міт.

Я взяв спершу Михайля Семенка. Один простий читач у розмові зо мною (якщо не помиляюся, в році 1947) тричі підкреслив: «Семенко був бездарний».

Коли я вже з ним попрощався і йшов повз колосальну будівлю колишньої касарні, звучало за мною, неначе осінній вітер: «Семенко був бездарний!».

Ну, добре! Не біографію я розповідаю. Через те пропускаю тут багато — для мене особисто дуже важливих — подробиць і розповім тільки про одну справу, яка, можливо, дещо звеселить шановних читачів.

Був провансальський трубадур, який звався Арно Данієль. Він витворював небувалі, невимовні ні для якого язика рими. Він був важкий, «незрозумілий», так би мовити, майстер «камбрбуму» тих часів. Жив він наприкінці XII стол[іття].

В одній із своїх пісень він заявив таке: мовляв, він написав би значно більше зрозумілого для всіх, і легкодоступного, якби його любов була до нього ласкавіша. Німецький дослідник трубадурів, що жив у часах другого періоду романтизму, Діц підсумував з цього приводу: якщо дійсно, «камбрбумізація» віршів залежала від неласки з боку коханої, то Арно мусів бути надзвичайно нещасливий у коханні!

Про любов я не казатиму. Кожен любить, як уміє. Але якби це справді так було, що важкість форми не личить до загального розвитку літератури, то я готовий цілком щиро й охоче поступатися своїм місцем комусь іншому, хто значно більше масово зрозумілий і — якщо можливо, — значно більше люблений.

Так чи так, я вже старша людина. Останніми роками я турбую читача своїми писаннями дедалі менше й менше. Женя Васильківська може стати лікаркою в якомусь містечку Оклагоми. Юрій Тарнавський візьме участь у проєкті електрифікації Ассуанської греблі. Рубчак пожне лаври при фантастичному нападі на плянету Венеру. Богдан Бойчук стане отаманом ґанґстерів у Чікаґо. Кожен, отже, знайде для себе позалітературне зайняття. Настане епоха тотального вимирання «модерністів», які декому отруюють існування. Але що ж тоді? Чи буде тоді все в порядку з українською літературою?

Якби ми були цього цілковито певні, ми відбули б негайно гаракірі. Але — на жаль чи на щастя — ми в цьому сумніваємось.

І тоді б тема мітологізування продовжилася таким робом. Ми хочемо бути Арно Данієлями або Михайлями Семенками. Ви будьте Бєлінськими, Нечуй-Левицькими або Ксенофонтами Климковичами. Нічого не

заборонено, все дозволено. А якщо й заборонено щось, то хібащо це єдине: бути у своїй ролі неталановитим.

Думаю, що всі невдачі нашого літературного процесу на еміґрації залежали саме від невдалого виконання прийнятих на себе ролів або від вибору невластивої ролі. Шерех довго намагався підклеїти собі вуса Єфремова, але це йому не щастило, як ніколи не може пощастити поєднання аквамарину з акватинтою.

Прототип мусить бути будь-що. Турбуймося кожен про свій власний. Це одна половина наших зобов'язань перед літературою. Але пошукаймо і взірця, який би зобов'язував усіх — принаймні в найзагальніших рисах.

Думаю, що такий казковий взірець можна знайти. Він, власне, натяк-нутий уже в Геродота. Екбатана: так називалося фантастичне місто, що його кожен із сімох мурів був пофарбований іншою фарбою. Хіба це не чудово — жити в такому місті? Якщо українська еміґрація досі не спромоглася купити собі за спільний кошт реальний острів для компактного поселення, то створімо бодай ми, письменники, такий острів у дусі, таке семикольорове місто, таку твердиню, в якій нам би не був страшний ніякий ворог, включно з старістю й збайдужінням!

Сім мурів! Ми збудували досі тільки один, і то — як бачимо — половинчастий. Скільки ж іще нам доведеться збудувати! І як радісно зрештою, буває думати про невиконані завдання!

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Втрачене покоління заявляє вірую

Природна річ, у фіналі цієї небувалої війни думку всіх нас скеровувалося на можливості відроджень, тому цілеспрямованою є наша цікавість до відродження літературного. Ми добре пам'ятаємо, як розчахнутою свідомістю, як ірраціональною волею, як настроями сумнівів та розмислів творено багате письменство експресіонізму у виході першої війни. Німеччина вклала тоді у світову літературу, в добі звороту, разючий скарб, споєний творчими нервами німців і не-німців.

Єсть багато темного у взаємодії творчих процесів одиниць та порухів суспільного життя народів, націй. Матеріялістична думка, ладна пояснювати духове напруження безпосередньою залежністю від економічних умовин, не спроможна зрозуміти, лиш описує таке феноменальне явище, як німецьке загальнокультурне відродження під князьками та під Наполеоновими намісниками. Отже — творчість Канта, творчість Ґете, творчість Ґрімів, творчість Шлеґелів, Гофмана, Бетговена. А хто б узявся пояснити, чому в добі вилиску, в добі політичного дозрівання під Бісмарком німецький дух родив літературу ницу й міщанську, що безвиглядно животіла до перших протестів натуралізму, імпресіонізму, символізму!

Перша світова війна вирвала назовні найвищий, можливо — прикінцевий здобуток до людської межі роз'ятреного німецького мозку. Разом з тим вона вирвала в німців визнання, оформлення, залізно-песимістичну філософію шпенґлеріянства. Разом з тим вона породила нове літературне покоління, головно в Америці, покоління з приліпленим до нього однією письменницею епітетом: утрачене.

У вигасі другої війни зори зацікавлених, отже, і на цьому, й на тому боці океану. Що буде з духовою Німеччиною? Що буде з духовою Америкою? Жасно, але факт: під нацистичним орлом зяяла порожнява.

І натомість Америка, від якої (було багато підстав) сподівалося певного роду повтору німецької повоєнної кривої, багато в чому усвідомної,

багато в чому позитивної, воєнна й повоєнна Америка справді сказала свій позитивний ідеал, але сказала несподіваним словом і в несподіваному напрямі.

Нам трудно розібратися до дна в причинах. Тепер можемо обмежитися лише на ствердженні факту: різношерста Америка другої війни виходить у світ з одпоцілим літературним ідеалом. Маємо перед собою наочну криву розвитку. Маємо, зокрема, підсумовну статтю Дж. Доналда Едемса (*Книга завтрішнього дня*), надруковану в місячнику «Темеров» та спеціяльно перекладену для німців в огляді сучасного американського життя.

Нам особливо корисно зіставити концепцію американських двадцятих–сорокових років з нашою власною. Якщо для нас наш ренесанс двадцятих років є конструктивний, позитивний, безсумнівний, і не менш безсумнівною є розгубленість сорокових років як наслідок кризи у проваллі років тридцятих, то для Америки цей самий відтинок часу становить добу багатого на збочення, болісного, але безумовного виходу з тупого кута.

Старт американських двадцятих років означав абсолютну неґацію. Автор перелічує ряд імен, що започаткували тоді свою творчість: Сінклер Льюїс, Джеймс Бренч Кейбелл, Едґар Лі Мастерз, Ернест Гемінґвей, Антон Сінклер, Теодор Драйзер, Джон Дос Пассос, Вільям Фокнер, Шервуд Андерсон. Вітальній силі цих письменників бракувало «справжньої любови до життя», і «вони відмовлялися бачити добро, що є перемішане зо злом».

Автор звертає увагу на разюче зіставлення, зроблене Дувром Вілсоном у книзі *Істотний Шекспір* при порівнянні пізніх комедій великого драматора з *Контрапунктом* Олдоса Гакслі, що «зображує англійські звичаї й настрої ранніх двадцятих років». Дувр Вілсон пише:

«Ненависть до сантиментальности й романтики; люте прагнення розірвати всі покрови та показати дійсність в її голизні й осоружності; саморозшматування, втома, роздвоєння, цинізм та огида нашої модерної „літератури заперечення" — все це вже мав Шекспір близько року 1603». «Це було падіння янгола, ніби Люцифера, — пише Вілсон про катастрофу Ессекса. — І його занепад стряс душі людей та сповнив їх жахом і приголомшив, як при видовищі величезної катастрофи у світовому просторі».

Ми від себе ще можемо нагадати, з якою гіркою пихою виставив Гемінґвей моттом до *Смерти опівдні* слова про належність свою до втраченого покоління.

Та ось Едемс називає перші книги нової віри. Це — *Ключі до царства* англійця д-ра Кроніна, *Пісня Бернадетти* австрійця Франца Верфеля, *Христові ризи* американця Ллойда Дуґласа. Невдовзі по появі цих книг притяг до себе загальну увагу *Апостол* Шолема Аша. Дуже цікавим є так

само шлях В. Сомерсет Моґема, англійського романіста, що живе в Америці, найновішу книгу якого позначено шуканням позарозумового.

Релігійні настрої нової доби, проте, дедалі цілком виразно конкретизуються. Позасвідоме прагнення віри дістає спрямоване речовисте втілення. Так в останній книзі Гемінґвея *Кому дзвонять дзвони* воно означає активну боротьбу за кращий світ.

Назва книги Гемінґвея виникла з рядків англійського поета Джона Донна (1624):

«Нема людини, що була б острівцем, сама в собі; кожний — частина материка, кусник великої землі; дайте морю відірвати скибу, і вся Европа стане бідніша, ніби втрачено узбережну смугу або замок, що належить твоєму другові чи тобі самому; смерть кожного поменшує мене, бо я весь увібраний людством; і тому ніколи не посилайте довідатися, кому дзвонять дзвони; вони бо дзвонять тобі».

Це біль, шалений біль за кожну неповторну частку, темною силою ґвалтовно відривану від цілого. Але темній силі не коряться. З нею борються, і для того, щоб не могла зазіхати на життя одиниці, її, темну силу, знищують. Співець маленької людини, так по-своєму близький до російського Чехова, стає співцем людини виростання. Гемінґвей переступив безодню від свого героя з *Прощай, зброє* до свого нового героя з *Кому дзвонять дзвони*, який, лежачи над узбіччям висадженого в повітря мосту та очікуючи смерти, висловлює свій символ віри: «Цілий рік боровся я тепер за свої переконання. Якщо ми переможемо тут, то переможемо всюди. Світ прекрасний, він вартий того, щоб за нього боротись, — і тільки дуже неохоче розлучаюсь я з ним».

Жадний з ранніх персонажів Гемінґвея, що казилися від люті, почувши слова «священний» або «славний» або «жертва», не міг би, свідчить Едемс, вимовити таких слів.

Подібне, ба ще й глибше перетворення відзначає автор в Гакслі. На його думку, опублікований у р. 1936 *Сліпий з Ґази* цього письменника є верстовий стовп красного письменства XX сторіччя. Письменник, ранні праці якого були втіленням цинізму й сумніву, вперше знаходить тепер тон ствердження.

Гакслі, взявши назву роману теж із XVII сторіччя, з Мілтонових писань, поставив проблему усвідомлення особистої відповідальности. Герой на сороковім році життя зустрічається з одним літнім чоловіком і після того починає по-новому, як він гадає: ясніше, дивитись на світ. Він переконується, що ні воєнної небезпеки, ні небезпеки щоденного життя не можна уникнути самою якоюсь системою колективної діяльности; для

цього потрібне ще послідовне особисте виховання, і тільки тоді можна послідовно осягнути ідеал націй та урядів, коли кожна одиниця свідомо перейме на себе часточку відповідальности. Мир для одиниці й світовий мир здійсняться лиш у наслідок індивідуального причастя до любови та спочуття. Герой відчуває, що він досяг певного роду віри, яка уможливить йому знайти зміст життя.

Наочно бачимо, що це діяметрально протилежне тому, у що остаточно визрів літературний ідеал німців по першій війні: ідеал однонаціонального існування, опертого на сліпому, безкритичному послусі.

Едемс відзначає ще ряд книг життєстверджувального тону. Романові Річарда Ллевелліна *Яка зелена була моя долина* не бракує й тіней, «але в ньому є також простір для позитивних вартостей. Він показує людську природу, досить, гнучку, проте незламну». Про роман Бетті Сміс *Дерево росте на Брукліні* автор говорить, що якби він, високо оцінений публікою та критикою в рр. 1943–1944, появився в роках двадцятих, «він не мав би ніякої противаги в тодішньому сірому, невтішному середовищі». А Джона Герсі, автора *Дзвона для Адано*, Едемс уважає «найнадійнішою з нових постатей на письменському обрії Америки після випливу Джона Стейнбека; герой володіє потрібними даними, щоб задовольнити глибоко вкорінену потребу сучасного читача».

І у фіналі статті американський критик намацує висновки, які посередньо можуть нас обернути обличчям до проблеми нашого письменства сорокових років. Період літературного заколоту повністю не минув, нинішня війна ще затримала кристалізацію літературного ідеалу, але новий обрій перед американським письменством явився вже безперечний і безсумнівний. Світ людяної співпраці й співрозуміння, світ свідомих людських одиниць, це атмосфера ідей письменства найближчого прийдешнього, «книги завтрішнього дня». «В таких часах, — пише Едемс, — починаються великі періоди мистецтва».

Натомість сорокові роки української літератури означають кульмінацію заколоту. Тільки вузькі просвіти спостерігаємо ми в запоні, кинутій над невідомим. Конструктивна українськість Хвильового, Яновського, Підмогильного, Любченка, конструктивна українськість нашого ренесансу двадцятих років, в які незвичайні іспити була вона кинута перманентною боротьбою всіх нас за політичний та суспільний ідеал! Ми не мали періоду такого голого заперечення всіх цінностей, як мала його американська література. У двадцятих роках ми інтенсивно будували. Але ми були свідками тяжкого розчарування, сумнівів і навіть пристрасних самопроклять, відходу від творчости чільних наших, часто-густо

найталановитіших письменників. Тридцяті роки й початок сорокових — це панування в нас, за малими винятками, безвідповідальної писанини, безсмакової, безпринципової, розрахованої на спущення до низькопробних понять, а не на масове виростання культурного українського читача.

Американський критик свідчить подібне явище в його рідному письменстві, коли широка публіка «визнає шабльон і халтуру скоро чує, що автор мовить до неї висловами, які відповідають обабічному, загальному досвідові». Це було тоді, в добі заперечення, коли ще тікали від широкого читача, експериментуючи для небагатьох обраних, ті, які стали тепер великими майстрами, готовими виконувати велику службу людству через мистецтво. Але в нас проблема експерименту, проблема творчої форми в літературі ніколи не стояла так гостро й безкомпромісово, бо наші творці улягали боязні перед тим, що вони вважали за громадську думку.

І як наслідок цієї боязні маємо тепер суцільне заштампування багатьох уже народжених і ще не народжених талантів. Серед них — талантів першої величини. Талантів, що боялися бути самими собою, мовити по-своєму, зробити свій світ привабливим для інших.

Та шляхи нашої літератури ускладняються не тільки перепонами нерозв'язаних формальних проблем. Ми стоїмо насамперед обличчям до перепон світоглядових. Нинішня літературна еміґрація являє собою складний конґльомерат людей різних віків та психік, людей інколи з блискучим літературним минулим, але тепер спинених подіями, що розкололи надвоє їх учорашні світогляди.

Є вже й для нас безумовні показники перетворення. Є поодинокі явища, свіжі, органічні, явища українського письменства завтрішнього дня. Є гін і воля до шукань, є гін і воля до об'єднання, до прийняття на себе особистої та колективної відповідальности за велику літературу найближчого прийдешнього.

Незаперечне одне: великим і складним і відмінним від інших стане наш шлях тієї миті, коли відроджене літературне покоління всеукраїнськими устами вимовить своє вірую.

Ю. Корибут

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Мій Юрій Клен

Самозрозуміла річ, я, як і більшість українців, уперше познайомився з поетом Юрієм Кленом з його сонетів про Фернандо Кортеса, вміщених у донцовському «Віснику» десь 1934:

де стигнуть темні ґрона островів —

Пам'ятаю, що коли пізніше, у збірці поетовій *Каравелі* я зустрівся з варіянтом одного слова в цих сонетах, я не міг (і не можу досі) віддати переваги жадному з них: «вкривались багрощем її заграви» чи «вкривались багрецем її заграви». Кажуть, що в «Віснику» право вета над кожним л[...] ним вибриком поетів мала сама пані Марія з Бачинських Донцова, а я так не встиг за життя Кленового запитати в нього, котрий з варіянтів («багрощe» чи «багрець») належить йому, а котрий «їй».

По-дійсному прихилив мою увагу до Клена Василь Барка, свою відомою рецензію на *Каравелі* (пам'ятаю разюче, як там, у рецензії, був під[...] лений образ, що діткнув і мене: «— сніг спадає як причастя»), але й я ще не знав, що Юрій Клен — це колишній учитель школи Дурдуківського в Києві, Освальд Федорович Бургардт, брат Жозефіни Федорівни, критик — насамперед — і перекладач. Перекладач, наприклад, Рільке (*Пісні, мені* [...]*но даровані* — з альманаху «Сяйво» Миколи Зерова). І автор знаної в той час статті про Ґеорґа Кайзера в збірнику *Експресіонізм та експресіоністи* за редакцією Стефана Савченка та з обкладинкою, що репродукувала собою обкладинку альманаху „Der Blaue Reiter" Василя Кандинського.

Нічого цього я не знав, коли писав до проф. О. Бургардта до Праги у справі заснування літературно-мистецького часопису «ХОРС». Бургардт [...] і Бургардт Київський у мене не зв'язувались. Я знав, що він товариш Маланюка з «Вісника», і тому попросив його передати доданий до мого послання лист цьому поетові.

Ігор Костецький:

МІЙ ЮРІЙ КЛЕН

Самозрозуміла річ, я, як і більшість українців, уперше познайом з поетом Юрієм Кленом з його сонетів про Фернандо Кортеса, вміщених цовському "Віснику" десь 1934:

де стигнуть темні ґрона островів - -

Пам"ятаю, що коли пізніше, у збірці поетовій "Каравелі" я зустр з варіянтом одного слова в цих сонетах, я не міг /і не можу досі/ ві переваги жадному з них: "вкривались багрощем її заграви" чи "вкривал багрецем її заграви". Кажуть, що в "Віснику" право вета над кожним ле ним вибриком поетів мала сама пані Марія з Бачинських Донцова, а я т не встиг за життя Кленового запитати в нього, котрий з варіянтів /"б "багрець"/ належить йому, а котрий "їй".

По-дійсному прихилив мою увагу до Клена Василь Барка, своєю від рецензією на "Каравелі" /пам"ятаю разюче, як там, у рецензії, був пі лений образ, що діткнув і мене: «- - сніг спадає як причастя"/, але ще не знав, що Юрій Клен - це колишній учитель школи Дурдуківського єві, Освальд Федорович Бургардт, брат Жозефіни Федорівни, критик - к насамперед - і перекладач. Перекладач, наприклад, Рільке /"Пісн, ме но даровані - - в альманаху "Сяйво" Миколи Зерова/. І автор знаної час статті про Ґеорґа Кайзера в збірнику "Експресіонізм та експресіо за редакцією Стефана Савченка та з обкладинкою, що репродукувала соб кладинку альманаху "Der Blaue Reiter" Василя Кандинського.

Нічого цього я не знав, коли писав до проф. О.Бургардта до Праги у справі заснування літературно-мистецького часопису "ХОРС", Бургардт і Бургардт Київський у мене не зв"язувались. Я знав, що він товариш ка з "Вісника", і тому попросив його передати доданий до мого послан лист цьому поетові.

Мені золотий кожен деталь з моїх спогадів про Клена. Тим то я т

Архів УВАН, фонд XL, папка «Костецький», справа № 976

Мені золотий кожен деталь з моїх спогадів про Клена. Тим то я тут продукую його відповідь, яку я одержав у Пляуені, з точністю до кольору олівця у підписі.

Лист, писаний на машинці, що мала самі заголовкові літери (славетна Кленова машинка), був такого вигляду:

«Prof. Dr. O. Burghardt
Prag XV, Pappelflur 6
30 XI 44

Високоповажаний Пане!

Вашого листа я своєчасно переслав був Маланюкові. Не знаю, чи маєте відповідь від нього. Вашу ітерпрезу з великим, гарним укр[аїнським] часописом я дуже вітаю. Але як зараз це здійснити в умовинах нашого часу, таких важких, невдалих і переминливих? Матеріял, розуміється, знайшовся би. Коли справа посунеться так далеко, що можна буде приступати до роботи, то обговоримо і Вашу програмову статтю. До неї буде низка зауваг, як щодо змісту, так і стилістичних.

Я, в кожнім разі вітав би появу такого часопису, про який Ви мрієте. Про анальогічний часопис і я давно вже мрію, але не бачу в найближчому майбутньому засобів, які дали б змогу реалізації пляну. Може, у Вас намітиться щось реальне? Тоді, напишіть, будь ласка.

З щирим привітанням
О. Бургардт»

Підпис густим червоним олівцем, що його я потім просив мистця Якова Гніздовського закріпити (лист вклеєний у моїй книзі автографів) якимсь особливим англійським зіллям, яке шановний маестро щойно перед тим дістав.

Лише по тому відбулася особиста зустріч.

Я свято переконаний, що тільки ґротеск — або те, що я називаю ґротеском [...] закріпити для загостреної свідомости сучасників. Можливо, що до цього схильна моя уява взагалі, і в багатьох випадках дехто могли б бути з мальованого портрету просто ображані, наприклад, удова й діти покійного. Але ніколи спогад, уйнятий у симетричні періоди і канонізовані образні загальники (м'яка вдача», «мила усмішка», «особистий чар» тощо) не віддасть того випадкового, хто їх протягом двох або трьох сотень літ цікавить понад усе. І тому я, свідок і трохи співбесідник, даю собі тут волю.

Юрій Клен з особистого взаємнення завжди справляв на мене враження ґнома — справдешнього Морцінового Швіндтового Рюбецаля, — але зненацька вхопленого якимсь дужчим духом за в'язи і на знак солодкого

покарання витягнутого до розміру вищої за пересічний рівень берези. Плечі його, сутулі, які так і просилися назад донизу, свідками цього. Але чоло не дозволяло. Чоло було від мислителя, від свідомости, — оте чоло гоголівської «редьки хвостиком угору».

Він увесь час чомусь засинав. На ходу або напівфрази. Прокидавшися довго крехтав і стогнав, але при цьому ставав на м'язах якось дугою, ніби робив спортовий «мостик», на ліктях і на зігнутих колінах. Я кілька разів спостерігав уранці це неймовірне явище природи, як спостерігають північне сяйво або вибух вулкану на острові Уналашка (за Бремом, Ваґнером, Лункевичем та Рубакиним, у дуже ранньому дитинстві).

Але це абсолютно нічим не загрожувало, і смерть Юрія Клена сталася зовсім не від цього.

Та про це трошки пізніше. Ще про життя. Вперше я зустрівся з ним у 1945, хоч тепер уже цілковито не можу пригадати (питався в свідків — і не пам'ятають) при якій нагоді. Ми всі сиділи в кімнаті, тоді ще сиділи всі, бо і Домонтович, і навіть Шерех! Ми сиділи на чому попало і дуже гучно, дуже ще погоджено дискутували. Раптом я помітив, що збоку сіла (я не зауважив самого моменту входу) людина, сивенька й овальноголова, яка, коли на неї я глянув, схвально мені покивала головою. Я здивувався. Я знав, що Клен є в Авґсбурзі і що він ось має надійти. І я хотів, щоб він був саме такий, а не такий, яким малювали його звіти в оунівській інтерпретації («невгнутий», «залізний» і т.д. з львівсько-празької лексики). Він був такий, як я хтів. Це був Юрій Клен, знав я. — Юрій Клен, — привітався він, коли всі вже затихли і коли всі вже почали з ним знайомитися. (Дуже шкодую, що не записав цього дня: це був день так само першого знайомства з ним Ю. Шереха і день першої після п'ятнадцятилітньої прірви розлуки зустрічі з ним В. Домонтовича.)

Увечорі цього дня Клен читав для охочих зібраних в якійсь просторій залі на Сомме-казерне уривки зі свого *Попелу імперій*, з яким він тоді носився — дослівно носився — по всіх таборах ДП. Запам'ятався мені деталь — десь у котромусь розділі про революцію в Росії цитовано (чи перефразовано шалене речення Пурішкевича про революційну демонстрацію: «ця менструація знамен». Коли Клен це вимовив — своїми майже нерухомими устами, своєю вимовою випробуваного в усіх комбінаціях пшюта, — одна з найбільш наперед висунутих слухачок (десь поблизу ген. В. Петрова, що також сидів у першій лаві) схвально почервоніла і на знак дійсности свого почервоніння кивнула головою. Вона була чомусь у червоній суконній фесці, пам'ятаю це досі.

Пам'ятаю також, як по тому, по читанні, коли ми вийшли на таборове подвір'я, Домонтович, згадавши щось про апокаліптичність Івана Багряного сказав про Клена:

— Геніяльний поет. Ці рими на «н».

(Я шукав їх потім по цілій поемі і не знайшов).

Але тоді я зауважив:

— У нього бганки болю при роті.

Проте, Клен справді належав не до людей, а до ґномів: після цих слів Домонтовича я старався пильно зауважити в ньому одну рису, спільну всім хворим на шлункові недуги, зауважував, але не зауважив. Клен був чистий.

По тому він з'явився у Фюрті і ночував на приватному мешканні Ю. Шереха, дуже гостинно ним прийнятий. Протягом того вечора він запевнив господаря, що не його він мав на увазі під «людиною в шкіряній куртці», коли писав свою статтю *Бій може початися*.

Але мене це не цікавило, бо я вже відтоді був пройнятий думкою, що Клен мусить перекладати: багато (в розумінні «много») і багато (в розумінні «щедро») перекладати. Я вирішив, що він повинен перекласти *Едду* — бодай уривки з неї, з героїчної, з Сіґурдової частини, з Едди звитяжців. І я йому сказав про це вперше, як ми їздили з Фюрту до Швайнфурту, де ґеніяльний у своєму роді Геннадій Которович влаштував наш спільний авторський вечір. Ми йшли з валізками дуже холодною вулицею (Клен теж, зігнувшися, ніс валізку), і Клен сказав:

— Дуже трудно. Надзвичайно трудно віддати алітерації.

— Але: спробуйте, — просив я.

Він на відповідь посміхнувся посмішкою, яку я всі підстави мав би назвати таємничою, якби не був певен, що вона не походить від болю шлунка (А втім, посмішка його мала, либонь, і другу галузку: звідки, наприклад, міг народитися *Порфирій Горотак* і подібні «шидерства»!).

Ми погодились на тому, що я попрошу листовно проф. Д. Чижевського «організувати» скандінавський ориґінал *Едди*, з якого, за допомогою німецького інтерліна, Клен міг би перекладати. По тому відбувся вечір творчий, де Клен читав, між іншим, свого *Соняшника*, пару рядків з якого я вибрав собі як епіграф до «ХОРСА». Тоді ж, у кімнатці, в яку завів нас Которович (відчинивши її ключем з легкого світлого металю), Клен надписав на моїй копії його фраґментів з *Попелу імперій*, призначених для «ХОРСА» — „ХОРСОВІ" осяйному на спогад. Юрій Клен. 26 XII 45».

[...] його поетичної лябораторії. В уривку *1917*, в одній із строф бракує двох складів. Мене вразило, що цей учений поет так легко поставився до

цього, коли я, читач, зробив зауваження щодо одного місця в його рецензії цілком готовій до друку. Він, замисливши (або на мить заснувши), сказав:

— Добре. Вставте там слово «пухкі». (Йшлося про рядок: «Легесенькі як хмарки», вийшло: «Пухкі, легесенькі, як хмарки».)

І знов заснув.

Це все було у Швайнфурті, в кімнаті, що її приділив нам Которович. З цією кімнатою в мене зв'язано багато спогадів, насамперед асоціятивних. Наприклад, Клен сидить на вузькому ліжкові. Я перед ним. Ми говоримо про щось дуже спільне, про щось, що його передусім торкається. Він не при цьому. Раптом прокидається, жвавішає, щось записує, собі, мені, тоді знов засинає. Десь у проміжку між снами він говорить мені (на прем'єрній виставі «Запорожця за Дунаєм» силами місцевої таборової трупи):

— А все-таки як це добре: так виставити «Запорожця за Дунаєм» у таборових умовах — щось значить.

І при цьому дарує мені своє фото, з написом, який ніяк не відповідає ні довколишній атмосфері, ані суті цієї зустрічі.

Але написаного не зітреш. Він тоді, мабуть, справді на одну мить прокинувся.

Я не знаю, що означав цей його постійний сон, це його перманентне, ніким не контрольоване прилюдне спання. Я бачив, як він прокидався два рази: в Байройті, під час конференції МУРу в справах мистецької критики, де він на одному з засідань навіть головував, і пізніше, на Фюріхшуле, напередодні його дивної смерти. Він болюче стогнав при тому і робив «місток».

Але раптом він справді прокидався. Цей спогад такий разючий, та [...] Льоня Лиман ходить поруч із Ю. Шерехом і щось йому страшенно наполегливо доводить звичним своїм маханням рук. Ми — Домонтович, Клен і я — «по-неволі» в самоті. І в цей час апокаліптичне видовище: птахи. Я ніколи ще не бачив таких птахів. Насамперед: срібнокрилі. Подруге: на розвороті, на звороті. Вони злітають і відразу ж повертають. Я бачу тільки поворот їхніх крил. Дуже багато крил у моменті повороту, усе срібних, усе повторних — усі в однаковій ставі, а тло: доми, церкви, бюрґери, засті[...]ми — неспокійні, і двірець, і службовець у тодішнім червонім кашкеті, поїзд, який спізнюється на енну кількість хвилин (1945!). Де той експресіоніст, де той одноразовий Марк Шаґал, який би спроможен був витворити з себе птахів, що являли б собою такий самий космос між колонками перонового накриття!

А я ж так бачу цей образ: «Птахи на двірці». Образ, що справді, по-дійсному перемагає природу.

По тому ми бачилися з Кленом доривчасто і випадково. Я редаґував видання його *Спогади про неоклясиків*, і по тому він, прибігши (до його ходи пасувало: притюпавши) нелеґально з Австрії, говорив зо мною з приводу цього мого редаґування (в приміщенні мюнхенської «Української Трибуни» в приміщенні Фюріхшуле). При цьому він мені докладно розповідав історію самого перекладу Штравсової *Саломеї* (але не Вайлдової *Саломеї*, яку дуже хотів перекласти, але так і не переклав — як і *Едду*, зрештою). Сказав мені, що це він автор статті про Ґеорґа Кайзера у згаданому вище українському збірнику, і при цьому дуже виразно зазначив, що справді варто перекласти по-українському трагікомедію Кайзера *Зрання до півночі*.

— Перекладіть же, — просив я.

І в цих же побаченнях він обіцяв мені перекласти на німецьку поетичну мову вірш Барки *Батько й син*, яким він був захвачений. Цієї обіцянки теж не дотримав, бо вмер.

[...] Блакитного. Клен, раптом прокидаючися, захоплюється витворами майже невідомого українського графіка-символіста Ґеца (частина із спадщини якого перебуває в руках Блакитного), і ще в той же вечір він, Клен, читає свою прозову новелю про земну мандрівку Архангела. Ми всі були захвачені, хоч по тому авторитетні літературні критики пояснили мені, що новеля з погляду естетичного нічого не варта. Може, тут, в авторському читанні, відограваў ролю отой клясичний, клясично визначуваний чар автора, без якого взагалі кожен літературний твір нічого не вартий?

Пригадую ще захватно-схвальний вислів про Веретенченків переклад фраґмента з Ґотфрідового *Трістана* в «ХОРСІ». Ще, схвальний — єдиний схвальний відгук його на мою творчість — про *Божественну лжу* (самозрозуміло, з погляду техніки, а не змісту, якого він не схвалював).

Ще: я думав не раз — чи геніяльний поет Юрій Клен? Таке повнотою відчував В. Державин стосовно до віршів Маланюка, писавши ювілейну статтю про без сумніву геніяльного поета. Я відповісти не можу. Мене завжди дико обурювало нехтування в Клена найпростішими, здавалося б, канонами поетичного — спільного для всіх віків і народів — ідеалу. Бувала феноменальна пласкота — і недочування, недогляд. Наприклад, як можна пробачити його світлій пам'яті такий його — недоглядно дозволений собі — галичанізм в його перекладі з Жоржа Дюамеля:

сам Бог заіснував, коли мене створив —

оце «заіснував»?

Але в нього були й прориви. Ті прориви, що за ними одними як ладен знати титул геніяльности. Наприклад: «— сніг спадає як причастя».

Наша остання зустріч відбулася так: я ще спав (на Фюріхшуле[1], була якась ще дуже рання година). Він раптом звідкись з'явився і простягнув руку.

— Але ж ви скоро повернетесь, Освальде Федоровичу, — сказав я крізь сон.

Він... [...]

Він це сказав тихо всміхаючись. Він їхав, здається, до Авґсбурга. Я потис йому руку і заснув. Щойно потім я пригадав собі його думку, колись настане час, коли щабель техніки дозволить фільмувати минулі події, наприклад, війни Наполеона, з якоїсь четвертої телепатії, яка в році 1947 здавалася цілковитою фантастикою.

Щойно по тому на Фюріхшуле з'явилася тремтяча, безпорадна вдова, повна співчуття, хоч і з сухими очима, маленька, ніби ненароком згорблена, Оксана Міяковська.

[1] На вулиці Фюріхшуле знаходилася редакція «Української Трибуни» [*прим. ред.*].

РОБЕРТ МАРКСМЕН

Філософія одної повісті

Німецький екзистенціялізм

Думав я, як зачати свою розвідку, аж випадково дістав число «Пу-Гу» (з 3-го серпня 1947 р.) і в ньому прочитав статейку проф. Ю. Шереха *Мистецтво і доба*. Автор каже, за нашим Шекспіром, що «світ зірвався із завіс» і тому ми тепер повинні «думати й працювати над пекучими проблемами нашої доби», бо і «**большевизм і нацизм і фашизм — це муки народження нової доби**». Автор нарікає на те, що українці мало думають над «**проблемами сучасности**». Але, на думку професора, положення не безнадійне, бо «екзистенціялізм говорить про проблеми нашої доби» й тому саме та французька філософія «права», тому виправдане її існування. А між українцями порушує ці проблеми Ю. Косач у своїй повісті *Еней і життя інших*, та «на жаль, це тільки поодинокі прояви» серед українців, — нарікає далі автор.

Виходило б, що український професор бачить в екзистенціялізмі одну із спроб розв'язати заплутану проблему нашої доби. Та майже одночасно читаю часописну статтю про екзистенціялізм пера знаного історика філософії проф. Еббінґгавза, який зовсім не бачить у цій філософічній науці розв'язки питань нашої доби й пророчить, що Сартрів екзистенціялізм не може бути ліком на моральні рани повоєнних років, що Сартрова наука готова вдушитися в надмірності своєї власної індивідуальної волі, яка має бути мірилом усіх вартостей („Die Neue Zeitung" 1947, № 60).

«По чиєму боці правда?» — спитається читач, — Шереха, чи Еббінґгавза.

Щоб на це відповісти, треба подивитися, як історично виник сьогочасний французький екзистенціялізм.

Про це досить докладно розповідає американець угорського походження, Павло Кечкеметі, у статті *Екзистенціялізм* („Die amerikanische Rundschau" 1947, зшиток за травень, с. 80–96).

В сорокових роках минулого століття з'явився в Данії філософ Кіркеґард, що зачав говорити нечуваною в філософії мовою. Бож від найдавніших часів філософія старалася відповісти на такі загальні питання, як «істота і змисл життя», «основні закони природи» або «істота правди» і т.п., а Кіркеґард роздумував тільки над правдами, що відносилися до даної конкретної людської істоти. Він не цікавиться проблемою подружжя взагалі, а лише, чи може «Х одружуватися з У». І це початок сьогодні модної (покищо тільки у Франції, а може взагалі тільки Франції) філософії екзистенціялізму.

Екзистенціялізм — це чисто індівідуалістична філософія. Вона й сьогодні узнає правди, що зобов'язують тільки одиницю. Робив це вже Данець Кіркеґард, який питався:

«Що це є абстрактне думання»?

«Це думання, при якому немає того — хто думає. Чисто логічне й розумове думання є абстрактне думання, воно невтральне супроти проблеми екзистенції одиниці».

Екзистенціялізм Кіркеґарда був християнським, але його учні, як побачимо далі, виступають проти Бога й релігії. Між сьогоднішніми екзистенціялістами стрічаємо найбільше атеїстів і нігілістів, хоч не бракує між ними і християн-католиків, але ці останні непопулярні.

На навчання Кіркеґарда звернули більшу увагу аж у XX стол[ітті]. Зробили це два німецькі філософи: Мартин Ґайдеґґер і Карл Ясперс.

Чого ж учив німецький екзистенціялізм?

«Головна думка екзистенціялізму, за Кечкеметі, є така: окрема людина перебуває завжди в якійсь ситуації. Та ситуація завжди для неї щось означає, і ту ситуацію не можна вивести від тих елементів, що самі не мають екзистенціяльного змислу»[1].

Вже Кіркеґард виступав проти абстракції в мисленні. Була це тоді реакція проти гегелівської систематики, що старалася охопити всесвіт, а данський філософ твердив, що «правда завжди суб'єктивна», і що ніяка система не може вияснити буття. І тому то екзистенціялізм ставить завжди людину понад теорією почування, понад абстрактне думання („Neue Auslese" 1947, № 4, с. 48).

[1] Як бачимо, то ця формула не досить прозора. Але це не вина Кечкеметі. Джон Л. Бровн називає твори Кіркеґарда «загадочними» і каже, що і самого Сартра мало читають у Франції, бо їх важко зрозуміти. Більше читають його учнів («Нойе Авслезе» 1947, № 4, с. 48).

Кечкеметі вірно насвітлює клімат, в якому розвивалася філософія екзистенціялізму в Німеччині. Було це після першої світової війни, коли «нага екзистенція» була основною проблемою всякої філософії. Німці програли першу світову війну. На фронті мільйони німців навчилися вмирати й легковажити життя. В країні була матеріяльна нужда, самогубства були щоденним явищем. Молоді німці шукали смерти на всіх можливих фронтах у повоєнному світі[2]. І на такому ґрунті ширилися думки Гайдеґґера, розквітала і його песимістична філософія, що її англійський філософ Бертрамрассель називає «твердим фундаментом розпачу».

Гайдеґґер твердить за Протаґором, що «людина — це мірило всіх речей і вартостей». Можна б німецького філософа пов'язати із славним висловом Декарта *cogito ergo sum* або як це перевертає Косачів професор: «Існую, отже думаю». Найважливіша річ у світі це саме існування. Крісло, як те, «на чому сидять», важливіше для філософа від будьякого фізичного предмета або від всякого змислового поняття. Оця «присутність», оця «істота», завжди повна турбот і жаху.

Жах і страхіття — це основні дійсні прикмети існування

«В жаху, пише про Гайдеґґера Качкеметі, людська екзистенція найповніше й найосновніше зближається до зрозуміння себе самої, бо жах містить в собі найосновнішу та найрадикальнішу частину знання, що взагалі вможливлене людині, — знання про кінець свого існування. Існування кінчається смертю й єдина смерть робить існування цілісною одиницею. «Дійсність» буває тільки тоді, коли людина вмирає. А саме існування, це тільки «буття», що веде до смерти. Існування — це кинення в невмолимий рвучий «потік життя».

Ясперова філософія має деякі спекулятивні відхилення, але в основному також: песимістична, як і Гайдеґґерова. І для Яспера і для Гайдеґґера людське існування буває виправдане тільки настільки, наскільки воно протиставить людську одиницю її основним можливостям. Гайдеґґер уважає за останню можливість — смерть; Ясперс розширює «граничні ситуації» на смерть, терпіння і конфлікти. Гайдеґґер навчав, що в обличчі існування є всі люди рівні. Алеж він сам зрадив свою науку, коли став нацистом та вихваляв вищу расовість німецького народу.

[2] Може тими самими обставинами треба б пояснювати і сьогодеяку популярність драм екзистенціялізму в Німеччині, бо поза Францією екзистенціялізм не приймається в прагматичному англосакському світі.

Німецький екзистенціялізм не випрацював якоїсь нової теорії вартостей. Він не викував духової зброї, що нею можна було б знищити моральну анархію, яка була таким важким фактором у дикунському поході нацизму по Європі. Хоч німецький екзистенціялізм і заперечував абстрактне думання, то в дійсності поза абстракції він сам не вийшов. Нічого путнього не дав він німецькому народові, бо і не міг дати своїм нігілізмом та песимізмом. Людське існування дійсно обмежене жорстокою смертю, алеж німецький екзистенціялізм не давав людині жодної втіхи. Стверджуванням цього факту: єдиним послідовним висновком із навчання цієї песимістичної філософії було б самознищення людини і всього людства. Це зовсім не якась поетична видумка, бо Яспер, отой «віщун нещасть», як його зве Кечкеметі, ще в 1942 році, — коли не було атомової бомби, — писав, як послідовний викладач свого песимізму:

«Якщо б була можливість технічними засобами знищити людське існування, то навіть не можна сумніватися, що цю можливість одного дня здійснено б».

Сьогодні така можливість вже існує, але щоб її не здійснювати, треба закинути песимізм екзистенціялізму та шукати таких моральних вартостей, що підтримуватимуть віру в людське життя й дадуть людям якусь ціль земського існування.

Французький екзистенціялізм (Камюс, Сартр та інші)

Згадуваний уже Кечкеметі малює чорними красками ідейне підґрунтя, на якому виріс французький екзистенціялізм. Після першої світової війни французька молода генерація не знала жодної віри в вищі мотиви в ідейні змагання та шляхи свого народу.

«Необмежений егоїзм і абсолютна безвідповідальність були самозрозумілі. Кожний, так здавалося, був собі самому найближчим. Усе було сумнівне, тільки одне ні: одиниця існує і прагне далі існувати...

Правда, були ще живі „міти", такі, як батьківщина, кляса, людство, але вони діяли тільки давньою силою... Були дві сили, перед якими стояла одиниця: це була держава і церква. Але і ті сили впали в 1940 р., коли німці перемогли Францію» (с. 91 згадуваної статті).

Та можна б думати, що американець одностороннє малює французькі відносини, тому даймо слово французові Альбертові Камюсові (Camus):

«Література бунтувалася проти мельодії. А філософія вчила, що немає правди, тільки явища... Моральна постава тодішньої генерації була

ще радикальніша: націоналізм видавався їй пережитою правдою, подібно і релігія».

Такий безідейний ґрунт французької духовости неочікувано був примушений стрічати гітлерівські орди, що заливали Францію. Французи мусили зайняти якусь поставу, бо тепер уже були «явища», були тверді закони німецької окупації. І, згаданий уже, Камюс пише, що французи, які «нічого не ненавиділи в своєму духовому нігізмі, як тільки одну абстрактну ненависть, мусили тепер учитися гострої дисципліни ненависти до ворога». І тут постала криза французької людини, людини французького опору — резистансу.

Ідейний стрижень новій філософії старався надати молодий філософ Жан Поль Сартр у своєму творі *Буття і ніщота*. Він уважає своїм учителем Гайдеґґера, хоч у дечому змінив вчення свого маестро, але ці зміни — це спекулятивні подробиці — нюанси, що не мають більшого значення.

Сартр — як і Гайдеґґер — атеїст. І для Сартра основною категорією, з якої все інше виводиться, це «існування само в собі». Людська істота спочиває спочатку в лоні існування-буття, пізніше відривається від нього за допомогою неіснуючої ізоляції. Для цього філософа, що спекулює поняттями, «людська екзистенція — це своя власна ніщота»[3], людина не може бути сама собою й вона не може знати саму себе, бо «Я» є трансцендентальне, це значить, «Я» не можу себе знутра знати, подібно, як і інших речей не може знати з їхнього нутра... Невже може хтось думати й вірити, що оце бавлення поняттями може уздоровити людство.

Як наївно Сартр розв'язує таку важливу для людства проблему, як Бога.

Коли ремісник робить якийсь предмет, то раніше мусить знати, як той предмет виглядає і мусить знати техніку своєї праці та призначення предмета. Те саме треба сказати і про Бога, що ніби то сотворив людину. І в Бога мусила бути раніше уява про людину. Уява постати могла тільки тоді, коли Бог бачив людину. Отже, раніше була людина й вона сотворила собі Бога. І ось Сартрів висновок: «Якщо Бог існує, то існує принаймні людина (істота) — екзистенція, і цією екзистенцією — є людина». А людини не можна дефінювати, бо вона спочатку є «ніщота». Людину можна зрозуміти тільки в її існуванні, вона не є щось інше, як тільки те, що вона з себе зробить. Тому людина має тотальну відповідальність за свою екзистенцію. Та мало того, вона одночасно вже самою своєю екзистенцією відповідає й за все людство. Ось послухаймо, як Сартр за допомогою спекуляції доводить цю «правду».

[3] Тут мені пригадується сміх Вашого Шевченка із тогочасної німецької спекулятивної філософії: «І ми — не ми...», «І я — не я...».

«Те, що ми вибираємо, є добре, бож злого ми не вибираємо для себе. Коли ж воно є добре для нас, то повинно бути добрим і для всіх. Якщо екзистенція випереджує істоту й якщо ми одночасно бажаємо існувати, бо ми формуємо собі наш власний образ, то цей образ є важливим для всіх і для всієї епохи»[4].

Сартр називав свою розвідку *Екзистенціялізм — це гуманізм*, і каже, що його наука — це оптимізм. Може хтось захоплюватися Сартровим гуманізмом — але як Гітлер завоював був Францію і хотів знищити всіх німців в Европі — то кожна людина знає, що той Гітлерів «вибір» був тоді «добрий» для німців (тепер ні!), але для французів аж ніяк не був добрий, а також і для українців, ані для всього людства.

Вірно зазначує Кечкеметі, що Сартр критерієм моральних вартостей вважає волю одиниці. Він наводить таке місце із творів Сартра:

«Тільки моя воля є основою вартостей... і ніщо, і то зовсім ніщо не може виправдати, що я саме таку, або таку вартість або критерій вибрав... І моя воля це є начальна проекція своєї ніщоти». «Найбільший вияв волі людини право до самогубства. Якщо людині щось із того, що діється, не подобається, то вона кожної хвилі може поповнити самогубство».

«Така проста людська історія» — завважує після тих слів Кечкеметі, що вважає Сартрів екзистенціялізм цікавою філософічною спекуляцією, але без вартости для людських існувань, хоч вона сама і зветься «екзистенціялізмом». Бо що людина вільна, це правда; що вона має право боронити свою волю, це також правда, яку люди вже давно знали. Але, як ці правди мали б виглядати в конкретній дійсності, цього Сартр нам не показує. Найцікавіше те, що сам автор книги *Буття і ніщота* говорить про свою доктрину дослівно таке:

«Головний вислід екзистенціяльної аналізи такий, що треба зрезиґнувати із поважної постави до неї».

Кечкеметі вірно зауважує, чи не треба б успіх сартризму записати на конто галійського гумору.

Варто б ще згадати про деяких інших екзистенціялістів. Між ними **Сімона де Бовуар** (Beauvoir) літературно найплідніша учениця Сартра. Вона в статті *Людина і Бог* висловлює такі думки: «Месія каже, що він Месія, але й фальшивий Месія каже те саме: хто зможе їх пізнати? Пізнати можна б їх по їхніх ділах, але як можемо пізнати, чи ці діла добрі, чи злі. Вирішувати

[4] Цитат беремо із книжки Карла Августина Вебера *Dichtung der Gegenwart*, Франкрайх, Мюнхен 1947, с. 160. На с. 123–126, стаття Сартра *Екзистенціялізм — це гуманізм*. От і гуманізм!

можемо тільки на критеріях, що постали в людських головах». Бовуар також чітко підкреслює свій атеїзм. Думки цієї Бовуар наводить і Косач у статті *Театр екзистенціялізму* («Арка», липень 1947, с. 7–9). Він виписує такі слова із твору цієї песимістки:

«Кінцевої мети немає, бо людська мета завжди змагає до нової мети. Речі — створені для людини, а не людина для речей. Людина не може аж ніяк створити собі остаточного й вигідного ліку для душі, бо ні для одиниці, ні для людства нема тут ніякого раю. Суттю людської свободи є змагати завжди далі, за межі її призначення. Людське життя — це вічна боротьба. Людина не потребує раю, ані відпочинку».

Тут багато логічної плутанини. Раз пише вона, що «треба змагати аж поза межі призначення», алеж яке це «призначення» — не каже. І яке це призначення, коли «нема остаточної мети».

Треба б ще згадати і твір **Камюса** *Сизиф*, бо всезнайко, професор Кравчук у Косачевій повісті згадує цього мітичного грецького героя. Камюс твердить, що Сизиф — це праобраз всього людства, що при своїй нужді все ж таки не попадає в песимізм (трагічні оптимісти в Косачевій повісті!), бо «саме змагання, що веде Сизифа до вершка гори, вистачає, щоб заповнити серце людини. Мусимо собі уявити, що Сизиф був щасливий» (Вебер, с. 129).

Наприкінці розділу про французький екзистенціялізм треба ще зазначити, що помилково було б уважати цю філософічну доктрину за філософію французького руху опору, т.зв. резистансу. В часі боротьби з німецьким нацизмом у Франції постала велика література, але в ній тільки незначну ролю відограваали екзистенціялісти. Франція перемогла нацизм не завдяки Сартровій науці, а тому тільки, що, як пише Жорж Дюамель, вірила в генія своєї раси, повірила, що «великі нації — це ті, що видають з себе великих духових творців», таких, як Пастер, Ру, Кюріє, Дебюсі, Роден, Моне і Сезан. Всі ті великі люди жили й діяли за життя Дюамеля, що народився 1884 р.

Екзистенціялізм в Косачевій повісті *Еней і життя інших*

Важко мені, чужинцеві, ствердити, чому Косач написав свою повість про Українську Повстанчу Армію на ідеологічному підложжі французького екзистенціялізму. Думаю, що тільки мода та охота за всяку ціну бути ориґінальним та «передовим» письменником спонукала його до цього. Бож, наскільки мені відомо, серед українців не було такої ідейної руїни, як у Франції перед 1939 р. Українці не мусили шукати виправдання аж

у філософії на те, що боролися з німецьким та іншим окупантом. Вони, як мені здається, мали, і тепер мають, ясну мету. Український патріотизм, релігійність християнсько-етичні засади — знані всім чужинцям, що без упередження мали нагоду пізнати їх на чужині, по таборах для переміщених осіб. Можливо, що деяка частина і серед їх інтеліґенції (згадуваний уже голос проф. Шереха!) не має твердих світоглядових основ і вона повинна шукати їх у західноевропейській культурі. На мою думку, перший крок Косача в цьому напрямку не дуже щасливий, бо якби його думки читачі брали надто до серця, то попали б у такий хаос, якого досі не знали. Та не забігаймо вперед, а придивімося до філософії Косачевої повісти.

Вже згори зазначую, що не обійдеться тут без довших цитат, алеж це не наша вина, тільки самої повісти, в якій розмови займають три четвертих місця, а на авторову розповідь і описи залишив автор дуже мало сторінок, захитуючи рівновагу між трьома компонентами епіки: розмовами, описом та авторовою розповіддю.

В повісті *Еней і життя інших* такі головні персонажі: Ірин, Галочка, Вадим Васильович (письменник, ніби сам автор), Лариса, Божок та славний мудрагель, професор Кравчук, що нічого не робить, тільки говорить мовою французьких екзистенціялістів та їсть, що тільки попадеться перед ним на столі. Проф. Шерех в «Часі» (1947, № 30) вважає цього скептика Кравчука «**рупором ідей, що зрушують Ірина в нове життя**» [підкреслення наше], тому й ми будемо ним найбільше цікавитися. Кравчук не тільки «рупор» дій Ірина, він також ідеологічний двійняк Вадима Васильовича-письменника, який каже говорити професорові «теоретикові» замість себе («Ви скажете за всіх, професоре — а в тім я не теоретик»).

Майже всі названі вгорі особи мусіли читати твори французьких філософів екзистенціялізму. Галочка говорить про «неспокій, про вічний бурелім, що в душі й цим неспокоєм ми тавровані. Є в цьому одержимість, є й приреченість. І траґізм нашої доби». А Еней, цебто Вадим Васильович, додає: «Наше призначення — терпіти в проміжній добі». Кравчук заявляє, що саме тепер ми «віднаходимо глузд існування». І то завдяки скептицизмові. «Скептицизм найдовершеніша, принаймні досі, форма мислення — це реґулятор між надією й безнадійністю... Треба жити й, зрештою, навіть таке убоге життя — краще, ніж ніяке, бо щось із нього таки викільчиться, звичайно, за допомогою нашої волі. — О, ця воля!... Кошмарно почварне життя, за яким стоїть залізна *universitas*, незрима підойма. Скажімо, — Доля. Скажімо — Бог. Так, мої панове, ви не смійтеся із парадоксальности цього зв'язку: скептизм і Бог. Мусимо признати, що пролите в секунду, підкреслюю, в секунду світостворіння: нехай стане світ! — Повторюю, проміння „гама",

пролите в мряковину пустки, це єсть Бог. Інакшого вияснення і не треба й не буде ніколи. Ніколи, ви чуєте?» [підкреслення наше]. Далі Кравченко проголошує, що є «єдиний закон. Моральний, Божий, що реґулює нашу ідіотичну *diversitas* буття»[5].

В повищих цитатах стрічаємо головні думки екзистенціялізму. Є тут і «страхіття нашої доби» і «призначення терпіти», і Кравчуків вигук: «О воля!» і його ж атеїзм (проміння «гама» — Бог!). Але згадку про «моральний, ніби Божий закон, що діє в природі» — вже треба пояснювати «хаотичністю» професорових думок, бож всякий закон обмежує волю. Цю хаотичність професора ще яскравіше побачимо в дальших його «слововиливах» (дуже влучне слово проф. Шереха), коли він говорить про «призначення» (Хто призначує, чи проміння «гама»?).

«Обставини можуть укладатись різно, але ніхто не в силі перекреслити вітального пляну спільноти — вона його виконує, так як їй призначено [підкреслення наші]. Отже нехай вас не лякає ні фраґментарність, ні молодість нашої історії. Здійснення пляну довершується незалежно від нашої волі, нашого романтичного настрою. Прийде час, і результати будуть наявні».

Тут вершок хаосу в думках шановного професора, вищий за найвищу українську дзвіницю, він напевне і сягає до якогобудь Цуґсшпіце. Бо нащо українцям бути «трагічними оптимістами», чи як на іншому місці говориться, «активними песимістами», коли якесь невідоме «призначення» чигає на те, щоб «здійснити свій плян» і то «незалежно від волі українського народу»[6]. Та як можна вимагати від отого «слововиливача» якоїсь логіки в думанні, коли він її, мабуть, не вчився, так само, як не вчився психології, бо мішає «волю» із «романтичним настроєм».

Та професор вияснює, що він сам розуміє під отим «призначенням» — це Діло. «При всій цій різнородності явищ, сповидній різнобіжності діяння існує одна мета. І ми можемо бути спокійні: за всім цим галасом і метушнею стоїть мовчазна, таємна сила — Діло, так, з великої букви, яке завершує своє завдання». Це «Діло» — це мав би бути отой вітальний закон, оте призначення, що таємно всім кермує. Тут справді важко зрозуміти Кравчукову філософію.

[5] Кравчук в одному місці просить вибачення за «хаотичність своєї доповіди». Ми йому вибачаємо, і просимо про те саме шановних читачів.

[6] Зазначую, що Кравчук говорить тут про «українську справу».

Та ми не маємо права вимагати логіки від Кравчука, бож він заперечує конечність її в мистецтві, отже також і в літературі. Кравчук і проти ідейности в мистецтві.

«Романтизм (чи тільки романтизм?!) вічно торочить про ідейність у мистецтві. Але, повірте, що початковий логос, це тільки краса. Ми приймемо заздалегідь, що все, що гарне, дорівнює доброму. Отже виключім дискусію про обов'язкову ідейність у мистецтві» [Підкреслення — наше].

«Дилетанти, люди проміжної доби[7], що не бачать за деревами лісу, вимагають від науки метафізики, від мистецтва логіки. Абсурд, мої панове! Мистецтво — це свобода, мистецтво майбутнього визволення. Все, що не вкладається в ці межі, є поза мистецтвом».

Кравчук обороняє й незрозумілість мистецтва.

«Начхать на всіх критиків, на рецензентів на нерозуміючу юрбу. Той мистець, хто сміє дивитись уперед, хто вільний, — ви розумієте, від так званої логіки бо в мистецтві логіки немає, а єсть чудодійність, фікція, фантазія, абстракт, нереальність» [Підкреслення наше].

Та Вадим Васил[ь]ович, цебто Еней, розумніший за Кравчука, який своїми мистецькими критеріями зразу знищив малощо не всі найкращі твори світових літератур. Вадим гальмує словолив Кравчука заявою, що він, Вадим, тужить «завжди за крижаною логікою, точним висловом». І Кравчук зараз же поправляє свої попередні заяви: «Це не виключається; моєї алогічности не розумійте вульгарно! Я теж за сувору прецизність вислову, але я хочу бачити світ очима мистця, не фотографа»[8].

На 51 стороні повісти Кравчук переповідає Сатрові думки про екзистенціялізм.

— *Cogito — ergo sum* каже Вадим.

— *Sum — ergo cogito* поправляє Кравчук.

«Ви відчуваєте, що така формулка нам куди ближча, ніж декартівська. Від існування починається все; це гола правда, не потребує заперечень, або це заперечення, — в кожному випадку це об'єктивна правда, наша діяльність обмежена життям, між народженням і життям існує дійсність

[7] Ми вже чули, що і Галочка і Вадим Васильович (Еней) називають себе самих «людьми проміжньої доби». Невже професор забув про те, що написане на 13 сторінці повісти та називає свого «маестра» дилетантом, людиною проміжньої доби...

[8] Тут здивований читач питається: А хіба ж оті «романтики», яких ви, пане професоре Кравчук, так не любите, були — фотографами». Вперше щось таке чую. «Крижана логіка» направду добра річ, коли вона тільки є в тих, що про неї говорять.

волелюбної людини, те, що буде завтра — поза нами, те, що було, переконтрольовуємо нашим сьогодні, одне слово — наше буття в світі — це факт непереможний, як рокованість».

Коли ж затривожена Галочка питається, що ж тоді буде з «нашою вільною людиною», Кравченко, відповідає в дусі екзистенціялізму:

«Наперекір усьому — людина вільна. Голе життя, але людина сприймає його, або ні. Себто — сама відповідає за свою долю, б'ючись із життям з його прикрим, недоречним фатумом часової обмежености, людина завжди є собою. Звідси безконечна драма її існування».

На Галоччин закид, що це песимізм, Кравчук каже, що дійсно «надії тут мало, але прагнення волі вистане на виповнення цілого життя людини. Якщо хтось називає це песимізмом, то, додаймо, це песимізм активности».

Та запишімо словесну еквілібристику проф. Кравчука, ми й так забагато його промов змушені були переписувати. Ходімо до закінчення твору, бо там, мабуть, уся її есенція, таж недаром проф. Шерех назвав свою більшу статтю про Косачеву повість многонадійним заголовком *Прощання з учора*. Два розділи її друковані в «Часі» (1947, №№ 29 і 30) під назвою *Чи криза людини визвольного руху?* — ще майже нічого не кажуть про те «завтра», що має прийти.

Людиною, що переживає кризу, є головний герой повісти, Ірин.

«Ірин, — каже Шерех, — майже легенда. Оповитий таємничістю підпілля, всюдисущий, недосяжний, непереможний, незламний, організатор і виконавець воля і розум. Ірин продукт самовиховання. Своєрідного духового спорту. Експерименту над собою й іншими. Самозаперечення, доведеного до шалу опанованої екстази. Сп'яніння тверезістю. Це була сталева дисципліна ордену. Безум тверезости. Мабуть, з таким відчуттям виходили на арену Колізей мученики християнства, — не ті, що рвалися на страту в надземному марені релігійної пристрасти, а ті, що йшли тому, що переконали себе, що т а к т р е б а [підкрес. Шереха][9].

Проф. Шерех вірно характеризує цього виідеалізованого Косачевого героя. Його пригоди в Німеччині — це немов Одисеєва подорож додому з-під Трої. Малюючи зовнішній вигляд Ірина, мусив автор позичати красок аж у норманів, з яких нащадками воював тепер Ірин. «Ірин — с п р а в ж н і й в а р я г». «Стояв непорушно, соколино впершись очима в далечінь, що

[9] А хіба ж були і ті другі між християнами? Чому ж тоді «треба» було їм умирати, коли вони не мали «надземного марення релігійної пристрасти». Невже ж і ті мученики християни читали атеїстичні твори французьких екзистенціялістів...

яскріла. Його русявий кучер, як у гридня-нормана (як у Гаральда Сміливого — подумав Вадим) ледви шевелів у вечірньому леготі».

Та проф. Шерех не згадує про етичні засади цього Косачевого Заратустри. Йому все вільно. Він удає, що любить Галочку, але одночасно дарує дитину Ларисі, що вірить в його любов. Вадим, що «вірить у Ірина, як у Бога», обороняє його перед Галочкою, бо «типам Ірина питоменний нахил до полігамії». Сам Ірин заявляє, що «совість — це обмеження людського єства». «Правди взагалі немає, ні в моральному ні в науковому значенні». Про життя і смерть виголошує він такі філософічні афоризми: «А я просто не вірю в смерть. Це є релятивне, як усе на світі. Смерть врешті не є смерть, як... і життя не є життя...».

Автім, Ірин, як уже знаємо, мало говорить. За нього і про нього говорять інші персонажі. Заки Ірин з'явиться на кінці повісті, щоб взяти з собою Галочку й зложити останню програмову заяву про свою «переміну» — то автор заставляє Вадима, Галочку й Ларису з набожністю говорити про цього велетня, про цю «визволену людину». І тому треба розглянути, що це за таке «визволення».

Вадим виїхав з Ларисою під Відень, де вона повила дитину від Ірина. Обидвоє розмовляють... про Ірина.

Вадим: «Ірин — це людина, що може зламати межі свого існування». Лариса: «Він не любив мене. Та й її (цебто Галочки) не любив. Ми лише були засобом боротьби з людською рокованістю. Він перейшов межі, які ще нас в'язнять. Я знаю жінок, що пишаються цілковитим визволенням, любов, пхе, це звичайна гра інстинктів! Зректись любови й насолоджуватись, зберігаючи крижану рівновагу, без найменшого тремту так званої душі — це ж визвіл» [Підкрес. наше].

Вадим сміється.

Лариса: «І я сміюся, бо це брехня. Я не знаю жінки, що могла б перейти межі існування. Себто оминути свою істоту. Приборкати волю до любови. А він міг».

Вадим: «Він протиставив волю до любови волі до влади».

Лариса: «Гадаю більше — волі до свободи».

Вадим думає: «Але Лариса збагнула Ірина. Він був одержимий волею до свободи».

Ось, про який «визвіл» говорять ті, що люблять, як Бога, Ірина. Невже це має бути жмут світла, що світитиме в майбутньому? Невже без «приборкання волі до любови» — не можна боротися за волю свого народу?

А як «прощається з учора» сам Ірин? Він проголошує такі тези екзистенціялізму: 1) Теза безнадійности людського існування. 2) Теза неомильности зла [Підкреслення наше].

«Ми всі вірили, — каже Ірин, — перед війною в можливість перебороти зло. Тепер це виглядає квилінням немовляти, бо зло конечне, неминуче, й непоборне. Ви не сердьтеся, панове, але це так. Ми ждали світанку. Ми ждали доброго дня. Ми проходили крізь кров, знущання, тортури, розпач, зневіру, ґвалт, руїну, смерть. Ми проходили через це все жахіття, стиснувши зуби, самі ставали злими, чому? Бо ми вірили, що це все тимчасове, що зло треба перемагати злом, що все мине, — зла не буде. Але я питаю вас, чи справді зла немає?...».

«І я приходжу до виснувальної частини мого монологу. Є дві дороги тепер. Перша — єднання зі злом. Компроміс. Пакт неаґресії... Іти назустріч злу, скоритися йому, приймати його таким, як воно є, й чинити єдино можливе: шукати засобів злагіднити зло... А другий шлях для людей, що хочуть бути все ж таки людьми, — це жертва. Може навіть і смерть».

Ці Іринові заяви доповнює своїми міркуваннями Вадим.

«Смерть — так. Але було ще й життя інших. Потойбік зневіри. Після чорного провалля ніщоти починалось знову життя... Ірин підходив вже до меж. Він уже був вільний (аж тепер?). Він уже зважився. Він став просто свобідним (Він іде з Галочкою з Німеччини на Схід). І я знав, що про все, що було вчора, йому зовсім не треба думати. Воно — це розігране вчора, як іскріння пробою, відійде без вороття, не залишаючи ні сліду любови, чи ненависти. Перед ним буде тільки день, той самий день Лариси, що народився в Ґунтрасдорфі біля Відня, в баверській шопі серед синяви однієї весни».

І тут у нас виринають сумніви в те, чи народжується в Ірині «нова людина» і то «нова людина українського визвольного руху», як це вмовляє в читача проф. Шерех. Він «визволився» від «учора», він «подолав бестіяльне в людині», він «підніс людяне» і т.п.

«Письменник, — пише з захватом Шерех, — показав, як це нове оформляється з старого, показав шлях через кризу, показав вихід із — здавалося б — глухого кутка. Це варте всіх наших численних мертвороджених партійно політичних програм і далеко більше. Дуже можливо, що попередня доба ще відносно довго продержить нас у своїй владі. Звичайний закон — Інерції... Але елемент її вже скорено» («Час», № 30).

Чи не занадто ризиковні й поспішні висновки пана проф. Шереха? Я, на пр., ніяк не можу повірити, що відродження людства має йти тими

шляхами, про які говорить Ірин й його трамтадряцький пан проф. Кравчук. «Так, зло конечне, неминуче й непоборне» — і це народження «нової людини» — на думку Кравчука. Ба, але Ірин говорить і про «жертву». А л е в і м ' я ч о г о с к л а д а т и ж е р т в и, к о л и з л о н е п о б о р н е й н е м и н у ч е. Невже отой чорно песимістичний світогляд Ірина такий цінний для проф. Шереха, що він може уважати **«образ Ірина», взятий на тлі філософувань професора Кравчука, за справжню програму нового етапу українського визвольного руху?!** Невже український визвольний рух мусить запозичатись аж у атеїстичного екзистенціялізму, щоб могти оновлюватися та відроджуватися, виправдуючи в той спосіб своє право на існування? Невже зачинають українці плювати вже і на вчорашній день своєї історії (Ірин переміг «бестіяльне в людині»), бо досі оплюгавлювали своє минуле тільки із давніх років. Галайкуватий проф. Кравчук згадує про атомну бомбу — чиж ця жахлива зброя буде лагідніша за те, що діялося в часі останньої війни? Сам Ірин говорить про жертву — як же він буде її складати, коли відкине дотеперішні способи боротьби? Хіба способом частини російської інтеліґенції — не противитися злу, кластися, як баран, під ніж[10].

Ми розуміємо добре, що Ваша інтеліґенція десятки років жила «за залізною заслоною, про яку світ голосно говорить лише тепер, коли вона сотні кілометрів посунулася на захід. Та Косач жив у Європі й тому тим дивніший видасться мені його вибір екзистенціялізму, як духового ліку для зморених війною своїх земляків. Після першої світової війни філософ Масарик радив своїм землякам читати англійську й американську літературу. Міг би я зробити таку пораду вам, якби не боявся закидів однобічности. Тому цікавих відсилаю до праці Масарика, де знайдете цікаві арґументи в обороні англо-саської духової культури, яка з успіхом могла б доповнювати духові елементи вашої слов'янської душі.

Нам треба б таки кінчати, щоб не наслідувати балакучости професора Кравчука, якого «алогічністю» так захоплюється проф. Шерех, що уважає її новим етапом українського визвольного руху. Філософія — це в першу чергу наука про поняття. Деякі філософи зискали собі вічну славу своїми науками про логіку. Хто хоче філософувати — повинен про це пам'ятати. Правда — філософічна повість — це не логіка, алеж вона і не те, про що говорив у зв'язку з мистецтвом проф. Кравчук, який, хоч і не любить

[10] Вадим так і бачив у думці «березки, тагани з баландою, залізні кільця дротів, глуху північ, може рвучий Амур», — коли усвідомив собі, що Ірин піде на Схід із Галочкою. Чи це вихід із ситуації?!

логіки, то повинен би собі таки прочитати один підручник цієї наукової дисципліни, от хоч би в обсязі знань середньошкільника.

«Антеїзм» в Косачевій повісті

Ми не були б справедливі, коли б не згадали ще про одну «філософію», що її, на думку проф. Шереха, треба б уважати за «новий український варіянт французького сартризму». Правду сказавши, то про той антеїзм дуже мало говориться в повісті про Енея. Що більше! Галочка навіть заперечує антеїзм відносно своєї особи[11]. Як можна міт про Антея уважати якоюсь філософією — цього таки не розуміємо.

Галочка говорить про «уперте хотіння долі», супроти якої «ми нічого не порадимо», ми тільки мусимо «скорятися». Та Вадим нагадує їй міт про Антея. Галочка каже, що «не забула цього міту, але вважає, що він надто механістично символізує й пояснює обнову патріотичного почуття». Вона стала «українкою зовсім не тому, що бачила соняшники й вишневі садки, що доторкнулась до зримого — до ясних зір, тихих вод». Тільки всього про антеїзм на 12 стор. повісти, а на 43 ст. знаходимо ще Вадимову рефлексію в такому реченні: «Яка стихія — рідна земля! Яка це правда — міт про Антея». Для повноти треба ще згадати, що Ірин з Галочкою ідуть на рідну землю з Німеччини та що й Лариса виїхала з дитинкою на рідну землю. Але хіба ж того всього вистачає, щоб можна було говорити, за проф. Шерехом, про «атеїстичний сартризм»? Та проф. Шерех хоче немов висказати недосказане в повісті Косача.

«Історія ця — не нова. Знайдемо тут і Липинського, і Хвильового, і Маланюка, і Юрія Липу. Нове тут хіба поєднання цієї концепції з тією ж Сартровою тезою про свободу діяння людини, що вона, ця свобода виростає не з ідеалізації життя або окремих проявів життя, а навпаки, з песимізму, з скептицизму, з усвідомленням чорноти і неґативности життя. Але це поєднання — (чи дійсно є таке поєднання в повісті, і чи воно направду корисне для боротьби за своє й свого народу існування — залишаємо вирішити шановним читачам) — дуже важливе, **бо саме воно становить філософську основу нового антеїзму**: не зосередженістю в собі, не орденським самозамиканням і самодосконаленням, не конспіраторським

[11] А «антеїзм» повинен би саме до цього персонажу найбільше відноситися, бо вона з національно-несвідомої «малоросіянки» стається після зустрічі з українцями та Україною — українською підпільною діячкою. Але проф. Шерех визнає, мабуть, алогічність проф. Кравчука і в літературній критиці.

змовництвом, а відшуканням ґрунту під ногами можна знайти ту точку прикладання важеля, яка дасть змогу перевернути світ».

В повищих міркуваннях багато Кравчукової алогічности. Бо чи оті «нові люди», ті Антеї, що в особі Ірина будуть складати «жертви» за існування свого народу, знайдуть ґрунт під ногами тільки тоді, коли не будуть «зосереджені в собі» і будуть «самовдосконалюватися»? І чи зможуть вони бути «жертвами» в сьогоднішніх умовинах, коли не будуть на рідних землях, «законспіровуватися»? На це знайти відповідь могли б ми тільки в «монологах проф. Кравчука», який дає «програму Ірина»... Ми ж можемо собі вияснити повищу гру поняттями-словами тільки в такий спосіб: Автор хоче дати щось нове в своїй повісті й тому каже своєму двійнякові — Кравчукові виголошувати філософські монологи на багатьох сторінках свого твору. Критик вірить, що Косач дав у образі своєї людини «програму дій нації і навіть простявістя її ближчої долі» і тому довільно доповнює, продовжує, а то і виправляє авторові тези. А щоб «нова філософія» була направду новою — то критик разом із Кравчуком відкидає все те, що було досі, говорячи про «поразки» всіх тих ідеологій, якими жили досі українці: Отже й демократичне партійництво, і хвильовизм, і поезію Олеся з 1917–1919 рр., і поезію Ольжича і «вісниківство»[12]. Але в чому саме сила «нового» Ірина — ми так і не можемо зрозуміти. Чому Сартрів песимізм, чому аж його думки про «ніщоту життя» мають заступити українцям всі дотеперішні ідейні скарби — цього ніяк не можу собі уявити. Може це тому, що я правдивий демократ і віруючий християнин, що зовсім не замовчує зла на землі, але який знає, що краще одиниці й народам поборювати одиничне і загальне зло тоді, коли віриться в те, що Бог керує життям людини й народів, що Він допомагає в боротьбі покривдженим, що Його справедливість і далі діє, що Божий меч і далі висить над тиранами й що колись він упаде на їхню голову, як упав на, — як могло багатьом здаватися, непереможного колись — Гітлера. Та невже може хтось поважно вірити в те, що скептицизм, песимізм і атеїзм (Кравчука й Ірина) — може бути позитивною силою при вирішуванні вашої дальшої долі. Невже можна за Шерехом вірити, що на Ириновім антеїзмі

[12] Я, як чужинець, не можу належно зрозуміти, чому так тепер виступають проти того журналу. Я читав його вперве в часі своїх студій у Празі і бачив, що той журнал був безкомпромісовим ворогом свого північного сусіда й закликав свій народ орєнтуватися на Европу. Там читав я твори майже всіх українських письменників: Стефаника, Черемшини, Лепкого, Маланюка, Ю. Липи, Ольжича, Бабія, Клена, Теліги, Самчука, Мосендза, Кобилянської, Крижанівського, Хвильового... Ідеологія «вісниківства» стала фактом у діях вашої УПА... Чому ж тоді — противісниківські виступи?

«нашаровувалися від початків властиві українському рухові месіяністичні нотки й тони»[13]. В Косачевій повісті ми цього месіянізму ніде не бачимо, і в цьому випадкові проф. Кравчук логічніший за свого критика.

Месіянізм був завжди притаманний людям на еміґрації. Згадаймо польський месіянізм Товянського, від якого не оборонився на старості літ і великий поет Міцкевич. Месіянізм можна було знайти і між російською еміґрацією. Месіяністичні нотки можна знайти і, — покищо тільки в програмових заявах — тепер в українських письменників на еміґрації. Але месіянізм без віри — неможливий, бо він може зродитися тільки на ґрунті віри. А в Сартра немає тієї віри. Нема її в Косачевій повісті про Енея, в головного героя — Ірина.

Висновки

Не знаємо, як приймає Косачеву повість українська еміґраційна громадскість. Досі бачили ми тільки дві часописні оцінки. Шерех переціннив *Енея і життя інших*. Він побачив в ній навіть те, чого там зовсім не було. Редакція «Часу» не знала, що робити з надісланою рецензією Шереха. Вона видрукувала її, алеж, на всякий випадок, забезпечила себе заввагою, що Шерех «переяскравив деякі твердження». Це для читача. А для автора, свого співробітника, друга частина завваги: «Ми в загальному погоджуємося із тезами Шановного Автора». Голос п. Державина про *Енея* бачили ми в «Українській Трибуні» (від 10 липня 1947). І тут Редакція «не поділяє думок критика». Державин не звертає уваги на думки в повісті Косача, а обмежується тільки до побіжної естетичної оцінки твору. Хаотичності думок у повісті Косача — адекватно відповідає й такий же її стиль. Чи не всі герої в повісті виступають проти романтизму, як літературного й культурного явища. Галочка не любить «романтичної музики», інший герой каже, що «революція — це не романтизм»[14]. Ми чули вже нарікання Кравчука, що «романтизм торочить про ідейність в мистецтві». Виходило б, що у творі Косача немає й сліду романтичного «розхрістання», як у це й повірив якийсь критик «Часу» (№ 21). Та в дійсності в повісті Косача повно романтичного «розхрістання». Ось уривок, що живо нагадує романтичну манеру Хвильового:

---

[13] Думаюча людина не може зрозуміти, як можна при скептицизмі, песимізмі і атеїзмі говорити про «месіянізм»! Хіба Кравчуковим «алогізмом» можна б це зрозуміти...

[14] Бідний наш романтичний поет Байрон, що не знав цієї правди і поїхав брати участь у грецькій визвольній війні, де й згинув.

«Дороги, дороги в Україні розбіглись, вгружені коліями в чорнозем, дороги доль військових, суспільних, історичних. Все та сама мережа роз'їжджених доріг, безконечних доріг. І тільки одна — людська».

Якщо отой ліричний уривок не пахне романтизмом, тоді треба б питатися повістевих героїв, що вони розуміють під поняттям романтизму.

Випадало б ще на кінці згадати про те, чи ота, як каже Шерех, «філософська основа нового антеїзму» в Косачевій повісті має відповідні дані на те, щоб прийнятися серед українців. Гадаємо, що ні. Камюс пише, що сьогочасна французька людина екзистенціялізму «не вірить у можливість здійснення загального вдоволення і щастя, але при тім вважає можливим зменшити терпіння людей». Так приходимо до «двоїстости» в думанні Камюса, на що звернув увагу Джон Л. Бравн. Як філософ — він песиміст, але як практична людина чину Камюс каже боротися за справедливість і чистоту людського життя. Можна з повним правом відповісти на таку філософську поставу Камюса сумнівом Дж.Л. Бравна: «Чи вдасться французькому філософові поєднати свої думки з практичним життєвим діянням?». Думаємо, що між українцями не стануть пророками Кравчуки й Ірини, бо ми ще ніколи не бачили пророків без віри. Хто хоче реформувати світ, то в першу чергу мусить сам мати тверду основу під своїми ногами, а не плигати з купинки на купинку, що виринають з трясовини. Щоб підтвердити свої думки, мусимо подивитися на те, що писав Косач в II Збірнику «МУР»-у минулого року (с. 65).

«Дух Божий і зустріч з Ним мистця після перемоги демона — це остаточна мета мистецтва, його етичні критерії». А в *Енеї* Кравчук заявляє, що тільки розхрістані романтики домагаються моралі в мистецтві, а другий герой каже, що ніякої правди немає на світі. Та можна б думати, що «духом Божим» міг і тоді Косач вважати проміння «омега» славного філософа Кравчука. Алеж ні! На 64 с. показував тоді виразно автор *Енея* українським письменникам «**Европу католицького універсалізму з ідеєю онови варварського світу вченням Христа й отців Церкви**»[15] [підкреслення наше].

[15] «Друга Европа», на думку Косача, була тоді, перед роком, «Европа вольтеріянська, вільнодумна і раціоналістична», а «третя» — «Европа фавстівська, з прагненням вищости і довершенности, щастя влади». Тепер автор відкрив «четверту» Европу, індивідуалістичну, песимістичну й атеїстичну, що не визнає жодних правд ні вартостей сьогочасности.

Так, Европа — це воля і гуманізм у протиставленні до східної засушеної доктрини про неволю сьогочасности в ім'я «майбутнього щастя». Алеж і в сьогочасній Франції є всі ті три Европи Косача з 1946 року. Філософія французького резистансу — це не тільки сартризм, але також і християнський соціялізм партії міністра Бідо, що відограє поважну ролю в теперішньому політичному житті французького народу, і соціялізм, що бореться з комунізмом.

Так, у світі йде боротьба між вірою й невірством, між християнством Західної Европи й Америки та безбожництвом московського Сходу. Президент могутньої Америки заявляє, що світ можна оновити тільки на моральних засадах християнської етики. Англійський соціялістичний міністер не соромиться написати статтю про тісні зв'язки англійського соціялізму з християнською церквою, а проф. Кравчук у своїх монологах виголошує тезу, що нема Бога, а є тільки він і проміння «омега». А проф. Шерех поспішає запевнити всіх українців, що Кравчукові тези — це найцінніший здобуток української думки на еміґрації, що це «**програма** дій націй і навіть **провістя** її ближчої долі» [підкресл. Шереха] (Хорони нас, Боже, від такої «долі» і від такого «провістя»!...).

Блаженні ті, що вірять! Алеж віри між: сартристами немає, а гадаю, що й сартристів нема багато між українцями, тому можна бути спокійним за долю українського народу, того, що в 1941 році відкопував церковні ризи та відновлював свої християнські святині, бо хотів набирати сили перед престолом Вічної Божої Правди. Того народу, що й тепер у кожному таборі будує каплиці, а деколи й церкви, щоб мати зв'язок із наймогутнішою силою християнського Бога. Правда, ваша інтеліґенція деколи не розуміє того явища. У святковому числі одного вашого часопису читав я статтю пана доктора філософії про те, що «вся українська інтеліґенція ставиться вороже, а то й байдуже до релігії». Я особисто не вірю в це. Але провідна верства ваша може таки не позбулася ще «антирелігійної моди» матеріялізму XIX віку. Українець Віктор Бер пише в «Арці» (1947, № 1) розвідку «криза сучасної фізики» і каже, що «модерна фізика не є метафізикою». «Наш час вдерся в середину природи, але його просякнення в деміюргічні тайни природи не духове, а технічне... **Новий час відкинув ідею чуда й заперечив втручання волі Божої**». А ось що каже сам проф. Плянк — на якого досліди покликується Бер, про цю саму справу: «Дослід над природою конечний є для пізнання, а релігійна віра конечна для діяння: обидва ці чинники доповнюються й узалежнюються взаємно, і в спільній боротьбі має значення те саме гасло: „До Бога, до Творця природи!". Так отже, сам проф. Плянк

твердить, що сьогочасна фізика робить плижок від матеріяльного до нематеріяльного, в країну метафізики, а його коментатор, Віктор Бер, твердить зовсім протилежне»[16].

Та ми все ж таки міркуємо, що загал української інтеліґенції тримається твердо віри свого народу і не повірить тезам Іринів і Кравчуків, тільки з твердою вірою в Божу справедливість на цьому таки світі — піде до дальшої боротьби, щоб діждатися свого Воскресення.

А скептицизм Кравчуків і Іринів — це сумніви Датанів і Авіронів, яких перемагає Єгошуа своєю вірою в Обітовану Землю — як це переконливо змальовує ваш великий поет — Іван Франко у славній поемі *Мойсей*!

П.С.

Коли ми скінчили свою розвідку, дістали ми число «Часу» (№ 32, від 10 серпня 1947) зі статтею Ю. Косача: *Світова література на перепуттях*. Ця Косачева стаття виразно стверджує, що автор *Енея* не має чіткої думки про те, що говорив його герой, проф. Кравчук, у повісті. Косач нарікає тепер на те, що «матерія диктує духові, що дух іде на компроміси». І далі пише, що «типовим висловом цього компромісового становища духа є модна сьогодні доктрина екзистенціялізму, що взагалі відмовляється від будьякої вищої цілі для людини, на цій же земній юдолі перебуваючій, і стверджує, що розуміння добра і зла людині не дано, що всі наші змагання встановити точні етично-моральні критерії надаремні...». Це ніби мали б бути думки тільки К. Ясперса, на думку Косача, але ми бачили вище, що те все знаходимо й у французькому екзистенціялізмі. Ми бачимо, що й усі інші критики цієї філософічної доктрини так, а не інакше вияснюють екзистенціялізм Жана Поля Сартре (Кечкеметі, Бровн, Еббінґавз), і що самі французькі філософи твердять, що немає «точних етично-моральних критеріїв». Так ці справи поставлені були в Косачевій повісті. Невже автор хоче тепер злагіднити своє становище в повісті й у тій цілі наводить нові цитати із Сартра? Алеж Сартр і тут уважає одиницю-людину за творця всіх правд, і що ця людина «кожночасно може займати становище супроти всіх політичних і соціяльних подій, що насуваються». Отже далі не можемо зрозуміти, які це будуть «точні морально-етичні критерії», коли їх буде вирішувати кожна одиниця для себе і то ще «кожночасно» зможе їх зміняти. На нашу думку, це буде повний нігілізм в етиці, бо ми не можемо вірити в ту софістику, що, мовляв, коли

[16] Д-р Карль Гевельс (Hövels), *Die Krise des marksistischen Sozialismus und die Bedeutung der nauesten Ergebnisse der Quantumtheorie und Atomforschung für diese Krise*, Celle 1947, с. 3–4, 17.

я щось добре вибираю для себе, то воно мусить бути добре і для всіх, як твердить сам Сартр.

Та проф. Шерех мусить тепер у дечому змінити свої висновки. Він писав, що духова основа Ірина відбилася на тлі Кравчукових філософічних міркувань про сартризм — а тут Косач, зовсім у дусі екзистенціялізму («кожночасне становище»!) зачинає відступ від позицій атеїзму та аморалізму, що так голосно пропаґував Кравчук і Ірин у повісті. Тут пригадуються нам насмішливі застереження проф. Еббінґавза, який, починаючи свою статтю про екзистенціялізм, зазначував, що забув спитатися редакції, як йому писати про цю філософію: зі становища екзистенціялізму, чи звичайного історика філософії... Про це не знав, мабуть, проф. Шерех і заповажно потрактував монологічні слововиливи проф. Кравчука й тепер діждався легкого спростування, від самого маестро, що вже частинно відмежовується від свого теоретика з повісти... ну, і від похвали свого критика.

«Література нині, пише Косач, це духова постава перш за все, це реакція, це філософія, це ідеологія, це вчення, це релігія» (а як «релігія» — то додамо ми — також і е т и к а, бож без етики ми ще не бачили релігії). Це все правда, хоч і не тільки сьогоднішня як думає Косач, бо її пропаґував і той рух, що його проф. Шерех називає «вісниківством», і який, на думку проф. Шереха — відкидає оновлений Ірин. Щось тут не в порядку між думками письменника Косача і його критика. Чистий «екзистенціялізм»; це значить «кожночасне становище»...

Ще в повісті про Енея писав Косач, що література — це вияв особистости самого автора. Те саме каже він і в пізнішій статті в «Часі».

«Йдеться в письменстві перш за все про волю мистця до ствердження своєї особистости, про жагу до п р а в д и, яку він має відкрити й показати».

І це свята правда, і то давно вже знана кожному дійсному письменникові. Згадаймо хоч би таких ваших творців, як: Шевченко, Франко, Леся Українка, Стефаник. Але тут аж напрошується мале застереження: п и с ь м е н н и к – т в о р е ц ь м у с и т ь п е р ш з а в с е с а м б у т и о с о б и с т і с т ю, в і н м у с и т ь с а м м а т и с в о ї т р и в к і п р а в д и, а н е т і л ь к и е к з и с т е н ц і я л ь н і п р а в д и, що їх можна за кожним разом («кожночасно») зміняти. І тут слабе місце ваших Косачів та їхніх хвальків-критиків. Хто хоче оновлювати, будувати, та вести ідейно свій народ, той мусить сам мати тривкі ідейні основи[17].

[17] Ця стаття написана в серпні 1947 р., і тому не використано в ній те все, що написане пізніше (Редакція).

ВОЛОДИМИР МАЦЯК

За оздоровлення

Культ нефаховости й некомпетенцій — це явище у нас часте. Фаховість і компетенцію у нас аж надто часто береться за вузькопартійним ключем. Це нас некорисно відрізняє від інших народів і суспільств Европи й світу. Так і в нашому таборі. Ці від'ємні явища у нашому таборі виступили досить яскраво в ділянці культурно-освітньої праці з нашим громадянством. Щоправда, всьому нашому великому центрові області й табору головує професор празького й мюнхенського українського університету. Культурно-освітним референтом на центр і область є теж університетський професор. На табір — відомий письменник. Формою все у нас імпозантне, гарне — зміст і наслідки культурно-освітньої роботи в таборі, далеко не такі як треба. Народна школа, гімназія і фахові школи завдяки видатному піклуванню УНРРА та її урядовців, перш за все директора табору, добре поставлені. Не так з курсами українознавства. Перший випуск дипльомованих УТГІ в Реґенсбурґу слухачів наших курсів у квітні ц.р. дав всього 12 осіб. Другий випуск дав теж не більше. Все те на майже 4000 членів таборового суспільства, головно осіб із селянських та робітничих шарів. Зараз наш міський центр із чотирма великими таборами нараховує около 7000 українських переселенців, головно молоді й осіб середнього віку. В найближчому часі ці цифри побільшаться ще одним табором у місті.

В чому корінь лиха — чому така жахливо слаба фреквенція випускників «курсів українознавства» і слухачів на різних доповідях, чому таке слабе зацікавлення в таборовому суспільстві до освітньо-культурних справ і завдань?

Тут можна б багато розповісти про нездорові відносини в таборі і в центрі, що почалися від моменту приїзду нашої групи (коло 1500 душ) з Пільзна. Ми приїхали до Ашаффенбурґу — національно-сильного великого центру польських виселенців. — Треба було в таких обставинах вміло повести культурно-освітну роботу, її так не поведено. Відмітимо тут тільки найважніше, найбільш від'ємні явища.

Величезна більшість таборян — це люди молоді й середнього віку, знедолені, биті війною й горем, але люди сповнені національними ідеалами, любов'ю батьківщини, життєвою снагою та життєвим досвідом. Зацікавити їх це справа не легка, вона вимагає багато праці. Їм треба дати щось направду цінне й глибоке, що відповідає духові нашого часу й наших національних вимог. Цього в нас не дається. Це була б одна сторінка медалі.

Друга сторінка ще гірша — це стосування вузько-партійного ключа. Його тримаються всі відповідальні за роботу громадські діячі. Наслідки цього є дуже серійозні. Вони паралізують всякі заходи дати повновартісну національно-культурну роботу в таборі. В нашому центрі живе багато науковців, видатних членів київського й львівського наукових осередків. Всі вони, без огляду на світогляд, готові працювати спільно для духового добра нашої маси виселенців. Але офіційний культурно-освітний провід штучно ослаблює контакт між науковцями й масою. Він, здається, не розуміє, що до справжніх настроїв і потреб маси треба ставитися глибоко, щиро, без задних думок, не пробувати їх паралізувати, але тільки ушляхотнювати їх у змісті й формі. Інстинкт маси правильний, його треба тільки вміло й щиро плекати й розвивати.

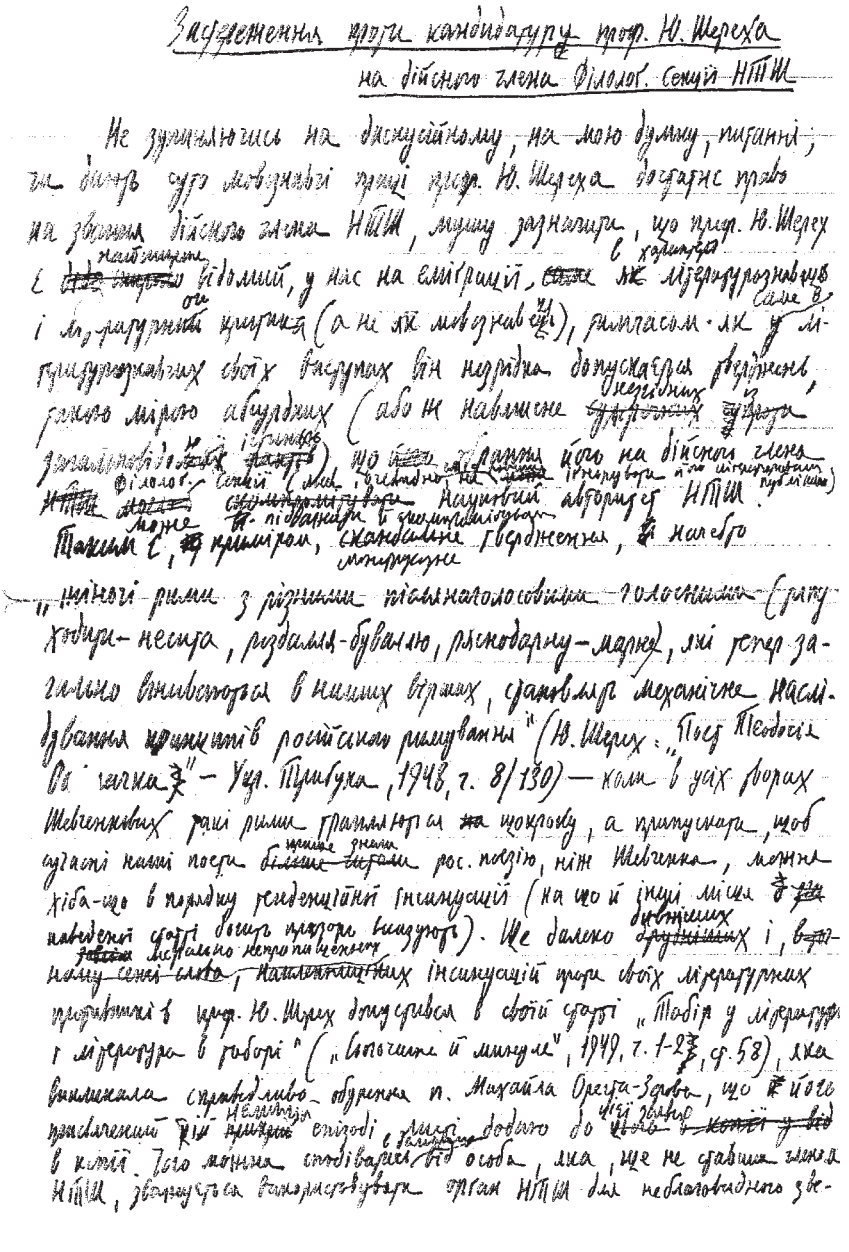
При «курсах українознавства» є в нас т.зв. Колеґія науковців, заложена з ініціятиви й під керівництвом таборових культурно-освітніх чинників та директора курсів, що є відомим публіцистом й журналістом, головою Союзу українських журналістів на область. Ця Колеґія ще й досі на має офіційної апробати й проводу обраного всіми науковцями на демократичних засадах.

Покищо в нас на «курсах українознавства» і в «Науковій Колеґії» — невесело. Одна добра й цікава доповідь відомого науковця, доцента нашого університету в Мюнхені, стрінулася незаслужено з гострою, необґрунтованою рецензією анонімового рецензента в нашій таборовій газетці — на основі нехіті до доповідача за «партійним ключем». Такий факт не може заохочувати на майбутнє кваліфікованих доповідачів — науковців. Тим більше, що на засіданні було не більш 15 чоловік, а ганебну анонімову рецензію некомпетентного «знавця» читали сотні непоінформованих читачів газетки.

Нам мусить лежати на серці культурно-освітнє духове добро нашої народної маси в таборах. Ця праця мусить мати найширші ідейні основи — без стосування вузького партійного, світоглядового «ключа». Цей ключ мусить бути у нас щиро національний, все — український. Незабаром відбудуться в нашому осередку вибори громадських і таборових чинників. Від освідомлення нашого загалу залежатиме оздоровлення життя в наших таборах.

МИХАЙЛО ОРЕСТ

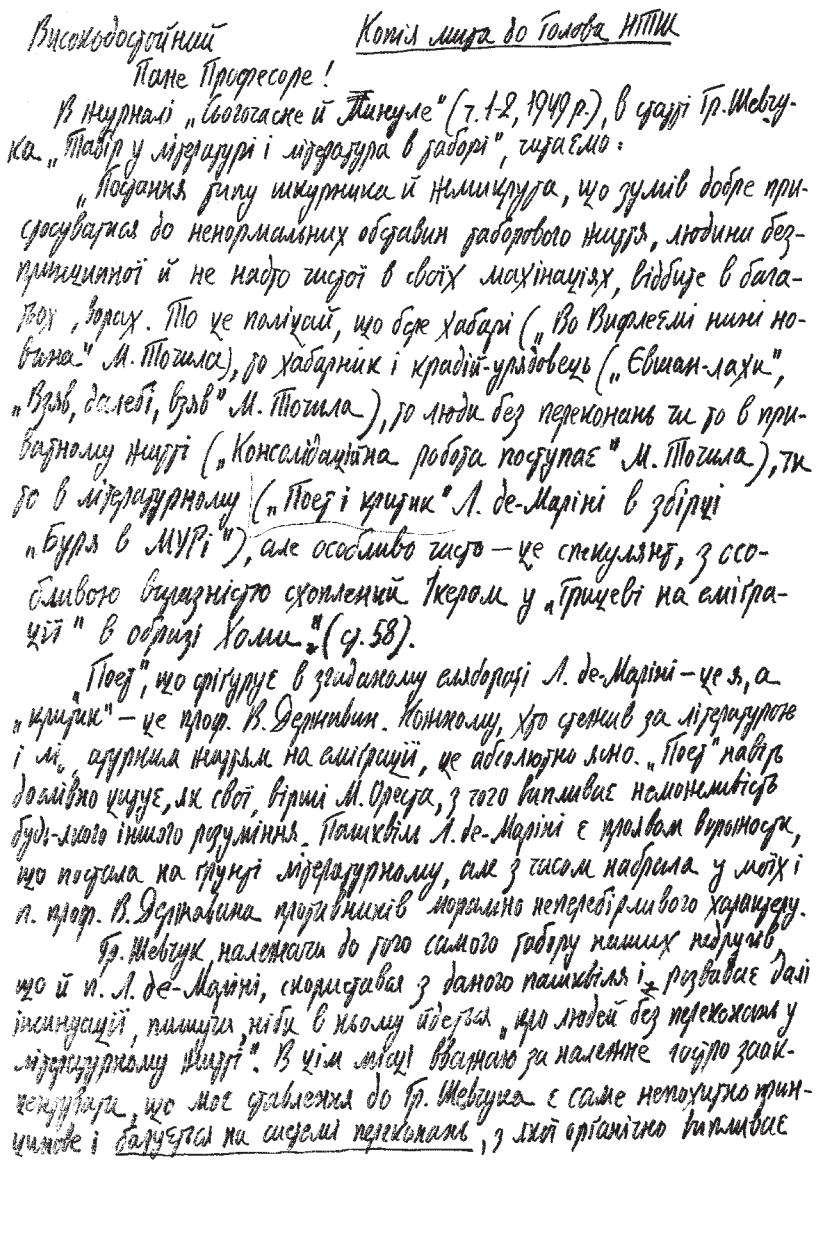
Застереження проти кандидатури проф. Ю. Шереха на дійсного члена філологічної секції НТШ



Застереження проти кандидатури проф. Ю. Шереха на дійсного члена філологічної секції НТШ; архів УВУ, фонд «Державин», без номера справи

МИХАЙЛО ОРЕСТ

Лист до Державина



Високодостойний Копія листа до Голова НТШ

Пане Професоре!

В журналі „Сьогочасне й Минуле" (ч. 1-2, 1949 р.), в статті Гр. Шевчука „Табір у літературі і література в таборі", читаємо:

„Постання типу шкурника й жмикрута, що зумів добре пристосуватися до ненормальних обставин таборового життя, людини безпринципної й не надто чистої в своїх махінаціях, відбите в багатьох творах. То це поліцай, що бере хабарі („Во Вифлеємі нині новина" М. Точила), то хабарник і крадій-урядовець („Євшан-лахи", „Взяв, далебі, взяв" М. Точила), то люди без переконань чи то в приватному житті („Консолідаційна робота поступає" М. Точила), чи то в літературному („Поет і критик" Л. де-Маріні в збірці „Буря в МУРі"), але особливо чисто — це спекулянт, з особливою виразністю схоплений Ікером у „Грицеві на еміграції" в образі Хоми." (ст. 58).

„Поет", що фігурує в згаданому елябораті Л. де-Маріні — це я, а „критик" — це проф. В. Державин. Кожному, хто стежив за літературою і літературним життям на еміграції, це абсолютно ясно. „Поет" навіть дослівно цитує, як свої, вірші М. Ореста, з чого випливає неможливість будь-якого іншого розуміння. Пашквіль Л. де-Маріні є проявом ворожости, що постала на ґрунті літературному, але з часом набрала у моїх і п. проф. В. Державина противників морально неперебірливого характеру.

Гр. Шевчук, належачи до того самого табору наших недругів, що й п. Л. де-Маріні, скористався з даного пашквіля і розвиває далі інсинуації, пишучи, ніби в ньому йдеться „про людей без переконань у літературному житті". В цім місці вважаю за належне гостро заакцентувати, що моє ставлення до Гр. Шевчука є саме непохитно принципове і базується на системі переконань, з якої органічно випливає

неприхильна, негативна або й просто ворожа оцінка літературних концепцій і світоглядових позицій згаданого критика.

Скільки імена осіб, виставлених на посміх літературним даром Л. де-Маріні, самі з себе розуміються, то тим брудніше виглядає та обставина, що Гр. Шевчук зредагував речення так, що поруч „поета" і „критика" фігурують поліцай-хабарник, крадій-урядовець і спекулянт.

~~Дозволю~~ Дозволю собі, Пане Професоре, висловити жаль з того приводу, що Гр. Шевчук негідним способом використав сторінки редагованого Вами журналу для зведення особистих порахунків і ширення наклепів на немилих йому людей.

Прошу прийняти вислови моєї високої до Вас пошани.

М. ~~Орест~~ Орест (Михайло Зеров).

17. VII 1949.
Авгзбург
(Ravensburgerstr., 34/II)

Лист до Державина від 17 липня 1949 р.; архів УВУ, фонд «Державин», папка «Кореспонденція», без номера справи

ВІКТОР ПЕТРОВ

Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945)

1

Смерті М. Коцюбинського (1913 р.), Лесі Українки (1913 р.) та Івана Франка (1916 р.) створюють природну межу, що відокремлює два етапи в розвитку української літератури XX ст.

Розмежування двох генерацій в українській літературі 20-их років сталося з безпосередньою і разом з тим майже невідхильною необхідністю після революції 1917 р. Олесь, Мик. Вороний, Мик. Філянський, Вол. Самійленко без боротьби здали свої позиції і відійшли вбік. Непомітно для себе самих вони опинилися осторонь широких шляхів літературного процесу. Їх поезія дуже швидко перестала бути актуальною. Чітка борозна відокремлює два літературні покоління — покоління тих, що творили українську поезію на початку століття, і покоління, яке прийшло їм на зміну.

Перемога нових літературних напрямків означала остаточну поразку колишніх. Коли Микола Чорний повернувся з еміграції, вже за кілька місяців перебування в Києві стало ясно, що йому доведеться задовольнитися скромним становищем літературного пенсіонера. Над ставком у лісі в Будаївці під Києвом, повернувшись на Україну, доживав віку, хворіючи на сухоти, Володимир Самійленко. На Лук'янівці учителював Ст. Васильченко, мовчав у Вінниці Вал. Тарноградський, у Запоріжжі завідував музеєм Мик. Філянський.

«Олесь не витримав огняної проби нової революції, не впорався з її мистецькими завданнями», — писав на початку 20-их років Зеров. «Мусимо визнати його, порівнюючи бідність на літературні стимули та громадські враження. Тут немає ні спеціяльної літературної освіти, ні

глибоко пережитих впливів ідеологічних, ні практичної роботи, ні плянів, як у Коцюбинського». «Ефектна і барвиста, вона (лірика Олеся на громадські теми) відбивала російську поезію 80, 90, 900 років» (М. Зеров, «До джерел» 1943, с. 231).

Такий самий присуд виголосив Мик. Зеров і Самійленкові. «Самійленко видається нам трохи блідим і анемічним, в ньому замало вибухового матеріялу, його емоція не має індивідуального зафарблення, і вірш у нього не дивує нас ні раптовим піднесенням, ні мальовничим епітетом, ні безпосередністю» (с. 218).

Спроба реставрувати в першій половині 20-их років етнографічне народництво, «плужанська» спроба реконструкції просвітницького просвітянства натрапили на різкий і рішучий спротив. *Памфлети* Мик. Хвильового лишилися для нас яскравою пам'яткою жорстоких боїв, що точилися в літературі в середині 20-их років між реставраторами народництва і тими, що народництво заперечували.

2

Перед літературою, мовою і літературознавством стояли тотожні завдання.

Історично 20–30 роки мусіли завершити перехід з етнографічно-народницьких позицій на національні, ствердити заперечення перших і розкриття других. Народ консолідувався в націю. Етнографічний провінціалізм перетоплювався в органічну суцільність національної акції. Подолання провінціялізму на всіх ділянках культурного і суспільного життя, — ось що було написане на прапорах носіїв ідей нового часу.

В галузі мови в 20–30 роках справа йшла про етапи завершування процесу формування єдиної літературної мови. Хоч процес поширення літературної мови в національних масштабах територіяльно і лишився недоведеним до кінця і літературна мова не опанувала всього географічного простору, на якому жив український народ, все ж таки «переднаціональний», «етнографічний» етап, етап словника Уманця й Спілки або ж етнографічно-мовного словника Дм. Яворницького був остаточно перейдений.

20-ті роки розв'язали основну проблему в галузі мови; колосально збагатили літературну лексику мобілізацією живої мови; нормалізували й усталили літературну мову, уніфікували правопис і виробили фахову наукову й технічну термінологію. Ціла армія т.зв. «редакторів мови» або «літредакторів» працювала над запровадженням устійненої

літературної мови в мовну практику. Етап, на якому кожен учений або письменник писав свої твори власним правописом і керувався власними уявленнями про структуру й норми літературної мови, обґрунтованими посиланням на «місцеві етнографічні діялектизми», — цей народницький, переднаціональний етап мовного провінціялізму відійшов безповоротно в минуле.

Отже, протягом 20-их років низка важливих завдань була розв'язана: в українській літературі стався різкий злам, вона перестала бути провінційним відгуком російської; в галузі мови була переможена локально-етнографічна провінціяльність, і процес урегулювання та устійнення єдиної літературної мови був остаточно вирішений.

Так стояла справа з мовою і літературою. Приблизно так було і з літературознавством.

3

Наші попередники говорили про розвиток і поступ. Для нас слово еволюція вже втратило свій смак. Ми говоримо не про прогрес, а про катастрофи або кризу. Ми цінимо розмежування, а не компроміс; заперечення, а не погодження. Посилання на тисячолітнє існування народу перестало для нас грати ролю переконливого аргументу, і це відповідає реальному становищу речей, бо навіть саме існування народів за наших часів перестало бути незаперечуваним фактом.

Народництво стало анахронізмом. Воно збанкрутувало, і найменше не відповідаючи завданням, висуненим суворою дійсністю. Черговою проблемою українського літературознавства на порозі 20-их років стало розмежування двох напрямків: народницького і а-народницького та антинародницького.

Щоб з полемічною гостротою підкреслити відмінність своїх позицій і позицій, які обстоювали народники, представники анти- і а-народницького напрямку вдало використали цитату з статті С. Єфремова *В поисках новой красоты* (рос. мов., «Киев. Стар.» 1903). Обороняючи розуміння українського письменства, як письменства специфічно селянського, С. Єфремов виступив у цій статті проти ініціяторів переходу української поезії до мотивів і форм загальноєвропейської лірики. «Модное то око модное, да все ж как будто неловко: демократическая, „мужицкая" в лучшем значений этого слова литература, й вдруг символизм, декадентство. Нет, уж Бог с ним, с этим новим направлением. Да минует нас чаша сия!» («Киев. Стар.» 1903, X, с. 113).

Досить тільки цієї невеличкої цитати, щоб уявити собі специфіку суперечки і провідні лінії розмежування. Ідея провінціяльної етнографічности і замкненої ізольованости в межах певної соціяльної кляси, ототожненої з народом, трактування українського письменства, як властиво демократичного і саме селянського і, відповідно до того, принципово негативне ставлення до європеїзації української літератури, — таке було коло тих ідей, що їх обстоювали на чолі. «Давні народники, що опинились на межі нового віку, які проповідували мирну культурну роботу на селі — учителі, агрономи, лікарі, кооператори, що займалися поруч і літературою, — усі вони твердо трималися принципу слугування мистецтва народові, не припускали іншої поезії, окрім поезії „гражданской скорби" й до того ж у загальноприступній, близькій народу, тобто селянству, формі», — писав Ол. Білецький з приводу вищенаведеної цитати[1].

Європеїзацію української літератури і розрив з провінційним наслідуванням російської обстоювали представники протилежного напрямку. Вони були проти спрощеного, вульгарного демократизму в літературознавчих оцінках, проти а-естетичного зрівняльництва в ставленні до письменників. На їх погляд, селянськість письменника ще не була аргументом, який промовляв або не промовляв би на його користь.

Вони були принциповими ворогами провінціялізму. Вони не вважали просвітянство за безпосереднє завдання української літератури, а просвітництво — за настановчу її засаду. Боротьба з народниками була боротьбою з представниками напрямку в літературознавстві, який відповідав етапові в суспільно-громадському житті, вже пройденому. Це була боротьба двох світоглядів. В основу загальнотеоретичних настанов було покладене поняття епохи, хоч і без того, щоб запровадити його послідовно в літературознавчу практику або ж цілком і до кінця усвідомити ті логічні висновки, до яких мусіло призвести його визнання.

З сказаного видно, як чітко в 20-их роках розмежувалися ці два літературознавчі напрямки. Проблема розмежування була розв'язана, але до кінця доведена не була. Зрештою в українському літературознавстві, особливо в другій половині 20-их років, склалася своєрідна компромісна ситуація.

Жоден літературознавець, навіть С. Козуб або Ів. Лютий, не писав більше розвідок у дусі народницької публіцистики С. Єфремова; але разом з тим провід цілком належав йому. На протилежність до письменства, в літературознавстві проблема керівництва була розв'язана на користь

[1] А. Белецкий, *Новая укр. л-ра. Антология укр. поэзии в р. перев.*, 1924, с. 12.

старшої, а не молодшої генерації. Головою Історико-Літературного Т-ства при УАН був Сергій Єфремов. На обгортці неперіодичного збірника «Література», який мусів був стати трибуною антинародницького літературознавства, стояв підпис С. Єфремова як головного редактора.

Так накреслилася двоїстість у взаєминах між представниками двох напрямків: при певному розмежуванні разом з тим — контакт; при виразній взаємній опозиції — співробітництво; замість боротьби — мовчазно вироблений модус мирного співжиття, повільне затихання полеміки.

Таке компромісове становище призвело до того, що більшість літературознавчих проблем лишилася нерозв'язаною.

4

На порозі 30-их років перед літературознавством стояло зовсім чітке і виразне завдання: ліквідувати компромісну ситуацію і довести до кінця розмежування обох напрямків у літературознавстві.

Та цього не сталося.

Більше того, наступ на початку 30-их років проти літературознавства 20-их років призвів до більш ніж своєрідних, майже парадоксальних наслідків.

З кону сходять як представники «чистого» народництва, спадкові, так би мовити, носії традиціоналістичного народництва в літературознавстві, так, у свою чергу, за деякий час і представники протилежного напрямку (антинародницького). Ні ті, ні ті не затримують позицій, які вони займали в роки 1924–1929. Кермо проводу переходить у руки представників напряму, який в застосуванні і в аспекті 30-их років годилося б означити як неонародництво.

Відповідно до сказаного, ситуація в літературознавстві з початку 30-их років складається так. С. Єфремова усунено. Традиціоналістичному родинно-гуртковому народництву Єфремова, як і антинародництву Зерова, Филиповича або Драй-Хмари більше немає місця в царині літературознавчих студій. В чільних ролях на літературознавчому фронті з'являються, з одного боку, колишні апологети модернізованого просвітництва та просвітянства, а, з другого боку, ті, що в боротьбі двох напрямків па попередньому етапі, в 20-их роках, ввесь час вагалися між ними обома. Маємо на оці, з одного боку, Сергія Пилипенка і Ол. Дорошкевича, з другого.

С. Пилипенко був у ці роки (поч. 30-их) директором Інституту Т. Шевченка в Харкові; Ол. Дорошкевич — його заступником і директором київської філії. «Плужани» брали реванш. Десять років перед цим

С. Пилипенко з його модернізованим народництвом зазнав в ідеологічних боях жорстокої поразки. Тепер Пилипенко виступив у ролі безапеляційного диктатора. Селянський демократизм народників був проголошений фундаментом нової ортодоксії.

Поруч з С. Пилипенком, як сказано, виступав Ол. Дорошкевич, який, змінюючи прапори і варіюючи барви, намагався продовжити в 30-их роках ту саму компромісну лінію вагань між народництвом та антинародництвом, яку він опосідав і в 20-их роках. Носій течії, яку ми наважились би означити як течію «компромісового народництва» (на відмінність від традиціоналістичного, безкомпромісового), Ол. Дорошкевич, як і завжди, потребував на когось спиратись. Якщо не на С. Єфремова або ж на Ан. Лебедя, як досі, то на Шабліовського і Колесника. Йде справа про варіянти компромісу. На попередньому етапі — компромісу між Єфремовим та Зеровим; на даному — між плужанським неонародництвом С. Пилипенка і войовничим, активізованим неонародництвом Шабліовського — Колесника.

Для останніх, як і їх наступних товаришів і спільників, народницькі ідеї в літературознавстві були далеко ближчі, соціально приступніші та зрозуміліші, ніж будь-які інші. Не переоцінюймо їх фразеологічної боротьби проти «єфремівщини» або «неоклясиків». З їх боку це були лише шукання шляхів для самоствердження і взаємопогодження, — тактичний хід, щоб ленінське визначення Чернишевського як «революційного демократа» сполучити з визначенням української літератури, успадкованим від Єфремова, як літератури принципово демократичної. Далі не пішли, і в цих межах даються всі історико-літературні характеристики, що фігурують в усіх статтях, вміщуваних у збірниках і в пресі протягом цілого десятиліття[2].

З цього погляду надзвичайно характерна та концепція Шевченка, як попередника Леніна, яка лягла в основу книжки Є. Шабліовського про Шевченка. В умовах руйнації всіх кумирів для кожного правовірного представника неонародництва 30-их років ця концепція повинна була

[2] Наводимо кілька прикладів. Про Франка: «Великий український поет революціонер-демократ» (Тичина; Літ. Газ., 23-1-40). Про Щоголева: «Щоголів не належав до лав революціонерів-демократів, але...», «Паростків критичного реалізму досить, щоб не виносити Щоголева на задвірки літератури» (Перепилиця; Літ. Газ., 10-11-40). «Збірка Шевченка відзначалась своїм ідейним демократичним змістом... Об'єктивно кажучи, поезія Кобзаря відограваля революційну функцію» (Є. Кирилюк; Літ. Газ., 10-111-40). Фактичний «єфремівськнй» характер цих назовні нібито модернізованих тверджень не підлягає і найменшому сумніву.

здаватись особливо привабливою своєю простою та очевидною переконливістю. Що могло бути ясніше? Шевченко — попередник Леніна... Логічна схема будувалася дуже просто. Характеристиці Леніна як ідеолога пролетаріяту відповідало визначення Шевченка як ідеолога передпролетаріяту. Є. Шабліовський розвивав далі думки А. Річицького.

Від Шевченка до Леніна, — так малювали співробітники і новий директор Інституту шевченкознавства Є. Шабліовський схему історико-літературного процесу, що мусіла була поєднати національний момент з соціяльним, націоналізм з комунізмом і яка незабаром була демаскована як вияв «скрипниківського» націонал-большевизму.

Апологети неонародницького егалітаризму ставили Тесленка па один рівень з Коцюбинським, Павла Грабовського поруч з Лесею Українкою. В реєстрі українських письменників фігурували Ганна Барвінок, Гр. Григоренко, Ол. Кониський, Дніпрова Чайка, П. Грабовський, Тесленко, Марія Миронець, Мик. Плевако носився з пляном видання повної збірки творів Ганни Барвінок. Року 1940 Академія наук УРСР видала під редакцією акад. Ю. Соколова збірник *Колгоспних поетів*. Це було цілком послідовно з погляду на українську літературу як літературу загальноприступних форм.

Народники свідомо обмежували творчу функцію українського мистецтва рамками етнографічної автаркії. Мистців, що їх значення переростало ці межі, оголошувано антинаціональними і з реєстру українських мистців виключувано. Левицького, Боровиковського, Рєпіна, Ге, навіть Нарбута брали під сумнів.

В літературознавстві виходили з засади тотожності понять «мова — література — народ». Література ненародною мовою не вважалася за народню. Гоголь був зрадником, як і всі інші українські письменники, що не писали народньою мовою, починаючи з Наріжного.

Приклад Сковороди аргументував за необхідність ревізії. Бор. Ольхівський, рецензуючи р. 1934 книжку Чижевського про Сковороду, писав: «Тепер, коли відійшли цілком до минулого побоювання за майбутню долю української мови як органу культурного життя, можна подивляти оригінальність і бароккову пишність мови Сковороди, не вважаючи па перевагу в ній церковнослов'янського елементу і деяку засміченість русизмами. На покоління, що за „повноправність" живої української мови мусіло боротися, мова Сковороди робила прикре, майже болюче враження» («Ми» 1934, III, с. 215).

«Літературна мова не мусить бути обов'язково близькою до народної», — твердить Дм. Чижевський в своїй *Історії української літератури*

(1942 р.), що означає розрив з народницькою концепцією історико-літературного процесу.

Уже при першій появі *Історії української літератури* С. Єфремова намітилися контури протилежного напрямку. Проти Єфремівської концепції української літератури виступив Вол. Дорошенко. В своїй рецензії на *Історію літератури* С. Єфремова він вказував, що зовсім не вся українська література була народницькою, що поруч з народницько-демократичними течіями співіснували в українській літературі інші, консервативні тощо.

Барокко — це був найкращий аргумент проти позаісторичної концепції народників. Мистці і мистецтвознавці вели перед. Відродження барокка почалося в мистецтвознавстві і мистецтві. Творчість Нарбута була яскравим фактом цього нового відродження. Для літературознавців, що брали участь у «барокковому гуртку» Нарбута (Павло Зайцев, А. Ніковський, Мик. Зеров), ця причетність до «культу барокка» означала необхідність духовного звільнення від ланцюгів народницьких літературних і літературознавчих схем, необхідність перенесення ідеї «бароккового відродження» з мистецтва також і в сферу літератури. Ми не сумніваємося, що в аспекті цих «нарбутівських» зв'язків і поетично-літературознавча праця Зерова як «метра неоклясиків» мусить бути оцінена з погляду її «барокковости».

Перехід літературознавців на бароккові позиції означав переоцінку цінностей. У тім числі й Шевченка. «Варшавське» видання творів Шевченка під редакцією Павла Зайцева (за участю Дм. Чижевського, Є. Маланюка та інших) було спробою показати не народницького, а бароккового Шевченка, Шевченка не як селянського, а як європейського письменника.

Однак — і цього не треба забувати — проблема створення поняття «літературного барокка» була остаточно розв'язана в конкретному застосуванні до історії української літератури тільки в 40-их роках. І це зробив Дм. Чижевський. В своїй уже згадуваній вище книжці він писав: «Саме поняття літературного барокка увійшло в науку лише недавно, по світовій війні. Поняття „барокко" прикладали раніше лише до сфери пластичних мистецтв (архітектури, скульптури, малярства). Лише пізно помітили, що й стиль інших мистецтв (музики, літератури) має спільні риси зі стилем мистецтв пластичних» (с. 42). «Не маючи певного погляду на українську бароккову літературу (17–18 вв.), старша українська історія літератури не могла помітити в її формі та змісті ніякої єдности... Старші історики української літератури та культури міряли ідеологічний зміст бароккової

літератури масштабами свого власного часу. Тому-то цю літературу й засуджували, як далеку від життя, чужу інтересам народу» (с. 42).

Що мова Гоголя є типова українська бароккова мова, це стало нам ясно тільки тепер. Тільки р. 1943–1944 розгорнулася дискусія довкола Гоголя. І хоч вона проходила значною мірою ще на рівні і в рамках народницької аргументації, але вже остаточний висновок про необхідність включити Гоголя до реєстру українських письменників означав вихід за межі дотеперішньої панівної схеми.

Та на сьогодні треба визнати, що проблема перегляду реєстру письменників, укладеного з народницьких позицій, лишається ще тим часом цілком нерозв'язаною. Якщо припустити, що літературознавство нарешті перейде з позицій Єфремова на протилежні, то цілком зрозуміло, що реєстр українських письменників виглядатиме інакше, ніж на попередньому етапі.

«Раціоналістичний розум» (*ratio rationalis*) не завжди збігається з «історичним розумом» (*ratio historica*). Спроба народників побудувати свою раціоналістичну схему історико-літературного процесу різко розійшлася з розумом історичного процесу. Історія діє часто за власними законами. Та історизм нашого часу не має нічого спільного з тим «реалістичним історизмом», що в другій половині 19 ст. виріс із заперечення «романтичного мітологізму» першої половини XIX ст. і для якого історія була сукупністю реальних подій, сумою фактів.

Порівнюючи *Исследования* Вол. Перетца, *Історію літератури* Грушевського та *Історію літератури* Дм. Чижевського, не важко помітити між ними істотну різницю. Вол. Перетц у своїх *Исследованиях* переважно публікує нові, доти неопубліковані матеріали. *Історія літератури* М. Грушевського значною мірою носить хрестоматійний характер; вона розростається за рахунок впровадження в текст переказуваного і перекладеного матеріялу. Чижевський воліє організувати матеріял. «Я схиляюсь до структуралізму» — визначає Чижевський свої методологічні позиції в літературознавстві (с. 3). Він виходить від образу епохи. Для нього важать не факти в їх множинній роздрібненості, а система фактів в їх взаємопідпорядкованості центральному поняттю епохи.

Ідею «епох» або «циклів» першим підніс в українському мистецтвознавстві — незалежно і майже одночасно з Шпенглером — акад. Ф.І. Шмідт в доповіді, виголошеній ним р. 1919 в Київському Українському Науковому Т-ві. Ол. Грушевський заявив тоді про методологічну неприйнятність поглядів Ф. Шмідта. В обороні виступив П. Зайцев.

Та ідея епохи в цей час уже носилася в повітрі. Вона стала, між іншим, однією із складових ідей у системі поглядів того кола літературознавців,

що як письменники були об'єднані в гурток «неоклясиків». В межах гуртка була з'ясована безпосередня зв'язаність поняття «епохи» з поняттям «історичного антитетизму», функція негації, прямого заперечення як принципу, що визначає основи формування історичних світоглядів, які історично приходять один на зміну одному. Посилаючись на Рильського, цитує Юрій Клен у *Проклятих роках* гурткову тезу про розвиток «філософеми з мітологеми», що визначала для членів гуртка ясну свідомість фолкльорних основ їх літературознавчих та історіософічних концепцій. І месіяністична віра в «український літературний ренесанс» була тільки завершувальною ланкою в процесі розкриття «епохи», як літературознавчої категорії[3].

Під час «літературної дискусії» (середина 20-х років) в публічних виступах Зерова і — через Зерова — Хвильового ці гурткові і замкнені ідеї були винесені на увагу широкого загалу. Та, відповідаючи в статті *Перед судом методолога* на запитання Ст. Гаєвського, Зеров ухилився від того, щоб розкрити повністю суть поглядів. «Знов-таки — що це за циклічна теорія? Що за всецілюща панацея має бути українській літературі від тих циклів?» — запитує Зеров і зауважує: «Ці теоретичні міркування й історичні прогнози лежать в обсягу віри», «пояснення до них не можуть внести в них тим часом цілковитої ясности» («Життя і Революція» 1926, VII, с. 85).

Тільки в 40-х роках ці «теоретичні міркування» «з обсягу віри» перейшли в практику літературознавства, і згадувана книга проф. Дм. Чижевського, що виникла незалежно від попередніх концепцій, показує всю структурну плідність антитетичної аналізи історичного процесу, якщо він розчленовується за епохами: «середньовіччя», «ренесанс», «реформація», «барокко» і т.д. Від проблеми «поступу» літературознавство перейшло до розмежування епох, розглядуваних в їх протиставленні.

Антитетичний принцип у зміні епох розкритий в *Історії літератури* Чижевського якнайвиразніше. Ось як Чижевський характеризує зміну епох за принципом заперечення — від середньовіччя до ренесансу та від ренесансу, через реформацію, до барокко. Авторитетові *Біблії* ренесанс протиставив авторитет «античности», геоцентризмові — антропоцентризм, теології — філософію, всемогутності Божій — всемогутність сильної людини. «Бог є Господь, людина — раб», — твердило середньовіччя;

[3] Пор. згадку про «нову діяметрально-протилежну добу в історії української духовности».

ренесанс висунув протилежну ідею магічного опанування людиною духових сил природи.

Реформація знову повернула значення біблії, але біблії, тлумаченій не церквою, а власним розумом людини, незалежно від церкви. Барокко дає «синтезу», сполучення культур середньовіччя (готики) та ренесансу. «Культура барокко, не відмовляючись від досягнень епохи ренесансу, повертається в багатьох пунктах до середньовічних змісту та форми: замість можливої простоти ренесансу зустрічаємо в барокку ускладненість готики; замість антропоцентризму, поставлення людини в центр всього в ренесансі — зустрічаємо в барокку виразний поворот до геоцентризму; замість звільнення людини від пут соціяльних та релігійних норм бачимо в барокку знову значне присилення ролі церкви і держави» (с. 43–44).

Українське літературознавство виходить на простір загальносвітової проблематики!

І, нарешті, остання проблема — проблема «потебніянської спадщини». Проблема потебніянської спадщини — це проблема зв'язків фолкльору і літератури, проблема переходу від «фолкльорного образу» до «поетичного», проблема побудови історичної поетики.

Створений у Харкові на початку 20-их років «Потебніянський комітет» (О. Вєтухов, В. Харцієв, Б. Левін і т.д.) зробив спробу реставрувати Потебню. Довкола Потебні і виданого Комітетом твору Потебні *Мысль и язык* розгорнулася дискусія. Некритичному реставраторству Потебні була протиставлена вимога критичного підходу до потебніянської спадщини і, насамперед, заперечення того значення *Мысли и языка*, яке учні Потебні надавали цьому творові, що був тільки конспективним викладом поглядів Гумбольдта, Льотце і Штайнталя, який зробив Потебня, як професорський стипендіят, під час відрядження за кордон на початку своїх наукових студій.

Помилки апологетів Потебні 20-их років, в тім числі і Бор. Навроцького, автора великої книги *Мова і поезія*, полягали в тому, що вони воліли безпосередньо перейти від «мови» до «поезії», тимчасом як для Потебні це був не двоступневий, а триступневий процес: від мови до фолкльору і вже від фолкльору до поезії. «Проблема мислення в співвідношенні з мовою, а так само синтаксис в її історичному розвитку була не під силу його послідовникам», — слушно зазначив у статті про Потебню Ф. Філік («Язык и мышление» 1935, III–IV, с. 122).

Досліджуючи фолкльорні образи, Костомаров досліджував їх зв'язки між собою. Потебня вказав, що за зв'язком пісенних образів треба шукати зв'язків уявлень — геніяльна вказівка, побіжно, майже ненароком, кинена

Потебнею в примітці, але яка вирішує суть справи. Адже ж у фолкльорі «поезія» безпосередньо пов'язана з «ідеологією». Історична поетика в літературознавстві може бути побудована тільки при умові, якщо цілком чітко і конкретно зрозуміти, що «поезія» й «мислення» первісно в фолкльорі були тотожні.

Значення Потебні полягає зовсім не в тому, що він вказав на аналогію між внутрішньою формою слова і поетичного образу, як гадали «потебніянці», а в тому, що він чітко освідомив основоположний для історичного розуміння фолкльору факт, що фолкльорні образи в своїй ґенезі склалися на тому етапі мовного розвитку, коли граматичні категорії були ще недиференційовані, отже, на етапі ще нерозвиненого речення. Для Потебні був цілком ясний зв'язок творення мітів, зв'язок «мітичного мислення» з процесом утворення «граматичних категорій».

Проблема фолкльорних основ поезії, переходу від мови до фолкльору і від фолкльору до поезії, проблема побудови історичної поетики лишається одним з чергових завдань українського літературознавства.

ВІКТОР ПЕТРОВ

Микола Зеров та Іван Франко (До історії історико-літературних взаємовідносин)

Довкола оцінки Зерова як поета накопичилося багато непорозумінь і неясностей. Іноді брутальних, іноді наївних, іноді просто прикрих. Жадна людина, в тім числі і критик, не позбавлена права бути брутальною або наївною, відповідно до свого темпераменту й хисту. Ми не виключаємо ні першої можливости, ні другої для тих, що писали або пишуть про Зерова. Та в даному разі не слід змішувати дві речі: з одного боку, реальну потребу перебороння неоклясицизму як основного і до теперішнього часу, власне, виключного напрямку в українській поезії, а, з другого, не менше реальну потребу правдивої оцінки Зерова-поета.

Було б прикро для української літератури, коли б на межі другої половини 20[-го] століття вона не знайшла в собі достатніх сил перебороти неоклясицизм і протиставити йому інший напрямок. Але не менше прикро було б, коли б об'єктивне гасло перебороння неоклясицизму, виголошене 1944 р. таким палким і проникливим поетом-критиком, як Є. Маланюк, в запалі змагань було підмінене іншим гаслом, аж ніяк не пов'язаним з першим: суб'єктивною недооцінкою Зерова як поета.

Що становить собою Зеров як творча постать для української літератури 20–30-их років? Він був також критиком, літературознавцем, основоположником школи, якій належало чільне місце в українському літературному процесі 20–30[-их] років, оратором, — якщо дозволено буде мені ввести в перелік згадку і про цю творчу властивість Зерова — педагогом, авторитетним дорадником в питаннях поезії, в чий несхибний смак вірили не лише його друзі з вузького кола його однодумців, але й водночас усі ті, що, перемігши в собі гурткове сектарство й гурткову виключність, здатні були дивитись на літературу не як на прохідний двір на широкому гостинці світу, а як на своє життьове покликання.

Зеров в українській літературі 20–30-их років був поетом і метром. Історія европейської літератури знає подібні приклади. Згадаймо хоча б Малярме. Значення Малярме як метра для французької поезії 19[-го] ст. не лиш дорівнюється його вазі в ній як поета, а значною мірою навіть перевищує її. Так і щодо Зерова. З дальшого викладу ми впевнимося в цьому навіть без додаткових або ж навмисних підкреслень.

І все ж таки на сьогодні Зеров лишається недооціненим. Краще сказати: несприйнятим!...

Ми не збираємося перебирати пожовклі вирізки з газет і журналів, перетрушувати вицвіле лахміття давніх суперечок. Бойові паперові прапори вже давно згорнено і здано в архів. Цікавіше відзначити симптоматичне явище: те, чого в Зерові не могла збагнути критика [30]-их років, однаковою мірою лишається несприйнятним в ньому — як це не дивно! — також і для критики наших часів. І це стосується не тільки літературних противників і ідеологічних антагоністів Зерова, але й авторів, яким і найменше не можна закинути не те що вороже, але й бодай неприхильне до нього ставлення.

Можна було б припустити, що подібна ситуація повстає внаслідок внутрішньої суперечливості поета, яка не допускає схопити в ньому його істотних рис і намалювати правдивий портрет. Але подібне припущення мусимо відразу відкинути. Суперечливість аж ніяк не була властива Зерову. Ні як людині, ні як поетові. Навпаки, попри всю свою імпульсивну вразливість і поривчасту здібність якнайекспресивніше реагувати на плин поточних подій і вражінь, Зеров завжди був зрівноважений і, головне, суцільний. І все ж ні та його суцільність натури, ні холодна ясність рядків його парнаських поезій, ані крицевий блиск його відточених літературознавчих і критичних формул не тільки не сприяли розв'язанню вузла, але породжували замішання, немов окремо існували власна думка поета і окремо думка критика, який аналізував творчість поета і переказував факти з його біографії. Щоб не шукати надто далеко прикладів, спинімся на біографічно-критичному нарисі *Микола Зеров, його життя й діяльність*, підписаному ініціялами І.П. і вміщеному на початку збірки історико-літературних і критичних статтів Зерова *До джерел*, виданої року 1943 у Львові «Українським Видавництвом» (усі дальші цитати з робіт Зерова належать цій книзі).

Автор нарису пише: «Зеров належав до літературної течії, яка називається неоклясика. Виникла ця течія в українській літературі ще до революції. В 1918 р., коли Зеров був редактором «Книгаря», київські поети (з них М. Зеров, М. Рильський і П. Филипович) об'єдналися в групу під

назвою «неоклясиків». Вони поставили перед собою такі основні завдання: 1) ґрунтовне вивчення того, що є в українській літературі справжньою вершиною; 2) треба засвоювати українській поезії, в міру сили й змоги, все, що є найпоказнішого в літературі всесвітній; 3) підвищення літературної техніки... Це були головні стежки неоклясичної групи, з яких вони ніколи не сходили, і лише уточнили їх та поширили в союзі з неоромантиками [?! — *В.П.*] під час літературної дискусії» (с. 8–9).

Ми не хочемо нічого закидати авторові нариса. Він, певне, був сповнений якнайкращих намірів і не мав і найменшого наміру зневажати неоклясиків або ж принижувати їх. Ми певні, що, розмежовуючи за пактами «основні завдання», які поставили перед собою, на його думку, неоклясики, він щиро був переконаний, що кожен з них, ним зазначених пактів якнайдостойніше відповідає сутим поглядам неоклясиків. А твердячи, що неоклясики мали на меті: «1) ґрунтовне вивчення того, що є в українській літературі справжньою вершиною» та «2) треба засвоювати українській поезії, в міру сили й змоги, все, що є найпоказнішого в літературі всесвітній», він зовсім не збирався сказати, що «неоклясична група була чимсь на зразок просвітянського гуртка самоосвіти з розробленим планом систематичного читання вибраних творів кращих авторів, складеним „за Рубакіним"». І коли він додав «в міру сили й змоги», то робив це не з якихось інших мотивів, а лише міркуючи, що неоклясики були люди скромні й свідомі своїх культурних і творчих ресурсів. І все ж таки це не був гурток для підвищення технічної кваліфікації, щось середнє між семінаром та вечірніми курсами. Книжка Бор[иса] Якубського *Наука віршоскладання* не була ні для кого з поетів «неоклясиків» ні Євангелією, ні довідником.

Ми розуміємо: критик не міг інакше. Він мислив в межах категорій «вивчення», «засвоєння», «підвищення». Але мусимо визнати: жадна з запропонованих критиком формул і найменше не відповідає ні змісту справи, ані — що найголовніше! — стилю, який був властивий для кожного з неоклясиків.

Неоклясики не змагалися ні за «вивчення», ні за «підвищення» або «засвоєння». Вони змагалися проти регіоналізму, проти провінціональности української літератури, проти народництва і проти спроб його плужанської реставрації. В добу літературних маніфестів вони не написали і не опублікували жадного маніфеста, в зливі виголошених декларацій не виголосили жадного гасла. На етапі епідемічного гуртківництва, коли письменники виступали лише гуртком і в гурті, «неоклясики» не створили жадної організації. Їх зв'язувала приязнь, але вони ніколи не скликали

зборів. Вони поділяли думки один одного і все ж таки ніколи не засідали. Тим паче не ставили «основних завдань».

Критик помилився як тоді, коли він ствердив, що «Зеров, Рильський і Филипович об'єдналися в групу», так і тоді, коли сказав, що вони «поставили перед собою основні завдання». Замість лишитися в межах приступного йому матеріялу, він вкладає в джерела зміст їм невластивий. Порівняймо сказане критиком з висловлюванням Зерова. У статті *Наші літературознавці і полемісти* (1926) М. Зеров писав, виступаючи проти Загула: «Ще року 1919 визначилася та основна трійця, проти якої Загул скеровує свої найгрізніші громи, і зложилася вона без всякого постороннього «подвождения» і задовго до знайомства з Абрамом [Е]фросом та Барв[арою] Бутягіною, яких Д. Загул накидає „неоклясикам" у ролі хрищених батьків».

Критик-біограф виходить з уявлення організації. Тимчасом у Зерова в наведеній цитаті немає й найменшої вказівки на організацію. Критик пише, що поети об'єдналися в групу; Зеров натомість зауважує: «визначилася основна трійця», або ж, за іншим варіянтом, «зложилася». Жадного натяку на «об'єднання», на статутність. Навіть щодо назви, то й тут Зеров висловлюється якнайумовніше.

Критик твердить, що київські поети об'єдналися в группу «під назвою неоклясиків». Тим часом Зеров підкреслює випадковість назви, те, що її нав'язано ззовні, і те, що вона розходиться з суттю речей. У статті про Рильського Зеров пише: «Ім'я „неоклясик" імпресіоністичне і випадкове, не характеризує мистецької манери й поетики». І далі він висловлюється ще категоричніше. «Правда, — продовжує Зеров, — декілька шукачів марної ерудиції, спираючись на збірники літературних маніфестів, порівнюють український „неоклясицизм" з нікому невідомими ближче російськими поетами-неоклясиками і, виходячи з спільної назви (там, у Москві, повсталої з ініціятиви самих поетів, а тут накиненої) пробують визначити поезію Рильського в її „неоклясичній" істоті, — але хто рахуватиметься серіозно з такими ерудитними методами?» (с. 248).

Цей абзац цілком збігається з заявою, зробленою Зеровим в згаданій уже статті *Наші літературознавці [і полемісти]*: «От чому вони, всупереч авторитетному твердженню Загула, ніколи не підпишуться під §§ маніфесту російських неоклясиків, — не скажуть, що свою творчість вони „засновують на базі чистого клясицизму", от чому воліють вони свою назву „неоклясики" брати в лапки» (с. 10).

Це щодо назви. Тим-то й критик, який хотів би в характеристиці «неоклясиків» виходити з назви, пішов би хибним шляхом, хоч саме цим

шляхом іде кожен з критиків, що пише про когось із поетів, знаних під ім'ям «неоклясиків».

На київському диспуті 1925 р. Зеров говорив:

«Ми повинні протестувати проти гуртківства й гурткового патріотизму, гурткової виключности в наших літературних відносинах... Притаманність до гуртка як критерій істини... проти такого критерія істини у всякому разі ми повинні протестувати» (с. 11). І це не було сказане про людське око. Навпаки, це значило, що в групі «неоклясиків» не існувало гуртківництво, жадної виключности, жадного бажання зробити свої переконання предметом агітації. Це зовсім випадок, що ідеї «неоклясиків» внаслідок особистих взаємин Зерова з Хвильовим прийшли до останнього і що Хвильовий, спонуканий принадами «олександринізму», з ревністю неофіта, з Савла обернувшись Павлом, «орбі ет урбі» виголосив думки, що досі лишилися здобутком вузького й замкненого кола однодумців.

Гуртківництво не існувало. Зеров був тільки центром тяжіння. Всупереч твердженню чернеткового варіянту післямови Ю. Шереха до *Попелу імперій*, О. Бурхардт ніколи не відвідував зборів «неоклясиків». Кленові довелось особисто ствердити це критикові, який не без вагань відмовився од тези про «неоклясицизм як організацію», не хотів однак припустити, що жадних зборів групи не існувало. Були зустрічі друзів і не було ніколи ні зборів, ні організації, ані «основних завдань». «Даючи повний простір один одному, вони, — твердить Зеров про „неоклясиків", — ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки» (с. 11). Наявне становище речей переростало в принцип. Не існували жадні обмеження. Ніхто нікого ні до чого не зобов'язував. І саме це гарантувало міцність зв'язків.

Навіть од назви, як ми бачили, хотів Зеров ухилитися. І якщо це було неможливо, то, принаймні, взяти її в лапки. Зеров підкреслював випадковість назви. Він ніколи не приймав її в прямому або буквальному розумінні слова. Нікого не підводив під ранжир назви. І в цьому відмінність між Зеровим, коли він пише про когось з «неоклясиків», і критиками, що в свою чергу теж пишуть про Зерова, Рильського, Филиповича або Драй-Хмару.

Зеров абстрагує як себе, так інших «неоклясиків» од цієї назви. І тим, що він бере її в лапки, він підкреслює не лише умовність її як термінологічного поняття, але, головне, умовність того, якою мірою взагалі якусь спільну назву можна прикласти до даної групи поетів, або ж іще інакше — чи можна якоюсь назвою визначити сенс взаємин, що пов'язували їх між собою.

Свобода творчої манєри й поетики була далеко більшою мірою характерна для представників групи, ніж «неоклясицизм» як такий. Не неоклясицизм є властивий для «школи неоклясиків», а свобода од неоклясицизму. «Школа» формувалася з зав'язування особистих взаємин, з приїздів до Києва й від'їздів; вона творилася в особистих зустрічах, в почутті дружби. Школи не було, була внутрішня приязнь і особисте приятелювання.

І.П., автор критично-біографічного нарису про Зерова, означаючи початки формування групи «неоклясиків», згадав 1918 р. і редакцію «Книгаря». Зеров в наведеній цитаті вказав на 1919 рік.

Редакторство Зерова в «Книгарі» [—] це ще передісторія «неоклясицизму», переходовий етап, що в'яже Зерова, з одного боку, із старшою генерацією передреволюційного українства і, з другого, з проміжною генерацією, репрезентованою Павлом Зайцевим, Ю. Нарбутом, А. Ніковським. В ці роки (1918–1919) Зеров, разом з П.Я. Стебницьким, редагує «Книгаря»; П. Зайцев — «Наше Минуле»; Ю. Нарбут очолює Академію мистецтв і культивує в графіці пишний розцвіт романтизованого барока; А. Ніковський пише *Вітa нова*. Імпресіонізм для цього проміжного покоління був органічною рисою вдачі: легка вразливість, швидке реагування на враження, раптова мінливість настроїв, імпульсівна здібність вибухнути, — усе те, чого не позбавлений був також і Зеров, з тією відміною супроти, приміром, Павла Зайцева, що Зайцев був цілком від імпресіонізму, тоді як Зеров прагнув чіткости, стилізованої рівноваги й суворої, викристалізованої ясности.

П. Филипович в ці роки приятелює з Зеровим. Він постійний одвідувач «Книгаря» і не облишає жадних зборів «мусаґетівців». Редакція «Книгаря» міститься в наріжному будинкові по Великій Володимирівській коло Золотоворотського сквера. «Мусаґетівці» збираються на Прорізній в приміщеннях Курбасівського «Молодого Театру».

М. Рильського немає в Києві. Він живе на селі в Романівці й на Сквирщині.

1918–1919 роки [—] це ще передісторія «неоклясицизму». Перші початки прийдешніх дружніх взаємин уже налагодилися, але ще не оформилися. Консолідація ще не відбулася.

Історія починається з 1920 р., коли вмирає місто, коли основна частина української інтеліґенції еміґрує на Захід, коли уриваються давніші зв'язки і в розриві з попереднім етапом, з кінцем «Книгаря» і «Нашого Минулого», зі смертю Нарбута і від'їздом інших, витворюється цілком нове середовище і для українського письменства повстає нова ситуація, дуже мало подібна на попередню. В статті про М. Рильського М. Зеров описує

цей час: «1920 рік. Місто вимирає. „Заслабло місто. Кашель, кров. На труп — ворони, галки", — як прекрасно малює П. Тичина. У Филиповича — голодні ночі і готовість віддатися чортові: „А серед вулиць купи — всіх заведе одчай"... Український інтеліґент, що, зберіг якісь зв'язки з селом, виїздить з пів-замерзлого міста, осаджуючи на провінції „училищные колонии" старого Києва. Сидить на селі і Рильський, робить він роботу потрібну і корисну (знаємо про неї з *Чумаків*: „Рядок чорнявих і рудих голів — вікно зимове у затишній школі")» (с. 248).

Кидає Київ і переїздить на село, до Баришівки Зеров. Разом з ним, того ж 1920 р., переїздить до Баришівки О. Бурхардт, що його 1922 року заступає автор цих рядків. Павло Филипович лишається в Києві, але в Баришівці в нього є родичі і він раз-у-раз над'їздить сюди (або ж надходить пішки).

У цих острівних умовах відокремленого од цілого світу села витворюється той напрямок, який згодом став знаний під умовним і необов'язковим ім'ям «неоклясицизму». Ізольований побут уточнив не лише просторову, але й творчу відрубність тих, що осіли в «болотяній Лукрозі», склали основне ядро групи. В Баришівці написано *Камену*, в Києві *Земля й вітер*, на Сквирщині *Синю далечінь*.

Минає три роки, кінчиться пора «исхода» інтеліґента з міста, тягне з сільського затишку і Рильського. «І він прийшов у город» — відразу читаємо в поемі *Крізь бурю і сніг* (с. 248). Першим повернувся до Києва р. 1922 О. Бурхардт, р. 1923 на весні автор цих рядків, з початком літа М. Зеров, восени М. Рильський; дещо пізніше переїхав з Кам'янця-Подільського М. Драй-Хмара, — і з прилученням останнього процес консолідації групи «неоклясиків» можна вважати завершеним. Засноване К. Голоскевичем видавництво «Слово» видає збірки поезій Зерова, Филиповича, Рильського, публікує в невеличкій книжечці переклади оповідань німецького імпресіоніста Г. Гайне, зроблені О. Бурхардтом, М. Рильським і В. Петровим, — і цими публікаціями уточнюється літературне становище. Виголошені тоді ж в «Історико-літературному товаристві» при УАН доповіді про Зерова, Филиповича, Рильського дають привід заміткою С. Пилипенка, вміщеною в харківських «Вістях», і статтею Я. Савченка, надрукованою в одній з київських газет, розпочати газетну полеміку довкола «неоклясиків».

У кожного з «неоклясиків» були свої шляхи. Різними шляхами мандруючи, вони прийшли в Баришівку, де серед «скитів-чинбарів» була «колонія», засноване в «скитській Лукрозі» нове «абатство». І різні творчі шляхи були у Рильського й Драй-Хмари, коли р. 1923 в Києві вони прилучилися до основного ядра «баришівчан». Тому й Зеров у своїй уже

згаданій статті 1926 р. так різко підкреслює всебічність охоплення, універсалізм і внутрішню свободу як провідну засаду мистецтва, проклямованого «неоклясиками». «Даючи повний простір один одному, вони ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки. Однаково перекладали і „залізні сонети" німецької робітничої поезії, і давніх римлян, і польських романтиків, і... Їм однакові гексаметри і октави, чотиростопові ямби і свобідний вірш... От чому вони воліють свою назву „неоклясики" брати в лапки і вже, розуміється, ніколи не погодяться з Д. Загулом, що „мистецтво" існує „ради мистецтва" та що „клясична література є альфа і омега всіх мистецьких досягнень". Неоклясики гадають, що грецькі і римські автори можуть бути корисні в справі утворення „великого стилю", але вони ніколи не вважатимуть, що на давніх авторах їм світ зав'язано» (с. 10).

Загул твердив: «неоклясики» це «література на ґрунті літератури», «мистецтво, яке існує ради мистецтва»; через 20 р[оків] Іван Багряний в своїх *Думках про літературу* (МУР, І, [1]946, с. 28) повторив цю тезу без жадної уваги на цілковите заперечення з боку Зерова, категоричне ствердження останнього, що «неоклясицизм» ніколи не стояв на позиціях «мистецтва для мистецтва».

Неоклясицизм не є «мистецтво для мистецтва». Неоклясицизм [—] це якість. Неоклясики, — зауважує Зеров, — програма, практика й принцип «утворення великого стилю», без жадного компромісу, де все інше підпорядковано виключно цій меті.

Письменники й критики, що звикли ототожнювати «українську літературу» з «регіоналізмом», читачі, для яких «позалітературний» Кащенко становить міру й межу всіх досягнень і завдань, які можуть стояти перед українською літературою, цілком послідовно й природньо кожен прояв а-регіонального мистецтва сприймають як не-українську літературу, як не-літературу, як «мистецтво, що існує ради мистецтва». Вони, починаючи від Загула–Савченка, розглядають якісну літературу як невластиво українську, як літературу на ґрунті літератури і, змішуючи стиль з стилізацією, тлумачать твори, позбавлені ознак регіоналізму, як наслідування, переробку й переспів.

Інерція регіоналізму, сприйняття української літератури в її специфічно провінційній виключності, дух «вічного плужанства» тяжить незмінно до наших днів над українською літературою. «Проблема Готфрида Келлера», «проблема регіоналізму» є такою ж властивою проблемою української літератури, як і німецької.

Так ми підійшли до питання про взаємини між «неоклясиками» та їх попередниками, модерністами, з одного боку, і народниками,

репрезентаторами чистого регіоналізму в українській літературі, з другого. На перший погляд немає різниці між гаслами, виголошеними в 20-их роках неоклясиками, і тезисами, висуненими на початку 900-их років модерністами. Хіба ж Вороний і Олесь в поезії, Винниченко в прозі не ствердили потреби розриву з народництвом і не проголосили потреби засвоєння модерних европейських течій на українському ґрунті? Хіба «1909 р., прослухавши на літературній вечірці українського клюбу в авторовім читанні поему Олеся *По дорозі в казку*, Зеров не записав в щоденнику „кілька безладно захоплених фраз"? І хіба „захват" не носив його цілий день по місту з книжкою „Української хати", де вперше було видрукуване Олесеве *Щороку*?» (с. 229–230).

І все ж таки між «модерністами» й «неоклясиками» є істотна різниця — дарма, що повинні були пройти роки, поки Зеров остаточно освідомив цю різницю. Модернізм означав розрив з народницькою концепцією української літератури як «мужицької», розрив з чистим регіоналізмом народників. Зеров виразно підкреслює, «яким кроком наперед були поезії» модерністів; зокрема, Олеся, «в порівнянні до версифікаційного продукту старших сучасників», Чернявського, Б. Грінченка, Л.М. Старицької-Черняхівської, А.Ю. Кримського (с. 236). Але, висуваючи гасло европеїзації української літератури, модернізації поезії, українські поети 900-их років робили це не в ім'я переборення регіоналізму, не в ім'я утворення нової якости поезії, лише в ім'я оновлення, модернізації регіоналізму.

Народники репрезентують етап чистого регіоналізму; Вороний, Олесь, Чупринка — етап модернізованого регіоналізму; неоклясики повстають проти регіоналізму як такого, однаково як народницького, так і модерністського.

Регіоналізмові народників і модерністів «неоклясики» протиставляють вимогу літератури «великого стилю», літератури, яка воліє бути не провінційним відгомоном російської або европейської, а опосісти рівноправне місце в колі світових літератур.

Супроти версифікаційних вправ Старицької–Грінченка поезія Олеся є кроком вперед, але символізм, запроваджений Олесем в українську літературу, аж ніяк не стоїть на рівні Малярме або Метерлінка. Це ж дикий символізм. «Символи Олеся, — пише Зеров, — нічого спільного не мають з тим обростанням предмету складним і химерним матеріялом асоціації, що характеризує символічну поезію Малярме, Вяч[еслава] Іванова, Ін[нокентія] Анненського... Орієнтуючись в своїй *По дорозі в казку* на Метерлінківських *Сліпців*, Олесь використовує їх лише зовнішньо, поминаючи характерну для символізму тему про обмеженість пізнання та одвічну

сліпоту людини. Що ж до символізму Олесевих *Айстр*, то чи не ближчий він до однозначного алегоризму, аніж до поліфонії справжньої символічної творчости?» (с. 236).

Орієнтуючись на Малярме і Метерлінка, на такі новіші течії в європейській поезії, як от, приміром, символізм, «модерністи» виявили, однак неспроможність стати врівень з європейськими поетами. Модерністи несли на собі ознаки регіонального провінціялізму. Гасло модернізації регіоналізму виявилось хибним. Не модернізація провінціялізму, як на етапі, репрезентованому Вороним, Олесем, Чупринкою й Самійленком, а цілковите переборення провінціялізму, — такий був сенс виступу «неоклясиків».

Зерова як поета не можна зрозуміти поза його критичними та історико-літературними статтями. Обминувши статтю Зерова про *Поезію Олеся* (як і про Самійленка або Чупринку), ми нічого не сприймемо в тому, чим власне була поезія для Зерова. Ніде так чітко не показана колізія двох генерацій і ніде так виразно не здекларовані теоретичні позиції Зерова в погляді на поезію, як в названій його статті про *Поезію Олеся*.

Що заперечує Зеров в поезії Олеся? Де проходить лінія розмежувань? Що закидається Олесеві й іншим «модерністам»? «Брак ідеології» (с. 230), «занадто легкий ідеологічний багаж» (с. 234), «вузькість поетичних обріїв» (с. 230), «недостача літературних ідей», «бідність на літературні стимули та громадські враження» (с. 231). «Учившися по провінціональних школах, довгий час осторонь від суто-українського середовища літературного, Олесь в своїй громадській поезії менш, ніж хто інший, базувався на безпосередніх враженнях українського громадянина» (с. 231). І далі: «Фразеологічна буєсть» (с. 232), «користування образами готовими й умовними, набір зужитих кліше» (с. 233), «теми, образи й ритми не нові і не свіжі» (с. 231). «...Олесеві орли й соколи, леви й потоки, що століття зносили гніт, а потім розірвали кайдани — мають численних родичів, братів і сестер, дуже подібних до них з обличчя, мало не двійників, у російській та українській поезії» (с. 233).

Филипович, а за ним і Зеров закидають Олесеві «виводний характер його лірики на громадські теми; ефектна й барвиста, вона відбивала російську поезію 80–900-их рр.» (с. 231). «З переспівуванням російських громадських поетів в Олеся перемішалася ще українська романтика, трохи обивательського типу, „казка старого млина", ідилічно присолоджений, інколи елегійний пейзаж» (с. 231), «той театрально-оперовий, трохи бутафорський романтизм, якого досить було у рядового українського інтелігента і який живився *Гетьманом Дорошенком* та іншими історичними п'єсами на сцені українського театру» (с. 232).

Олесеві закинено «незнання» (с. 234). «Олесевому незнанню» протиставлено знання, [многолітні вдумування «етнографа] в мітологію та життьовий обряд Волинського Полісся», пильні студії «над етнографічними джерелами» Коцюбинського й Лесі Українки (с. 23[2]).

Нова доктрина завжди повстає з переборення попередньої. Поезія Зерова оформляється з протиставлення поезії Олеся, Вороного і т.д. Поезія Олеся й модерністів була «інтимно лірична», «ефектна й барвиста», поезія Зерова позбавлена ліричности й інтимности, барвистости й зовнішньої ефектности. Фразеологічна буєсть, нестримність в вислові були властиві Олесеві, натомість для Зерова характерна відсутність буйного фразеологізму, надзвичайна стриманість в вислові, «виразно індивідуальне чуття й образ по мірі цього чуття». «Незнанню» Олеся протиставлено пильні студії джерел, многолітнє вдумування, важкий ускладнений ідеологічний багаж.

Символізм культивували «модерністи», «сліди символічної техніки» можна знайти ще в раннього Рильського, для Зерова характерно «прагнення іншої поетики й іншого слова, твердого й гострого, без ліричного тремтіння, зате чіткого ясною лінією» (с. 250). «Неоклясицизм» витворюється як антитеза символізму і романтизму. Зерова вабить олександрійський парнасизм, вершина Леконт де Ліля, витончений різець Ередія, «клясичний стиль з його зрівноваженістю і кляризмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мисли» (с. 250).

Модерністи проклямували почуття[;] неоклясицизм вчить усувати їх з поверхні. Емоціональній поезії безпосередніх почуттів, культивованій регіоналістами, «неоклясики» протиставили поезію а-емоціональну, позбавлену «ліричного тремтіння», поезію в її цілковитій протилежності тій, якою вона була на попередньому етапі, у народників і модерністів. Ліризм у Зерова суцільно зашифрований. Жадної безпосередности, цілковите відмовлення од надхнення й імпровізації!... Якщо треба стисло визначити, що становить собою поезія Зерова, то про неї можна ствердити: це є поезія запереченого ліризму. Хто міг би сказати, що, приміром, сонет *Скорпіон*, який увійшов до збірки *Камена*, це любовний вірш?! Треба мати «абсолютний поетичний слух», щоб сприйняти внутрішню ліричну схвильованість цієї поезії.

Досягнути вияву ліричного почуття через відмовлення од [його] відображення, — такий є метод поезії Зерова, яка йде в річищі вимог поетики нашого часу, поетики антинатуралістичної, що нічого не відображає, а конструює реальність, спираючись на її заперечення. Якщо читач або критик звик до певної системи поетики і, приміром, поезію Олеся або

когось іншого розглядатиме як зразок і втілення поезії, то, розуміється, поезію Зерова він визначить як «не-поезію», можливо, навіть як «віршескладительство». Визначення неточне, формулювання недостатнє, оскільки справа йде не про обсяг і глибину природнього дару даного поета, а про принципову відмінність, про розмежованість творчих методів.

Поезія Зерова повстала, як заперечення поезії Олеся–Чупринки–Сосюри–Тичини. Вона є інша. Поезія відмінного методу. Зеров-критик двічі повертається до цієї теми, зазначуючи послідовну зміну етапів. Олеся–Чупринку заступив Тичина. «Обмеженість Олеся старим образовим матеріялом відсунула його на другий плян перед Тичиною з його *Золотим Гомоном — Скорбною Матір'ю*, пересадивши першу колись скрипку на другорядне місце в оркестрі» (с. 235). В свою чергу Тичину заступили неоклясики. «Здебільшого, — зазначає Зеров, — поети у нас розпочинають шумно, яскраво, привертаючи до себе очі, збуджуючи сподівання. Але друга–третя книжка їх незрідка уже розхолоджує, а з четвертою, витративши весь запас крови і соків, вони починають бліднути і відцвітати. Такою була літературна доля Чупринки, що, мав нещастя повірити в свою ролю новатора і провідника „краси", заявив претенсію на „аванпости", але поруч того не догадався попрацювати ні над своїми темами, ні над своїми ритмами! Таким погрожує стати і літературний шлях Сосюри, що після свого талановитого *Міста* чарівного сливе Єсенінською безпосередністю та співучістю, переходить до розволіклих та водяних поем... Навіть найоригінальніший з поетів двадцятип'ятиліття (1900–1925) Тичина починав так: в *Сонячних кларнетах* відкрив усі свої козирі, а потім нераз був примушений до гри слабої й безкозирної» (с. 239).

Не імпресіоністична розхристаність, не віршовані записи щоденних вражень, а праця, «твердий тон», «певний крок», «старанно виконаний добір», «суворе, вибагливе до самого себе й власного доробку відношення», «суворе й ненастанне самовиві́ряння» — ось те, що відокремило Зерова й неоклясиків од інших поетів, попередників і сучасників, і зробило його провідним репрезентатором цілого відтинку в розвитку української поезії першої половини 20[-го] ст.

Року 1925 П. Филипович оголосив художню, ідеологічну й моральну смерть Олеся; р. 1945, через двадцять літ, сучасні критики, представники нової генерації, говорять про «смерть» неоклясиків, — колізія розмежування двох поколінь, про що Зеров згадував нераз і в статті про Олеся, і в статті Рильського, Самійленка. Немає сумніву, нашій добі є співзвучний не «клясичний стиль», а стиль, що повстає як його переборення, слово, яке втратило ясність, обернулося в нерозчленований крик болю,

патосу або пристрасти, поезія, позбавлена рівноваги, ліризм, нічим не упорядкований і нікому не підпорядкований. Поети од а-регіоналізму «неоклясиків» знов повертаються до регіоналізму їх попередників, а критики в свою чергу виявляють тенденцію реабілітувати Олеся од обвинувачень і закидів, які йому робив Зеров.

Кінчаючи свою статтю про *Поезію Олеся*, Зеров писав: «Коли автор передмови до київського видання (П. Филипович) і змагається проти традиційного погляду на поета, то тут діє природна різниця двох читацьких генерацій. Для старшого покоління читачів... Олесь одна з сторінок їх власної біографії. Для покоління ж молодшого, що стоїть від поета і його доби далі, більше даних поставитися до Олеся об'єктивніше» (с. 234). Цей шлях об'єктивної історичної перевірки повинен бути застосований і до Зерова. І тут, звертаючись до детального вивчення літературної й наукової спадщини Зерова, ми розкриваємо в ній риси, що на них досі й найменшою мірою не звернено було уваги.

Несподівано виявляється, приміром, франківство Зерова. Теза про франківство Зерова виступила ненароком. Вона виступила в зв'язку з ювілеєм Франка, коли автор цих рядків, намітивши для себе тему *Зеров про Франка*, почав переглядати критичні й історико-літературні статті Зерова і тоді відразу кинулося в вічі, як часто, сказати, постійно й послідовно Зеров звертається до Франка. Думки Франка Зеров завжди тримає на передовій лінії всіх своїх критичних і історико-літературних висловлень.

Для теоретичних і історико-літературних позицій Зерова надзвичайно характерно, що, коли в оцінці Олеся він сказав «ні», то, оцінюючи Франка як поета він каже «так». Не приймаючи Олеся, Зеров приймає Франка. Якщо «критики і читачі пізнішого призову, що, співчуваючи першим крокам українського модернізму, стояли на позиціях вишуканого слова і... часто готові були закидати йому (Франкові) недосконаліть, недовершеність форми», то Зеров, в протилежність їм, не тільки до них не приєднується, а, навпаки, рішуче бере Франка під свою оборону. Зеров цитує неприхильні отзиви А. Крушельницького, А. Ніковського («Франко був поетом не дуже частого надхнення, не дуже високих верхів емоції»), Ол[ександра] Дорошкевича, який закидає Франкові «одноманітність метрики, неевфонічність виразів і рим, штучність наголосів і загальний реторизм поезії» і «супроти цього твердість». Половину цих характеристик Франкової форми збудовано на похапцем взятих, похапцем сформульованих враженнях. Від уважного розгляду частина їх розвівається цілком, частина знаходить своє пояснення, виправдання з часом і значне обмеження. З пристрасним запалом виступає Зеров на захист Франка як поета. Франко не поет,

— твердили модерністи. Ні, Франко є поет, — твердить Зеров. «Мені, — пише Зеров, — нераз доводилося чути голос (одного з епігонів „Молодої Музи"), що Франко-поет був нечутливий до канонічних форм сонету, октави тощо; що, розпочавши свого *Мойсея* прегарними терцинами, потім перейшов на коломийкову міру й нуту». Характерна реакція Зерова на ці закиди Франкові. «Явне непорозуміння... — відповідає Зеров, — енергійні п'ятистопові анапести *Мойсея*, з цезурою на третій арзі, нічого спільного з коломийковими віршами, крім друкової конфігурації, не мають» (с. 119).

«Одноманітність метрики» твердить Дорошкевич. І Зеров спалахує. «Ще рішучіше треба заперечити слова А. Крушельницького (і Дорошкевича) про одноманітність Франкових ритмів... Варт поставити поруч першу-кращу збірку Франка і книжку якогось із молодших поетів, щоб переконатись в більшій розмаїтості Франка. У Франка суто-тонічний вірш; різноманітність римування, як у поетів наддніпрянських і різноманітність строфічна, якої ні наддніпрянські поети, ні галицькі не мають; у нього зразкові елегійні дистихи, оперені внутрішніми римами (*Весняна елегія*) безмірно кращі формально, — підкреслює Зеров, — як *Раб* Вороного або *Поетові* Самійленка; прегарні октави, яких ні перед *Новим життям* та *Лісовою ідилією*, ні після них не писав у нас ніхто; Дантовської сили терцини з характерним потроюванням одного відразу на початку строфи (пор. *Поете, тям...*) і з конденсацією мислі в останньому рядку» (с. 121). І тоді до цього немов за асоціяцією, або утримуючись, щоб надто виразно не поставити точки над і, ніби побоюючись сказати про Франка, що він був предтечею неоклясицизму, і все ж таки воліючи, бодай затушковано, але все ж таки висловити цю думку, Зеров додає: «Непричетний до „неоклясицизму", називаючи себе „романтиком", Франко ще в 1893 році навчив українських поетів писати сонети». І в питанні про мову Франка, Зеров на боці останнього. *Із днів журби*, *Семпер тіро*, *Мойсей* з погляду мови далеко чистіші, свобідніші од книжнього нальоту, як твори «молодомузців» Карманського, Пачовського, Чарнецького (с. 121). Однаково відкидає Зеров також їх «докори на бідність евфонії та загальний прозаїзм творчости». Віддаймо справедливість Зерову, в своєму захисті Франка він не спиняється навіть перед тим, щоб, виправдуючи Франка, вказати на погріхи Тичини. «Як покладеш на карб Франкові евфонічні дефекти, — зауважує Зеров, — коли навіть у прославленого на музичність віршу Тичини, всупереч усім правилам милозвучности, читаєш: „Над мною, підо мною Біжать світи, горять світи Музичною рікою"» (с. 122).

Тут справа не йде, чи мав Зеров рацію, чи ні, коли він твердив: не Олесь і не Чупринка, не Сосюра і не Тичина, а Франко й «неоклясики»!... Що

важить в даному разі, чи правдива його оцінка, чи він надто переоцінив Франка. Припустімо навіть останнє. З Франком проти його критиків (і, очевидячки, так само й критиків «неоклясиків»), — це не лише літературознавча, але й творчо-поетична позиція. Не лише творчо-поетична, але й суспільно-громадська. Для тих, що одстоювали б тезу, немов неоклясицизм це «мистецтво ради мистецтва», ми радили б прочитати статтю Зерова про Франка. Апологія Франка у Зерова — найкращий аргумент проти їх концепції Зерова й «нео-клясицизму».

«Навряд можна відмовити їх (ритмічної чіткости та евфонічної викінчености) *Каменярам* та *Вічному революціонерові*, — пише Зеров. — Навряд чи можна, не відчуваючи „музики слова" давати такі прекрасні анапести в хореях! Або що можна заперечити з музичного боку таким перлинам лірики, як *Безмежнеє поле в сніжному завою*, *Не минай з погордою*, *Червона калино, чого в лузі гнешся*, як усі ліричні строфи *Лісової ідилії*. Якась, — кінчає, підсумовуючи, Зеров, — сувора й проста гармонія чується в неприкрашеному зовнішніми ефектами слові поета!» (с. 123). Остання фраза дозволяє зрозуміти, що вабило в Франкові Зерова і де він шукав нитей, які б зв'язували поетику Франка з поетикою «неоклясиків».

Зеров кілька разів робить спробу накреслити ці лінії зв'язку між Франком і «неоклясиками». Ми цитували вище, що писав Зеров про Франкові октави. Вказавши на «прегарні октави, яких ні перед *Новим життям* та *Лісовою ідилією*, ні після них не писав у нас ніхто», Зеров до цього додає: «тільки Рильський у *Чумаках* підхопив Франківську традицію, зрозумівши ліро-епічне єство октави» (с. 121). Рух вперед Рильського на шляхах його поетичного розвитку Зеров оцінює мірою його наближення до Франка. В статті про раннього Рильського, говорячи про перші ознаки зрілости поета, Зеров нотує: «Останніми часами він відчув у собі мудру зрівноваженість і легкий дидактизм Франкового *Семпер піро*, анітрохи не втративши себе самого» (с. 245) (пор.: «візьме мотив в Франка»; с. 251).

Так, в послідовності всього сказаного, щоб довести свої погляди, Зеров апелює до «цілого Франка». І на цьому ґрунті, в межах цієї тези Зеров зміцнює свої позиції, бо ні Олесь, ні Вороний, ніхто інший з модерністів не міг би стати в один рівень з Франком. «Автора *Каменярів* та *Мойсея*, — твердить Зеров, — треба визнати за найсильнішого з представників пошевченківської творчости; його місце в історії українського письменства поруч Шевченка й Лесі Українки» (с. 117). «Франко інтересний, в якому б розрізі, в якому б перекрої ми не взяли його поезію» (с. 144). І визнаючи дальшу послідовність імен, в статті про Самійленка Зеров так накреслює

літературний ряд: «Леся Українка, Олесь, Філянський, Тичина, Рильський» (с. 218).

Ми згадували твердження Зерова, що поезія модерністів лишається регіональною. Запровадження модернізму не означає виходу за межі регіоналізму. Показавши регіоналістичну обмеженість спроб модерністів пересадити на український ґрунт західноєвропейський символізм, Зеров разом з тим вказує на «надрегіоналізм» Шевченка, Франка і Лесі Українки. З приводу образу Дон-Жуана в *Камінному господарі* Лесі Українки Зеров зауважує: «Сміливо й безбоязно приступає Леся Українка до цього образу світового значення, сотні раз освітленого по інших, заможніших, літературах. І більше — її суцільне й своєрідне світовідчування дозволяє їй утворити оригінальну, українську версію загальнолюдського сюжету. Сміливий крок! Крім *Марії* Шевченка та кількох шедеврів його лірики, *Смерти Каїна*, *Похорону* та *Мойсея* Франка в українській поезії ні одна річ на ці вершини не входила» (с. 183).

Ми не сподіваємося вичерпати, нашої теми «Зеров та Франко». Очевидячки, що наступні дослідники, які писатимуть про Франка, в кожному конкретному випадкові звертатимуться до висловлень Зерова й обговорюватимуть їх. І тому ми не маємо жадної потреби спинятися тут на кожній точці. Обмежімося стислим переліком основного.

Відповідаючи на запитання: «Що являє собою Франко як „цілий чоловік", „цілий творець"?» (с. 124), Зеров вказує на драгоманівство Франка («Під драгоманівським впливом зложилася мистецька ідеологія раннього Франка»; «Ці самі літературні принципи, реалізм — натуралізм — наукова підкладка — аналіза, Франко переносить з повістей на ранні поезії» (с. 126–127); на мужицтво Франкове («Радісне відчуття свого мужицького кореня характерне для всього цього покоління радикальної інтелігенції, і особливо виразно воно виступає у Франка»; с. 129); каменярство, як заповітний настрій, його звичайне самоозначення («З *Каменярів*, як із центру, радіюсами розходяться всі інші мотиви ранньої Франкової лірики» (с. 131). Після цього Зеров спиняється на трьох «тяжких епізодах», «великих неприємностях, що їх довелося пережити поетові» (боротьба за катедру в університеті; цькування за вимірені проти рутенства статті в «Житті і Слові»; розрив з польськими радикальними та соціялістичними колами; с. 133–138), і відзначивши, що своє внутрішнє роздвоєння він, Франко, «об'єктовує в низці нав'язливих, настирливих видінь, уперто повертаючись до них на протязі п'ятнадцяти років» (с. 138), Зеров аналізом «трьох видінь», відображених в *Поєдинках* та *Похороні*, показує «глибину Франкового самозаперечення, його „низини", його падіння з *Вершин* „каменярського" героїзму» (с. 141).

«Каменярські настрої *Вершин і низин*, їх сувора й молода простолінійність, що ставить перед людиною вимогу героїчної служби громаді до самовіддання і до саможертви, пройшовши в добу *Зів'ялого листя* і *Днів журби* жорстоку життьову школу, етапи щемлячого болю людини, що падає під ярмом прийнятих на себе обов'язків, — *Семпер тіро* достоюється нарешті в сосудах гуманности і філософічного спокою», — такий є той «триступінний» ряд, на який, за Зеровим, «розкладається поетичний розвиток Франка» (с. 144).

Закінчує свою статтю про Франка Зеров розглядом *Мойсея*, твору, «в якім добачають звичайно синтезу цілої творчости поетової» (с. 145). «В *Мойсеї* нас цікавить не так тема, як поетова спроба підвести підсумки своєї творчости, сказати своє останнє слово, викоронувати своє життьове мандрівництво» (с. 146). «*Мойсей*, — продовжує Зеров свою аналізу, — у суті повторює триступінний розвиток Франкової творчости: від героїзму *Каменярів*, через ліричні жалощі і боління (*Зів'яле листя*», *Із днів журби*) до мудрої резолютивної зрівноваженості *Семпер тіро*» (с. 146).

І характерно! — свою статтю Зеров закінчує знов повтореним протиставленням Олеся й Франка. Не Олесь, а Франко!... «Покоління підіймаються й падають, провідники спиняються на роздоріжжях, помиляються, гинуть у сумнівах, але маси йдуть своєю незмінною, неминучою стежкою до кращої, все таки, будучини, — такий висновок з поеми Франка» (с. 147). У Франка народ, маси йдуть вперед, «строга, закономірність історії тягне нові покоління на неминучий шлях, в те, що статися мусить»; тим часом у Олеся вони повертають назад.

«Що в *Мойсеї* ми маємо справді, героїчне звінчання життьового діла Франкового, його поетичний подвиг, це ми відчуваємо відразу, коли спробуємо, зіставити цю поему хоча б з Олесевим етюдом *По дорозі в казку*. В Олеся провідник теж гине по дорозі до заповідної мети, але маси з гуканням і свистом повертають назад, зникають в найглибших нетрях лісу. Він, герой, кличе їх, пробує навернути, але посланець з *Казки* перебиває його гіркою реплікою: „Твого вже голосу ніхто почуть не може"» (с. 148).

Є глибший сенс у цьому зіставленні Франкового *Мойсея* і Олесевого етюда *По дорозі в казку*. Не дурно саме цим зіставленням закінчує Зеров свою статтю про Франка. Є глибший сенс в засудженні Олеся, в тому присуді, який вирік Зеров Олесеві в своїй про нього статті, в боротьбі, яку вів Зеров проти покоління, репрезентованого «модерністами». Поворот од Олеся до Франка, проголошений Зеровим, є прокляматичним ствердженням принципів, які клав Зеров, поет і метр, в основу створеної ним

літературної «школи». В Франкові, а не в Олесі шукав Зеров виправдання й ствердження для свого власного життьового д і л а .

І саме так ми повинні сприйняти рядки, якими закінчується стаття Миколи Зерова про Франка-поета: «В цім героїчнім напруженні, в цій перемозі над скорбним і маловірним духом, над життьовими обставинами і добою — і полягає та в е л и ч н і с т ь , в якій тепер не сумнівається, здається, ніхто й яка не дозволить, хоч як би змінились умови нашого життя, забути його як поета» (с. 148).

Кожна філософія є самовизнанням її творця, зауважив Ніцше. Отож цю кінцеву репліку і цілу статтю Зерова про Франка ми сприймаємо не лише як історико-літературний нарис, але й разом з тим як автокоментар Зерова до власної своєї поезії, як особисто ним висловлений погляд на творчу свою роботу, на творче своє покликання, на власний свій п о д в и г !

В своїх історико-літературних статтях М. Зеров раз-у-раз посилається на Франка, цитує його висловлення й думки. Про кого б не писав Зеров — про Куліша або Самійленка, про Свидницького або Лесю Українку, однаково про Рильського або полемізуючи з Дорошкевичем — завжди на згадці у Зерова та або інша цитата з Ів[ана] Франка, поета або дослідника.

Розуміється, Зеров був надто самостійний, щоб послугуватися «Франковими категоріями» як остаточними даностями, але тим цікавіше було б простежити, як «франкове» відображувалося в концепціях Зерова, на яких стиках Зеров зустрічається з Франком і в чому вони сходяться і де розходяться в своїх літературознавчих поглядах і історико-літературних оцінках.

Ми могли б почати з Куліша! В статті *Поетична діяльність Куліша* два останні розділи (7 і 8) присвячено обговоренню поглядів Франка на Куліша. Обидві теми, перша — про перекладацьку діяльність Куліша, і друга — про відношення Куліша-поета до Шевченка, Зеров трактує в безпосередній ув'язці з висловлюваннями Франка. Мова йде про «місце Куліша в історії української перекладної поезії» (с. 50). Зеров аналізує «шляхи стилістичних шукань Куліша на схилі поетичної його роботи» (с. 49), і, відповідно до цього, спиняється на питанні про архаїзми в поетичній мові у Куліша. Франко вважав, «що дар стиліста і глибоке знання мови у Куліша обнижувалось його доктринами про високий стиль та староруську мову» (с. 49). Цитуючи те, що писав Франко в своїй передмові до Кулішевого перекладу *Чайльд-Гарольдової мандрівки* (Львів 1905), в статті про Вол[одимира] Самійленка, і вказуючи на його ж думки в листах до Драгоманова, Зеров повторює наведене твердження Франка. «Справді, — в свою чергу нотує Зеров, — словник *Позиченої кобзи* вражає слов'янщиною та російщиною»

(с. 49). Зеров не виходить за рамки сказаного Франком. Франко вказує на «неповертливість, дубову схолястичність» мови Куліша в його перекладах. Зеров повторює: «Переклади з Гайне видаються найважчі у всій *Позиченій кобзі*» (с. 49).

Зазначаючи: «в 90-их рр. Кулішеві переклади не всім уже припадали до смаку; багатьом здавалося, що Кулішеві псує справу високий стиль старорушини» (с. 51), Зеров посилається на Франка. Порівнюючи переклади з Байрона Куліша й Старицького, Зеров зауважує: «Обидва автори далекі від ритму оригіналу», з посиланням знов на Франка: «Про те і Франко. Передмова до *Чайльд-Гарольдової мандрівки* (Львів 1905)» (с. 52).

Од питання про місце Куліша в історії української перекладної поезії, висвітленого, як ми бачимо, в безпосередньому зв'язку з відповідними поглядами Франка, Зеров переходить до наступного питання, останнього в його статті про Куліша: «до питання про ролю і місце Куліша в розвитку української поезії пошевченківської пори» (с. 53). І тут, як і в попередньому випадку, Зеров обговорює це питання, вважаючи в першу чергу на Франка. «Досі, — пише Зеров, — те місце визначалося йому (Кулішеві) як одному з епігонів Шевченка, хоч і найталановитішому з них. Найповніше й найґрунтовніше висловив цю думку про епігонство Кулішеве Франко в своїй статті про Старицького» (с. 50). За цим іде довга цитата з Франка, де останній висловлює свій погляд на Кулішеві *Досвітки*. Франкову думку висловлено гостро й категорично, й її приймає Зеров. «В цій гострій характеристиці *Досвіток* нічого не можна заперечити, — пише Зеров. — Це висновок, до якого незмінно приводить більш-менш детальний розгляд тематики та поетичної техніки збірника» (с. 54). Тезу Франка про переживання Шевченкового стилю в *Досвітках* Зеров стверджує посиланням на Пільчикова, Конисського й Костомарова.

Але, згодившись з Франковою оцінкою *Досвіток* й прийнявши сказане Франком, Зеров однак розходиться з Франком в його поглядах на «боротьбу з Шевченком», яку Куліш розпочав своєю *Хуторною поезією*. «На думку Франка, повстання Кулішеве проти Шевченка не було вдатне: „Куліш не зміг до кінця життя вирватися з того круга понять, образів та проблем, які геніяльною рукою поклав перед Україною Шевченко... Куліш до смерти воював з Шевченківськими поняттями та образами... Навіть екскурсії на поле европейської науки та літератури, праця над Шекспіром та Біблією не могла вказати йому певного виходу. Всюди він знаходив ненавидну тінь Шевченка (пор. Шевченкові *Псальми* та Кулішів *Псалтир*) і всюди, мов ланцюг каторжника, тяглося за ним болюче почуття його епігонства"» (с. 55).

І тут починається розходження межи Зеровим і Франком. Навівши процитоване місце з Франка, Зеров продовжує: «Все це дуже яскраво і красномовно. Але чи не більше тут красномовства, ніж правди? Чи можна вже так завзято настоювати на запеклій ворожості Куліша до Шевченка („ненавидна тінь")»? (с. 55). І якщо Франко твердить, що Куліш до смерти не міг вирватися з круга Шевченкових «понять, образів та проблем», то Зеров висуває прямопротилежне твердження:

«Виходив він (Куліш) із кругу Шевченкових думок та образів. Гук боротьби в його *Дзвоні* раз-у-раз стихає, і тоді ми чуємо його власні, глибокі і спокійні звуки, його заповітні думи, бачимо образи, з золота яких стерто дим і куряву бою» (с. 56).

Погодившись з Франком в погляді на *Досвітки*, Зеров однак не погоджується з Франковою оцінкою цілого Куліша як епігона. «Куліш, — твердить Зеров, — дійшов великої своєрідности як поет» (с. 56). «В цій галері (строфіки) регулярний і розмаїтий Куліш цілком одійшов од Шевченка» (с. 57). І Зеров резюмує: «Все це дозволяє нам не погодитися з думкою Франка про його (Кулішеве) безвихідне, замкнене епігонство» (с. 57).

І ця суперечка з Франком в остаточній оцінці Куліша дуже характерна. Адже ж мова йшла про два шляхи розвитку української поезії. Наприкінці своєї статті про Куліша Зеров підніс кардинальної ваги питання: чи Шевченків шлях української поезії є єдиний, чи є ще позашевченковий, інший, Кулішів? І, супроти Франка, Зеров відповів на це питання позитивно. Ми мусіли б навести повністю цей абзац (с. 57–58) і детально прокоментувати його, бо саме тут ми зустрілися з темою «антишевченківства» Зерова й «неоклясиків», з темою їх «кулішівства» («Його — Куліша — заперечення Шевченка було найзавзятіше»; с. 59), але це окрема тема й її годиться обговорювати окремо.

ВІКТОР БЕР

«Хліб наш щоденний»

1. «Наші пересічні думки!...»

«Диктатура пересічности!» — проклямує Ігор Костецький («Українське Слово» 1946, № 6–7). «Махновщина!» — з запалом відповідає Ар–м («Наше Життя», 24.8.46, Дод. 3). Так починається літературна дискусія!...

Я зовсім не маю наміру виступити на боці Костецького і обороняти його «фобій», що їх він воліє культивувати. Так само я не збираюсь змагатися з Ар–м-ом. Справа не йде тут ні про Костецького, ні про Ар–м-а. Справа іде виключно про «наші пересічні думки» в оцінці авторів і літературних творів. І висловлення Ар–м-а обходять нас лише такою мірою, якою він за власною своєю заявою, «мав мужність зачислити себе до звичайних людей!». Вітаємо щирість визнання!

Пересічні думки саме тому й пересічні, що вони не належать нікому зокрема. Якщо б вони мали бодай якусь познаку осібности, вони не були б звичайними. Звичні думки це ті, що їх поділяє загал. Відмінні не думки, а ті, хто їх висловлює, де, як і коли. Люди різного віку й різної освіти, люди цілком відмінної життєвої долі, люди, що сюди в Німеччину прийшли різними шляхами з різних місць України, в своїх поглядах на літературу тримаються тієї ж думки. Це може бути Ар–м, може бути професор, громадський діяч, доктор, талановитий публіцист. Один може написати лайливу статтю. Інший виступатиме на зборах. Але думки, які вони висловлюють, будуть ті самі.

З доктором ми зустрілись на вулиці. Він енергійно протестував проти Кленового *Попелу імперій*, виданого в «Малій бібліотеці МУР-у»: «Не зрозуміло!»; «Ніхто не хоче, купувати!».

В розмові про Косачеву *Сонату бе-моль* наступний співрозмовник — громадський діяч — послався на незрозумілість цього твору. «Чому не писати просто?... Те саме, але так, щоб кожному було сприйнятно».

ЛІТЕРАТУРА — НАУКА — М

ВІКТОР БЕР

„Хліб наш щоденний"

I.

«НАШІ ПЕРЕСІЧНІ ДУМКИ!...»

«Диктатура пересічности!» — проклямує Ігор Костецький («Українське Слово», 6—7, 1946). «Махновщина!» — з запалом відповідає Ар—м («Наше Життя». 24. 8. 46, Дод. 33). Так починається літературна дискусія!...

Я зовсім не маю наміру виступити на боці Костецького і обороняти його «фобій», що їх він воліє культивувати. Так само я не збираюсь змагатися з Ар—м-ом. Справа не йде тут ні про Костецького, ні про Ар—м-а. Справа йде виключно про «наші пересічні думки» в оцінці авторів і літературних творів. І висловлення Ар—м-а обходять нас лише такою мірою, якою він за власною своєю заявою, «мав мужність зачислити себе до звичайних людей!» Вітаємо щирість визнання!

Пересічні думки саме тому й пересічні, що вони не належать нікому зокрема. Якщо б вони мали бодай якусь познаку осібности, вони не були б звичайними. Звичні думки це ті, що їх поділяє загал. Відмінні не думки, а ті, хто їх висловлює, де, як і коли. Люди різного віку й різної освіти, люди цілком відмінної життєвої долі, люди, що сюди з Німеччину прийшли різними шляхами з різних місць України, в своїх поглядах на літературу тримаються тієїе ж думки. Це може бути Ар—м, може бути професор, громадськкй діяч, доктор, талановитий публіцист. Один може написати лайливу статтю. Інший виступатиме на зборах. Але думки, які вони висловлюють, будуть ті самі.

З доктором ми зустрілись на вулиці. Він енергійно протестував проти Кленового «Попелу імперій», виданого в «Малій бібліотеці МУР-у»: «Не зрозуміло!» «Ніхто не хоче купувати!»

В розмові про Косачеву «Сонату бе-моль» наступний співрозмовник — громадський діяч — послався на незрозумілість цього твору. «Чому не писати просто?... Те саме, але так, щоб кожному було сприйнятно».

Професора я чув двічі. Одного разу він виступав з доповіддю на зборах, другого разу він говорив принагідно. В обох випадках він мав на увазі Ю. Косача. Мова йшла про «Чудесну барку». «Не зрозуміло!» — констатував Професор. «Система робусів, складена з навмисним наміром надати творові вигляду глибокодумности!» Здається, я не помиляюсь: у виголошеній доповіді Косачеві, Професор протиставив Кащенка.

Публіцист виступаючи на тих же зборах, модерним авторам протиставив, однак не Кащенка а Шевченка й Гоголя. Він ефектно розповів про Івана, чи може, Гриця, що разом з ним живе в тій самій таборовій кімнаті, що «багато спить, коли не спить їсть, а коли не спить і не їсть трохи спекулює». Того разу, коли у них в спільній хаті читано Гоголевого «Тараса Бульбу», Гриць (Іван?), що спав до

ність Кащенка, Фенімора, Купера, Бічер-Стов, і інша приступність: Шевченка, Біблії, Гоголя, Толстого, Сервантеса. Не підмінюймо приступного приступністю перших неприступної приступности других, що, посилаючись на цих других, контрабандою хоче просунути в літературу твори приступних авторів, які до літератури, взагалі на мали й не мають жадного відношення.

Геніяльність Шевченка й полягає в тому, що він, попри всю свою уявну «ніби — приступність», в своїх глибинах лишається ще й досі через 100 років неприступним. Як і Біблія через тисячаліття, або твори Шекспіра чи Сервантеса.

Чого ви зневажаєте духовість «малописьменного шевця»?... Малописьменний німецький швець, Яків Беме, визначив епоху в ментальності Німеччини. Я знав найскрайнішого послушника, ченця, отця Амвросія, він був старий і хворуватий, ставив в монастирі самовари. В тонкощах вчення про Логос він розбирався з неменшою проникливістю, як професор князь Сергій Трубецкой, ректор московського університету, автор Логос»!

Проблема «приступности ною мірою проблема «незв билося століття, щоб до Гр того ж цілком випадково було століття, шкільні студ моги шкільного програму, академій, хорових і сольов терних і строкато розмаль незвичних Гоголя й Шевч ними для загалу. Вісаріон І яві першого твору Шевчен поета; натомість він підно Кащенка — Фенімора Купе тач» віддавав перевагу пер нові Брамбеусові (О. Сенко романи С. Саліяса приваблю тача» далеко більше ніж « стого. «Масовий читач» дал Данилевського або Шелера Достоєвського. Навіщо я м загально відомі факти з істо ні Ар—м-ові якнайкраще? дійшов до масового читача. базару ніс не Гоголя, а «М Факт!... Отже добра порада: шувати факти!...»

Розмова з Казіміром Едшмі

(Від спеціяльного кореспондента)

9. вересня в Мюнхенському університеті відбувся авторський вечір Казіміра Едшміда.

Один з витворників експресіонізму і один з тих сучасних німецьких письменників, що досягли всесвітнього визнання, прозаїк, драматор та есеїст, автор сенсаційних свого часу шедеврів нового стилю, як от «Тімур» і «Агатові кульки», Казімір Едшмід уперше по 13-х роках виступив перед німецькою авдиторією з вільним словом. Ваш кореспондент, у товаристві спеціяльного кореспондента мюнхенської «Української Трибуни», відвідав другого дня письменника на його ласкаве запрошення і відбув з ним цікаву розмову, що тривала понад годину.

На теперішнє становище німецької літератури письменник дивиться досить песимістично. Він абсолютно не бачить обдарованих літераторів серед молоді. Його сучасники з перших років по війні 1914—1918 або повмирали, або перебувають за межами Німеччини. В експресіоністичному письменстві Едшмід є свого роду останнім могіканом (як не рахувати Фріца фон Унру, що мешкає в Америці). Цей напрям письменник визначає як «концентроване душевне наставлення мистця щодо зовнішнього матеріяльного світу» і пов'язує його з романтичним світовідчуванням, спеціяльно в німецькому письменстві — з творчою особистістю Гельдерліна. На запитання, чи експресіонізм можна вважати не тільки світоглядовим напрямом, але й виразно окресленим мистецьким стилем, Едшмід відповів: — Безумовно, так.

ставив його в один ряд з на разниками европейської ду кликав вивчати джерела цієї значав, що «наші прозаїки на Едшміді та Ж. Ромені, на де Ренье, на Золя і, може, ських новелістах XV. віку...» ків—Львів 1943, ст. 262).

Казімір Едшмід трохи вип сту, кущаві брови, тяжкі по гострі зморшки, що йдуть круглє чоло, просивлене вол вухами й скронями. Читаючи пулює з окулярами в ясній стичне обличчя німецького і школи, споріднене з типом об тмана, лиш дещо видовженіш тенію. Найвиразніше в обли ченні й ніби ясновидющі, у-раз сяють чарівливою лю Очі людини, що вірить у лю рідний край і прагне бачити суспільство, «яке б по-спра Німеччину і готове було для

В а

Успішно виставивши Фр щастя», Авгсбурзький украї орудою В. Блавацького закі комедією Арнольда і Баха «

Хліб наш щоденний. Наші пересічні думки; «Час», Фюрт 1946, № 37 (57), с. 3; № 38 (58), с. 5 (стаття підписана «Віктор Бер»)

Професора я чув двічі. Одного разу він виступав з доповіддю на зборах, другого разу він говорив принагідно. В обох випадках він мав на увазі Ю. Косача. Мова йшла про *Чудесну барку*. «Не зрозуміло!» — констатував Професор. «Система робусів, складена з навмисним наміром надати творові вигляду глибокодумности!». Здається, я не помиляюсь: у виголошеній доповіді Косачеві, Професор протиставив Кащенка.

Публіцист виступаючи на тих же зборах, модерним авторам протиставив, однак не Кащенка а Шевченка й Гоголя. Він ефектно розповів про Івана, чи може, Гриця, що разом з ним живе в тій самій таборовій кімнаті, що «багато спить, коли не спить їсть, а коли не спить і не їсть трохи спекулює». Того разу, коли у них в спільній хаті читано Гоголевого *Тараса Бульбу*, Гриць (Іван?) не спав до ранку. Гоголя, про якого він почув уперше в свойому житті, він сприйняв як радісне відкриття. Гоголь дійшов до малописьменного Гриця як благовістя. «Чому сучасні письменники не пишуть так, як Гоголь?» — запитав Публіцист у своїй промові. Запитання звучало, як закид. Можливо, як обвинувачення.

Ар–м в своїй статті згадав Барку. «Не зрозумілому», «не сприйнятному для мас» В. Барці були протиставлені Шевченко і, в додаток, на цей раз, не Гоголь і не Кащенко, а Лев Толстой. «Ніхто, пише Ар–м — не пробував ізолювати, наприклад, вірші поета Барки від самого читача... Не знаємо вже, що саме відштовхнуло маси від цих творів. Чи то „велике звучання", чи глибокі ідеї, чи безприкладна форма, — знаємо лише, що маси не прийняли „геніяльних" творів великого поета. З погляду нашої «пересічної думки» геніяльне приступне для всіх: „Шевченка або Толстого *Війна і Мир* читатиме й Ігор Костецький і малописьменний швець"».

Аргумент «переконливости для всіх» — дуже популярний аргумент. Він наочний. І, однак, він нічого не вартий. Це — псевдоаргумент. Я можу згодитись, що Кащенко приступний для всіх, але я не можу згодитись з тезою про приступність Шевченка.

Є два гатунки приступности, одна приступність Кащенка, Фенімора, Купера, Бічер-Стов, і інша приступність: Шевченка, Біблії, Гоголя, Толстого, Сервантеса. Не підмінюймо приступного приступністю перших неприступної приступности других, що, посилаючись на цих других, контрабандою хоче просунути в літературу твори приступних авторів, які до літератури, взагалі на мали й не мають жадного відношення.

Геніяльність Шевченка й полягає в тому, що він, попри всю свою уявну «ніби — приступність», в своїх глибинах лишається ще й досі через 100 років неприступним. Як і Біблія через тисячаліття, або твори Шекспіра чи Сервантеса.

Чого ви зневажаєте духовість «малописьменного шевця»?... Малописьменний німецький швець, Яків Беме, визначив епоху в ментальності Німеччини. Я знав найскрайнішого послушника, ченця, отця Амвросія, він був старий і хворуватий, ставив в монастирі самовари. В тонкощах вчення про Логос він розбирався з неменшою проникливістю, як професор князь Сергій Трубецкой, ректор московського університету, автор книги *Учення про Логос*!

Проблема «приступности для всіх» — значною мірою проблема «незвичайности». Знадобилося століття, щоб до Гриця дійшов — і до того ж цілком випадково — Гоголь. Потрібне було століття, шкільні студії, підручники, вимоги шкільного програму, гіпноз щорічних академій, хорових і сольових точок, великолітерних і строкато розмальованих афіш, щоб незвичних Гоголя й Шевченка зробити звичними для загалу. Вісаріон Бєлінський, при появі першого твору Шевченкового, паплюжив поета; натомість він підносив сучасного йому Кащенка — Фенімора Купера. «Масовий читач» віддавав перевагу перед Гогольом Баронові Брамбеусові (О. Сенковському). Історичні романи С. Саліяса приваблювали «масового читача» далеко більше ніж *Війна і мир* Толстого. «Масовий читач» далеко охочіше читав Данклевського або Шелера — Михайлова ніж Достоєвського. Навіщо я мушу вказувати на загально відомі факти з історії літератури, знані Ар–м-ові якнайкраще? Гоголь не відразу дійшов до масового читача. Масовий читач з базару ніс не Гоголя, а «Милорда глупого». Факт!... Отже добра порада: «не треба фалшувати факти!...».

2. «Література для обраних» і «неприйнятий Барка»

Продовжуємо нашу літературну дискусію!... Чому наш основний загал на еміграції має такий самий погляд на літературу, як Ар–м, а не такий, як, приміром, Ігор Костецький?... Ми змагаємось за світове місце української літератури, за наше, «своє» місце в світовій літературі. Але з чим ми маємо вийти з своєї таборової замкнености на простори, де дмуть вітри з Заходу? Що ми можемо запропонувати американському читачеві? «Простого», «безребусного», «героїчного» Кащенка?...

В одному з останніх чисел «Ноє Цайтунґ» з 26.8.46 була надрукована стаття Ганса Габе: *Що читають в Америці?*. В американських часописах, зокрема в ньюйорському «Геролд Трибюн» щотижня друкуються списки бест-зелер, книжок що їх протягом тижня найбільше куповано по книгарнях. Тираж бест-зелер виносить звичайно між мільйоном примірників і ста тисячами. Ось ймення тих письменників в Америці, що мають

незмінно сталий, ґарантований мільйоновий тираж: їх 5: Синклєр Льюїс, Хемінґуей, Маркенд, Стейнбок та англієць, що живе нині в США, Сомерсет Моген.

Категоричні формулування Ар–м'а в своїй лапідарній спрощеності полекшують хід нашої дискусії. «Література писана тільки для обраних, ніколи не була геніяльною!» — твердить Ар–м. Гаразд, ну а як бути, скажімо, з Хемінґуеєм?... Цей автор пише для обраних. Навіть для людини, достаточно спокушеної в літературі, Хемінґуей не завжди приступний. Його майстерно концентровані новелі — своєрідні системи ребусів. «В них ситуація вирішує все. Вона говорить за себе. Автор не дописує. Він нічого не коментує. Він не дає деталізованого психологічного аналізу. Він уникає мотивувати. Перестрибування через проміжні члени, проминення посередніх ланок надає новелям Хемінґуея характерний стакато-ритм, забарвлює їж в живий і неспокійний драматичний тон.

Література для обраних, запевняє Ар–м, не буває геніяльною! А Марселі Пруст?! За Ар–м'ом виходило б; або, що Марсель Пруст не є геніяльний письменник або, що він репрезентує літературу не «для обраних». Уся модерна французька література, починаючи од Малярма, це література, писана для обраних Марсель Пруст, Андре Жид, Жан Жіоно, Жираду і т.д.

«Масовий читач» в Америці, забезпечуючи мільйонові тиражі для Хемінґуея, хоче бути в числі «тільки обраних». Він воліє читати книжки, писані саме для обраних. І ніхто в Америці не вимагає від письменника, щоб він писав «просто».

Чим же пояснити, що американський читач читає «Хемінґуея», а в нас ми маємо цілком протилежну ситуацію?... Твердимо: неприступність Барки для мас, як і неприступність Косача або Клена, це не є якась суб'єктивна неприступність цих авторів, те, що репрезентатори модерної української літератури: Осьмачка, Косач, Орест, Барка, Клен, і т.д. — це письменники для «Костецького» а ніяк не для «шевця». Повторюю: Не зневажайте естетичної вражливости шевця, тільки тому, що вів «малописьменний». Осьмачка, як і Шевченко, прийшли в літературу безпосередньо з села.

Читач, для якого приступний Гоголь, Шевченко, Біблія, сприйме глибинний хаос Осьмачки, зворушену чуйність Барки, творчу відповідальність Ореста», всю модерну літературу, бо її просякнено тим же духом, тією ж завершеною повнотою духа, що й твори Шевченка й Гоголя.

Твердимо: неприступність модерної літератури для «малописьменного шевця», це штучна неприступність, результат того, що між письменником і читачем послідовно й систематично твориться стіна. Наслідок активного

чину людей «шкільних» поглядів на літературу для яких за підручницькою схемою письменницького реєстру немає й не може бути літератури.

Розуміється, якщо «наша преса» статтями Ар–м'а й інших уперто переконуватиме «масового читача», що «Барка» для нього «неприйнятний», що взагалі він мусить читати лише «звичайних» і «пересічних» авторів і в жаднім разі не тих, що — боронь Боже пишуть «для обраних», то ми ще довго матимемо у нас ситуацію коли з «Базару» читач нестиме же «Гоголя», а твори спритних макулятурників.

Що наш «масовий читач» не читає модерної української літератури, провина в цьому лежить на: 1. Ар–м'і, який пише статті, 2. редакторі, який друкує його статті, 3. нашій громадськості, що не має моральної мужности виступити з активним протестом проти популяризаторів «наших пересічних думок».

ВІКТОР ПЕТРОВ

Сучасний образ світу
Криза клясичної фізики

Клясична фізика та її засади

Що є світ? Чим є наша дійсність? Як підійти до дійсности, щоб збагнути правдивий образ світу?... Новий час визначають як добу великої кризи метафізики. Відповідно до того, про наш час можна було б сказати, що він є добою великої кризи фізики.

Три засади лежали в основі клясичної фізики: безперервність, причиновість, субстанція. Модерна фізика відкинула всі ці засади. Безперервности вона протиставила перервність; причиновости — причинову невизначеність, ідею статистичної ймовірности; матеріяльній субстанції — спробу побудувати вчення, вільне від субстанціонального погляду на матерію.

Модерна фізика набуває революційного характеру. Ми присутні при суцільній перебудові фізики, при кінці одного періоду в розвитку фізики й при печатках другого. Початок кризи клясичної фізики пов'язують з кінцем 19[-го] сторіччя і початком 20[-го] сторіччя. Року 1893 Рентген відкрив нові, доти незнані, загадкові невидні промені, що проходили крізь предмети й речовини, і що їх Рентген назвав х-променями. Фотознятки з просвітленого людського тіла, зроблені за допомогою цих променів, викликали загальне здивування, але сенс явища лишився ще тим часом нез'ясованим.

За цим відкриттям незабаром прийшло друге. Його зробило подружжя Кюрі. Року 1896 Кюрі відкрили явища радіоактивности. Встановлено, що при розпаді радія окремі атоми радієвої сили розщеплюються на дві нові речовини, саме на радієву еманацію та гелій, при чому віддається енергія в вигляді видних, невидних та теплових променів. Усе це стояло

в різкій суперечності з тим вченням про промінювання, яке існувало досі. Частина будівлі шкільної фізики, вчення про сталість енергії, сперте на твердження, що природа не робить скоків, — завалилася.

Треба було знайти нові шляхи і витворити нові концепції, щоб пояснити явища, які з позиції клясичної фізики лишались непоясненими. Це зробив Макс Плянк, який наприкінці 1900 р. виголосив доповідь, що в ній виклав свою теорію квантів. За цією теорією, енергія може віддаватись і поглинатись тільки в певних кількісних частках (так званих «квантах»). «Плянкові, — зауважує проф. Меґліх, — пощастило з'ясувати закон теплопромінювання, і цим він завершив добу в розвитку фізики» (Aufbau, 1946, V, с. 499). Період клясичної фізики завершується М. Плянком, і з цього починається новий період модерної фізики. Квантова теорія М. Плянка визначила теоретичні основи новішої атомової фізики, вона лягла в основу мікрофізики, новітньої фізики становлення елементів.

Року 1904 виступив з теорією релятивности А. Айнштайн, яку в доповненому і розвиненому вигляді він виклав р. 1913. Того ж 1913 р. славетний фізик Нільс Бор створив першу науково вживану й плідну модель атома.

Такі найголовніші етапи, що їх прийняла модерна фізика за цих років. Уже простого переліку їх досить, щоб з'ясувати нам, чому серця фізиків повинні були битися дужче. З часів Галілея фізика ніколи не досягала ще такого розквіту (A. Wenzl, *Geist und Zeitgeist zweier Generationen*, M[ünchen] 1946, с. 8–9).

Ідея розкласти атом не могла з'явитися в клясичній фізиці, бо це суперечило основним засадам останньої. Клясична фізика визнавала атом за неподільний — і, тим самим, уже одне виникнення ідеї розкладу атома означало ревізію всіх понять фізики.

Що нового може сказати про світ модерна фізика?

Клясична фізика була продуктом наукового розвитку трьох останніх сторіч. Поняття природи як об'єктивної даности було основним в ідеологічній системі нового часу, і фізика солідаризувалася з ним. Вона виходила з визнання простору й часу, що вони є, існують абсолютно; з визначення матерії як маси; із ствердження причинової зумовлености всіх фізичних явищ, з погляду клясичної фізики дійсність була трактована, як взаємопов'язаний причиновий ряд, у якому ланкове зчеплення причин цілковито виключає можливість будь-яких порушень або винятків. Ніщо не може випасти з кавзального ряду. Зв'язок причинової зумовлености в ряді завжди зберігає свою ніколи й ніким, нічим і ніяк непорушувану

безперервність. Така була та грандіозна і, одночасно, проста в своїй раціональній величі, позбавлена жадних суперечностей, стрункa схема світової конструкції, що її розробила клясична фізика. Образ світу, створений зусиллям людського інтелекту і поступово протягом сторіч удосконалюваний, спирався на експериментальний досвід, на пізнання, що мало інструментальний характер. Для втручання метафізичного в цей світ матеріяльної причиновости не лишалось місця. Метафізичне було знецінене. Людину того часу — фізика й геометра — малювали з довгою бородою і докторським беретом на голові. Він сидів у кріслі і ліктем спирався на стіл. На ньому був важкий і довгий, підбитий хутром каптан. Його борода демонструвала поважність; вона свідчила про зрівноважений спокій зрілої мудрости. Пергамени, згорнені манускрипти, аркуші мап виміряної землі і вичислених відстанів неба лежали на столі. Коло них були циркуль, трикутник, двокорпусний пісковий годинник, терези — ознаки інструментального пізнання, За прямокутником вікна розкривалась чорна безодня ночі, всіяної зорями. Людина була певна себе; вона була горда здобутками свого пізнання. Ніщо не лишилося неясним або нез'ясованим для її розуму. Лічити означало мислити; мислити значило існувати. Усі явища були злічені й визначені в одиницях міри, довжини й часу.

І от усе було знищене: дім, прямокутник вікна, певність себе і свого розуму, пергамени, дидактика й символи. Уламки крісла були викинені геть на смітник збомбованих міст. Раціональну мудрість зміщено в плян позараціонального. Кавзальну реальність обернено в неґативну схему статистичної ймовірности. Голонога людина, в коротких шкуратяних штанцях, із цеглин, зібраних в румовищах вулиць, складала для себе стіни нового образу світу.

Свій раціонально-матеріяльний образ світу клясична фізика спирала на засаду кавзальности. Супроти цього, за Плянком, причиновість — чисто евристичний принцип. «Дослідження звільнюваних електронів стало місцем влому, щоб потрясти фундамент клясичної фізики, дотеперішню концепцію причиновости» (O. Koch, *Neubau*, 1946, II, c. 82). «При субатомарних процесах суворий детермінізм не може бути витриманий достоту. Отож, принаймні в межах мікрофізики, закон кавзальности у своєму колишньому сенсі втратив свою цінність. І ми бачимо себе примушеними на місце цієї засади клясичної фізики поставити поняття статистичної ймовірности» (Там таки, с. 83).

Клясична фізика оперувала поняттям матеріяльної субстанції, поняттям елементарної частки, первня, ствердженого в своїй незмінності. Відповідно до прямого значення цього слова в грецькій мові, атом був визнаний

за «неподільний» (грецький *atomos* означає неподільний). Така була догма, непорушна, як і кожна догма, що з неї виходила клясична фізика. Модерна фізика спробувала захитати, порушити цей догмат. В поняття атома вона вклала зовсім інший сенс, який не має нічого спільного з давнім. «Поняття незмінної первневої частки, — зауважує Вайзакер, — не описує більше явища адекватно. Це значить, що колишнє поняття субстанції не може втриматись більше в новій фізиці» (O. Koch, *Neubau*, 1946, II, с. 82).

Модерна фізика твердить, що взагалі немає нічого атомового, не існує нічого, що було б неподільним. Неподільного немає, є лиш скомпліковане складне. Тим то й атом не неподільний; він є складнем.

Модерна фізика відрізняє в атомі ядро і оболонку. Ядро атома складається з протонів і невтронів, що їх р. 1932 відкрив англійський фізик Чадвік. Як протони, так і невтрони мають однаковий тягар, але вони відрізняються між собою тим, що протони мають на собі одиницю позитивної наснаги, тоді як невтрони її не мають. Невтрони електрично невтральні, звідсіля й їх назва.

Довкола цього позитивно наснаженого ядра кружляють електрони, які, в протилежність до ядра, наснажені неґативно. Кількість їх може бути різна, але вона завжди відповідає кількості протонів ядра. Тому що електрони оболонки наснажені неґативно, а протони ядра позитивно, то, при однаковій їх кількості, перші нейтралізують наснагу других, і атом, як ціле, виступає зовні електрично нейтральним.

Як згадано, кількість електронів оболонки буває різна, і це становить дуже важливу обставину, бо від кількости електронів залежить специфіка атома, формула його якости, визначення його хемічної природи. Кількість електронів зумовлює індивідуальність атома, завжди точно збігаючися з порядковим номером елементу за періодичною системою елементів (первнів). Так атом водня, крім ядра, має ще 1 електрон, атом кисня має 8 електронів, заліза 26, срібла 47, золота 79, радія 88, урану 92. Досі знані 93 роди атомів (93 елементи).

В питанні про істоту атому, а тим самим про істоту взагалі матерії як такої, клясична фізика трималася так званої корпускулярної теорії. Клясична фізика розглядала атом як тільце, як найменшу елементарну (первневу) частку, найдрібнішу частку матеріяльної маси. Модерна фізика в своїй характеристиці атома центр ваги з корпускулярности перенесла на кількість складових часток атома та на питання про їх електричну наснагу, отже на енергію, що від маси, як відомо, не залежить. Дехто з новіших фізиків схиляється взагалі до того, щоб цілком принципово відкинути корпускулярну теорію. Так, приміром, Нейберґ розглядає протони

й електрони атома як форми прояви енергії, частково плинні, частково сталі, що вони в жадному разі не є тільця, а лише спонтанні концентрати сили.

Однак, подібна концепція менш характеристична для новішого вчення про матерію, ніж спроба дати не-опис, висунути неґативне визначення матерії, спроба сполучити суперечності, ствердити, що матерія не є ні тільце, ні хвиля, ні те, ні те, і разом з тим і те, і те. Так проф. Меґліх пише: «Уявлення про первень як про точку маси з дуже незначним просторовим обсягом, — наївне уявлення. Його треба відкинути й заступити іншим, саме, що властивості первня не можна описати ні за допомогою самого тільки поняття тільця (корпускулярности), ні за допомогою поняття хвилі, але що обидва вони становлять цілість, яка й характеризує первень».

Для модерної фізики, зауважує Меґліх, «хвиля і тільце жадні не протилежності, дарма що тільце вказує на концентрацію, на певну точкову форму, а хвиля на безперервне поширювання. Як хвиля, так і тільце є одночасно ознаками нового поняття про атом, і їх не можна вилучити з властивих ознак первня» (Aufbau, 1946, V, c. 506).

Клясична фізика особливої ваги надає ясній чіткості визначень, розчленованості понять. Вона виключає суперечливі описи. Суперечливий опис, опис, який суперечить сам собі, не є жаден опис. Натомість модерна фізика не тільки не відкидає суперечностей, а, навпаки, раз-у-раз використовує їх. Вона має до діла з явищами, що їх не можна описати в поняттях клясичної фізики, і саме тому вона звертається до неґативних і суперечливих визначень, — неґативних супроти понять клясичної фізики.

Проблема простору

Клясична фізика — фізика великих тіл, макрофізика. Для неї поняття простору є основним поняттям. Первні, атоми вона описує як частки простору, як просторові елементарні частки. Вона розглядає їх щодо простору, з погляду їх просторового об'єму і, відповідно до цього, характеризує їх тим способом, що від інших явищ відрізняє їх за їхнім розміром; атоми малі, вони становлять собою остаточну межу в роздрібненні простору.

Якщо клясична фізика є макрофізика, то модерна фізика є мікрофізика. Однак, суть різниці полягає зовсім не в тому, що перша описує просторово великі явища, а друга просторово малі, а в тому, що ця остання стикається із сферою явищ, в описі яких поняття простору взагалі втрачає свій сенс. Явища, які описує модерна фізика, в самій істоті своїй відмінні від фізики великих тіл. Модерна фізика не надає значення моментові

місця. Вона ігнорує його, намагаючись побудувати систему фізики поза категорією простору.

Свою критику просторових категорій в системі фізики модерна фізика починає з констатування можливости фіксувати точно місцеположення електрону в кожен даний момент. Нільс Бор, конструюючи свого часу модель атома, уподібнював атом соняшній системі, де ядро в центрі, а довкола нього обертаються, як планети, електрони. Однак цей образ малої планетної системи, як спочатку уявляли співпорядкування атомового ядра й електронів, довелося дуже швидко залишити. «Виявилося, що й тут точно визначити місце електрона неможливо. При чому, — як це довів Кернер Гайсенберг, — ця неможливість не випадкова; вона походить не з неспроможности вимірювальних метод, хвилевої природи електронів». «Кругообіг електрона довкола атомового ядра менше нагадує рух планет довкола сонця, як обертання симетричного кола в самому собі так, що кільце, як ціле, завжди займає одне й те саме положення, і нема сенсу говорити про місце електрона в дану мить. Те саме стосується також і до протонів та невтронів, з яких складається атомове ядро». «Ми більше не віримо, — зауважує Шредінґер, — у кругові й еліптичні путі всередині атома» (Koch, *Neubau*, 1946, II, с. 82).

Лише про ймовірність місця й шляху каже сучасна не-клясична фізика. Згідно із славетною гайсенберґівською формулою «невизначеної відносности» (*Unbestimmtheisrelation*), присутність електрона в даному місці не може бути вирахувана, а тільки прийнята за ймовірну.

Це відмовлення говорити про місце електрона пов'язано з тим, що сучасна фізика взагалі виявляє тенденцію виключити категорію «простору» із свого змісту. Просторова характеристика атома для модерної фізики не має того принципового значення, яке вона мала для клясичної фізики. Свій образ світу модерна фізика воліє будувати незалежно від поняття простору.

Модерна фізика стверджує принципову можливість побудувати фізику без поняття простору. Так в обсяг сучасного наукового пізнання входять спроби витворити безпросторовий образ світу, — саме те, проти чого так войовничо й запекло змагалась клясична фізика, для якої образ світу був в істоті своїй образом просторового світу.

Як падає камінь?

Клясична механіка визнавала простір за абсолютну даність. Це не підлягало жадній дискусії. Дискусія точилась довкола іншого; чи існує

порожній простір, чи ні, і як падає у просторі камінь? Чи завжди камінь у порожньому просторі падає з однаковою швидкістю?

275 років тому в Амстердамі вийшла латинською мовою написана й гарними ґравюрами прикрашена книга: *Нові магдебурзькі спроби над порожнім простором*. У ній розповідалося про дивовижні сенсаційні відкриття, які зробив Отто Ґеріке (1602–1686), в роки 30-літньої війни бургомістер міста Магдебург. Філософи твердили, що природа не терпить порожнечі; Ґеріке поставив перед собою мету довести протилежне, що порожній простір існує. Він випомпував повітря з двох складених півкуль, і кілька запряжених коней, що тягли ці кулі в протилежні боки, не могли розчепити їх.

Протягом 40 років Галілей уперто повторював один і той самий досвід з паданням каміння; він намагався довести, що камінь завжди падає з однаковою швидкістю, і цим спростувати думку, яка трималася доти, що камінь у рідному місці падає швидше, ніж в іншому. Твердження, що тіло в порожньому просторі падає з однаковою швидкістю, лягло в основу клясичної механіки.

Поняття маси, швидкости і простору взаємопов'язані між собою. Ньютон, основник клясичної механіки, вважав, що простір є фізичною реальністю; як і час, простір існує абсолютно, тобто, якщо з цілого всесвіту усунути матерію, то ще лишилось би щось, і це щось є простір. Ньютон визнавав існування порожнього простору, і ця ідея простору як абсолютної даности понад два з половиною століття лежала в основі механіки. Аж до наших днів. За нашого часу А. Айнштайн виступив з твердженнями, які порушили сталість основ клясичної механіки. За клясичною механікою, тіло в порожньому просторі падає завжди з однаковою швидкістю, маса є незмінною властивістю тіла, що від швидкости не змінюється. За Айнштайновою теорією відносности, маса є змінною властивістю тіла. При збільшенні швидкости руху збільшується маса. Приріст маси відповідає зростанню енергії руху.

А. Айнштайн, як загальний закон, пропонує формулу, за якою кожній енергії відповідає маса. Це значило б, що розпечене залізо повинно було б стати важчим. Проф. Ґеорґ Йоос у статті *Сенс і значення теорії відносности А. Айнштайна* пише: «Замість твердження про сталість маси й сталість енергії, що є властивою ознакою клясичної фізики, виступає твердження про сталість тільки енергії. В космічних просторах втрати маси через втрату енергії дуже значні: сонце при випромінюванні енергії щороку втрачає в цілому 150 більйонів тонн маси» (Universitas 1946, III, с. 355).

Дещо про пізнавальні вартості модерної фізики

Які пізнавальні вартості приносить із собою людству модерна фізика? Що нового й принципово іншого дає нам сучасна, не-клясична фізика? Як вона змінює наш дотеперішній спосіб пізнання світу?

Проф. д-р Вільгельм Вестфаль у статті *Die Grenzen unzeres Anschauungsverinöhens* (Die Gegenwart 1946, 20–21) намагається дати відповідь на поставлені питання. Він вказує, що клясична фізика завжди точно й певно описувала кожне фізичне явище. Про звук вона казала, що звук є ніщо інше, як ритмічне коливання часточок повітря у звуковій хвилі, яке, задля наочности уявлення про природу звуку, може бути уподібнене коливанню концентричних хвиль на воді, коли в неї кинути камінця. Про тепло можна сказати, що воно ґрунтується на русі молекул. Кожна школа має змогу придбати для себе модель, яка, хоч і в дуже зменшеному розмірі, але цілком точно відтворює взаємини в сонячній системі, сонце з його планетами. «І все це, — зауважує проф. Вестфаль, — буде цілком наочно і взагалі правильно».

Але зовсім інакше стоїть справа, якщо ми звернемося до модерної фізики. Модерна фізика відмовляється давати відповіді на питання про істоту тих фізичних явищ, які вона досліджує, і якщо вона й пропонує відповідь, то разом з тим застерігає, щоб ми не вважали її за правдиву. Ми стоїмо на границях наочного пізнання. Ми не можемо уявити собі, щоб щось було чимсь і разом з тим не було ним, щоб атом був тільцем і не був ним, був хвилею і не-хвилею. І, однак, саме цей «дуалізм хвилі й тільця» і становить основний феномен природи. Спроби описати явища подібним способом швидше вказують на непізнання, ніж на пізнання. Вони є більше свідченнями нашої неспроможности пізнати, ніж доказами нашого пізнавального осягнення явища. І, однак, саме ці «неправдиві» в істоті своїй образи з року в рік вели фізику від одного успіху до другого. Як пояснити це? В. Вестфаль каже: «Це як душа!». Правдива суть явища лишається схованою від нас; ми пізнаємо лише прояви даної сутности, якісні її властивості. Душа цілком схована від нас, вона метафізична: щодо атома або світла, то вони сховані лиш почасти, їх проф. Вестфаль називає «пів-метафізичними». Жаден міст не веде від душі до фізичного: душа неприступна для нашого емпіричного пізнання, тим часом як елементарні частки і світло для інструментального пізнання приступні. Вони приступні для пізнання тою мірою, якою мають спільне з великими тілами, приміром, тягар або електричну наснагу і т.п.; однак, інші ґрунтовні ознаки великих тіл, як от постать або просторовий обсяг,

їм невластиві. І тому даремно було б говорити щось певне про це. «Не образи елементарних часток світла становлять собою здобуток нашого пізнання про них, а, навпаки, саме погляд, що „правдиві" їх образи неможливі, саме це і є здобутком найбільшої позитивної ваги. Дехто ладен назвати цей погляд зреченням. Насправді ж він був актом звільнення від балясту невиправданого думання. Він звільнив фізику від ланцюгів порожньої допитливости про те, на що не можна дати відповіді, і широко відкрив двері для розвитку фізики» (с. 18).

Поруч з концепцією півметафізичного агностицизму В. Вестфаля виступає діялектична концепція Макса Вундта. В статті *Логіка Гегеля і модерна фізика* (Universitas 1946, V) М. Вундт воліє вказати на «дивовижну спорідненість поглядів модерної фізики з логікою Гегеля» (с. 554). «Класична фізика, — констатує Макс Вундт, — була пов'язана з клясичною логікою. Клясична логіка ставила перед собою завдання мислити природу поза суперечностями. І це їй щастило робити, бо, як зазначає Гайсенберґ, зерном її була віра в об'єктивний хід подій в просторі й часі, незалежний від спостережень» (с. 555). «На цьому припущенні ґрунтується клясична логіка. Уникнення суперечностей вона зводить у вищий закон мислення» (с. 555). «Форми її мислення споріднені з формами мислення клясичної механіки, в обох випадках вони ті самі, і тому, вони могли знаходити одна в одній міцне підпертя».

Щодо модерної фізики, то вона стає в опозицію не тільки до клясичної фізики і механіки, але й до логіки. Замість уникати суперечностей, вона стверджує їх. Новий образ світу новітня фізика творить, спираючись на суперечності. Макс Вундт наводить характеристичні цитати з сучасних фізиків. Так, приміром, П. Йордан у своїй *Фізиці 20-го сторіччя* пише: «Обидві теорії — і теорія хвильової природи світла, і теорія корпускулярности — цілком експериментально обґрунтовані; обидві вони становлять собою непомильний результат досвіду. Але взаємно вони суперечать одна одній» (с. 84). «Ми, — додає Йордан, — не можемо сумніватись, що цей дуалізм хвилі й тільця є загальнофізичною закономірністю» (с. 85). «Йордан зазначає, — пише Вундт, — що ці загадкові факти суперечать усім іншим звичним поняттям і уявленням. Поза сумнівом, вони суперечать їм насамперед тому, що вони суперечать самі собі. Уникати суперечности і приймати світ як ціле, вільне від суперечностей, завжди було головним правилом наукового дослідження» (с. 548). Але в даному разі новітня фізика наважується піти в розріз із цим правилом. Вона не тільки не уникає суперечностей, але, навпаки, підносить суперечність на таку висоту, з якої перед нею відкриваються нові, досі ще незнані обрії. «Усе,

що є — є конкретне, а тим самим собі самому різне й суперечливе», — наводить Макс Вундт цитату з Геґеля.

Макс Плянк у своїй праці *Шлях до фізичного пізнання* (1934) з приводу Гайсенберґової концепції «невизначеної відносности» (*Unsicherheitsrelation*) вказує, що «вона є щось цілком нечуване для клясичної механіки». «Кожне вимірювання завжди буває неточне, — це загально відомо... Але тут ідеться про неточність вимірювання як про принципову межу, і, що найбільш характеристично, ця межа стосується не окремого положення або швидкости, а їх комбінації. Принципово кажучи, кожне з них може бути виміряне точно, але завжди тільки за рахунок точности іншого» (с. 196). Мова йде не про окреме, а про цілість (комплектність) у всій суперечливій своєрідності понять цієї останньої. «Це поняття суцільности (комплетарности) може розглядатись як найважливіший філософський здобуток, що викристалізувався з модерної і квантової фізики, — пише П. Йордан. — Ми маємо тут перед собою нову форму наукового природознавчого мислення, ґрунтовно відмінну від клясичного наукового природознавчого пізнання в образах об'єктивізованих процесів» ([П. Йордан], *Фізика 20-го ст[оріччя]*, с. 110). «Поняття суцільности повинно зробити зрозумілим у сучасній фізиці суперечливе в явищі світла, яке виявляє іноді характер хвилі, іноді тільця. Експерименти, які дозволяють ясно виступити хвильовій природі світла, відсувають корпускулярну природу світла в невизначеність, роблять цю останню неприступною для спостереження; інші експерименти, які, своєю чергою, примушують виявитись світлу з боку тільцевої його природи, роблять невизначеними й несприйнятними всі властивості, що могли нам виявити хвильову природу світла. Так у цьому дивовижному акті суцільности (комплетарности) природа здійснює властивості й закономірності, які так суперечать собі, що вони ніколи не можуть бути безпосередньо разом, дарма що вони сполучені з одним і тим самим фізичним об'єктом» (Йордан, *Фізика 20 ст[оріччя]*, с. 110, 552).

Я не потребую наводити цитати з Геґеля. Кожен, хто бодай трохи обізнаний з цим філософом, знає, що Геґель якнайкраще показав логіку подібного роду суперечливих сполучень.

Неможливість створити образ світу поза сполученням несполучуваних протилежностей, — такий є той «геґеліянський» здобуток, що, як слушно зазначив П. Йордан, «викристалізувався» з модерної фізики.

Модерна фізика принесла з собою нові ідеї, які дозволяють створити новий образ світу, ґрунтовно відмінний від того образу світу, що його збудувала клясична фізика. Ми чуємо голоси, які кажуть про духову революцію, що достеменно змінює наш образ світу і що може мати таке значення,

як і переворот, здійснений Коперником і Кеплером (Besinnung 1946, II, с. 58). Ми чуємо голоси тих, які стверджують, що ми вже досягли тих останніх меж, де натрапляємо вже не на матерію, а на розумовий плян будівництва (там таки, с. 56). Вони сподіваються прокласти шляхи для великої синтези античної й середньовічної культури з модерними фізикальними уявленнями (с. 56).

Але я не думаю цього. Модерна фізика є фізика, а не метафізика. Як і клясична фізика, вона є здобутком інструментального пізнання. Фізика наших днів притиснулася до останніх структурних меж дійсности, до її деміюргічних основ, але і деміюргізм модерної фізики — механістичний. Гірошіма є апотеозою модерної фізики.

Історіософічний сенс новітньої фізики

Так ми дійшли до питання про історіософічну функцію новітньої фізики. У чому полягає історіософічний сенс модерної фізики? Якщо хочете, в регабілітації середньовічної альхемії. Альхемія стверджувала можливість перетворення елементів. Їй була властива певність, що один метал може перетворюватися в інший. Новочасна хемія з презирством відкинула це. Із своїх теоретичних позицій вона стверджувала незмінну об'єктивно-природну даність елементів. Альхемію й альхеміків вона трактувала як шарлатанів і пройдисвітів, їх спроби як результат «готичної» темноти й «непросвіченості».

З цього погляду дуже цікава одна нотатка у Вільгельма Моока (Hochland 1946, XI, с. 61). Він наводить «теоретичний приклад»: «Цинк має атомовий номер 50, мідь атомовий номер 29; їх сума становить 79. Їх сполучення має золотаве забарвлення. Якщо б атоми цинку й міді пощастило довести до правдивого злиття, то ми здобули б елемент з атомовим номером 79, — це й є правдиве золото. Другий подібний приклад: живе срібло має атомовий номер 80, водень номер 1. Пощасти відщепити від живого срібла один атом водня, лишиться атомовий номер 79, — і це знов буде золото. Мідь, цинк, живе срібло були тими елементами, з якими працювали давні альхеміки». Новий час дискредитував їх спроби; наша доба регабілітує альхемію,

За Середньовіччя просторовий образ світу був підпорядкований релігійній концепції. Існувало уявлення фізичної дійсности й метафізичного субстрату, периферії й центру. Як у часі найважливішою подією космічної історії було богоявлення (теофанія), так і в просторі місце боговтілення ставало центром просторового світу. «Центр землі» знаходився

у Єрусалимі. Ченці показували побожним прочанам місце, де знаходився «пуп землі». Новий час зневажив середньовічну ідею обмеженості фізичного простору. Він висунув ідею про абсолютність простору, про його фізичну реальність. Метафізичній реальності безпросторового новий час протиставив фізичну реальність простору. Церква вчила про безмежність безпросторового, Дж[ордано] Бруно був ініціятором ідеї про безмежність простору; світ не має кінця, кількість світів безмежна. Всесвіт — це просторова розтягліcть, що ніде й ніяк не завершується. А. Айнштайн у наші дні відкинув ідею просторової безмежности всесвіту. Він висунув ідею його замкнености. Час, простір і швидкість становлять внутрішньо пов'язану нерозчленовану єдність. Світ має не три поміри, а чотири; четвертий помір [—] це швидкість. Саме швидкість і зумовлює просторову обмеженість Космосу, те, що світ є сферичною кривизною.

Як фізика, так і філософи йдуть тим самим шляхом. Жан Валь, пишучи про т.зв. «екзистенціяльну філософію», зауважує: «Вайтегід звільняє нас від клясичних понять про час і простір. Жаден інший мислитель, ані Еддінґтон та де Броглі, хід думок яких сягає так далеко, ані навіть Берґсон, не вказують виразніше на конечність переборення часової й просторової схеми, властивої клясичній фізиці, так, що „тут" і „тепер" фактично втрачають своє значення» (Wort und Tat 1944, 1, c. 21).

Ідею нерозчленованої єдности підносило Середньовіччя; ідею множинности — Новий час. Середньовіччя стверджувало реальність духового й ілюзорність матеріяльного; Новий час, супроти того, ствердив ілюзорність духового й реальність матеріяльного. Жадної метафізики, лише фізика. Не Бог, а природа. Уявлення неподільного атома як уявлення про суть множинної та розчленованої матерії лягло в основу того образу світу, який витворив і проклямував Новий час. Наша доба заперечила тезу про неподільність атома. Плюралістичному релятивізмові Нового часу вона протиставила ідею цілости («комплетарности»), але не як ідею тотожньої собі цілости, а як цілости, сприйнятої в «єдності суперечностей». Для модерної фізики матеріал не є ні тільце, ні хвиля і разом з тим вона є і те, і те. Протиставлення матеріялізму й ідеалізму втрачає той сенс, який воно мало в 19[-му] сторіччі.

Середньовіччя говорило про чудо і волю Божу. Новий час відкинув ідею чуда й заперечив втручання волі Божої, що означало б порушення безперервности кавзального ряду. Рятуючи себе від обвинувачень в атеїзмі, Ньютон аргументував: «Творець поважає встановлені ним закони». Модерна фізика вже не згадує про безперервність кавзального ряду; за Гайсенбергом, вона говорить про *Unhestimmtheitsrelation*.

Так накреслюється виразний поворот до Середньовіччя. В сучасній літературі ми можемо натрапити на твердження, що «Арістотель і Тома Аквінат ближчі сучасному природознавству, ніж Гегель і Фоєрбах» (Besinnung 1946, II, с. 66).

Немає сумніву, наш час має багато спільного з Середньовіччям. Наш час регабілітує те, що дискредитував і зневажив новий гуманістичний вік. Але все ж таки я б рішуче уникав говорити про синтезу. Ми не зневажаємо альхемії, але шляхи сучасної фізики ґрунтовно відмінні від шляхів, якими йшла середньовічна альхемія. Вчення А. Айнштайна про просторову замкненість всесвіту не має тієї релігійної метафізичної аргументації, яку розгортала свого часу теологія Середньовіччя. Безпросторовий образ наших днів принципово відмінний від метафізичної безпросторовости Середньовіччя.

Модерна фізика не є метафізикою. Фабрика атомової енергії в Клінтоні і лабораторії Колюмбійського університету — не храм Петра в Римі і не Софія в Царгороді. Робітники не клерики. Гірошіма не Вифлеєм. Бікіні не Гетсиман. Наш час вдерся всередину природи, але його просякнення в деміюргічні тайни природи не духове, а технічне. Воно є здобутком інструментального пізнання.

Те, що новітня фізика не є фізикою клясичною, це іще не робить з неї метафізики. Натуралізм був провідною рисою Нового часу, антинатуралізм став провідною тенденцією нашого. Антинатуралізм може бути як метафізичний, так і антиметафізичний. Новітня фізика репрезентує собою цей останній.

Модерна фізика є продуктом антинатуралістичних і антираціоналістичних тенденцій нашого часу такою мірою, як це можна сказати про сучасне мистецтво або про сучасні політичні й соціяльні течії. Ми наводили цитати з Гайсенберґа, де він вказував на те, що для 19[-го] сторіччя була характеристична «віра» в об'єктивний хід речей, незалежний від втручання спостереження. Наш час відкидає цю віру 19[-го] сторіччя в об'єктивну даність природного світу.

Замість того наш час проголошує іншу віру, в новий технічно перебудований людиною світ, у світ не неподільного, не даного, а експериментально розкладеного атома.

Модерна фізика не є фізикою об'єктивно даного природного світу; вона є фізикою технічно змінених процесів, так само як портрети Пікассо не є природою, сприйнятою в її прямій і безпосередній об'єктивній даності. Модерна фізика розкладає атом, Пікассо робить те саме; він виходить з кола подібних ідей: він розкладає речі. Він малює не-природу, не-скрипку і не-людину.

Промені Рентгена, відкриття Кюрі, квантова теорія М. Плянка, вчення А. Айнштайна, картини Пікассо — явища того самого порядку. Макс Вундт помиляється коли теоретичні засади модерної фізики ототожнює з діялектикого Геґеля. Її «геґеліянство» [—] це витвір нашого часу, вибухових сил нашої революційної доби. І в цьому розумінні модерна фізика не стоїть осторонь від головних шляхів, що ними йде наша епоха.

Криза клясичної фізики є виявом загальної кризи, що її переживає наш час.

ВІКТОР ПЕТРОВ

Ігор Костецький та його критики

Ігор Костецький, *Оповідання про переможців. Дев'ять новель*. Післямова В. Державина. Видавництво «Золота брама». Мала бібліотека МУР'у, 1946, с. 22.

Новелі Ігоря Костецького — були суворим і, слід визнати, нерадісним випробуванням для нашої критики. Можна по-різному підходити до *Новель*, можна сперечатись в оцінці їх мистецького значення, — чому, власне, ні... але й найменше не доводиться сперечатись у визначенні того, що наша критика зазнала тут жорстокої поразки. В оцінюючих змаганнях з автором *Новель* критика не вийшла переможною.

Дуже характерно, — я сказав би, симптоматично, що майже всі критики виявили надзвичайну одностайність в своїх висловленнях про них. Незалежно один од одного, кожен з них стверджував те саме, що перед цим, або одночасно з цим, сказав інший.

Гр. Шевчук свою рецензію, вміщену 16 лютого в «Укр[аїнській] Трибуні», почав, приміром, так: «Книжка І. Костецького має підзаголовок *Дев'ять новель*, одначе, ніяких дев'ятьох новель у ній нема, а зібрано речі зовсім відмінні». Того ж — фатального — дня 16.11-47 в іншій газеті критик В. Ч-ко з свого боку ствердив: «Автор безпідставно назвав свою збірку в підзаголовку *Дев'ятьма новелями*» («Укр[аїнські] Вісті»). До них приєднується в «Рідн[ому] Слові» Юрій Бойко: «В збірці І. Костецького на 23 сторінках авторського тексту вміщено аж дев'ять речей. Більшу частину з цього не можна назвати оповіданням в справжньому розумінні цього слова» (№ 13, с. 127).

Якщо б автором збірки був Брик або хтось один з йому подібних, який-не-будь безнадійний просвітянський провінціал, критики мали б повну підставу оперувати тезою про некомпетентність авторову у визначенні жанрової приналежности написаних речей. Чи може вони гадали, що Костецький, означуючи свої речі так, як він їх означив, хотів бодай

Дев'ять новель. Післямова В. Дорошенка.
К-во "Золота брама", Мала бібліотека ЮПУ,
1946, ст.28

"Новелі" Ігоря Костецького - були сумнівні і,навіть жаданні, нерадісними випробуваннями для нашої критики. Можна по-різному підходити до "Новель", можна сперечатись з оцінкою їх мистецького значення,-чому, власне, ні... але й найменше не доводиться сперечатись у виконанні того, що наша критика взялась тут коротенької поради. В оцінюванні взагалінім з автором "Новель" критика не знайшла порозуміння.

Дуже характерно,- я сказав би симптоматично, що майже всі критики виявили надзвичайну одностайність в своїх висловлюваннях про нього. Незалежно один од одного, кожен з них стверджував те саме, що перед ним, або одночасно з ним, сказав інший.

Гр. Кевчук свою рецензію, вміщену 16 лютого 1947 в "Укр.Трибуні", почав приміром так: "Книжка І. Костецького має підзаголовок "Дев'ять новель", однаке, цілих дев'ятьох новель у ній нема, а зібрано речі зовсім відмінні". Того ж - фрагмента - дня 16.II.47 в іншій газеті критик В. Ч-ко з свого боку стверднув: " Автор свідомо назвав свою збірку в підзаголовку "Дев'ятьма новелами" (" Укр. Вісті"). До них приєднується в"Рідн.Слові" Юрій Бойко: " В збірці І. Костецького на 28 сторінках авторського тексту вміщено не дев'ять речей. Більшу частину з цього не можна назвати оповіданнями в справжньому розумінні цього слова" (ч.12, ст. 127).

Якщо б автором збірки був Брик, або хтось один з йому подібних, яким-небудь безнадійний просвітянський дрозділець, критики мали б повну підставу оперувати тезою про невідповідність авторову у визначенні жанрової приналежности написаних речей. Чи може вони гадали, що Костецький, означуючи свої речі, так, як він їх означив, хотів бодай номенклатурно, бодай на титул-блаті, якісь не-новелі своєї збірки вмістити в жанрові рамці новели...

Супроти критики Костецького, я думаю, що заголовок і підзаголовок вибрані автором, компетентним відрізнити жанрову відмінність новелі і не-новелі, що це зроблено зрілим мистецьким чином і до цілих продумано. Ніби Попри весь свій ірраціоналізм і сюреалізм, попри весь свій "дюїзм" і "живізм", Ігор Костецький - письменник насамперед раціоналістичний. Його ірраціоналізм - ірраціоналізм твердого розрахунку. Він мистець, бо він критик. Тут корінь зла всіх шкідників в критиках і критиків в них.

Отже відповідність заголовка і підзаголовка має дискримінантний характер. Це, безумовно, оперативного призначення. Теж теорії. Вони покликані некритичному читачеві дати функцію так само, як і малюнок обгортки, або й хоть, що там приміро і дуже вдало вибрана критика В. Ч-ка.

Гр. Кевчук пише: " Нічого спільного з новелою не мають цілих "Я і мавпа"і "Бомбардування". Він зауважує приміром "Зорі", "Третьої ракети", "Валерія": "Твори називаються не новелями, а етюдами з наближенням до нарабольчиковости". Але ж саме про це й йде справа... Справа йде про те, що речі, вміщені в збірці Костецького і названі в заголовку "оповіданнями", а в підзаголовку "новелями", не є ні тими, ані тими. Вони є спробами деструкції новелі, спробами з намаганні деформувати жанр новелі. Так і треба розглядати кожну з них речей, як різні типи деформованої новелі. Новелі, які не є новелями. В. Ч-ко вважає авторові цілковитим Вел. Державину, що той "неохоче увінчує збірку (власне все творчість Костецького) як "глибоко вимовну подію" "в мистецький розвиток сюжетової прози". І тоді додає:" Відсутність виразно побудованих сюжетів - мінус і даної збірки, і творчости Костецького взагалі. З огляду на це, не раз доводиться шкодувати шкоду, що наші прозаїки так мало працюють над сюжетосудовою".

Але це ж і робить Костецький він саме працює над розробкою будови сюжета. Насправді мета автора й полягає в тому, щоб з'ясувати, як треба

як слушно зазначає Вол. Державин у передмові до збірки Костецького, "від-
кидає описовість описової матерії" (ст.25). Тому й опис має в модер-
ній, не-грінченківській прозі не-описовий, анти-описовий характер. Тому
й деталі конструюються за внутрішньою логікою тканини оповідання, а не за
логікою даного ландшафту, людського квесту, або зовнішності обличчя лю-
дини.

Вол. Державин пише:" Описовий зовнішній образ Михайла Семенка на по-
чатку оцінки (він ніяком міром не літературний портрет", бо взагалі не опис
взагалі, не "подоба", а суттєва характеристика(ст.26). Державин точно вловлює особливість анти-грінченківського стилю Костецького: образ героя —
не портрет, не опис, не подоба, як і новела не-новела".

"Змістова недосяжність, на яку вказує у Костецького В. О-о, не є "недо-
сяжністю змісту," як це сприймає критик. Це є та не-досяжність, що постає з
з а п е р е ч е н н я м досяжності, філософський адекваторний в 17. стор.Декар-
том, стверджений для 18.стор.Вольтером і розроблений, як догмат, письмен-
ством 19. стор."Звичне логонормування було б тут зайвим" констатує В. Дер-
жавин. Тим-то й дім у Костецького "не розгортається", і не "поступове",
і тим паче не "відгукається"(ст. 27) . "Це не-дім.

Закінчуємо. Справа не йде про"право на експеримент та його межі",
як твердять один з критиків, справа йде про інше: про п р и р о д н и й...
Прикінцна побудова нового образу т е х н і ч н о г о світу, який не
має нічого спільного з тим образом ф і з и ч н о г о світу, який існував
досі. І антитезою до того образу світу, що його стверджує новий час,
починаючи від Ренесансу.

Збірка новель І. Костецького є спроба запровадити технічний у літера-
туру, творити деталі, образи, ландшафт, людей, сюжети, виходити з вимог
технічної конструкції деталі й пересічку, а не з вимог об'єктивного від-
творення фізичної даності зовнішньої природи.

*) Редактор альманаху „Обрій" справедливо розглядає імпресіоністичний „ірреалізм" І. Костецького в його „Оповіданнях про перемогу" (нерелевантні від погляду про суть інших його творів), як нормальний етап в розвитку західноєвропейського імпресіонізму 19. століття, і тому не пропонує до прикінцевих висновків Михайло Авдора. М. Ореста.

Ігор Костецький та його критики; рукопис для журналу «Світання»; архів УВАН, фонд CXLV, папка «Віктор Петров», справа № 1. На машинописі дописок Михайла Ореста — тодішнього редактора журналу «Світання».

номенклатурно, бодай на титулбляті, явні не-новелі своєї збірки ввести в жанровий ранґ новель...

Супроти критиків Костецького, я думаю, що заголовок і підзаголовок вибрані автором, компетентним відрізнити жанрову відмінність новелі і не-новелі, що це зроблено зовсім вмотивовано і до кінця продумано. Попри весь свій ірраціоналізм і сюрреалізм, попри весь свій «джойсиізм» і кафкіянство, Ігор Костецький — письменник наскрізь раціоналістичний. Його ірраціоналізм — ірраціоналізм твердого розрахунку. Він мистець, бо він критик. Тут коріння його змагання з критиками й критиків з ним.

Отже ствердімо: заголовок і підзаголовок мають декларативний характер. Це формули оперативного призначення. Тези теорії. Вони покликані виконувати цілком певну функцію так само, як і малюнок обгортки, або ж ноти, що так прикро і дражливо збентежили критика В. Ч-ка.

Гр. Шевчук пише: «Нічого спільного з новельою не мають шкіци *Я і машина* і *Бомбардування*». Він зауважує з приводу *Зорі*, *Третьої Еми*, *Валерія*: «Твори лишаються не новелями, а етюдами з нахилами до параболічности». Але ж саме про це і йде справа... Справа йде про те, що речі, вміщені в збірці Костецького і названі в заголовку «оповіданнями», а в підзаголовку «новелями», не є ні тими, ані тими. Вони є спробами деструкції новелі, етапами в намаганні деформувати жанр новелі. Так і треба розглядати кожну з цих речей як різні типи деформованої новелі. Новелі, які не є новелями. В. Ч-ко закидає авторові післямови Вол[одимиру] Державину, що той «неслушно увімкнув збірку (власне всю творчість Костецького) як „глибоко знаменну подію" „в мистецький розвиток сюжетової прози"». І тоді додає: «Відсутність виразно побудованих сюжетів — мінус і даної збірки, і творчости Костецького взагалі. З огляду на це, ще раз доводиться висловлювати жаль, що наші прозаїки так мало працюють над сюжетобудовою».

Але це ж і робить Костецький: він саме працює над розробкою будови сюжету. Наскрізна мета автора й полягає в тому, щоб з'ясувати, як треба будувати сюжет новелі. Де конструктивні межі новелістичного сюжету? На що перетворюється новеля, якщо її почати деформувати? На байку? На східню притчу? На психологічний шкіц? На поезію, писану прозою? Певне, що так, бо з чого — історично — розвинулася новеля?

Що винен автор, коли критики не сприймають жадного не. Вони воліють бачити ствердження там, де є заперечення. Критик наводить новелю *Там високо на горах*, що нею одкривається збірка, і тоді зауважує: Що це не новеля — це потребує доказів. Але читання викликає кілька інших питань, кілька чому. Отже: Чому згадано про нещасливе кохання, а не, скажімо, про соловейка на калині, або про материнську любов, або...? Чому старший жмурив

до сонця око, і чому саме ліве? Далі: чи хлопці йшли на бій, чи на розстріл? Якщо на бій, то чому вони взялися за руки?... Якщо на розстріл, то чому вони сходили з пагорба? Уже не наважуємося й питати, хто були ці хлопці.

В одній п'єсі сучасного американського драматурга Торнтона Вайлдера на сцені стоять стільці — це кладовище; люди під парасольками, що сидять на тих стільцях — померлі. В іншій його п'єсі стільці це авто.

Ігор Костецький пише: «Вони зійшли з пагорба». Ця згадка відповідає до заголовка: *Там високо на горах*, хоч і цей заголовок, і логічно — дише логічно і ніяк інакше — пов'язана з цим вказівка: «Вони зійшли з пагорба» не є жадною вказівкою на ляндшафт. Жадного ляндшафту в новелі немає. Є «стільці», що з них сходять дієві особи.

Там високо на горах — абстрактний образ, символ, метафора. Автор бере метафору й починає оперувати нею, деталь підпорядковує даній метафорі. Так з'являється пагорбок.

Пагорбка, як ляндшафту, немає. Є гола сценічна площадка, на якій стоять стільці. Автор оперує театральними умовностями сцени й реквізиту. Чи треба аргументувати право режисера заступити «Форд» або «Ролс-ройз» на сцені стільцями. І якщо це робить драматург і режисер, то чому позбавляти автора новелі права використати той же спосіб?

Критик спиняється на інших двох новелях, де дієві особи в одній — поліцай, в другій дівчина. «Але, — продовжує критик, — вони такі байдужі авторові, що він навіть характеризує їх тим самим засобом:

— „Від поліцая пахнуло ремінням, новою шкірою". У дівчині мокрий від дощу її білий плащ „ніжно пахнув гумою". Це те саме жмурення лівого ока: фальшивий деталь, що має переконати читача, ніби абстрактний персонаж — живий. Але абстрактний персонаж лишається абстрактним».

Ми підійшли до проблеми деталю.

Критик помиляється в одному. Деталі, які він називає «фальшивими», потрібні авторові зовсім не для того, щоб переконати читача, ніби абстрактний персонаж живий, а для того, щоб усунути всяку різницю між живим і виразно абстрактним персонажем, щоб з'ясувати, чи є, взагалі, нефальшиві деталі, чи, може, всі деталі, як такі, фальшиві, і треба новелі писати або без деталів, або конструювати деталі не за принципом опису об'єктивно даної зовнішньої природи, а виходячи з зовсім інших засад.

Автор не вирішив для себе питання, який жанровий варіянт деформованої новелі він ствердить як принцип. Він не прийняв певного остаточного рішення щодо деталів, але він — в обох наведених нами щойно випадках — схопив цілком слушно мистецьку функцію деталю й виробив нову, свою, оригінальну методу в побудові деталів.

Новеля історично розвинулася з байки, притчі, анекдота. Ні анекдот, ні байки, ні притча не потребують ні деталю, ані точного опису героя. Досить, якщо героя названо. Цілком послідовно, що зворотна деформація «новелі» в «анекдот-байку-притчу» демаскує деталь, робить його непотрібним, фальшивим, за виразом критика.

Мистецтво 19[-го] стор[іччя] було описовим мистецтвом. Воно виходило з принципу визнання об'єктивної зовнішньої даности природної дійсности. Звідціля відповідні методи письма у Нечуя-Левицького, Мирного, Грінченка, у Турґенєва й Фльобера чи Золя.

Мистецтво 20[-го] стор[іччя] перестає бути описовим. Воно не розглядає дійсність як зовнішню даність, але як технічно витворену конструкцію. Це мистецтво, як слушно зазначає Вол[одимир] Державин у післямові до збірки Костецького, «відкидає самовартість описової матерії» (с. 25). Тому й описи мають в модерній, не-грінченківський прозі не-описовий, антиописовий характер. Тому й деталі конструюються за внутрішньою логікою тканини оповідання, а не за логікою даного ляндшафту, людського жесту або зовнішности обличчя людини.

Вол[одимир] Державин нотує: «Стислий зовнішній образ Михайла Сожаника на початку сцени бою ніякою мірою не літературний портрет», ба взагалі не опис вигляду, не «подоби», а сутня характеристика (с. 26). Державин точно вхоплює особливість анти-грінченківського стилю Костецького: образ героя — не портрет, не опис, не подоба, як і новеля — «не-новеля».

«Змістова неясність», на яку вказує у Костецького В. Ч-ко, не є «неясністю змісту», як це сприймає критик. Це є та не-ясність, що постає з заперечення ясности, філософськи здекларованої в 17[-му] стор[іччі] Декартом, ствердженої для 18[-го] стор[іччя] Вольтером і розробленої, як догмат, письменством 19[-го] стор[іччя]. «Звичне договорювання було б тут зайвим», — констатує В. Державин. Тим-то й дія у Костецького «не розгортається», і не «поступає», і тим паче не «відбувається» (с. 27). Це не-дія.

Закінчуємо. Справа не йде про «право на експеримент та його межі», як твердить один з критиків, справа йде про інше: про принципи... Принципи побудови нового образу технічного світу, який не має нічого спільного з тим образом фізичного світу, який існував досі. З антитезою до того образу світу, що його стверджує новий час, починаючи від Ренесансу.

Збірка новель І. Костецького є спроба запровадити техніцизм у літературі, творити деталі, образи, ляндшафт, людей, сюжети, виходити з вимог технічної конструкції деталю й персонажу, а не з вимог об'єктивного відтворення фізичної даности зовнішньої природи.

ВІКТОР ПЕТРОВ

Історіософічні етюди[1]

2. Мистецтво XIX–XX сторіч
Методологічні основи пізнання епохи

В іншій статті в іншому конспекті і з іншого приводу ми писали про мистецтво 19 сторіччя, що воно було мистецтвом відображення зовнішнього світу, взятого в його об'єктивно-природній даності. В 19 сторіччі мистецтво — однаково як малярство, так і література — було мистецтвом об'єктивного відтворювання об'єктивно даної природи.

Чи не слід припустити, що модерне мистецтво 20 сторіччя в своїх змаганнях проти мистецтва 19 сторіччя повинно було висунути гасло творення необ'єктивного мистецтва? А певно, що так! І ми маємо можливість ілюструвати це конкретним прикладом. На початку сорокових років у Нью-Йорку відбулася виставка картин Кандинського (1942). Формула для означення мистецтва, репрезентованого на цій виставці, була висловлена з усією безпосередньою логічністю змагань, що прагнуть бути остаточними. Визначення новітнього малярства знайшло для себе втілення в конечній і простій схемі заперечення через **не**: «Необ'єктне (= безпредметове) малярство. *Non objective pictures*».

Мистець, який бачив у мистецтві спосіб пізнавати світ і свої творчі завдання як мистця зводив тільки до описового відображення світу, висував перед собою і своїм мистецтвом зовсім інші завдання, ніж графік, маляр або письменник, що виходив з ідеї деформації світу.

Мистецтво 19 сторіччя було мистецтвом відображеного світу або пізнаного світу. Мистецтво 20 сторіччя ствердило себе як мистецтво перебудови світу.

---

[1] Поч. див. «МУР», зб. 2.

Тут коріння німецького експресіонізму, починаючи з мистців, що належали до групи «Брюке» (Міст) 900 років. Жаден з мистців, що репрезентують експресіонізм, не зображує світ, яким він є за безпосереднім його зоровим сприйняттям. Кожен з них деформує світ. Малюнки мистців-експресіоністів — малюнки деформованого світу. «Дівчина на морі» Е. Гекля або «Жінка, що застібає собі черевика» Л. Кірхнера, ретроспективно виставлені на «Виставці сучасного мистецтва. Модерна графіка. Березень–квітень 1946 р. Мюнхен–Швабінґ», мають аж надто мало спільного з **натурою**. Якщо на наступному етапі мистці «нової речевости» Ґеорґ Ґрос, Отто Діке, Шрімпф та ін. і прагнули повернутися від безпредметовости до «речевого бачення», то все ж таки вони лишаються вірними провідниками ідеї деформації зображуваного світу.

Тут треба відзначити обидва моменти: логіку розвитку в межах даного етапу і загальної тенденції епохи. Наш вік є вік найбільшої спеціялізації і, поруч того, ніколи так яскраво не виявлялася тенденція депрофесіоналізації, як за нашого часу. Ця тенденція охопила як усе суспільне життя, так і окремі його ділянки. Серед них і мистецтво. Від людини більше не вимагають ані вмілости, ані природних здібностей. Диплом університету, ознака фахової освіти, талант і стаж утратили свою вагу. Від директора фабрики або наукового інституту, від інженера, маляра або письменника вимагають не свідоцтва про закінчену школу або про попередній стаж, а сталости ідеологічної функції, чіткости світоглядових настанов.

У мистецтві, репрезентованому експресіонізмом, у малярстві Кандинського або Пікассо устійненість ідеологічної функції, грає далеко більшу ролю, ніж талант мистця, його технічний досвід, вишкіл і професійний традиціоналізм. Мистецтво втратило своє дотеперішнє призначення ізольованого фаху, воно перестало бути кастовим. Як повноправний господар у мистецтво входить аматор, автодидакт і ремісник. Щоб переконатися цього, перегляньте біографічні відомості про мистців, подані в каталозі мюнхенської «Виставки сучасного мистецтва». Фахова людина відходить на задній плян, її заступає універсалістична.

Людина, яка вчора була машиністом, сьогодні — директор науково-дослідного інституту, завтра вона керуватиме армією. Більше немає відмін, які відокремлювали робітника, доктора наук і генерала. Маляр виконує обов'язки, що не мають нічого спільного з його покликанням як мистця. Герберт Веллз ще міг про себе казати що його біографія — лише бібліографія написаних ним книг, що хронологічні дати появи його книг є датами етапів його життя. Веллз належить ще до попереднього покоління. Що важать книги в житті сучасного письменника? Він возить рукопис своїх

книг у польовій сумці або в наплечнику. Він давно вже забув що його життя бодай якоюсь мірою може бути власним його життям, а не функцією режиму абож наказом організації. Біографії Андре Мальро, Гемінґвея, Позичанюка або Ольжича показують нам, чим стало життя письменника за наших днів.

Для чого говорити про свободу мистця й мистецтва, коли ми знаємо, що наші дні потребують формулювань, які не мають нічого спільного з минулим. Реставрація перейдених ідей і образів не розв'язує жадної проблеми при з'ясуванні живого сенсу сучасности.

У шостому (березневому) зошиті «Америкаиіше Рундшав» (1946) був уміщений допис, автор якого зазначив: «Нас не можуть задовольнити тепер загальні гарні звороти після того, як ми пережили дві світові війни й перед нами розкривається третя. Досвіди першої світової війни навчили нас, що голе проклямування чудових людських ідеалів може принести більше шкоди, ніж користи». Отож, годі говорити про абстрактний гуманізм і проклямувати в дусі 18 сторіччя ідею людини. Важить не це, важить інше: як може гуманізм знайти своє практичне застосування в політиці. Ми прагнемо конкретних рішень (с. 93).

Від теоретичного мистецтвознавства й теоретичної соціології людство простує до практичної політики. Тут коріння того, що С.Г., автор огляду сучасної французької літератури, вміщеного в другому збірнику, розмежовуючи мистецькі напрями, нічого не згадує ні про реалістів, ані про романтиків, нічого не каже про неоклясицизм, експресіонізм або сюррелізм. Натомість він називає марксизм, християнізм і ексистенціоналізм як проміжну між ними течію. Не мистецькі напрями, а напрями доктрин. Назви літературних течій, які в основному безпосередньо відповідають сучасним політичним партіям Франції.

...Згадуючи про німецький експресіонізм, ми говорили про реконструкцію світу. Годилося б говорити тим часом не просто про реконструкцію світу, а про **плянову** перебудову світу. Ідея пляну, висунена в двадцятих роках у протиставленні господарській і соціяльній непляновості попередньої доби, в сорокових роках опанувала світ. За наших днів вона стала світовою ідеєю людства. Однаково притаманною й Генрі Воллесові, віцепрезидентові за уряду Фр. Рузвелта, й маляреві Пікассо.

В даному аспекті ми можемо певно сказати, чим був експресіонізм, коли він постав тридцять років тому. Це було мистецтво, яке прагнуло підпорядкувати світ об'єктивно даної природи раціональній ідеї пляну.

Про Пікассо розповідають анекдоту. Пікассо намалював портрет композитора Стравинського й подарував його останньому. Коли

Стравинському в роки війни довелося переїздити через кордон Швайцарії, митний урядовець звернув увагу на цей портрет. Мальоване полотно здалося йому підозрілим, і він заявив: «Це плян. Пляни не можуть бути допущені». — «О, — відповів композитор, — це так. Це плян, але це плян мого обличчя!».

Лишається невідомим, якою мірою ця відповідь задовольнила урядовця. В кожному разі анекдота не позбавлена дотепности й разом з тим стилізованої в дусі нашого часу правдоподібности. І, власне, не тільки тому, що ми звикли до підозрілости теперішніх урядовців, схильних випадковим речам і приватним справам надавати узагальненого значення, а головне тому, що навіть урядовці митниць думають категоріями, властивими як на загал їхньому часові.

Щождо майстра, який намалював портрет, і композитора, з якого цей портрет був намальований, то ситуація, як вона склалася в даному разі, прозоро чітка. Маляр не мав жадного наміру відтворювати на полотні ориґінал. Проблема зовнішньої особистої подібности, істини індивідуального обличчя людини його не обходила і найменшою мірою. Він нічого не копіює. Він не ставить перед собою завдання копіювати дійсність такою, якою вона є. Для нього не існує натури.

Середньовіччя стверджувало примат Божого. Ренесанс і Новий час приматові Божого протиставили примат природи й людського. Для Пікассо, як бачимо, примат природного й людського втратив вагу організаційного принципу, як це було досі. Природу відкинено; розумову дійсність знищено; людину-індивіда заперечено. Глядачі, оцінюючи картини Пікассо, ладні бачити в них одні вияв божевілля, інші — відображення примарної дійсности снів. Ні перше, ні друге. Жадної дійсности. Ніяке не божевілля. Навпаки, супроти того, цілковита тверезість. Адже ж Пікассо й найменшою мірою не романтик. Його творчість належить зовсім іншій системі світогляду, ніж то, що під неї підводили її глядачі в своїх оцінках.

Дійсности немає. Існує тільки функція універсального пляну. Такою є природа, такою є й людина в її теперішньому призначенні. Замість запереченої дійсности природного й людського твориться **плян** нової зміненої й технічно деформованої дійсности.

Плян панує над усім!

Що таке плян? Ідея структурности! До речі, дуже давня ідея. В застосуванні до мистецтва її в 16 сторіччі відтворив Альбрехт Дюрер. Це він, можливо, перший за Нового часу в своїх художніх етюдах замість копіювати дійсність такою, якою вона є в природі, розклала обличчя людини на

структурну схему форм, побудовану відповідно до форм, властивих геометричним фігурам; кубові, кулі й паралелепіпедові.

*

Що нам дало все попереду сказане?... Поперше, ми переконалися протилежности Середньовіччя й Нового часу. Подруге, ми спостерегли, що за наших часів у мистецтві виразно позначилися тенденції розірвати з мистецтвом, яким воно було досі, починаючи від Ренесансу.

Ми бачили: протилежність між Середньовіччям і Новим часом була прямою. Вона охопила все господарське й соціяльне життя обох епох, політичний лад, ідеологію в усьому її обсязі, естетику, етику, космологію, теорію пізнання і т.д.

Ця всебічність охоплення неґацією, з якої не виключене ніщо, є виразним свідченням того, що кожна епоха в своїй цілості становить собою суцільність, **систему**, систему зв'язків усіх ланок і кожної з них зокрема.

Ми звикаємо до історіософічного способу думання. Звикаємо мислити за змінами епох, мислити епохально в перспективі послідовного чергування діб, що заступають одна одну. Отож, і в даному разі дозволимо собі апелювати до цієї ж арґументації.

За Середньовіччя світ був триплощинний: рай, земля, пекло. Так і думання тієї доби було триплощинне: за уявленнями того часу кожна подія відбувалася в аспекті кожного з світів. Кожна людина, кожна земна річ і кожне темне явище мали собі відповідності в істотах, речах і явищах потойбічного світу, небесного й пекельного одночасно. Цьому відповідала дуже складна й детально розроблена система емблем, гербів, символів, подібностей, сенс якої зформульовано в Ґете: *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*.

З правого боку в людини був янгол, ліворуч — диявол. Отож, плювати годилося тільки наліво.

Цій чіткій схемі потрійної, триплощинної розчленованости, такій характеристичній для середньовічного символістичного мислення, протистало одноплощинне думання Нового часу з його релятивізмом і механістичним раціоналізмом. Середньовіччя вчило розглядати явища, події, речі в їх уподібненому відображенні потойбічного; Новий час призвичаїв нас розгалужувати їх. Він призвичаїв нас відокремлювати ряди і розглядати кожен з таких рядів сам собою, в його ізольованій осібності. Письменство має свої закони розвитку, а юриспруденція — свої. І немає нічого спільного, що зв'язувало б агрономію й, скажімо, астрофізику. Одні шляхи, якими йде поезія, інші шляхи науки, і ще інші в політиці.

Властивою тенденцією Нового часу було відокремити законодавчу владу й виконавчу, мистецтво й політику, робітників і урядовців, власність і продуцента, місто й село, церкву й державу, державу й господарство... Новий час відучив нас від уміння спостерігати тотожнє в ідеях, явищах і подіях в філософії й суспільстві. Історики літератури вивчали або впливи одного письменника на другого, хід текстуальних запозичень, мандрівку казкових текстів або — в ім'я автаркії естетичного — поезію за її формальними ознаками: риму, вірш, евфонію, образи.

Тепер поволі ми звільняємося від плюралістичної роздрібненості думання. Виховуємо в собі здатність суцільно бачити й з прихильним довір'ям ставимося до тих філософських теорій, які за наших днів намагаються цю форму **суцільного пізнання** поставити вище за кожну іншу. Ми переконуємося, що кожна галузева ланка в системі епохи може трансформуватися в іншогалузеву, що ланка, яка належить даному рядові, може перейти в інший ряд, не втрачаючи своєї суттєвости. Ми шукаємо методологічних шляхів, щоб ототожнити образ і стиль і, переступивши за межі поняття мистецького стилю, ствердити закон єдности стилю як всебічний закон часу.

Ми з власного життєвого досвіду знаємо: жадне явище не існує само собою, але у взаємодії з суцільною єдністю цілого. Усе, що є, є разом з усім. Людина, подія, процес, наукове відкриття, ліричний вірш належать цілому. Байдуже, з аналізи чого ми почнемо: з аналізи ідей чи матеріяльних явищ. З чого б ми не почали, ми охопимо все разом. Ми покищо не знаємо, як кріль перетворився на щура, або щур на кроля, який механізм перетворення безрогої худоби на рогату, оленя на коня, або може, навпаки, коня на оленя, але ми наочно знаємо, що постріл гімназиста в провінціяльному місті Австро-Угорщини міг змінити обличчя цілого світу.

10 сторіччя призвичаювало нас до приватности й партикуляризму, та на зламі двох епох ми поволі звикаємо, що фахова людина універсалізується, що техніка набуває планетарних маштабів, що постачання харчів людям стає світовим і пляновим, що держава перебирає на себе ролю регулятивного чинника в господарстві і що ідея світового уряду розв'язується в боротьбі за той або той варіянт цього розв'язання.

Запровадження в історіософію поняття епохи відповідає провідній тенденції нашого часу — відмовитися від релятивістичного плюралізму, що був властивий 19 сторіччю. Поширюючи часовий і просторовий обсяг усіх наших уявлень і концепцій, перемагаючи наш дотеперішній партикуляризм, ми починаємо мислити в обсязі й аспекті епохи.

Але тут треба уточнити.

Ми зовсім не хочемо сказати, що поняттям епохи вичерпується вся проблематика історіософії та що поза межами доби кожна з категорій перестає існувати.

Кожна певна доба має власний, тільки їй властивий комплекс категорій — суспільних, господарських, ідеологічних тощо. При переході від однієї доби до іншої заперечення, скероване проти однієї якоїсь ланки в системі епохи, позначається суцільно й на інших категоріях і на комплексі їх у цілому. Однак це зовсім не значить, що не існує категорій міжепохальних і позаепохальних. Зокрема, щоб не ходити далеко за прикладом етнічні категорії в переважній більшості належать до числа таких позаепохальних, наддобових категорій.

Буття етносу звичайно ширше за межі хронологічної тривалости епохи. Це перше. Друге: народи часто не реаґують на форми буття даної епохи, не зважають на вимоги часу — або, щоб висловити цю ж думку трохи інакше: па події часу реаґують позачасово.

Естетичні, етичні і т.д. категорії можуть варіюватися відповідно до зміни етапів у межах даної епохи (приміром, визнання й невизнання Шекспіра, — якщо нам потрібні взагальнені приклади), але можуть переходити з епохи до епохи. Отож, існує етика або естетика в межах етапу даної епохи, етика й естетика епохи й етика та естетика надепохові.

Існують істини, що перестають бути істинами поза межами даної епохи. Ми вже згадували про концепцію космічної безмежности, проклямовану свого часу Джордано Бруно і заперечувану нині в висловлюваннях А. Айнштайна. І ми не цілком певні, що відкриття Коперніка не є лише стилізацією образу космосу відповідно до загальних поглядів, що панували в 16 сторіччі і від того часу репрезентують світогляд усієї доби, Ренесансу й Нового часу, але за нової доби можуть зазнати ревізії й виступити в зовсім іншій, новій для нас цілком несподіваній рецепції.

3. Проблема Ґотфріда Келлера

Як ми щойно зауважили, існують категорії епохальні й позаепохальні. До цих позаепохальних категорій ми віднесли між іншим **етнос**. Відповідно до цього як окрему ділянку в межах історіософії годилося б виділити **етнософію**. Але в даному контексті ми хотіли б поставити тільки питання про реґіоналізм і відповідно до того про зв'язок глобального й реґіонального мислення, культури й етносу!...

Яка існує взаємодія між цими категоріями? Чи є щось спільне між Кантом і Круппом, як це колись, за першої світової війни, полемічно твердив

Володимир Ерн? Що є спільного між ґотикою й плянуванням середньовічного міста? Між пісковими ґрунтами Німеччини й розвитком бюрґерства? Між мореною й тим, що й досі німці розмовляють діялектами? Між реформацією, Лютером, відкриттям аніліну, який замінив індиґо, винаходом дізельмотора, що заступив парову машину, матерією, зробленою німцями з дерева, азотом, здобутим з повітря?

Чи є щось спільне між наукою і етнопсихологією? Якою мірою можлива етнопсихологія як наука?

Так накреслюється низка історіософічних питань. Але ми звузимо їх обсяг. Обмежимося тільки на рамках 19 сторіччя, саме на німецькій літературі в ході її розвитку від романтиків і Ґете до Ґотфріда Келлера й Конрада-Фердінанда Маєра.

Не так давно «проблема Ґотфріда Келлера», проблема реґіоналізму як проблема німецької літератури, була обговорена в статті Фріца Узінґера *Становище німецької літератури* («Ное Цайтунґ» з 19 квітня 1946 р.).

Автор названої статті розмежовує в німецькому письменстві два прошарки: один «горішній літературний прошарок европейської ваги» і другий, який він означає як «реґіональний», що котирується тільки в Німеччині і поза межами Німеччини не важить нічого.

На думку автора, «становище німецької літератури зумовлене політичним становищем Німеччини». Відповідно до цієї тези автор далі пише: «Німеччина не є імперія, і німецька людина є протиімперська людина. Країна замкнена в межах континенту, і те, що лежить по той бік океану, відпадає для німця. Час колоніяльної політики був надто короткий, щоб наситити німецьку душу сталими враженнями позаконтинентального світу. Німець не мислить глобально, він не мислить океанами й частинами світу. Він мислить у межах Европи; він мислить переважно в загально-німецьких рамках або навіть вузько вітчизняно, в межах свого безпосереднього життєвого кола».

Саме в тому, що німцеві властивий не імперський і не океанічний, а вітчизняний спосіб мислення, саме в цьому і треба шукати, на думку Фріца Узінґера, причин, чому реґіоналізм постав у німецькій літературі.

«Дія німецької повісти відбувається між Сельдвілею та Кушнапелем. Але в своїй злиденності актом вчування вона чарує безмежним своїм багатством, багатством любови до малого й незначного. Німецькі письменники бідні, але вони справжні чарівники. Видатні серед них перетворили німецький світ незначного на чарівний світ фантазії. Найвидатніші з цих чарівників — Ґотфрід Келлер і Жан-Поль. Їхній світ — наскрізь німецький світ. Тут їхня глибинність, але в цьому також і їхня обмеженість. Адже

вплив їхній сягає доти, доки сягає німецька мова. Поза німецьким мовним простором їх уже не читають, бо вони незрозумілі. Тут, — закінчує автор абзац, — ми стоїмо перед однією надзвичайно важливою проблемою обмеженості німецького культурного впливу».

І далі пише: «Французька література завжди була й є світовою літературою». Але хто наважиться сказати це про німецьку літературу. «З часів Ґете, — констатує автор, — німецький дух не спромігся зацікавити собою Европу, не кажучи вже про всесвіт».

Залишимо обік Жан-Поля. Говоритимемо тільки про Ґотфріда Келлера. Цей «найвидатніший», — слабенький, принаймні з погляду не-німця, письменник. Дуже слабенький. Він стоїть на рівні таких своїх сучасників, як у російській літературі, скажімо, Потапенко, Боборикін, Шеллер-Міхайлов. Вони теж «найвидатніші» серед інших і так само, як і Ґотфрід Келлер, «чарівники незначного». І їх так само, як і Келлера за межами їхнього «мовного простору» не читають. Чому не читають? Тому, що вони «незрозумілі» за цими межами? Та якщо вони незрозумілі, то хіба Достоєвський зрозумілий? Або Гельдерлін? Якщо взяти приклад з німецької літератури. Хіба Гельдерлін зрозумілий?

«Ситуація» говорить проти Фріца Узінґера: саме незрозумілих читають поза їхнім мовним простором, а надто зрозумілих не читають зовсім.

Проблему Ґотфріда Келлера доводиться ставити зовсім інакше, як її ставить Фріц Узінґер.

Фріц Узінґер не розмежовує політики й літератури. Тим то він багато говорить про океанічне мислення Франції й Англії, щоб пояснити, чому Франція і Англія витворили світові літератури, а Німеччина — ні. Ми цитували вище його думку, що, мовляв, період колоніяльної політики був надто малий у Німеччині, щоб розсунути межі реґіонального світосприймання й піднести німецьке письменство на рівень світового.

Отже, за автором, переборення реґіоналізму й поширення меж письменства стоїть у прямій залежності від поширення глобальної чинности... Абстракції теорії не повинні розбігатися з фактами навіть тоді, коли факти повинні коритися теорії. Немає сумніву, наш час довів, що «чинність теорії» може бути владніша за факти. Ми знаємо: теорія часто випереджає факти, стимулює і організовує їх. Прийдешнє вносить якнайістотніші корективи в минуле. Але покищо все ж таки історію ми розглядаємо як історію фактів, а факти історії стоять у різкій розбіжності з теорією Фріца Узінґера.

Кінець 18, перша половина 19 сторіччя — час колосального духового піднесення Німеччини. Але що становила Німеччина на тому етапі

політично? Ніщо! Національної Німеччини реально не існує. Вона роздрібнена на малі курфюрства й герцоґства. Про Німеччину цього часу можна сказати, що в цей період вона є країною маєтково-приватних, взагалі квазідержавних форм, а про німецький народ, — що він є аполітичним народом.

Ґете був у Ваймарському герцоґстві міністром. Чи був він міністром в урядовому розумінні слова? Певне, що ні. Бо уряд у Ваймарі був не так урядом держави, як приватною адміністрацією при дворі герцоґа, і Ґете доводилося виконувати функції не державного, а тільки приватного, реґіонального міністра.

І саме цей етап є періодом пишного й барвистого квітіння німецької духової культури. В письменстві: Новаліс, Тік, Вакенродер, брати Шлеґері, брати Ґрім, Брентано, Кляйст, Гельдерлін, Е.Т.А. Гофман, не кажучи вже про Шіллера й Ґете. В філософії: Гердер, Кант, Фіхте, Геґель, Шеллінґ, Фр. Бладер, Геррес і, щоб закінчити ряд, Фоєрбах. Саме на даному етапі німецька культура опановує світ, і романтизм здійснює свій тріюмфальний похід, похід піднесеного й здійсненого **духу** через усі країни Европи. А тоді відразу після цього бурхливого, полум'яного розквіту приходить цілковитий занепад. Культурна пустка, Ґотфрід Келлер, Конрад-Фердінанд Маєр. Немов ніколи в Німеччині не було ні Ґете, ні Новаліса, ні Гельдерліна.

У той самий час, у ті самі десятиріччя, коли Франція дає Бальзака, Фльобера, Гюґо, Англія — Діккенса, Теккерея, Росія — Турґенева, Толстого, Достоєвського, духова Німеччина не дає нікого, окрім названих: Ґотфріда Келлера й Маєра. Цілковита духова вичерпаність. Скошене поле після жнив, поросле стернею. Неораний переліг.

А політично, спитаємо ми? Саме Ґотфрід Келлер, і ніхто інший репрезентує добу напруженої державної акції. Армії Німеччини переступають кордони Франції; реально здійснюється національне об'єднання; німецький народ перемагає свій дотеперішній реґіоналізм, стає імперським і, нарешті, колоніяльним народом. Бісмарк у політиці; Ґотфрід Келлер — в культурі.

Отже, констатуємо: політичний реґіоналізм був властивий для доби культурного універсалізму Німеччини і, навпаки, на етапі імперської експансії духова культура Німеччини занепадає. Тим то, як бачимо, **історично** можливі обидва варіянти: прямого зв'язку етносу, держави й культури, як це було у Франції і Англії 19 сторіччя, і оберненого, як це було в Німеччині 18–19 сторіч, де саме в умовах політичного реґіоналізму здійснився культурний ренесанс німецького етносу. Саме за часів Бісмарка духовий вплив Німеччини спускається до нуля.

І це один момент, що на нього не зважив Фріц Узінґер. Духова Німеччина дала Новаліса, Гельдерліна, Е.Т.А. Гофмана, пізнього Ґете як автора *Фавста*, але вона не дала жадного письменника **типу** Бальзака, Фльобера або Толстого. На етапі, коли світове письменство Европи плекає «об'єктивний реалізм», Німеччина спромоглася дати тільки Ґотфріда Келлера, К.Ф. Маєра, Т. Шторма, Г. Зудермана тощо. Автори виявили неспроможність відобразити реальну об'єктивність, відобразити реальність. Спроби реалістичного письма закінчилися для німецької літератури 19 сторіччя поразкою.

Гайнріх фон Офтердінґен Новаліса, *Фавст* Ґете, казки Тіка, новелі Е.Т.А. Гофмана — виразники літератури, що на місце об'єктивної реальности ставлять замкнену в собі реальність духу, реальність філософську й психологічну або психопатологічну, не зовнішню, а внутрішню, не об'єктивно відображену, а суб'єктивно витворену з середини себе.

Мм могли б говорити про звичку в Німеччині до реґіональних, замкнених у собі форм мислення, виховання в традиціях приватнодержавних форм при переключенню народу зі сфери внутрішньої творчости на зовнішньо-імперську повинні були призвести до того, що й імперська ідеологія і імперська акція німецького народу й німецького етносу послідовно набули тих же реґіональних, приватно-замкнених форм. Події наших часів, дійсність 30–40 років показали, що приватна форма імперії є нонсенс; вони довели неможливість існування реґіональної імперії, абсурдність концепцій імперіялістичного реґіоналізму, реґіоналізму, який спробував ствердити себе як імперіялізм. Варіянт реґіонального розв'язання проблеми світової імперії був заперечений.

Коли ми говоримо тут про реґіоналізм у мисленні, ми не вкладаємо в це поняття жадного абстрактного або метафізичного сенсу. Ми воліємо лишатися в рамках історіософії, в даному разі на ґрунті конкретної історії Німеччини. Так перед нами постає проблема історизму етнопсихологічних і етноідеологічних понять: як історично постають, як на ґрунті історії витворюються певні етнічно-психологічні категорії?... Абож точніше: чи можливі етнопсихологічні категорії як історичні даности?

Але для відповіді на це нам потрібний був би окремий нарис.

ВІКТОР ПЕТРОВ

Проблема великої літератури

Англійці багата нація. Одна із найзаможніших у світі. І це в них, заможних, існує прислів'я: «Я не такий багатий, щоб купувати дешеві речі!». Ми цього не кажемо. Ми кажемо й робимо навпаки.

Невже ж ми такі багаті, що можемо дозволити собі розкіш з широким жестом архімільйонера розтринькувати наші убогі ресурси на видання великої третєгатункової, літератури?... Ми, найзлиденніші з усіх, ми охоче марнотратствуємо!... Ми блукаємо по смітниках літературних задвірків і збираємо покидьки роботів; трупне харкотіння механічних автоматів, жахливу й жалюгідну, безнадійну в своєму одчаї маячневу продукцію кололітературних Мармеладових.

Але годі про це! Хай мертвотники й далі роблять своє мертве діло. «Що їм Гекуба?!» Зрештою, в нас є далеко важливіші справи. Жодного з видавців мотлоху, почавши з Івана Манила, не переконати, що те, що вони видають, то є мотлох. Це все одно, що сліпому від народження тлумачити, що таке біле. «Біле як молоко! Біле як папір!» Нарешті він перерве вас і скаже вам, що він збагнув. Біле це солодке, смашне, вологе, рідина. «Його п'ють. І, одночасно, воно гладке, пласке й тонке. З нього роблять торбинки й штучні квіти»... Чи ваша провина, що він не зрозумів вас?

Становище письменника в нашій громадськості, поза межами ближчого літературного оточення, дуже нагадує зазначену ситуацію і розмову з сліпим про барви і з глухим про музику. Автор вважає за свій обов'язок говорити ясно, однак, відразу ж, в міру того, як він висловлює свою думку, починається нагромадження непорозумінь.

Говорячи це, я зовсім не маю на увазі, когось з «заперечених» письменників; я говорю про визначного й авторитетного автора *Волині*.

З півроку тому була опублікована доповідь Уласа Самчука про *Велику літературу* (МУР, № 1). Майстерно зроблена, блискуча, глибокодумна

і, разом з тим, гірка стаття. Вона не дійшла ні до кого. Критика не реагувала на неї зовсім. Певне, читачі так само.

Я наважився б сказати: ми володіємо дивовижною здібністю ігнорувати варте уваги і не реагувати пристрасно на те, що варте пристрасти. Хоч, разом з тим, вміємо означувати комарів із караванами верблюдів проходити через вухо голки.

Можливо, це ігнорування є наслідом причин, що про них писав автор: «Інколи, і то досить часто, наш громадянин зовсім не має до мене ніяких претенсій. Більше того: він дивиться як на якийсь безплатний додаток до певного життєвого комплексу його щоденних справ, а то й не дивиться на мене взагалі. Бо певно, що поняття літератури доходить до його свідомости дуже непереконливо, як шматок хліба чи чутка про атомову бомбу» (с. 39). Це той стиль, яким пише автор. На жаль, можливо, сам автор винен, що його стаття в тому вигляді, в якому її опубліковано, справляє далеко менше враження, ніж це могло бути. Мені, приміром, не здається, що її написано ощадно. Письменник звик до широких полотен, до монументальних речей, до розлогого стилю. Отож і свої статті він часом подає в цій же, звичній йому, розлого-епічній манері, хоча це й шкодить їм, породжуючи перебої стилю.

Тонкий, елегантний сакс, вишуканий рідкісний фарфор письменник пересипає половою. Свої ефектно-барвисті образи, карбовані формули, він загортає в м'яку і пухку бавовну вати! Навіщо це він робить?

Задля мудрої обережности, як поступка читачеві, що не сприймав подібного стилю! Витончений стиліст у своїх фейлетонах, Улас Самчук, іноді, примушує себе писати без блиску. Письменник з широким діяпазоном, замість говорити у весь голос, іноді, знижує тон і починає говорити в півголоса. Добре, що не мовчить зовсім! В названій статті Улас Самчук ставить проблему великої літератури. Проблему важливу й актуальну. Але, характеристично, він примушений відразу почати виправдуватись. Так, У. Самчук виправдується, що він ставить цю таку пекучу й гостру проблему.

Я наведу це місце з його статті, бо воно якнайкраще викриває всю ненормальність наявного становища в нашій літературі. «Хочеться, — пише У. Самчук, — говорити про велику літературу. Мені задавали не раз питання, що це, влас[тиво, є] велика література? Задавали це питання люди інтелігентні і освічені. Інколи вони намагалися це пояснити звичайною стилізацією цієї справи, відносячи це поняття в е л и к а л і т е р а т у р а [розрядка В.П. — *Упорядник*] до моєї словної еквілібристики» (с. 41).

Як важко творити письменникові в атмосфері, де люди освічені й інтелігентні вважають проблему великої літератури за фіктивну, чисто

вербальну. Звикли трактувати українську літературу як малу, як принципово регіоналістичну, як літературу, призначену виключно для хатнього вжитку, замкнену в межах даного мовного простору, вони й найменше припускають, щоб хтось серйозно називав її великою й серйозно претендував для неї на місце в колі інших світових літератур. І автор починає підбирати аргументацію, яку «ці інтелігентні й освічені люди» здібні були сприйняти. Він починає писати просто й приступно, не як письменник, а як шкільний учитель, тлумачучи анальфабетам звичайні абеткові речі.

Ви маєте рацію, пане Уласе, коли, не витримавши, нарешті, в обуренні й з гнівом пропонуєте: «Залишмо на боці шкільні пояснення. Зараз ми не в школі, а на фронті!» (с. 40). Ви слушно кажете: «Наші нещодавні минулі віки з послідовною закономірністю виділяли із себе послів у царство вічности. Так було, так є і так буде, бо інакше бути не може» (с. 41). І ми хочемо, щоб наші письменники були послами у вічність, а не вчителями в школі для анальфабетів.

Проблема «великої літератури» впирається в проблему взаємин «країни» й «літератури». В своїй узагальненій постановці ця остання припускає кілька варіантів можливих рішень.

Зв'язок між «країною» й «літературою» може бути подвійний; він може бути прямим або непрямим, оберненим. Припустивши, що зв'язок може бути лише прямим, ми повинні будемо ствердити, що географічно і політично мала країна має малу літературу і, навпаки, велика країна, в свою чергу має завжди велику літературу.

Однак, аж ніяк не виключене й протилежне формулювання, яке спирається на ствердженні існування оберненого, непрямого зв'язку між країною та письменством. При такому припущенні доводилося б визнати, що мала країна може мати велику літературу, виявити себе в розквіті своєї духової творчости, так само як велика країна, відповідно до того, поглинена ствердженням себе в своїй імперській, географічній великості, витворює не велику, а малу літературу.

Це, розуміється, схема. Чисто раціональна схема; абстрагована конструкція. Чорні сильвети дійсности, відображені на білому тлі екрану. Умовні значки діяграми. Та сіра теорія, яка, однак, за образним висловом Гете, має при корені зелені паростки життя.

Але я дозволю собі ухилитися від того, щоб мандрувати по алеях розаріїв римської імперії, блукати в кактусових пустелях Мехіко, або спинятись з Бедекером у руках коло кожного кам'яного надгробника в Вестмінстері. Мобілізуючи запаси шкільних знань, кожен з нас, без особливих труднощів, зможе наповнити згадані форми конкретним змістом.

Щодо нашого громадянства, то воно воліє, віддати перевагу з усіх варіянтів першому, прямому. Чи ж не прямі шляхи найкоротші. В прагнення великої літератури воно вкладає прагнення великої державности і, при чергуванні завдань, вимагає її живі сили нації зосередити виключно й безвідмовно на боротьбі за велику країну.

Мала карликова колоніяльно-етнографічна країна має таку ж карликову, колоніяльно-залежну, етнографічну літературу. Лише великі, імперські, державні, океанічні країни мали, мають і матимуть імперські, державні літератури, літератури океанічного обсягу. Те, що українська література 19[-го] ст. була злиденною, трагічно-карликовою, регіональною літературою — це треба пояснити її політичним провінціялізмом. Переможіть регіоналізм країни, і ви визволите духову творчість нації. На терези, де важаться культурні вартості, треба покласти державця. [*Cu*]*ius regio, éius religio*. Чиє панування — того релігія. В руках владаря міт, епос і гімн.

Та поруч з цією монументальною, металевою, «чоловічою» концепцією існує й інша, «жіноча», м'яка як оксамит, гнучка, як шелестливий шовк.

Чоловік сіє збіжжя. Із збіжжя роблять спирт, із спирту — кавчук, шини авта. Так народжується швидкість. З молока материного роблять сир, з сиру — синтетичний шовк. В коштовні шовки завинено різьблений ларець з священною гостією духа. Дух віє, де хоче. «Дас евіґ вайбліхе!» Вічно жіноче з його жіночою несталістю. Не холод металю, а тепло материнського тіла. Немовля біля материних грудей. Солодкий струм молока. Так народжується ніжність. Колискова пісня. Ліричний спів...

Повертаємося до статті Уласа Самчука *Велика література*. Уласові Самчукові належить клясичне формулювання, тези про непрямий, обернений зв'язок між літературою і країною. Він вказує на приклад малої провінційної Норвегії. Мала країна спромоглася витворити велику світову літературу. «Що б ми знали про невеличку Норвегію, коли б ми не читали Кнута Гамсуна, чи не бачили в театрі Генріка Ібсена?» (МУР, № 1, с. 45). «Нам не треба бути в Англії, бачити англійця. Нам тільки треба розгорнути *Макбета*, *Короля Ліра*, *Гамлета*, *Ромео й Джульєту* (с. 42).

Улас Самчук виступає на оборону літератури. Він хоче оборонити автономність літератури, захистити її автономне значення в репрезентуванні нею нації. Він твердить: «Великі твори літератури надають людям і народам право бути висловленими. Не бути німими» (с. 43). Він висуває тезу, про літературу як ареопаг. «Велика література світу — це ареопаг, де судяться вселюдські вчинки, і горе тим народам, які в цьому судилищі не заступлені» (с. 46).

Замість ствердити вічно чоловіче — війну! — він воліє ствердити вічно жіноче. Він пише про Францію: «Ми звикли думати, що долю народу вирішує війна. Війни, мирові конференції, з'їзди й засідання міністрів. Це було б [страшенно] неточне розуміння. Коли б долю французького народу вирішував 1871 рік, то Франції вже не було» (с. 45). Долю Франції вирішила її література.

Ж.-П. Сартр у наші дні закидає Флоберові, що року 1871 він не виступив на захист комуни. Так, Флобер виявив дивну байдужість у своєму ставленні до комуни, він не втрутився в її справи, як це зробив Курбе. Флобер нічого не зробив, щоб врятувати комуну, але чи його творчість не врятувала Франції?

«Дуже легко перемогти й перекреслити Абесінію, але майже не можна цього зробити з народами нашого суходолу!» — зауважує Улас Самчук. «Коли французькі письменники перестануть діяти, коли вони опустять поле чинности в цьому просторі, Франція може тоді програти всі її війни — її роля буде скінчена» (с. 46).

«Ми, українці, стверджуємо ці істини не тільки для того, щоб їх пригадати». Справа йде про українську літературу. Про літературу такого міряла й такого стилю, яка могла б піднести нас в очах нас самих і людства. І Улас Самчук стверджує: «Іноді малі числом народи займають у бібліотеках досить велике місце, в той саме час, як ми там майже не заступлені. Побіч світових народів, як британці, французи, росіяни, ми там знайдемо фінів, данців, фламандців. Ми знайдемо басків, угорців, знайдемо провансальців, але дуже тяжко знайти там нас, українців». І Самчук висловлює гіршу істину: «В географії культури ми далеко менше займаємо місце, ніж у фізичній географії» (с. 47).

Чому? Ось питання, яке потребує розв'язання. І про нього ми ще говоритимемо.

«Градації культур!» Шекспір з одного боку, і Котляревський — з другого!... Улас Самчук з цього приводу пише: «Ромео і Юлія завдали собі значно більше труду глибше, ширше виявити свої почуття, ніж Наталка Полтавка і Петро. Гамлет ставить проблеми бути чи не бути куди ученіше, ніж Москаль Чарівник!». І він продовжує: «Це саме з жалем мусимо ствердити між Толстим і Нечуєм-Левицьким. Ми можемо написати проти Толстого безліч розтрощуючих брошур, але що ми хочемо собі тим допомогти? Дистанція між *Кайдашевою сім'єю* та *Анною Кареніною* від цього ніяк не зменшиться».

Чи слід це пояснити ступенем таланту, чи, може, «причину цього явища треба шукати не тільки в самих талантах, а також у середовищі, серед котрого ті таланти себе проявляють»?

Так проблема великої літератури стає проблемою творчости або соціологічною. Отже, вона стає проблемою літературознавчою, тобто тим, чим вона повинна бути з самого початку! Я хотів би внести при цьому маленьку поправку. Не Л. Толстой і Ів[ан] Нечуй-Левицький, а Л. Толстой і П. Куліш. При цій заміні проблема стає наочнішою, експериментальне більш виправданою. Аркуші діяграми, призначеної для лабораторного кресленника, не будуть раз-у-раз зсовуватись. Ми говоритимемо про однозначні речі. Однозначні?! Цілком, аж до найменшої подробиці! Саме тому я й спинився на цьому варіянті зіставлення: Лев Толстой і Пантелеймон Куліш!

Вони почали друкуватись на сторінках одного й того самого періодичного видання, в одні й ті самі роки. І до того ж вони дебютували однотемними творами! Чи може бути експериментальна обстанова для розв'язання поставленої проблеми більш зручною? Навряд!...

На початку 50[-их] років в некрасівському «Современнику» П. Куліш надрукував свої *Спомини дитинства*. Там же тоді ж А. Толстой вмістив свої *Спомини дитинства*. Куліш дебютував, знаходячись літературно в далеко кращих умовах, ніж Толстой. Ситуація літературного середовища, про яке згадав Улас Самчук, була вигіднішою у Куліша, а не в Толстого. Що ж до таланту — саме таланту, а не генія — то талант, у відміну від геніяльности, не є природньою даністю, а творчим завданням і все залежить виключно від того, як дане завданим, яке ставить перед собою письменник, буде розв'язане.

Два письменники поставили перед собою, кожен незалежно від другого, одне й те саме літературно-творче завдання: написати спомини з своїх власних дитячих років. Реалістична манера є в цей час панівною, і тут ні для одного, ні для другого немає жодної дискусії. Кожен з них писатиме в тій самій манері. Але один з них є літературно-досвідчений, а другий літературно-недосвідчений. Один має за собою літературний досвід, другий не має жодного. Один стоїть ближче до літературних кіл, є, власне, господарем журналу; другий стоїть дуже далеко від цих впливових літературних кіл. Перший з них був Куліш, другий Толстой. Хто з них двох, при властиво однакових літературних відносинах, мав більше шансів для вдалої розв'язки питання і хто менше?

Критика не знала ні першого, ні другого, їх не знали ні Ап[олон] Григор'єв, ні Ів[ан] Тургенєв. І все ж таки Ів[ан] Тургенєв у своєму листі до видавця «Современника» Некрасова відзначив відразу ту творчу помилку, якої припустився П. Куліш. Кулішеві пошкодила при розробці теми його літературна досвідченість. Замість писати свої спомини про дитинство, він, який працював над Гоголем і дав монументальний про нього твір, одночасно поставив

перед собою інше завдання: описати за Гоголем і в дусі Гоголя аналогічні дрібнопанські постаті з аналогічного оточення. Завдання подвоїлось, постанова розщепилась, а разом з тим розчленувалась і свідомість письменника. Тургенєв відразу схопив в оповіданнях Куліша цю розщепленість двоїстої розчленованої свідомости. Ніхто не може заперечувати, що зрушення подвоєного погляду, зміщення ракурсу може бути завданням письменника, може бути метою, але автор — Куліш — в даному разі не мав зовсім цього на увазі.

При розробці поставленої теми А. Толстого врятувала менша його літературна досвідченість. Він не ставив перед собою жодних побічних завдань. Він волів розповідати про свої дитячі роки і, якщо він і писав під впливом Руссо, то саме так, як той написав свою *Сповідь*: за єдиною вимогою, бути щирим. Згадайте в *Юнацтві* нотацію тітчину, яку ця остання вичитує Ніколеньці Ірменьову, коли вона повчає його, що щирість не потребує зовсім говорити кожному в вічі те, що він про нього думає. Ірменьов-Толстой і в житті, і в літературі хотів бути послідовним.

Компроміс, розрив двох плянів, композиційна помилка Куліша стали структурною помилкою твору. Його літературна зрілість зробила його твір незрілим. У А. Толстого його незрілість призвела до того, що дитячі його *Спомини* є твір художньо зрілий.

Існують безвихідні становища. Існують становища, де однаково безпомічними будуть як геній, так і графоман. Якщо *Спомини дитинства* Куліша не були вдачею для нього, то прямою його невдачею був історичний роман *Олексій Однорог*, вміщений, як і *Спомини*, в тому ж таки «Современнику». Ідеалістичний сентименталізм, поданий в стилі вальтерскотівської псевдоісторичної бутафорії на початку 50-тих років — це було безнадійне завдання, якого не розв'язав би навіть і геній. Стратегічно — це польська кавалерія, яка йде в атаку на німецькі танки в певності, що німці не мають останніх. Певність, що вальтерскотівський стиль може бути затриманий в літературі в 50-тих роках, загубила Куліша. Жанр історичного вальтерскотівського роману в цей час був застарілим жанром. Літературно помилкове завдання призводило до створення помилкових сюжетних ситуацій і таких же псевдо-історичних типів. Той, хто одвідував німецькі палаци-замки з залями, розписаними картинами на історично-мітологічні сюжети в ці ж 50–60[-ті] роки, відразу зрозуміє, про що я кажу. Ідеалізовано-сентиментальна пристойність їх живопису справляє гнітюче враження.

Тут варто зіставити Куліша з Кулішем. *Олексія Однорога* з *Чорною Радою*. Як я вже сказав, проблема великої літератури є літературознавчою проблемою. *Олексій Однорог* написаний після заслання; *Чорна Рада* в роки

Кирило-Методіївської акції. Відбиток революційної акції «Молодої України» 40-их років перед 1848 роком! — лежав на *Чорній Раді*. Ще в першому варіянті *Чорної Ради* в романі є багато вальтерскотівського антикварства, в другій редакції автор усуває все це з тексту. Автор потребує місця на сцені для дії мас, для показу соціяльних противенств. Йому не лишається місця для складних декоративних прикрас, для меблів, костюмів, зброї. Потреба бути ощадним рятує Куліша. Вона робить вивершеним цей роман. У *Чорній Раді* майже немає бутафорії. Куліша цікавила тут не бутафорія, а проблема: чи можлива в Україні революція, чи можливе повторення чорної ради? І що таке ця чорна рада? Натомість в наступному історичному романі *Олексій Однорог* соціяльну проблематику одсунено на задній плян. У автора є багато вільного місця для розмальовуваної фарбами дерюги. Соціяльно-революційну проблематику заступає антикварно-сентиментальна ідеалізація патріярхальщини. Це була цілковита поразка! Куліш виходить із складу співробітників «Современника» і його заміняє Чернишевський.

Завдання дати не антикварний історичний роман з широко накресленим соціяльним тлом і широкою теоретично-філософською проблематикою, остаточно переборовши усталену канонічно вальтерскотівську схему, здійснив не Куліш, а Л. Толстой. Дарма, що в *Чорній Раді* Куліш став уже саме на шлях до цього!... Справа, як бачимо, не в писанні, як думає загал, і не в середовищі, а в правильно поставленому літературному завданні й правильно вибраних літературних засобах. Однак, не завжди! О, зовсім не завжди! Куліш хотів «причісувати» Шевченка. Куліш бачив помилки Шевченка й вони дратували його. Він ясно бачив, як треба писати правильно. Різниця між Кулішем і Шевченком не в тому, що перший з них талановитий письменник, а Шевченко геніяльний, а саме в тому, що Шевченко був «селюком», що він не знав, як писати правильно і писав неправильно, з похибками, нескладно і неохайно. В цьому й полягає геніяльність Шевченкових *Гайдамак*. Своїх *Гайдамак* Шевченко написав геніяльно через свою неможність написати канонічну річ.

Геніяльність Шевченкову врятувало те, що в літературу він прийшов випадково, з боку, крізь бічні двері. Порівняймо Шевченка-поета з Шевченком-малярем. В живопис він потрапив через майстерню Брюлова, через Академію. Він умів малювати правильно. Він мав диплом. І малюнки його безперечно талановиті, але аж ніяк не геніяльні. Якщо б Шевченко прийшов у літературу як письменник, а не як учень Брюлова, він писав би талановито, але, певно, не краще за Куліша. Російські вірші Шевченка, написані правильно, є свідченням того.

Український нарід складається з 40 мільйонів. З них 40 мільйонів поетів. Ми маємо геніяльних поетів і жодної великої літератури. Ми мали геніяльного Павла Тичину. Я певен в геніяльності Тодося Осьмачки. Але коли Артур Рембо опинився після провінції в Парижі, він написав тут свій косноязичний, геніяльний в своїй косноязичності *П'яний корабель*. Він не уникав своєї косноязичної геніяльности. Він ішов назустріч їй з одкритими очима і розкритими долонями рук, піднесених вгору.

Куліш хотів написати в творі *Михайло Чарнишенко* як Вальтер Скот, у споминах дитинства як Гоголь, в першій збірці своїх поезій як Шевченко! В одному з своїх творів як Пушкін, в другому як нарід. Він ніколи не міг знайти для себе своїх власних шляхів. Тим часом, щоб написати *Спомини дитинства*, він потребував лише щирости. Щоб написати не *Олексія Однорога*, а твір рівня *Війни й Миру*, він потребував звільнитись од «вальтерскотизму». Йому не бракувало ні таланту, ані середовища; йому бракувало одного: певности себе як мистця. Того, чого не бракувало ні Л. Толстому, ні Т. Шевченкові, ні А. Рембо.

УЛАС САМЧУК

Велика література

Ставити питання твердо, виразно, а головне я с н о і одночасно давати на них таку ж відповідь є для людини невідкличною потребою її щоденної життєвої практики та її виміряного історичною доконечністю буття. Трохи підкреслюю поняття я с н о і вирізняю його над т в е р д о і в и р а з н о з чисто зрозумілих і чисто життєвих міркувань, бо ясне думання, ясне задивлення на справи дає людині в руки велику зброю і дає можливість чутися з нею на планеті безпечніше й цілеспрямованіше.

Можна думати категоріями Арістотеля чи Канта, можна боронити однієї теорії проти інших, можна бути за і бути контра, можна зіставляти світогляди і вибирати між ними ті, що найближчі моїй духовій істоті, але що б я не переслідував у житті, на що б не кинув свій погляд, я ніколи ніде не могтиму доцільно вивчити своєї чинности, коли я не буду дивитись на речі ясно, виразно, без певних химер і певних забобонів.

По своїй природі не люблю крайностей, їх не переслідую і їх не проповідую. Не думаю категоріями революціонера, але рівночасно не розумію реакції на революцію. Хочу думати, що бути сучасним, бути наскрізь часовим, тримати палець на живчику всього, що діється у наш час, не дати порвати себе вирвою химер та ексцентричних уявлень життьових істин, — це є та ясна життьова мудрість, яка крок за кроком, з дня на день, з десятиліття на десятиліття веде нас вперед і яка, можливо єдина, доводить нас до потрібної, розумної і ясної мети.

Взагалі не розумію виключностей в ідеї, в чині, в способі поступування. Уважаю, що життя є досить скомпліковане, щоб можна уняти його якоюсь виключністю. Думаю, що складником його можуть бути одночасно і реалізм, і романтизм, ідеалізм і матеріялізм. Одна й та сама людина, чи група людей, навіть одна і та сама теорія життя включають в собі всі ці ознаки одночасно, і все це разом творить цілість, як складники повітря

творять повітря, як складники води творять воду — ці основні передумови фізичного життя на землі...

В питанні, яке хочу зараз ставити і на яке хочу зараз давати відповідь, притримуюсь такого ж погляду — ясности! Хочу думати і тут ясно, просто і наскрізь зрозуміло... І хай дарують мені ті, що не мають терпцю і воліли б чути про ці принципові речі дещо скомплікованішою як мовою, так і її висловом. Але я гадаю, що ми повинні передусім казати про речі мовою людей і щойно пізніше мовою богів. Хочемо говорити не як філософи, а як звичайні учителі.

Потім я свідомо хочу ще і ще повторюватись. Я знаю і без зайвих слів, що питання великої літератури не новинка, не відкриття, не остання мода, але одночасно мені здається, що якраз це питання з погляду на його незмінність треба завжди ставити і завжди на нього відповідати. Чому? А тому, що є дуже виразні ознаки, які постійно нам кажуть, що такі питання часто зникають з нашої уваги, наколи ми, будучи заняті своїми щоденними клопотами, не звертаємо на них більшої і тривалішої уваги.

Маю до нашого громадянина чимало претенсій, навіть коли він не має таких претенсій до мене. Маю ті претенсії, якраз як літератор, не зважаючи на те, що громадянин не має таких претенсій до мене, як літератора. Інколи, і то досить часто, наш громадянин зовсім не має до мене ніяких претенсій. Більше того: він дивиться на мене, як на якийсь безплатний додаток до певного життьового комплексу його щоденних турбот, а то й не дивиться на мене взагалі. Бо певно, що поняття література і літератор доходить до його свідомости дуже непереконливо. Менш переконливо, як шматок хліба чи чутка про атомову бомбу. Тому якраз я уважаю, що треба про цю справу говорити і то в рамцях нашого суспільства, особливо нашого і особливо зрозумілою мовою.

Бо поняття література, літератор, а особливо поняття велика література не є і бути не може такою вже собі простою справою, як це може гадати український громадянин, що має всі добрі чесноти патріота, революціонера чи громадського діяча. Є парадоксом, але і одночасно фактом, що це поняття особливо у наш час, до певної міри перестало бути актуальним, не зважаючи на те, що якраз наш час, як ніколи інше, вимагає від нас повної і всебічної свідомости, що такі справи, як справа культури чи зокрема справи літератури, — це речі першорядної ваги, це те слово, що його у свій час ставив нам насторожі наш найбільший учитель Шевченко і яке до наших днів єдине виконує той свій обов'язок беззастережно, тривало і незмінно. Ми бачимо з усіх боків наступ на наше слово. Ми, як фізичні істоти, можемо існувати далі, ми можемо бути не тільки українцями, але

й комісарами, ми можемо бути братами і заселювати Сибірські простори, але для цього ми мусимо зректися нашого слова. Бачите, як поволі, але систематично слово по слові вивертається з нас наша мова. Бачите, що те слово виключають з передових місць. Бачите, як глушать звучання його на вулиці міста, бачите, як послідовно вимітають його звідти, де керують, де є центр, де командують... І тому, яким правом ми накидаємо собі думки, що мова це справа перестаріла, що література, — це вже не першорядна актуальність, що українського літератора вже змінено з варти і на його місце став вояк, озброєний наймодернішою технікою, яку ми бачимо хоч би в руках американця.

Ні! Таких фальшивих суґестій ми не сміємо ані тепер, ані в прийдучому собі суґерувати. Ми є дійсно народ. То нічого, що нас заскочив час розбиття атома і застав нас у стані походу до наміченого. То нічого, що творяться великі політичні і господарські комплекси. То нічого, що нас перейшли ногами чи переїхали колесом, але, крім цих усіх понять, попід технікою і попід тінню літаків на землі живуть люди, живуть живі, живуть одухотворені, і ніхто з них ще не збагнув таємниці їх життя. Ніхто з них ще не знає їх призначення, і ніхто не винайшов засобів, якими б з живих людей можна творити самогубців. Інстинкт життя вищий від кожної техніки. І чому ж ми раптом позбавились того інстинкту життя, записалися б у самогубці тільки тому, що хтось там плекає імперіялістичні замахи на тих, що вони тим часом менші, слабіші, чи беззбройні...

Тому ми не маємо причини зрікатися нашої мови, нашої істотности, нашого буття людей, як людей, і народу, як народу. Навпаки. Ми думаємо, що це життя щойно в початках, що ми щойно недавно вийшли з небуття, що ми новонароджені, молоді, міцні, живучі, з почуттям життьових амбіцій, з почуттям абсолютного переконання, що наше право на життя таке ж велике, як і право тих, що намагаються вирвати нас і викинути поза межі свого простору...

Мова наша і те, що та мова витворила, повинна являти для нас такого роду цінности і святості, які ми ставимо на першому місці наших святинь. Не зречемося того добровільно і не послабимо пильности в охороні того добра, бо це добро відділяє нас від небуття. Це добро хоронить нас перед загладою. Це добро творить нерозривний зв'язок між нами самими і дає нам в руки засіб зв'язатися міцно і учинно з рештою мовного світу на планеті з назвою Земля.

Що є таке література? Література — це мова народу. Ми чули в школі ще інше пояснення поняття літератури, але залишмо поки що на боці шкільні пояснення. Зараз ми не в школі, а на фронті. Зараз ми не тільки

вчимось, але передусім захищаємо та боронимо. Зараз нашим великим завданням є рятувати певні цінності, і, коли ми втратили наші музеї, наші архіви, наші бібліотеки, мусимо хоронити щось таке, що є сильніше і тривaліше від паперу чи каменю. Ми тепер переконалася і можливо будемо далі переконуватись, що історія вміє не одну дуже цінну річ обернути на грудку попелу, коли на це прийде потреба. Однак це не значить, що немає цінностей, сильніших від каменю і триваліших від писаного папірусу. Такі цінності є, вони бути мусять. Передусім такими цінностями є жива, вічно творча і вічно вібруюча думка народу, мова народу, пісня народу, воля народу. Інстинкт, сила, свідомість людини і людей це, можливо, єдине, що великий Бог назвав душею і що є напевне вічне хоча б у тому релятивному розумінні, як ми собі це можемо збагнути. Тут у цьому комплексі знаходиться також дуже цікаве джерело живучої води народу, це його література...

Хочеться при цій нагоді говорити про літературу в порівняннях чи краще в образах. Хочеться говорити зрозуміло і щиро. Хочеться кожному і всім довести до свідомости, що це, властиво, є таке література, яку ролю вона відіграє, які функції виконує, якою пошаною користується. Хочеться пластично і намацально всім і кожному ще і ще, можливо всоте, сказати, що це дуже конечна справа і нас дуже зобов'язуюча. Хочеться нарешті витворити сприятливіший ґрунт для росту і розвою літератури, хочеться відчинити всі серця і всі душі назустріч походові літератури, хочеться підтяти і розвіяти ряд забобонів, які наш молодий народний організм у собі покутує.

Особливо при цій нагоді хочеться говорити про велику літературу. Мені задавали не раз питання, що це, властиво, є велика література. Задавали це питання люди інтеліґентні і освічені. Інколи вони намагалися це пояснити звичайною стилізацію цієї справи, відносячи це поняття велика література до моєї словної еквілібристики.

Так воно не є. Література взагалі і велика література зокрема це існуючі від прадавна і цілком виразні поняття. Ми щойно пригадали собі про химери історії, яка може однаково обернути на гори руїн Вавилон, Рим і Берлін, яка стирає храми Єгипту і храми Европи, але крім цих ось цінних крихких річей, ми знаємо, що до нас доходять слова з-поза тисячоліть у вигляді Гомерівських віршів, у вигляді мови десь кимсь записаної, яка повчає нас, що тяглість мовного зв'язку серед людей може бути далеко тривалішою, ніж все інше, створене думкою людини. І народи, що таке писане слово мали, були великими творчими народами. Через це ми знаємо їх і через це вчимо їх минувшину і через це вчимося від них. Це і є та

їх велика література, яка пережила тисячоліття, яка розмножилась на всі мови світу і яка сьогодні наповняє живе людство тими самими думками, що і були в часових просторах минувшини.

Було б фальшиво думати, що поняття великої літератури вичерпується лишень минувшиною. Було б фальшиво думати, що наш світ перестав думати після Гомера, Верґілія чи Данте. Що після них наступає якась пустка духа, брак слова, відмирання мовних органів людства. Ми кривдили б цим покоління пізніших віків, нарешті покоління, які формують сучасність. Ні. Так думати не слід. І наші часи не позбавлені величі, напруженого думання, великого морального наставлення для доброго, мудрого, великого. Наші чи недавно минулі віки рівно ж з послідовною закономірністю виділяли з себе послів в царство вічности. Так було, так є і так буде, бо інакше бути не може. Ми інколи подивляємо постання великих політично-суспільних і державних формацій нашої планети, але одночасно ми розглядаємо умовини і причини їх постання. Сьогодні на кін історії з особливою виразністю виступає т.зв. англо-саксонський світ. Імперія Брітів і Сполучені Штати Америки завершують період свого кількавікового формування величезною, ще не бувалою перемогою над своїми ривалями і утверджують свою волю мало не на всій земній поверхні. Але щоб збагнути все, що бачать наші очі і що чують вуха у наші дні, треба знати первопричини постання цього явища. Шлях від завоювання брітанського острова норманами до вибуху першої атомової бомби в Гірошімі був, безперечно, не короткий. За той, власне, час постали на землі речі, гідні уваги прийдучих поколінь людства. Морські і повітряні шляхи і бази, хмародери що звуться Нью-Йорк чи Сан-Франсіско, машини і технічні приладдя, імена, що бігають по цілому світі у вигляді фордівок — все те, що має вигляд шаленого технічного карнавалу, все те мало в своїй основі без сумніву в початках щось інше, ніж вертіння трибків мертвої машини. В первопочатках це мало очевидно напружену думку, велетенську снагу і пристрасть. Як збагнути і як змірити ступінь напруження думки тих людей, які покликали до життя цілу ту машинерію техніки? Де це записане, і які слова висловили ті пристрасті і почуття, що заповнювали душі людей тієї раси?

Є, очевидно, записане і є висловлене все, про що нам ходить. Вже кілька століть у нашому просторі панівною планетою духового всесвіту є ім'я Шекспір. Вільям Шекспір. Нам не треба бути в Англії, бачити англійця, читати історію тієї країни. Нам тільки треба розгорнути *Макбета*, *Короля Ліра*, *Гамлета*, *Ромео і Юлію*, як ми одразу вступимо у світ ідей, настроїв, пристрастей народу, з лона котрого вийшов Вільям Шекспір. Хіба цей дух

не водив нас у місця, де беруть початок усі наші істини, всі наші правди, де зав'язуються і розв'язуються рай і пекло, де добро і зло постійно мірять свої сили, де любов і ненависть чергуються, тримаючи рівновагу осі, на якій обертається вселюдська мораль? Треба ствердити, що висловлене Шекспіром дає повне поняття про всі основні рушійні сили, про всі основні елементи вічного космосу і що діяли вони у всіх просторах нашої системи, і коли дивимось на ту суцільність моральних вартостей в перспективі, нам важній, мусимо вбачати ті вартості у всіх осередках великих культур нашої планети, чи це було перед Єгиптом фараонів, чи в часи Єгипту, чи в Греції, Римі, чи, нарешті, на нашому європейському суходолі. Все це зібране і зосереджене у великій напруженій атмосфері страшних почувань, складниками котрих є велика любов, велике прагнення, велике хотіння, велика ненависть, велика і до кінця послідовна воля... Гамлет, Ромео і Юлія, любов, пристрасть і мука ревнощів і нарешті вникання поза межі земного, намагання збагнути світ, «з котрого не повернувся ні один мандрівник», де, мабуть, є той мікрокосм, у котрому життя бере свій початок і завершує свій кінець.

Нічого дивного, що люди цих моральних основ шукали шляхів між континентами, здобували бігуни землі, перемагали глибини Тихого океану і верхи Гімалаїв. Нічого дивного, що в сумі якраз цих дуже сконденсованих пристрастей треба шукати дуже велику гармонію суцільности в організації людського буття, людського права, державних, національних і соціяльних форм, великої і тривалої традиційности, яка дає дуже потужний підмурівок для існування роду людського на одному місці. Це ті моральні засади, якими тримається впродовж віків величезна світова потуга англо-саксонського світу. Її вимовним і дуже переконливим речником є література цього народу, на чолі котрої стоїть Вільям Шекспір.

Це не значить, що шекспірівські вдачі і натури властиві тільки і виключно мешканцям брітанського острова. Це було б не цілком точною Дух Шекспіра блукав і ще тепер блукає по всіх місцях світу, де є великі душі. Він їх старанно синтезує. Він уводить їх у певні храми, де б вони могли принести велику жертву цілому великому і мудрому творінню Бога, яким є людство. Тому Шекспір надає своїм колекціям духових великостей форму драм і трагедій. Форму яку можна з висоти сцени передавати людям, що можуть бачити, можуть чути і можуть розуміти. І той, хто ці речі може збагнути, хто може їх сприйняти і прищепити своєму власному духові, той має право вступу в те місце, у котрому збираються вершителі долі, життя і нежиття світу та його мешканців. «Які величезні думки мала ця людина. Коли б вона жила у наш час, вона напевно була б винахідником»,

— захоплено висловлюється про Шекспіра людина дійсно нашого механічного часу, великий винахідник Едісон. Можна зрозуміти ці слова тільки тоді, коли вдуматися у них. Винахідник багатьох фізичних таємниць природи, Едісон, очевидно, не одного разу вникав і вслухався в глибини Шекспірівської мови і думки. Він їх, можливо, не завжди помічав. І коли знайшов їх фокус, він жахнувся, скільки там, властиво, зібрано того, над чим думав сам Едісон, шукаючи і відкриваючи незнане і незбагнуте світу фізики. Він, можливо, не здавав собі звіту, що Шекспір ці явища вже бачив і вже чув. Він їх мав вже у глибинах свого духу. Він їх висловив словом. Сказати про те, що десь таємно заховане, є багато тяжче, ніж піти по знайомій стежці і віднайти заховане...

Це стосується не тільки до Шекспіра. Коли беремо це ім'я, розуміємо його не тільки дослівно. Розуміємо його, як певний знак, чи символ, бо на те, щоб відкрити шляхи до великого і незнаного, щоб наблизити до нас світ з усіма його незбагнутими таємницями, щоб увести нас по можливості глибше і дальше у царство великого і мудрого, — на це все складалася мудрість численних геніїв людства. Всі вони, як і Шекспір, як Данте, як Верґілій чи Гомер, всі вони творили і створили несмертельні документи, висловлені словом і записані літерами, документи з правом на вічність. У наш час, час, коли часто духові вартості міряються мірою практичного їх застосування, у цей час хочеться говорити про ці справи і речі з такого погляду, з якого вони набрали б цілком конкретного вислову, а не були чимсь, що творить абстрактне уявлення про ці речі, як вияв чисто літературний, мистецький, остаточний. Я хочу підкреслено і обов'язково вказати на зв'язковість і тісне співдіяння великих творів літератури з іншими проявами життя. Я хочу сказати, що без такого роду літератури немислима ніяка цивілізація, без тієї оформленої мовної закономірности ми, живі люди, не могли б володіти нашою думкою, що без Шекспіра в перспективі не міг би існувати Едісон, як конкретизація цього закону. Великі твори літератури надають людям і народам право бути висловленими, бути не німими... Велике, мудре і дуже зобов'язуюче право...

Його переконливим речником на нашому суходолі був творець *Фавста* Ґете.

«Величний дух, — говориться в одному місці *Фавста* — ти дав мені все, що я жадав.

Ти дав мені за королівство величну природу і бажання її чути та нею насолоджуватись»...

«Чути і насолоджуватись природою» — це не значить ходити по зелених соняшних гаях і захоплюватись ними. Це значить щось далеко складніше.

Чути природу, — це значить чути її складну, многогранну, з усіма її вимірами істотність. Це значить не бути тільки її зовнішнім спостерігачем, а це значить вникати у глибинні її сховища, щоб там знайти і вивчити її найбільші скарби. Кожна жива істота в природі не створена для чисто абстрактного існування, а завжди має певну закономірність і зв'язковість існування. Барвистий метелик створений для певних функцій, і, коли він сідає на квітку, він виконує дуже важливе завдання. Так само і людина... Наколи б її роля могла обмежитись тільки на спостеріганні природи, тоді напевно відпали б ті численні наші вимоги до нас самих і до всього, що нас оточує. Ні, очевидно, природа для нас це те середовище, для котрого ми створені, як вершитель первопорядку в ньому. І тому Ґете дякує великому духові, що той дав йому можливість чути те своє середовище. Чути слухом душі, слухом найглибшого в людині, чути його тони, звуки, мову. Чути все, що заховане в нутрі природи і що за допомогою Фавста, того вічного шукача невідомого, можна знайти і винести з глибин на світло денне.

Фавст — це втілення в людині вічного, того вічного, що ніколи не вдоволяється існуючим, що вникає в безмежні глибини і такі ж висоти, що шукає і частинно знаходить. Фавст це вічний компроміс між думкою і чином, це своєрідний закон, і горе, коли його порушують. Знаходяться люди, що нехтують чи легковажать такого роду призначенням, але всі подібні спроби в цьому напрямку як правило кінчаються катастрофами. Остання велика війна це була якраз спроба порушити компроміс між думкою і чином. Це була спроба виключити інтелект і спертися виключно на фізичні спроможності. Ефект такої якраз дії бачимо і переживаємо. Все те, що протягом століть і тисячоліть гуртувалося як прояв людської снаги і думки, все те протягом місяців обернулося в гори сміття.

Вольфґанґ Ґете говорить про це дуже переконливо і виразно. Наше діло чути або не чути таку мову. Наше також діло проявляти себе відповідно. Знаходяться люди, які одверто нехтують закони, призначені для людей, що мають душу свобідну і розумну. Є такі, що беззастережно твердять про потребу розійтися з культурою душі та інтелекту. Говорять про речі, які дуже часто не можуть збагнути, якраз тому, що їх не мають в собі або їх не розуміють. Брак культури вищого ступеня ніколи не сприятиме, а навпаки, буде шкодити у всіх поступуваннях людини, народу, людства.

Величезного напруження досягає велике, творче слово нашого і до нас культурно прилеглих суходолів на протязі минулого, дев'ятнадцятого століття. В той час повстає не поодинока, а збірна, дуже урізноманітнена і дуже багатогранна творчість думки і слова, яка попереджує час техніки, тим, що зближує світ і людей без допомоги телеграфу чи літака. Ми бачили

і знаємо Францію, ніколи не бувши там. Ми бачили і чули Америку, будучи віддалені від того суходолу десятки тисяч кілометрів. Ми пізнавали всі краї і всі закутки планети і то пізнавали не тільки поверхово, фізично, географічно. Ні, ми пізнавали їх глибоко, інтимно, душевно. Ми вникали в саму істотність народів і їх фізичного простору. Колюмбами, які відкривали нам незнане більш чи менш цивілізованого людства були великі творці художньо оформленого слова. Те слово своєю внутрішньою динамікою перемогло розходження та ворожнечу суспільних чи расових груп людей. Воно, будуче по-різному висловлене, дійшло до вух і душі всіх. Воно перейшло всі народи, всі країни від душі до душі, від хати до хати. Коли ми читали Бічер-Стов, чи Марк Твена, коли читали Дікенса, Віктора Гюґо, Рабіндраната чи Толстого — завжди ми зовсім, без найменшого застереження, хотіли ми чи не хотіли, переходили під владу того слова і в якійсь частині йому корилися. Що б ми знали про невеличку Норвегію, коли б ми не читали Кнута Гамсуна чи не бачили в театрі Генріка Ібсена? Але не досить сказати «знали»... Це слово ми висловили того, що треба класти в поняття «знати». Творчість тих великостей дає нам далеко, далеко більше, ніж голе знання. Знання може дати також опис подорожей чи підручник географії. Художній твір дає нам безмежно більше. Він в безлічі виглядах та варіяціях відкриває і наближує нам саму духовість дотичних людей і народів. Там виступають живі люди, з живим думанням і живими почуттями. Ми їх пізнаємо, від них щось вчимось, ними переймаємось. Ті люди, нам далекі просторово і мовно, приходять до нас, до нашої кімнати, і сідають з нами для приятельської розмови у найінтимнішій обстанові нашого побуту. При посередництві таких ось засобів світ стає однією великою родиною, не зважаючи на те, що може в тій родині постати. Війни, непорозуміння, катастрофи ніде і ніколи неуникненні. Це, очевидно, входить як невід'ємний складник людської природи, але війни не тривають вічно. Люди мусять жити, творити життя, формувати взаємини. Твори великої художньої літератури давали, дають і будуть давати щось, що скріпляє, збагачує, цементує солідарність людських вдач і різноманітностей. Кожний великий твір літератури насичений автентичною правдою життя, яка в сумі своїй з математичною точністю доказує, що два рази два чотири, що ми всі, хто є ми і де б ми не були, належимо до тієї ж спільноти живих істот на землі, яка хоч-не-хоч є змушена зміститися в певному просторі всесвіту і яка є змушена природою підлягати певно встановленій закономірності... Велика література світу, де найвищий моральний ареопаг, де судяться і дають присуд вселюдські моральні чи аморальні вчинки, і горе тим людям чи тим народам, які в тому судилищі не чи не досить заступлені...

Загально ми звикли думати, що про долю народу рішає війна, війни, мирові конференції, з'їзди і засідання міністрів. Це було б страшенно не точне і спрощене розуміння законів буття і не-буття. Коли б долю французького народу вирішував 1871 рік, то Франції як такої вже не було б між живими. Ані 1871, ані 1918, ані 1935 рік не вирішує долю Франції. Її долю вирішили її представники, що протягом століть володіли майже цілим простором Европи у вигляді її літератури, її культури взагалі. І коли вони перестануть діяти, коли вони опустять поле чинности в цьому просторі — може тоді Франція виграти всі війни — її роля буде скінчена. Дуже легко перемогти і перекреслити Абесінію, але майже не можна цього зробити зі старим Єгиптом, Грецією, Римом чи деякими народами нашого суходолу. Ті народи позначили своє буття не тільки воєнними чинами, вони задокументували його документами свого великого духу, між котрими творчість мистецького слова займає дуже передове і дуже переконливе місце.

Ми, українці, як сьогодні, так і вчора, так взагалі від певного часу говоримо і стверджуємо ці істини не тільки для того, щоб їх ще раз пригадати... Ми це колись і зараз робимо з деякими конкретними розрахунками, бо всі ці питання дуже часто настирливо нас турбують. Вже кілька десятиліть ми наповнені безнастанними турботами, які йдуть у одному напрямку: здобуття на землі, під сонцем, на місці, залишеному нам у спадщину предками, наше право. Здається — наші турботи не носять в собі нічого неможливого. Здається, що в часи, такі багаті різними правами, свободами, хартіями вольности народів, наша справа мусіла б знайти зрозуміння не тільки у головах керуючих долею народів, але в кожній голові, яка виросла в атмосфері культури нашого суходолу.

Теоретично так, практично інакше... Це буває. І не треба цьому аж надто дивуватися. Шляхи історії не завжди рівні. Останні події нам ще раз стверджують, що це так. Однак це не значить, що ми повинні вдоволятися цим ствердженням і піднести руки... Ми дістаємо удари долі і то досить дошкульні, але з кожним таким ударом ми ще з більшим напруженням думаємо над своєю справою і дістаємо переконання, що ніщо не може примусити нас зректися цих намірів, якщо ми самі їх не зречемося. Ми думаємо не тільки про наше лихоліття. Передусім думаємо про причини, які до цього були підставою, про умовини, про недомагання, про наші хиби. До позитивного, що ми маємо в собі, треба зарахувати самокритицизм. В переважній більшості наслідки наших невдач ми шукаємо в самих собі, і це куди важливіше, ніж шукати їх десь поза нами в обставинах. Розуміється, є також обставини. Розуміється, є незалежні від нас причини наших невдач. Розуміється, не закриваємо очей і на цей бік медалі, однак

всі обставини, всі перешкоди, всі об'єктивні причини на те тільки і існують, щоб людина знайшла себе серед них, щоб їх перемогла, зломила... Тепер ми перетриваємо чи не найбільше лихоліття нашої історії. Мільйони найкращих одиниць нашого народу примушені залишити землю предків після того, як мільйони інших наших людей віддали своє життя за ту саму землю...

Маємо повне право нарікати, коли б це нам допомогло. Але при цьому пригадується Шевченкове:

Не нарікаю я на Бога,
Не нарікаю ні на кого.
Я сам себе, дурний, дурю
Та й ще співаючи...
Орю свій переліг, убогу ниву,
Та сію слова... Добра книга
Колись не будуть...

Так. Це є той якраз початок, з якого ми виходили... Слово, колись раз посіяне, переходить у чин. Наше покоління зобов'язане більше, ніж яке інше перед нами, унагляднити той чин і його завершити. Ми сьогодні дуже старанно вникаємо у безліч причин стану речей, аналізуємо і зважуємо за і проти і дуже часто приходимо до висновку, що ми і далі мусимо сіяти живе, творче, формуюче слово і то слово такого порядку, щоб дало воно жниво не тільки на нашому перелозі «убогій ниві», але щоб воно попало і на глибокий, родючий ґрунт великого, широкого світу. Нас, без сумніву, хвилює обставина, що до цього часу ми залишились у цьому далеко позад від багатьох інших народів нашого простору.

Тут ми знов переходимо до питання літератури, але літератури нашої, української. Літератури такого мірила і такого стилю, яка могла б піднести нас у очах нас самих і очах решти людства. Ми знаємо, що сьогоднішній обмін культур, дифузія думки і почувань так само, як і до цього часу відіграє велетенську ролю в житті, чи співжитті народу і народів. Ми знаємо, що культурні вартості це також, а можливо учинніша зброя, як зброя фізична, і нам далеко не все одно, чи ми її посідаємо, а як посідаємо, то чи в достатній мірі.

Коли ми заходимо у великі бібліотеки нашого часу, ми там зустрічаємо переклади з мов таких народів, які ледве зазначені на картах або які існують тільки в потенції. Іноді малі числом народи займають досить велике місце в той саме час, як — це треба з жалем ствердити, — ми так майже не заступлені. Побіч світових великих і знаних народів, як британці, французи, росіяни, ми там знайдемо фінів, данців, фламандців... Ми знайдемо

басків, угорців, знайдемо навіть провансальців, але дуже і дуже тяжко знайти там нас, українців. В географії культури ми далеко менш займаємо місця, ніж у фізичній географії.

Це є дуже разюча істина, і наша думка ніколи і ніде не хоче з тим миритися не тільки тому, що це нам не вигідно, але також тому, що це є певного роду упослідження нас самих собою. Ми чуємось занедбаними, і не дивно, що Шевченко називав нас перелогом — убогою нивою. І коли за часів Шевченка ми в літературі мали взагалі дуже мало зроблено, то за ці сто років різного роду літературної практики ми вже дещо таки маємо. Ми вже маємо історію своєї літератури, яку вчимо у школі, маємо імена, які переконливо ввійшли в аннали нашої культури, маємо прізвища, маємо їх твори, маємо поезію, прозу, драму, маємо казку, маємо пісню...

Однак ми ще цим невдоволені. Невдоволені якраз тому, що ті імена і ті прізвища переважно діють тільки між нами і серед нас. Ми знаємо, що Толстой є однаковий Толстой в Москві, Нью-Йорку, Токіо, чи Мадаґаскарі. Ми також знаємо, що Нечуй-Левицький є ним тільки у Києві та у Львові і то не вповні...

Ці факти громадською мовою пояснюються різними словами: що ми не державні, що ми переслідувані, що маємо у світі більше, ніж нам належиться мати, нам ворожо наставлених елементів людського суспільства. Це було б також пояснення, коли б воно вичерпувало саму суть справи і нам щось допомогло, але в тім то й справа, що воно не рішає і не вичерпує такої суті. Факти лишаються, факти діють, факти говорять дику правду, і ми не можемо легковажно і байдуже її сприймати. Ми снажимося знайти причину, чому, а як, а через що?... Снажимося ще і ще раз зробити аналізу дійсности і прийти до якогось учиннішого висновку, ніж голі пояснення умов. І коли ми говоримо сьогодні про велику літературу, коли ми знаємо її похід та її дію в історичному розвої культури і культур, тоді нам приходить також думка, чи ми самі досить розуміємо наше місце в тій загальній ґрадації культури. Чи ми самі досить виросли, щоб бути великими, чи ми це розуміємо, чи свідомо до цього явища наставлені? Ми іноді беремо Шекспіра і беремо Котляревського... Ми хочемо, щоб вони нам наочно сказали про себе без огляду на це, чи цей наш, а той не наш. Ні. Нам так треба знати різницю між ними. Різницю не тільки простору, а передусім різницю їх змістовности, їх думок, духового напруження, гами їх переживань. І коли ми їх зрівняємо, ми дещо з того усвідомимо. Ми, можливо, будучи суворо справедливими, прийдемо до висновку, що гама почувань і переживань Шекспіра далеко перевищує ті прикмети в Котляревського. Ми довідуємось, що Ромео і Юлія завдали собі значно

більше труду глибше, ширше виявити свої почуття, ніж Наталка Полтавка і Петро. Ми пізнаємо, що Гамлет ставить проблеми бути чи не бути куди учинніше, ніж Москаль-Чарівник... І ця ґрадація почувань і сила їх напруження рішила між Шекспіром і Котляревським. Це саме, з жалем мусимо ствердити, між Толстим і Нечуєм-Левицьким. Ми можемо написати проти Толстого безліч розтрощуючих брошур, але що ми можемо собі тим допомогти? Диста[н]ція між *Кайдашевою Сім'єю* та *Анною Кареніною* від цього ніяк не зменшиться. І то, мабуть, тому, що Толстой многогранніше, глибше і ширше потрактував певні життьові істини, ніж це зробив Іван Нечуй-Левицький.

В звичайному буденному житті це пояснювали ступенем таланту. При ближчому і уважнішому розгляді справи ми можемо натрапити на ще деякі, часто не досить вияснені і не досить уяскравлені поняття цієї справи. До них ми ще перейдемо і ними, можливо, не один раз будемо цікавитися. Психологи творчости думають, що причину цього явища треба шукати не тільки в самих талантах, а також у середовищі, серед котрого ті таланти себе проявляють. Зі світу рослинного, чи тваринного ми знаємо, що та сама рослина в різних кліматичних умовах може видати різні барви, різні овочі, їх смак, їх соковитість... Це було б дещо спрощене так якраз порівнювати ці по суті різні поняття, однак треба ствердити, що якась видима і намацальна тотожність може і тут спостерігатися. Суспільство це живий організм. Наше суспільство Шевченко називає просто перелогом — убогою нивою. Рости на такому перелозі, зріти і приносити плід, — для цього треба більше перемогти перешкод, ніж це спостерігається там, де ґрунт вироблений і буйний. Котляревський міг бути одним з найбільших талантів нашого народу, але суспільство його часів не дало і не могло йому дати ніякого стимулу, ніякої поживи, ніяких моральних соків, ніякого надхнення, бо саме те суспільство як таке або не існувало зовсім, або як існувало, то ступінь його морального напруження був дуже невисокий. Ніхто з українців тих часів не займався думкою літати в стратосферу, відкривати Америку чи бігуни землі. Ніхто навіть не думав, що такі речі на землі існують. Українство тих часів зводилось до двох слів: пан і не пан. При чому паном уважалась людська істота, яка нічого не робить.

Збагнути ступінь і глибину морального і навіть фізичного осамітнення творців нашої літератури, а з тим і культури взагалі, це значить знайти причину їх трагедії в котрій вони росли, зріли і яка позначилася на силі їх творчих задумів. Вони діяли в порожньому просторі. З ними і біля них не було живих людей. Я не кажу людей вищого життьового рівня, а людей взагалі.

Вони стояли віч-на-віч з безмежною порожнечею, бо ніхто ніде на цілій кулі землі їх не бачив, не чув, не розумів. Для кого перелицьовував свою *Енеїду* Котляревський? Хто читав Куліша? Кому кидав свої огненні слова Шевченко? І Панас Мирний, і Грінченко, і навіть пізніше Леся Українка, Коцюбинський, навіть Франко і Стефаник... Де ті люди, те суспільство, ті органи преси, той шум, блиск, слава, матеріяльні вигоди, пам'ятники — все, що в сумі творить певну атмосферу, яка дає поживу творчим побудженням, яка мобілізує почуття і відкриває таємниці закритих в людині інстинктів? Ті люди писали тільки завдяки надзвичайному хотінню, надзвичайно непереможному бажанню і надзвичайній силі якраз їх таланту. Ті люди писали самі собі, самі собі читали, самі себе підбадьорювали чи самі себе вбивали. І не диво, що їх творчість виходила не досить рівною, не досить впливовою, а деякі з них (Куліш) дуже трагічно сприймали свій хресний шлях до воскресення. Вони тікали до Москви, до Петербургу, навіть до Варшави. Микола Гоголь просто і одверто вибрав свій шлях, і тільки Шевченко, тільки він один, страшний і ніколи не збагнутий, дуже спокійно і дуже монументально висловлював своє «Я сам себе дурний дурю, та ще й співаючи»...

А коли перейдемо з просторів Російської імперії до славетного і трагічного П'ємонту тодішнього українства — землі Галицької, то що там знайдемо собі за потіху? Знайдемо гурт півграмотних безмовних одиниць, знайдемо в кращому випадку боротьбу за знаки і титла, знайдемо дячків і мудрагелів в підрясниках, від самої згадки про котрих робиться на душі пісно і порожньо. Навіть пізніше, коли вже проорав своїм жорстоким плугом переліг великий Франко, навіть тоді справа не багато покращала. Ось що каже про ті речі одна з небагатьох дійсно потужних постатей тієї землі Василь Стефаник на сторінках «Літературно-Наукового Вісника» 1899 року: «Інтеліґенція наша і донині не виробила собі ні ідеалів, ні життьових форм, характеристичних для неї; і донині поети і письменники не можуть створити нічого тривкішого з її життя. Як з початку, так і тепер звертаються до життя простого люду, бо там знаходять більше інтересного і вартого. Інтеліґенція є гомо новус в нашім життю, доробкевич, котрий своїм положенням мусить бути трохи демократ, трохи аристократ і не сміє мати характеру. Такий відломок суспільства для поетів не може бути принадним і не диво, що хоч як інтеліґенція благає для себе хоч маленького Крашевського, таки не може вимолити його. Своїм життям і ідеалами не годна вона заповнити кількадесяти томів повістей, ані захопити таланту, аби написав ті повісті».

І далі чуємо з уст Стефаника майже розпучливо: «Інтеліґенція наша все чула певний антагонізм до наших письменників і поетів. Те грубе

незрозуміння поетів, брак тепла і заохоти до праці, а то і явна ненависть до своїх письменників — це головна ціха нашої освіченої суспільности. Той антагонізм між поетами і нашою інтеліґенцією тягнеться, як червона нитка, в цілій нашій новій літературі».

Стільки Василь Стефаник. Це казали, а як не казали, то терпляче здушували в собі всі Стефаники нашої літератури. Бо слова, бо окрики, бо жалі не могли принести полегші. Брак простору духу, брак душ і сердець, брак насичености снагою до верхів, до великого і мудрого — все це, мов дим, душило віддих людей творчих нахилів. Тому, панове, не державність і не брак талантів були перешкодою для нас, щоб ми заняли належне місце в широкому культурному світі. Перешкодою цьому в першій мірі були умовини, які карликували все що у них появилось, бо такими були вони і іншими не могли бути. Таким було те, що звалось суспільством. Його у нашому життьовому просторі або не було, або було воно у вигляді духових карликів. І коли ми знаходимо між ними виїмки, то вони були тільки для того, щоб потвердити правило.

А виїмки, без сумніву, були. І на них збудовано у нас усе, що маємо. Виїмком по суті був також титан незбагнутих світів, якого породила кріпачка з Моринець Тарас Шевченко. Виїмком був велетень, що появився у нашому просторі як син коваля з Нагуєвич Іван Франко. Виїмком була одинока аристократка в тому ж просторі Леся Українка. Їх було більше. Це певний вже гурт, дуже відірваний від мільйонних мас, для котрих вони поволі, але вперто і безкомпромісово прокладали дорогу до будуччини. Вони, ті виїмки, наперед зреклися привілеїв, якими користуються їх колеґи з широкого світу позаукраїнського. Вони не мали біля себе т.зв. широких мас читачів, суспільної опіки, просторів поза межами своїх провінцій, перекладів, голосної світової слави. Вони були дуже самі і дуже скупчені в собі. Немає навіть досить виразних слів, щоб розказати Шевченка в його зауральному благанні Бога або Франка в його доробкевичівському гурті.

Бувало я поза Уралом
Блукаю і Господа благаю,
Щоб наша правда не пропала,
Щоб наше слово не вмирало...
І виблагав...

І виблагав... Він, Тарас Шевченко, сказав це наперед. І виблагаю. Щоб не вмерло слово. Щоб не пропала слава. Щоб ми жили. Щоб ми робили 1918 рік. Щоб нас сьогодні послали мільйонами на вигнання. Щоб ми стали координатою світу.

І коли нам дуже тяжко знайти подібність між Шекспіром і Котляревським, так нам дуже легко знайти її між Шекспіром і Шевченком. «Тільки я, мов окаянний, і день і ніч плачу на розпутті велелюднім», казав Шевченко. «І ніхто не бачить, тільки ворог, що сміється! Смійся, лютий враже, та не дуже!»

Ось він — Шекспір! Ось де його дух і переконання! Це він на «розпутті велелюднім» плачем біблійного пророка, гнаний не тільки царем земним, але битий жорстокою одинокістю між своїми, вимолює, вимагає у Найвищого Вершителя правди, що йому належиться.

Вольфґанґ Ґете роздумував над великими і вічними законами буття і небуття. Він хотів виправдати людину, що має душу розумну і свобідну. Він шукав перемоги над обмеженістю понять людини. Можливо, наш Іван Франко, що несподівано повстав з української порожнечі, був найближчим учнем і послідовником великого Ваймарця. Каригідно мало знаємо ми нашого Івана Франка. Зводимо його до ролі політичного і національного будителя і будівничого, лишаючи на боці можливо сутєвіші його наміри. Він намагався збудувати не тільки національно-соціяльну громаду. Він передусім жорстоко скальпував наше духове єство та вимірював ступінь температури нашої душі. Він боявся за саму суть нас, нас як одиниць людських, як божих творів вищого порядку, яким наказано вершити і завершувати все створене на землі. Іван Франко, як ніхто з наших послів у світ вічного, намагався зробити з нас людей. Людей у повному значенні слова, людей великої душі, людей широкої і глибокої натури. Він безліч разів згадує слово характер, розуміючи під цим не пересічний, а вищого порядку характер. Він бере нашу людину за руку і веде її до широких обріїв, він дає їй в руки велику книжку, велике мистецтво. Велику філософію. Він перекладає Сервантесового *Дон Кіхота*, перекладає Шіллера, перекладає Ґете, перекладає казки, леґенди з усіх мов світу. Він намагається силою у нас вкласти все те, що витворив геній людський на землі. Найтрагічніший в'язень нашої просторової і духової в'язниці, він бачить свій народ раз у вигляді паралітика, що лежить на роздоріжжі (у Шевченка «розпуття велелюдне») а його духову вбогість уявляє скалою і каже «лупайте ту скалу», лупайте, пробивайте, твориті з неї щось більш оформлене, ніж шматок мертвої природи.

І це є, мої панове, те, що треба розуміти під великою літературою. Якраз це, якраз ці її риси, якраз її насиченість вищими правдами, вищими вольовими чинниками. Не вірш для віршу, не стиль для стилю, не звук для звука, не барва для барви. Всі ці зовнішні прояви внутрішніх процесів мистецької творчости є конечні, але тільки в гармонійному поєднанні

з правдами, кладеними у зміст твору. Ми створені для життя, для вічного горіння, для зросту і упадку, для боротьби і перемог. В цьому вся сіль життя, і творчість митця має намір наситити життя якраз тією силою, тим патосом, тією ролею. Люди і народи, що мають якраз такого роду творчість, проявляють у всіх ділянках своєї чинности ті самі великі риси. Вони йдуть у далечінь, глибини і висоти. Вони шукають вічно і вічно знаходять. Вони не задовольняються спокоєм денного побуту, вони зривають бурі, вони творять все нові і вічно ті самі диктовані призначенням форми великого організованого співжиття на нашій планеті.

Сьогодні ми вступили у нову епоху історії. Людина Фавст вникнула у найглибші таємниці нашої природи. Вона пробує визволити і опанувати ту енергію, силою якої існує вічний рух. Людина не вдовольняється тим, що бачить її око фізичне. Вона йде невидимими стежками, на яких провідником їй може бути тільки логіка її розумного думання. Те думання, ті висновки, ті вникання поза обрії намацального можуть поставати у людей розбуджених і зворохоблених великим творчим словом. Бо на початку всього «бі слово, і слово бі Бог». Не цураймося і не лякаймося цих понять і не зловживаймо нашим незнанням багатьох істин, з котрих першою є культура. Хто б ми не були — чи то професор на університетській катедрі, чи то торгівець якимсь товаром, чи підпільний вояк у лісі — всі ми однаково зобов'язані витримано, послідовно втримувати в собі температуру певної культури. І чим вона вища, чим більше насичена, тим наші чини, наші снаги, наші наміри будуть більші, досконаліші, учинніші.

«Лупаймо ту скалу»! Биймо і розбиваймо залишки варварства у наших душах. Творім суспільство великого стилю, міцних душ, рівних, витривалих характерів. І тоді ми, творці нашої літератури, не будемо чутися залишеними на власну долю, тоді наша творчість впоїться в життя, тоді вона сприйме його, бо буде воно мудре, потрібне, велике. І тоді ми автоматично включимось до великого творчого процесу решти культурних кругів нашої планети, і пізнають нас не тільки з географії, не тільки з випадкових меморандумів, а з імен, з мови, з творів, де кожна літера і кожний знак висловить нас учинно і тривало.

Це буде те, що бути може і що бути мусить. До того йдемо, до того веде нас наш страшний шлях — шлях надлюдських терпінь і також надлюдського трагічного оновлення. Добре, що умови поставили нас у безкомпромісове становище. Добре, що ми не маємо шляхів відступу. Може наша не завжди до кінця випробована натура не відважилася б пройти цей шлях до кінця і шукала б компромісів з нашим минулим. Але само вічно розумне життя не хоче такого компромісу. Воно веде нас цими твердими

шляхами з неухильним переконанням, що час оновлення настав, що він конечний, що

на оновленій землі
врага не буде й супостата,
А буде син і буде мати,
І будуть вони на землі...

ЮРІЙ ШЕВЕЛЬОВ

Стилі сучасної української літератури на еміґрації

Цю доповідь писано в складних умовах. Бракувало потрібних книжок. Тому не всіх, кого треба, названо, не всі цитати наведено. Але важлива не парада авторів, а тенденції розвитку.

Друге застереження: ми не повинні боятися гострої критики й суворих присудів. МУР — це об'єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва. І шукаючи може помилятися. І тоді — приходять товариші і кажуть: ти помилився. І по-товариському, але правдиво це доводять. Микола Зеров писав:

«Ми повинні протестувати проти гуртківства й гурткового патріотизму, гурткової виключности в наших літературних відносинах... Належте до певної групи — і... ви маєте патент на істину... Приналежність до гуртка як критерій істини... проти такого критерію істини у всякому разі ми повинні протестувати». Так будована й ця доповідь. Деякі оцінки може суворі — і може помилкові. Але всі вони виходили тільки з одного — з бажання йти вперед.

1922 р., коли символізм уже віджив себе й почувалася туга за новим, але ще не усвідомлено, яке ж мало бути це нове, Василь Бобинський писав у журналі, що саме репрезентував ці шукання нового, — у журналі «Митуса»:

«І майже всі вони (може неясно ще) відчувають ту правду, що шляхи, чи хоч би тільки стежки, якими їм іти, повинні звертатися туди, де б'ється криштальне джерело генія нашого люду. Останній пив з того джерела Шевченко. Всі, що прийшли після нього, завели нас у Західню Европу. Завели на пустарища, наїжені хіба високими і прикрими, як спомин кошмарного сну, іглицями фабричних димарів».

І, ніби добираючи певну адресу своїм обвинуваченням, Бобинський продовжував — покликаючися на приклад Рабіндраната Таґора — «Певна річ, що найбільший сучасний поет Індії, а може всього світу не потребував

(ставши справді народним) прищеплювати бенґальській поезії форм терцини чи сонету».

Отже, випад Бобинського спрямований проти неоклясицизму. Але водночас він і вужчий, і ширший. Вужчий — бо неоклясицизм є цілий світогляд, а не тільки сувора метро-строфічна форма. А ширший — бо це ж є питання про українську самобутність і про українське учнівство — питання, яке пройняло наші двадцяті роки, стоїть в усій гостроті тепер і стоятиме завжди, поки є Україна і Европа поза Україною.

У двадцятих роках виступ Бобинського був виступом проти історичної течії.

Якщо правда, що історія йде своєрідним припливом і відпливом, спіралею, то неоклясицизм завершував, — у буквальному розумінні (— був вершиною) реакцію на етнографізм епігонів Шевченка, — народників— від Грабовського до Кононенка й Самійленка, від Нечуя-Левицького до Грінченка й Модеста Левицького.

Почався цей рух від окремих ноток у Михайла Старицького, далі спричинив такі різнорідні явища, як Леся Українка й Михайло Коцюбинський, що випередили свій час і тому лишилися були в свідомості сучасників ніби осторонь літературного руху, — і такі м о д н і прояви, як Олесь, Вороний, Чупринка, Винниченко, що здобули катастрофічну популярність — і своїх вершин цей рух досяг у повороті д о д ж е р е л і в запереченні модно-поверхових европеїстів сьогоднішньої хвилини (вже не кажучи про суто провінціональні переломлення европеїзму), — у неоклясицизмі.

Неоклясицизм, отже, був закономірний, з одного боку, як завершення европеїзаторського руху — в раз-у-раз категоричнішому запереченні етнографізму, а з другого боку, як заперечення етапу моди й поверховости в самому европеїзаторському, антиетнографічному русі, етапу, що оформився як модернізм і символізм. Тому двадцяті роки мусіли бути тріюмфом неоклясицизму на подвійних руїнах: на руїнах етнографізму і на руїнах модернізму-символізму (в широкому розумінні слова), — хоч це не означає, звісно, що він панував у двадцяті роки неподільно й незаперечно.

Ця внутрішня діялектика літературного процесу була зумовлена й діялектикою процесу національного розвитку України — її переломом, переходом із стану етнографічної маси в стан нації европейського рівня.

Рух був такий органічний, що навіть боротьба з ним методами політичного доносу й фізичного знищення не перешкодила його об'єктивній перемозі.

Хто атакував його? — Політичні вороги України, — бо він був для них небезпечний. Хвиля чи Зеров — так стояло для них питання. Подруге:

— -енки — епігони просвітянщини й етнографізму, безмежне, безбережне плужанство, кололітературна січ. Потретє, — рештки символістів і інших течій, що не відбулися або відбули своє, що переставали бути тим, чим були, але не сприймали нового. І тільки почасти, на задньому пляні — ті, хто в наші вже дні приходить на передові лінії літератури, щоб сказати нове слово, яке тоді було ще передчасне.

Хто підтримав неоклясицизм? — Вапліте Миколи Хвильового й Миколи Куліша. Парадоксально, але факт. Хвильовий з його розхристаною мистецькою формою і Микола Куліш, що від етнографічної мелодрами (*97, Комуна в степах*) прийшов до національно-української змістом і формою комедії (*Мина Мазайло*) і до романтично-неврівноваженої, але глибоко національної *Патетичної сонати*. І їх товариші.

Що ж спільного було? Европа, скажуть нам, орієнтація на Европу. Ні.

Клич орієнтації на психологічну Европу, підхоплений насамперед ворогами українського культурного ренесансу, став особливо одіозним для одних і тим самим особливо привабним для інших. Але хибно думати, що це гасло було центральним і провідним. Це було другорядне гасло. Його завдання може й полягало найбільше в епатації. В кращому випадку це був бічний хід, почасти тактичний, — аж ніяк не мета всієї стратегії, всього змагання.

Европа французького імпотента рантьє й німецького рознесеного пивом крамаря взагалі не йшла в рахубу. Европа абстрактна, Европа культурних скарбів, здобутих фавстівською людиною, — так, це бралося до уваги; але тільки для того, щоб, сприйнявши, перевершити. Бо Европа цікавила тоді молоду молодь українського духового життя не сама по собі, а заради України. Україна мала оновитися і оновити світ. Теорія азіятського ренесансу — була теорією онови України, а всі Европи чи европи розглядалися тільки як погній, або покорм, або каталізатор — залежно від сили буяння творчої снаги.

Під знаком українського месіянізму йшов культурний ренесанс України. В цьому нема нічого особливо ориґінального або надзвичайного. Всяка здорова нація оформлює себе під знаком месіянізму. Це прикмета духового здоров'я, — звісно, коли месіянство не вироджується в людоненависть і шовінізм. Не було це новим і в історії української національної думки. Досить згадати кирило-методіївців, щоб не заходити ні в дальші, ні в ближчі часи. Новим був би хіба небувалий доти розгін руху і намагання вивести месіянство за межі слов'янського світу...

Але коли тепер, з перспективи п'ятнадцяти–двадцяти років, ми знов приглядаємося до того потужного періоду і шукаємо його суті, його

основи, то не в європеїзмі і навіть не в українському месіянстві схильні ми знайти цю основу. Усвідомлювали сучасники, чи не усвідомлювали, чи може частково усвідомлювали, — але їхні шукання, борсання, метання, кризи, болі, радісні еврика, розчарування, змагання, здобутки, полеміка, пристрасні взаємовикриття і глибоко прочуті, хоч часто навіть пошепки не проказані вірую, — все це було ознаками кардинальної зміни поняття Україна, що відбувалося в їхній свідомості.

Старе поняття України після боїв 1917–1920 років умерло. Воно не збанкрутувало, і ворогам не вдалося забризкати його болотом. Але була усвідомлена його нездійсненність. Це був образ світлого селянського раю, вільної, без холопа і пана громади, заквітчаних хуторів. Такою прийшла Україна з фолкльору, таку підніс її Шевченко на п'єдестал майже релігійної чистоти й величі, за таку боролися українські селяни й інтеліґенти під Крутами, і в армії УНР, і в загонах Махна, а навіть дехто — в червоній армії — і де тільки не боролися вони за неї. А коли війна скінчилася і рідшими стали сальви партизанських рушниць, тоді непоправно ясно зробилося: такої України не може бути. І в образах колективного «просвітянина» в памфлетах М. Хвильового, героїв *Печатки* Б. Антоненка-Давидовича, дядька Тараса в Кулішевому *Мині Мазайлові* покоління двадцятих років розпрощалося з цією Україною. Іноді з сльозами, іноді з глумом розчарованої надії.

Важче й складніше було наповнити поняття Україна новим змістом. Його шукали в виробнях і фабриках, його шукали в гуркоті тракторів і комбайнів, у дзумі кулеметів і навіть — дехто — в жазі погрому. Його шукали в портах світового значення і в гаморі зросійщеного міста. Крайніми виявами цього стали з одного боку носії українського шовінізму, з другою — ті, хто прийняв місто таким, як воно є, — наприклад, футуристи з «Нової Ґенерації». Це було заперечення, піднесене в принцип. Одні заступали поняття України поняттям оголеного двосічного меча, інші — розумної машинерії, голої техніки. Це були закономірні в кожному процесі крайності. Ці люди теж шукали, без них може не знайдено б жаданої мети, але не їм судилося її знайти.

Її знайшли ті, хто спромігся на синтезу, її знайшов Микола Хвильовий своїми українськими комуністами, Валеріян Підмогильний, що показав, як селюк скоряється місту, щоб скорити місто, Михайло Івченко, що показав, як вивести нову породу українця, Борис Антоненко-Давидович, що шукав України в шахтах Донбасу й нових виробнях батьківщини, Юрій Яновський, що опоетизував як серце нової України портову Одесу, нібито інтернаціональну й нібито жидівську, її знайшли всі ті, хто спромігся на

синтезу, — принаймні знайшли шлях до неї. Вони влили в поняття України новий зміст. Вони заперечили старе не в ім'я того, щоб його відкинути, а в ім'я того, щоб надхнути його новим життям. І їм пощастило це зробити. В цьому є зміст українського культурного ренесансу двадцятих років. З цими поглядами можна погоджуватися або не погоджуватися. Як і все в історії, вони часові і поступаються або поступляться місцем іншим поглядам. Але не будь їх, — поняття України лишилось би тільки поетичним спогадом, далеким від життя й сучасности, розритою й знов заритою могилою.

Така суть ідеологічно-літературного руху, який ми звикли зв'язувати з ім'ям Миколи Хвильового, хоч він далеко ширший. А при чому ж тут неоклясицизм?

Неоклясицизм може дав поштовх цьому рухові своїм шуканням конструктивного, оформленого.

Неоклясицизм був спільником цього руху, бо дивився на українців як на модерну націю, а не як на етнографічний матеріял, націю, що має всю культуру европейських джерел у своїй крові, а оце має ввібрати її в свій мозок.

І найголовніше: Неоклясицизм тому був спільником цього руху, що як якась завершена, кристалізована в собі течія він не існував. Він існував тільки як потенція, як центр тяжіння в поезії свого метра — Миколи Зерова. Але він не здолав навіть її. І він розпався вже в поетів п'ятірного ґрона: М. Драй-Хмара був символіст; П. Филипович — еклектик. А Юрій Клен прямо подав руку рухові двадцятих років своєю романтикою, памфлетами, безпосередністю українського.

А з другого боку, ті, кого умовно називають хвильовистами, пройшли свій шлях від стихійности *Кота в чоботях* і *Зями* до прямолінійности памфлету в *Вальдшнепах* і до стрункої, майже раціоналістичної полісмислової, трипланової, структури *Вертепу*, — шлях, що ніби символізується назвами збірок оповідань О. Копиленка: від *Буйного хмелю* до *Твердого матеріялу*.

Стихійна українськість цього руху ввібрала в себе стрункість світогляду; стрункість, культуру й джерельність неоклясицизму — і краще самих неоклясиків поставила на службу своєму романтичному гонові.

Синтеза провідної течії двадцятих років з неоклясикою, — що тим самим переставала бути неоклясикою, — ось що накреслювалося на початок тридцятих років. Цього не сталося через політичні події. Лишилися д в а с т и л і. Але коли неоклясицизм знаменував собою вищу хвилю европеїзації й заперечення свого, то в накреслюваній синтезі намічався початок

нового руху, спрямованого вже знову на своє, глибинне, але на вищому щаблі — вже не на щаблі примітивного етнографізму, а органічно засвоєного европеїзму.

Далі в Центральній і Східній Україні запало страшне провалля тридцятих років. Рух почався Хвилею і — потонув у цілковитій безособовості.

Жили тільки Західня Україна і еміґранти. Вони дали кілька першокласних творів. Але, коли абстрагуватися від блискавичної появи Антонича, який, мовляв С. Гординський, «носив... по кишенях монети зір, мов ґудзики хлопчак», що показала можливості цілком несподіваної справді української поезії новобароккового стилю, але промайнула метеором без школи й спадкоємців, — тут тільки сприймали, льокалізували, почасти поглиблювали, почасти сплощували й спрощували ті ж ідеї й прямування, а почасти ще й помножували їх на суто еміґрантські настрої лютої злоби й розпеченої туги й жаги помети — настрої психологічно зрозумілі, але ледве чи конечні для загального розвитку української літератури.

Почалася війна — і з нею панування німецького ґефрайтера над українською літературою. Його політика — була політикою Хвилі. Етнографізм він ще дозволяв, щось більше — ні. Література мала повернутися до етнографічної ідилії, до пласкої побутовщини, стати підсолоджувачкою життя. Принципом стали: сірість, солодкавість, безнапрямність, безобличність, безстильність, примітивність.

«Наші Дні» рятували трохи ситуацію. Але це не був орган руху, — це був загально-культурний і дискусійний листок. Спасибі йому, — але він не міг заповнити прірву. До того ж він майже не мав прози. А потім лишилося своєрідним символом доби саме *Дозвілля*...

Літературний процес, український літературний процес фактично припинився. Бо поява друкованих творів, хоч би деколи й добрих, — ще не літературний процес. А штучно викликані рецидиви так званого «реалізму» — етнографічного чи безкрило-побутового — це не процес, а тільки відриги давно спожитого й перетравленого.

І тому тепер перше завдання МУРу — відновити літературний процес. Від старту початку тридцятих років — вперед. Не повторювати нічого, — але продовжити по-новому. В цьому рація існування його. Об'єднання справжніх майстрів, що знають, куди йти, знають, чого хочуть, і спроможні не тільки писати й видавати літературні твори, а і рухати вперед літературний процес. Нічого не повторювати, — бо вже здобуте й завойоване в наших серцях і в наших головах — а йти від нього вперед. «Стоячи на місці, людина рухається назад. Завше відчувати на щоках вітер шляхів» (Ю. Яновський).

Куди? Туди, куди веде нас діялектика літературного процесу, бо це відповідає і нашим бажанням, і нашим постулятам. Епігонство етнографізму переборено. Енківщина животіє — і вона, мабуть, вічна. Але вона вже не здійметься на ті високості, якими веде шлях української літератури. Їй — повзати у щілинах або плентатися під ногами.

Може Енко, здобувши енну порцію сала й тютюну, видати в друкарні Сажнина свої витвори, — але даремно думає він, що це він потрапив у літературу. Не більше, ніж той герой оповідання Чехова, який прочитав у газеті своє прізвище в замітці, що він нетверезий повертався додому, — потрапив до історії.

Епігонство неоклясицизму ще живе. Про нього буде мова далі. Але і це вже епігонство.

Наш шлях — той, що визначив 24 роки тому В. Бобинський: до джерел національного стилю. Але тоді це гасло було передчасне — воно загрожувало тоді епігонщиною етнографізму, рецидивами зоресоловейківщини. Воно не могло спертися на кутість світогляду й літературної форми, воно не виробило ще нового поняття і образу України. Тепер воно має перше від неоклясиків, друге — від тих, кого ми умовно об'єднали під назвою хвильовистів. Передумови є, можна йти вперед до нового, органічного національного стилю — не стилізації — на широкій основі нашої нації, української нації, — яка є європейська нація, але яка є європейська тільки тим, що вона українська, в усій конкретності цього поняття.

Ми свідки і учасники початку нової хвилі нашого літературного процесу, — що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю. Чи ми будемо й свідками його вершин, його гребеня, його світового тріюмфу, — а це буде світовий тріюмф — не відомо. Але ми повинні всіх своїх зусиль докласти, щоб цей процес ніщо не затримувало, щоб ми йому сприяли, на нього працювали, йому присвятили все своє літературне життя.

Такий напрям цього процесу, коли виходити з закономірностей самого літературного розвитку. Але цей літературний розвиток зв'язаний і з загально-історичним розвитком із змінами психіки нації — тих індивідів, що складаються в націю. Він зв'язаний з цим розвитком посутньо — бо процес кристалізації органічно-національного стилю в літературі невід'ємно зв'язаний з процесом кристалізації нації і національної психіки — і залежить від цього останнього. І він зв'язаний з окремими поворотами історично-психологічного розвитку нації.

Тут тяжко забігти вперед, — але теперішній етап нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробовувань, етап, коли

розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз ірраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомости, розхитаної душі. Не неоклясична ясність раціоналізму, а зовсім інші явища й системи світосприймання повинні тепер вибитися назверх.

Психічний хаос, розчахненість змісту й форми, зміщення плянів, — коли мале й велике видаються рівновартими, втрата душевної рівноваги — така може бути одна реакція на сучасність.

Втекти в світле царство мрії і ідилії, царство, що може не існує реально, але яке може сотворити віра — царство з дуже широкими межами: для одних — затишна, ізольована від світу кімнатка, де двоє — подружжя — один одному дають щастя, для других — світлий храм Ґрааля, що зноситься в нетлінному царстві духа над смородом і гнилизною матеріяльного світу, — уявна гармонія, невидимий рай — ось другий можливий вихід, вихід нібито гармонійний, — але в контексті, нашої сучасности він тільки глибше виявляє внутрішню дисгармонійність, неспокій і метання.

І нарешті — зціпити зуби, стиснути кулаки, покликати на допомогу всю силу своєї волі — і перти, перти, перти вперед, куди каже розум, наперекір усьому, не зважаючи на суперечності — ось третій вихід що його, безперечно, радитиме дехто з політиків, але що він ледве чи буде плідний для літератури, — ось третій і, здається, останній можливий шлях.

Ці три можливості є — і є справді ці три течії в нашій літературі. Підставити під характеристики імена власні — не важко. Це могли б бути різні імена. Може бути: Осьмачка — Клен — Багряний. Можна підставляти і інші імена. Це будуть різні люди, різні школи, але вони вкладатимуться в ці три визначення — одні цілком, інші — якимись гранями своєї творчости. Для нас не має значення розписати всіх письменників у три рубрики — тим більше, що дуже л е г к и й є перехід з однієї в другу, не зважаючи на те, що перша культивує хаос, а друга — гармонію, що має приховати хаос.

Для нас має значення одне: на ближчий час — може десятиліття, може більше, може менше — наша література в своїх передових проявах буде несиметрична, кутаста, бриласта, зовні не впорядкована, не згармонізована, зовні хаотична, дещо ірраціональна. Інакше не зможе вона виконати свою ролю в діялектиці літературного процесу — зламати, розтрощити раціоналізм неоклясицизму, ані виконати свою ролю — відбити сучасність і психіку сучасної української людини. Тому не треба боятися цієї хаотичности. Не в напомадженій благопристойності, а тільки в ній визріє творчий фермент майбутньої української літератури і майбутньої української духовости.

Отже: ступінь національної органічности і ступінь подолання раціоналізму — ось ті критерії, під якими наша сучасність вимагає розглядати сучасну нашу літературу.

Я дозволю собі тепер перейти до схематизованого стислого огляду нашої літератури, як вона існує на сьогодні — використовуючи почасти випадково відомі мені рукописи невиданих ще творів (за що приношу свої пробачення авторам — не в усіх я мав змогу дістати відповідний дозвіл). Спираюся переважно на твори письменників, що належать до МУРу, але при потребі притягаю і твори інших авторів.

Говорімо передусім про те, чого нам найбільше, бракує, за чим зневірилися читачі й видавництва — про п р о з у.

Насамперед — про Уласа Самчука.

Старий український літописець часів Київської Руси — в традиційному уявленні — стояв над життям, осторонь життя. Ми знаємо тепер: це не так. Він мусів бути в самому осередку життя. Його літопис — не безсторонній, а пройнятий гарячими особистими й груповими симпатіями. Але він широтою охоплення і величиною маштабів настільки піднісся над дрібними подіями, з яких складається щоденне життя, що слушно тепер здається, що автор його мав стояти над життям. Самчук видається мені таким літописцем українського суспільного й духового життя 20–30 років. У *Волині*, у *Юності Василя Шереметі* він так широко охопив це життя, що літературне ніби відійшло на другий плян, а вражає саме багатство й глибина відтворення життя, життєвої спостережливости.

Звичайно, і ці твори не стоять поза літературою чи понад літературою — навпаки, це здебільшого добротна, доброякісна література — в дусі клясичного европейського реалізму часів його розквіту — часом з проблисками суб'єктивної манери в дусі раннього Гамсуна, а часом — з рецидивами хронікальної побутовщини Нечуя-Левицького. Але не це головне в епопеях Самчука. Це все відходить на задній плян перед тим, щ о і я к ш и р о к о показує автор. Маштабність і глибинність охоплення дійсности виводять ці твори поза рамки літературного процесу сьогоднішнього дня. Вони не містяться в ньому, — вони — мушу вдатися до церковнослов'янізму — пребивають, *verweilten* в ній.

Так стояли поза літературним процесом 60–70 років минулого століття в російській літературі твори Лева Толстого. З погляду того дня вони були дивні й навіть архаїчні — як епопеї Самчука з погляду сьогоднішнього нашого дня. Але вони пребивали, *verweilten* у російській літературі — і пребивають *verweilten* у світовій літературі. Таким нам здається місце

Самчукових епопей у літературі сьогоднішнього дня нашій. (Від порівняння маштабів і можливостей я тут, природно, абстрагуюся.)

Зовсім інший реалізм інших наших реалістів — під цією назвою дозволяю собі об'єднати такі різні імена, як Василь Чапленко, Панас Феденко, Федір Дудко, Фотій Мелешко. Вони зовсім різні, але їх об'єднує, здається мені, одне спільне: їхній реалізм наскрізь літературний, наскрізь умовний. Література ніколи не дорівнює життю, — це річ загально відома. Вона завжди обскубує життя, щоб вкласти його в рамки засвоєних нею літературних засобів. Коли вона бере матеріял життя в такій ширині й глибині, як Самчук, ці літературні засоби стають непомітні читацькому оку, знічуються, затушковуються. Коли ж автор не може або не хоче так зглибока зачерпнути життьовий матеріял, то літературні засоби більше випинаються, більше вражають. Коли ж самі ці засоби давно вже випробувані, давно відомі, — ба навіть — можливо — набридлі, то деформування ними життєвого матеріялу стає надто відчутним. Літературна традиційність — ось чим реально стає їх реалізм. І тоді набирає чинности Кулішеве: «По викройці викроюють готовій історію, романи, ба й стихи»...

Докладно-некваплівий, з любовним обсмоктуванням натуралістичних деталів, етнографічно-побутовий «реалізм» Чапленка, витриманий у старозавітному темпі «тягучі ритми ярмаркових, — мовляв Зеров, — «куч»...

— умовно історичний реалізм Феденка, що якоюсь мірою має спільне з історичним романом XIX ст. від Вальтер Скотта до його епігона (в XX ст.) Кащенка — спільне саме в запровадженні *loci communi* цього умовно історичного жанру —

— хронікальність у межах від Нечуя-Левицького до Ґорького в побутописанні Мелешка —

і, нарешті, більш психологізований, більш настроєвий, інтимніший, камерніший, тонший реалізм Дудка, який ще може дати стильні новелі типу зібраних у *Дівчатах одчайдушних днів* (правда, теж трошки з припахом гімназійної хрестоматії), але який цілком банкрутує в *Великому Гетьманові*, де прогалини методи мала надолужити документація, — а справді ще більше підкреслила хиткість основної методи, —

ось різні грані цього явища, яке я називаю умовним реалізмом. Таж реалізм — це явище, яке вічно стирається й старіється. Те, що вчора було реалізмом, сьогодні перестає ним бути. Це випливає з самої суті стосунків літератури й життя. Література ніколи не може бути до кінця адекватна життю. Поперше, — бо матеріял літератури — слово — не адекватне життю, слово не тотожне з явищем чи річчю; подруге, — бо і те відбиття

життя, яким є літературний твір, завжди мусить так чи так деформувати життя відповідно до психології автора, суспільної групи тощо. Воно не може охопити цілість життя, а бере з нього те, що хоче й спроможне виділити й відтворити саме наявними літературними засобами. Простий, хоч і трохи спрощений приклад: антична трагедія з її незмінною сценою — середньовічна містерія з її трьома симультанними поверхами — сучасна сцена з її ілюзорною змінною декоративністю — чи ж не заломлює кожна життя відповідно до своїх можливостей?

І коли завтра приходить нова літературна течія, — вона руйнує старі літературні засоби й, руйнуючи їх, каже: це були літературні засоби, це не був реалізм, я — і тільки я адекватна життю, я і тільки я — справжній реалізм. Минає час — і її мусить спіткати та ж доля. От чому — реалізм — вічне гасло — вічно мінливе — і в суті недосяжне.

Я ще повернуся далі до того, що називає себе реалізмом сьогоднішнього дня. А тепер ще раз підкреслюю, що реалізм Чапленка, Феденка, Мелешка, Дудка я називаю умовним тому, що сьогодні вже кожному явні ті літературні пружини, які його рухають, кожний бачить, що цей реалізм — не адекватний життю взагалі, а сьогоднішньому — тим паче. І якщо Чапленко й Мелешко пошлються на Нечуя-Левицького, Феденко — на *Чорну раду*, а Дудко — на Чехова і скажуть; вони були реалісти, а ми продовжуємо їхні традиції, — то ми відповімо: це правда. Це — ваші попередники, вони були реалістами, ви продовжуєте їхні традиції. І все таки ви — не реалісти. Бо те, що було реалізмом тоді, — це тільки у м о в н и й реалізм сьогодні.

В дусі цього умовного реалізму можна творити речі вдалі і невдалі, можна читачам подобатися чи не подобатися, в дусі цього умовного реалізму творити м о ж н а — і ці твори можуть бути корисні для певних категорій читача, вони можуть мати велике позитивне виховне значення, — але ясно одне: ці твори стоятимуть осторонь головного шляху, провідної маґістралі розвитку сучасної української літератури.

А ще далі стоять від цієї лінії наші сентименталісти. Це представники ще умовнішого реалізму. Вони вибирають зворушливі теми, нещасливих шляхетних героїв, ніжні і сердечні образи й слова. Вони апелюють до почуття жалю й ніжности. Їхня тема — несправедливо заподіяні й тихо переживані страждання, а апотеоза їхнього героя в потенції завжди — тиха ідилія, передусім щаслива ідилія гармонійного сімейного затишку. Така є творчість Марії Цуканової, Володимира Русальського та інших. А в *Сільській любові* Феденка цей стиль доведений уже до самопародіювання.

Ця течія виникла з одного боку як наслідок протесту проти механізації і усуспільнення життя, думання, побуту, проти пригнічення малої людини колективом, — а з другого — як наслідок утоми від катастроф і макабризму нашої доби. Затишок ідилії — ось спосіб, яким вони нібито розв'язують світові катаклізми — а в дійсності тікають від них. Стиль законний як один з другорядних стилів, потрібних для читача певного сорту, передусім жіночого, для того, щоб відвернути його від зразків чужих літератур і привернути до своєї. Але, звичайно, стиль літератури число 2.

Тепер, сказавши про місце в нашій літературі реалістів і «реалістів», здається, найдоцільніше буде дальший розгляд нашої прози повести, виходячи з наближення чи віддалення її до того ідеалу н а ц і о н а л ь н о ї літератури, про який ми говорили — національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що с в о г о Європі сказати.

Вживемо умовних термінів: органісти і європеїсти. Пояснимо їх. Називаючи одних письменників органістами, а інших європеїстами, ми виходимо не з їхніх декларацій і передмов. Юрій Косач невтомно декларує своє гасло орієнтації на Европу, на прекрасний осередок вічної культури — невмирущий окцидент. А Іван Багряний так само уперто декларує: жадних Европ. Жадних ґотик, жадних конкістадорів. Все в Україні, все через Україну. Все, що було в Європі, краще й сильніше, яскравіше було в Україні. Сонце сходило, сходить і буде сходити на сході. Шановні автори пробачать мені спрощення, — алеж я підкреслив, що декларації мене зараз не цікавлять, тому я і дозволяю собі тут спрощення.

І от, не зважаючи на протилежність декларацій, і Косача, і Багряного (як прозаїка) я хочу назвати європеїстами.

Бо зараз для мене важить не культурно-політичне кредо письменника і не сума його культурних багатств. Мене цікавить, з яких джерел він черпає стиль своїх творів (не теми й сюжети): образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм. І коли я підходжу так, я кажу: Косач, і Багряний, і Домонтович, і Костецький — ось імена, яким можна назвати головні розгалуження нашого сьогоднішнього европейства.

Европеїзм Юрія Косача здається мені трагічним. Письменник закоханий в Україну — і не може збагнути її. *Чарівна Україна* — зветься одна з його найкращих новель. Загадкова Україна, нерозгадна Україна — так можна було б назвати всю його творчість. Коли підійти до неї зовні, — можна говорити, що письменник показує Україну очима здивованого й враженого чужинця — як Льоті або Фарер показували Близький або Далекий Схід. Україна в Косача — сучасна чи історична — передусім

екзотика. І автор підкреслює це, підносить у принцип. Але йому тільки здається, чи може він сам для себе удає, що це нормально, що так і повинно бути. Коріння його екзотизму в тому, що він не знаходить такої України, як він уявляв і бажав, а іншої він не знає або радше не може зрозуміти як цілости. Образ лишається для нього загадковим. І він починає шукати України не в Україні, а в Європі, як П. Куліш колись шукав — у наслідок подібного конфлікту — по черзі в Санкт-Петербурзі, в Варшаві, і в Істанбулі.

Та величезна праця розуму й почуття, яку зробило покоління двадцятих років, не дійшла до Косача — може через відірваність від рідного ґрунту, може через самий склад його темпераменту. І тоді виробляється особливий романтично-умовного ґатунку творчий метод — декляматив-но-обтяжений, типово барокковий творчий метод — з використанням слова як носія передусім не логічного вмісту, а бічних літературно-емоційних асоціяцій і як чинника ритмічного обтяження. Перекладіть на мову прози дальше речення:

«Мов захланна красуня ждала того вечора (Данціґська пристань. Ю.Ш.), простеливши атлас зеленавих хвиль, дорогих своїх коханців із-далека, й ішли до неї, з вітрами обійнявшись, напнувши вогнепері крила вітрил, розгорнувши тремтливі прапори, йшли до неї любаси — стрункі бриґантини й чепурні корвети, йшли звідусіль — із Риги й Любека, з Ґенуї й Кадіксу, із старовинних королівських пристаней Нормандії та з далекого Ціпанґо й Сан-Домінґо».

В перекладі на мову прози це означатиме просто: в Данціґській пристані було багато кораблів з різних кінців світу... Звичайно, такі «переклади» — річ неприпустима й межують з шаржем. Але хіба обтяженість наведеного уривка всякими словесними прикрасами теж не межує з шаржем?

У рідній країні Косач поводиться ніби чужинець. Його европеїзм, з одного боку, і шукання демонічного, надлюдського, ірраціонального в людині, з другого, — виплід трагічного конфлікту з Україною — і в цьому інтерес і вага його творчости — інтерес і вага, яких для Туреччини ніколи не матимуть екзотичні романи Фарера. Бо вони написані зовні, а нібито «зовнішні» твори Косача — все таки зсередини. Барокковість їх стилю — всупереч свідомому прагненню автора до шляхетної й завжди доосередкової ґотики — неминуча, бо за нею мусить бути заховане незриме для читача, а може й для самого автора трагічне зерно його творчости.

Европеїзм прози Івана Багряного — випадковий. Це дитяча хвороба, яку автор, треба думати, перенесе і забуде. *Тигролови* — коли абстрагуватися від ідеології — типовий західньоевропейський або навіть

американський пригодницький роман. І образи його могли б бути в такому романі — поза тематично-етнографічними, звичайно, мотивами. Перенесення цього жанру в українську літературу, поєднання його з українською войовничою ідеологією — річ дуже добра і варта навіть наслідування. Передусім — з виховного погляду, а кінець-кінцем і для жанрового збагачення української літератури. Але невблаганно стоїть завдання: українізувати не тільки ідею, а і образи, стиль, композицію. Багряний, думаю, не відмовиться від таких шукань. Дещо вже в *Тигроловах* у цьому напрямі зроблено, — але не йде ще далі стилізації (Дума про виїзд на Далекий Схід). Тільки тоді, коли він на це спроможеться, виведемо його з кола европеїстів, де перебувати для нього може гірше, ніж у лісах Сибіру.

Европеїзм Ігоря Костецького йде почасти від літературного експериментаторства, почасти з переконання, що Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду. Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомости і підсвідомости, те, що школа Джойса називала потоком свідомости, а сам Костецький воліє називати потоком притомности. Не творення типів, як вимагав старий реалізм, — бо тип — це завжди умовна схема, статика, а охоплення безупинної плинности людської свідомости в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Ця метода з одного боку віддає данину суто індивідуальному, а з другого — підкреслює спільне всім людям, нівелююче, однакове — і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне — що відповідає ідеям вселюдського гуманізму.

Але саме в цьому — коріння відмови від цієї методи. Вона занадто суб'єктивна і занадто загальна. У ній втрачаються закономірності, характери, образи. Мені здається, що з нею буде те, що було з стилізацією індивідуальної розповіді в літературі часів Квітки-Основ'яненка: спроба зробити цю методу індивідуальної розповіді монопольною методою літератури збанкрутувала, бо література не могла стати фонографічним записом мови і мовної недорікуватости — але вона прислужилася надзвичайно до збагачення способів відтворювати в літературі стилі індивідуального говорення персонажів. Так само і фонографічний запис думання не стане в літературі провідною методою — але збагатить її можливості.

Зрештою і в Костецького ця джойсівсько-гемінґвеївська манера — не єдина, і жанр «новелі з недоговореннями», «новелі з прихованими психічними ходами», «новелі-пісні», що вже має міцні національні в нас традиції від В. Стефаника й М. Черемшини, через Г. Косинку й Й. Позичанюка — чимраз більше, здається, приваблює автора. У розвантаженні від

крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягара культури — західньоевропейської культури як спеціяльного об'єкта демонстрування, — бачу я початок шляху до визволення від европеїзму. Бо потенціяльно Костецький — як і Багряний, навіть і як Косач — можуть перейти в ряди органістів.

Цього я не сказав би про В. Домонтовича. Думаю, що це єдиний у нашій прозі послідовний, органічний европеїст — і в цьому може причини його близькости до неоклясиків. Теми і герої Домонтовича можуть бути українські, — але це не міняє характеру його творчости. Останній його поворот до української історичної тематики з цього погляду не означає жадної посутньої зміни.

Домонтович — письменник, що деталі побуту й середовища фіксує з уважністю працівника музею етнографії, який відтворює в залях свого музею житло і побут кожної народности з максимальною точністю, але сам — цілком чужий цьому побутові. Ще менше його цікавлять герої, навіть теми. Його цікавить тільки його ракурс до всього цього — і ракурс його героїв до загальноприйнятого, до визнаного. Звідси — постійна явна або прихована іронія.

Ірця (*Доктор Серафікус*) — етюд психології дитини, кажуть читачі. Помилка. Це етюд про відносність людських понять (і тільки через це герой — дитина). Комаха — образ ученого з Києва двадцятих років? — Помиляєтеся, це просто фокус перекидання звичних понять і уяв, це етюд про співвідношення раціонального і примітивно-чуттєвого в людині, про умовні людські навички і ті елементарні тваринні інстинкти, які за цими навичками ховаються.

І в історичній тематиці — те саме. Сава Чалий — контраст світогляду механістичної кавзальности з стихійним світосприйманням незайманої істоти. І його почуття, думки, ідеали — це тільки попити стрілки інструменту, що фіксує зміни душевного стану героя, як дослідник у лябораторії фіксує зміни тиску крови в кроля, вміщеного для експерименту в незвичну для нього атмосферу, — в даному випадку — в атмосферу незвичного для героя раціоналізму.

Абстрактність европейського мислення, раціоналістично-хірургічний стиль — ось складники европеїзму Домонтовича. Домонтовича поза цим мислити не можна. Тому його европеїзм можна тільки прийняти. Не думаю, щоб він витворив школу в українській літературі — як це може бути в Косача, в Багряного, в Костецького. Але кимсь іншим творчо перероблений, він може згодом деформовано влитися в органічний струм української літератури. А покищо не можна заперечити йому того великого

культурного значення, якого ніхто ніколи не зможе заперечити і неокласицизмові.

Органісти наші мають далеко менше чим похвалитися. Але це не дивно. Тут треба прокладати цілком нові дороги. Коли поезія може спертися на фолкльор і на Шевченка, то в прозі, здавалося, рівновартних джерел нема. Інтермедійно-дяківські джерела, на які пробував спертися В. Чапленко в *Пиворізі*, надто від нас далекі і однобічні. Квітка-Основ'яненко — милий, але далекий і ідейно обмежений, В. Стефаник, М. Черемшина, Катря Гриневичева — величезні майстри, але обмежені жанрово й льокально. І тут нам відкрили Миколу Гоголя. Поки одні витягали його за фалди фрака з української літератури і вкидали в обійми росіян, а другі всіма силами розпиналися, що він таки, єй же Богу, українець вихованням, побутом, типажем і т.д. і т.п., — Тодось Осьмачка написав свого *Старшого боярина* — і фактично розв'язав дискусію. Стало невідхильно ясно: джерело нашої національної прози — Гоголь, дарма, що писав він чужою мовою. Він писав чужою мовою, бо сто років тому не можна було глибин українського духу появити світові в прозі українською мовою — через те, що літературна мова ще не вийшла тоді з пелюшок хуторянського етнографізму і через те, що українська література новою українською мовою не мала досить культурної традиції. Сто років треба було, щоб надолужити це — і тепер ми здатні мати Гоголя своєю мовою і в своїй літературі. Тільки ж, звичайно, сто років не минуло марно, і сьогоднішній Гоголь — зовсім відмінний і зветься не Гоголь, а Осьмачка.

Світ Осьмаччиної прози — це світ, де речі, переживання, звуки — все скоряється стихії світла, перетоплюється в зливі соняшного або місячного проміння, розчиняється там і всемогутньою хвилею якогось незнаного досі синкретизму лине в душу. Увесь світ з усім його змістом і вмістом автор наче бачить уперше і в цій первозданно-проникливій і глибокій наївности наново відкриває його читачам. Близьке й далеке, звук і світло, внутрішнє і зовнішнє — зливаються в одне якесь вище ціле. І це, сказати б, уцілокупнення світу, велична синтеза окремих вражень в єдність загального, зміщення звичних маштабів, знайдення істотної єдности нібито окремого й розірваного, уміння піднестися над зовнішнім — і становить, здається, органічну і ненадуману суть Осьмаччиної прози. Розірваність речей і розтягненість простору відступають перед проникливістю романтичного світосприймання, умовним стає і час, в житті сільської інтеліґенції 1912 року відкриваються одвічні, може ще родові або й дородові українські традиції, пробуджуються такі ж давні леґенди й вірування, за постатями селянських протестантів — експропріяторів з «Першого

куреня вільних українців» встають постаті козаків-запорожців — одне слово, пласка реальність часу скоряється позачасовій і величавій реальності позачасової ірраціонально-національної надсутности. Неправдоподібне робиться найправдивішим, за даним устає істотне — чи певніше те, що поетовій душі здається істотним — і це істотне і є синтетичний образ України.

В цей образ влилися і природа, і національні характери, і загальний кольорит, і якісь незримі аморфні частини фолкльорного стилю й світосприймання, і пристрасть самого автора — і все це ірраціонально, спонтанно, стихійно створило твір справді українського національного стилю.

Повість Осьмачки могла б становити епоху в історії нашої літератури, але ледве чи вона створить свою школу в точному значенні слова — надто бо вона позараціональна, суб'єктивна, кров'ю поетової душі написана. З цього погляду радше вона буде тільки поштовхом до шукання української національної прози і до відродження творчого інтересу до Гоголя.

Є і інші спроби в цьому напрямі, але далеко не такої сили. Одні, здається мені, йдуть до доброї мети хибним шляхом, другі становлять ще тільки спроби. До перших я відніс би прозу Василя Чапленка, до других — Степана Риндика.

Хибність Чапленкового шляху я бачу в безкрилості уяви, в надто ретельній прикріпленості його творів до обставин часу і місця, в залишках етнографічної просвітянщини, в надзвичайній млявості й неповоротності темпу, в відсутності великої провідної думки, в копирсанні в деталях, часом у вульґарності й фізіологізмі. Хибність Чапленкового шляху я бачу в тому, що його традиції — це традиції безідейної міщансько-хуторянської непоквапливої прози Нечуя-Левицького, що не намагається прозирнути в національну сутність речей, а обмежується на їхній національній зовнішності. Правда, Чапленко традиції Нечуя-Левицького схрещує з традиціями українського солоного гумору інтермедій і мандрівних дяків XVII–XVIII сторіччя. Але і цей гумор він бере не кристалізовано в його національній квінтесенції, а як дьоготь, яким можна густо мастити чужі і свої ворота.

Проблема дьогтю в українському гуморі — взагалі складна проблема. Без дьогтю, думаю, український гумор не можливий, бо він — вияв не французького сальонового *esprit*, а тверезого реалізму українського селянина в його міцних зв'язках з твердим матеріяльним світом. І Квітка-Основ'яненко, і Стороженко, і Руданський і т.д. і т.д., аж до Миколи Куліша в *Мині Мазайлі* або *Народнім Малахії* не цуралися дьогтю. Але

буває дьоготь дистильований. Так дистилював його Гоголь. Цієї дистиляції нема в Чапленка:

«Сотник, як піднявся, та так і застиг, дивлячись у віддзяплені двері, війт хотів щось сказати, але замість того тільки гикнув у загальній тиші».

Або: «Дідько б утисся твоїй матері, от що я скажу!» — от зразки цього дьогтю. Я протестую проти нього не в ім'я благопристойности і не для того, щоб пощадити ніжні вушка такої собі сальонової дамочки. Я протестую проти нього тому, що, мені здається, він перекручує образ України — той головний образ, який ми повинні вичитати з української, літератури, взятої як ціле.

Шлях Степана Риндика, думається, правильніший. Щира людяність, український національний гумор, приперчений дуже сильно, але не перетворений усе таки на мащення всього світу дьогтем, уміння показати, як людське обличчя в умовах дрібної і чужої дійсности перетворюється раптом на свиняче рило — все це в Риндика щиро українське і все це веде до Гоголевих традицій. Але *Смілянська хроніка* — ще перша спроба в цьому напрямі. Хоч увесь цикл оповідань і пронизаний глибокою ідеєю — мертвотного духу повітової Росії, — але все таки складники циклу ще надто пройняті анекдотизмом, надто епізодичні, випадкові. Національна, органічна проза Риндика ще більше в сподіванні, ніж у здійсненні. Спроби обіцяють багато.

Так уявляється розташування сил і стилів нашої сучасної прози. Перейду до поезії.

*

Не доводиться тут говорити про символістів. Одні з них, як О. Бабій — цілком зреклися своєї символістичної юности і перейшли до традиційно-реалістичного напряму, даючи твори в манері, яка в наші дні видається стилізацією якогось старопровінціяльного стилю. Інші, пройшовши через своєрідну експресіонізацію свого стилю, тепер замовкли — може під тиском життьових обставин, а може і в наслідок певної вичерпаности напряму.

Далеко більше позначається на сучасній поезії друга вже мертва школа — неоклясицизм. Наскільки вона вже автоматизована і наскільки спопуляризована — про це свідчить збірка Юрія Балка *Близьке й далеке*. Це, звичайно, ніяке літературне явище само по собі, бо вся збірка — тільки бліде копіювання чужих зразків і до неї цілком стосується відомий дистих Шіллера: *Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du chon Dichter zu sein*.

Але характеристично, що коли перша половина її — суцільно народницька в межах Грабовський–Грінченко, то друга зроблена під Мик. Зерова й неоклясиків. Неоклясичні зразки, виходить, уже стали такими ж штампами, як і пізньонародницькі.

Це справжнє свідоцтво смерти. Але мертве буває цупким і накладає свій відбиток на живе. Тим більше такий мрець, з такими заслугами, як наш неоклясицизм. Тепер з перспективи десятиліть, ми чітко бачимо: в сперечанні — неоклясики, з одного боку, — «Плуг» і Валеріян Поліщук, з другого, історичну рацію мали неоклясики. І глибоко проникливий був Хвильовий і ті, хто йшов з ним, посівши місце в спільному фронті побіч неоклясиків. Без неоклясичного вишколу поезія наша залишилася б на глибоко провінціяльному рівні поезії Б. Грінченка або «короля поетів» провінційного міщанства Олеся.

Але ми бачимо тепер і історичну обмеженість, і велику вузькість неоклясицизму. Раціоналізм — філософська база неоклясицизму — не буде ідеологією нового письменства, і формальний вишкіл не може стати самоціллю, а національна стихія не вкладеться в рамки чужих форм, які б гнучкі вони не були. І в світлі цього досвіду ми певні: атаки плужан на неоклясицизм були атаками знизу вгору, намаганням принизити високе, знівелювати несприйнятне для малих. Але ми стоїмо принаймні на одному рівні з неоклясицизмом, ми принаймні доросли до нього — і тому наші атаки на нього мають зовсім інший характер і спрямованість.

Сучасне покоління змагається з неоклясикою не для того, щоб зануритися в провінціяльщину й несмак, а для того, щоб, опанувавши всі досяги неоклясики, піти далі.

Зміст неоклясики вже засвоєний, тому він став мертвою формою. Здоровий розвиток національного письменства вимагає цю мертву форму скинути. І вона буде скинена. Її неґативний вплив тепер простежити легко. Вона сковує романтичний темперамент Святослава Гординського, що своє бунтарське вірую:

Спокою, признаюсь, я не люблю зовсім;
Волю я бачити змінливі футуризи,
Хвилясті обрії, вітрів атаки хижі
І хмари, що летять екраном голубим.
У вічній змінності є пристрасна краса:
І переливи барв, і динамічність ліній
Контрастами жалять зіниці, мов оса;
Шукаючи краси в захопленні невпиннім,
Наново в кожен ритм перетворяюсь я

І рівнобіжно йду в ліричному треммтінні —

— отже своє романтичне вірую, оцю апотеозу руху, мінливости, зламів ритму — вбгав у незмінний, застиглий ритм неоклясичного сонету і в абстрактні формулювання вічних істин! Чи можна ж знайти суперечність кричущішу? Подібні явища можна було б знайти в Ольжича, Олекси Стефановича, в Леоніда Мосендза, неоклясичний канон знищив *Прокляті роки* Юрія Клена, мертвою паддю припечатав неоклясицизм деякі ранні поезії Яра Славутича і твори львівського періоду Олекси Веретенченка.

А втім це все таки тільки форма, тільки оболонка. Про розклад неоклясицизму найкраще свідчить поезія М. Ореста і Юрія Клена.

Поезія Михайла Ореста — вся в надсвітності, в суб'єктивному, в інтимному. Це не поезія раціоналістично схоплюваної сутности світу і явищ, а поезія містичного прозрівання в їхню надсутність, в єство негадане, укрите. Це пряме заперечення неоклясицизму як світогляду — і водночас нерідко ствердження його в формі. Але це не робить її роздвоєною і дисгармонійною. Бо світогляд Ореста взагалі суто духовий, сказати б аформальний. Його вірші могли б бути аморфні, але так само добре відкладаються і в форму, що існує як даність — і може ще виграють від цього, бо суть дотримання формальних приписів в них — у легких зсувах від звичайного — то синтаксичних, то семантичних:

Я озеро благосне снитиму...

Я ріс корою, я соком верховіття був співучим...

Серце нам опали порохи печалі...

Мріє... остання милость — серце утомилось!...

— такі не те, щоб порушення норм літературно-поетичної мови, але, сказати б, розсунення її становлять може ядро поетичної техніки Ореста, а вони особливо відчутні на тлі суворої загалом, у межах норм витриманої поетичної форми.

Інакше переборює неоклясицизм Юрій Клен. Поет з незаперечним темпераментом романтика, він може дещо еклектичний. З одного боку, конкістадорство, бич політичного памфлету і сатири, інтерес до політичної злободенности, гіперболічне нагнітання жахів і контрастів, вольовість і заклик до боротьби, до дії, до невпинного руху, войовничість і жорстокість, заперечення всякого спокою і миру —

Ти, яка пасла отари, —

Геть іди від мрійних меж!

За собою, наче хмари,

Збройні сили поведеш.

Слухай Божого наказу:

Ти, яка в житті своїм
Не кохала ще ні разу,
Покохаєш битви дим.

А з другого боку, заперечення існуючого світу в ім'я тих зародків майбутніх сутностей, які тільки дрімають у ньому, як дуб, дуби, ліси, міста й держави в одному жолуді, проголошення, що дійсний світ — не дійсний, що

Правдивий світ — не той, для ока зримий, —
Крилами розтинаючи вогонь,
Гойдають тихо грізні серафими
На терезах своїх долонь —

— і то для того, щоб у *Попелі імперій* проголосити, що сутність цього справжнього світу — в позасвітній містиці суто духового лицаря Ґрааля, отже, щоб від сутности перейти до надсутности.

Коли перший Клен генетично зв'язаний з Ґумільовим, а в нашій поезії стоїть поруч Маланюка і Косача, то другий мусить бути поставлений поруч Ореста. У обох Кленів домінує романтичне світосприймання. Яке відгалуження його: активно-вольове чи пасивно-споглядальне переможе — тепер сказати тяжко. Ясно тільки те, що до неоклясицизму вороття нема. І коли в формі про це говорили експерименти в межах сонету (*Лот*), а далі і вільний вірш *України*, то в *Попелі імперій* уже цілком досягнено того стану, за якого форма слухняно скоряється кожному порухові думки і чуття, кожному ходові, сюжету, а не деформує їх с в о ї м и залізними законами. *Попіл імперій* знаменує собою саме те визволення змісту від пут форми, коли форма опанована вже так, що покірно улягає кожному найменшому рухові творця. Це та воля від форми, яка стала можливою тільки після неоклясичного вишколу — і переборення його.

Ми назвали імена Косача і Маланюка. Бо ми вступили в коло поетів романтиків. До Юрія Косача — поета великою мірою стосується те, що ми говорили про Косача-прозаїка: европеїзм, барокковість, гра деталями, невимовлена, але незаперечна трагічність. Тільки може ще більше виявляється в ній музейно-історичне, — наслідок тікання від реальности, від реальної України. І може той же конфлікт лежить в основі поезії Євгена Маланюка, тільки інакше виявлений.

Творчість Маланюка надовго визначили ті незабутні і трагічні дні, коли він покидав Україну і потяг його ридав на захід, на захід. Відтоді Україна для нього — стала далека, стала ненависна — і водночас — блакитний міт, степова Геллада. І поет, що не може вирватися з пекла її краси, з принади її страшної вроди, стає творцем зневажливих слів на її адресу

— зрадлива бранка степова, відьма, що п'є байстрючу кров своїх дітей, повія ханів і царів, байстрюча мати яничар, закривавлено-синя зґвалтована повія, що знаходить тільки безсилу насолоду плачу від безсоромно-плебейських мук — у такі страшні блюзнірства виливає поет конфлікт зі своєю країною. З цього конфлікту між тим, якою є Україна і якою вона мала б бути за подумом (і збройною боротьбою) поета, випливає і філософія поезії Маланюка, і її стиль. Філософія — це передусім напружене шукання тих сил, які б могли повернути Україну на шлях, яким її хотів би повести поет. Утопія степової Геллади кінчається прокляттям цій країні сарматських Афродіт, кирпатих Аполлонів. Виростає концепція залізного Риму, концепція варязької сталі. Виростає образ поета — не поета (бо це ж до болю мало), а незламно-гордого імператора залізних строф, що сурмить майбутньому салют.

Супроти творчого конфлікту Косача відмінність передусім та, що Маланюк шукав сил, які б могли н е й о г о Україну зробити й о г о Україною не деінде, не в Європі, а нібито в самій Україні, її майбутньому. Але це — тільки уява. Це тільки інший аспект того ж — сказати б, кулішівського — конфлікту з Україною. Його майбутнє не виростає з сучасного:

Бачу їх — високих і русявих,

Зовсім інших, не таких, як ми —

— ось суть його мрії про майбутнє. Зовсім інших! І тому його металеві строфи — *morituri*, і він не знає, чи від громів його поезії залишиться хоч чорний дим над неповторною добою, і крізь метал проривається гістерика, і гімни майбутньому обриваються безнадійним закликом до минулого:

Верни! Поверни золоті її очі! —

— бо — визнає поет — тепер його гнобить нещадна самота і навколо нього панує чорна смерть.

З основного зерна творчости Маланюка: Україна не та, якою він хоче її бачити, — поет може досі не зробив остаточного висновка. Косач зробив такий висновок: він відійшов від реальної України і шукає уявної, чарівної — поза нею, в Європі. А Маланюк стоїть у безконечному і сповненому суперечностей монолозі, зверненому до України, і не має сили ні відвернутися від неї, ні прийняти її таку, як вона є.

Чи є ж хоч якісь познаки виходу з цього затяжного конфлікту? Порівняйте дві поезії написані на одну тему — з приводу загибелі Симона Петлюри: *Убійникам* (1928) і *26.V.1926* (1936) — явне наближення в пізнішій до більшої врівноваженості, гармонійности, філософського роздуму, наближення до світогляду й форми неоклясицизму. Поет намагається дивитися на світ *sub speciae aeternitatis*, спостерігати історичні події збоку — мовляв,

«все знаємо, що було й буде», шукати за рухом і змінами незмінну суть: «І все ж таки начальний дух: — Любов». Цей перехід цілком зрозумілий — містком були вже ті романтичні ще абстракції Риму, варягів, степової Гелади, Мадонни Диких Піль, що в них поет шукав с в о є ї України. Містком був конфлікт з реальною Україною і відсутність зрозуміння її.

Але цей вихід не здається нам справжнім д л я М а л а н ю к а. Занадто він трагічний романтик і занадто він н а ц і о н а л ь н и й поет, щоб заспокоїтися в позасвітній гармонії. Стильову суть його поезії ми б убачали в суб'єктивному наповненні українських традиційних поетично-світоглядових образів — чи то буде Діва-Обида зі *Слова о Полку Ігоревім*, чи Шевченкова правда-мста. Геллади, Рими й варяги — це вже було збочення, але типово, що й для них поет шукав виправдання саме в історії України. Романтиком сучасних історичних конфліктів, що їхніми прагненнями й суперечностями він сповнює образи глибокої національної традиції — таким ми цілком можемо уявити Маланюка, коли він схоче побачити існуюче і вийде зі своєї еміґрантсько-безплідної постави блюзнірсько-трагічного «викриття» України. Бо сьогоднішній Маланюк — куди ближчий до європеїстів, ніж до органістів. Але може він — з усіх європеїстів найбільше має шансів о р г а н і ч н о стати органістом. Головне для нього — вийти з ідейної і тематичної позиції: я і Україна — і стати в Шевченкову позицію: я —Україна, — або я — син України.

Тема я і Україна або ми і Україна — це, власне, типова тема еміґраційної поезії — від Олеся до Маланюка. Бо чимала частина т.зв. старої еміґрації втратила Україну не тільки територіяльно, а до певної міри й духово, — адже Україна — *volens nolens* — пішла іншим шляхом розвитку, ніж яким її вели в збройному змаганні 1917–1920 рр. Цієї втрати нова еміґрація покищо не знає. Вона втратила Україну покищо територіяльно — і тому для неї здебільша є тема: я в Україні — або: я поза Україною, але майже ніколи я і Україна, — як два змагуни, як два полюси любови-ненависти.

Тим то струмування нового органічно-національного стилю найприродніше сподіватися саме тут (але, звичайно, не обов'язково тільки тут). Можна вже проглянути його джерела, його складники. Він виростатиме з опанованого й відкинутого, бо перебореного неоклясичного вишколу; він виростатиме з пристрасти людської душі епохи історичних катаклізмів; він зіпреться на глибинно національне підґрунтя: фолкльор, Шевченко. Насамперед, Шевченко, бо Шевченко вже ввібрав у себе й по-своєму перетопив український фолкльор. Заперечення неоклясицизму буде плідне тільки тоді, коли воно зіпреться на Шевченкову традицію.

Що таке Шевченкова традиція в поезії? Це колосальна тема. Тут її не висвітлити. Хоч це й було б конче треба для зорієнтування нашої поезії

— бо вона йде часто навпомацки там, де могла б іти цілком свідомо. Тут можна вказати тільки на деякі прояви цієї традиції — і то не знати, чи завжди найважливіші.

Це мусить бути не розсироплений Шевченко з зоресоловейковими співами й марними наріканнями на долю. Бо такого Шевченка й не було — його зробили численні епігони. «Ми пісні рідної не зберегли в свій час, на кволий серця жаль звели її у нас» — констатував ще М. Філянський. — І це не мусить бути Шевченко *Катерини* або навіть *Гамалії*. Це буде Шевченко — автор *Неофітів* і *Марії*, Шевченко — автор ліричних циклів з доби заслання й після заслання, — Шевченко, якого ми ще не знаємо, Шевченко, до якого ми, тільки починаємо тепер доростати.

У *Неофітах*, як і в *Марії*, поет далекий від об'єктивно-спокійного викладу подій. Його голос, то гнівний, то ніжний, звучить на кожному кроці, і не лише в ліричних відступах, а і в самій передачі подій. Гаряча любов до матерів, глибоке співчуття стражданням і мукам материнства, палка ненависть до сильних світу цього, які руйнують родину і забирають дітей у матерів — от основне в поемах. А ще більше — в ліриці — чи то будуть гнівні прокляття і марні заклики схаменутися типу *Подражания Іезекіїлю* чи *Осії. Глава XIV*, чи то будуть ідилічно-мрійні мініятюри типу *Росли укупочці, зросли* або *Тече вода з-під явора* — все пройняте суб'єктивністю, глибокою інтимністю крізь призму особистости переломленого почуття. Панує тут емоція, настрій, враження і відчуття.

Спробуйте розподілити твори Шевченка, писані після заслання, за ієрархією жанрів. Що таке *Неофіти*: епопея? героїчна поема? Ні! Виявіть у Шевченка оди або гімни, буколіки чи сатири. Починається поезія громовими вигуками гніву, ненависти й страждання — і раптом вриваються у неї глибоко інтимні рядки:

Воскресни, мамо! І вернися
В світлицю-хату: опочий,
Бо ти аж надто вже втомилась...

Починається (*Поставлю хату і кімнату*) зворушливо-ніжною ідилією — і раптом уривається трагічною нотою загибелі вимріяного раю. Зламано всі міжжанрові перегородки, нема загат виявові потужного почуття, нема і мови про зовнішню симетричність частин. Така і мова, де поєднані найрізноманітніші елементи, де мітологічні вирази співіснують з формулами фолкльорної мови, а церковнослов'янізми урочистого тону межують з різкими й колючими вульґаризмами, над уживанням яких замислився б і сам Котляревський.

Неофіти і *Марія* становлять собою надзвичайно сміливі і цікаві експериментальні твори, недурно вони викликали стільки непорозумінь і кривотлумачень. Тільки з часів І. Франка ці речі починають знаходити зрозуміння, але сміливо можна сказати, що і досі ми їх не збагнули до кінця. Основна причина трудности сприймання цих речей — їх змістова й стилістична многопляновість і незвичайна глибинність їх національного характеру. Нам потрібна була школа стилістичних експериментів символізму, футуризму й конструктивізму, щоб навчитися розуміти сміливість поєднання таких різноплянових стилів.

Шевченко синтезує, поєднує історично-заповідані новій українській літературі стилі української традиції — і церковний, і побутово-розмовний, і побутово-розповідний, і пісенно-фолкльорний, і старокнижний, і бурлескний, і антично-клясичний (згадаймо школи XVII ст. і Києво-Могилянську Академію). Якщо *Неофіти*, *Юродивий*, *Во Іудеї*, *Подражание Іезекіїлю*, почасти *Осії. Глава XIV* написані в дусі схрещення цих стилів, то в *Долі*, *Сестрі*, *Сні*, почасти в *Музі* Шевченко зумів поетично перетопити і поставити на службу виявленню своєї душі і української душі найелементарнішу побутову розповідь, а в *Дівча любе, чорнобриве*, *Ой діброво — темний гаю*, *Подражание сербському*, *Н.Я. Макарову*, *Титарівна-Немирівна*, *Зійшлись, побрались, поєднались*», *Тече вода з-під явора*, *Над Дніпровою сагою* те саме він зробив із стилем традиційної української фолкльорної пісні.

Оцей Шевченко — володар всіх історично заповіджених українській поезії стилів, їх руйнувач, комбінатор і поглиблювач, дерзновенний експериментатор і геніяльний синтетик — глибоко національний і цілком позахуторянський — цей Шевченко може стати прапором нової поезії. Це диктує нам діялектика літературного процесу, це диктує нам і потреба виявнити в слові правду нашої душі — української душі, що пройшла вже через друге своє випробування — випробування другою світовою війною.

Правду цю в поезії найприродніше висловити двома шляхами: ліризмом або згущеною, підкресленою гіперболізованістю експресіонізму.

*

Ліричний струм сам по собі широко культивований в українській підсоветській літературі. — Крижанівський, Копштейн, Стельмах, Масенко — і багато інших писали вірші пісенного типу, звульґаризувавши його благородні фолкльорні традиції, ополітизувавши його в казеннопатріотичному

дусі, зробивши його ходовим товаром і — кінець-кінцем позбавивши його основи — ліричности. У творчості А. Малишка цей вірш почав набувати знов ліричного й літературного характеру, але тут не місце говорити про Малишкову реформу пісенного вірша.

У нашому молодшому поетичному поколінні пісенний вірш культивується не так широко. В одних він виливається в своїй ліричній незайманості — ранній Л. Лиман, інші ставлять його на службу національній аґітації, перетворюючи поета на сурмача. У Л. Полтави намічається вихід у якісь складніші інтонації, де є щось і від Гайне і від Маланюка, у Лимана — в ускладнення історіософії і осмислення й суб'єктивізацію кожного образу й поетичного ходу.

Цікаві спроби синтезувати пісенний вірш з іншими стилями і завданнями. У Я. Славутича і О. Веретенченка маємо в цьому напрямі вже більше, ніж спроби.

Славутича цікавить і дума і народна пісня, зокрема прастара, ще поганських часів народна пісня, билинний лад. Поза тим одначе він не показав себе аматором революційної форми. В рамках традиційних переважно форм — сонет, ритми *Гаявати*, — не порушуючи норм традиційно-поетичної синтакси і тільки збагачуючи, але не руйнуючи традиційно-поетичний словник, він хоче творити національні образи, відзеркалювати український національний характер і дух української історії і сучасности — поскільки це можна зробити статичними образами. І там, де йому не заважають тіні літературних посередницьких зразків (*Одрада і Доброслава* — Чулков, *Олег у Царгороді* — Пушкін, а може ще більше Рилєєв), де він не скоряє свою поезію повчально-раціональним завданням (вступ), — йому вдається створити образи важучі й пластичні:

Скачуть дикі вершники на мишастих конях,
Крають вітер вусами, чорними, тонкими.

Поезія Славутича — упорядкована, точна, зрівноважена — росте з синтези неоклясичної пластичности та пластичности української народної пісні.

Через відсутність у мене під руками тексту не можу, на жаль, докладніше спинитися на *Чорній долині* Ол. Веретенченка, де поет зумів наскрізну пісенність поєднати з наскрізь ориґінальними непісенними ритмами і створити річ широкого національно-епічного звучання.

Позиції чистої пісенности можуть мати велике утилітарне значення — згадаймо хоч би стрілецькі пісні, — тільки тут їх треба берегти від впливів міщанського романсу. Але в загальній динаміці нашого національно-літературного процесу, здається, далеко важливіші ті спроби поглиблення

і схрещення пісенного стилю, які характеризують Веретенченка, Лимана і ін. Тут від наших «пісенників» можна сподіватися багато.

А поруч я поставив би наших неоекспресіоністів. Хочеться назвати три різні імена: Багряний — Осьмачка — Барка. Три різні, але всі неоекспресіоністи і неошевченківці.

Поезія Івана Багряного видається мені як поетичне явище роздертою різними тенденціями. Він може написати сентиментальний міський романс. Він може написати темпераментну агітку. Його явно спокушає універсальність поетичного обслуговування політики — як її проповідував, приміром, і здійснював В. Маяковський. Але справжній Багряний починається там, де він дає волю своєму поетичному темпераментові. А це буває там, де він створює гіперболізовані картини руїни і поразки, або врочисті гімни героїзмові й перемозі. Поет не шукає в них якихось суто-національних образів, але дивним робом вони перегукуються з такими гнівно-патосними речами Шевченка, як *Осії. Глава XIV* і з такими піднесеними, як *З Ієремії*. Чи тут виявляється спорідненість темпераментів гнівного Шевченка і гнівного Багряного, чи спільні апокаліптично-біблійні джерела, чи спільні риси національної вдачі, чи свідоме продовжування традицій Шевченка — судити тяжко. Але констатувати факт доводиться. Політично-інвективний, наскрізь суб'єктивно поданий епос — тут Багряний може сказати нове слово в українській національній поезії.

А з другого боку, навіть у образ космосу, загальної світобудови поет уміє внести такі щиро і глибоко національні риски, що аж дивуєшся. Таку, здавалося б, абстрактно-загальну, універсальну тему зробити органічно-українською — і то без стилізації — це висуває Багряного як автора *Золотого бумеранґа* в перші лави шукачів українського національного стилю.

А до цього додаймо, що ранній Багряний, Багряний *Скельки*, не цурався й виразно національної, навіть фолкльорної орнаментики і образности в своїй експресіоністичній поезії — виявляючи цим органічність свого поетичного селюцтва. І буде дуже шкода, коли через певну хаотичність свого поетичного темпераменту поет втратить ці здорові і плідні нотки, заступивши їх недоречними впливами інтернаціонально-міщанського романсу, інтернаціонально-авантурного роману або глибоко російської традиції «говірного вірша» трибуна Маяковського.

Ще гостріше обриси нового стилю закреслені в поезіях Осьмачки і Барки.

Якби треба було штучно виготовити зразки поезії діяметрально протилежної неоклясиці, — то це були б поезії Тодося Осьмачки. Але в нього

це не штучна лабораторна продукція, а закономірний вислів глибокої потреби показати читачеві свій світ, вигукнути в усесвіт свій біль. Навіть узявшися в своєму *Поемі* за октави, Осьмачка так виповнив їх образами свого світосприймання, так деформував їх своєю необтесано-кутастою синтаксою, що її октавности і не помічаєш. А поза тим Осьмачка — один із небагатьох наших поетів, якого не спокусила кутість сонету, карбованість дистиха і металевість терцин. Його медитації-зойки (бо це — панівний жанр його поезії) — ростуть з аморфного нанизування катренів, що продовжує в індивідуальному заломленні традицію народної пісні.

І другу традицію фолкльору продовжує Осьмачка: відмову від умовно-поетичного стилю. Народна пісня оспівувала поезію вечора словами:

Йшли корови із діброви,

А овечки з поля.

І це не шкодило поезії. Напомаджена і причепурена в європейській фризерні поезія Олеся-Вороного безжалісно вигнала «к о р і в» з української поезії. І абстрагованій від побуту поезії неоклясицизму «корови» були чужі. І принципово протиставленій життю поезії наших романтиків не цікаво було заніматися «коровами», — розуміємо під цим усяку грубу прозу життя. Поезія стилістично забиралася в окреме царство своїх умовностей, витворювала свою вишукано-поетичну мову — а від витворення такої мови тільки вже один крок до штампу і до виродження поезії. Поезія може жити тільки в постійній взаємодії з мовою життя — *Umgangssprache*, постійно черпаючи з цього вічно живого джерела — хоч завжди, звичайно, перетворюючи й переосмислюючи здобуте.

І от у Осьмачки речі грубого побуту знову входять у поезію — корови, чайники, таборові коридори — життя вдирається в царство мертвої «краси». Нема канонів форми і нема канонів «поетичної» мови — ось що найбільше впадає в очі в стилістиці Осьмачки. Форма і мова змінюються беззаперечно на вимоги того змісту, яким кричить трудна душа поета. Бо суть поезії Осьмачки — не схопити світ у його закономірностях, а вилити в гіперболізованій формі біль і самоту власної душі, висловити чи радше прокричати правду своєї душі. Не об'єктивне, а наскрізь суб'єктивне — воно ж і залежно і незалежно від себе, стихійно, природно — глибоко національне.

Тому в поезії Осьмачки не існує близьких і далеких плянів, близьке й матеріяльне миготить у суміш з далеким і абстрактним, щоденщина переплескується в потойбіччя, випадковість — у сутність — і все це нанизане не на стрижень логічної послідовности, а на стрижень виливання власного почуття, яке ллється не доки цього вимагає потреба розгортання

думки або образу, а доки не вщухне душевний біль. Так робив з піснею Шевченко — вона ставала в нього виразом найбільш суб'єктивного, особливо в циклі з заслання — і так по новому, по-своєму, індивідуально продовжуючи такого Шевченка (бо Шевченко був і такий, але не тільки такий), робить Осьмачка — можливо лідер нового антинеоклясичного струму української поезії.

Василь Барка — теж увесь у своїх ідеях, і для нього внутрішньо форма його творів іде від виразу душевного змісту, почуття, світосприймання, шукання національної і вселюдської правди, а не від навмисної, цілеспрямованої формотворчости, формошукання. Як і Ґете, він, мабуть, міг би сказати: Якби я, пишучи вірш, думав про його розмір, то або збожеволів би або нічого не написав би.

Але це не перешкоджає, а може навпаки — допомагає йому бути новатором форми. Я сказав новатором і мушу зупинитися. Бо це так само новаторство, як і традиціоналізм. Образи *Слова о полку Ігоревім*, дум, пісні народної, — відновлення таких одіозних у нашій поезії речей, як димінутиви, слів типу ненька, дієслівних рим — чи це новаторство?

Це не було б новаторство, якби було просто відновлення. Але коли це відновлення в новій функції — то воно набирає особливо, загострено нового характеру. Давнезна традиція народної української символіки, синтеза старовічних українських стилів — від церковно-біблійного через епічно-думовий до лірично-пісенного зазвучала в Барки по-новому не тільки тому, що це синтеза. Це робив і Шевченко — і зв'язки Барки з ним незаперечні. Але Барка помножив це на світосприймання сучасної людини. Революція і війна лишили на його світосприйманні глибокий слід — хоч війна відбита в його поезії не ефектно-пекельною декорацією пожарів і барабанним боєм бомбових вибухів, — а тими вразами, які вона лишила на людській душі, і тими піднесеннями, до яких вона людську душу штовхнула. А Барку вона штовхнула до апології людяности, сердечности, родинности, до благословення тихої і мудрої правди природи — «боготворю священну землю».

У поезії Барки заговорила філософія серця. Можна до неї по-різному ставитися; але коли й заперечувати її по суті, то не можна заперечити того позитивного явища, що вона відкрила дорогу в поезію простій людині: рибалка, селянин після довгої перерви знову заговорили в українській поезії простими словами — але не в примітивній «дядьківській» фотографічності, а в філософському заглибленні. Природа перестала бути тільки об'єктом естетичного замилування, але і не стала тільки об'єктом, в який вкладається праця, — підхід хлібороба в його квінтесенції.

Світ став конкретно-матеріяльним і водночас глибоко духовним, казкою («Вікно — то ціла казка»). Шевченко сполучився з П. Тичиною. І в цьому може ще одна іновація і ще один прояв традиціоналізму Барчиної поезії. Бо він повертає нашу поезію і до джерел українського символізму — заперечених і вже призабутих у наші дні. І в тому, що він бере з традицій символізму саме традиції того символіста, який прищепив абстрактам символіки конкретику української природи і душі української людини — Тичини — в цьому ще раз виявляється глибока національна органічність Барчиної поезії.

Поезії Барки не завжди відшліфовані, виточені, дороблені, не до речі було б їх канонізувати, але ми певні, що шлях, яким ідуть його шукання — цікавий і плідний шлях.

Так стоять справи з нашою прозою і поезією. А про драму, на жаль, говорити не доведеться. Після Миколи Куліша, що зумів витворити в співпраці з «Березолем» справді національну українську драму, — драми в нас нема. Бо ні умовно романтична *Облога* Юрія Косача — драматична поема про душу мистця (а зовсім не епопея національної патріотики, як дехто думає), ні спроби молодших ще не дали нам драми. І це дуже трагічно. Бо на нашій сцені, заохочувана шуканням екзотики з боку чужинецького глядача, розперезується етнографія і гопакерія, розкладаючи смак публіки і повертаючи її на пів сторіччя назад, ніби не було на світі ні Миколи Куліша, ні Леся Курбаса з його «Березолем», ні взагалі всієї сучасности. Не без вини наших авторів театр наш перестає бути провідником людей, а стає чимось середнім між музеєм і... шинком. Якби можна було давати письменникам директиви, то треба було б кричати:

пишіть драми — живі, неетнографічні, істотою своєю національно-українські драми.

І тут ми можемо замкнути коло.

Провідний напрям нашого сьогоднішнього літературного руху визначається двома складниками, двома дороговказами:

а) від загально-людського — до національного. Не для того, щоб відійти від загально-людського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити — але проголосити по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загально-людське, а збагатити його. Ось перший дороговказ. Тут у новому світлі постають імена Шевченка і Гоголя — і в них шукає опертя сучасність.

б) від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити свою душу, виговорити свої болі, прокричати свої зойки. Від гармонії неоклясицизму до творчого хаосу нео-експресіонізму,

того, що колись існувало під трохи претенсійною назвою несамовитої школи.

Наслідок обох тенденцій — відмовлення від форм скутих, наперед визначених, шукання форм, які найбільше адекватні національно-суб'єктивному змістові твору. Сонет відкидається не тому, що сама форма погана, — він не відкидається навіть сам по собі — він відкидається як у н і в е р с а л ь н а форма, як форма, що сковує або деформує зміст. Свобода змісту визначати собі форму — гасло літератури нашого дня — це не безформність і не хаос уламків форми. Це — створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому. У слабих талантів це перетворюється на аморфність і хаос — хай вони рятуються в канон сонетів, ронделів і тріолетів — у справжніх майстрів з цього виливаються геніяльні новацькі форми, що з небувалою силою заражають читача змістом.

Рухи від універсально-раціонального до національного і до суб'єктивного — цілком закономірні — і в динаміці нашого літературного процесу (реакція на неоклясику) і в динаміці українського загально-історичного процесу (реакція на гігантизм історичних подій і вияв недовершености українських державницьких змагань). І помилиться також той, хто буде заперечувати їх з наївно пропаґандивних позицій. Бо і з них впливовіша та література, яка глибоко відповідає душі народу, хоч би з першого погляду вона і видавалася темною, незвичною та не всім зрозумілою.

Поєднання цих двох рухів — до національного і до суб'єктивного — річ закономірна в динаміці нашої історії, але не доконечна внутрішньо. І рух до відновлення національних традицій і глибшого вияву українського національного аспекту вселюдської правди, — безперечно, плідніший і на довше закроєний, ніж рух до суб'єктивізації літератури, до суб'єктивізації світу. Українське національне може існувати і в національній гармонійности — і це блискуче показав Шевченко своїми речами на зразок *Садок вишневий* або *На панщині пшеницю жала* — вже заяложеними, але ще не оціненими. І хто знає, може за якихось десять–п'ятнадцять років хвиля хаотизації, суб'єктивізації, неоекспресіоністична хвиля мине, і українська література наступного покоління прийде до стилю національної рівноваги, до стилю українського клясицизму.

Але це може бути, звичайно, тільки в епоху вивершення національно-державного будівництва. І для української поезії здійсниться може передбачення сучасного російського поета:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,

Не кончить полной немотой.
В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

І кінцеве зауваження: Я намагався показати, куди йде сучасний наш літературний рух. Я старався не мислити в маштабі одного покоління. Але людина завжди скута своєю сучасністю, своїм днем зі злобою його. Нема прогноз навічно — і тому нема заборон і засудів. Було б сліпотою монополізувати, наприклад, Осьмачку або Барку — й виключати всі інше. Трагічний европеїзм Косача і така ж трагічна пря Маланюка з Україною, і пісенність поетичної молоді, і ніби понадхвилевий монументалізм Самчукового реалізму — і може навіть елементи неоклясики — все це має право на життя, і все це не загине й не мине безслідно. МУР існує, щоб спільно шукати, існує як співдружність усіх майстрів, хоч би які різні вони були своїми спрямованнями.

А майбутнє потвердить чи перекреслить наші визначення провідного в сучасній літературі і наші прогнози на майбутнє. Цим словом — майбутнє — я і хочу кінчити свою доповідь.

Фюрт, грудень 1945
(«МУР» 1946, № 1)

ЮРІЙ ШЕВЕЛЬОВ

Українська еміґраційна література в Європі 1945–1949 Ретроспективи й перспективи

Ми легко й непоправно забуваємо минуле. Іноді ще плекаємо пам'ять давнього часу, але викидаємо з свідомости, як непотріб, згадки про ближче минуле. Кому доводилося працювати над історією наших двадцятих чи тридцятих років, той знає, скільки дат і фактів розгублено так, що їх уже не відновити.

Авторові цих рядків довелося брати близьку участь у літературному житті української еміґрації 1945–1949 р. в Європі. Період це був короткий, але сповнений бурхливого й цікавого життя. Тепер він цілком у минулому, а історія подбала за те, щоб виразно відмежувати його в часі: початок — кінцем Світової війни, кінець — масовим виїздом української еміґрації з Европи, особливо з Німеччини й Австрії. Потім настало кілька років, витрачених на перше влаштування в місцях нового оселення. Література замовкла тоді, і тільки тепер можна думати, що українська еміґраційна література починає входити в якийсь новий етап, хоч і годі бути щодо цього великим оптимістом, знавши байдужість переважної частини нашої громадськости до питань літератури.

У цих обставинах стає потрібним поглянути спокійно і об'єктивно на той етап розвитку нашої еміґраційної літератури, що припав на перші чотири повоєнні роки. Тоді виявилося, наче в моментально зробленому перекрої, багато характеристичних позитивних і негативних рис нашого письменства, як воно сьогодні є. Стислий огляд того, що сталося, приведе нас до кращого розуміння перспектив завтрішнього дня. Дальші рядки і є спроба такого огляду. В них є елементи фактичного, джерельного звіту і елементи синтетичної оцінки. Елементи мемуарів і спроба дати перший нарис розділу про ці роки для майбутньої історії новітньої української літератури.

1.

Війна 1939–1945 р. спричинилася до цілковитої ліквідації того стану, в якому перебувала українська література перед тим. Спочатку окупація Волині й Галичини большевиками знищила всю видавану там пресу, а більшість письменників і критиків мусіла тікати на захід від Сяну, в наслідок чого постали або посилилися дотогочасні еміґраційні літературні осередки, — передусім Краків і Прага. Далі всі українські землі були окуповані німецьким і румунським військом. В умовах німецької окупації теж була виключена всяка можливість оформлення різних літературних груп і організацій. Дозволено тільки Союз письменників і журналістів з чисто допомоговими завданнями і тільки на терені Галичини з осередком у Львові. У решті українських земель (т.зв. Райхскомісаріят України і Трансністрія) взагалі жадної української літератури не визнавано.

На території України поза Галичиною була внеможливлена всяка легальна видавнича діяльність. Газети за малими винятками мали ворожий до суверенних проявів української культури характер, стоячи під безпосереднім наглядом німецьких цензорів і редаґовані вірними прислужниками окупаційного режиму (особливо виразно київське «Нове українське слово»). Спроби зорганізувати незалежні українські видання («Українське слово» і «Літаври» в Києві) були безпощадно подавлені, а їх видавці й редактори знищені в Ґестапо (Олена Теліга, Іван Ірлявський та ін.). Порожнеча, що утворилася в культурній царині, кінець-кінцем ставала небезпечною для самих німців, даючи ґрунт для ширення пробольшевицьких настроїв. Тоді німецькі пропаґандивні установи самі беруться за організацію українського літературного журналу. Таким став «Український засів» (№№ 1–3 в Харкові, останнє з них спалене німцями при відступі, збереглося один чи два примірники; № 4 — в Єлисаветі). При певній кількості пропаґандивного матеріялу журнал орієнтувався більше на речі невтральні. Ця тенденція особливо посилилася в час поразок німецького війська.

У Галичині режим окупації був назверх трохи ліберальніший. Тут у вузьких межах була навіть дозволена самостійна видавнича діяльність українців, хоч звісно під суворим наглядом цензорів. Так постале «Українське видавництво» виконало важливу культурну місію, зокрема виданням літературно-культурного місячника «Наші дні», уважно і культурно редаґованого (М. Струтинська та ін.). Крім того, тут зроблено спробу видавати роман-газету «Вечірня година». Ці видання були майже зовсім вільні від пропаґандивних матеріялів, але дражливих проблем сучасности вони, природна річ, мусіли уникати.

І «Український засів» і далеко незалежніші «Наші дні» вже в силу свого монопольного характеру мусіли бути органами надгруповими і надтечієвими, намагаючися об'єднати всі активні творчі сили. Рештки старої партійно-групової преси збереглися тільки поза українською територією. Це, головне видання націоналістичних течій — місячник «Пробоєм» у Празі і почасти «Український вісник» у Берліні. Останній мав радше політично-публіцистичний характер. І ці видання були одначе здебільша зліквідовані німецькою владою з кінцем 1943 року.

Такі були зовнішні рамки українського літературного життя в роки війни. До цього треба додати, що українські письменники не тільки перебували в дуже важких матеріяльних умовах, що аж ніяк не сприяли творчій праці, а і зазнавали постійно політичних переслідувань. Заарештовані були Аркадій Любченко, Улас Самчук, Михайло Бажанський, Юрій Косач і ін.; розстріляні, крім названих вище Теліги і Ірлявського, О. Ольжич, Євген Фомін; дуже багато письменників були вислані до Німеччини на примусову працю (Олекса Стефанович, Леонид Полтава і багато ін.). Не зважаючи на все це, в роки війни були написані деякі твори навіть дуже поважного значення. Особливо виразно це виявилося на конкурсі, організованому «Українським видавництвом» наприкінці 1943 р., де були нагороджені або відзначені прозові твори Тодося Осьмачки (*Старший боярин*), Івана Багряного (*Тигролови*), Уласа Самчука (*Юність Василя Шеремети*), Гліба Східного і О. Павлова-Білозерського. Зокрема, літературне пожвавлення було спричинене тим, що, гонені поновною хвилею большевицької окупації, письменники з Східних і Центральних українських земель на якийсь час зосередились у Львові.

Але це пожвавлення було надто короткотривале. Евакуація Львова означала цілковите припинення видавничої діяльности, ліквідацію літературних осередків і розпорошення письменників по різних закутках Німеччини. До кінця 1944 р. ще існує видаваний німцями для українських робітників журнал «Дозвілля», але він не міг стати літературним осередком через свій специфічний популярний і популяризаторський характер. З кінцем 1944 р. припиняється і він. Поступовий параліч сполучення в Німеччині приводить і до повного розриву персональних зв'язків між літераторами.

У таких обставинах застає вільну українську літературу капітуляція Німеччини. На цей час припали й нові жертви з-поміж українських письменників: в лавах УПА гинуть Юрій Липа і Йосип Позичанюк; у наслідок катувань, що їх зазнав у німецькій в'язниці, помирає Аркадій Любченко. Решта письменників, відірвана від батьківщини і від літературної праці,

змушена думати тільки про те, як би зберегти своє фізичне існування, животіє в різних місцевостях Німеччини і Австрії, не мавши змоги встановити між собою навіть чисто особистих контактів.

Проте дуже рано пробуджується в різних осередках думка про потребу реактивізації української літератури. Обставини мало сприяли цьому. Над життям українського письменника, особливо з підсовєтських земель, висіла загроза не раз застосовуваної примусової репатріяції. Матеріяльні умови існування були зовсім не забезпечені і часто напівголодні. Транспорт і пошта не тільки не в'язали з зовнішнім світом, але не працювали навіть у межах Німеччини. Майже неможливим було створити літературні осередки творчого і видавничого характеру. Останнє було утруднене зокрема тим, що всі без винятку друкарні з українським шрифтом перебували в зоні совєтської окупації. Тому не випадково, що перші, стихійно посталі українські видання, — насамперед газети «Наше життя» в Авґсбурзі і «Час» у Фюрті, — виходили циклостилевою технікою.

Перші організаційні заходи, спрямовані до організації видавництва як передумови літературного життя, постають у Реґенсбурзі. Ще в ті дні, коли було невідомо, коли саме совєти займуть Саксонію, в ті дні, так би мовити, міжвладдя, письменники, що опинилися в Реґенсбурґу, — Леонид Полтава і Леонид Лиман — організують «наскок» до Пляуену і вивозять частину шрифтів, що належали до друкарні «Дозвілля», щоб поставити їх до розпорядження українським письменникам на еміґрації. Цей «наскок» удається, шрифти в Реґенсбурзі, і постає питання хто ними порядкуватиме. Інакше кажучи, постає питання про утворення письменницької організації, що диктувалося й іншими обставинами життя.

Обставини випадково звели в Фюрті в кінці вересня 1945 р. кількох українських письменників і критиків: Івана Багряного, В. Домонтовича (Віктора Петрова), Юрія Косача, Ігоря Костецького, Івана Майстренка, Леонида Полтаву й Юрія Шереха. Відбувається жваве обговорення, і в результаті його постає рішення заснувати об'єднання українських письменників на еміґрації під назвою «Мистецький український рух», скорочено — МУР. 25 вересня була вироблена цією ініціятивного групою і підписана декларація МУРу.

Головною засадою МУРу було те, що в коротких словах зформульовано в немногословній декларації ініціятивної групи: «Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві. Відкидаючи все мистецьки недолуге та ідейно-вороже українському народові, українські

мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміґрації відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва».

Якщо проаналізувати дещо уважніше цю коротку формулу, то легко помітити, в чому полягала новість проголошених засад МУРу. В головному ця новість може бути зведена до таких засад:

1. Проголошується єдиний фронт різних розгалужень літератури на еміґрації. Перед війною письменники на еміґрації і в Галичині були поділені на неспівмірно велике число різних дрібних угруповань, що кожне з них прагнуло монополії й проводу. При такому стані речей непотрібно багато зусиль витрачалося на взаемопоборювання і на організаційні справи, — бож кожна група намагалася організувати і за всяку ціну утримувати власний журнал, власне видавництво тощо. Розколеність на дрібні групи породжувала атмосферу, сприятливу для нездар, — адже амбіцією кожної групи було заповнити власні видання, а що дрібні угруповання не могли постачати досить повновартісних творів, то мимоволі доводилося друкувати твори, негідні друку, аби вони походили від «своїх». З другого боку, неспроможність утриматися при зливі групових видань змушувала і ці групи шукати своїх меценатів; ними найчастіше ставали політичні партії, які своє становище мецената використовували для того, щоб диктувати письменникам свої вимоги як політичного, так навіть і мистецького змісту. Тим часом українські політичні партії здебільшого відзначалися нерозумінням справ літератури, малою інтеліґентністю своїх «комісарів» у літературі, а це все різко знижувало рівень літератури й літературного життя.

У протилежність цьому станові МУР уважав, що вся українська література на еміґрації має спільне ідеологічне підґрунтя, а розвиток індивідуальних і групових особливостей цілком можливий у межах загальної, творчої співпраці та перманентної дискусії. Перейти до цього стану було тим легше, що фактично, як показано вище, в роки війни старі угруповання перестали існувати. До того ж у лави еміґраційної літератури стало багато письменників з підсовєтської України, що для них старі групування зазбручанської літератури взагалі не мали жадного реального значення.

2. Утилітарно-політичний підхід до літератури завжди приводив до недоцінювання мистецького рівня. Це було однією з причин, чому українська література довго зберігала в багатьох своїх проявах посмак провінційности.

Тому МУРівці вважали за своєчасне висунути, як постулят, синтезу обох моментів, ставлячи їх як рівновартні і однаково важливі. Література мала б перестати бути служницею політики, не пориваючи з виявленням провідних тенденцій і напрямів усього українського духового життя.

3. Якщо наші політики колинебудь і припускали вирішальність розвитку української літератури, то тільки тоді, коли йшлося про представництво української літератури на світовому форумі: література мала б розчинити двері до світової духовости і політичних осередків українській політиці. Тим самим у центр уваги письменника ставлено не якнайповніший вияв української духовости, а своєрідне пристосування до сучасного стану в світі.

У протилежність цьому ініціятори МУРу вважали, що шлях до світового визнання лежить тільки через неповторну і органічну, а не удавану своєрідність українського письменства. Звідси походило формулювання декларації про потребу «у високо-мистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос і авторитет у світовому мистецтві».

Ці принципи МУРу були справді своєчасні. Вони носилися в повітрі. Література вимагала нових організаційних форм, і майже всі письменники відчували це. Саме тому з запрошених до участи в МУРІ письменників не вступив до об'єднання тільки один (Леонид Мосендз). Усі інші захоплено приєднали свої підписи до декларації. Щодо порядку запрошення, то ініціятивна група виробила список тих, хто мав бути запрошений. До списку ввійшли всі старі й заслужені майстри з ім'ям, а також ті з молодших, хто вже досить виявив своє творче обличчя. Так уконституйовано групу членів-засновників МУРу в такому складі (крім членів ініціятивної групи): Олесь Бабій, Василь Барка, Олекса Варава, Олекса Веретенченко, Катря Гриневичева, Остап Грицай, Докія Гуменна, Федір Дудко, Юрій Клен, Людмила Коваленко, Вадим Лесич, Леонид Лиман, Наталя Лівицька-Холодна, Оксана Лятуринська, Євген Маланюк, Михайло Орест, Тодось Осьмачка, Софія Парфанович, Борис Подоляк, Володимир Перський, Степан Риндик, Улас Самчук, Яр Славутич, Володимир Шаян і Микола Шлемкевич.

Дехто з тих, кого ініціятивна група намітила запросити, зміг бути запрошений тільки пізніше, — це сталося через неймовірні в ті часи труднощі сполучення і невідомість, де хто з письменників чи критиків перебуває. Тому тільки згодом приєдналися до складу МУРу Михайло Бажанський, Леонид Білецький, Святослав Гординський, Андрій Тарасович, Микола Глобенко, Володимир Державин, Іван Керницький, Іван Коровицький,

Богдан Кравців, Юрій Дивнич, Павло Петренко, Олекса Стефанович, Володимир Кримський, Василь Чапленко, Юрій Чорний, а далі також Сергій Домазар, Микола Ковальський, Роман Купчинський, Василь Софронів-Левицький, Гліб Східний, Іван Кошелівець, Іларіон Чолган, Петро Балей. Далі потреба працювати з письменницьким доростом спричинила утворення інституції кандидатів МУРу. В кандидати МУРу були прийняті Олекса Гай-Головко, Микола Понеділок, Іван Манило, Микола Степаненко, Іван Смолій, Олександер Смотрич.

Далеко менші вже з самого початку були успіхи МУРу в царині організаційно-видавничій. Друкарня, здобута Л. Лиманом і Л. Полтавою, перейшла в розпорядження Реґенсбурзького допомогового комітету з тим, що комітет зобов'язався передати її письменницькому об'єднанню, якщо таке постане і матиме достатній авторитет. На підставі цього застереження і в згоді з Л. Лиманом і Л. Полтавою МУР заявив свої претенсії на друкарню. Одначе партійно-політичні кола, раз діставши друкарню до своїх рук, не мали наміру випустити її з них. До того ж сама ідея літератури, незалежної від партій і їхньої матеріяльної опіки і ідейного диктату, була їм незрозуміла, чужа і ворожа. Вони в цей час ще не проголошують відкритої війни МУРові, сподіваючися, що саме під прапором понадпартійности письменницького об'єднання вони найлегше зможуть забезпечити в ньому свої впливи або й гегемонію, але ставляться тим часом до письменницького об'єднання якнайобережніше і воліють не передавати йому ключів до незалежного існування.

Цей епізод, сам собою дрібний, важливий тим, що з самого початку лишив об'єднання письменників без власної видавничої бази і тим самим зумовив дальшу видавничу політику МУРу. Принципом її було використати можливості друку, зосереджувані чимраз більше в руках партій, не заходячи в ближчі зв'язки з жадною з них і зберігаючи стан якщо не надпартійности, то бодай міжпартійности. Тому що тоді можна було з технічних причин думати тільки про видання малого обсягу, вирішено почати видавничу діяльність з «Малої Бібліотеки МУРу», окремі випуски якої мали з'являтися при різних газетах. Проваджено переговори з усіма газетами, що тоді виходили, але практичних наслідків пощастило досягти тільки в двох випадках — при націоналістично зорієнтованому «Часі» вийшли в «Малій Бібліотеці МУРу» вступ до *Попелу імперій* Юрія Клена з післямовою Гр. Шевчука, розділи з *Юности Василя Шеремети* Уласа Самчука з післямовою Б. Подоляка і пізніше *Оповідання про переможців* Ігоря Костецького з післямовою В. Державина; при демократично зорієнтованому «Нашому житті» вийшла новеля Ю. Косача *Ноктюрн б-моль*

з післямовою Гр. Шевчука. При видавництві «Прометей» мали вийти *Материнки* — Р. Вишневецької з післямовою М. Глобенка, одначе вони побачили світ тільки пізніше, без марки МУРу і без критичної статті. Видання цих брошурок у тогочасних умовах натрапляло на колосальні труднощі технічного порядку. У серії була забезпечена високоякісна редакційна сторона (літературна і мовна редакція, критичний апарат), але технічно більшість з цих видань стояла на невисокому рівні. Все таки «Мала бібліотека МУРу» навіть у тому неповному (було заплановано понад двадцять книжок першої черги) і недосконалому вигляді, в якому вона здійснилася, відіграла свою позитивну ролю, показавши, що українська література еміґрації не обмежується на тих початківських, а часом і графоманських книжках, що тоді почали були появлятися при загальній дезорганізації літературного ринку і літературних взаємин взагалі коштом, природна річ, самих авторів. Не заспокоюючи голоду читачів на книжку, ці метелики були корисні тим, що ставили проблему забезпечення можливостей вияву для українського еміґраційного письменства.

Далеко більшу і істотнішу вагу мала поява перших «Збірників літературно-мистецької проблематики МУР» (Збірник I — Мюнхен–Карльсфельд 1946; Збірник II там же, тоді ж; Збірник III — Реґенсбурґ 1947; підготований до друку Збірник IV, що мав вийти 1948 р., не вийшов через фінансові труднощі). Ці збірники були наслідком праці з'їздів і конференцій МУРу, що стали трибунами творчої дискусії на літературно-мистецькі теми. Тому, перше, ніж говорити про збірники «МУР», повернімось назад і розгляньмо працю перших і дальших сходин членів МУРу.

З'їзди і конференції МУРу завжди пляновано так, що в них головне місце приділялося принциповим питанням творчо-ідеологічного характеру, а організаційні питання посідали підрядне місце. Так було вже і на першому з'їзді, що відбувся 21–22 грудня 1945 р. в Ашафенбурзі. Цей з'їзд, заслухавши звіт ініціятивної групи, остаточно уконституював організацію, затвердивши статут і обравши Правління на чолі з Уласом Самчуком і в складі заступника голови Юрія Шереха, членів В. Домонтовича, Юрія Косача і Ігоря Костецького і кандидатів Івана Багряного і Б. Подоляка. Далеко більше значення мало одначе обговорення принципово-програмових моментів, що відбулося на прочитані доповіді. Виявилося, що програмові засади МУРу однаково близькі майже всім учасникам з'їзду, дарма що прийшли ці учасники до своїх переконань у наслідок різного життєвого досвіду і з різних вихідних точок.

Переважно обрахункові з попереднім розвитком української еміґраційної літератури була присвячена доповідь Юрія Косача *Криза сучасної*

української літератури (пізніше в переробленому вигляді вміщена в збірнику «МУР», № 2). Часом перебільшено гостро, спираючися на свої творчі переживання, письменник показав вивершеність попереднього етапу групового розірвання літератури й підпорядкування її політичним чинникам. З цього ж таки усвідомлення психологічно виходила доповідь Уласа Самчука *Велика література*, але вона не так віддавалася критиці минулого, як пробувала зробити позитивні висновки на майбутнє. З відчуттям болючої й глибокої відповідальности за дальшу долю українського письменства Улас Самчук висунув вимогу відповідального літератора, що має творити ідейно наснажену й широку, позбавлену партійної виключности літературу, в центрі якої має стояти людина повноцінна, глибока й міцна.

Спираючися на ті самі вимоги, Юрій Шерех у своїй доповіді *Стилі сучасної української літератури на еміґрації* спробував перенести їх у царину стилю, — себто в царину мистецької специфіки. З-поміж різноманітних стильових прямувань сучасного письменства української еміґрації критик виділив як найважливіші з погляду дальшої долі української літератури ті, що не просто наслідують чужі зразки, а прагнуть виявлення особливостей української духовости як у змісті, так і в формі своїх творів. Це шукання органічно-національного стилю, що не означає ні замкнености супроти попередніх напрямів нашої літератури, ні ворожости до літератур інших націй, зокрема ж конче вимагає творчого використання здобутків нашої епохи в світі, доповідач пов'язав з попередніми етапами розвитку українського письменства, вказавши, що саме попередній етап, сказати б так, европеїзації української літератури, який своєї вершини досяг у творчості символістів, футуристів і неоклясиків, передбачає логічно повернення до національних джерел на основі синтези всього попереднього досвіду. Початки такого повернення доповідач убачав уже в діяльності ваплітян у кінці двадцятих років, — тільки що ці зародки були нещадно перервані політичним терором (Доповіді Уласа Самчука і Юрія Шереха надруковані в збірнику «МУР», № 1).

При розбіжностях в окремих оцінках і в методологічному підході ці три доповіді виявили однодушність в основних питаннях щодо завдань і прямувань літератури і були підтримані учасниками з'їзду. Вужче значення мали дві інші доповіді: *Роздум з нагоди сторіччя Кирило-Методіївського Братства* Володимира Шаяна і *Український реалізм XX сторіччя* Ігоря Костецького (остання вміщена в збірнику «МУР», № 3). Вони були початком течієвих виступів у межах МУРу: поскільки МУР, за винятком загальних принципів, проголошених у декларації, не обмежував своїх членів жадними вимогами творчого порядку, а давав повну волю

творчому змаганню різних напрямів і течій, представників різних течій запрошувано до таких виступів на зборах і в виданнях МУРу, де вони мали б змогу викласти своє кредо.

Перший з'їзд МУРу не могли відвідати всі члени об'єднання. Труднощі сполучення, посилені тоді в зв'язку з Різдвяними святами, унеможливили приїзд багатьох членів МУРу, що жили в південній Німеччині, не кажучи вже про тих, хто перебував поза Німеччиною. Тому постала потреба для цих членів повторити головні доповіді в такому осередку, куди вони могли б легше дістатися. Так постала ідея конференції МУРу. Вона відбулася в Авґсбурзі 28–29 січня 1946 р.

На Авґсбурзькій конференції були вдруге прочитані доповіді Уласа Самчука, Юрія Шереха і Ігоря Костецького. Вони були доповнені доповідями Миколи Шлемкевича про світоглядові шукання в українській літературі і Остапа Грицая про проблеми великої і малої літератури (Остання надрукована в збірнику «МУР», № 1). Перша доповідь в ідеологічній площині приходила до висновків, близьких до тих, які висував перед тим Ю. Шерех у площині стильовій: повернення української літератури, збагаченої европейською школою, до джерел української духовости, зокрема до Шевченка. Остап Грицай у своїй доповіді ставив питання культурного рівня і самонавчання і самовдосконалення письменника.

З течієвих доповідей авґсбурзька конференція заслухала доповіді Володимира Шаяна про індоевропейський ренесанс і Василя Чапленка про збагачений реалізм.

Авґсбурзька конференція вперше вивела МУР на широкий загально-громадський форум: заля конференції була повна слухачів, причетних і непричетних до літератури, слово давано не тільки членам МУРу, а і всім охочим. Це мало значення для популяризації МУРу і справи еміґраційної літератури взагалі, але, з другого боку, це подеколи знижувало рівень обговорення. Тому дальші з'їзди й конференції МУРу відбувалися в вужчому колі, без ширшого залучення сторонніх слухачів.

МУР з самого початку був заплянований як об'єднання українських письменників-еміґрантів у якнайширшому маштабі, — европейському або й світовому. До його складу належали письменники не тільки з Німеччини, а й з Австрії й Франції. При заснуванні передбачалося, що до письменників згодом зможуть приєднатися і діячі інших мистецтв. Цей останній проект одначе не був здійснений, і діячі інших родів мистецтва пооб'єднувалися у власні спілки, які потім спільно з МУРом утворили на з'їзді в Берхтесґадені 12–13 липня 1947 р. надрядну організацію Об'єднаних Мистецтв — ОМ.

Уже в часи першого з'їзду і авґсбурзької конференції МУРу по окремих місцях скупчення української еміґрації почали були творитися місцеві об'єднання письменників (або письменників і журналістів спільно, або навіть усіх діячів мистецтва й преси разом). Найважливішими з таких місцевих об'єднань були авґсбурзьке, мюнхенське (Мюнхен–Карльсфельд), ганноверське, згодом також берхтесгаденське, міттенвальдське й реґенсбурзьке. Проте ці об'єднання не виявили діяльности ширшого маштабу, що й природно: адже в одному осередку опинялися люди різного рівня і різних поглядів, які внутрішньо мали між собою небагато спільного. Постали в цей час і місцеві журнали, що з них найголовніші були «Рідне слово» в Мюнхені, «Заграва» в Авґсбурзі і «Похід» у Гайденаві над Північним морем. Ці журнали, в силу самого свого характеру і обставин постання не мали програми: в них друкувалися твори місцевих діячів пера, а поза тим аспірації кожного сходили на те, щоб залучити яко мога більше «імен» з інших міст. Тому це були не стільки журнали в прямому розумінні слова, скільки збірники матеріялів різного характеру. Почасти подібний характер мали і журнали, видавані в Австрії, — «Звено» під редакцією Володимира Кримського і пізніші «Літаври» під редакцією Юрія Клена, хоч загалом вони, мавши одного редактора, а не позбавлену власного обличчя редакційну колегію, відзначалися витриманішим характером.

Таким чином фактично українська еміґрація в Европі не мала свого літературного журналу в точному значенні цього слова. Перед МУРом одразу після авґсбурзької конференції в усій гостроті постало питання організації журналу — поважного літературного або літературно-мистецького місячника. Це було потрібне і для того, щоб письменники мали свою сталу трибуну, і для загальної репрезентації української літератури перед своїми й чужими читачами. Одначе після всебічного вивчення справи виявилося, що МУР не має технічних можливостей для організації журналу. З друкарнями, що мають український шрифт, було в цей час ще дуже скрутно, хоч помалу число їх зростало. Ні одна з них не стояла до диспозиції МУРу. Видавати журнал циклостилем — означало знецінити його і позбавити репрезентативних функцій. Тому вирішено тим часом обмежитися на виданні збірників літературно-мистецької проблематики циклостилем, і на виданні друкованих неперіодичних альманахів.

Збірники літературно-мистецької проблематики, що містили статті, огляди, хроніку й поезії — переважно теж на літературно-мистецькі теми, можна було видавати циклостилем, бо вони, становлячи трибуну внутрішньо-МУРівської творчої дискусії, не призначалися для ширшого читача. Практика показала згодом, що ці збірники вийшли поза межі тієї

авдиторії, для якої первісно призначалися, зацікавили інтеліґентного читача взагалі. Перші два збірники, видані досить великим як на свою настанову накладом, незабаром розійшлися, і тому третій збірник вийшов уже друком. Щождо альманахів, то побачив світ тільки перший. При тому через недбалість видавництва альманах так ряснів друкарськими помилками, що це обнижувало його загальну вартість. Тим не менше альманах своє діло зробив, викликавши вміщеними в ньому творами дискусію, яка з літературної площини перекинулася в публіцистичну і мала далекосяжні наслідки в громадсько-політичному житті еміґрації (головне навколо роману Юрія Косача *Еней і життя інших*, почасти навколо статті Юрія Шереха *Колір нестримних палахтінь*, уміщених в альманасі). Альманахи були задумані так, щоб кожне число присвячувати в головному одному з напрямів, репрезентованих у МУРі. Перший альманах був відповідно до цього пляну присвячений переважно письменникам романтичного і експресіоністичного крила; другий альманах мали в головному посісти реалісти, але він, на жаль, не вийшов, і тому репрезентованим фактично лишилось тільки одне спрямування в межах МУРу.

Виступи на першому з'їзді і авґсбурзькій конференції, а далі поява першого збірника «МУР» досить з'ясували загальні засади праці МУРу. Постала потреба перейти від загальних питань до ґрунтовнішого і докладнішого, глибшого опрацювання часткових питань і проблем. Відтепер вирішено конференції присвячувати окремим жанрам літературної творчости. З конференцій такого типу пощастило реалізувати дві: критичну в Байройті 4–5 жовтня 1946 р. і драматургічну в Майнц-Кастелі 4–5 листопада 1947 р.

Байройтська конференція заслухала загальну доповідь Б. Подоляка *Проблеми сучасної української літературної критики на еміґрації*, де на тлі загального розвитку української літературної критики дано перегляд різних виступів і течій еміґраційної літературної критики в повоєнні роки. Загальним постулятам критичної діяльности були присвячені доповіді Леонида Білецького *Письменник і критика* (надрукована в збірнику «МУР», № 3) і Остапа Грицая *Літературна критика, її творча мета й небезпека*. Юрій Косач у своїй доповіді *Історична белетристика і становище критики* зайнявся специфікою вимог, які ставить історичний твір до критика і письменника. До течієвих виступів належали доповіді Ігоря Костецького *Суб'єктивізм у літературній критиці*, Василя Чапленка *Література і читач* і Володимира Державина *Літературна критика і літературні жанри*.

Ця остання доповідь була першим виступом з мурівської трибуни членів групи, що назвала себе «Світання». Члени цієї групи одразу після

авґсбурзької конференції зайняли неприхильну позицію до тогочасного проводу МУРу. Це становище знайшло свій вияв у цілій низці виступів Володимира Державина, передусім в організованих групою циклостилевих збірниках «Світання» і «Науково-літературний збірник». В. Державин закидав проводові МУРу і передусім Ю. Шерехові плужанство, некультурність, елементи марксизму тощо. Провідним напрямом еміґраційної літератури проголошувано неоклясицизм, під який підводжено найрізноманітніші явища, включаючи романтизм Юрія Клена, символізм перших збірок Михайла Ореста тощо. До складу групи входили символіст Михайло Орест, містик-публіцист Володимир Шаян, хіба посередньо зв'язаний з літературною творчістю, і, нарешті, вже явно далекий від української літератури Юрій Чорний. Спільним, що об'єднувало членів цієї групи, якщо виключити моменти боротьби за провід, була европеїзаторсько-епігонська настанова, своєрідна відраза до проявів національно-українських моментів у змісті і формі творів.

Дискусія з групою «Світання» тривала коло року, викликавши відповідні розділи в статті Юрія Шереха *В обороні великих* (Збірник «МУР», № 3) і в його ж таки доповіді на II з'їзді МУРу, про що далі. Ця дискусія однак мала свою позитивну сторону, змусивши прихильників нового етапу в розвитку українського письменства на еміґрації, етапу, що синтетично завершує попередні — умовно назвавши — «етнографічний» і «европеїзаторський» етапи, — чіткіше зформулювати свої погляди й позиції як у цих конкретних питаннях, так і в питаннях загально-методологічного характеру (наприклад, проблеми місії еміґраційної літератури, літературного стилю, характеру літературного розвитку тощо). З другого боку, одначе, ця дискусія показалася одним із способів захитати існування МУРу і розвалити його. Та про це пізніше.

Драматургічна конференція в Майнц-Кастелі була першою і дуже вдалою, але єдиною в історії МУРу спробою перейти від критико-теоретичних питань до обговорення конкретних творів ще в стадії їх лябораторного опрацювання письменником. На конференції були заслухані з рукописів чотири драматичні твори: *Домаха* Людмили Коваленко, *Шумлять жорна* Уласа Самчука, *Morituri* Івана Багряного і *Близнята ще зустрінуться* Ігоря Костецького. Дуже живе обговорення прочитаних творів багато дало авторам за їх власним визнанням, і піднесло загальний інтерес до драматичного жанру. Характеристично, що *Домаха* Л. Коваленко побачила сцену, як і *Ордер* Юрія Косача, що постав почасти з атмосфери конференції, а решта п'єс була прийнята до постави і не побачила світла рампи тільки через загальні обставини розпорошення української еміґрації.

Ще перед майнц-кастельською конференцією, 15–16 березня 1947 р. відбувся в Ульмі II-ий з'їзд МУРу. Старе правління в особах Уласа Самчука і Ігоря Костецького звітувало за свою працю, і було обране нове Правління в складі: Улас Самчук (голова), Юрій Шерех (заступник голови), Борис Подоляк, Юрій Дивнич, Святослав Гординський і Юрій Косач (члени Правління), Володимир Державин і Яр Славутич (кандидати Правління). Одначе і на з'їзді центр ваги містився не в організаційних питаннях, а в літературно-творчих. З'їзд заслухав дві доповіді про підсумки літературного року від представників двох течій, що провадили голосну дискусію в межах МУРу — Юрія Шереха (*Року Божого 1946*, надрукована в «Арці», № 2–3) і Володимира Державина (*Наша літературна проза 1946 — початку 1947 року*). Спеціяльна доповідь Юрія Косача *Обрії нової драми* була присвячена обговоренню проблем сучасної західно-европейської і української драми, спричинившися почасти до скликання згодом майнц-кастельської конференції.

Друга половина 1947 року відзначається появою літературно-мистецького місячника «Арка». Цей місячник був задуманий первісно при газеті націоналістичної орієнтації «Українська трибуна» і через це, імовірно, повинен був мати відповідний характер. Одначе ще в процесі організації виявилося, що це партійне угруповання (як і кожне інше!) не було спроможне поставити і обслужити солідний літературно-науковий місячник. Тому видавці почали переговори з членами проводу МУРу, і в наслідок цього з'явилася формула, що журнал виходить у співпраці з видавничою комісією МУРу. Головним редактором журналу став В. Домонтович (Віктор Петров), членами редакційної колегії Богдан Нижанківський, Зенон Тарнавський, Юрій Косач і Юрій Шерех, останні два — члени МУРу.

Піврічне існування журналу показало, що цей компроміс не дає плідних наслідків, і редакція подалася до димісії. В наслідок переговорів редаґування журналу передано персонально Юрієві Шерехові (від січня 1948 р.). Проте, через самий свій тип ілюстрованого журналу загально-мистецького типу, хоч і поважного рівня, журнал не міг стати органом МУРу і тільки частково задовольняв потреби письменників — членів організації. Журнал мав успіх у інтеліґентного читача, але валютна реформа, проведена в Німеччині в червні 1948 р., підкосила його існування. Журнал припинився на 5 (11) числі.

У квітні 1948 р. (11–12 квітня) відбувся третій і останній з'їзд МУРу в Німеччині. З'їзд зібрався в Штутґарті і обрав нове Правління в складі: голова — Улас Самчук, заступник голови — Юрій Шерех, члени — Богдан Кравців, Людмила Коваленко, Юрій Дивнич, Яр Славутич, Михайло

Бажанський, кандидати — Володимир Міяковський і Іван Коровицький. Але і на цьому з'їзді в центрі стояли творчі питання. Оглядові української літератури дома і на еміґрації в 1947 р. була присвячена доповідь Юрія Шереха *Року Божого 1947* (опублікована в «Нових днях» 1951, № 15). Широкий огляд української підсовєтської літератури років війни і повоєнних, який зробив Юрій Бойко, був доповнений невеликою, але елеґантною доповіддю Євгена Маланюка про виключення зі спілки совєтських письменників Анни Ахматової і Михайла Зощенка і про вагу цього факту в переорієнтації совєтської літератури з імперської на суто-російську. Нарешті, течієві доповіді були репрезентовані виступом Федора Дудка про рахунок письменників-реалістів до критики і переглядом деяких явищ еміґраційної поезії в доповіді Ігоря Костецького *Декілька прикрих питань*.

Дискусія на цьому з'їзді мала специфічний характер. Щоб його зрозуміти, треба подивитися на загальну ситуацію літератури в цей час. Ми вже відзначили, що постання МУРу з самого початку викликало застережливе або приховано вороже ставлення українських політичних партій на еміґрації. Замість того, щоб мати власне видавництво, письменники були змушені до того, щоб власною ініціятивою і енерґією виборювати собі право і змогу видати книжку в тому чи тому видавництві. Труднощі побільшувалися ще ліцензійною політикою окупаційної англо-американської влади в Німеччині: кожне видання повинно було мати ліцензію, а ліцензії фактично видавано тільки газетам, себто практично — політичним партіям.

У таких обставинах діяльність видавничої комісії МУРу звелася на практиці до того, що вона тим письменникам, які самі домоглися видання своєї книжки, давала дозвіл поставити на книзі марку «Золота Брама», яка була знаком апробації даної книжки МУРом і справді ґарантувала певний рівень книжки. З цією маркою вийшли такі видання: Іван Багряний: *Золотий бумеранґ* (поезії), *Тигролови* (роман у двох частинах), *Morituri*, *Генерал*, *Розгром* (п'єси); Василь Барка: *Апостоли* (поезії); В. Домонтович: *Доктор Серафікус*, *Без ґрунту* (повісті); Докія Гуменна: *Діти Чумацького шляху* (три частини роману); Юрій Клен: *Спогади про неоклясиків*; Юрій Косач: *Дійство про Юрія Переможця* (драма), *Еней і життя інших* (повість); Ігор Костецький: *Там, де початок чуда* (новелі); Богдан Кравців: *Кораблі* (поезії); Тодось Осьмачка: *Старший боярин* (повість); Улас Самчук: *Юність Василя Шереметі* (повість), *Ост* (роман); Яр Славутич: *Гомін віків*, *Правдоносці* (поезії); С. Парфанович: *Загоріла полонина*, *Інші дні* (новелі). Деякі книжки членів МУРу вийшли без знаку об'єднання з технічних причин. Сюди належать: *Мозаїка квадрів в'язничних* Михайла

Бажанського, *Білий світ* Василя Барки, *Огнем і смерчем* Святослава Гординського, *Куркульська вілія* Докії Гуменної, *Циганськими дорогами* Івана Керницького, *День гніву* Юрія Косача, *За мурами Берліну* Леонида Полтави, *Ночі* Олександра Смотрича, *Муза* Василя Чапленка, *Аркадій Ярош* Гліба Східного та ін. Крім того, з течієвих видань марку МУРу мали видані І. Костецьким збірник «Хорс» і Календар-альманах на 1947 р.

Уже з порівняння цього списка видань з поданим вище списком членів МУРу видно, що дехто з провідних авторів МУРу не мав своїх видань за цей час. Досить назвати Катрю Гриневичеву, Олексу Стефановича, Оксану Лятуринську, Євгена Маланюка, Наталю Лівицьку-Холодну, Степана Риндика, Леонида Лимана, Олексу Веретенченка та ін. Дехто міг видати другорядні твори, тоді як важливіші лишилися в рукописі, — досить згадати для прикладу *Попіл імперій* Юрія Клена.

Таким чином МУРові не вдалося внести пляновість і організацію в видавничу діяльність. Буде чи не буде видана книжка — залежало виключно від зв'язків і кметливости письменника. В таких обставинах дехто з письменників почував себе скривдженим. З'явилися закиди в однобічності проводу МУРу, хоч цей провід, не мавши змоги керувати видавничою діяльністю, не бачив причин і підстав відмовляти в марці МУРу творам своїх членів тільки в інтересах рівноваги різних напрямів. Виявом невдоволення стали виходи окремих членів із об'єднання. З другого боку, дехто не хотів примиритися з правом вільної критики всіх членів у межах МУРу і вимагав «приборкання» інакодумців. Ці і подібні обставини стали приводом для виходу з членів МУРу окремих його членів — Т. Осьмачки, В. Барки, Ю. Косача, В. Чапленка, Я. Славутича і, нарешті, всієї групи «Світання».

Ця атмосфера особистих конфліктів була створена великою мірою політикою партій. Особливо наочно виявилося це в зв'язках групи «Світання» з однією з націоналістичних течій, що першою зайняла вороже становище супроти МУРу. Перехід політичних партій у наступ проти письменницької організації починається з другою половиною 1947 року. У журналі «Орлик» починається систематична, з числа в число, кампанія проти МУРу, відкрита статтями Д. Донцова і О. Ждановича, — діячами літератури в роки її «полону» партіями перед війною 1939–1945 рр. Цей наступ підтримує в своїх циклостилевих виданнях інше крило націоналістичного руху, щоб потім обрушитися на МУР і його провідних діячів на сторінках «Літературно-наукового вісника», який спробувано відновити з новим проводом на еміґрації в 1948–1949 р. (Вийшло двоє чисел). Представники провідних кіл літературного руху 30-х років використовують

для своїх виступів і сторінки антинаціоналістичної «Неділі», в даному випадку прикриваючися плащиком християнізму. З Канади систематично нападає на МУР, не критикуючи його по суті, але намагаючися скомпромітувати, Дмитро Донцов.

Ця кампанія, головні вияви якої тут перелічені, ще не розгорнулася з повною силою на час III-го з'їзду МУРу, одначе її спрямування й сила були вже ясні тоді. Тому обговорення доповідей на цьому з'їзді фактично звелося на обговорення питання: чи був корисний МУР для літературного розвитку і чи добрі принципи незалежности, покладені в його основу. Думка учасників з'їзду виявилася в численних виступах дискутантів і в тому, що знов переобрано дотогочасного голову і заступника голови Правління. Таким чином письменницьке середовище, за винятком яких 4–5 осіб, ствердило, що в основу праці МУРу був покладений правильний і відповідний до вимог життя принцип.

Не зважаючи на це, III-ій з"їзд знаменував собою початок кінця діяльности МУРу в Европі. Грошова реформа в Німеччині підірвала фінансову базу дотогочасних видавництв. Масова еміґрація з Німеччини і зв'язаний з нею плинний стан усіх еміґраційних осередків унеможливили майже всяку організовану культурну працю. Одначе це становище може не було б таким важким, якби не те охолодження до праці, яке викликала в багатьох письменників неперебірлива в засобах кампанія цькування, проведена партіями проти всіх тих діячів літератури, маштаби діяльности яких не вкладалися в межі звичного для партійно-політичних діячів мислення. Саме ця обставина викликала в багатьох письменників бажання працювати на самоті, ні з ким не ділячися, наслідками своєї праці, бажання не брати участи в жадних громадських або літературних об'єднаннях.

Стан життя української еміґрації 1949–1951 р. можна схарактеризувати як стан безлітературний. Не було жадного значного літературного журналу, жадного літературного видавництва. Втратилися були всякі зв'язки між письменниками, за винятком особисто-приятельських. Надміру численна українська преса або зовсім не приділяла уваги літературі, або виявляла в цих питаннях цілковиту безкультурність і брак усякої літературної лінії. Випадково друковані час від часу на сторінках газет вірші або оповіданнячка не могли створити навіть ілюзії літературного процесу. Характеристично при цьому одначе, що всі спроби творити літературні журнали на вузько-партійній основі, дарма що вони часто бували підтримані фінансово, збанкрутували ідейно-мистецьки. Так було, наприклад, з «Вежами», що їх видавало ОУНс, з «Літературно-науковим вісником», підтримуваним ОУНр, з католицьким «Життям і словом». Організаційна

перемога партій на ділі показалася Пірровою перемогою: література перестала існувати назовні.

2.

Зроблений перед цим перегляд організаційної сторони літературного життя еміґрації був конечний, тому що від організації письменників чималою мірою залежить і їх творча продукція. Якщо письменник пише твори, а нема кому їх друкувати, то така література практично все одно, що не існує. Але і крім безпосередньо видавничої сторони організація багато важить для літератора, хоч ці прояви може менше почуваються. Для своєї творчости письменник потребує оточення, літературної атмосфери. Літературні твори пишуться насамоті, але удосконалюються, а почасти і задумуються в живих зв'язках з людьми, що знають і розуміють, що таке література, чим живе вона і її творці. З цього погляду значення МУРу за роки 1945–1949 більше, ніж може здаватися.

Одначе суспільство оцінює літературу не за організацією її і не за намірами тих чи тих письменників чи критиків, а за виданими творами, — і має зі свого погляду цілковиту рацію. Тож і ми тепер, щоб оцінити позитивні і неґативні сторони українського письменства перших повоєнних років на еміґрації, повинні звернутися до бодай короткого й побіжного перегляду тематики, проблематики і стилістичних прямувань нашої літератури. При цьому, природна річ, наперед виключається повнота бібліографічного охоплення видань. З виданих книжок і матеріялу, опублікованого в журналах і в газетах, добра половина, якщо не більше, не належить до літератури. Нема жадного сенсу розглядати її. Поява її — явище нормальне, кінець-кінцем, у всякій літературі; тільки на еміґрації це викликає особливий жаль, бож-тут письменникові особливо важко дістатися до друкарського варстату і багато вартісних творів лежить у письменницьких шухлядах або валізках. Але завжди бувало, що в цих справах бездари бувають спритніші, і так воно є і тепер.

У подальшому огляді будуть, отже, згадані тільки твори, що мають мистецьку вартість і виділяються якиминебудь характеристичними для загального розвитку рисами. При такому доборі не виключена певна суб'єктивність, але вона не буде, сподіваємося, надто велика. Межа між справжніми творами літератури і вправами малограмотних аматорів загалом пролягає досить чітко й виразно.

Осередок усякої сучасної літератури — це її проза, — епічна (роман, повість) і драматична. Проза великого маштабу вимагає від письменника

зосередженості, довгого виношування, вигладжування, перередаґовування. Обставини еміґраційного, найчастіше таборового життя не сприяли всьому цьому. Тим більше вартий уваги той доробок, що мають його тут наші письменники. Нерідко на цьому доробку можна помітити сліди похапливости, окремі прояви недостатньої виношености. Але загалом у своїх кращих проявах наша проза стоїть на досить високому стильовому рівні, а ідеологічно нерідко випереджає інші прояви нашого суспільного життя, передусім політичного.

Тематичний і ідейний діяпазон української прози повоєнних років широкий, підхід до життьового матеріялу часто підносить мистецтво й громадську думку на вищий супроти минулого рівень. Можна твердити, що в поставі деяких проблем наша проза випередила нашу публіцистику.

Центральною проблемою української прози була тема української людини. Цю тему висвітлювано в трьох головних тематичних аспектах: в аспекті історичному, в аспекті існування, діяння й змін цієї людини в умовах підсовєтського буття і, нарешті, в аспекті її існування і зустрічі з чужим світом у подіях останнього часу — війні та еміґрації.

Історична тематика посідала другорядне місце. Це переважно були твори, присвячені XVII–XVIII ст. Характеристично для всіх них те, що історичний кольорит, хоч йому часом приділяють чималу увагу, все таки відіграє в них підпорядковану ролю. В центрі творів стоять проблеми людини в її взаємозв'язку з масою й добою. В. Домонтовича в оповіданні про Саву Чалого (*Приборканий гайдамака* — «Похід» 1947, № 1) цікавлять проблеми зустрічі стихійного бунтаря з залізними законами доби, що їх він не розуміє. Дарма, що ці закони доби, як їх у новелі трактує Орлик, витримані досить тонко в дусі механістичних уявлень XVIII сторіччя, не трудно в поставі проблеми розпізнати її зв'язки з нашою сучасністю, проблеми українського провінціялізму. Тільки та історична дія може бути успішна, ніби вчить нас письменник, яка випливає не лише з суб'єктивного «хочу» і навіть з об'єктивного «інакше не можу», а та, яка вміє скоординувати своє діяння з загальним кроком доби. Проблема зустрічі української стихії з залізним законом історії, проблема української людини, що починає ці закони усвідомлювати, — це вічна проблема української історії, але може ніколи не така актуальна, як саме тепер.

І друга історична новеля В. Домонтовича *Пімста* («Заграва», № 2), на матеріялі покари кошовим Сірком потурчених українців, визволених з татарської неволі, має в центрі уваги не історичну подію як таку, а психологію політичного і військового вождя в його ставленні до провадженої ним маси, в його відчутті свого понадособистого характеру.

Найвидатніше місце серед історичних темою творів належить двотомовому романові Юрія Косача *День гніву*. На тлі змалювання епохи й діячів епохи Богдана Хмельницького з самим гетьманом на чолі, в докладному описі окремих перипетій козацького повстання знову ж таки як головне й центральне вирисовується людяне: як люди ростуть у політичній боротьбі, як виковуються і діють провідні мужі відроджуваної тоді української держави. Поновому показано патос повстання Богдана Хмельницького. Це не становий патос, — хоч клясові інтереси грають тут свою ролю, як і в усякому історичному русі взагалі; це не картонне цезаріянство, певну данину якому сам Косач віддав у своєму попередньому романі з доби Хмельниччини — *Рубікон Хмельницького*. Ні, це насамперед патос людяности, звеличення української людини, до якої б кляси й суспільного прошарку вона не належала. При чому людину цю береться не ідеалізовано, а в повноті її проявів, у її безперервному становленні.

Тільки сюжетною схемою належить до історичних творів драматичний твір Юрія Косача — *Дійство про Юрія Переможця*. У суті справи це експресіоністична, позачасова драма про долю і приреченість людини. Філософське забарвлення має, хоч більше зв'язаний з добою, і роман І. Павлова-Білозерського *Диявол погноблений* з часів релігійної боротьби на Україні.

Особливо численні твори письменників, тематично присвячені українському життю під совєтами. Перевага цієї теми — річ нормальна й здорова.

На честь нашої еміґраційної літератури треба сказати, що вона в своїх кращих проявах не йде тут лінією найменшого опору і приділяє свою увагу не стільки змалюванню темних сторін совєтської системи, — вони ясні самі собою еміґраційному читачеві, — скільки розкриттю душі української людини, показові тих змін, яких українська людина зазнає в лещатах страшної системи. При такому підході характеристичні риси підсовєтського життя не випинаються, а подаються між іншим, — і тим сильніше впливають на читача, тим переконливішими здаються.

Найбільше обсягом полотно дала тут Докія Гуменна своїм романом *Діти чумацького шляху* (томи 1–3; давно готовий 4 том, останній, побачив світ пізніше в Америці). На дуже широкому історико-побутовому тлі від часів передреволюційних хуторів до років колективізації села і винищення творчих кадрів української літератури — письменниця показує долю своїх героїв. Село і місто, студентство, інтеліґенція і селянство — ось фон роману. З цього погляду широтою зачерпнення матеріялу роман може придатися навіть історикові. Одначе головна мистецька вартість роману

лежить у змалюванні тих персонажів роману — Тараса Сарґоли і його матері, — в яких показано етичну вищість української людини супроти системи, яка цю людину душить, супроти діячів цієї системи. Тарас і його мати — не борці. Це люди зосередженого внутрішнього життя, люди великої внутрішньої правди, люди великої і чистої любови і людяности. Атмосфера чистоти і навіть своєрідної святости овіває їх. Ці люди, ніби каже письменниця, не змогли перемогти большевицьку систему, але в них — запорука відродження і місії українського народу.

Щодо борців, то і вони виведені в романі, передусім в особі Серафіма Кармаліти. Але ці образи менше вдалися авторці.

Своєрідну спробу показати, як, в українській людині можуть поєднуватися і поєднуються глибока внутрішня чистота і відчуття людяности й справедливости з силою волі, з рішучістю опору, показати незламність і невмирущість українського народу становить собою п'єса Людмили Коваленко *Домаха*: образ матері і жінки з українських селян розкритий на тлі епохи колективізації й «розкуркулення» українського села.

Ще далі йде в цьому напрямі Іван Багряний, який у своїх творах (передусім двотомовий роман *Тигролови* і драматична повість *Morituri*) головним своїм завданням уважає дати образ українця як свідомого й цілеспрямованого борця проти совєтської системи — і то в найтяжчих умовах совєтської тюрми й заслання. Його герої Многогрішний і Штурман характеризуються справді нелюдською силою волі, вмінням зорієнтуватися й витривати в найтяжчих обставинах, чесністю й товариськістю до своїх, непримиренністю до ворога. Треба одначе сказати, що герої Багряного більше сконструйовані відповідно до того, як, на думку письменника, має бути, ніж узяті з дійсности в повноті життьових проявів. Тому вони прекрасно надаються як зразок для наслідування, особливо для юнацтва, але не завжди промовляють до свідомости інтеліґентного читача.

Складніше завдання вибрав собі Леонид Лиман. У своїй *Повісті про Харків* (друковані покищо тільки уривки, хоч твір давно закінчений) він описує совєтське студентство напередодні війни, себто те покоління, яке совєтська система справді відгородила від західніх впливів і від зв'язку з історичними традиціями визвольної боротьби свого народу. Дуже уважно, в деталях і великому, розкриває письменник у своїх героях риси «совєтської людини» і ті риси української людини, що пробиваються з-під совєтизованої поверхні, часто неусвідомлено для самих персонажів.

Загальнофілософський підхід до проблеми підсовєтської людини характеризує дві повісті В. Домонтовича *Доктор Серафікус* і *Без ґрунту*. Автор цілковито уникає підкреслення темних сторін совєтської дійсности.

Своє оповідання він веде безжурним тоном анекдоти або еротичної новелі. Але з тим більшою силою, тим страшніше й переконливіше показано совєтську систему через її діяння на душу совєтської людини. В *Докторі Серафікусові* це показ механізації, автоматизації людської душі; в *Без ґрунту* — це показ страшної спустошености людських душ, коли все життя стає без ґрунту, коли можна жити тільки хвилиною, та і ця хвилина непевна, — дарма, що самі герої свого безґрунтянства ще не усвідомлюють. Безпощадне перо Домонтовича не показує нічого позитивного в тій дійсності, хоч з першого погляду, всі його герої — нібито, власне кажучи, зовсім не злі люди і зовсім не неґативні постаті. З цього погляду твори Домонтовича — може найглибша критика совєтської системи, тільки взятої не в її злободенному політичному аспекті, а в аспекті психологічно-філософському.

І нарешті — людина еміґрації, людина поза Україною, свідомо протиставлена совєтсько-російській системі, часто — активний борець проти неї. Вона виступає героєм новель Івана Смолія (*Дівчина з Вінниці*), не завжди опрацьованих до останнього деталю і останньої правди, новель Петра Балея (*Пан*), оповідання Юрія Косача *Ноктюрн б-моль*, повісти Гліба Східного *Аркадій Ярош*, нарешті повісти Юрія Косача *Еней і життя інших*. Як це звичайно буває, подати образ позитивного героя руху письменникам, що самі до цього руху належать, буває неможливо. Образ виходить плякатний, ідеалізований, читач не впізнає в ньому того героя, якого він знає з життя. Так сталося й тут, особливо виразно з новелями Смолія. Інші письменники почасти надолужили ці труднощі стилістичними засобами (засоби леґенди-оповіді в відповідних новелях П. Балея), певною загадковістю — примовчанням вчинків або думок свого персонажа (Г. Східній).

Вдалішою вийшла повість Юрія Косача *Еней і життя інших*, бо письменник не побоявся тут схопити свого героя попри всю його суб'єктивну героїчність критично, показати, як у ході подій останньої війни ідеал, вихований передвоєнними роками, частково втрачає під собою ґрунт, меркне, і герой змушений шукати нових шляхів, змушений перебудовувати себе й методи своєї дії. Герой повісти Ірин саме проходить таку зміну, в революційному діянні і в ударах з дійсністю усвідомлює недостатність своєї старої настанови на голу волю, усвідомлює потребу від самого змовництва перейти до ближчого зв'язку з масами, — і знаходить у собі силу відповідно себе змінити.

У суті справи тема Косача — та сама, що і попереду згаданих творів: це тема повноти вияву душі української людини. Особливість даного твору

в тому, що автор насмілився перенести цю тему з історичної й географічної далечини в близькі до нас роки і обставини, зв'язати з конкретними ідеологічними й політичними течіями, що й тепер мають сильний вплив в українській еміґрації.

З цього погляду ніби своєрідним попереднім підсумком українського письменства повоєнних років є роман Уласа Самчука *Ост*. Та сама тема — пізнання душі української людини взагалі і в досвіді років воєн і революцій XX сторіччя зокрема — ця сама тема взята і в романі Самчука. Тільки що письменник узявся подати її в її історичних змінах, у докладно вистудіюваних етапах її становлення, почавши від передреволюційних часів аж до років совєтсько-німецької війни. Підготовою до цього була попередня, — можна думати, — автобіографічна повість Самчука *Юність Василя Шеремети*, яка проте мала радше внутрішнє значення для розвитку самого автора. Ледве намічена там тема становлення українського позитивного героя, — людини не романтики слів і одчайдушних жестів і поривів, а тверезої людини розважного і спокійно-продуманого діла, — в *Ості* обростає широким побутовим і, головне, ідеологічним тлом. Письменник не поспішає тут із своїми вироками. Два брати Морози — Іван і Андрій, — типи романтика й реаліста. Кожний з них має свою рацію, кожний має переконливі арґументи за свій підхід до явищ життя. Хто ж має більше рації? Це покажуть дальші події, автор дає своїм героям жити повним життям, а висновки зробить сам читач. Одначе в загальному потоці сучасної української літератури не підлягає сумніву, що і Самчук візьме участь у загальному перегляді того ідеалу «вольової людини» *par excellence*, який виробили українські тридцяті роки на еміґрації і в Галичині, — не для того, щоб розвінчати волю або проповідувати солодкаве безділля, а для того, щоб висунути ідеал гармонійної і всебічно-розвиненої української людини. І в цьому перегляді ідеалу української людини, в відновленні традиційного ідеалу її, хоч і збагаченого подіями і ідеологіями останніх десятиліть, з незаперечною, силою виявляється передова роля нашої літератури в повоєнні роки. Це саме література вперше висунула ці речі на загальне обговорення, коли про це не говорили ще ні наука, ні публіцистика. Хай вона робила це не завжди досконало, — але вже те, що вона це робила, наражаючися нерідко на провокації і напади — вже це її велика заслуга.

Але до цих самих наслідків можна прийти і з іншого боку. Не від змалювання конкретних людських характерів, а від змалювання цілого укладу українського життя, яким воно було давніше, коли його ще не заторкнули ворожі руїнницькі впливи, або яким воно уявлялося. І цей підхід

теж репрезентований в українській прозі повоєнних років, хоч і не так рясно, як попереду проаналізований. Тут мова йде про створення образу України в свідомості еміґранта, про заселення цієї свідомости постатями, краєвидами, ароматом традиційної України, — завдання надзвичайно важливе й відповідальне, дарма що в старому вигляді ця Україна ніколи не повернеться, а може ніколи така й не існувала. Цей світ будували в своїх творах Софія Парфанович, — у чисто реґіональному аспекті Бойківщини (збірка новель *Загоріла полонина*), Роксана Вишневецька, — як інтимно-поетичні спогади дитинства на волинському хуторі (збірка новель *Материнки*), а з особливою силою й оригінальністю — Тодось Осьмачка в повісті *Старший боярин*.

У *Старшому боярині* елементи етнографічно-фолкльорної розповіді, сплетені з романтичною манерою М. Гоголя і С. Васильченка, перепущені через призму примхливого і неповторного поетового ока, витворили таку оригінальну суміш фантастики й реальности, яка не мала прецендентів в українській літературі. Повість справді дає візію України; якщо література має право ідеалізувати дійсність і ставити людині ідеали, то тут ці завдання здійснені. Автор не обмежився в своєму творі на ідилічно-поетичних мотивах, як це є в Вишневецької; у змальоване ним він вніс елементи трагічного розщеплення, ба навіть приречености, конфлікту. Над твором тяжить свідоме чи підсвідоме уявлення й розуміння того, що в такому вигляді Україна не повернеться. Тим гострішою це робить авторову (і читачеву) тугу за справжньою Україною. Якщо мрія і сон мають законне місце в житті людини, — а вони його мають, — то твір Осьмачки цінний, насамперед тим, що приносить українському читачеві мрію, «золотий сон» про Україну.

Незмірно менше місце в українській еміґраційній літературі мали твори заперечно-критичного характеру, твори, спрямовані на розвінчання тих чи тих явищ. В осередку уваги стояло весь час позитивне, шукання позитивних ідеалів, позитивних героїв, позитивних типів. Це поза всяким сумнівом можна вважати за ознаку духового здоров'я нашого письменства. Одначе і ділянка нищівної критики-сатири представлена в літературі повоєнних років. Тут варті згадки передусім прізвища Степана Риндика, Юрія Косача і Олександра Смотрича. Повість С. Риндика *Пшениця* — гостра, хоч і не зла сатира на еміґрантських «людей повітря», що живуть фантастичними проектами і торгують нічим. Далеко злішою сатирою є п'єса Юрія Косача *Ордер* (в рукописі; йшла на сцені театру під проводом Вол. Блавацького), яка є безпощадним ляпасом по всьому пристосуванському, безпринциповому й готовому на череві плазувати, служачи

кожному новому «господареві». Правда, формально письменник переніс дію в роки війни, але фактично весь його типаж — чисто еміґраційний, тому ми і дозволяємо собі розглядати твір як сатиру на еміґрацію.

Оповідання О. Смотрича (*Сволочовський дом* у збірці новель *Ночі* і збірка новель *Вони не живуть більше*) уже виходить за межі сатири. Це свого роду клінічні спостереження над виродженням обивателя в совєтській системі, але не тільки в ній. З хірургічною безпощадністю автор розкриває в душах своїх персонажів риси здичавіння, отваринення, звироднiння. Епіграфом до цих оповідань могла б бути Тичинина фраза: «Як страшно! Людське серце до краю обідніло». Своєю жорстокістю і браком хоч би іскри доброзичливого гумору ці оповідання навіть ніби виходять поза традиції української літератури, ціховані зокрема іменами Котляревського й Гоголя.

Тут до речі згадати також про гумористичну ділянку нашої літератури. Вона не виділила за повоєнні роки помітних осягів. Гумористично-сатиричні журнали, не виключаючи й кращого з них, — «Лиса Микиту», редаґованого Едвардом Козаком і блискучого в ілюстративній частині, — не відзначалися дотепністю і оригінальністю текстів. Книжка фейлетонів Івана Керницького *Циганськими дорогами* має свій стиль, сказати б так, пастелевого, прим'якшеного гумору, але їй бракує узагальнення, вона надто злободенно-таборова. Остання риса стосується і до ревій І. Алексевича, писаних для Театру-студії Йосипа Гірняка, в яких, правда, авторові вдалося створити теплими й лагідними фарбами образ хитрого й мрійливого «малороса» Мамая, яким він виглядає в своєму еміґраційному перевтіленні. По-гайнівському пуантований і колючий гумор виявила в своїх поезіях Ганна Черінь (збірка *Крещендо*). Більше, ніж інші гумористичні жанри, розвинулася літературна пародія, що зв'язане з літературною дискусією і є свідченням того, що література справді в ці роки привертала до себе увагу й говорила нове слово, — бож пародія ніколи не буває активною й цікавою в роки літературного застою і відставання літератури від інших ділянок культурного життя. З-поміж численних пародій і літературних фейлетонів виділяються пародії Теока (*Карикатури з літератури*), а особливо Л. де-Маріні (в збірці *Буря в МУРі*). Якщо першим часто можна закинути вульґарність і примітивність, висунення на перший плян моментів біографічного, а не літературного характеру, то пародії Л. де-Маріні виявляють подивугідне вміння схоплювати особливості стилю різних письменників, а через відтворення цих особливостей — уміння показати якісь важливі грані особистости пародійованого письменника. Поскільки мова йде вже про віршові форми гумору, то не можна не відзначити

культурного й талановитого лірика-гумориста Порфірія Горотака — під цим вигаданим персонажем ховалася група авторів, передусім Юрій Клен і Леонид Мосендз.

Короткий і схематичний перегляд української еміґраційної прози повоєнних років, як він тут поданий, дозволяє твердити, що наша література в ці роки осягла провідну ролю в духовому житті суспільства. Гострота нападок на літературу є нічим іншим, як потвердженням цього факту. Коли поглянути тепер на нашу прозу і драматургію з погляду мистецьки-стилевого, то треба буде прийти до висновку, що і тут вона не тільки не перебувала в стані застою, а навпаки, виявила цікаві риси розвитку, з одного боку, йдучи в річищі розвитку европейської літератури взагалі, а з другого, плекаючи, а почасти відновляючи традиції національної літератури.

У той час, як дехто з письменників дотримувався традиційної реалістично-побутової лінії нашого письменства, так само за давньою традицією переплітаної ліричними партіями, — маємо тут на оці насамперед *Діти чумацького шляху* Докії Гуменної і *Війну* Федора Дудка, інші письменники розвивали традицію реалістичного роману в різних напрямах. Перехід від побутового роману до ідеологічно-соціяльного знаменує собою розвиток Уласа Самчука. Ще в *Юності Василя Шереметы* елементи побуту, може проти волі автора, явно переважають над моментами ідеологічного становлення героя твору — юнака і над моментами ідеологічних суперечностей і колізій. У *Ості* побут стає на своє місце: він поданий і тут дуже широко, часом з майже гомерівською повнотою й докладністю, але він тут уже тільки ілюстрація до ідеологічних суперечностей, до ідеологічних змагань. Характеристично одначе, що ця настанова на ідейність не збіднює характерів. Навпаки, в романі ідеї існують не самі в собі, а через конкретні характери, через зумовлену внутрішнім єством персонажів їх поведінку.

Ідеологічний роман будує і Володимир Винниченко (*Нова заповідь*, виданий спершу у французькому перекладі під назвою *Nouveau commandement*). Тут конфлікт комунізму й капіталізму і шукання третьої сили між ними розгорнені в широких, хоч часом наївних ідеологічно-політичних партіях, але самі ці партії вплетені в гостру схему напруженого сюжету авантурно-кримінального роману. Схему пригодницького роману вдало використав, хоч і не таку ускладнену, — Іван Багряний у своїх *Тигроловах*. Твори такої побудови знаменують збільшення в українських письменників інтересу до гостроти сюжету, що, як відомо, був завжди вразливим місцем української прози. З цього погляду сюди ж таки прилучаються

і перші спроби Юрія Клена писати прозою (оповідання *Яблука* — «Літаври», № 4–5, *Медальйон* — «Арка» 1947, № 6 і особливо *Акація* — «Нові дні» 1951, № 13). Відмовляючися від усякої стилістичної орнаментики, типової для більшости прозових творів останніх десятиліть, почавши від часу імпресіонізму, будуючи фразу чітку і точну, Юрій Клен ніби повертає прозу до її первісної субстанції, — до оповіді про події в їх послідовності і зв'язку. Його проза нагадує своєю чіткістю, зосередженістю і економією зразки прози Вольтера або Кляйста, і можна дуже пошкодувати, що передчасна смерть зупинила в самих початках діяльність письменника як прозаїка.

Той самий рух до дезорнаменталізації прози, до, коли можна так сказати, «опроження» прози помітний і на творах Юрія Косача. Окремі ще типово орнаментальні твори в дусі характеристичних для Косача в роки перед війною і під час війни (*Чудесна балка*, почасти *Запрошення на Цітеру* — «Заграва», № 4), видно, не задовольняють уже й самого автора, і він дедалі більше від них відходить. Досить порівняти його перший роман про Богдана Хмельницького *Рубікон Хмельницького*, виданий у роки війни, з повоєнним *Днем гніву*, щоб побачити, наскільки змужнів авторів стиль, економнішими стали засоби, суґестивнішим слово. Якщо раніше автор намагався впливати на читача мелодією цілих речень і ритмом розлогих уступів, то тепер він стає ляпідарнішим і надає куди більшої ваги окремому слову, рисі, пунктирові вражень. Хоч рештки старої орнаментальности ще виразні в багатьох місцях, одначе загальний напрям розвитку визначений не менш промовисто.

В цьому русі до орудування лаконічними, але виразними штрихами, до ощадности слова і «колючого» ритму фрази й цілого твору письменникові стають у пригоді окремі засоби кіна, — мистецтва XX сторіччя, а також розроблена насамперед в американській літературі техніка «внутрішнього монологу». Застосовані вже в *Ноктюрні б-моль*, а особливо ощадно й доцільно в *Дні гніву* засоби кінових «напливів», швидкого переміщення планів і монтажу їх, перескоків дії, ефектів прожекторного, так би мовити, освітлення, яке дає змогу динамічно вихоплювати то одну, то другу частину цілости, створюючи враження швидкого руху, — дозволяють говорити про те, що в той час, як одні письменники шукають динамізації нашої прози в засобах розбудови напруженого сюжету, інші хочуть прийти до подібних наслідків зміною методи насвітлювання фактів і подій. Наближення прози до кіносценарію помічається не в самого Юрія Косача. Може помірніше застосовані, але в принципі такі ж тенденції ми зустрінемо і в *Аркадієві Ярошеві* Гліба Східного, і в оповіданнях Олександра Смотрича.

Усе це — різні прояви нахилу до динамізації української прози, і те, що вони констатуються в різних письменників, не залежних один від одного,

і при тому застосування їх варіюється зовсім явно залежно від рівня майстерности того чи того автора, дозволяє говорити про те, що це процес закономірний. Щождо його корисности, то тут не може бути двох думок: саме напругої динаміки здавна бракувало багатьом, навіть найкращим українським прозовим творам, особливо романові, і це невигідно відрізняло його від роману европейського і американського. Не можна не зіставити з нахилом до культивування сюжетности й динамічности в нашій прозі і несподіваний, як на теперішній стан, інтерес до драматургії. Досі драматургія була розмірно менше опрацьованим літературним ґатунком у нас. Театральність наших передових драматургів — Тобілевича і Лесі Українки була, власне, річчю дискусійною. Тільки в поодиноких творах В. Винниченка і М. Куліша наша драматургія дала незаперечно сценічні зразки високої літературної якости. Та навіть і кількістю драматургія посідала в нас непропорційно мале місце. З досвіду якихось чотирьох років трудно робити якісь прогнози на майбутнє, але хотілося б, щоб несподіваний вияв великого зацікавлення драмою і переходу до цього жанру навіть таких письменників, які досі працювали тільки в ділянці оповідної прози і поезії, був явищем не випадковим і був би закріплений у дальшому. Багато тут залежить, звісно, від існування і репертуарної політики українських театрів.

Говорячи про драматичні твори, слід згадати, що і в них помічається нахил до сюжетности. Правда, переважають ще твори напівепічного характеру (драми Івана Багряного, *Шумлять жорна* Уласа Самчука, *Дійство про Юрія переможця* Юрія Косача), але такі речі, як *Домаха* Людмили Коваленко, *Ворог* і *Ордер* Юрія Косача дають право говорити про справжнє опанування письменниками пружин драматичного сюжету, а в п'єсі Ігоря Костецького *Близнята ще зустрінуться* (надрукована скорочено в «Арці» 1948, № 2) ця майстерність доведена мало не до віртуозности.

Повертаючися до оповідної прози і до проблем її сюжетности, слід кинути погляд на твори, витримані в манері, що має спільне з традиційною українською етнографічно-оповідною прозою і, безперечно, виростає з традиції цієї останньої. Саме ці твори ще від часів Квітки-Основ'яненка і Марка Вовчка відзначалися своєю сюжетною крихкістю і невпорядкованістю, часом навіть розхристаністю. Були, правда, тут спроби гострого сюжетного стрижня в будові твору, — маємо на увазі *Перекотиполе* Квітки-Основ'яненка, почасти твори О. Стороженка, — але вони лишилися поодинокими епізодами в нашому письменстві. Тим характеристичніше, що тепер і в прозі, яка виростає з традицій етнографічної прози, стає виразним нахил до сюжетности й динаміки. Так є, наприклад, у напруженому

оповіданні Петра Балея *Антошко* (в збірці новель *Пан*). Навіть такий типово розволіклий письменник-етнографіст, як Василь Чапленко, пише книжечку оповідань, побудованих як коротка сюжетна анекдота (збірка *Муза*).

Але особливої майстерности вияву досягають ці явища в *Старшому бояринові* Тодося Осьмачки. Тут сполучено гостроту сюжету традиційного «ярмаркового» розбійницького пригодницького роману з гостротою малюнку романтичного твору в дусі українських повістей Гоголя. Стиль, пройнятий конкретністю бачення і синкретизмом сприймання, так само виявляє незвичайну сконцентрованість схоплювання й відтворювання дійсности. З цього погляду цей твір становить собою справді новий етап у розвитку нашої «етнографічної» прози, коли вона перестає бути етнографічною, а стає національною, підносячися водночас на рівень европейської.

Навіть коротка й стисла аналіза провідних творів нашої оповідної й драматичної прози, отже, показує, який цікавий і здоровий розвиток цієї прози, як органічно вона виростає з попереднього етапу і перегукується з розвитком світової літератури, де так само помічається тенденція до «ідеологізації» й «динамізації» літератури, до відкинення зайвої орнаментики, до сконцентрованости, — одне слово, до, сказати б, справжньої прозовости. Ідеться тут про розвиток у єдиному напрямі, в єдиному ритмі світового культурного життя.

Це не значить, що все гаразд у нашій прозі і нема чого їй закинути. Попри всі її осяги навіть на найкращих творах більшою чи меншою мірою позначаються риси провінційної вайлуватости, браку культури в деталях. Чи йде про дрібні, але неприємні анахронізми в *Ості* Уласа Самчука, чи про недоречності й неправдоподібності сюжетної будови в *Новій заповіді* В. Винниченка (Приміром, коли герой твору записує стенографічно розповідь, яку... читають з писаного. Отже, для чого ж тут стенографія?), чи про брак міри в деяких оповіданнях Юрія Косача чи Ігоря Костецького, — все це є ніщо інше, як брак тієї елеґантної викінчености, яка відзначає кожну довершену культуру.

Наша проза вже може дуже багато, але їй бракує вирівняности, сказати б так, добрих манер. Тим часом новаків у світі завжди зустрічають за їхніми манерами, і тому ці, з першого погляду, дрібні речі в суті справи дуже і дуже шкодять українському письменству в його світових «зв'язках» і розголосі. Другим і не менше важливим виявом нашої провінційности в літературі є те, що вона, глибоко і цікаво показуючи внутрішньо-українські процеси, дуже рідко підноситься до того, щоб поза їх українським

виявом усвідомити й показати читачеві їх всесвітянський характер. Часто хотілося б більшої філософічности твору, більшої глибини узагальнень і більшої легкости асоціяцій.

Саме на цьому останньому базується між іншим культура таких жанрів, як есей, нарис, мемуари, і не випадково, що ці жанри перебувають у нас у цілковито недорозвиненому стані. Здавалося б, що кому-кому, а українцям є про що писати спогади. В дійсності одначе ми не дістали в повоєнні роки жадних повновартісних спогадів. Одні з них зіпсовані партійною засліпленістю, упередженістю й тенденційністю, інші розпливаються в морі фактичного матеріялу, не вміючи надати йому внутрішньої організації. Навіть розмірно кращі спогади (*Мозаїка квадрів в'язничних* М. Бажанського, *Спогади про неоклясиків* Юрія Клена) не мають ані безпосередности життєвого документа, ані виплеканости літературного твору, лишаючися десь посередині між цими двома жанрами. Зовсім погано з нарисами і есеями. За винятком блискучих есеїв Є. Маланюка про Юрія Липу і про Ольжича й М. Антіоха («Вежі», № 1; «Орлик» 1947, № 7), тут просто нема що назвати. Всі інші спроби в цьому жанрі настільки незграбні і примітивно протокольні або так само примітивно розцвічені розляпистими прикрасами, настільки позбавлені здатности дотепних і глибоких асоціяцій, що взагалі з есеєм і нарисом нічого спільного не мають.

3.

Натомість похвалитися філософічною глибиною й своєрідністю бачення світу може наша поезія в своїх кращих проявах. Не секрет, що наша поетична традиція старіша й сильніша, ніж прозова, що тоді, коли ми мали в поезії Шевченка й П. Куліша, ми не мали нікого рівновартісного в прозі. Тож і тепер, і хоч майже наздігнана швидким розвитком прози, наша поезія все таки де в чому не дала себе випередити.

Насамперед, тут мусять бути названі два твори глибокого філософського звучання й своєрідного задуму: роман в октавах Тодося Осьмачки *Поет*, і історіософічна поема Юрія Клена *Попіл імперій*, не остаточно викінчена передчасно померлим автором. Осьмаччин *Поет* — річ якоюсь мірою автобіографічна. Але страждання юнака й поета, чавленого совєтською системою, автор зумів вирвати з політично-злободенного аспекту і перенести в плян критики світобудови і протесту проти космічного ладу. Це саме глибока віра в Бога породила тут одчайдушні богоборські зойки, як було це свого часу в Шевченка або Байрона. Поет, що знає: «Єдине все, що в нас і що над нами», який, отже, в людині бачить субстанцію Бога, як

ту ж саму субстанцію він бачить і в усесвіті, підноситься водночас до того, що викликає світотворчу субстанцію, субстанцію, часткою якої він є і яка в ньому існує, на прю:

Я кинутий широкому узбоччю
ярів і круч, і гнівного Дніпра
крізь ревища, неначе тічку вовчу,
що десь над падлом серед степу гра, —
перед тобою, вічносте, не змовчу
свого прокляття, як ота гора,
де безневинну душу розпинали
і людські, і міжзоряні аннали... (544)

У Осьмачки політика підноситься в ґрадус загальнолюдської своїм розмахом і значенням поезії, набирає широких філософськи-узагальнених звучань, ні трохи не втрачаючи напоєності людським болем і суб'єктивним почуттям. Коли до цього додати ще несамовиту організацію мови, де мистецькою рукою вимішано з незвичайною сміливістю традиційно-«поетичне» і те, що традиція вважала за неприпустиме в поезії, то стане ясно, який своєрідний і мистецький твір дістала тут українська поезія.

Попіл імперій Юрія Клена не сягає ані таких вершин поетичних дерзань, ідучи в річищі загально визнаного, ні такої глибини почуття і взагальнення. Одначе це дуже цікавий історіософічний твір, де, без наскрізного героя, отже, в пляні зображення окремих історичних картин, чергованих з авторськими медитаціями, показано загибель імперій у XX столітті і провиджено ролю України в майбутньому. Уривки з поеми, як вони досі друковані, не завжди рівної вартости і рівної міри відшліфованости, але є серед них дуже цікаві, особливо в частині, присвяченій гітлерівській Німеччині і її неминучому розпадові.

Уже в епопеях Осьмачки й Клена виявляється характеристична для української поезії на еміґрації в повоєнні роки внутрішня релігійність різних відтінів. У Осьмачки вона виявляється у формі своєрідного космічного богоборства, у Клена — в надії на визволення, що його принесе святий Ґраль. Подібні явища ми помітимо і в ліриці, передусім у виступах Василя Барки (*Апостоли* і *Білий світ*), Олекси Стефановича і Михайла Ореста (*Душа і доля*).

Для Василя Барки характеристична своєрідна біблійність стилю, коли він не відражується залучати до поетичного словника найбільші «прозаїзми», а до синтакси — найбільш прозові конструкції розгорненого складного речення, і коли світ він сприймає крізь призму притаманної Біблії

сполуки любови-жорстокости. Багато в чому Барка виходить з традицій пізнього Шевченка.

Олекса Стефанович далеко ніжніший, інтимніший, його архаїзація витриманіша, він не так охоче оперує різкими стилістичними контрастами. Навіть тема Божого гніву, тема апокаліптична, якій він приділяє багато уваги (цикл *Кінецьсвітнє*), звучить у нього радше як пересторога люблячого, ніж як вияв громового гніву над Сінаєм. Джерелом поезії є радше народна пісня, колядка, щедрівка, навіть лірично-ніжна колискова, ніж складна амальгама стилю гнівного Шевченка.

Поезія Михайла Ореста менше зв'язана з українськими джерелами. Вона виросла головне під впливом німецького символізму з нотками *schöne Seele* в ньому. Поет схильний не так протестувати проти світового зла, як утекти від нього, і його справжніми друзями виступають не люди, а лісові дерева, що для кожного з них він знаходить особливі слова. Вирівняна формально, його лірика наскрізь етерична, понадземна, і погану послугу роблять йому ті порадники, що штовхають його до духово-чужого йому неоклясицизму. При таких спробах поет продукує вимучені, засушені, далекі від його єства віршилища, розтягнені, риторичні й бідні думкою.

Несподіваний нахил до афористично-філософічної лірики виявив Євген Маланюк (*Камінь* — збірник «МУР», № 1; *Осіння весна* — «Арка» 1947, № 6). Від властивих йому давніше історіософічно-патетичних філіпік декляматично-акмеїстичного характеру він удається тепер до прозорої відстояности рількеанства, до стислої сентенційности гномічної лірики. Він може єдиний з сучасних наших поетів-філософів, у кого в центрі світу лишається людина і може навіть Я самого поета, який не чекає ані страшної кари світові в Страшному суді, ані приходу світлого Ґраля, рятівника світу і чистих душ у світі.

Велике багатство виявляє сучасна українська поезія, з стильового погляду розглядана. Поезія патетичної деклямації представлена творами Святослава Гординського (збірка *Огнем і смерчем*), Івана Багряного (збірка *Золотий бумеранґ*), Леонида Полтави (збірки *За мурами Берліну*, *Жовті каруселі*), тільки ця декламативність у Багряного вбирає в себе окремі елементи пісенности, а в Полтави то говірної мови з іронічними пуантами, то романсу. Для творчости Оксани Лятуринської, Олекси Веретенченка і Леонида Лимана далеко більше властиве навіяння магією віршової музики, магією ритму, Лятуринська любить стилізацію наших старих поетичних джерел, Веретенченко ближчий до ритміки народної пісні, хоч вона в нього завжди тільки ледве вгадується крізь ритми клясичної системи віршування, — і в цьому індивідуальна принадність його вірша. Лиман залюбки

використовує недоговореність, обрив інтонації, згасання віршової мелодії. Коли повернутися до згаданих ще перед цим поетів, то вони теж радше належать до декламативної школи вірша: доведеної до останнього ступеня напруженості, на межі то з криком, то з фальцетом в Осьмачки; патетично-промовницької, а подеколи говірної ліричної в Барки; ораторсько-повчальної в Маланюка. Але твори Стефановича і Ореста стоять уже на межі між декларативно-говірним напрямом і музично-магійним.

Властивий прозі спад орнаментальности позначився виразно і на українській поезії. За винятком Вадима Лесича, не можна назвати жадного поета, який кохався б тепер у візерунках слова, взятого як самоціль, заради його, цього слова, аромату і ваги. Характеристичне одначе також і спадання в поезії протилежного нахилу — нахилу до пластичности, до малювання словами, до посиленої предметовости в поезії, такої властивої зокрема неоклясицизмові. Якщо не брати явно епігонські поезії Леонида Мосендза *Канітферштан* і особливо *Волинський рік*, то можна тільки в двох поетів спостерігати нахил до такої манери: в Яра Славутича і в Богдана Кравцева. Ярові Славутичеві ця манера, скільки можна судити, властива органічно. Після учнівської збірки *Співає колос* він опанував цю манеру в збірці *Гомін віків*. Далі він зробив спробу позбутися цієї манери, перейшовши на романтичні баляди (в збірці *Правдоносці*), але це йому не вдалося, і в новій: збірці *Спрага*, поскільки він не дає чисто словесних орнаментальних екзерсисів, він повертається до своєї старої манери. Богдан Кравців (збірка *Кораблі*) виробив собі цю манеру, мабуть, не без впливу Максима Рильського, але він у ній послідовніший від свого ймовірного вчителя.

Для обох оце названих поетів типово, що вони відчувають деяку неповноцінність неоклясичної манери, і тому вони обоє намагаються її надмірну, так би мовити, інтернаціональність чи хоч «інтереврепейськість» надолужити підкреслено національною тематикою: портрети козаків і т.п. в Яра Славутича, «фолкльорні» сонети в Богдана Кравцева. Останні зокрема дуже цікаві тим, що поет тут не обмежується на тематичному матеріялі українського походження, а намагається поєднати сонетну форму і пластичність зображення з елементами фолкльорного стилю, елементами народної пісні, яка, як відомо, наставлена радше музично-магійно, ніж пластично. Ці перші спроби, покищо експериментального характеру, можуть привести до дуже цікавих наслідків.

Це шукання національного в поезії в Славутича і Кравцева не випадкове. Майже для всієї української поезії на еміґрації, за винятком може одного–двох поетів, характеристичне звернення до національних джерел. Одні сягають у літопис (Лятуринська), інші до святого письма в його

церковнослов'янському одязі (Стефанович, Барка), треті до архаїчного фолкльору (Лятуринська, Барка, Кравців, почасти Славутич), четверті — до новішого фолкльору (Багряний, Веретенченко, Черінь), майже всіх вабить Шевченко, який справді зумів увібрати в свою поезію колосальну широчінь українських традиційно-поетичних джерел і дати їм нову, перед тим нечувану синтезу. Треба підкреслити одначе, що це аж ніяк не означає повернення до традиційного для Шевченкових епігонів романсового переспівування найходовіших народно-пісенних формул. Ні, повернення до джерел відбувається з знанням високих технічних здобутків як Шевченкової поезії, так і нашої поезії европеїзаторського етапу (символізм, акмеїзм, футуризм, неоклясицизм). Тому це означає не повторення минулого і не спрощення, а дальше піднесення. Уміти бути своєрідним і водночас стояти на рівні доби, — це в наші часи не таке легке завдання. Коли наша проза наближається до такого стану, то про найвищі осяги нашої поезії ми можемо сказати, що вони цього дійшли.

Наш короткий перегляд закінчено. Коли зважити, що йде про працю якихось чотирьох років і при тому про працю в до краю несприятливих умовах особистої небезпеки, матеріяльної незабезпеченості і антилюдяного скупчення по таборах, то здобутками можна справді пишатися. Але зрештою читачеві, своєму чи чужому, байдуже до умов, в яких творив письменник, він оцінює самі результати його творчости. Коли застосувати такі критерії, — то все таки й тоді не доведеться червоніти за осягнене. З повним почуттям відповідальности можна сказати, що наша література дала нашому суспільству незмірно більше, ніж від суспільства дістала.

Особливо наочно це тепер. Українська еміґраційна література не посідає жадного солідного видавництва і жадного сталого і значного літературного журналу, провадженого літературно кваліфікованим і безстороннім редактором. Після років цілковитого мовчання почали час від часу виходити в світ книжки сучасних авторів. Серед них є визначні появи, як от *Сад Гетсиманський* Івана Багряного, *Рай* Барки, *Дим вічности* і *Чорна долина* Олекси Веретенченка, четвертий том *Дітей чумацького шляху* і *Мана* Докії Гуменної, *Ліричний зошит* Вадима Лесича, *Влада* Євгена Маланюка, *Плян до двору* і *Китиці часу* Тодося Осьмачки, *Вибране* Олександра Смотрича та ін. Одначе всі ці книжки з'являються з великими труднощами, більш або менш випадково, з'являються як поодинокі появи, а не як ланки цілісного процесу. Власне літературного процесу, як такого, досі не відновлено, і це — найбільше лихо.

У краях нового поселення перспективи письменників безрадніші, ніж навіть інтеліґентів іншого фаху. Коли маляр чи скульптор чи музика

можуть обслуговувати чужу авдиторію, коли науковець може стати до праці в чужих навчальних і наукових закладах, то для письменника, чия творчість до глибини зв'язана з мовою, перехід на чужу авдиторію майже неможливий.

У цьому світлі набуває особливого значення між іншим (хоч це не може бути головним засобом і заходом) налагодження перекладів творів українських письменників на чужі мови і зв'язку їх з чужинцями-колеґами. Перша справа досі не могла бути поставлена, бо вимагає на початку широкого фінансування. Щодо другого, то тут зроблено жалюгідно мало, майже нічого.

Зроблено так мало, що все можна перелічити в одній фразі. МУР взявся був зорганізувати зустріч українських письменників з письменниками інших народів, що перебували у Німеччині. Зустріч була призначена на 6 жовтня 1946 р. в Байройті. Прибули тільки білоруські письменники. Приготовану для цієї зустрічі доповідь про українську літературу Юрій Косач згодом видав німецькою мовою під назвою *Ukrainische Literatur der Gegenwart*. Попри те, що в ній є багато спірного і хибного, свою корисну службу ця брошура справила.

З публікацій чужими мовами видали своїм коштом або коштом українських підприємців німецькою мовою переклад свого оповідання *Sechs Leuchter und der siebente der Mond* Ігор Костецький, а переклади з Яра Славутича *Spiegel und Erneuerung* і з різних поетів *Gelb und Blau* В. Державин. Треба сказати одначе, що видання поза чужинецькими видавництвами майже не досягають мети. Вони не потрапляють у мережу кольпортажу даної країни, не пробивають дороги до критичних органів, а якщо кудись і потрапляють, то зустрічаються там з недовір'ям, як усяке самовидання.

З книжок, що вийшли чужими мовами в чужих таки видавництвах, нам відомі тільки дві: статті Юрія Шереха про проблеми театру *Ein neues Theater?* і роман Володимира Винниченка *Nouveau commandement*. Підсумок, що й казати, більше, ніж сумний. Одним із найважливіших завдань літературного життя в дальшому лишається, поруч організації поважного українського журналу і книжкового видавництва, організація перекладів на чужі мови і влаштування їх у чужих видавництвах.

Наш короткий огляд літературного життя української еміґрації в перші повоєнні роки випадає закінчити згадкою тих письменників, кого ми в ці роки втратили, — не раз в наслідок нашого недостатнього ними піклування, недостатньої до них уваги, байдужости, невміння або й небажання створити для них умови людського життя і творчости. Це: Юрій Клен (30 X 1947); Катря Гриневичева (26 XII 1947); Леонид Мосендз (13 X 1948);

Андрій Гарасевич (24 VII 1947). Їхні заслуги перед українською літературою покищо лишаються неоцінені, їхні твори не зібрані і не видані повністю, зберігаються часто в одному примірнику по різних архівних збірках, приречені поділяти всі примхи долі, що їх мають зазнати ці збірки. Адже втрачено вже по війні єдиний примірник недрукованих драм Миколи Куліша! Чи не станеться так само і з тими, кого ми втратили вже на еміґрації, хто «між нами жив»?

Але доля мертвих письменників у нас не відрізняється істотно від долі живих.

Мюнхен, жовтень 1949 — Кембрідж, грудень 1953

ЮРІЙ ШЕРЕХ

В обороні великих
Полеміка без осіб

1. Як ми дискутуємо?

Чи придивлялися, чи прислухалися ви до наших літературних сперечань, як вони тепер відбуваються? Однаково — усних, між письменниками й літераторами при їхніх зустрічах, — чи писаних і друкованих по наших аж надто численних органах преси. Придивіться до них так ніби трохи збоку. Яке гнітюче враження! Ніби кожний стоїть у пустелі, в безлюдді — і поспішає виговоритися, сказати якнайбільше і якнайшвидше, не зважаючи на те, чи казав хтонебудь те, що він пристрасно заперечує, і чи тому, з ким він сперечається, належать думки, які він заперечує[1].

---

[1] От один з багатьох прикладів: береться цитату: «Сонет відкидається не тому, що сама форма погана — він не відкидається навіть сам по собі — він відкидається як універсальна форма, як форма, що сковує або деформує зміст. Свобода змісту визначати собі форму — гасло літератури-нашого дня — це не безформність і не хаос уламків форми. Це створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому». І далі заперечується цю цитату так: «Це типово германське (в тому числі й англосакське) розуміння форми, тим часом як в українському письменстві творча ініціятива неоклясиків протиставила тій концепції форми-норми — античну й романську (за взірцем французького парнасизму) концепцію форми-структури, яка становить не зовнішні «пута», а іманентну творові **методу** вислову, отже, ніколи нічого не сковує й не деформує, ніякому змістові не суперечить і не заважає, а заважає самій лише плутанині та недбальству».

А тепер хай неупереджений читач скаже, що заперечувано й що стверджувано в першій цитаті. Досить мінімальної уважности, щоб побачити, що-там саме й заперечувано підхід до форми як до зовнішніх пут і стверджувано якраз саме таке розуміння форми як «іманентної творові методи вислову». Сперечання з порожнечею!

Не кажемо вже про фактичну сторону справи. Висловлень уже самого Гердера досить, щоб переконатися, що те розуміння форми літературного твору, про яке тут говорить-

Якась дивна атомізація нашого літературного середовища, розпад його на самодовільні «я», які одначе почувають недостатність і непевність цієї самодовільности, бо інакше для чого б вони взагалі говорили. І чим впевненіше людина говорить, тим виразніше бачиш, що вона говорить тому, що відчуває брак ґрунту під своїми ногами, порожнечу, в якій розлягається й лунає її голос.

Якесь дивне вихоплювання окремих фраз при небажанні збагнути концепцію в її цілості, — або навпаки, випитування якихось підсвідомих концепцій або концепцій свідомо перепачковуваних! Самоізоляція або донос. І в обох випадках — брак пошани до своїх товаришів, а отже і до себе, намагання самого себе переконати зичним голосом і палкою жестикуляцією, приспати самого себе.

Що це? Наслідок років мовчання? Вияв нашої зрізничкованости, спричиненої відмінністю історичних умов, в яких ми виростали й жили? Вияв теперішнього силоміць насаджуваного й роздмухуваного (мода!) розгрупування в різних сферах суспільного життя? Чи просто може успадкована від недавнього минулого непошана до ближнього, незацікавленість у тому, щоб кожну людину, а тим більше людину-творця сприйняти, зрозуміти як цілість, як неповторну цілість? Нас учили копіювати й повторяти. А тепер — як реакція — прийшло небажання взагалі розуміти інших?

Не встановимо тут причин. Бо вони виходять далеко за межі літературного життя. Ці причини нашого заморфлення й самозамикання. Тільки констатуємо факт. Один деклямує, захоплений собою, про героїзм українських партизан. Другий про Европу. Третій про тенденційність літератури. Четвертий — про позапартійність літератури. П'ятий про заперечення. Шостий... Це могло б нагадати ту картину *Народнього Малахія*, де виведена група божевільних у закладі відповідного призначення. Кожний, не слухаючи інших, викладає свою панацею, як урятувати людство. Справді, нормальні люди в нормальних обставинах так не розмовляють: у гурті кожен сам з собою. Ми — нормальні люди. Значить, — ненормальні обставини нашого літературного життя. І нашого суспільного життя.

Алеж ми, повторюю, нормальні люди. І не фаталісти. Навчімося ж **розмовляти** один з одним. Не **промовляти**, не виголошувати, не пророкувати, а слухати і відповідати. На з'їзді журналістів я стежив за реакціями моїх сусідів на виступи промовців. Один з них слухає доповідача, на устах

ся як про німецьке, залежить не стільки від національности, скільки від приналежности до певного літературного стилю (хоч би в межах шкільної схеми: клясицизм–романтизм).

його іронічна усмішка. Увесь вираз обличчя каже: «Ну, й дурниці ж ти верзеш». Це означає, що доповідач висловлює те, що не збігається з думками слухача. І раптом вираз обличчя змінюється, і я чую репліку: «Правильно!». Це означає, що доповідач висловив думку, що збігається з його, слухача, думкою. А далі знов кисло-іронічний вираз. Це означає... Ну, ви вже знаєте, що це означає.

У нас так не тільки слухають, так і читають. Читають Шевченка — і все в одне око входить, а в друге безслідно виходить. Аж раптом одне місце збігається з думками й поглядами читача — і його підхоплюють, виписують, цитують... Це називається, мабуть, використовувати Шевченка як пророка. У нас за такою самою методою і «критичні статті» пишуть — про Шевченка, про Лесю Українку, про Франка, особливо з нагоди ювілеїв. Не помічаючи того, що це образа — і для Шевченка, Лесі Українки, Франка — і для тих читачів, кому ці критичні опуси пропонуються.

У нас нема зрозуміння, що справжня людина — завжди цілість. Може суперечна, може складна, але цілість. У нас нема пошани до людини. Пошани, без якої всі імпортовані розмови про демократію — нудна жуйка і образа людини і образа демократії.

Ми звикли стверджувати себе. І нам невтямки, що, принижуючи або іґноруючи інших, ми й себе не зможемо ствердити. Бо не можна ствердити будь-що в порожнечі.

Звичайно, мав рацію Шопенгауер, писавши: «Людина може бачити в іншій лише стільки, скільки вона сама посідає, і зрозуміти іншу вона може лише відповідно до власного розуму». Алеж ми і говоримо в даному випадку не про малих і найменших. Говоримо про діячів нашого слова. Міра їхнього розуму й внутрішнього посідання достатня, щоб зрозуміти іншого. Значить, треба тільки забажати.

2. Pro domo sua

Predigen will ichs, sagen will ichs, aber zwingen,
dringen mit Gewalt will ich niemand, denn der
Glaube will willig, ungenötigt angenommen werden.
Martin Luther

Моя доповідь на з'їзді МУРу викликала досить відгуків — і прихильників, і неприхильників. Я не вважаю її ані за виняткову, ані за історичну, як заявляв дехто з надміру ентузіястичних і темпераментних звітодавців. Але надаю їй деякого суб'єктивного і об'єктивного значення. Суб'єктивного, — бо це перша моя спроба підсумувати свої студії над сучасною

українською літературою. Об'єктивного, — бо це перша і покищо єдина в нас спроба синтетично оглянути нашу сучасну літературу і з'ясувати собі напрями дальшого її розвитку. Перше — МОЖЛИВО ні для кого, крім мене, не має значення. Друге — примушує мене забирати слово, щоб розсіяти те нерозуміння або небажання розуміти, ту атмосферу порожнечі, яка утворилася або яку утворюють навколо мого виступу, як і навколо майже всіх виступів усіх наших літераторів останнього часу.

Мною не рухає бажання комунебудь накинути мої погляди, бо накинути погляди за моїм глибоким переконанням не можна взагалі, — кожний мусить до них прийти, прийти сам, власними зусиллями. Мною не рухає бажання щонебудь довести і когось переконати, бо кожна людина має свою «стелю» і, коли ця людина в силу свого темпераменту, звичок, виховання абощо не здатна якихось явищ літератури або світогляду сприйняти, то найкращі статті її цього не навчать. Мною рухає бажання викласти свої погляди так, щоб мене зрозуміли, бо тільки тоді мені зможуть або подати потрібні зміни чи додатки до моїх поглядів, або висунути контрконцепцію. У дотеперішніх бо виступах мої опоненти не змогли подати ані таких змін, ані такої контрконцепції, бо вони не зрозуміли і не мали бажання зрозуміти того, з чим полемізували.

Це стосується і до дискусії на конференції МУРу в Авґсбурзі, де виступи дискутантів не стояли в жадному зв'язку з доповіддю (і тому неправильний закид, ніби доповідь спрямувала дискусію хибним шляхом), і до пізніших друкованих виступів.

3. Собі чи світові?

> *В самім існуванні нашого народу в такому вигляді, як він є, мусить бути велика ідея. Без цього наш народ уже зникнув би давно з лиця землі. Тільки треба ту ідею назвати. Без назви нічого в світі існувати не може. Предмет без назви не є предмет, і людина без назви порожнє місце, і так само народ. Назву, її зміст, її тип... Ось завдання нашої творчости.*
>
> Улас Самчук, *Кулак*

Давно відома популяризована в нас Потебнею теза ідеалістичної філософії: «Всяке розуміння є нерозуміння». Якщо написано якесь а і повз цей напис пройшла тисяча людей, і кожний його прочитав, то постало тисячу розумінь, — вони ж нерозуміння з погляду інших 999, а значить і щонайменше 999 непорозумінь. З погляду практичного це звучить може комічно

— таж кожний грамотний, прочитавши на вивісці «М'ясо. Ковбаси», не піде туди купувати черевики або газету. А проте є в цьому твердженні і практично трагікомічна правдивість і слушність.

У декларації МУРу говориться, що українські письменники повинні «у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві». Отже, два завдання: служити своєму народові — перше і основне; з нього випливає, випливає автоматично, поскільки його досягається («**тим самим**»), друге і побічне завдання: ствердити українську літературу, а тим зрештою і українську духовість на світовому форумі.

Але, з різних позицій виходячи, нам пропонують поміняти ці завдання місцями і за основне завдання наших письменників уважати саме друге. Нам кажуть: українські письменники на еміґрації своїм головним завданням мають дати твори, «що їх можна було б перекладати й чужими мовами і що спричинилися б до того, щоб світ зрозумів українську справу. Мусимо мати письменника зі світовою славою. Нам треба пробити дорогу в світ». Нам кажуть: «Неодмінне завдання всіх письменників України докласти свідомо всіх сил до того, щоб піднести рівень української літературної творчости па вершини творчих досягнень найкращих літератур европейського і позаевропейського світу», — вважаючи за головні засоби до нього «1. Ґрунтовне знання найважливіших творів світової літератури... 2. Ґрунтовне знання чужих мов... 3. Інформаційну працю між чужинцями...». Нарешті це місце декларації МУРу прямо інтерпретують так: «Скільки найвища мета служення українському народові сама з себе зрозуміла і стоїть поза питаннями — наголос робиться на світовому значенні українського письменства...».

Різні щаблі все того самого підходу. Фактичні й психологічні засновки його зрозуміння. Нашу літературу не знають у світі. Україна для чужинця в масі — джерело пшениці й сала, а не духового зростання. Це нам болить. Це нам просто шкодить практично, бо коли ми кричимо про своє нестерпне становище, нас не чують, бо думають, що нас нема. Нам треба, щоб нас почули. Від цього залежить може саме існування нас як фізичних одиниць і як народу. І тут ми хапаємося за літературу і благаємо її, щоб вона нас репрезентувала й заступала.

Фактичні й психологічні засновки, отже, зрозумілі. Але самий підхід глибоко хибний і шкідливий. Ні одна література не стала великою й світовою, наподоблюючися до інших. Шекспір і Байрон великі не тим, що знали чужі літератури й чужі мови. Бальзак і Фльобер і Стендаль творили свої шедеври для того щоб висловити своє (і своєї нації) внутрішнє єство, а не

для того, щоб французька література зрівнялася з якоюсь іншою. Поки російська література своїм ідеалом мала зрівнятися з світовими літературами, вона породжувала тільки оди Ломоносова, «Петріяди» Хераскова й баляди Жуковського. Вона стала світовою, коли прийшли Толстой і Достоєвський, які були досить таки байдужі до зразків світової літератури, але зате — виявили в своїх творах свою внутрішню суть, проблеми своєї, російської душі з максимальною повнотою.

Питання про те, що раніше поставити: служіння своєму народові чи завоювання авторитету в світовому письменстві — не схоластичне питання. Є тільки один спосіб завоювати авторитет у світовому письменстві: не відтворювати його зразки, а торувати свій власний шлях. І коли наша література глибоко, адекватно виявить нас, українців, — тоді до неї стане прислухатися й світ. А до того часу ми можемо скільки завгодно вивчати чужі літератури і стати неперевершеними поліглотами — це нам нічого не допоможе.

Служити своєму народові «у високомистецькій, досконалій формі» — це зовсім не порожній і самозрозумілий загальник. Це зовсім не наслідок чи вияв сліпої інтуїції, що виростає з лінивого самоспоглядання. Це роки шукань і впертої праці, це безсонні ночі й рознервовані **дні**, це колосальна праця розуму, совісти й чимраз вправнішої руки, це безконечні й болючі шукання, шукання й ще раз шукання. Це гігантична праця, яка не раз здасться Сізіфовою. Праця піонера, що пробивається до джерел, до занедбаних і привалених камінням і сміттям, наношеним з усього світу, джерел національної літератури.

Не так давно Микола Зеров кликав нас до джерел світової культури. Це був корисний і потрібний заклик. Але настав час доповнити й поглибити його. Кличем сьогоднішнього дня повинно стати: **до джерел української національної культури**. Це не поступка ледачим і не відмовлення від культури. Це гасло вимагає не менше праці й зусиль, ніж гасло Зерова. В нього входить і учнівство, і творчість, самозаглиблення і експансія назовні. Лежачи під вишнею горічерева в вишиваній сорочці, до національних джерел не дійдеш. Стилізацією національного стилю не створиш. Етнографії він не дорівнює.

Отже: творячи, не дбаймо про світ і про репрезентацію України. Намагаймося глибше, повніше, вичерпніше висловити себе, свою правду. Думаймо глибше, дихаймо ширше, мислім і відчуваймо категоріями української імперії духу, а не малоросійської чи малопольської провінції, продумуймо свою концепцію, знаходьмо їй її форму вияву. І коли ми цього доможемося, коли ми створимо велику **українську** літературу, тоді «тим

самим» ми завоюємо «собі голос і авторитет у світовому мистецтві». Наша література, що хоче бути великою, може бути тільки українською великою літературою — або вона не буде великою. Вдумаймося в це. Це не трюїзм, як може здатися прибічникам і представникам школярського мислення.

Чи означає це, що нам не треба знати чужі літератури й чужі мови, що нам треба зректися інформувати чужинців про нашу літературу? Ні, і тисячу разів ні. Ми не проповідуємо обскурантизму й самоізоляції. Не має права писати людина, яка не знає світової літератури, — бо вона відкриватиме давно відкрите, вона буде носієм провінціяльщини й загальним посміховищем. Давно минули ті часи, коли можна було творити тільки нутром, не стоячи на рівні світової культури. На провінціяльщину приречений і той, хто не знає чужих мов. Знати їх конче треба.

Національний стиль не етнографічно-стилізаційного типу не можна творити, не опрацювавши і не ввібравши в себе досягнень світової літератури. Дуже шкода, що доводиться ці абеткові істини повторювати. Але їх повторювати доводиться, бо, оперуючи ними, люди пересмикують карти.

Кожний, хто хоче бути письменником, мусить знати світову літературу і чужі мови. Він не письменник, поки цього нема, — підкреслюємо це категорично. Ера писарів і апологетів писаризму в літературі закінчилася. Люди без школи світового письменства можуть писати й друкуватися, — вони не письменники, і їхні писання нічого спільного з літературою не мають. Це — попередня кляса, перед вступом до літератури. Вона так само потрібна, як ще попередніша: вивчати літери, правила граматики й пунктуації.

Але не плутаймо учнів і письменників. Не доводьмо, що грамотність корисна. Не розбиваймося грудьми об відчинені двері. Кожний письменник мусить відбути своє на шкільній лаві. Цього мало: він мусить усе життя вчитися в чужих великих. Але не садовімо на шкільну лаву українську літературу. Вона вже пройшла цей етап: від Старицького й Франка до Миколи Зерова вона вперто й наполегливо вчилася. В творчості неоклясиків і їхнього покоління вона досягла европейського рівня. Вона склала іспит рівности. Тепер вона хоче **творити**. А ви ходите коло неї в ролі шкільного сторожа, дивитеся на годинник і дзвоните на лекцію чужих мов і літератур і обурені, що вона вже не хоче на цю лекцію йти. Не хоче, бо вже знає, що ви їй скажете.

«Насиченість вищими правдами, вищими вольовими чинниками» — це риса великої літератури. Але ці вищі правди, вищі вольові чинники не переймаються і не копіюються. Копія Ґете, Стендаля або Толстого — не буде великою літературою. Ці речі вирощуються з надр своєї і народної

душі. Ці речі ростуть з національних джерел. А ми ці джерела занедбали й занехаяли або звели до стилізації й примітиву. Вивчаймо чужі зразки, зростаймо на них, вбираймо їх у себе, — але творімо своє, неповторне, те, що росте з нашої духовости, з нашої національної традиції. І тоді світове визнання прийде само.

Так само стоїть справа і з інформацією чужинців. Чи потрібна вона нам? — Як повітря. Чи стоїть вона в зв'язку з творенням великої української літератури? В такому самому, як довідкове бюро на залізничному двірці з винайденням паротяга.

Висновок: школа — річ потрібна, але школярство не творить нових цінностей. Знати чуже корисно, плазувати перед ним — шкідливо. Досить трюїстичний висновок. На жаль, для наших чужолюбів і принципових провінціялів і він ревеляційний.

4. Різні і рівні

На межі двох діб неминуче з'являються люди, що звисають на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед. Отже, вони слабують на хворобу, якої люди жадної партії ніколи не прощають — на гостроту зору. Найкращі слуги життя — засліплені й підсліпуваті.

Валеріян Підмогильний

Поруч вічного школярства й провінційного чужолюбства стоїть і інша загроза перед нашою літературою. Загроза, сказати б партійної тоталітаризації її.

Коли декларації МУРу закидають, що вона «надміру широка» («загального характеру... ніякої проблеми докладніше не заторкнуто»), надміру загальна, то вільно чи мимовільно в цьому виявляється тенденція надати письменницькому об'єднанню вужчого, партійнішого характеру. Коли вимагають «авторитетних директив» про те, що таке «мистецьки недолуге», бо, мовляв, воно «може випливати не лише з персональних властивостей письменника, а й з колективних ідейних настанов чи настроїв», то вільно чи мимовільно в ньому виявляється бажання стати на шлях декретно-паперового керування літературою.

Чи треба справді дати негайно точне визначення того, що є «мистецьки недолуге»? Є тут речі безсумнівні. Ніхто з людей, що розбираються в мистецтві і не виводять з батьківських почувань, не відмовиться підвести під цю категорію дотеперішні вірші Балка або оповідання Брика. Але вже,

наприклад, оповідання Русальського викликають деяку незгоду й сумніви. Значить, у них уже є щось від мистецтва, щось варте обговорення, не зважаючи на всю їх незрілість і недоробленість. Отже, чи справді треба «спустити директиву» про те, що ознаками мистецької недолугості є те і те?

Багато хто у нас може святкувати вже півторарічний ювілей свого демократизму. Але демократизм нерідко розуміють не як пошану до чужої думки, а як розсвареність партій, що правда, співіснують, але кожна з них готова пожерти іншу або інші, як павук пожирає павука. Тут не місце говорити про коріння цього явища в нашому громадському житті і про його ефект там. Але чи треба запроваджувати таку тоталітаристично-партійну «демократію» в нашому літературному житті?

З Содому й Гоморри попередньої доби ми вийшли стомлені, знервовані, заморфізовані, великою мірою спантеличені. Тоталітаристичні «спілки письменників», куди силою закону входили всі причетні до літератури, незалежно від їхніх поглядів і спрямовань, і де їм диктовано, як писати, а як не писати, не сприяли вичітковуванню позицій кожного й творчому розгруповуванню. Доба безперервної евакуації й суцільної розтічі ще менше цьому сприяла. Письменницьке середовище розпорошилося на ізольовані одиниці. Між ними тільки починається несміливе зближення й групування. Воно проходить безсистемно, навпомацки, часто випадково, за другорядними ознаками. Коли десь утворюється якась оформлена група, незабаром ми довідуємося про вихід її членів з неї.

Зате нетерпимости в своїх поглядах кожна така група має аж занадто багато. Можна було б сказати, що нетерпимість у поглядах прямо пропорційна нетривалості групи. «Ідеаліст» не подає руки «матеріялістові», «демократ» — «тоталітаристові», «експериментатор» — «традиціоналістові»? Мало не кожний уже знає істину в останній і остаточній редакції. Чужа думка — ніщо, заблуд або злочин. Критерії вартости мистецького твору? Будь ласка, вони готові, маєте їх. Пан А.? Це не письменник. Я не виступатиму з ним на одному літературному вечорі. Пан Б.? Чорт зна що. Не смійте друкувати моїх поезій в одному числі журналу з його поезіями.

Не можна давати жадних директив, крім найзагальніших, поки ми носимо в собі дух партійної виключности й «тоталітаристичної демократії», поки ми не навчилися шанувати чужу думку й чуже спрямування, поки ми не усвідомили, що література складається з взаємодії різних і навіть протилежних прямувань. Поки ми не стали демократами в дусі, а не в деклярацiях, поки ми з «демократів» не стали демократами.

Дух партійної виключности ніколи не творив високих мистецьких цінностей. Найкращі ідеї, піднесені в ступінь партійної виключности, умертвляють мистецтво. Подивіться на *П'яний рейд* Миколи Чирського. Повний блиску талант задушений добровільно на себе накладеним тягарем партійности. Партійно-утилітарна агітаційна література існувала й буде існувати. Згадаймо Фрайліґрата, Гервеґа. Є вона й тепер: *Зможу* Ю. Зорича, оповідання В. Чорногая, монологи Володимира. Вона може бути навіть корисною, якщо корисний напрям, який вона боронить. Але вона ніколи не створювала й не створить високих мистецьких цінностей.

Ідея МУРу, як я її розумію, це ідея єднання і співпраці **різних і вічних**, заснована на взаємопошані й взаєморозумінні. Чи буде відбуватися процес диференціації й творення груп? Безперечно. Але не треба його ані штучно стимулювати, ані декретово оформлювати й закріплювати. Я думаю, що ті групи, які тепер накреслюються, — це ще не справжні групи і не встигне ще тричі проспівати півень, як вони розпадуться й перегрупуються.

Нас лякають тим, що без закріплення груп у нас почнеться «змагання всіх проти всіх». Я думаю, що краще змагання всіх проти всіх, де кожний зданий на власні сили і, чесно зустрічаючися зі своїми противниками, виробляє в собі почуття поваги до них і початки розуміння їх, ніж утворення адміністративним шляхом кількох суворо здеклярованих у собі, замкнених, партійно-орденських груп, пройнятих духом нетерпимости й виключности. Зрештою, ніхто не перешкоджає й таким групам творитися, якщо для цього є ґрунт, але чи є потреба всіх літераторів заганяти в такі групи?

Ні, або МУР виконає своє завдання об'єднати різних і рівних, що групуються вільно і як вони хочуть, або він перетвориться на механічне поєднання кількох взаємо-пожираючих, пройнятих духом виключности й конкуренції вузьких груп, — і це буде його кінцем. Чи буде це корисно для нашого літературного процесу, — це, здається, ясно кожному, хто зберігає здатність тверезо думати.

І тому висновок: жадних директив. Жадних непотрібних визначень і дефініцій. Жадних штучно накидуваних чи штучно закріплюваних угруповань. Жадного насаджування духу партійної виключности. Вільний вияв кожної творчої індивідуальности в межах її пошани до інших творчих індивідуальностей. І повна воля її групуватися з іншими індивідуальностями і розривати ці групові зв'язки.

(До речі буде нагадати тут, що керівництво МУРу ніколи не робило спроби «висунути на початку конференції директиви в питанні

літературного стилю і національного світогляду». Всі доповіді йшли як дискусійні, і кожен член МУРу міг виступити з доповіддю. А якщо якась доповідь привернула до себе більше уваги, — чи це провина доповідача?)

5. Що таке літературний стиль?

Бережіться учених... Перед ними кожний птах лежить обскубаний.

Ф. Ніцше

«Літературний стиль, — кажуть нам, — є система літературних засобів, що логічно зумовлені тією чи тією фактично здійсненною методою перетворення специфічного матеріялу поезії — себто слова — на естетичну форму літературного твору». І далі: «Можливість принципово різних і якісно відмінних метод естетизації безпосередньо очевидна тільки щодо елементів семантичних, і саме вони повинні правити за основу диференціяції літературних стилів». Несемантичні елементи слова виключаються практично з поняття стилю, бо «в численних випадках» вони зумовлені семантичними; композиція твору виключається, бо вона становить «логічно-семантичну синтаксу твору, поширену на комбінації словосполучень, що виходять поза межі т.зв. періоду» і т.д.

Виходячи з такого більше, ніж звуженого розуміння стилю, мені закидають поплутання понять стилю — літературної школи — літературної організації — світоглядових складників («компонентів») тематики. Відкиньмо передусім непорозуміння. Літературна організація в цих закидах явно ні при чому. Тут ідеться про ВАПЛІТЕ. Кожний прекрасно знає, що в ВАПЛІТЕ були представники різних стилів і що не багато було спільного в Панча з Яновським і в Бажана з Сосюрою. Але коли говоримо сьогодні про ВАПЛІТЕ, то говоримо про її ядро, про ту групу, яка, гуртуючися навколо Хвильового, надавала тону всій організації. Чи мав Хвильовий і його школа свій стиль? З мого погляду мав і мала.

Бо я не виходив і не виходитиму з того визначення стилю, що наведене вище. Не заперечую, що для абстрактних схем воно придатне: взявши один елемент складної системи складників, літературного твору і зігнорувавши інші, досить легко опрацювати дійсну на всі часи схему шести чи восьми можливих літературних стилів. Питання тільки в тому: що це дає? Деякі явища літературного процесу вкладуться в цю схему. Ми їм дамо відповідні налички. Яка від цього користь? Ще більше явищ літературного процесу не вкладеться в цю схему. Ми будемо говорити про еклектизм,

про поєднання різних стилів, може навіть підрахуємо у відсотках елементи різних стилів. Але, Боже мій, яке все це буде висушене й далеке від різноблисного конкретного літературного процесу. Чи треба на цих операціях ще і ще раз доводити сірість теорії супроти вічно зеленого дерева життя?

Світ взагалі і кожний прояв його — отже і мистецькі твори — принципово і завжди плюральні. Тому пізнання людське, коли воно хоче бути максимально адекватним пізнаваному, мусить бути плюралістичне. Для кожного явища може бути дано багато визначень, коли виходити з однієї ознаки. Так, визначаючи, що таке стіл з погляду матеріялу, ми скажемо: це дерев'яний предмет. Інше буде визначення з погляду його форми, його функції тощо. Але максимально адекватним буде те визначення, яке схопить максимум істотних ознак. Наскільки ж ускладняється справа, коли ми переходимо до динаміки, до процесів, як це є з мистецтвом! Наскільки хибнішими будуть тут визначення, дані за однією ознакою і до того ж узятою статично!

Чи будуть ці визначення абсолютно неправильні? Ні, в певних рисах вони можуть бути правильні. Правильні в межах схеми. Дослідник, знайшовши одну кістку передісторичної тварини, реконструює структуру тіла цієї тварини. І реконструює **схематично** правильно. Але з цих реконструкцій ми не знатимемо ні кольору й довжини її шерсти, ні кольору очей, ні манери поводитися, ні багатьох, багатьох властивостей, які саме й становлять індивідуальну неповторність саме даної тварини.

Кладучи в основу стильової клясифікації літературних творів один елемент — семантичні моменти слова в їх естетичному застосуванні — ми робили б так само, як робить палеонтолог. І ми, безперечно, теж змогли б за ним одним елементом **схематично** відбудовувати ціле. Підкреслюємо одначе: тільки схематично. Але між нами і палеонтологом є одна велика різниця: палеонтолог справді не має нічого, крім однієї кістки, і мусить, від неї йдучи, схематично реконструювати ввесь організм. А літературознавець і критик має перед собою ввесь організм, але **не хоче його бачити**, як цілість. Він воліє на підставі одного елементу штучно побудувати сіру схему, замість придивитися й вглибитися в живий і повнокровний організм. Палеонтолог змушений, а прихильник літературознавчої палеонтології добровільно прирікає до схематизму. В цьому основна й принципова відмінність.

Не казатиму вже про те, що усунення з визначення стилю ширших, ніж слово, складників його засноване просто на грі слів. Припустімо навіть справді, що, наприклад, композиція твору — це «логічно-семантична

синтакса твору, поширена на комбінації словосполучень, що виходять поза межі т.зв. періоду»... Але хіба не є факт загально відомий, що складніші сполучення елементів, які виходять поза межі цих елементів, мають не тільки кількісно-ускладнені, а й якісно-відмінні особливості, що структура ніколи не дорівнює сумі. Властивості періоду не можна звести до суми властивостей речення, властивості речення не можна звести до суми властивостей слова, властивості слова не можна звести до суми властивостей морфем. Безперечно, і композиція, навіть у такому розумінні, як подано вище, має свої власні властивості.

Але це між іншим. Я не збираюся тут давати іманентної аналізи такого чи такого визначення стилю. Я не збираюся й пропонувати тут свого визначення. Це надто відповідальна річ, якщо йдеться не про штучно створену схему, а про щось справді адекватне явищам літературного життя, літературного процесу, якщо ми виходимо за межі примітивів формальної логіки. Я волію покищо користатися не точним визначенням літературного стилю, а його робочим окресленням, у якому це поняття вживається ще від часів Бюффонового визначення: *Le style c'est l'homme*. Під стилем письменника я розумію практично суму особливостей його творів, узятих як естетична цілість, як система, під стилем літературної школи — колективні особливості творів (узятих кожний і всі разом як естетична цілість) представників цієї школи, під стилем доби — спільні особливості творів письменників цієї доби. Отже, до стилю в цьому розумінні входить і світогляд письменника, як він виявлений у творі («світоглядові компоненти тематики»), і жанр, і композиційні особливості, і модні особливості тощо, — але все це взяте не в загальній сумі, а в своїй окремішності від того літературного тла, на якому існує і сприймається даний літературний твір. А провідним у цьому складному комплексі-системі можуть бути в різних випадках різні складники: в одному випадку світогляд, в другому композиція, в третьому мова і т.д.

Стиль у цьому розумінні, отже, є такою ж мірою внутрішня, іманентна властивість літературного твору, як і властивість того літературного тла, на якому цей твір виник або сприймається. У стиль твору в такому розумінні впроваджується елемент відносности, руху, елемент навіть особистого підходу. Чи це погано? Відповідь залежить знову ж таки від погляду. Для схематика — це дуже погано. Для синтетика — добре. Але головне те, що так воно є. У нас нема можливости оцінювати твір цілком іманентно. Все наше пізнання будується на співвідносностях. Поставмося ж до цього свідомо і не граймося в «вічні визначення».

Надто просто і дає можливість суб'єктивізмові. Безперечно. І в тому є призначення критика, щоб він міг у кожному конкретному випадку

схопити, виявити провідне і показати, як з ним провідним пов'язані в посутню єдність всі інші складники твору. Можуть бути помилки, перекручення, хибні тлумачення при такому підході? Безперечно. Але можуть бути і удачі, блискучі знахідки, може бути проникнення в святая святих творчости, твору, літературного процесу. Може бути пробирання в процес вічно відновлюваного і ніколи собі не тотожного зеленіння життя.

А при схематичному підході, можливо, не буле цілковитих провалів, але не буде й не може бути цілковитих знахідок. Мертвий музей корисна річ, але жити в музеї не можна. І навіть збагнути життя як цілість у музеї не можна. Одні літературознавці воліють обертатися між слоїками з заспиртованими препаратами. Корисна праця, і хтось мусить її виконувати. Але інші воліють сполучити лабораторію з життям, воліють не обмежуватися на складниках, а вдумуватися й вчуватися в ціле. Чи повинні вони замовкнути і дати себе теж перетворити на препарат?

Ні, краще **таке** «розв'язання методологічного хаосу», ніж мертві й мертвотні схеми. Огляньмо музей і, вийшовши з нього, ми з більшою силою й переконаністю гукнемо: Хай живе життя!

6. Ще про методи полеміки

Коли від загальних понять переходимо до конкретного розгляду українського літературного процесу на українських землях, стиль і рівень полеміки різко змінюється.

У доповіді пропоновано певну схему розуміння українського літературного процесу до двадцятих років нашого сторіччя включно. Чому тільки схема — зрозуміло: бо не ж тільки вступ до доповіді про стилі сучасної української літератури на еміґрації, — отже, йшлося тільки про визначення напряму, а не про характеристику окремих письменників або навіть стилів. Схема була, спрощено беручи, запропонована така: приблизно від Старицького й Франка почався рух української літератури в напрямі перебоpення її провінціяльного характеру, в напрямі европеїзації всіх складників літератури. Головні віхи цього процесу після Старицького й Франка: Леся Українка і М. Коцюбинський — українські модерністи (Вороний–Яцків) — символісти — неоклясики. Неоклясики зі своїм гаслом «до джерел» (характеристично, до джерела завжди в них чужі: античність, Европа) становлять вершину цього руху. З цього погляду двадцяті роки — роки тріюмфу неоклясики, дарма що літературна продукція неоклясиків тоді була скупа кількісно, дарма що саме «п'ятірне ґроно» знищено великою мірою як осіб. Уже в двадцяті роки зароджується

й невиразне ще прагнення, не відмовляючися від европейських джерел, відкинути рабське їх наслідування. Закорінюються перші паростки того гасла «**до національних джерел**», яке ми кидаємо тепер як гасло наших сорокових–п'ятдесятих років. Але воно тоді, ще дуже невиразно виявляється, і хіба тільки тепер у творчості Осьмачки, Барки, Багряного, декого з молодших виразніше себе показує.

Така, спрощено беручи, схема нашого літературного процесу. Ніяка не характеристика стилів покищо, а тільки схема напряму розвитку нашої літератури. Чи можна її заперечувати? Звичайно, можна. Але коли з нею полемізують закидами, що в доповіді не згадано «української імпресіоністичної лірики» Євгена Плужника, зіґноровано символізм (що фактично хибно), зіґноровано поезію Максима Рильського, зігноровано західньо-українську передвоєнну літературу, то це, звичайно, полеміка за зразком відомої анекдоти про розмову двох глухих бабусь. Щось на зразок: — А ти в церкві була? — Купила півня. — Гарно співають! — Юшку зварила.

Чи хоч одне з поданих явищ суперечить поданій схемі нашого літературного процесу? І Плужник (характеристика якого як імпресіоніста не на моїй совісті), і символісти, і Рильський, і західньо-українські письменники двадцятих років (за винятком хіба Антонича, про якого зроблено в мене спеціяльне застереження) якраз блискуче вкладаються в цю схему. Всі вони — кожний по-своєму здійснювали й довершували тоді місію «европеїзації» української літератури, як це і тепер ще намагаються робити численні епігони — *nomina sunt odiosa*, — ломлячися з усієї сили в давно вже навстіж розчахнені двері.

Якщо вже збивати запропоновану мною схему розвитку літературного процесу, то треба було б назвати інші імена: Антонича, Лятуринську, Тичину, Стефановича, Осьмачку (ще двадцятих років)... Де ті, кого «европеїзація — вже починала переставати задовольняти, хто інстинктовно рвався вже тоді до національних українських джерел. Можна було б піти ще далі. Може вже М. Коцюбинський своїми *Тінями забутих предків* і Леся Українка своєю *Лісовою піснею* робили перші спроби, відштовхнувшися від европейського берега, виплисти в море шукань свого, питомого українського. Але правда й те, що в них ці спроби ще не виходили за межу стилізації. Про все це треба говорити, коли давати не схему, а огляд розвитку нашої літератури.

Проте, не це нас цікавить. Жонґляж недоречно взятими іменами далі переходить у дослідження тайная тайних цих страшних злочинів. Виявляється, що всі ці «дивні пропуски й замовчування», все це «збіднення (?) української літератури та зниження (?) її нещодавніх мистецьких

досягнень» Юрій Шерех робив з цілком конкретною метою — щоб піднести «в українській поезії експресіоністичний стиль, надто симпатичний доповідачеві особисто».

Лишімо обік, чи справді Юрій Шерех так уже симпатизує експресіонізмові. Можна б заприсягтися, що це не так. Зрештою Юрій Шерех симпатизує і поезії Барки, яку тут же названо символістичною (з чим одначе теж рішуче не можна погодитися, хібащо коли треба цю поезію неодмінно втиснути в одну з шести чи восьми рубрик умовної клясифікації стилів). Зрештою право Юрія Шереха симпатизувати якому завгодно напрямові в поезії. Звертає на себе увагу інше: виявляється, Юрій Шерех мав якусь таємну підступну тему перепачкувати, контрабандою протягти свою апологію експресіонізму і заради того, щоб це замаскувати, він нагородив Пеліон на Оссу і зробив цілу свою довгу доповідь.

Чи не пора б уже в нашій критиці покласти край цій методі читання чужих ненаписаних думок і викривання «контрабанди», — методі, надто добре відомій нам з практики однієї країни, методі, яку Микола Куліш влучно, схарактеризував назвою однієї своєї статті: *Критика чи прокурорський допит?*.

Ні, сміємо запевнити, якби Юрій Шерех хотів виголосити апологію експресіонізму, він би зробив це, бо, хвалити Бога, принаймні про літературні стилі ми говорити тепер можемо, не побоюючися «властей предержащих». Але Юрій Шерех хотів говорити про напрям розвитку нашого літературного процесу. Тож хай і критики його зрозуміють це і говорять про це, залишивши жонґляж жонґлерам і розшуки таємниць детективам. Не переносьмо в нашу критику тих метод, рятуючися від яких, ми покинули рідну землю.

Смішно, коли критики починають виловлювати один в одного окремі елементи марксизму, матеріялізму і інших страхіть і досліджувати, як хтось перепачковує цей заборонений крам. Далеко корисніше було б придивитися до **концепції** свого супротивника і постаратися збагнути її суть. **Елементи** можуть переходити з системи світогляду до іншої системи. Виловлювати їх легко, але марно. Важить не їх наявність, а їх функція в системі. Той самий елемент у різних системах може відігравати прямо протилежну ролю.

Але ще гірше, коли супротивникові приписують щось йому зовсім чуже. Що означає, наприклад, такий пасус з приводу гасла органічно-національного стилю:

«А зрештою, за сьогоднішніх наших умовин, в українській літературі на еміґрації, та боротьба за гадану національну ортодоксальність не має

найменшого реального сенсу: де це ви бачите в нас літературні напрямки, чужі або ворожі українській національній ідеї? Якщо бачите, то назвіть руба... Національна ідея — не монополія, а тим паче не знаряддя літературного політиканства». При чому і до чого вся ця філіпіка? Що вона має означати? Хто говорив про якусь «національну ортодоксальність»? Чи органічно-національний стиль — гасло, висунене в доповіді, — і «українська національна ідея» — це те саме? При чому тут «літературне політиканство»?

Воістину, якби бути матеріялістом, то можна було б цей пасус використати як доказ того, що перебування в країні вишукування «ідеологічної контрабанди» так визначило свідомість людей, що вони навіть тепер, проповідуючи нібито на 180 градусів протилежні ідеї, все таки не можуть позбутися таких метод літературної «полеміки». Але ми, хвалити Бога, не матеріялісти і тому воліли б увесь цей уривок пояснити як якесь прикре непорозуміння.

Мені не хотілося б обвинуватити моїх опонентів у свідомому й навмисному перенесенні в нашу критику метод прокурорського допиту. Я готовий припустити, що такого наміру не було. Тоді залишається констатувати, що ці методи надто в'їлися в декого з нас. Застосовуємо їх, самі того не помічаючи. І хоч-не-хоч виявляється в них неповага до людини, запідозрювання в кожному якихось не знати чому прихованих задумів, — а з цими рисами, з цим підходом ані нової літератури, ані нового суспільства створити не пощастить. А в даному вужчому випадку: таке «читання в думках» виключає можливість посутньої полеміки, перетворює її на напади й нападки. Література від цього не виграє.

7. Філемон і Бавкіда

Погано віддячує вчителеві, хто назавжди лишається тільки учнем його.

Ф. Ніцше

Але найбільша помилка Шереха і найбільша шкода від його виступу, виявляється, в тому, що він уважає «ніби українська література потребує якогось нового органічного національного стилю, а от високомистецького розроблення наявних стилів, створення по-европейському повноцінних шедеврів наявних стилів — очевидячки, не потребує». Справді, який поганий той Шерех: все тихо й мирно в українській літературі, є певна сума «наявних» стилів, кожний собі вибрав один (або й кілька) до вподоби

і працює над ним любенько, аж тут вдирається той Шерех, робить бучу, вимагає все це покинути, одне слово, «розв'язує методологічний хаос».

Ідеологія Філемона й Бавкіди в літературі... Живуть старенькі в хижі, мило й ідилічно, й не помічають, що навколо них діється... *Leise! Leise! Ruhe! Laß den Gatten ruhen* (*Faust*, 2, 5, I).

Абстрагуймося від другої половини цитати, ніби Шерех заперечує опрацювання наявних стилів: у Шереха сказано прямо протилежне (с. 80 доповіді), а за приписані думки відповідати тяжко. Але саме твердження Шереха про зародження нового органічно-національного стилю (чи стилів) в українській літературі сучасности — це що: теоретична конструкція, гіпотеза, припущення, чи констатація фактів? Творчість Осьмачки, Стефановича, Барки, Багряного, Лятуринської, Риндика і інших Шерех видумав чи вона існує? Творчість Шевченка петербурзького періоду «наявний стиль» чи ні? І що за уявлення про літературний процес! Все тихо, все гаразд, існують різні наявні стилі, плекаймо їх, і все буде в порядку. І нащо ото хтось там вигадує щось нове? Ні, на жаль чи на щастя, так справа не стоїть. Літературний процес — не статика, а динаміка, і нове раз-у-раз з'являється й витискає старе. Чому ж його витискати, коли воно добре? Нема ради, так воно є. Французька приказка говорить: *Le mieux est l'ennemi du bien*.

Але зрештою в ім'я чого ж і протестувати проти нового? Бо «для чималої частини авдиторії це вже був ніби дозвіл не надто замислюватися навколо питання, яким стилем кожне пише і якою мірою в евентуально наявному стилі вдосконалюється». Висновок більше ніж несподіваний. Здавалося б, що, навпаки, коли є **готові** стилістичні шабльони, то над ними особливо не замислюються, а коли йде про творення **нових** стилів, то саме над цим замислюються. А тут виходить навпаки!

І далі: хто сказав, що отой «новий» стиль не росте зі старих традицій, що ним пишуть отак собі, як на серце впало, *wie der Vogel singt*? В доповіді Шереха говорилося про це прямо: «Свобода змісту визначати собі форму — гасло літератури нашого дня — **це не безформність і не хаос уламків форми**. Це — створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому. **У слабких талантів** це перетворюється на аморфність і хаос..., у справжніх майстрів з цього виливаються геніяльні новаторські форми».

Про цей «новий» стиль говорилося, що він росте з традиції пізнього Шевченка. Що ж, може ця поезія теж крихка й безформна? Дай Боже кожному майстрові «евентуально наявних стилів» так володіти формою, як Шевченко в *Марії* або в *Дівча любе, чорнобриве*!

І чому взагалі таке побоювання, що хтось зіпсується, що хтось — ота «чимала частина авдиторії» перестане над собою працювати? З ким ми говоримо зрештою: з майстрами, з передовиками українського слова чи з школярами на курсах чужих мов і літератур? Чому така турбота за «малих сил» — і таке невизнання більших? Чому безконечна оборона школярів? Чому під гаслом «учитися» орієнтація саме на тих плужан, проти яких здійнято протест? Чи МУР — провінційна просвіта або сільська філія «Плугу»? Говорімо на конференціях МУРу як дорослі і знаймо собі ціну. Повторюю ще раз: кожний український письменник мусить учитися, але українська література як цілість вже зійшла з школярської лави.

Туга за директивами по літературній лінії, туга за акуратненькими визначеннями, оборона даних, наявних стилів і канонів їх — це все ланки однієї оборони малих сих. Станьмо вже нарешті на оборону більших!

Тут нам можуть заперечити: так, але кількісно на авґсбурзькій конференції переважали саме «малі сі». Слушно. Але чому це так було? Це було тому, що авґсбурзька конференція була конференцією МУРу і не МУРу. Після того, як МУР в основному уконституювався, він мусів відбути зустріч з рештою літературного середовища. МУР мусів побачити, що є не-МУР, не-МУР мусів побачити, що є МУР. Конференція не ставила завданням популяризувати МУР. Вона ставила завданням **показати** одну з ланок праці МУРу, щоб кожний літератор зміг визначити своє ставлення до МУРу. Отже, майстрі мали говорити з майстрами і мовою майстрів. Слухали їх і навіть голос в обговоренні діставали і гості, але це не повинно було змінити або знизити рівень розмови майстрів. Тож не турбуймося **в даному випадку** за малих сих. Не робімо з літератури педагогічно-виховного закладу. Дбаймо передусім за більших. За тих, хто знає ціну праці і науки, знає ціну старого і саме тому простує до нового. Орієнтація на більших не «збіднить» і не «знизить» української літератури. Її збіднює й знижує педагогічно-плужанський до неї підхід.

8. Національний стиль

Далі йде сама аналіза цього «нового» стилю, аналіза, заснована на цілому ланцюгу підмін і перекручень. У доповіді Шереха говорилося про «органічно-національний» або «органічний національний» стиль. Для зручности полеміки між цими прикметами вставляється «і». Маленьке і, але послуги його неоціненні. Воно зразу зводить усе до абсурду, даючи змогу окремо «робити» національний стиль, а потім окремо органічний!

Розгляд поняття «національний стиль» починається з того, що це — поняття чисто неґативне і полягає тільки в «принциповій відмові від усього чужого і ворожого українській нації». Твердження настільки ж аксіоматично висловлене, наскільки хибне й дивне. Хибне тому, що чуже — зовсім не виключається, а навпаки, залюбки сприймається національним стилем, тільки в перетопленому вигляді. Кожному відомо, що національні стилі кожного народу ввібрали в себе безліч чужих елементів. Досить послатися на те, що українські національні музичні інструменти — кобза й байдура [бандура? — *прим. ред.*] — чужого походження, що Шевченко багато чого навчився і від англійця Байрона, і від жидівської Біблії, і від француза Барб'є, — щоб не наводити безлічі таких же загальновідомих прикладів. Дивне ж це твердження, бо незрозуміло, що в стилі, визначеному як система естетизації семантичних елементів слова, може взагалі бути **ворожого**!

Далі говориться, що всі українські стилі — українські, що символізм раннього Тичини — український, що клясицизм Рильського — український, романтизм Шевченкових *Гайдамаків* — український і що нація не повинна будувати літературу в одному єдиному стилі, бо це буде збіднення національної літератури.

Що всі українські стилі — українські, це заперечення, звичайно, не викликає. Але в цій тавтології, кажучи словами автора, «змісту до болю мало». Звичайно, символізм Тичини — український символізм, і клясицизм Рильського — український клясицизм. Але чи це знімає питання, в якому з цих стилів українське національне репрезентоване повніше (момент кількости) й виразніше, досконаліше (момент якости)? Чому росіяни, читаючи переклади з Рильського, кажуть, що вони ніби читають Пушкіна, себто свого, російського поета, а читаючи переклади з Тичини, відчувають, що тут уже щось неруським духом пахне? І чи різним етапам буття нації не відповідають і відмінні стилі з відмінним ставленням до національного і відмінним змістом його? Нарешті хіба можна заперечити, що бувають стилі з принциповою настановою на національне, а бувають стилі з принциповою настановою на чуже або міжнаціональне? І останні, звичайно, теж мають у собі національні елементи, але мають їх, так би мовити, між іншим, просто тому, що, грубо кажучи, з власної шкури не вилізеш? Стиль Миколи Зерова, наприклад, своєю принциповою настановою анаціональний (що не перешкоджає йому бути українським), а стиль Осьмачки своєю принциповою настановою національний, хоч, наприклад, школа Байрона в Осьмачки досить відчутна. І справа тут не в суб'єктивних намірах автора тільки, а в усій системі його стилю. Я не маю підстав

ставити під сумнів інтернаціоналістичні симпатії Маяковського, але для мене ясно, що його стиль — глибоко національний російський.

Щождо проклямування **єдиного** стилю й «відтинання галузок» інших стилів, то це чисте непорозуміння або небажання розуміти. В кожну епоху існує багато стилів, і навіть якби хто хотів їх відтяти, то це б йому не вдалося. Але в кожну конкретну епоху чи період з-поміж багатьох стилів панує, задає тон один, іноді два, які і визначають цю епоху. Так, у двадцятих роках, а на еміґрації і в тридцятих панував неоклясицизм і, скажемо так, «хвильовизм», хоч поруч існували інші численні стилі. Так тепер — і в цьому сенс моєї доповіді — до панування йде інший стиль, наставлений на національні українські джерела і через це названий у мене органічно-національним стилем. Не випадково названий саме органічно-національним, бо кожний стиль має в собі елементи національні, а цей наставлений на органічно-національне!

Ніхто не думає заборонити інші стилі, піддавати їх анатемі, навпаки, якщо ті стилі появлять високі мистецькі зразки, то можна це тільки вітати. Але живе є живе, і рух історії має свої закономірності. Якщо кому-небудь хочеться бути Делявінем (абстрагуючися від його пізнішого переходу на романтичні позиції) в епоху Гюґо, Мюссе, де Віньї або Капельгородським в епоху Хвильового, — то це його право, але він буде марно гніватися на те, що не він даватиме тон епосі. Колесо, історії, як відомо, не спинити.

Так стоїть справа з «національним» стилем. Ціною цілої купи підмін, перекручень і кричущих вульґаризацій «розбивши» його, мій опонент переходить до стилю «органічного».

9. Весела аритметика і проблема власного голосу

Після сказаного про органічно-національний стиль нема потреби багато говорити про «органічний» стиль. Коли нам кажуть, що під ним треба розуміти «українську літературу мінус західньо-европейські впливи», то ми розуміємо обурення вимогою **такого** стилю. Але воно цілком безпредметне, і то не тільки тому, що ніхто такої вимоги не висував, а і тому, що тоді від української літератури... нічого б не лишилося. Бо справді, що лишилося б від европейської літератури, якби з неї вилучити все европейське? Таж українська література — европейська література чи ні?

Тут нам знов і знов підсувають дискусію: орієнтуватися українській літературі на Европу чи не орієнтуватися. Але ця дискусія — суцільне непорозуміння і становить собою з самого початку і до самого кінця

механічне перенесення категорій російської культури і російського мислення в український культурний процес.

Російська культура XIX сторіччя знає дві виразно оформлені течії: словіянофіли й західники. Слов'янофіли вважають російську культуру за абсолютно самобутню; за їхньою концепцією західні впливи чи навіть тиск західньої культури почався з реформ Петра I, який силоміць і всупереч традиціям російського народу почав стригти й рубати боярам бороди, всувати їх (не бороди, а бояр) у европейські камзоли, панчохи й перуки тощо, тощо, — але народ цього не прийняв — і, отже, треба повернутися до старого, відкинувши ту історичну помилку, яку вчинив Петро I. Що відповідають на це західники? Грубо беручи, вони не заперечують історичної схеми слов'янофілів і їхньої оцінки ролі реформ Петра I, тільки там, де слов'янофіли дають позитивну оцінку, західники дають неґативну оцінку, де одні ставлять мінус, другі ставлять плюс і навпаки. За західниками теж культура російського народу перед Петром I була самобутня і Петро теж силоміць перервав лінію її розвитку. Тільки вони вважають, що Петро зробив добре, бо европейська культура вища, рухливіша, проґресивніша. У російській культурі дискусія між слов'янофілами й західниками має, отже, коріння в спільному погляді — висловлюваному чи невисловлюваному, усвідомленому чи неусвідомленому, — що російська культура в своїй природі — не европейська культура.

Нас тут, звичайно, не цікавить, чи це правильний, чи хибний погляд на минуле російського народу. Нам цікаве й важливе одне: при такому вихідному пункті дискусія па тему: самобутність чи европеїзм — можлива й доцільна.

Але чи є підстави до такої дискусії в історії України і української культури? Жадних. Україна в своїй історії завжди була частиною Европи і завжди себе нею усвідомлювала. Тут нема потреби згадувати загальновідомі факти чи з часів Ярослава Мудрого, чи з часів Павла Алепського... Отже, дискусія на тему: Европа чи самобутність — на українському ґрунті взагалі неможлива, абсурдна, взагалі є вияв мислення категоріями російського історично-культурного процесу. Дискутувати про европейський характер української культури — це все одно, що дискутувати про те, чи люди думають головою, а ходять ногами, чи сонце є джерело тепла і світла на землі, чи залізо складається з заліза, а дерево з дерева. Гасло орієнтації на Европу для України — є гасло орієнтації на Україну, гасло орієнтації на саму себе. Чи варто висувати такі гасла? Чи варто вічно ломитися в навстіж відчинені двері?

Нам скажуть: алеж М. Хвильовий ставив це питання. Ні, тут саме й викривається помилка. Хвильовий ставив питання: орієнтація на Европу чи орієнтація на Москву. Така постава питання мала підстави, на таку поставу питання історія України і української культури, на жаль, давала і дає підстави. Бо ось уже скоро три сторіччя, як зовнішні сили намагаються зламати, перегородити шлях розвитку української культури, замкнути її в загорожі російської імперії, зорієнтувати її на Москву. У Хвильового постава питання: орієнтація на Европу чи на Москву — означала: продовження органічного, самобутнього, европейського шляху розвитку України і української культури — чи заперечення його в ім'я припасування до окупанта. У Хвильового самобутність і европейськість були не полюсами, а двома сторонами одного, явища. Полюсом була Москва. Така дискусія мала рацію, передусім — політичну. Здається, що нема підстав провадити таку дискусію між тими українцями, які перебувають на еміґрації. З двох можливих шляхів розвитку української культури вони вже вибрали один — шлях М. Хвильового.

Тому, коли прихильникам органічно-національного стилю (чи стилів) у сучасній нашій літературі закидають, що органічність — це «українська література мінус західньоевропейські впливи», — вони можуть тільки весело посміятися. Воістину комічна аритметика! І коли їм кажуть, що гасло органічно-національного стилю могло бути сприйняте авдиторією «як дипломатично завуальоване гасло «геть від Европи» (о, невтомне шукання «ідеологічної контрабанди»! І для чого б ото хтось маскував це гасло, якби хотів його висунути!), то вони можуть тільки — від щирого серця пожаліти «малих сих», які в простоті душевній так примітивно і так по-невігласьки можуть це зрозуміти! Алеж не буде хтось зрікатися своїх переконань тому, що якісь «малі сі» можуть хибно ці переконання зрозуміти. Це було б щонайменше нелогічно.

У чому ж тоді суть нашого поділу — умовного, звичайно, як і всі такі поділи, — на европеїстів і органістів? Знову ж таки ключ до цього поділу — як завжди — дають не абстрактні міркування, а пригляд до конкретного історичного процесу розвитку нашої літератури. Література наша була і є в своїх джерелах і в своїй суті европейською. Вона і буде европейською, поки вона є українська, бо українська духовість — европейська духовість, як була, є і буде европейською літературою, скажімо, французька саме тому, що вона французька. І особливості української літератури в загальному конверті европейської (чи европейських) літератури — теж особливості европейські, як особливості французької літератури — особливості европейські. Бо само поняття европейськости складається із спільних

знаменників чи навіть із суми літератур, які до цього концерту входять. Але в силу загально-історичних причин українська література багато в чому запізнилася за останні сторіччя, відстала від своїх західніх сестер. Більше того, вона де в чому втратила свідомість деяких джерел своїх (підкреслюємо: не джерела самі втратила — вони ввібрані давно в плоть і кров її, а свідомість їх. Це не те саме). Говорити тут про історичні причини цього, гадаємо, потреби нема. Вони загально відомі.

І от останнім часом, особливо виразно десь від останньої чверти XIX сторіччя, наша література почала гарячково надолужувати прогаяне, наздоганяти своїх щасливіших сестер. Оці **новіші** вияви европейської духовости засвоювано іноді похапцем, іноді просто наслідувано їх. Творчість Миколи Вороного або Яцкова могла б бути достатньою ілюстрацією. Звідси закономірно з'явився протест проти такого підходу, з'явився заклик **до джерел** европейської культури, до античности, заклик, який знаменував собою найвищий етап і разом з тим вичерпання цього руху надолуження прогаяного, руху — умовно назвім його так — европеїзації.

Усякий рух має свою логіку, свою закономірність. Усякий рух є однобічний. Рух европеїзації нової української літератури — рух величезного проґресивного значення — мав свою однобічність. Він приводив до того, що в европейському концерті національних літератур українська література починала намагатися говорити не своїм голосом, а якимсь европейським взагалі. Але европейськости взагалі не існує — вона існує тільки в національних відмінах: французькій, англійській, еспанській... Расін, Бен Джонсон і Кальдерон — европейці, але ви їх не поплутаєте, і не тільки тому, що вони — різні індивідуальності. Европейськість кожного має своє національне обличчя. Послідовна европеїзація української літератури починала приводити до того, що вона починала говорити вже не українським голосом: ви чули то Міцкєвіча, то Ередія, то німецьких символістів і постсимволістів. Інакше кажучи: послідовна европеїзація української літератури вироджувалася в надання їй провінційного при решті Европи характеру. Бо суть провінції в тому, що провінція сама не творить, а наслідує столицю. Що значить бути українським Ередія, українським Міцкєвічем або українським Рільке — не в розумінні конгеніяльности їм, а в розумінні переспівування й копіювання даних ними зразків? Це значить залишатися вічно підголоском, більш або менш талановитим учнем, провінційним копіїстом. Така є роля «европеїстів» сьогодні.

І тут приходять органісти, тут з'являється гасло органічно-національного стилю. Ні, він не означає українське мінус західньоевропейське. Якщо вже орудувати аритметичними знаками, то він означає

західньоевропейське, помножене на українське. Але література — не аритметика, і не зводьмо її процесів до віднімання чи множення. Справа далеко складніша. Органічно-національний стиль означає не складання, не множення, не віднімання абстрактно-схоластичних величин. Органічно-національний стиль означає **український** голос у загально-європейському концерті, означає, що українська література мусить усвідомити не тільки свій **европейський** характер — це вона вже зробила, — а **свій** европейський характер, мусить усвідомити, що вона має що сказати і має як сказати, саме бувши однією з европейських літератур.

Нам кажуть: наслідування високих чужоземних взірців краще, ніж самоізоляція. Яка бідна і абстрактна постава питання. Невже справді нема іншого шляху, як один з цих двох? Але так здається тільки апологетам «европеїзму» в тому розумінні, як з'ясовано вище. І ця альтернатива найкраще показує — ще і ще раз — вичерпаність европеїстичного етапу розвитку нової літератури, як він відбувався останнім часом. Справді, для «европеїстів» у такому розумінні є тільки одна можливість: наслідування високих чужих зразків. Страшний присуд самим собі.

Органічно-національний стиль (чи стилі) не означає самоізоляції. Ніхто не каже: не вивчайте чужих мов. Не читайте чужомовних книжок і журналів. Затрісніть вікна в світ. Не вдосконалюйтеся в усіх технологічних можливостях літературного слова. Ні, цього ніхто не каже. Воювати з такими твердженнями означає воювати з вітряками. Це все речі абеткові. Чи є потреба в середовищі письменників проголошувати, що грамотність корисна? Чи є потреба письменницькі зустрічі перетворити на нудне читання моралі на тему: чужого научайтесь і свого не цурайтесь? Ні, тут ідеться не про школярство. Повторимо ще і ще раз: українські письменники, а надто молоді, повинні безконечно багато вчитися, але українська література вже вийшла з-за шкільної лави, і нікому не пощастить її знову за цю лаву засадити.

Історія має свою діялектику: двадцять років тому оборона европеїзму і неоклясицизму проти плужанства була явищем проґресивним. Часи змінилися. Сьогодні оборона европеїзму в старому розумінні терміну і неоклясицизму стала плужанством. Сьогодні в усій величі постає нове гасло: знову до джерел, але цього разу — до національних джерел української літератури. Вселюдське твориться через національне. Це добре знав ще Фіхте.

А щоб «якась» частина авдиторії не могла знов чогось, чого не треба, подумати, формулюємо: український органічно-національний стиль (чи стилі) не відкидає, а навпаки, вимагає глибокого знання і засвоєння

джерел і пізніших проявів культури інших європейських народів; але він відкидає малпування цих стилів, він вимагає від усіх справжніх письменників-творців свідомого синтезування їх з українською культурною стихією, просочення їх многосторічною традицією української духовости, а тим самим — перетворення їх на своєрідні й неможливі в інших європейських країнах українські літературні стилі; він означає, що українська література йде нога в ногу з іншими європейськими літературами, а не плентається в них у хвості, що вона співає своїм голосом у загальному їх хорі, а не наподоблює чужі голоси; він означає, що українська література розвивається у взаємодії з іншими європейськими літературами, у безперервному живому контакті й спілкуванні, але розвивається на власному прикорні, а не щепою на чужому стовбурі; він означає, що українська література — є українська не тільки мовою і не тільки темами; він означає, що українська література — европейська саме тому, що вона українська.

Органічно-національні стилі не виключають европеїзму. Вони виключають сліпе копіювання не нами в Европі виробленого. Можна бути европейським і не копіювати свого европейського сусіда. В цьому проблема. Не культивуймо почуття меншевартности. Не прирікаймо себе на ролю перманентного тягла в бистроїзних поїздах сусідів. Станьмо в Европі як рівні з рівними і говорімо власним голосом. І тоді ми висловимо свою внутрішню сутність, і тоді решта Европи прислухається до нашого голосу. А поки ми будемо перебивати копії з Ередія, Вергарна чи Анатоля Франса, — доти нас хіба і поплещуть звисока по плечі і скажуть: «Старайся, старайся, хлопче. Здорово насобачився».

Питання не стоїть: копіювання чи самоізоляція. Питання стоїть: малпування чи співпраця.

10. Стиль, що гряде

Тут нам можуть сказати: Гаразд. Але що ж таке той органічно-національний стиль. Дайте нам його точне визначення. Опишіть, які складники тематичні, композиційні, ідейно-світоглядові, мовно-стилістичні характеризують його. Дайте нам пальцями доторкнутися до нього, відчути його всіма нашими органами сприйняття.

Дуже шкода, але цього ми зробити не можемо. Нашому Хомі невірному ми можемо відповісти хіба словами американського романіста-Говелза: «Ви будете бачити нову правду все більше й більше; і коли вона стане старою правдою, тоді, напевне, її побачать уже всі».

Літературознавство не має вичерпних і усталених визначень і на давно сконструйовані і оформлені літературні стилі. Воно не може дати точної дефініції клясицизму й символізму; а коли хтось такі дефініції і дасть, то вони мають сміхотворно-схоластичний вигляд, не охоплюють широти явища і не прищеплюються для вжитку. Літературні стилі — поняття таке широке, складне й мінливе в своїх складниках, що визначення звичайно збіднює їх і приземлює. Кінець-кінцем шукання дефініцій за всяку ціну — ознака школярського підходу. В кожній науці є поняття, яких учені не дефініюють, і це не перешкоджає розвиткові науки. І це стосується здебільшого якраз до основних понять науки. Фізики не вміють точно визначити, що таке електрика, біологи не мають визначення життя, психологи не знають, що таке мисль. І все таки фізика, біологія й психологія розвиваються.

Не хочемо сказати, що визначення не потрібні. Часто вони доконечні. Завжди вони мають значення і для витончення наукового мислення, і для того, щоб не заходили суперечки за слова, в які полемісти вкладають різне значення. Хочемо тільки сказати, що не завжди відсутність точного визначення компромітує науку, погляд або теорію...

Коли не завжди можна дати тонні визначення стилів віджилих і остаточно виявлених і оформлених, то тим більше не можна зробити цього щодо стилів, які ще тільки починають реалізуватися, починають оформлятися, перебувають *in statu nascendi*. Український органічно-національний стиль — поняття групове, рівнодійова цілої низки індивідуальних стилів. Про ознаки цих стилів, як вони виявилися сьогодні в творчості Осьмачки, Барки, Багряного, Риндика, Чапленка, говорилося в моїй доповіді, і тут нема потреби це повторювати. Говорилося і про зв'язки цих індивідуальних стилів зі стилем пізнього Шевченка, зі стилем Гоголевих українських повістей. Слово для характеристики українського органічно-національного стилю, як він тепер формується, мають передусім не критики, а письменники — своїми творами. Бо критика може підхоплювати якісь прояви в творчості письменників, визначати їхнє місце і перспективи розвитку в загальному літературному процесі, — але критика не може наперед визначити щось і приписати цей свій витвір літературі.

Можна тільки твердити, що йдеться не про саму «технічну вартість твору» і не про саму «ідейну», а про цілість, про нову єдність світогляду і його мистецького вияву. І тому треба рішуче заперечити будь-яке ототожнення нашого органічно-національного стилю з етнографізмом і стилізацією, принаймні якщо вживати ці терміни в звичному розумінні. Правда, ми й Стефаника не можемо прилучити до етнографізму. Бож

мало для цього того, що він пише місцевою говіркою, а поза тим, які ж ще ознаки етнографізму він має? Ми розуміємо під етнографізмом ставлення в центр уваги традиційної побутово-звичаєвої сторони життя даного народу чи племени в світогляді, в тематиці і в мові (формульність мови з дотриманням значення, вкладаного традиційно в ці формули). З цього погляду *Сватання на Гончарівці* — етнографічна річ, а оповідання В. Стефаника — аж ніяк. Твори, де, наприклад, використано етнографічну тематику або етнографічні формули мови, але вкладено в них нове значення, це вже не етнографічні твори. Інакше бо можна справді все національне підвести під категорію етнографізму, яка будь-що-будь в силу історичних причин зв'язана з дещо зневажливим ставленням, і так «під шумок» на радість багатьом нашим «друзям» поховати все національне. Отже, з етнографізмом у нашому розумінні органічно-національні стилі можуть бути абсолютно не пов'язані.

Поняття національних стилів — далеко ширше. Кожна нація в розвитку своєї літератури виробила або переробила (засвоївши їх) низку літературних стилів, або проявів літературних стилів. Фолкльорні стилі, які передусім розуміють, говорячи про етнографізм і стилізацію, не згадуючи вже про те, що і вони ввібрали в себе низку чужих або чужорідних елементів, тільки по-своєму їх переробивши й синтезувавши, — фолкльорні стилі — це тільки одна, хоч і важлива, часточка національних стилів чи національного стилю. Національні складаються з суми історично-заповіджених у традиції даного народу стилів, поскільки вони вже відчуваються як свої, а не чужі.

Відомо, що стилі, принесені християнською церквою на Україні з походження чужі. Але так само ясно, що вони настільки засвоєні, сприйняті й переопрацьовані українським народом, що стали теж національним стилем. Апокрифи, псальми — це все постало з чужих первісно своїм походженням стилів візантійсько-християнської традиції. Але на них уже виросла новіша українська стильова традиція. І, скажімо, Біблія в перекладі П. Куліша — це яскравий документ українського національного стилю. Бо тут відбувся не тільки акт засвоєння, а й акт синтези. Чи не така сама історія зі стилем героїчного військового епосу, стилем, скажімо, шкільної драми, яка через етап інтермедій прийшла до т.зв. побутово-етнографічного театру, який, звичайно, тільки дуже умовно можна назвати етнографічним і вже ніяк не можна назвати побутовим?

Коли ми посилаємося на стиль пізнього Шевченка, то це передусім саме тому, що він увібрав у себе може найбільше елементів різних національних стилів і зумів їх по-новому синтезувати і між собою і з новими,

заново позичуваними з чужих джерел елементами. А така синтеза — це, звичайно, — до відома майстрам чотирьох аритметичних дій — не аритметичне складання, а в випадку кожної творчої удачі — нова якість, новий органічно-національний стиль. І коли ми говоримо про вироблення нового органічно-національного стилю (чи стилів), то маємо на увазі саме таку синтезу, синтезу, куди напевне ввійдуть і чимало чужих елементів, але де провідним елементом будуть саме історично заповіджені всією літературно-культурною традицією стилі українського народу. Тому, коли нам кажуть: стилізація, — ми відповідаємо: не стилізація, а творча синтеза.

Але тут нам можуть сказати: тим самим, що ми ствердили, що національні стилі великою мірою генетично складаються з чужих елементів, ви ствердили й те, що самі перед тим заперечували: що всі стилі української літератури — українські національні стилі. Що український символізм — є український національний символізм, що український неоклясицизм — український національний неоклясицизм тощо. Таке розуміння було б грою слів і більше нічим. Що український національний символізм може бути — це безперечно. Але не всякий український поет-символіст може вважатися за представника українського національного символізму. Не вдаючися до глибших фахових аналіз, кожний навіть профан скаже, відчує стихійно, що, наприклад, символізм раннього Тичини далеко більше український, ніж, скажімо, символізм Слісаренка або Яцкова. Якщо ж почати аналізувати, то, звичайно, виявиться, що це відчуття, це враження виросло саме з того, що Тичина далеко більше синтезував елементи символізму з історично-заповідженими в українській літературно-культурній традиції стилями. Так само може бути і український неоклясицизм, і в доповіді Ю. Шереха навіть прямо говорилося про його можливість. Але поетичну творчість М. Рильського і особливо Миколи Зерова, принципово спрямовану на заперечення української національно-стильової традиції і на прищеплення українській поезії чужої літературної традиції, я ніяк не можу визнати за один з українських органічно-національних стилів, що не перешкоджає мені з глибокою пошаною схиляти голову перед великою постаттю Миколи Зерова як ученого, поета і українця і оцінювати його поетичну творчість для свого етапу як величезного значення прогресивний щабель у розвитку української поезії.

Der langen Rede kurzer Sinn: не етнографізм, не стилізація, а синтеза історично-заповіджених національних літературних стилів між собою і з новими елементами, в тому і з елементами чужого походження. І тільки тоді, коли під етнографізмом розуміти використання всіх елементів культури, що сприймаються як національні (абсолютно незалежно від їх

характеру й походження), тільки тоді можна сказати, що органічно-національний стиль належить до розряду етнографічних. Але таке розуміння можливе хіба з боку якогось чужинця. Йому здаватиметься екзотичним і етнографічним усе, до чого він не звик. А для людей, які в цьому виросли і які так мислять життя і світ, — це жадний етнографізм, це духове повітря, клімат культури.

Українські партії в повістях М. Гоголя для росіян були етнографізмом і стилізацією; для українців в українських перекладах Гоголя вони не етнографічні і не стилізовані. Для чужинця *Старший боярин* Т. Осьмачки, можливо, звучатиме стилізацією, для мене, українця, як і для автора, в ньому стилізації нема, а є **мій**, український культурний клімат. Так і з органічно-національним стилем взагалі: цілком імовірно, що чужинцеві він здаватиметься стилізацією. Він не є стилізація в пляні українського літературного процесу, як не є стилізація, коли В. Барка дає образ апостолів: «Діди, відклавши вбік ціпки та клунки, Дрімають на яркому моріжку». Навпаки, стилізацією є великою мірою поезія М. Рильського, сонети Миколи Зерова. Стилізація — завжди наподоблення, свідома чогось імітація. А тут ідеться про вільний і невимушений вияв душі українця. В цьому суть стилю, що гряде.

Застережемося знов, щоб «частина авдиторії» не зрозуміла нас погано: вільний і невимушений вияв душі в даному випадку зовсім не означає писання, як рука напише. Він має передумовою велику поетичну й світоглядову школу, уперту працю, багатий досвід. Органічність — не означає ані невігластва, ані ледарства. Навпаки. Писати по-старому, в межах уже усталених поетичних ходів, шабльонів і трафаретів завжди легше, ніж прокладати в літературі нові шляхи, якщо ці шляхи справжні й потрібні. Вульґаризуючи: сучасному молодому поетові далеко легше написати сонет за всіма канонічними приписами, ніж майстерний вірш вільної і оригінальної, своєї, внутрішньо виправданої строфіки й ритміки. Не на легкі шляхи кличуть письменників ті, хто кличе їх присвятити своє життя і творчість розбудові органічно-національних стилів.

11. Криза і вихід з неї

Чи переживає сучасна українська література кризу? Але спершу: що називати кризою? Чи можна вважати за ознаку кризи те, що виходить у нас мало справді високоцінних творів, а зате є досхочу всякої жалюгідної макулятури? Ні, в наш час видання твору переросло бути критерієм його вартости, в більшості випадків навіть навпаки: чим твір вартніший,

тим менше шансів, що він буде виданий. Це криза видавничої справи, а не літератури.

Може ознакою кризи є те, що «наше письменство не зайняло досі відповідного аспіраціям нашої нації загального становища в ґроні літератур інших народів, в літературі всесвіту»? Ні, це теж не критерій, бо тут надто багато важать зовнішні обставини: найкращий в ориґіналі твір може в перекладі не звучати, якщо перекладач не зуміє відтворити духом своєї мови чару ориґіналу. А українську літературу на чужі мови перекладали звичайно або самі українці, які будь-що-будь, вправно володіючи чужою мовою, все таки не можуть відчути її духу, як людина, якій ця мова рідна, або поодинокі чужинці, які захоплювалися українською ідеєю, але не володіли досконало українською мовою і, головне, не були кваліфіковані майстрі перекладу. З цього погляду можна сказати, що української літератури на чужі мови (крім хіба російської), власне, ще не перекладали, — і то не зважаючи па те, що журнали наші по пів числа, можуть присвячувати, наприклад, мистецьки безвартісним перекладам, треба, щоб з-поміж чужинців були фахівці-перекладачі саме з української мови, щоб у перекладі був покладений край дилетантизмові. Але для цього треба, щоб були заклади, які таких кваліфікованих перекладачів готують, — заклади навчального, наукового або видавничого характеру. Такі заклади мусить хтось утримувати: або українська держава або чужа держава. Але української держави нема, а чим чужа держава зацікавлена при теперішньому політично-економічному стані в вихованні таких фахівців-перекладачів?

Коли я порівнюю українську літературу з західноевропейськими літературами, я глибоко переконаний, що, скажімо, *Місто* В. Підмогильного, *Вершники* Ю. Яновського, *Подорож доктора Леонардо* Майка Йогансена могли б мати в европейського читача чималий успіх, якби з'явилися в справді адекватному перекладі, а твори, наприклад, Шевченка, Осьмачки, Стефановича, Барки могли б бути справжньою ревеляцією, з якою не зрівнявся б успіх такої собі нобелівської лавреатки Ґабрієлі Містраль.

Історія успіхів інших слов'янських літератур у світі може багато чого навчити. Візьмімо росіян. Гоголь і Турґенєв стали тепер всесвітніми письменниками. Вони не були такими сто років тому, — хоч за ці сто років якість і характер їхніх творів не змінилися. Щоб творчість їхня набрала світового резонансу, мусіли почати діяти інші, позалітературні чинники. Основним з них була російська зброя — Росія в Парижі (1815), в Будапешті (1849), Росія під Стамбулом (1877), Росія в Берліні й Відні (1945), розріст Росії як держави. Не можна заперечити й того, що шлях російській

літературі в світ торували російський балет і російська музика — мистецтва, не зв'язані з майстерністю перекладача.

Нам можуть сказати: але і малі нації, не створивши великих держав, висунулися на форум світової літератури. Одначе цього не скажуть ані про Болгарію, ані про Румунію, ані про Югославію, ані про модерну Туреччину, Грецію або Сіям. Скажуть це з більшою мірою переконливости хіба тільки про скандінавські країни, про Флямандію. При цьому одначе не треба забувати, що скандінавські літератури мали ту передумову для свого ширення в світі, що вони писані однією з германських мов і що, скажімо, твори Ібсена чи не одночасно могли з'являтися в ориґіналі і в блискучому німецькому перекладі; а Флямандія — майже поспіль двомовна: рідною й французькою мовою.

Ще іншого вчить нас паралеля з польською або чеською літературою. Ні один чех не завагається поставити геніяльного Маху вище від К. Чапка. Одначе світової слави набув саме Чапек. Ні один поляк не поставить Пшибишевського вище від Міцкєвіча або Красінського. Одначе прошумів на ввесь світ саме Пшибишевський. Річ у тому, що твори Махи або Красінського дуже погано піддаються перекладові. Їхній головний чар — у національному, він нерозривно зв'язаний з ароматом **слова**, слова саме даної мови, мови ориґіналу. На світову арену легше виходять ті твори, де слово має ролю тільки носія значення, тільки засобу, — отже, твори описово-епічного або психологічного характеру, твори типу романів Реймонта або Самчука. А українська література в силу причин, про які тут не місце говорити, в більшості своїх проявів — література «словесного» типу, література ліричної спрямованости, література, отже, яка дуже погано піддається перекладові.

Це не хвороба нашої літератури, як дехто думає. Глибоко правий Т.С. Еліот, коли він пише: «Поезія відрізняється від усіх інших мистецтв тим, що вона має для народу, з якого вона походить, таку вартість, якої вона не може мати для жадного іншого». І саме така поезія найглибше відтворює національну субстанцію народу, яка найгірше піддається перекладові. Це знав ще Гердер: *Es ist immer ein Kennzeichen einer mittelmässigen Poesie, wenn sie gar zu leicht zu übersetzen ist*. Тому не переборювати ліризм нашої літератури нам треба, як дехто твердить, а доповнити творами з твердим каркасом епічного сюжету, творами, скажімо так, позасловесної спрямованости.

Ні, на справі популяризації нашої літератури в широкому світі, як і на видавничій справі, тяжить стільки зовнішніх обставин, що ці критерії не можна вважати за основні й вирішальні при визначенні діягнози

сучасного стану української літератури. Цим не хочемо сказати, що нашої вини тут зовсім нема, що треба визнати, спираючися на несприятливі зовнішні обставини, становище безнадійним і відмовитися від ідеї взагалі популяризувати кращі твори нашої літератури серед свого й чужого читача. Це був би найбільший абсурд. Хай кожний крок наш у цьому напрямі буде тільки краплею, алеж нема таких каменів, які б устояли перед безнастанним спаданням крапель. Цим хочемо тільки сказати, що стан репрезентації української літератури назовні ще не обов'язково й не цілком визначає її внутрішній стан.

Коли ж ми звернемося до цього внутрішнього етану, то змушені будемо сконстатувати, що при безперечній перевазі творів сірих, пересічних, обмежених, нудних і мізерних українська література все таки змогла витворити і цілу низку творів справді високого рівня, що не тільки можуть бути поставлені на одному рівні з поточною продукцією кращих німецьких, французьких і американських журналів, а подеколи й підносяться над ним. Але не творімо нової «оази безжурности» і погодьмося з тим, що таких високоякісних творів у нас справді кількісно надто мало, а злива сірости й пересічі справді надто велика. Чи означає це кризу? Чи не краще назвати це стаґнацією?

Слово криза своїм прямим значенням передбачає попередній (і можливо наступний) розквіт. Криза означає вичерпаність якогось напряму або періоду, брак нових шляхів при неможливості йти старими, борсання й розгубленість. Чи можемо ми сказати, що, приміром, десять, двадцять або тридцять років тому наша література була в кращому стані, переживала розквіт, а тепер здеґрадувала? Чи може біда полягає саме в тому, що література наша затримується ввесь час у більш-менш однаковому стані або принаймні росте так поволі, що це викликає в нас досаду, жаль і гнів? Справді, коли ми будемо порівнювати не сіре й безвартісне, а осяги нашої літератури, то чи можна сказати, що 1946 року вони менші, ніж 1936 або 1916 року?

Ні, таке твердження було б явно помилковим. Рівень осягів нашої літератури тепер не нижчий, ніж тоді. Отже, не можна говорити про якусь теперішню кризу української літератури на еміґрації. Можна говорити хіба тільки про кризу одного її ідеологічного напряму — напряму, що культивував залізно-невгнуто-вольового героя двосічного меча. Більшість представників цього напряму справді тепер переживає кризу й шукає виходу в найрізноманітніших напрямах: від християнізму й містики до гуманістичного неоконкістадорства або стомленого всеприймання, мовляв, — завжди «прав судьби закон». Але цей ідеологічний напрям, дарма

що він недвозначно претендував на монопольне становище в українській літературі, дарма що він створив незаперечні мистецькі цінності, все таки ніколи не був тотожний з українською літературою як цілістю, тому його криза — це ще не криза української літератури взагалі.

Таким чином, в інтересах точности нашої діягнози краще говорити не про кризу української літератури, а про її надто повільний, далеко повільніший, ніж бажано, розвиток, можна говорити про те, що при вершинах окремих досягнень на її карті надто багато місця посідають імлаві й пласкі межигір'я з застояним, сморідливо густим повітрям. І можна і треба шукати причини цього явища, яке не може нам не боліти, — шукати, щоб їх усунути.

Передусім, тут, звичайно, насувається ціла низка причин зовнішнього порядку, причин, що кореняться в усій в силу історичних причин безладній, а часто трагічній обстанові нашого життя. Але тут воліємо кинути кілька слів про причини внутрішні, бо тільки ці причини залежать від волі наших літераторів, тільки ці причини можна свідомим спрямуванням волі усунути.

Покищо наша критична думка в ході дискусії вказала на такі внутрішні причини надто повільного розвитку нашої літератури й кількісної переваги в ній сірого й жуйкового: брак інтересу до «загально-людської проблематики»; «ізоляція від світових тем»; «безнадійна закріпощеність проблематики й тематики політичними вимогами», звідки випливає «огазетнення» і «опропаґанднення» літератури; брак, з одного боку, «ширі, розмаху, сміливости», а з другого, «організованости, точности й охайности»; «мілкість філософічного підґрунтя»; оспівування «сильної вольової людини» замість гуманістичного «культу лицарського відношення сильнішого до слабшого».

Про стосунки між літературою й політикою ще буде мова в наступному розділі. Тут ствердимо тільки, що коли літературу зі знаряддя самовияву і самоствердження народу перетворюють на служницю будь-чого або будь кого, то це, звичайно, неодмінно прирікає письменство, по скільки воно не зчиняє бунту проти свого поневолення на марне нидіння й яловість.

Зате культ «сильної вольової людини» ми не схильні вважати за справжній корінь зла, так само як у поверненні до гуманізму не бачимо ще неодмінного виходу з становища. І то зовсім не тому, що ми — прихильники культу сильної людини й вороги лицарського ставлення до слабших і малих. Навпаки, дуже цінуємо гуманізм в усіх його виявах — від Дон Кіхота до Чарлі Чапліна й Мікі Мавса і, якщо треба конче вибирати між

цими двома, то воліємо гуманістичний підхід супроти ніцшеансько-макіявеллістичного. Але було б дивно заперечувати, що і література, яка культивує сильну, вольову людину, зуміла створити твори неперехідного й всесвітнього значення. Досить згадати хоч би Кіплінґа, Джек Лондона, Ґумільова в межах української літератури — кращі твори О. Кобилянської, Самчука, Маланюка, Ольжича. Візьмімо, нарешті, *Рубікон Хмельницького* Ю. Косача. Твір явно оспівує героя залізної волі, героя невгнутої сили, хоч і з виразними поправками на своєрідний зв'язок його з масами. Часом ця «залізність» героя навіть звучить трохи наївно, але загалом це не перешкодило творові бути успіхом нашої прози.

Біда і шкідливість культу сильної людини в нашій літературі двадцятих–сорокових років могла б бути не в тому, що це був культ сильної людини, а в тому, що дехто хотів би може проголосити цей культ обов'язковим, а все інше — піддати анатемі, ніби воно — від лукавого. Біда і шкода полягали б у тому, що певний обсяг і засяг ідей міг би бути ствердженій директивно, а засобами літературно-критичного тиску всі інші ідеї були б проголошені шкідливими й недозволенними. Біда і шкода були б тоді, якби була становлена монополія саме даного кола ідей і образів, — а всяка монополія означає швидше або повільніше загнивання й розклад. І коли тепер нам хочуть проголосити обов'язковість гуманізму, то це таїть у собі ту саму небезпеку.

Не можна поліпшити стану тим, що замість однієї директиви буде дана інша. Треба відмовитися від директив у літературі взагалі. Гуманістично наставлений письменник буде писати речі гуманістичного спрямування — честь йому й хвала, коли ці речі будуть вдалі. Але письменник, закоханий у сильну, вольову людину, може оспівувати свій ідеал, доки сам не переконається в його марності, як це сталося, наприклад, з автором *Рубікону Хмельницького*.

Орієнтуймося не на моду, не на кличі дня, а на внутрішньо-відчуту **свою** правду, і тоді наша література зможе творити потужні й зігріті внутрішнім теплом людської душі мистецькі твори. **Не** орієнтуймося на чергового переможця. Коли нам кажуть, що було пагубно наслідувати «німецькі зразки», а замість того пропонують приклад Англії «з її ненавистю до патріотичної риторики, до уніформованої людини, до всякої афектації усякого духового хамства», — ми схильні знизати плечима і нагадати, що, з одного боку, і в німецькій літературі є не тільки погані зразки, і в англійській є не тільки добрі, й коли дехто з англійців тепер розвінчує культ великих людей, то хіба не Карляйл його проголошував; а з другого боку і головне, що досить уже нам будь-кого копіювати й міняти орієнтації, що

час уже нам знайти свою правду чи точніше свої правди, бо їх може бути так багато, як багато в нас талановитих письменників-індивідуальностей. А це не виключає любови ні до англійської, ні до німецької літератури і знання їхніх осягів і життя в атмосфері цих осягів і шукань, в атмосфері справді, вселюдського, єдиного для всієї нетоталітаризованої частини земної кулі.

Визнаючи мертвотно-шкідливий вплив на літературу всяких директив — ніцшеанського або діккенсівського типу — однаково, ми одначе не в цьому схильні вбачати основну причину явищ стаґнації і, сказати б так, провінційного характеру нашої літератури. Бо і партійно-тоталітаристично-директивні настанови позначаються на нашій літературі якихось двадцять років (і при тому вони ніколи не осягали справжньої монополії), а млявість розвитку і осуга провінційности характеризують наше письменство від куди довшого час. І тут ми можемо справді погодитися, що основна причина цих проявів, коли, як ми умовилися, не виходити з межі літератури як такої, є брак інтересу до «загально людської проблематики» і «мілкість філософічного підґрунтя«, що кінець-кінцем є в своїй суті те саме. Не про теми тут ідеться: можна взяти найширшу тему і створити твір вузьколобий, тупий і непотрібний; і може взяти найвужчу тему і створити річ широкого подиху й непрозірної глибини; так само наївно відкидати теми історичні в ім'я сучасних або сучасні в ім'я історичних, українські в ім'я чужонаціональних або чужонаціональні в ім'я українських. Не в темах суть справи, а в проблематиці, в глибині підходу до них. У якомусь дрібному вуличному інциденті-бійці можна побачити дрібний факт газетної хроніки або зародок авантурної новелі, а можна побачити глибоку трагедію людини: психологічну, або соціяльну, або навіть загально-філософську. Живемо в період великої переоцінки цінностей. Горе тим, хто побачить за цим тільки зміну однієї офіційної системи фразеології на другу і, виплюнувши з рота жуйку тоталітаристичного вихваляння того чи того вождя, придбає пакетик демократичної ґуми і почне безконечно й нудотно жувати цю ґуму. З такого сковзання по поверхні, з таких офіційних акафістів нічого доброго не буде, хоч би відповідна система суспільного ладу й була якнайкраща.

Ідеться про вміння в малому бачити велике, про вміння ставити проблеми, підносити питання, виявляти ініціятиву, ворушити сонну уяву, збуджувати думку й почуття. Ідеться справді про те, щоб жити життям всесвіту, щоб не зупинятися на загальниках і не сковзати по поверхні. Ідеться про літературу, яка описує те, що всі бачать, але так, щоб ті всі побачили це по-новому і зупинилися вражені і відчули б, яке автоматизоване, яке сліпе

було їхнє дотеперішнє бачення. Ідеться про глибину й розмах мистецького мислення. Ідеться про літературу, яка не плентається в хвості за партійними програмами, бездарними передовими статтями вбогих газет або так званою «громадською думкою» таборового маштабу — від бльоку А аж до бльоку Z. Ідеться про індивідуальність письменника, озброєного досвідом і культурою доби в її всесвітньому леті, прагненні й шуканні.

Загально-людська проблематика і глибина філософського підходу — це справді ключі до розквіту літератури (Проблематика! Не «світова тематика» — теми тут, звичайно, ні при чому). Але цього ще мало: загально-людську проблематику і глибину філософського підходу не треба плутати з наподоблюванням чужих зразків і малпуванням. Коли ми будемо знов і знов наслідувати чужі зразки, хоч би й подані цілими списками письменницьких прізвищ такої довжини, що треба двічі пообідати, щоб їх одним заходом прочитати, то з цього ніякого поступу не вийде. Глибина залишиться позірною, а загально-людське обернеться просто чужим і чужинецьким.

Ми знову зустрічаємося з проблемою органічно-національного стилю. Тільки тоді наша література стане в рівень з іншими і позбудеться характеру сірої провінційности, коли вона зуміє по-своєму, по-українському підійти до загально-людської проблематики. Нам кажуть: коли наші письменники «по-своєму розв'яжуть центральну тему людини, даючи своє трактування патосу Прометея й гіркої іронії Дон Кіхота й мудрого божевілля Гамлета — тоді за нашу літературу можна бути спокійним». І так і ні. Леся Українка по-своєму розв'язала проблему людини, давши своє тлумачення образу Юди, і Прометея, і Кассандри, і Дон Жуана. Одначе, коли на конференції МУРу один з промовців говорив, що якби Лесю Українку перекласти на чужі мови, то українській літературі відкрилася б зразу широка путь у світ, то ми схильні думати, що це — погляд помилковий. Чого бракує Лесі Українці, — це саме настанови на український органічно-національний стиль. Вона мистецьки надто в полоні заходу, — від Шіллера до Ібсена й Гофмансталя, і можна бути певним, що в перекладі незаперечна українськість її мистецького мислення і індивідуальна глибина його лишилися б для чужого читача непомітними за надто звичною для нього формою її творів і він сприйняв би її просто за когось з ряду, скажімо, Ібсен-Зудерман-Гофмансталь-д'Аннунціо тощо.

З другого боку, не обов'язкове й травестування світових тем, як це, наприклад, останнім часом робить у французькій літературі, Ануй у своїх перелицьованих старогрецьких драмах або Т. Вайлдер у перевтіленні біблійних тем і сюжетів. Тут треба знайти якусь справді нову гармонію,

треба поєднати загально-людський інтерес і характер проблеми з українським насвітленням її з українським підходом до неї — в усіх розуміннях цього слова від світосприймання аж до стилістичної структури. І ми вже маємо деякі дороговкази на цьому шляху: абстрагуючися від мимобіжного, але якого ж цікавого насвітлення образу Прометея в Шевченковому *Кавказі*, ми можемо з повним правом піднести як зразок і приклад (не для копіювання, звичайно, а для розуміння) українське трактування світової й загально-людської теми материнства в Шевченковій *Марії*. Почасти сюди ж належить Франків Мойсей з його темою індивіда й маси, пророка, що випередив свій народ, Байгород Ю. Яновського з його українською варіацією образів і характерів Сервантеса. Можна було б ще назвати такі приклади, але їх ще мало, надто мало.

Загальний висновок: у сполученні філософської, людської глибини з українським підходом, інакше кажучи, в становленні того, що ми назвали органічно-національним стилем, лежить засновок переборення стагнації й провінційности, які вже багато років тяжать над українською літературою, коли не говорити про її верховинні поодинокі осяги.

12. Література на побігеньках і література далекого прицілу

Нам кажуть: може бути чотири підходи до літератури й мистецтва взагалі: 1. Література — «зброя в боротьбі одиниць і цілих народів за своє ствердження, і за володіння здобутим»; 2. Література — «це лімонада, щоб усолоджувати життя»; 3. Література — як самоціль. Мистецтво для мистецтва. 4. Література покликана «об'єктивно і безсторонньо відображувати дійсність..., не ставлячи собі більше ніякої мети». Після того, розбивши точки 2, 3 і 4, нам переможно стверджують: отже, йдімо першим шляхом.

Нехай і так, але чи актуальна дискусія з тими «лімонадниками», «самоцільниками» й «фіксаторами» саме в наші дні? Чи не є це боротьба з величинами чисто уявними? Хто боронить тепер теорію мистецтва для мистецтва в такому вигляді, як її тут подано? Або теорію мистецтва заради чистої розваги? Де є ті письменники, що хочуть тільки фіксувати життя і не мають жадних ідеалів (не кажучи вже про те, що це й просто неможливо, бо вже в самому доборі фактів при найбезстороннішому підході виявиться авторів світогляд, світосприймання і, отже, кінець-кінцем, тенденція)? Можна з повним почуттям відповідальности твердити, що в нас нема письменників у прямому значенні слова, які б одну з цих трьох пропозицій проповідували теоретично або здійснювали практично. Нема. Перевелися вже з часів нашого «побутового реалізму» і «модернізму».

Можна так само піти далі й незаперечно ствердити, що дискусія з цими трьома поглядами тільки заплутує й затьмарює те, що є справжня тема і об'єкт дискусії.

А справжня і посутня тема дискусії є: чи література повинна бути на побігеньках у політики, чи, навпаки, вона повинна в духовому бюджеті народу становити окрему й незалежну ні від чого, крім загального спрямування цього бюджету, статтю? Чи література повинна бігти, як пес на мотузку, за партійними возами й возиками, виконуючи доручені їй злободенно-аґітаційні функції, чи вона становить автономну одиницю в тому війську, яким є наша нація в поході? Завдання літератури — обслуговувати поточні кампанії чи виявляти суть народу й виховувати гармонійну українську людину? Коротко: не дискутабельно: чи література має стріляти набоями, чи тріскавками; а дискутабельно: чи вона має бути спрямована на близькі чи далекі цілянння.

Нам кажуть: ми в лютій боротьбі. Нехай же слово буде мечем. Але воюють не тільки мечами. Воюють у наш час усією духовістю людини й нації. І потім: провадячи боротьбу, люди думають і про те, що вони робитимуть на другий день після перемоги. Якщо ви все, все чисто перекуєте на мечі і з людей виховаєте тільки вояків, то на другий день після перемоги ви дістанете страшні наслідки: купу дезорієнтованих автоматів, стадо без думок і почуттів. Вдячний ґрунт для нової диктатури — своєї або чужої. Чи варт же боротися, щоб дістати такі наслідки?

Ні, ніхто не заперечує в наш час, що література служить народові (хоч можна сперечатися, чи її роля тільки «допоміжна», бо чи ж, з другого боку, народ не дає себе знати, розуміти й відчувати іншим народам через свою літературу передусім, а для чого ж і існує народ — якщо дозволено перевести питання в площину своєрідної телеології, — як не для того, щоб своїм існуванням збагачувати людство? Але це окреме питання, яке потребувало б і окремого висвітлення). І ніхто не забороняє, щоб серед літературних жанрів і стилів були жанри й стилі близького прицілу: аґітаційні й злободенні. Але йдеться про ствердження літератури далекого прицілу, і в цьому рація дискусії.

Що таке література далекого прицілу? Візьміть знову ж таки Шевченка. Ніхто не буде заперечувати, що на ньому, на його поезії виховалися цілі покоління українців. Дехто з ворогів і з друзів навіть ладен твердити, що Шевченко створив українську націю. Чи був Шевченко тільки поетом оптимізму й бойового патосу? Ні, і тисячу разів ні. Поруч партій глибоко оптимістичних ви знайдете в нього і вияви нудьги, розпуки, одчаю, туги, ліричного суму й ніжности. Поруч закликів до боротьби ви знайдете

в нього і зневіру. Йому не були чужі ні радість помсти, ні революційний гін народних мас, ні безвихідна самотність дівочих ночей, ні сентиментальність боязкої закоханости, ні глибоке самозречення й схиляння перед волею Всевишнього, ні одчайдушний богоборний штурм небес. Поезія Шевченка — поезія **цілої** людини. Прочитатайте його вірші 1858–1861 років. Це роки, коли суспільство жило питаннями: скасовувати кріпацтво чи ні. І як скасовувати: давши селянам землю чи не давши. Про це говорилося й писалося, це було змістом партійної (поскільки можна тоді говорити про партії) боротьби. Чи поставив Шевченко свою поезію на службу цій злободенній боротьбі? Ні, він зумів стати над нею в своїй поезії — і саме тому його поезія не вмерла разом з реформою 1861 року. Хоч водночас безперечно й те, що його поезія свою вагу в знесенні кріпацтва мала. Поезія Шевченка була поезією, повторюємо, цілої людини, як була нею поезія Шекспіра або Ґете, — як буває нею поезія кожного справжнього поета.

Нам кажуть: «Література в нашу епоху, в наш час — це не є справа приватна, це не є справа особиста, це є справа нації, **речником якої має бути письменник чи поет**». Золоті слова, під якими цілком можна підписатися. Але чи духове життя нації сходить тільки на патріотизм і бойові заклики? Патріотизм — почуття величезної ваги, але воно не вичерпує собою духового життя людини. (Не кажемо тут і про те, що національне при всій його вазі й визначальності теж не вичерпує духового життя людини, що воно само росте з особистого і загально-людського і виливається в особисте й загальнолюдське). Заклики до бою мають велике значення, але література, обмежена тільки на них, перетворюється на ура-барабанщину, яка набридає, яку перестають читати і яка, отже, приводить до прямо протилежних наслідків. Ми певні, що навіть самих тих, хто висуває вимоги тільки оптимістичної, тільки бойової, тільки закликової літератури, така література сама не задовольнить, і вони тишком-нишком надолужуватимуть її браки, читаючи вночі вірші Єсєніна, німецькі кримінальні романи або польські еротичні. Тож чи не краще покинути лицемірство і в самій українській літературі культивувати всі стилі, всі жанри, всі настрої.

Навіть з суто пропаґандивного погляду можна дискутувати про доцільність різних метод впливати на людські душі. Одна метода полягає в тому, щоб приголомшити людську свідомість, увесь час вдовбуючи людям у голови те саме, не показуючи їм нічого іншого, відучуючи їх самостійно думати. Друга метода полягає в тому, щоб показати людям усе, навчити їх мислити і дати їм свідомо вибрати краще й потрібне. Обидві ці методи перевірено в останній війні. Наслідком першої методи було: мільйони випадків здачі червоноармійців у полон, з одного боку, розгром

німецького війська — з другого. Наслідком другої методи була зразкова дисципліна й кінцева перемога англійського війська.

Так стоїть справа з пропаґандою. Але література, дарма що йде останнім часом у багатьох країнах по відомству міністерств пропаґанди, — не тільки пропаґанда. Завдання її далеко ширші. Завдання української літератури — вияв і тим самим виховання української людини — з підкресленням обох складників поняття: і **української**, — і **людини**. А українська людина знає й цінує все життя, в усіх його вищих проявах. Нам кажуть: «І от бере людина, такий собі непересічний талант, — бере перо в руку і починає гірко скиглити. Стогнати... ридати... Або показувати різні фокуси з жіночими стегнами тощо...». І радять такому поетові... повіситися.

Ризикуючи накликати на себе страшні бурі, твердимо: і ридання, і скиглення, і жіночі стегна мають право на існування в літературі. Звичайно, дуже погано, коли вони заполонюють усе письменство, заглушають інші нотки. Це друга крайність, не менш шкідлива. Але дуже погано і тоді, коли поетам забороняють ридати або оспівувати жіночі стегна. Література не касарня, де все робиться на команду і під звуки барабану, література — не манастир. Усі людські почуття мають право бути виявленими в літературі — в тому і песимістичні настрої, і еротичні поривання. «Література, кажуть нам, покликана виконувати і гартувати людей, окрилювати їх, озброювати їх в ім'я творчого життя, боротьби і цвітіння». Але хіба в творче життя, боротьбу й цвітіння входить тільки декретований оптимізм? Хіба страждання не є елемент творчого життя, боротьби й цвітіння? Хіба творче життя — тільки верховини злетів, а ніколи не безодні падінь? Хіба в ритмі душевного життя живої й творчої людини кожне падіння не викликає вищого злету? Хіба на боротьбу гартують тільки слова команди, мітинґові промови й звуки барабанів? А хіба усвідомлення трагічного в людському житті, хіба перебороння песимізму не гартує на боротьбу?

Непотрібність, незаконність, недопущенність песимізму в літературі нам умотивовують тим, що, мовляв, однаково, ніхто ще під впливом песимістичних творів не вчинив самогубства. Це неправильно фактично. Загально відома епідемія самогубств під впливом Ґетевого *Вертера*, аналогічні випадки в історії англійського романтизму. Але важливіше інше. Сам Ґете до свого пізнішого оптимізму й життєствердження прийшов через песимізм «Вертера». І тільки тому оптимізм Ґете був такий глибокий і переконливий, що він виріс з перебороння песимізму, а не з навмисного «замовчування» й «непомічання» його. Хай кілька слабодухів загинуло, але перебороння песимізму зродило незламних оптимістів і мужніх войовників. Імунність проти хвороби досягається прищепленням її, а не

втіканням від неї. Настанова пропаґанди демократичних країн *Let the people know* (Хай люди все знають) у пристосуванні до літератури звучить: усі настрої, усі теми, усі почуття повинні бути відкриті літературі. Тільки так відбудеться природний процес добору гідних і сильних. Тільки так виробиться імунітет супроти всього некорисного й занепадного. Тільки так література виявить і виховає гармонійну, цілісну і цілу людину. Тільки так література послужить нації й людству, тільки так література поведе націю на «творче життя, боротьбу і цвітіння». Тільки така література організує націю не тільки на перемогу, а і на влаштування свого життя на другий день після перемоги.

Не проповідуємо ані навмисного песимізму, ані еротики. Навпаки, вітаємо «здоровий, ...творчий, ...героїчний оптимізм». Але протестуємо проти декретування оптимізму, виступаємо за творчу свободу поета, протестуємо проти перетворення літератури на постачальника бойових гасел для органів пропаґанди при кожній черговій кампанії, виступаємо за літературу, творену цілою людиною і спрямовану па вияв і виховання цілої людини. Бо віримо і в нашу літературу, і в нашу націю. Бо наставлені оптимістично. Бо знаємо, що за розмовами про обов'язковий оптимізм ховається якраз невір'я в нашу літературу, невір'я в нашу людину, боязнь правди і широти життя, занепадництво й чорний песимізм.

Не буде ніколи здоровою й сильною дитина, яку кутають літом і зимою в тепле, яку бояться вивести надвір чи виставити на протяг, яку не спускають на підлогу, щоб вона не забруднила ніжок. Буде здоровою і сильною дитина, яка з самого початку живе нормальним, твердим життям, яка не раз упаде, розіб'ється, опечеться, потопатиме, дізнає гіркости й трагічности життя. «Героїчні оптимісти» всіх ґатунків роблять з нашої літератури пещену дитину. Нічого доброго з цього не виходить і вийти не може. *Let the people know.*

13. Похвала діялектиці. Література і держава

Für's Bleiben hat sie (die Natur) keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt.
Goethe

Приплив зміняє відплив, день — ніч, зима — літо, наростання дня — наростання ночі. В ширших колах ери похолодання й оледеніння заступають ери потепління й розтавання льодовиків. Існують протилежності і існує їх рух.

У житті людини існує дитинство, мужність і старість (свого роду повернення до дитинства). У громадському житті диктатуру монарха змінюють революції, а революції знімаються новими диктатурами. Коли нам заперечують, що «все тече», що «життя невпинно йде вперед» (вперед тут не значить, звичайно, ані до абсолютно нового, ані до кращого за всяку ціну), то нам залишається хіба запропонувати нашому суперечникові поглянути на своє фото двадцять років тому — або ще процитувати відому епіграму Пушкіна:

— Движенья нет, сказал мудрец брадатый,
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не смог он возразить,
Хвалили все ответ замысловатый...

Але не сперечаймося взагалі. Чи існує діялектика в літературному процесі — ось питання, яке нас цікавить. Так, існує, твердо відповідаємо ми. Докази? Аж ніяк не апріорні, а сам наш літературний процес. Що є розвиток української літератури від Шевченка до неоклясицизму, як це послідовне й чимраз послідовніше заперечення Шевченка і його епігонів? Уже П. Куліш своєю *Хуторною поезією*, *Дзвоном* і *Позиченою кобзою* заперечує Шевченка, якому він сам перед тим віддав данину *Досвітками*. М. Старицький і Франко поглиблюють це заперечення. Модерністи осмислюють його й підносять на принципову височінь. Для неоклясиків Шевченка-поета не існує вже.

Чи живуть у цей час традиції Шевченка в українській поезії? Живуть, але як епігонада — в творчості В. Кулика й Б. Грінченка, М. Кононенка й О. Коваленка... Що означає поява Осьмачки й Барки? Вона означає заперечення неоклясицизму і своєрідне, але принципове повернення до традицій Шевченка.

Це не апріорна схема, а факти. І коли ми дивимося на інші мистецтва, то й там знаходимо подібні процеси. Виродження барокко в орнаментальність і грайливість рококо знаходить своє заперечення в суворій структурності клясицизму. Сецесію заперечує конструктивізм. Я дивлюся виставку новітньої графіки в Мюнхені: вражає рух від мистецтва, що намагається бути якомога об'єктивнішим до мистецтва об'єктивного (Мунх, Енсор — експресіонізм — розклад предметів) — і заперечення цього етапу новою речевістю. Я дивлюся виставку німецького й голляндського малярства XV ст. в Мюнхені. Повільніші темпи розвитку, більший консерватизм, але той же принцип розвитку: кучерявість і симультанність картин Ганса Мемлінґа (1433–1499) і Гієроніма Босха (1450–1516), що веде нас до середньовічних традицій, ще триває в барокковій «Александровій битві»

Альбрехта Альтдорфера (1480–1538), де рисунок важить у мініятюрно-виписаних деталях, але картину в цілому — симультанне ціле, що оперує плямами (своєрідний пуантилізм XVI сторіччя — ознака вичерпаности напряму). Але вже в творчості Луки Кранаха (1472–1553) цей стиль починає заперечуватися і попри окремі бароккові ефекти («Кардинал Альбрехт Бранденбурзький») на перший плян висувається намагання рисунком схопити поодинокий предмет (людину) в його психологічній і часовій даності, а не нагромадження явищ у позачасовій симультанності. Ця тенденція вивершується в суворій лінеарності картин Альбрехта Дюрера (1471–1528), позбавлених усяких зовнішніх ефектів і спрямованих передусім на вияв індивіда, вдачі й неповторности індивіда. А далі ця тенденція ще виразніша в портретах Ганса Мюліха (1516–1573) і Крістофа Амберґера (к. 1500–1561), де тло остаточно невтралізується, а все зосереджено на індивідуальній характеристиці. Від симультанности й многофігурности мистецтво переходить до, сказати так, моментности й портретности, від умовности маси до вирізьбленості одиниці, від ґротеску і орнаментальности до своєрідної, як сказали б ми, фотографічности й лінеарности. Не треба бути знавцем історії малярства, щоб згадати, як ці нові тенденції були в наступних сторіччях знов заперечені мистцями барокко й рококо. Самий факт, що тепер діялектику заперечують у розвитку культури тільки тому, що її стверджували марксисти, блискуче ілюструє значення заперечення в розвитку людської думки.

Але чи справді діялектика притаманна марксизмові, надто в його ленінській редакції? Тільки в знекровленому й кастрованому вигляді. Відомо, що, сяк-так визнаючи діялектику в минулому (але й там спотворюючи її сполукою з матеріялізмом), марксизм змушений був зрікатися її і для майбутнього (бо комунізм означає для нього кінець руху запереченнями) і для сучасности (бо тоді він мусів би визнати неминучість виродження революції, а на це він піти не може). Ні, діялектика ані своїм походженням, ані застосуванням нічого спільного з марксизмом не має. Не йдучи глибше, згадаємо тільки той загальновідомий факт, що Геґель до марксизму причетний куди менше, ніж наші теперішні полемісти-противники марксизму й діялектики. Недурно ж, і самі марксисти заявляли, що вони повинні були поставити Геґеля з голови на ноги. Якою ціною такі перевертання даються, про це нема потреби говорити.

Закон заперечення в літературознавстві визнавали представники т.зв. формальної школи, які, звичайно, теж не були марксисти і виховалися не тільки не в марксистській, а в протимарксистській філософській системі. Нагадаємо, що їхня концепція літературного процесу полягала

в визнанні завжди двох (найменше) шарів літератури: панівного або зверхнього і долішнього, визнаваного за низький. Коли стилі зверхнього шару підмирають (у концепції формалістів це відмирання буває наслідком автоматизації відповідних літературних засобів: ми воліємо говорити тут про вичерпаність розвитку, яка виявляється передусім хоч би в цілковитому відмежуванні від заперечуваного стилю), їм на зміну нагору підносяться ті стилі, які перед тим уважалися за низькі. Після процесу боротьби наступає зміна: «низький» стиль (відповідно змодифікований) набирає функцій високого, а той, що його вважали за «високий», западає вниз.

Цю схему історично-літературного процесу з певними видозмінами ми приймаємо для історії нової української літератури, бо вона відповідає фактам. Не з якихось апріорних міркувань («Ніколи абстрактні дефініції не можуть дати відповіді на історичні питання» — Вернер Кравс), не як несвідоме повторення марксистських задів, а навпаки в протилежність і противагу марксизмові.

Але, чи приймаючи цю схему, чи заперечуючи її, не слід вульґаризувати її. Ніхто не каже, що кожне мистецьке явище породжує негайно своє заперечення, що нові стилі виникають, як гриби по дощі, а старі не розвиваються послідовно. Коли нам кажуть: «Розвиток мистецтва часто-густо йде шляхом поглиблення тих самих співіснуючих стилів, без жадних собі заперечень і далі: «потреба нового стилю сама ще потребує уґрунтування і зовсім не випливає автоматично з гаданого одвічного й довічного процесу», — то це майже абсолютно правильно. Тільки ж у конкретному випадку нового органічно-національного стилю ніхто не доводив його постання й закономірности цього постання апріорними схемами «одвічного й довічного процесу». Постання цього стилю доводилося саме вичерпаністю попереднього етапу в розвитку стилів української літератури і ставилося в зв'язок з динамікою життя в розвитку нації (але зразу підкреслюю: ставилося в зв'язок, а не в залежність — теза зовсім не матеріялістична. Докладніше про це — в наступному розділі. Отже, і заперечувати постання цього стилю треба не апріорними схемами й вживанням слів, які автор вважає за компромітуючі (марксизм тощо), а конкретно, озброївшися фактами українського літературного процесу.

До речі тут буде згадати, що за нашою схемою, якщо вже говорити про застосування схеми, неоклясицизм зовсім не приречений на якесь тотальне знищення. Навпаки, він існуватиме й далі як низовий стиль, як епігонада — бездарна або талановита, ще не міняє суті справи — аж поки не вичерпає себе новий стиль — і тоді можна думати, неоклясицизм,

піднісшися на новий щабель, дещо змінивши свою якість, у новій іпостасі, знов буде покликаний панувати й володарювати.

Цей передбачуваний стан «переборення хаосу» я насмілився поставити в зв'язок з упорядкуванням нашого життя. Не буду про це сперечатися і не вважаю за корисне дискутувати про такі справді недовідні фактами речі. Хочу тільки підкреслити, що ця думка в жадному зв'язку не стоїть з наївними уявленнями, ніби розквіт літератури вимагає як передумови вивершення національно-державного будівництва («Справжній розвиток нашої літератури... потребує... головної передумови... — держави. Доки цієї передумови не буде, годі сподіватися справжнього розквіту»). Усі ми чудово знаємо з історії, що епохи національного гноблення й нездійснених прагнень національної волі й незалежности можуть бути епохами блискучого розквіту літератури.

Одначе подане в дужках у наївній формі зформульоване твердження не цілком позбавлене глузду. Воно має глузд подвійний. Поперше, поки український народ перебуває в тому стані, в якому він перебуває вже не один рік, — неможливий тяглий і безперервний літературний процес, неможливий просто тому, що кращих представників і кращі твори української літератури систематично на корені винищують. Цього заперечити ніхто не може. Тому то український літературний процес знаходить, правда, лінію свого перебігу, але знаходить з перервами, розривами, знаходить стрибкувато, корчома. Тому то мав рацію М. Драгоманов, коли писав, що поруч теперішньої історії нашої літератури «слід би нам завести осібну частину: Історія пропавших творів русько-української літератури».

Подруге, внутрішня рівновага нашої літератури може бути знайдена теж тільки тоді, коли нація вийде на широку дорогу вільного розвитку. Я дозволю собі послатися на слова Поля Валері, якого аж ніяк не можна вважати за аматора хаотичности в літературі. «Я хочу показати нам те безладдя, яким є наше життя... Але образ хаосу — хаос». Дисгармонійність, хаотичність провідних проявів сучасної української літератури стоїть у зв'язку з хаотичністю й дисгармонійністю нашого життя. Кажучи це, я передчуваю заперечення, які негайно постануть. Мені скажуть, що не раз бувало, що в найхаотичніші епохи поставали цілком гармонійні твори, мені пошлються на класичний приклад Андре Шеньє. Але тут легко простежити закон майже математичний: чим гармонійніший такий твір, тим дальший він від своєї епохи, тим більше протиставлений їй. А що б не говорили прихильники автономії мистецтва від життя, серед різних проявів мистецтва завжди існували (і може найбільше хвилювали) й такі, які намагалися відтворити своїми засобами ритм навколишнього життя

— і нема підстав від таких творів відмовлятися, як нема підстав відмовлятися і від інших — бо і те і те означало б збіднювати нашу літературу.

Висновок: розквіт мистецтва не стоїть у прямому і обов'язковому зв'язку з побудуванням національної держави. Але не можна твердити і протилежного — що жадного зв'язку між цими двома рядами подій взагалі нема. Мистецтво має іманентну лінію свого розвитку, мистецтво не відбиває пасивно ані економіки, ані політики, але лінія його розвитку перехрещується (кожного разу по-різному, по-своєму, своєрідно) з цими лініями. Але тут ми вже переходимо від питання про «діялектику» до питання про «матеріялізм». І коли факти нам довели, що діялектика як своєрідна зміна заперечень і відштовхувань у розвитку мистецтва існує, хоч нічого спільного з матеріялізмом не має, то до матеріялізму нам доведеться поставитися цілком інакше.

14. Матеріялізм? Ідеалізм?

Чи справді був час, коли я, повний страху, питав себе, матеріяліст я чи ідеаліст? Метафізика всякого роду здасться мені тепер дитячою забавкою.

Андре Моруа

Молюсь не самому Духу — та й не Матерії.
Павло Тичина

Історія духового розвитку людства знає випадки боротьби за позірні проблеми. Ця боротьба вибухає запекло, пристрасно, точиться затято, фанатично, породжує жертви — моральні або й фізичні, збуджує пристрасті, напруження мислі, спричиняє навіть війни. А потім виявляється, що, власне, воювати вже нема за що, що ці проблеми стали позірні. Такою нам здається тепер історія багатьох середньовічних єресей. Чи варт було писати гори трактатів, чи варт було зводити людей на багаття, щоб довести, що христити людину треба, занурюючи її в воду — чи обливаючи її водою? Чи варт було розпалювати ненависть між людьми й здвигати переслідування й тортури за те, чи оскверняє людину споживання свинячого м'яса?

Ніколай Ґумільов писав:

Ах, и мукам счет и усладам
Не веками ведут, годами...
Гибеллины и гвельфы рядом
Задремали в гробах с гербами.

Так, ґібелліни і ґвельфи сплять у гробницях поруч. А колись орієнтація на тих чи на тих непрохідною межею проорала центрально-європейський світ. Не можна було живій, діяльній, культурній людині не належати до тієї або тієї орієнтації. Потім зрештою виявилася ілюзорність боротьби.

Але буває в боротьбі людства за якісь проблеми поворотний пункт: ще все напружене змаганням, ще диким здається стати *au-dessus de la mélée* (над боєм), — але вже зроджуються перші сумніви: гаразд, а чи це потрібне? чи не зайве, не марне це? Ці одиниці, носії сумнівів, приходять в історію духовного розвитку людства вістунами нової епохи, що, користаючися відомим терміном Геґелевої діялектики, знімає (*hebt auf*) суперечність, яка — в очах більшости — кінця не матиме. Треба вміти відчути ту мить, коли якась суперечка **починає** робитися мертвою й безпредметовою. Треба вміти **своєчасно** — не раніше і не пізніше — стати над суперечкою. Бо стати раніше — означає перешкоджати діялектиці історичного процесу, отже, бути зметеним нею. А стати пізніше означає затримувати історичний процес і осмішити себе в очах майбутніх поколінь. Так став над кількасотрічною суперечкою номіналістів і реалістів Декарт, так став над суперечкою романтиків і клясиків Стендаль.

Мені здається, що многовікове змагання ідеалізму з матеріялізмом у філософії в наші дні переживає цей момент здіймання. Мине ще трохи часу — і всі побачать, що ідеалізм і матеріялізм поруч лежать у труні, як поруч лежать ґібелліни й ґвельфи. Ми наближаємося до епохи, коли все можна перетворювати в усе. Ми наближаємося до зрозуміння, що прояви життя — безконечні в своїй різноманітності, індивідуальності, переплетеності, незалежності і взаємовизначеності водночас, — але що вони, ці прояви життя, разом з тим безконечно переходять один в один. Установивши принципову індетермінованість процесів мікрофізики, установивши неможливість умістити атом у тривимірному просторі (ще Бор, як відомо, твердив, що електрон існує поза простором), визнавши одноразовість — принаймні з погляду даних людині можливостей спостерігати — одноразовість і творчий характер акту зародження органічного життя, — наука сучасна проголосила причиновість — не об'єктивною властивістю світу, а **одним** з поглядів, які може вносити і вносить людина. Тим самим заперечено будь-який монізм — ідеалістичного або матеріялістичного порядку однаково.

Один з найвидатніших фізиків сучасности Макс Плянк сказав недавно: «Матеріяльні й духовні (*körperliche und seelische*) процеси цілком не відрізняються одні від одних. Це ті самі процеси (*sie sind die nämlichen*), тільки розглядані з двох протилежних поглядів. Тим самим проблема

тіла й душі показується позірною проблемою». Славнозвісна Айнштайнова формула світобудови: $E = mc^2$ (енергія дорівнює матерії, помноженій на швидкість світла в квадраті) є, коли хочете, і формулою зв'язку духу та матерії. Її можна трактувати матеріялістично: мовляв, дивіться, таж усесвіт — це тільки матерія, і сама енергія — це тільки перетворення матерії за певною формулою, це тільки вияв матерії. Її можна трактувати ідеалістично: мовляв, дивіться, матерія розчиняється в енергії, матерія є тільки нижчий щабель вічного існування духу. Але в своїй суті вона, ця формула, — не матеріялістична і не ідеалістична, підводити її під одну з цих категорій означає пробляти суто вербальні операції. Ця формула стверджує безконечну плюралістичність світу, безконечну масу проявів життя — і водночас можливість і наявність взаємопереходів цих проявів життя одного в один. Бо, як всяка рівність, так і ця однаково важна, чи читати її справді наліво, чи зліва направо[2]). Тільки одне скасовує ця формула безоглядно: механістичну механіку в її претенсії **все** пояснити взаєминами маси й прискорення (славнозвісна Ньютонова формула: сила = маса Х прискорення). А втім — і це характеристично — і цю формулу залишено як **один** з поглядів, залишено як важну для певних процесів макрофізики, прийнявши, що закони традиційної механіки — це статистичні закони

---

[2] Вважаючи суперечку ідеалізму з матеріялізмом за змішану, припускаючи, що вона вже вичерпується, не виходжу одначе з наївно-реакційних позицій заперечення науки й філософії взагалі, як це послідовно робить теоретик однієї газети. Суть неспроможности матеріялістів, пише він «не в тому, що вони невлучно вивчають життя, а в тому, що вони недоцільно і марно його вивчають, і в тому, що від тверджень тих і других нікому не легшає, а навпаки, з кожним днем все більше і неухильно важчає. Дюдство, як і раніш, мізерно животіє і гине на тлі цих безконечних сперечань і взаємозаперечень одних розумних дурнів іншими». Новоявлений наш толстовець заперечує науку й взагалі намагання збагнути суть світобудови тому, що людство від цього не стало щасливіше, не стало краще жити. Думаємо одначе, що автор цих рядків не відмовився використовувати ні електрику, ні поїзди, ні пароплави. Але це другорядне. А чи не подумав наш шановний філософ одчаю й зречення, що саме пізнання, самий процес пізнання, — якщо пристати до його критеріїв, — теж може давати щастя? Чи це почуття йому неприступне? І чи не спустився він на позицію тих жидівських юрб, яким

Ті слова про обіцяний край
Для їх слуху це казка;
М'ясо стад їх і масло і сир
Це найвищая ласка?

Ні, воліємо бути Мойсеями, а не зневіреними частками сліпої юрби, воліємо бути розумними дурнями, ніж дурними й благенькими дурниками. Суперечність між ідеалізмом і матеріялізмом може бути знята в ім'я кращого, досконалішого пізнання світу, а не заради того, щоб зректися цього пізнання і насолоджуватися «щастям» у пустельницько-відлюдницькій печері, як ведмідь узимку.

великих чисел (Проф. Ф. Меґліх, *Про індетермінованість явищ атомової фізики*).

При таких засновках сперечання між ідеалізмом і матеріялізмом стає справою суто словесною. Маємо безконечну кількість проявів життя; кожний з них має свої закономірності; кожний з них тим чи тим способом пов'язаний з багатьма іншими. Як назвати ту ідеальну загальну субстанцію, яка є ідеальним спільним знаменником всіх цих проявів? Ідеаліст скаже: це Бог, це дух. Матеріяліст назве її якимсь промінням або ще якось інакше і скаже, що це матерія. Але при теперішньому рівні нашого знання про світ вони обоє скажуть те саме, тільки різними словами. Найпорожніші сперечання — сперечання про слова. Сперечання ідеалістів з матеріялістами мало реальні підстави багато сторіч. Сьогодні ці підстави захитані. Людство переходить на вищий щабель у розвитку свого мислення.

Тому «войовничий ідеалізм» здається мені таким же наївним, як і «войовничий матеріялізм». І має рацію той, хто каже, що вони обоє і однаково скомпромітовані політично. Але це не означає, що обидва світогляди нічого не дали людству, коли підходити до справи **історично**. Не всякий матеріялізм і не всякий ідеалізм вели чи ведуть до диктатури. Тому краще утриматися від формулювань типу «марксистське безглуздя» — або аналогічних формулювань на адресу ідеалізму. Це не історично. Дитина, поламавши свою іграшку, топче й лає її. Чи так поводяться дорослі? І це не демократично. Бо демократія вчить шанувати чужі погляди. Коли вони хибні — а я теж думаю, що марксистські погляди хибні, — то проти них є докази й переконання. Лайка — не доказ і не переконання. Але це між іншим.

З цієї загальної постави питання випливає й підхід до мистецтва. Коли нам кажуть: «Мистецтво — не відбиття й не віддзеркалення дійсности і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність, з власними законами розвитку і занепаду», — то попри парадоксалістичну загостреність деяких складників цього формулювання (про це далі) ми можемо погодитися з його провідною думкою. Але коли далі нам заперечують можливість причинового підходу до мистецтва взагалі, не тільки в його мікрокосмічних, сказати б, проявах, а і в макрокосмічних, висуваючи як єдиний принцип його розвитку твердження: «Дух Божий віє, де хоче», то це вже означає заперечення всякого вивчення і приводить нас на позиції цілковитого аґностицизму, обскурантизму й ліквідації всякої науки.

Але за цим зовні ефектним твердженням не ховається жадного змісту. Досить зіставити його з першими-ліпшими фактами, щоб переконатися

в цьому. Чи міг Джойс написати свого *Улісса* в епоху Расіна? Чи можна уявити собі появу *Землі й заліза* Маланюка або *Ноктюрну b-moll* Косача одночасно з *Енеїдою* Котляревського? Можуть трапитися виняткові одиниці, справді обдаровані тим «духом Божим», що писатимуть, так би мовити, поза своєю епохою. Але тоді вони не будуть сприйняті, отже — в літературному процесі їхнього часу їхнє місце дорівнюватиме нулеві. Гельдерлін був одержимий таким «духом Божим», але сучасники вважали його за божевільного. Тільки в добу символізму і експресіонізму всувається він у процес розвитку німецької літератури. Хоч фізично він жив у рр. 1770–1843, але в німецькій літературі він народився в 90-х роках XIX сторіччя. Шевченко останнього Петербурзького періоду був одержимий таким «духом Божим», але він і досі не відкритий і стоїть досі поза процесом розвитку української літератури. Хто-зна, може й тепер є такі одержимі «духом Божим» одиниці, яких дехто з нас, а може й більшість уважає за графоманів, а їм відкривається майбутнє?

Теза про вільне діяння духу Божого може мати якусь рацію з погляду індивіда (мікрокосм!) — і то обмежену. Але з погляду «власних **законів** розвитку й занепаду мистецтва» (макрокосм!) — я підкреслив слово закони, але не я його вжив — воно є тільки блискотлива, але порожня фраза.

І далі: мистецтво розвивається за власними законами. Так. Але не в порожнечі. Роман Джойса постав закономірно в історії англійської прози. Але годі заперечити його залежність від Фройда й новішої психології взагалі. Цей роман є дійсність у собі. Але годі заперечити, що в епоху маркіз і напудрованих перук він мав би дещо інший вигляд. Чи так виглядав би Косачів *Рубікон Хмельницького*, якби на світі не було Донцова? Якби нам сказали, що завдання мистецтва — не тільки відбивати дійсність і ніколи не відбивати її механічно, ми б погодилися беззастережно. Коли б нам сказали, що мистецтво ніколи не є просто відбиття дійсности, ми б погодилися беззастережно. Зрештою, це знав ще... Валеріян Поліщук, тільки формулював він це дуже просто: «Коли б люди писали тільки те, що вони бачили й бачать, то в нас ніколи не було б мистецтва». Але коли нам кажуть, що жадним елементом, жадною цяточкою, в жадному заломленні мистецтво ніколи «не відбиття й не відзеркалення дійсности», — то це, звичайно, перебільшення і парадокс заради парадоксу.

Ґете не був матеріялістом, але йому належать загально відомі слова:

Wer den Dichter will verstehen,

Muß in Dichters Lande gehen.

Це не означає, що мистецтво тільки відбиває дійсність і тільки від неї залежить. Це не знімає власних закономірностей у розвитку мистецтва і їх

основоположного, вирішального для мистецтва значення. Але це виводить мистецтво з порожнечі й самоізоляції. Як і всякий автономний прояв життя, мистецтво має свої глибокі внутрішні закономірності, як свої глибокі внутрішні закономірності має філософія, психологія, фізика, техніка, економіка, суспільні ідеології, розвиток промисловості, мова, астрономія тощо. Але всі ці численні інші галузі і прояви людського життя, розвиваючися кожне за власними законами, розвиваються **більш-менш паралельно**. Ця паралельність розвитку — факт давно відомий. Ідеалісти пояснювали його єдністю розвитку духу. Матеріялісти відшукували тут дію чинника географічного, економічного, юридичного (Монтеск'є!), який їм здавався не чинником, а єдиною справжньою основою.

Поставивши під сумнів ідеалізм і матеріялізм, ми тим самим мусимо відкинути й вишукування вирішального і визначального чинника. Але ми не приймаємо й теорії ізольованих рядів — бо вона не витримує критики фактами. Ми хотіли б висунути концепцію безконечного взаємопереплетення і взаємовизначання паралельних рядів. (Хай читача не бентежить з геометричного погляду це переплетення паралель — живемо в добу не тільки Евклідової геометрії.) Безконечно збіднює дійсність усякий монізм — чи то матеріялістичний, чи то ідеалістичний. Безмежно багаті прояви життя. Нема в них початку й кінця. Внутрішні закономірності приймають на себе зовнішні впливи. Створюється боротьба різно спрямованих сил. Рух іде не просто, а зиґзаґувато, спіралювато, іноді в прямо протилежному напрямі, часом стрибками. Одні ряди відстають, інші випереджають їх, стаються катастрофи й провалля, але розвиток (не плутати з поступом!) вічно йде.

Тільки цей принциповий і послідовний плюралізм дає змогу наблизитися до пізнання всіх проявів життя в їх складності й многогранності. Теорія **ізольованих рядів** — далеко простіша, але це схема. Життя не вкладається і не вкладеться в схеми, з якою б прецизністю ми їх не будували. Мало встановити іманентні закони розвитку мистецтва — хоч вони є і встановити їх конче треба. Треба ще вміти простежити, як ці іманентні закони реалізуються у взаємодії з іншими проявами й рядами проявів життя — **не** в залежності від них, підкреслюю (як твердять усякі моністи), а у взаємодії з ними. Висловлюючися парадоксально: мистецтво такою мірою впливає на економіку, як економіка на мистецтво, і мистецтво такою ж мірою незалежне в своєму розвитку, як економіка (чи щось інше) в своєму. Чи це матеріялізм? Ні. Але це і не ідеалізм. Чи це матеріялізм? Так. Але такою ж мірою і ідеалізм. Це спроба стати над ними обома. Бо вони обидва виявили себе безнадійними банкрутами перед пізнанням

складности життя, як ми його сьогодні сприймаємо й розуміємо (що знов таки не виключає їхніх історичних заслуг).

До цього додамо: не претендуємо на філософську глибину, не претендуємо на те, що **довели** те, про що говорилося в цьому розділі. Це лише кілька думок і припущень, які нас цікавили не самі по собі, а тільки в їх зв'язку з літературою й мистецтвом. Слово мають філософи-фахівці. Але ті філософи-фахівці, які не перебувають навіки в полоні завчених слів, фраз, дефініцій і схем.

15. Література вночі і противники-товариші

І тепер ми можемо перейти — ще раз і дуже стисло — до останнього питання: організація української літератури на еміґрації і роля МУРу в цій організації.

Дозволимо собі почати з однієї паралелі. У грудні 1945 р. оголошено дуже цікаву доповідь Веркора під назвою: *Тривалість французького мислення*. Тема доповіді — огляд французької підпільної літератури доби німецької окупації Франції. Ось у перекладі основна теза доповіді: «У царстві духу не обов'язково існує, як у фізиці, зв'язок між явищами дії і протидії. Всяка така протидія — не вільна: вона залежить від дії, яка її викликає і яка в певному розумінні накидає їй протилежну форму. Це — брати-вороги, подібні в своїй ненависті. Якби нацисти збудили тільки таку опозицію, це було б для них своєрідною перемогою. Справжня перемога над ними і над усім, що репрезентує нацизм, полягає в тому, щоб за допомогою духу піднестися над пекельним кругобігом дії й протидії», в тому, щоб, не зважаючи на дію нацизму, зберегти «тривалість французького мислення».

Хто це говорить: далекий від життя філософ, академік-теоретик, відірваний від народної боротьби? Ні, Веркор — провідний діяч і організатор французької підпільної літератури, організатор серії видань «Видавництва вночі» (*Editions de Minuit*), з якими запекло але безуспішно боролося Ґестапо.

Вільна українська література вже багато років перебуває в становищі, аналогічному до того, яке переживала вільна французька література 1940–1944 рр. І для нас надзвичайно багато важить не перетворити її **тільки** на рупор пропаґанди, а пронести недоторканою тривалість українського мислення — від найглибших його джерел через Сковороду й Шевченка до Хвильового і сучасників. Гасло органічно-національного стилю і є частка цього загального прямування нашої літератури.

Коли нам свідомо чи несвідомо радять: робімо все протилежне тому, що робиться під Совєтами: вони визнають діялектику — геть діялектику; вони визнають матеріялізм — хай живе ідеалізм, — коли нам так говорять, то нас закликають по суті лишатися в «пекельному кругобігу» чужого нам мислення, повернувши тільки його на 180 ступенів. Але це те саме коло, і такі ж будуть наслідки бігу ним. Ні, таким способом чужого нам мислення не заперечиш і за межі його не вийдеш.

Робити так, думати так — це те саме, що «механічна заміна большевицької ідеології національною». Така механічна заміна теж несе нашій літературі смерть і розклад, теж означає внутрішню перемогу наших ворогів над нами.

Але коли нам замість чужої всім нам формули «абияка літературна техніка плюс більш-менш українська мова плюс большевицька ідеологія» пропонують формулу: досконала, але тільки з чужих джерел позичена літературна техніка плюс досконала (але штучно препарована й категорично відмежована від живої) українська мова плюс будь-який зміст — чи то український національний, чи який завгодно інший, — то з цією формулою ми теж заїдемо може й дуже далеко, але не туди, куди треба. Тільки тоді наше мистецтво буде справжнім, буде мистецтвом широкого подиху та відкритих обріїв, буде мистецтвом українським, коли воно не буде складатися з чогось плюс щось плюс ще щось, коли воно становитиме внутрішню єдність. Гасло органічно-національного стилю (чи стилів) і становить собою формулу такої єдности, органічної єдности українського мистецького твору. **Біографічно** для мистця може ця єдність і складатиметься такими плюсами: бо він буде вивчати українську і чужі літератури, літературну техніку, різні філософські системи, навколишнє життя тощо. Але мистецтвом це стане тільки тоді, коли складники перетопляться в цілість. А ми ж тут виходимо не з внутрішньо-біографічного погляду. Гасло органічно-національного стилю спирається на вивчення закономірностей українського літературного процесу останнього сторіччя. Воно відповідає тим вимогам, які стоять перед українською «літературою вночі» — вимогам забезпечити тривалість українського мислення, українського духу, української ментальности. У цьому гаслі майбутнє української літератури.

Чи думаючи так, я мушу якось накидати мій погляд іншим? Чи мусить він позначитися на організації МУРу? МУР задуманий як співдружність **різних** літературних течій і напрямів, не як адміністративне управління літературою. Коли нам кажуть: «Змагання до вершин справжнього і поважного мистецтва повинне відбуватись між гостро окресленими чисто

літературними напрямками й групами, бо такий є нормальний шлях усякого мистецького розвитку», то я готовий підписатися під цим обома руками. Коли нам кажуть: «МУР повинен стати ідейно-організаційною федерацією таких суто літературних течій», то це може викликати тільки категоричну згоду. Те, проти чого я протестую в цій статті, — це якраз накидання всім якихось обов'язкових постулятів. Чому обов'язково бути ідеалістом? Чому органічно-національний стиль пропонують заборонити, підводячи його різними дотепними й недотепними операціями під рубрику анальфабетизму, малокультурности, плужанства і браку літературної техніки? Рація існування МУРу саме в тому, щоб різні течії могли не тільки співіснувати, а і в атмосфері товариської взаємопошани і товариського обговорення, без директив, без принижень один одного, без виловлювання якоїсь «ідеологічної контрабанди», без оглядань на якісь позалітературні фактори — могли б вільно висловлювати свої погляди на літературу і боронити їх теоретично — в статтях і виступах — і практично — в художніх творах.

Припустімо, що гасло розвитку органічно-національного стилю в нашій літературі хибне. Тоді воно не посяде провідних позицій в нашій літературі і його вплив може справді зійде до ролі кількох етнографічних стилізацій, — отже, тоді він не загрожує іншим течіям. І припустімо — чого я глибоко певний, — що це гасло правильне, переможе і визначить на якийсь час обличчя нашої літератури. Чи означатиме це механічну смерть інших течій? Не кажучи про те, що це було б злочином, це просто неможливо. Історія літератури не знає випадку, щоб один стиль запанував неподільно, а всі інші відмерли б. Навіть там, де стиль продекретовано необмеженою владою і сперто на авторитет таємної поліції, — стиль «соціялістичного реалізму», — навіть там справді нема єдности стилю і, скажімо, офіційно визнана творчість Ю. Яновського або Л. Леонова ніяк не вкладається в офіційні ж таки приписи щодо «соціялістичного реалізму». Різні стилі співіснують завжди. Ніхто не хоче і не може їх тепер приглушити. Але це не виключає того, що за «власними законами розвитку й занепаду мистецтва» в кожну дану епоху один стиль висувається своїми високими вартостями на провідне становище і стає тим, що умовно звуть стилем доби.

Те, що тут названо «власні закони розвитку й занепаду мистецтва», те, що я зву діялектикою літературного процесу, — існує. Не забороняймо ж нікому їх (чи її) для нашої доби шукати. Не замовчуймо їх тому, що хтось з малих сих може злякатися або зіпсуватися. Не відновлюймо полеміки такої і на такому рівні, як двадцять років тому — зрозуміймо, що ми на

новому етапі, що коли перед нами й противник, то він не той, що тоді, і його не збити арґументами двадцятирічної давности. Повторення в історії — здебільшого смішне. Не відмовляймося від спроб зрозуміти хід і напрям історичного розвитку української літератури в наші дні — а надто зважаючи на те, що ці спроби нікому зовсім не накидаються, ні для кого не обов'язкові, а становлять тільки матеріял для товариського обговорення. Ми всі в МУРі можемо бути противники один одного, але ми не вороги, а товариші, ми всі в одному русі, з одними завданнями, з однією метою. Навчімося ж поважати своїх противників-товаришів — навчімося поважати інших і поважати себе.

А внутрішні закони розвитку нашого мистецтва, реалізуючися, покажуть, хто мав рацію. Бо до них стосується те, що Ґете казав про закони природи: *Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt, man wirkt mit ihr, auch wenn man* ***gegen*** *sie wirken will.*

P.S. У цій статті використано як об'єкт полеміки такі матеріяли (за абеткою):

Іван Багряний, *Думки про літературу*, «МУР», № 1.
Остап Грицай, *Мала чи велика література*, «МУР», № 1.
Володимир Державин, *Проблематика стилів і плужанство за кордоном*, «Науково-літературознавчий збірник», № 1.
Володимир Державин, *Кристалізація літературних розбіжностей*, «Заграва», № 2.
Юрій Косач, *Межі та обрії*, «Рідне Слово», № 5.
Юрій Косач, *Вільна українська література*, «МУР», № 2.
ОСА, *Християнство і матеріялізм*, «Неділя», № 18.
ОСА, *В полоні ілюзій*, «Неділя», № 33.
Улас Самчук, *Велика література*, «МУР», № 1.
МУР — Мистецький Український Рух, «Звено», № 1.

ЮРІЙ ШЕРЕХ

Гнилизна

Проблема графоманів в українській літературі не нова. Згадаймо хоч би славнозвісного Ст. Карпенка, горе-актора і горе-писаку 50–60-х років минулого сторіччя, автора таких п'єс, як *Татяна Переяславка* (за зразком *Наталки Полтавки*), *Жидівська мудрість, циганська хитрість і козацька простота*, *Київський сват, по прізвищу Хват*, *Беззаботна*, *Що таке любов?* і «поважної» мелодрами *Заложення Києва*, не кажучи про низку, безконечний шерег, інших драм, оперет, мелодрам, оповідань і віршів, які плодючий автор сам друкував і розмножував.

Шевченко писав тоді: «Бідні земляки мої думають, що своїм чудовим наріччям вони мають повне право не тільки, що писати всяку нісенітницю, але навіть і друкувати! Бідні! І більше нічого». При всій стриманості яка актуальна оцінка і для теперішніх Гірких, В.К., Заліщицьких і представників інших околиць широкої нашої України, — чи то пак Карпенків.

Але не всі висловлювалися так стримано. Гарячий Куліш убачав у цій зливі графоманії, що сама себе пропихає в світ, справжню суспільну небезпеку: знецінення авторитету письменника в громаді. Він писав — і слова його, на жаль і на жах, ані трохи не застаріли і тільки прізвища змінилися!: «Як погано орати, то лучче випрягти! От що ми пораяли б п. Карпенкові. Так де ж?... У нас так повелось у товаристві, що ЯК УРОДИТЬСЯ ЯКА НЕДОТЕПА, ЧОЛОВІК НІ ДО ЧОГО І ЛІНИВЕ НА ПРОСТУ РОБОТУ, і сонливе там, де треба обома ухами слухати, — дивись! — У ПИСАТЕЛІ ВОНО БЕРЕТЬСЯ. Тим то люди, в громаді поважні, довідавшися, що оце мовляв автор, махають рукою і одвертаються нічого з таким чоловіком і говорити.

«Саме нутро тих книжечок мов тобі клоччям напхане. Читаєш і зараз бачиш, що цей чоловік... з великими чужоземними поетами... не обізнався; так і бачиш, що ані історія, ані критика, ані етнографія і вві сні йому не снилися. Пише знічев'я та й друкує і думає, що, не бувши розумним чоловіком у речах простих, всьогосвітніх, можна щось путнє написати про

запас нашому товариству українському. Справді, хоч слідом нехай хто ходить за тими людцями, що отті книжечки нікчемні друкують: ніколи він їх не побачить за ділом путнім, товариству дуже потрібним ділом. Нема з них ні учителя доброго в школах, ні судді розумного і працьовитого, ні господаря славного і не виявили вони себе ані одним таким друкованим листочком, щоб згодився людям, стороннім од нашої української справи. Отже, коли хочете знати, то сі, як мовляв Котляревський, «писарчуки поганих вірш» — ЦІ АВТОРИ КНИЖЕЧОК НЕЗГІДНИХ І ЛЯКЕЙСТВУ НА ЗАБАВКУ, СІ ДЗВОНЯРІ, ЩО ДЗВОНЯТЬ У СОЛОМ'ЯНІ ДЗВОНИ, — ШПЕТЯТЬ ТА Й НЕ ПОМАЛУ ШПЕТЯТЬ УКРАЇНСЬКУ СЛОВЕСНОСТЬ. Живуть вони не в хмарах, хоч і літають поза хмарами».

Отож бо то й є, що живуть вони не в хмарах, а надто в наш практичний вік. Від 60-х років минулого сторіччя техніка людська розвинулася блискуче. Зокрема техніка війни і наступу. Уже тоді армії ставали масовими, тепер людство перейшло до тотальних воєн. Аналогічно розвивається й техніка наступу графоманів і літературних недолітків на літературу.

В першій половині XIX ст. французька комедія зафіксувала спробу групи молодих людей організовано захопити позиції в літературі й не тільки в літературі. Маємо на увазі *Драбину слави* Е. Скріба. Але дії цих молодих людей ще досить примітивні: вони тільки умовляються взаємно хвалити один одного в усіх своїх виступах, взаємно робити рекляму для членів свого гуртка.

Література України, скільки знаємо, була тоді відстала від таких європейських зразків. Зате тепер з гордістю можемо констатувати, що Скрібова *Драбина слави* знаходить нарешті і в нас наслідувачів, і то цілком гідних. На чолі цих носіїв високого проґресу в організації нашої літератури стає байкар-початківець Іван Манило. Дебютувавши зеленою, хоч і не позбавленою таланту збіркою байок *Колючий сміх*, він дістає оцінку критики, що кінчалася словами: «Потрібна праця над світоглядовим і формально-мовним удосконаленням. Майбутнє автора в його власних руках».

Зміст у ці слова був вкладений зрозумілий: якщо працювати над собою, вчитися, опанувати хоч би ази людської культури, то може вийти з Манила байкар. Але молодий «діяч пера» робить з цього висновки зовсім інші. Ніж трудитися, мучитися, працювати — чи не краще вибрати простіший шлях? Чи не краще зорганізувати СВОЮ критику, яка буде просувати нашого героя в літературу? Треба тільки забезпечити собі козир в руки і КУПИТИ парочку сяк чи так причетних до літератури людей.

Як мовиться, так і робиться. Гідний наслідувач європейської передової організації літературного життя починає з того, що здобуває собі

вирішальний вплив в одній з друкарень. Тепер козир у його руках — катай, Матюшо, або, як навчили його казати в одній країні, да — «крой, Ванька, Бога нет». І він КРОЄТ певний, що Бога таки нєт.

Наприклад, чому б не видати свої байки поруч з Гребінчаними і Глібовськими, Франковими тощо? Але під своєю фірмою це робити незручно. До того ж треба б і фахівця-літературознавця, що написав би післямову, де Манилові було б приділено не менше місця, ніж якомусь там... Глібову. Як мовиться, так і робиться. Знаходиться один фахівець — він соромливо заховався за ініціялами П.О., — що ніяк не може видати одну свою працю *Абгемахт*. Рука руку миє. Напишіть потрібну мені післямову — і ваша праця побачить світ. Все в порядку — обидві праці одночасно виходять друком і поруч красуються на вітринах. Чесність у комерції — передусім.

Але цього мало. Треба ж забезпечити собі прихильні рецензії. Тут приходить на допомогу драматург тієї ж міри, що Манило-байкар: Ол. Запорізький. Він написав дві драми — *Жидівська мудрість, циганська хитрість і козацька простота* і *Що таке любов?* — чи то пак, пробачте, це Карпенкові п'єси, а він написав *Мати помирала* і щось подібне. *Абгемахт*. Рука руку миє. Напишіть потрібну мені рецензію — і ваші «драми» побачать світ. Все в порядку — обидві праці одночасно з'являються друком. Чесність у комерції — передусім.

Саморекляма йде далі. В списку видань тієї друкарні, яка перебуває в сфері впливу Івана Манила, з'являються ще якісь «збірники» «МУР» 1946. А це що таке? Таж ніяких своїх видань МУР спритному байкареві покищо не доручав.

Найстрашніше одначе не вчинки Манила і іже з ним. Завжди і скрізь може знайтися кар'єрист і людина сумнівних метод. Страшно те, яку реакцію це зустрічає. Страшно те, що люди, причетні до літератури, говорять про ці методи почасти з усмішкою незручности, а почасти з захватом і здивованням: дивіться, мовляв, яка спритність, яке молодецтво!

У нашому літературному середовищі чимраз збільшуються прояви втрати етики. Прикладів досить. Чи нормально, щоб батько вихваляв вірші свого сина, приховавшися під ініціялами? Чи нормально, щоб редактор газети, одержавши три оповідання однієї письменниці для того, щоб за його власним бажанням видати їх книжечкою, потім відкидав ці оповідання під претекстом їхньої недоброякісности, а в одночас без дозволу авторки і редактора видання друкував би це саме «недоброякісне» оповідання в своїй газеті, не зазначивши ЧЕРЕЗ НЕДОГЛЯД навіть прізвища авторки? Чи нормально, коли молода людина, пригнічена вантажем мудрости кількох докторатів, видає двотисячним накладом збірник

порнографії і похабщини, а поважний професор носиться з рецензією, яка вихваляє цю мізерію і — правда — не може знайти на неї видавця? Чи нормально, коли за редактора безмежно безграмотного й плиткого дитячого «журналу» «Вовченята» вступається поважна політична організація, виходячи не з якости видання, а з політичної приналежности автора?

Все це не теоретичні випадки, і я готовий на першу вимогу підставити під кожний з них конкретні імена і факти. Так звані «паскарі» — поважна частина нашої еміґрації. Вони докладають усіх зусиль, щоб нашу еміґрацію зкомпромітувати і заразити трупною отрутою. А еміґрація, як усяке явище, позбавлене міцного ґрунту, завжди схильна тією чи тією мірою в себе цю заразу сприйняти. Ті процеси, про які ми говорили вище, це — називаймо речі своїми іменами — процеси розкладу. Якщо вони дійшли вже і до такої «високої» ділянки життя, як література, — це доводить, що вони справді розростаються і справді небезпечні. Віримо, що ядро нашої еміґрації — здорове. Але тоді воно повинно дати одкоша проявам гнилизни. Чисту й високу українську справу, велику українську літературу можна робити тільки чистими руками. Нечисті руки мають не тільки ті, хто сам пускається на брудні махінації, а і ті, хто подає руку майстрам брудних махінацій. Здорове суспільство відповідає їм зневагою й бойкотом. Людям, які мають хоч дрібку таланту, ці махінації не потрібні. Їм потрібна праця і культура. Талановиті письменники ніколи не були ані ґешефтярами, ані кар'єристами. Вони вміли прожити життя чесно, з чистими руками.

P.S. Дехто в нашому суспільстві так звик до того, що в основі всього лежать особисті порахунки, що буде і в цьому моєму виступі шукати особистого підґрунтя. Заявив же мені недавно один початківець-прозаїк: «Я сам винен, що ви написали на мою збірку новель неґативну рецензію: я ж не прислав вам авторського примірника!». Я так остовпів тоді, що, здається, і не знайшов нічого відповісти. Отже, заявляю, що авторський примірник мені Іван Манило надіслав, що я нічого видавати у нього не збирався, жадної матеріяльної або моральної шкоди особисто мені або моїм друзям ані він, ані будь-хто з названих тут осіб не завдав і взагалі жадних ОСОБИСТИХ МОТИВІВ в основі мого виступу не лежить.

ГР. ШЕВЧУК

Голос пропащого покоління[1]

Скажемо прямо: *Відлітають птиці* Мих. Ситника (Гамбурґ–Гайденав 1946) не подія в нашій літературі, це взагалі не література ще, і з цього погляду книжка не заслуговувала б на довшу рецензію або статтю.

Але водночас книжка, як і виступи її автора на літературних вечорах, має певний успіх. Постає питання: чому? І над цим варт зупинитися й подумати.

Причина успіху — не в обдарованості автора. Бо хоч ця обдарованість незаперечна, але вона проривається тільки в окремих вдалих образах або фразах, дуже рідко — у цілих віршах, її треба відкопувати з-під навали претенсійної порожньої літературщини або просто стилістичної безпорадности чи навіть безграмотности.

Дуже мало можна знайти віршів, на які можна було б у книжці Ситника вказати як на вдалі й витримані. Здебільшого це настроєві мініятюрки, як от *Акації*, *Голуби*, *Перед тривогою* (де одначе недоречний образ «сміються СОННІ вартові»: трудно припустити, щоб перед тривогою в Берліні вартові були сонні. І чому б сонні сміялися?), *Вже у вирій відлітають птиці*, *Соняшник* (коли абстрагуватися від недоречностей на зразок того, що соняшник поливають «з... келиха» або що соняшник вклоняється авторові «без упину»), *Берізки*, *Моє вікно до півночі відкрите*. Здебільшого ці речі побудовані на одному наскрізному образі, який під кінець повертається несподіваним для читача ракурсом, і тоді читач бачить, що те, що йому здавалося об'єктивною картиною, є образ суб'єктивного почуття (образ птиць-мрій у *Вже у вирій*).

Але частіше поетові бракує витриманости, праці й продуманости, щоб ЗРОБИТИ вірш композиційно. Вірш купчиться навколо одного ударного формулювання, своєрідної пуанти, яка справді привертає до себе увагу

[1] Редакція не цілком поділяє думки шановного автора.

і впадає в очі своєю яскравістю, але навколо якої нагромаджується в довільній кількості сірий і неорганізований словесний мотлох. Такі пуанти найбільше й свідчать про обдарованість Ситника. Їх можна знайти і в інтимній лірриці Ситника і в політичній. Ось кілька прикладів: вислів осіннього настрою:

Сумувать надокучило,
І співать — не співається (*Осінь*);

або така автохарактеристика своєї поезії:

вітер влітає в вікно і
...він мої поезії допише
Нагостреним, як блискавка, пером (*Моє вікно*);

або:

І чим далі іду я на Захід,
Тим стає мені дорожчий Схід (*Знов весна*);

або реакція в Києві на смерть Петлюри:

...не дзвонили дзвони у столиці,
Бо Київ плакав тільки уночі.

і далі:

...наш Отаман лиш в Парижі вмер,
А на Вкраїні буде вічно жити! (*25.V.1926*);

або прогноза майбутнього:

Повірте, друже, — як ударить грім, —
Носитимем ми камінь разом з славою,
Щоб збудувать собі могутній дім
І щоб назвать його ДЕРЖАВОЮ (*Останнє слово*).

Іноді вдаються авторові ще ті поезії, де він створює настрій нанизування деталів:

Скоро, скоро вернуться, гуси,
Квіти зронять срібну сльозу,
Молитвами сива бабуся
Десь зустріне першу грозу.

З більших речей так побудований триптих *В Києві*, де поет зумів буденні деталі пройняти поетичністю.

Але ці удачі — винятки. Здебільшого поет абсолютно не спроможний упоратися з віршем як цілістю. Або він будує вірш на власній алегорії (переважно з «пташиного світу»): *Ластівка*, *Синиця*, — абож — і це найчастіше — він заплутується у власному вірші. Бо його поезія цілком неконструктивна, це поезія окремих удач і безконечних провалів, поезія, що справді наче вітром пишеться і виключає елемент пляну й будування.

Сказати простіше: не видно ПРАЦІ над віршем. Пишеться, як пишеться, і тому, що хочеться ЩОСЬ написати. А потім друкується. Дасть Бог — почуття і талант вивезуть. Але вони вивозять дуже рідко.

Зразки хаотичности, недодуманости, недбалости можна виписувати з книжки в безконечній кількости. Ось перший вірш *Ми*: Чому ворожі сили війни 1939–1945 рр. названо «ватажки розбійницьких ПЛЕМЕН»? Це підходило б до війни індійських або неґрських народів, але до останніх світових змагань — аж ніяк. Що значить

...раптом наша помста, наче дуб,
Зашелестіла вітром на розпутті?

Або візьмімо вірш *Столиця* — про Київ у часи німецької окупації:

І нового життя початок
Тривогою закам'янів,
Сипнувши попелом свій гнів,
Завмер прославлений Хрещатик
Сумні й задумані кияни —
На роздоріжжі, як сліпці,
Що замість хліба камінці
Дістали з підлих рук тирана.
Шаліють ґоти дико й строго,
В безсиллі зцілюють уста —
Що їм не вирвати Хреста
З рук Володимира Святого.

Це суцільний ланцюг нісенітниць і суперечностей. Хрещатик, як відомо, завмер не від гніву на окупантів, бо не українці його знищили, а підлість другого окупанта. Якщо кияни сумні й задумані, — то чому ж «ґоти» відчувають своє безсилля? І нащо тим ґотам виривати хрест з рук Св. Володимира — це ж не символ держави. Як можна шаліти СТРОГО? Камінці замість каміння з'явилися, звичайно, тільки як рима до СЛІПЦІ. А чому з німців стали ҐОТИ, — це вже один Бог знає. Для поетичности й красивости?

І з інших поезій такі абракадабри можна виписувати без числа й лічби. Що значить:

І неба багряниста кров
Стрімкі пориви втримати не в силі,
Окутать прагнень нездоланні хвилі
І вічну подолать любов. (*В холодних скелях*)

З таких нісенітниць складається триптих *Европа* («Настромлене на жевріючих лезах життя життям історію трясе!»), *Новий Рік*, *Поема*,

Вигнанець (ніяка не поема, а розтягнена лірика й картинки з утікацького життя, без жадного композиційного стрижня, але зате з перлинами на зразок: «мізерну пайку кидав він у рот» (не думайте, що собаці, — самому собі), «в коней, мов дивна тайна, котилася з очей палка сльоза», «влітає в серце страх, як вісник смерти, і жах тремтячі крила розпростер» (воістину, страх і жах!), «вже палають баверські дворища у тих, хто їх (кого? дворища? бауерів?) в концлагерях гноїв», а побоювання німців перед наближенням фронту змальовується в таких незабутніх образах:

Забагрянів на небі хижо обрій,

Бурґомістри надулись, мов сичі.

Або які невдалі, випадкові в Ситника епітети: велич КРИЛАТА (*В берлінському саду*; до речі, вірш, де Бісмарк причислений до німецьких філософів, чиї статуї «стоять в нової ери на виду (!?)», ЗМІННІ проклямації (*В часи тривог*), лихі кати (*Коли палають — Вигнанець*).

Через ту ж недбалість Ситник дуже легко переносить у свої вірші чужі рядки і образи: Лівицької-Холодної і Маланюка (*25.V.1926*), Осьмачки (*Не гнівайся*). Поезія *Скеля* — це мимовільна пародія на *Камінь* Є.М., поезія *Европа, III* починається Бажаном, а далі через Лермонтова благополучно доходить до Надсона. Кінець поезії *В часи тривог* попри всі добрі почуття автора зіпсований виразною паралелею з Тичининим «Нехай Европа кумкає», а найбільше згадуєш, звичайно, Єсеніна (наприклад, — *Матері*).

Словник Ситника небагатий, а особливо сподобалися йому слова ДОВБАТИ і ПЛЮВАТИ, які повторюються без усякої потреби (*Презирство виплюнуть на вашу путь* — 7; *Плюнуть вбивці своєму в вічі встигну я в передсмертну мить* — 33; *Випльовують трамваї синій вогник* — 51 тощо). Самий вірш часто кострубатий (*За вдачу її мирну, трудову* — 17; *І грають вони жалібно на нервах* — 83 тощо). Тільки рими в масі лишають краще враження.

Можна було б наводити ще приклади й виписки, але гадаю, що цього вже досить, щоб довести дві виставлені на початку тези: Ситник має поетичний хист; те, що він пише, за малими винятками, ще нічого спільного з літературою не має. І тому знов повертаємося до питання: чому ж ці писання мають певний успіх?

Причина цього, на нашу думку, в тому, що Ситник висловив у своїх віршах коло думок і почувань, властивих багатьом людям його виховання і його покоління. Це люди здорові й талановиті, але залишені без культури, люди неприкаяні, люди по-своєму трагічної долі, люди, яких на корені підтяв політичний режим, люди з гарячою любов'ю до України, — але настільки ж гарячою, як і невиразною.

Проаналізуймо основний комплекс почувань поета. Ось він опинився в Європі. Вона йому чужа і здається ворожою. Баварець дістає від нього епітет Т У П И Й, а єдина його реакція — злість — ляйтмотив його збірки (*В Празі*, *Вже у вирій*). Европа для нього — повія, що приховує свою істоту святістю Мадонни (*Мадонна*).

Що ж протиставиться цьому комплексові Европи, комплексові, який зрештою не має жадних конкретних рис, якого поет не знає і не уявляє навіть, як можна його ближче і глибше впізнати? Цьому протиставиться в минулому — мужицтво поета, в майбутньому — візія української держави. Як уявляється те і те? У мужицтві поет убачає свою генезу. На селі він «родився в грізній завірюсі», і для нього нема нічого кращого від «моєї мужицької стріхи», ідеал щастя — видиво сільського дитинства («Садила мати на грядках цибулю, а я, маленький, бігав біля неї»); мужичу свиту поет принципово носить у Європі і ладен у ній їхати до Америки; сама поезія його — це «чорнозем», це паросль, що росте «із грудки рідної землі».

Зв'язок з рідним ґрунтом можна було б тільки вітати. Але Щ О ідеалізує поет у мужицтві? Ось його гордовита автохарактеристика:

І виріс я тобі (стрісі) на радість-втіху
Такий, як ти, НЕТЕСАНИЙ МУЖИК.
.....
Який над все кохає свій чорнозем
В розвітрених і проливних дощах;
Який і досі не зносив ще свити,
Що дід пошив для буднів і для свят,
Який уміє самогонку пити.
Й смалити узатяжку самосад. (*Де б не був я*)

Той же ідеал оспівується в поезії *Ластовиння*: щирість; чистота і... дикість. Чи це основне і центральне в селянстві? Чи це цінне в селянстві? Ні, такі тиради — не спокійне ствердження позитивного в селянській стихії, це радше задерикуватий виклик: ви кажете, що я не доріс до вас? А отже, на зло вам, буду такий, як є. — Це вислів невміння пристосуватися, вислів одчаю, вислів нарешті — не біймося слова — почуття меншевартости.

Ні, поет тільки тішить себе, що він поет мужицтва, поет села. В одній поезії він сам признається, що те село, на якому він виріс, знищене:

І не гуркочуть ДАВНІ молотарки
В дворах хазяйських... дідів давно
Вже комсомольці узяли за карки
І, як непотріб, кинули на дно. (*Батько*)

Від селянства поет виніс тільки нотки ненависти до міста (*В Києві*, *Останнє слово*) і невиразну тугу за селом. Але, позбавлений, ґрунту, він підносить у селі те, чого не підноситиме справжній селянин. «Запах гною» він хоче зробити ідеалом. Істотне в Ситника — не мужицтво, а безґрунтовність, бездоріжжя, анархізм сліпих почуттів. Часом він сам це усвідомлює: роки минають, а він НІЧОГО від них не може навчитися:

І ти мені нічого не прорік,

Минулий роче, строгістю упертою, — (*Новий Рік*)

він і далі йде «а розхристаним чуттям, з штанями подертими».

Те, що селянство Ситника тільки фікція, він засвідчив якнайвиразніше сам. Тількищо він продеклярував, що його поезія — стихійне проростання чорнозему, чуже всяким вишуканостям «нових фльоренцій, візантій» (з малої літери!), — як з наступної сторінки починає цикл СОНЕТІВ, показуючи цим, що і йому, власне, хотілося б дістатися на ті верховини, які здаються йому справжньою, а не тією (так він відчуває в глибині душі) меншевартісною поезією. Інша річ, що і тут у нього не вистачає наполегливости й працьовитости, і сонети його виходять кострубаті й недороблені, з римами типу УПЕРШЕ-ЛЕГШЕ або МОРЕ-ПРОСТОРАХ.

Тож не дивно, що і ідеал майбутнього — держава — виокреслюється у його поезіях більш, ніж туманно, в образах інфантильного радше порядку:

О, рідна Матінко моя!

О, дорога моя Державо! (*Коли диктатори падуть*)

Поезія Ситника — це вияв душевного стану тієї обдарованої і потенціяльно високонадійної сільської молоді нашої, яка, звихнена розгромом українського села і наступом підступних і жорстоких ворожих сил, здезорієнтувалася внутрішньо, а водночас просто втратила технічну можливість учитися і, зберігаючи стихійну вірність ідеалам, України, не здатна ні уявити собі ці ідеали конкретно, ні тверезо вирахувати шляхи до здійснення мрії, ні визначити своє місце в потоці сучасних подій, ні просто зорієнтуватися в чужому просторі, молоді, яка опанована зливою почуттів, але позбавлена компасу розуму й культури. Це може не переважна частина нашої молоді, але і не одиниці Блискучу характеристику і самому собі і цій частині молоді дав Ситник словами:

Іще не знайдено нічого,

А вже загублено усе. (*У рідний край*)

Від старшого покоління великою мірою залежить, чи воно зуміє підійти до цієї молоді і, обережно вигоюючи травму, яка є в душі цього пропащого покоління, спрямувати його на шлях культурної творчости, чи воно,

поділивши заблукану молодь на кілька категорій, спокійно умиє руки і дасть їй далі спускатися по похилій площині дезорієнтованости в полоні розбурханих і невтихомирених почуттів, в полоні хаотичного богемського побуту.

Ситник — плоть від плоті пропащого покоління — уміє підійти до душі своїх товаришів — і в цьому причина успіху його поезії. Але повести їх він не може, бо сам не знає, куди йти і як. В цьому небезпека його поезії. Вона виховує пиху меншевартісности, вона не лікує пропаще покоління, а штовхає його вниз. А тим часом наше пропаще покоління тридцятих років ще може бути врятоване, бо в своїй основі воно глибоко здорове і талановите.

Книжка Ситника допомагає поставати діягнозу хвороби цього покоління. І в цьому її значення. Значення документу, а не літературного твору.

ЮРІЙ ШЕРЕХ

Чи криза людини визвольного руху?

Цінність Ю. Шереха в українській публіцистиці саме в тому, що він уміє й не боїться відважно й оригінально ставити проблеми. При тому в нього й найгостріша форма ніколи не позбавлена культурности. Цінність його писань теж і в тому, що в них все на перший плян висуваються турбота за **справу**. Це надає їй характер об'єктивности. Не дивлячись на переяскравлення деяких тверджень, ми в загальному погоджуємося із тезами Шановного автора. — Редакція.

Якби хтось заснув двадцять років тому, а тепер прокинувся і став би читати нашу пресу, то, напевне, він не помітив би, що проспав двадцять років: він побачив би, що наші публіцисти й критики дискутують над тими самими питаннями, над якими вони дискутували тоді і дискутують навіть чи не в тих самих формах і виразах. Одні досі воюють з гетьманською державою Павла Скоропадського; — другі повторюють тогочасні слова Донцова, Хвильового, Липинського, Юрія Липи; треті витягли з труни неоклясицизм і старанно доводять його права на життя і на монополію...

Для людини, що проспала двадцять років летарґічним сном, це було б приємне відкриття. Їй не треба було б надолужувати прогаяне. Вона мала б враження, що вона нічого не прогаяла. Але для живих людей — для тих, хто не спав і не хоче спати, — чи не страшна річ така констатація? Чи не перетворилася українська еміґрація на живий труп?

На щастя, преса — ще не все життя еміґрації, а справжнє життя її — таки життя, а не мертвість. Люди вчорашнього й позавчорашнього дня, люди мертвих, цвинтарних проблем, що великою мірою заповнюють наші видання — це ще не вся еміґрація. Точаться живі процеси, не всохли живі джерела, у глибах, у нетрах законюються й розвиваються нові

парості. Проблема полягає в тому, щоб з мертвого кола проблем, у яких ми товчемося, прорватися до проблем живих, зв'язаних з життям. Мертве — цупке. Воно іґнорує все живе, все справжнє. Воно заперечує його або замовчує.

Один з виявів цього живого — нова повість Юрія Косача *Еней і життя інших*, надрукована в альманасі «МУР» I (не плутати з теоретичними збірниками «МУР-у»). Пережовуючи давно вже розв'язані питання про те, чи був Хвильовий комуністом і чи була гетьманська держава українською тощо, наша преса не хоче чи не спроможна обговорити — справді живу, сучасну й злободенну як поставою суспільних проблем, так і своїми мистецькими засобами повість Косача.

Порядком постави питання подаю два розділи з більшої своєї статті про повість Юрія Косача. Стаття в цілості під назвою *Прощання з учора* появиться в альманасі «МУР» II.

I.

Повість Юрія Косача — повість про епоху як про людей епохи. Написана цілком свіжо і на рівні сучасної европейської прози, вона водночас перекликається з тим романом XIX ст. (Бальзак, Турґенєв, у нас — на жаль, у сугубо провінційному варіянті — Кониський, Нечуй, Грінченко), що ставив собі завданням схопити образ інтеліґента — героя свого часу в його формуванні й прямуванні, що хотів сполучити в собі мистецьку глибину в змалюванні характерів з публіцистичністю в найкращому розумінні слова. Роман такого типу в своїх найкращих проявах був не тільки мистецьким твором, а і суспільною діягнозою і прогнозою. Скажемо більше: він був **повчальний** своїм зв'язком з життям, глибиною вглядання в суспільно-психологічні процеси. Аналізувати такий твір означає, передусім, аналізувати його персонажі.

Провідна постать у повісті Косача — Микола Ірин. Ірин — майже леґенда. Оповитий таємничістю підпілля, всюдисущий, недосяжний, непереможний, незламний, організатор і виконавець, воля і розум, розум і руки: «Ірина везли вже в табір смерти. В вагоні було так багато в'язнів, голод був такий, що сильніші придавлювали слабіших, хворі й кволі вмирали, а про їх смерть ніхто не зголошував, бо труп ще мав цінність: на нього брали пайку. І Ірин, сливе за плечима вартового, ножиком прорізав діру, просовгнувся на буфери й зіскочив у ніч, у рівнини Вестфалії й звідти, в в'язничному одягу, без шматка хліба подався за зорями, на схід. І ще вдруге і втретє тікав Ірин від смерти й сам гнав смерть перед собою,

і темніла блакить в його очах, і з десятком не своїх імен ішов він елеґантом по Курфірстендамі, й студентом по Йозефштадті, й робітником у Підзамчі, й мішочником по Подолі, й шахтаром по Макіївці, й техніком з організації Тодт по Запоріжжі, і кольпортером газет по Держбасівській в Одесі, й вантажником в Чітата-Альба». І все таки Ірин — вчорашній день. Людина покоління «Вісника». Ніби символічно, що журнал помер 1939 року. Люди, виховані ним, звичайно, живуть, але якщо вони не хочуть бути живими трупами, вони повинні якоюсь мірою переглядати свої старі позиції. Вони створили своєю діяльністю леґенду про себе, це так. Але ж леґенда — перший сиґнал смерти.

Юрій Косач увесь час показує Ірина наче крізь серпанок, легкий, але відчутний. Нам невідоме його минуле. При першій зустрічі ми не бачимо його: крізь наддунайські оситняги чути його голос. Потім ми знайомимося з ним, трохи сутулуватим, ведмедюватим атлетом, ми бачимо прозору ясність його короткозорих сірих з голубим вольовим відтінком очей, русяві кучері. Скупа згадка про те, що він — надійний молодий учений-археолог, — і ми втрачаємо його з овиду. Друга зустріч в Україні під час війни. І перше враження, знову прозорість тихих, упертих очей, насмішкувата владність якоїсь риски коло уст.

Але тепер війна, і суть людини тепер не ховається за умовностями її фаху й суспільного стану. Ірин тепер не археолог, а командувач підпілля, згодом командувач повстанської групи Південь. — Він нещадний і напружено-бойовий. Люди цікавлять його як коліщатка машини, яку він пускає в рух. У небезпеках він вискалений, як вовк, готовий стрибнути ворогові на шию. «Я б не хотів попастись цьому хлопцеві на шляху», — коментує Вадим Васильович, оповідач. Лірика при ньому знічується й стає зайва. Він панує над іншими і над собою. В інтересах справи він може зректися всього найдорожчого особистого.

Програма Ірина — програма володаря й диктатора. Хто хоче робити національну революцію? Збудити анархію степу? «Я ніколи не говорю революція. Я кажу завжди — влада». У своїй нещадній тверезості Ірин відкидає все, що не можна безпосередньо опанувати і включити в свій плян. «Правди взагалі немає, ні в моральному, ні в науковому сенсі» — каже він проф. Кравчукові в одну з тих рідких хвилин, коли він взагалі щось каже. Бо для чого говорити з тими, над ким треба панувати? Він увесь на вольовому напруженні. Одначе — і це типово для всього «вісниківства» — волею рухає віра, а в підґрунті віри лежить **розум**. Відкидаючи поняття совісти, правди, зла, Ірин водночас говорить про «остаточний тріюмф добра» і гадає, що підготовує разом зі своїми співборцями «відродження розуму».

У цьому була одна з внутрішніх суперечностей «вісниківства», які привели його до самозаперечення і яка стала водночас зерном, що здатно пустити нові паростi. Чисто розумовими міркуваннями доводжено примат волі; на допомогу розумові приходила віра, екстаза, самозречення, саможертва. «Ми тільки для нищення», — каже Ірин. Нам не слід думати про життя. Ірини — одержимі мітом. Мітом вольовости. Одначе це тільки міт. Чому розум, розумові міркування мали породити міт? На це була не одна причина. Однією з головних було відчуття слабкости, невіри в маси, боязнь революції. Сумний досвід 1917–1920 років породив зневіру. Демагогічна аґітація большевизму відколола тоді величезні брили мас від справи національного визволення. Порядком перегляду досвіду тих років постало «вісниківство» — теорія **використання** маси вольовими організаторами поза волею самої маси. Апотеоза волі і екстаза віри (квія абсурдум!) постала з розуму, але з кволости розуму.

Ірин з блакитно-холодним полиском сірих очей — продукт самовиховання. — Своєрідного духового спорту. Експерименту над собою і над іншими. Самозаперечення, доведеного до шалу опанованої екстази. Сп'яніння тверезістю. Це була сталева дисципліна ордену. Безум тверезости. Мабуть, з таким відчуттям виходили на арену Колізею мученики християнства, — не ті, що рвалися на страту в надземному марінні релігійної пристрасти, а ті, що йшли тому, що переконали себе, що **так треба**. Ірин належить до тих людей, хто сказав собі: треба бути таким — і зробив себе таким і повірив у те, що він такий.

Ми не знаємо біографії Ірина. Глухо згадано, що він — з селян. Глухо згадано, що він археолог. Глухо згадано, що він кохається у віршах Плужника. Його роман з Галочкою? З Ларисою? Ми так і не знаємо, чи він любив тільки одну, чи обох, що означав для нього роман з однією і роман з другою. Галочка для нього «надто лілейна, надто випещена», до Лариси нібито жене його степова чорноземна стихія. Може він не кохав Галочку, а тільки коханням навертав її на службу «справі»? Але ні, він знов і знов повертається до Галочки. Оповідач, Вадим Васильович, — що ненавидить Ірина й захоплюється ним, думає, що Ірин — передусім «калькулятор і психолог». Виходило б, що і Галочка і Лариса — тільки знаряддя Іринової розрахованої гри? А може має рацію Лариса: «Ми були лиш засоби його боротьби з людською рокованістю»? І нарешті, останнє припущення: «Він був одержимий волею до свободи». Так, він, мабуть, любив Галочку — і саме тому зраджував її і посилав на тяжкі й принизливі доручення. Бо він **боявся перестати бути вільним**. — Щоб бути тим, чим він собі бути визначив, мовчазним і невблаганним,

таємничим зверхником, він мусів не дозволяти собі людських почувань, простих людських переживань. Не тільки в очах інших, а і перед самим собою. Ішло про те, щоб стиснути себе і обмежити. Кінчалося тим, що треба було задушити себе.

Археологія — любима наука, любимі вірші, любимі люди — все мусіло бути офіроване. Офіроване чому? Тому образові самого себе, який Ірин собі виробив. Тому Іринові, яким він себе робив.

І саме тут ми доходимо до відповіді. Ірин **робив з себе пересічність.** Так, те, що йому здавалось новим, якістю нової людини, — це було знищення людини в собі. Так знищував у собі людину який-небудь стовпник старої Антіохії чи Александрії. Розум і почуття мусіли замовкнути перед силою волі, — правда, теж породженої розумовими спекуляціями, але навмисне однобічними і сплащеними.

Навіть як диктатор-вождь, навіть як герой і як мученик Ірин хотів бути тільки солдатом своєї справи, отже, тільки пересічністю. Теорія надлюдини оберталася пересіччю.

Юрій Косач не показав нам Ірина зсередини — і це доцільно й тактовно. Він показав нам його таким, яким Ірини хотіли, і щоб їх бачили, таким, як ми їх бачили. І саме тому ми з особливою силою переконуємося, що Ірини (= «вісниківство») були теж помилка, як помилка є все те, що не бере людей такими, як вони є, а змушує чи штовхає їх **робити** себе.

Ірини, звичайно, не могли виграти в війні 1939–1945 років українську справу, як би війна не протікала й не закінчилася. Але поразка з одного боку, а приплив мас до розпочатої справи, з другого і поставили перед ними питання: що ж далі? Для справжньої пересічі лишався шлях сліпого автоматизму: іти далі так, ніби нічого не сталося. Але Ірин не був справді пересічним, ми бачили, що він тільки **робив** себе таким. Він розуміє свою поразку: «Я не повинен був пережити цієї війни й багатьох людей... Таке почуття, що живеш у кредит, вірніше понад кредит», — каже він. Але він розуміє і більше; він знає: те, що було в війні — було «повстання бестії. Тепер почнеться повстання людини».

В епілозі повісти Ірин скидає з себе луску свого минулого. Він бачить: перемагає зло. Він приймає «тезу безнадійности людського існування. Тезу неоминальности зла». Який висновок з цього зробити? Можна скоритися злу; і є другий шлях: шлях жертви; але жертви з людьми і для людей. Шлях гуманізму супроти себе і супроти інших. І Ірин вирушає до **людей**, на Україну — може на смерть, але потойбіч зневіри.

Скільки завгодно може знущатися Божок, мовляв, «це виглядає так, ніби розкаяний грішник, старий піратюга, приходить до ченців з чину

Педра іль Анкатара й квилить голуб'ятком»! Це було б так, якби Ірин справді був корсаром, а тепер шукав у собі людини. Але він був людина, він тільки робив з себе корсара, і тепер ідеться про те, щоб скинути з себе луску старого корсарства. Вона глибоко в'їлася в нього, ця луска, страшно боляче її відірвати, але це не живе тіло, і відірвати її можна, і, відірвавши її, почуєш себе вільним і справжнім собою. Ідеться про те, щоб з-під орденського склепіння вийти на широкий простір. Ідеться про те, щоб бути не вольовою чи якоюсь іншою людиною, а людиною в усій широті її духового й фізичного існування.

Війна пронеслась над життям Ірина, як злива над Ізаром. Страшна і згубна, але — очисна. Через поразку і кризу він прийшов до оновлення.

Отже, скажуть нам, автор проповідує (а може й ви з ним) перебудову людини українського визвольного руху. Яку ж програму можете ви запропонувати?

Автор малої міри напевне змусив би Ірина проголосити перед своїм відходом монолог, де були б висвітлені «основи його світогляду». Так би мовити, під завісу. Юрій Косач, звичайно, утримався від такої спокуси. Ірин зникає мовчки, і не тільки Ганна Олексіївна й Вадим Васильович, а і читач не мають навіть змоги з ним попрощатися. Це вияв такту авторового. Ніщо більше не суперечило б активній і діяльній природі Ірина, як виголошування тез і декларацій. Ірин — не фразер, а людина дії. І його програму дій ми мусимо пізнати з його життя. А програма як така — її окреслив сам автор короткими словами: «Після чорного провалля ніщоти починалось знов життя. Може без світлої віри, з відкритими очима на гнилизну й цвітіння, на нікчемність, вищість, на погорду і гордість». Отже, — сприйняття світу тверезе й спокійне і діяння. Як досі життя Ірина було діло, так і на початку його нового життя — ми знаємо це — стоятиме діло.

Є одначе в повісті інший персонаж, який у протилежність Іринові цілком не знає діла, а знає тільки слова. Три розділи в середині повісти віддано міркуванням професора Кравчука. Мало цього: самий факт слововиливів цілком відповідає характерові цього цинічного мудреця, спостерігача життя, досить наметикованого, щоб не втручатися в гущу щоденщини і вміти ставити себе завжди осторонь небезпеки; але зміст його розмов, — зміст цей далеко не завжди відповідає характерові скептично-обережного *out-sider-a*. Правда, він говорить обережненько, він підкреслює час від часу свій скептицизм, але ще частіше ми почуваємо за деренчанням його скрипучого голосу зовсім несподіваний запал і ентузіязм.

Так виникає підозра: чи не є професор Кравчук бодай почасти рупором ідей, що зрушують Ірина в нове життя? Зрештою в цьому нема такої вже кричущої суперечности. Самозакоханий балакун і філософ, професор Кравчук передусім людина розумна; він думає над проблемами свого часу, і що ж дивного, коли він висловить ті ідеї, які носяться, сказати б, у повітрі, навіть якщо вони не цілком відповідають його внутрішньому єству.

Розмови-виклади професора Кравчука розпадаються на три цикли: він говорить на теми онтологічні, на теми історіософічні і на теми філософії мистецтва. Світогляд Кравчуків — світогляд, сказати б, активного песимізму. Історія, поскільки вона є (професор Кравчук — ворог історизму в позитивістичному цього слова розумінні), — вічне самовідродження духа в його втіленнях-епохах. «Є тільки боротьба форм, в яких проявляється дух». За хаосом подій стоїть «залізна *Universitatis*, незрима підойма». Назвімо її Бог. Це поняття виникає із... скептицизму. На розграні епох людина пізнає Бога за хаосом — і водночас пізнає, що вона, людина, — вільна. Не тяжить над нею історія, не втручається дріб'язково в її вчинки Бог. Людина вільна в своєму осмислюванні життєвого хаосу, людина вільна в тому, щоб у хаосі й крізь хаос побачити Бога і прокладати свідомо й діяльно шлях до нього.

Цей світогляд професора Кравчука — своєрідна суміш геґелізму (історія як вияв саморозвитку духа) і сучасного сартризму (трагічний активізм, активний песимізм і теза про свободу людини як висновок з нього). В суті своїй — як і сартризм у чистому вигляді — це **філософія резистансу**. Життя повернулося своєю тіньовою стороною: панує окупант, кругом провали і — ще гірше — зради. Не можна не помітити чорноти життя. Життя — жахнє. Висновок? Стати над життям. Боротися за зміну життя. Зусиллям свобідної волі проголосити життя прекрасним. І битися за це. Поставити себе потойбіч зневіри. Черпати сили з **гидоти** життя — як з гною виростають чудесні квіти яблуні або черемхи, лискучі лани пшениці.

В усіх своїх провідних наставах — це філософія нового Ірина.

Але йдімо далі. Професор Кравчук філософує далі про рушійні сили історії України. В історії України він убачає боротьбу двох концепцій — усвідомлених чи неусвідомлених однаково. Концепції романтичної, що виявляється практично в роздрібленні, в фраґментарності, в розпорошенні, заморфненні, і концепції скептичної, яка саме в силу своєї скептичности збирає розпорошене в цілість, яка будує систему, поліс. Прокляттям України було прокляття просторів, голих степових просторів.

Благословенням України була невмирущість її життьової сили, вітальної сили невмирущости. Нині, в досягненнях технічного світу, надає одвічне прокляття простору. Віра в вітальну силу країни зрушує з місця людину. Майбутнє України стоїть отвором. Ідімо і борімось, борімось і ідімо!

Історіософія ця — не нова. Знайдемо тут і Липинського, і Хвильового, і Маланюка, і Юрія Липу. Нове тут хіба поєднання цієї концепції з тією ж Сартровою тезою про свободу діяння людини, що вона, ця свобода, виростає не з ідеалізації життя або окремих проявів життя, а навпаки, з песимізму, з скептицизму, з усвідомлення чорноти й неґативности життя. Але це поєднання дуже важливе, бо саме воно становить собою філософську основу **нового антеїзму**; не зосередженістю в собі, не орденським самозамиканням і самовдосконаленням, не конспіраторським змовництвом, а відшуканням ґрунту під ногами можна знайти ту точку прикладення важеля, яка дасть змогу перевернути світ.

Так стверджується наше припущення: програму Ірина ми знаходимо в монологах професора Кравчука. Дії Ірина розкриваються словами Кравчука. Виявляється, що дії ці ростуть зі своєрідного українського варіянту сартризму. Цей український варіянт можна було б назвати **антеїстичним** сартризмом.

Наскільки органічна ця філософія в наших обставинах? Чи не є це просто наслідування сучасної західньоевропейської моди? Можна думати, що поява цієї філософії в наших обставинах має своє коріння. Якщо ми визначили сартризм у Франції як філософію французького резистансу, то антеїстичний сартризм має свій ґрунт в українському резистансі і в кризі українського резистансу. Поразка українського резистансу в війні 1939–1945 років уже сама собою повинна була породити елементи песимізму й скептицизму. Продовження українського резистансу наперекір усім і всьому, зумовлене тим, що рух став масовим, народним, надавало цьому песимізмові й скептицизмові активістичного забарвлення. Розсадження, а почасти й загнивання орденсько-конспіраторської системи закономірно зроджувало антеїзм. На нього нашаровувалися від початків властиві українському визвольному рухові месіяністичні нотки й тони.

Так закономірно постала філософія Кравчука, яка в суті справи є зовсім не філософією Кравчука, а основою дій Ірина, програмою Ірина. Ні той, ні той ще не говорять: народ — слово, проскрибоване на попередньому етапі українського визвольного руху — як у «вісниківстві», так і в «ваплітовстві» (Аглая М. Хвильового). Але вони вже думають цим поняттям,

— тільки, звичайно, не в слинявій солодкавості епігонів народництва й просвітянщини.

Одначе ця філософія — це жадна програма, — чуємо ми голоси. Це ж тільки загальні міркування. А що буде конкретно робити Ірин, яка буде його тактика, які перші кроки й заходи тощо?

Чи потрібно говорити, що такого роду програми — не справа художньої літератури. Вона має інше завдання — показати образ людини руху — і це її програма, може важливіша за укладення часто утопійних програмових схем, які, звісно, ніколи не будуть здійснені, бо життя перекине їх. Зате в образі людини, як його творить література, завжди є **програма** дій нації і навіть **провістя** її ближчої долі.

Хіба в солодкій і провінціяльній наївності поезії Олеся з її здивованим захватом «Яка краса: відродження країни!» і оспівуванням водночас «червоних прапорів, куди не кинеш оком» — не була наперед показана вся гірка доля наших Визвольних Змагань 1917–1920 років? Хіба в трагічному песимізмі ґумільовського *Выбора*: «Не избегнешь ты доли кровавой, что земным предназначила твердь. Но молчи! Несравненное право самому выбирать свою смерть», — в приреченості його корсарів-безґрунтян не була припечатана майбутня катастрофа російської білоґвардійської Вандеї? Хіба в розпачі Маланюка перед неосяжним простором печенізьких степів і в екстазі Ольжичевого заковування власної душі в ланцюги аскетичної самодисципліни не провіщена заздалегідь поразка «вісниківства» в цю війну? Хіба в гістеричності «Я» і редактора Карка не чути вже того пострілу, яким хвильовизм застрелить сам себе?

В усіх рухах вирішували й вирішуватимуть не паперові програми, а той образ людини, який у цих рухах культивується. Цей образ людини почасти відбиває, а ще більше витворює красне письменство. Тому воно дає справжні програми життю й політичним рухам. Тому в ньому проникливий розум завжди може знайти **передбачення** майбутніх подій. Тому образ Ірина, взятий на тлі філософувань професора Кравчука, є справжня програма нового етапу українського визвольного руху, бодай у її елементах. Над руїнами вчорашніх ідеологій, над руїною вчорашньої людини — а мусимо визнати, що це руїна, в які б сучасні партійні шати вона не рядилась і якими б вивісками себе не обвішувала, — відбувається ще прихований процес законення, розвитку й формування нової нашої людини. Може вона ще не буде такою, якою її побачив Юрій Косач. Може завтрашній, справжній день розсвітиться іншими світлами. Одначе письменник показав нам, що ця людина мусить визнати поразку старого, мусить розпрощатися з учора, мусить через ніщоту

сьогодні вирушити на пошуки ґрунту, виходячи з засад антеїзму, заперечуючи й долаючи бестіяльне в людині і підносячи людяне, — і це вже багато, і це вже якась програма, і за це наша подяка. Вона тим більша, що письменник показав, як це нове оформляється зі старого, показав шлях через кризу, показав вихід із — здавалося б — глухого кута. Це варте всіх наших численних мертвонароджених партійно-політичних програм і далеко більше. Дуже можливо, що попередня доба ще відносно довго продержить нас у своїй владі. Звичайний закон інерції... Але елементи її вже скорено.

ГР. ШЕВЧУК

Право на експеримент

Ігор Костецький: *Оповідання про переможців. Дев'ять новель.* Післямова Володимира Державина. Видавництво «Золота Брама». Літературний додаток до газети «Час», Фюрт 1946. Мала Бібліотека МУР-у: Художня література.

Книжка у Костецького має підзаголовок *Дев'ять новель*, одначе, ніяких дев'ятьох новель у ній нема, а зібрано речі зовсім відмінні. Перша з тих позірних новель *Там високо на горах* така коротка, що можна навести її цілком:

«Четверо хлопців узялися за руки. Старший над ними сказав:

— Забудьмо, хлопці.

Він сказав:

— Забудьмо, хлопці, що були між нас такі, плакали з нещасливого кохання. Може —

Він нажмурив до сонця ліве око.

— Може вони ще придадуться нам колись. Пісні про кохання. Лиш не тепер. Прощайте, хлопці.

Побравшися за руки, вони зійшли з пагорба.

Їх розстріляли широкою чергою з кулемета. Вони лягли на землю і не сказали більше ні слова.

Замість них мала промовити земля».

Що це не новеля — не потребує доказів. Але читання викликає кілька інших питань, кілька чому. Отже: чому згадано про нещасливе кохання, а не, скажімо, про соловейка на калині, або про материнську любов, або... Чому старший жмурив до сонця око і чому саме ліве? Далі: чи хлопці йшли на бій чи на розстріл? Якщо на бій, то чому вони взялися за руки? Це суперечить усім засадам сучасної воєнної тактики. Якщо на розстріл, то чому вони сходили з пагорба? Уже не наважуємося й питати, хто були ті

Із змісту четвертого збірника »МУР«

(що готується до друку):

Остап Грицай. Творча мета і небезпеки літературної критики. — Володимир Державин. Сучасна французька драма. — Юрій Дивнич. Михайло Драгоманов. — Іван К-ий. Огляд сучасної української прози на еміґрації. — Юрій Косач. Обрії нової драми. — Євген Оленський. Проблеми українського симфонізму. — Борис Подолян. Питання літературної критики на еміґрації — та інші статті. Поезії: Василя Барки, Андрія Гарасевича, Юрія Клена, Оксани Лятуринської, Леонида Полтави, Ганни Черінь та ін.

Вийшло з друку і є повсюдно в продажу перше число літературно-мистецького квартальника

ХОРС,

що виходить у співпраці з Видавничою Комісією МУРу накладом В-ва »Українське Слово«.

Збірник містить поезії Тодося Осьмачки, Василя Барки, Євгена Маланюка, Юрія Клена, Юрія Косача, Леонида Полтави, прозу В. Домонтовича, Василя Орлика, Ігоря Костецького, статті на літературно-мистецькі теми, огляди, хроніку та багатий ілюстративний матеріял.

Реклама четвертого номера змірника «МУР», який ніколи не вийшов; збірник «МУР» 1947, № 3, с. 64

хлопці: бійці УПА? бури з Південної Африки? демонстранти проти режиму Перона в Арґентині?

Усі ці питання — не пародія і не глузування. Автор має право на абстрактних героїв поза часом і простором і на абстрактну поставу проблеми: відвага супроти смерти. Але тоді не треба фальшиво-натуралістичних деталів на зразок отого злощасного лівого ока. А поза тим сумнівно, щоб подібні абстракції могли стати матеріялом для прози. Тим більше — для новелі, їх глибокодумність — уявна. Вони не мають за собою ні динаміки, ні проблематики. Недоговорення дуже багато важить у літературі; читач не мусить бути пасивним, він — співтворець автора; автори, в яких усе ясно й досказано — нудні... Це все так, але коли не дано взагалі нічого, крім кількох фальшивих деталів, читач має право не вірити авторові, що за всім тим щось ховається. Навіть тоді, коли суб'єктивно в автора справді щось ховається.

Нічого спільного з новелею не мають і шкіци *Я і машина* і *Бомбардування*. Малярі іноді виставляють свої підготовні шкіци. У письменників бувають дуже цікаві записники. Проте, не заведено досі рекомендуватися публіці шкіцами й сторінками з записника. **Технічно** обидві речі зроблені цікаво. Аналіза відчуття відбійного молотка недосвідченим шахтарем розроблена дуже виразно. Але вся ця ритмізація і алітерування — засоби поезії більше, ніж прози. Етюди психології літуна-бомбардувальника і людини в бомбардованому місті в їхньому перехрещенні — цікаві, але це матеріял письменницької лябораторії, сторінки з майбутнього роману або оповідання — і тільки. Та й то застереження викликає застосування методи механічного фіксування станів розірваної свідомости, яка (метода) завжди деіндивідуалізує персонажі і тому за рідкими винятками жадного мистецького ефекту не дає.

Якщо *Я і машина* і *Бомбардування* — поезії, писані прозою, то *Бог та мудреці* й *З переказу* — байки в прозі. Жанр такий цілком можливий і може бути цікавим. Байка взагалі, ставши тепер жанром занедбаним, спустившися до дитини, до дитячої літератури, ховає в собі великі можливості. Як показують хоч би спроби Франца Кафки, вона може стати виразом дуже тонких суб'єктивних відчувань і водночас філософських узагальнень. І. Костецький добре володіє лаконічністю таких новітніх байок, уміє дати в них цікавий психологічний ракурс (*З переказу*) або філософську ідею (*Бог мудреців*), але його байки надто стилізовані: ніби читаєш Езопа або якусь параболю стародавнього світу.

Зоря, *Третя Ема* і *Валерій і білі плями* з першого погляду трохи більше нагадують новелі, в них є елементи дії. Але в суті справи це теж

психологічні етюди й параболі з мораллю. «Дія» усіх — тільки внутрішня; герой — тільки один. Він названий різними іменами, але міг би бути скрізь названий «я». В усіх трьох етюдах однаковий хід «дії»: героєві чогось дуже хочеться (або не хочеться) — і він робить протилежне, змушує себе до нелюбого. Інші дійові особи з'являються тільки як каталізатори внутрішнього зрушення. У *Валерій і білі плями* такий каталізатор навіть не особа, а плями від мила на підлозі. В інших двох новелях — це люди: поліцай, дівчина. Але вони такі байдужі авторові, що він навіть характеризує їх тим самим засобом: «Від поліцая тхнуло ремінням, новою шкірою». У дівчини «мокрий від дощу її білий плащ ніжно пахнув ґумою». Це те саме жмурення лівого ока: фальшивий деталь, що має переконати читача, ніби абстрактний персонаж — живий. Але абстрактний персонаж лишається абстрактним, і твори лишаються не новелями, а етюдами з нахилом до параболічности.

Єдина справжня новеля в книжці Ігоря Костецького — це *Боротьба за прапор*. Є в ній напружена дія, є жива ідея (переборення національної обмежености в спільній боротьбі різних народів за своє національне визволення), є певні людські образи — хай тільки намічені, але більшого від напруженої й стислої новелі й не вимагається. І метода недоговорення, обслуговуючи тут швидке наростання дії і виявлення образів дійових осіб, дає цілком позитивний ефект. До цієї новелі — і тільки до неї — стосуються слова післямови про те, що в творах Ігоря Костецького сучасні західноевропейські і американські шукання нових форм вислову «відразу виступають не в ролі малоприступних читачеві або й естетично сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного (?) мистецтва прози». Якщо читач добереться до цієї новелі крізь хащі попереду вміщених етюдів і шкіців, він зможе на ній відпочити.

Не бувши об'єднані жанром, твори, зібрані в збірці Ігоря Костецького, мають, одначе, спільні риси в задумі й побудові. Проте ця спільність у задумі, що підкреслена й назвою цілої збірки *Оповідання про переможців*, видається нам теж фальшивою. Це ідея перемоги людиною самої себе, опанування себе. Усі герої всіх дев'ятьох творів опановують самі себе. Треба опанувати себе й подолати страх смерти, щоб піти під кулемет за свою ідею. Треба опанувати себе, щоб не сплямити заздрістю товариського почуття до співбійця. І — з другого боку, — треба опанувати себе, щоб устати з ліжка й витерти підлогу або щоб не захопитися випадково зустріненою дівчиною. Одначе, ми називаємо звичайно людину переможцем у перших випадках і не називаємо її переможцем у других випадках. І це не випадково. Прирівняння одних ситуацій до других — це механічне

прирівняння, а об'єктивно — це профанація справжнього героїзму. Раціоналістичність мистецького мислення автора, що позначилася нахилом до параболі й байки, спричинила і таке об'єднання в одну категорію зовсім різних випадків. Отаке, і з цього погляду ідея збірки — штучна й надумана.

Друге, що мало б об'єднувати речі, вміщені в збірці, — однотипність їх композиції. Усі вони мають несподівану або наголошену кінцівку-пуанту (за винятком *Бомбардування*). Тому, мабуть, автор і назвав їх новелями. Однак, як ми бачили, це не зробило їх новелями. Жанрово збірка виразно розпадається на три частини: новелю (*Боротьба за прапор*), спроби байкового жанру (*Бог та мудреці*; *З переказу*) і літературні записи, чернетки, нотатки, технологічно цікаві для письменників, але ледве чи потрібні читачеві.

Добре, що книжка Ігоря Костецького вийшла, бо вона стверджує, що методами Нечуя-Левицького й Грінченка сучасна проза творитися й розвиватися не може, бо вона стверджує право нашої літератури на експеримент, право, яким наше письменство так довго не користалося з незалежних від нього причин, що багато хто став думати, що вона і не повинна цього права мати. Але разом з тим книжка Костецького ставить питання і про межі права на експеримент: чи чернетки і сторінки з нотатника, хай навіть старанно відшліфовані — повинні бути подавані читачеві?

ЮРІЙ ШЕРЕХ

Лист до Уласа Самчука

Фюрт, 17.3.46

Дорогий Уласе Олексієвичу! Нарешті вчора дісталася до мене *Велика література*. Дуже дякую. Ще бракує мені деяких матеріялів до першого числа [Збірника МУР-у — *У.С.*]. Треба ходити до людей і вимагати в кожного не відступаючися. А на віддалі збирати матеріяли дуже тяжко. Пишу, а наслідків мало. Їхати ж знов — не маю сили. Почуваю себе безмежно втомленим, напівхворим. Не знаю, що причиною: чи перевтома, чи німецьке харчування, чи загальний стан цькованого звіря. Але факт є фактом.

Я цілком згодний, що стаття виграла у Вашому стилістичному оформленні, і даю Ваш варіянт з дуже незначними змінами, а саме: замість Сіям я поставив Іран, поперше, бо я дуже люблю іранську літературу, а по друге, тому, що Сіям звучить надто прозорою насмішкою над однією відомою Вам особою. Замість написаного у Вас «ми будемо помилятися», я поставив щось обережніше, щось на зразок, що ми можемо помилятися. Єдина істотна зміна, яку я дозволив, думаю, не викличе у Вас заперечень, бо вона сама собою зрозуміла саме тому Ви її й забули. А саме: перед формулюванням завдань українського мистецтва в зовнішньому світі я вставив фразу про його завдання у середині українського народу. Це самозрозуміло, але коли це оминути, то може витворитись враження, що ми на наше мистецтво покладаємо тільки завдання зовнішнього представництва. А справді ж ці завдання є похідне з унутрішньої ролі мистецтва[1].

Дуже шкода, що у Вашій редакції статті випали деякі актуальні питання, а саме: створення літературного оточення (має значення для організації праці мурівських осередків на місцях, що посувається вперед з великим скрипом. Як приїде хтось з Фюрту, життя починає посуватися; поїде — і знов мертва тиша); використання літератури як засобу кар'єри,

[1] Мова про передову статтю до першого збірника «МУР-у».

збагачення, самореклями — випадок Славутича і почасти Косача; стосунки з місцевими спілками — має велике значення саме для збереження миру, про потребу якого Ви цілком правильно пишете (і зокрема в зв'язку з позицією авсбуржців щодо творення централі); увага до здібної літературної молоді — випадок Осмачки, який демонстративно виходить з кімнати, коли починає читати хтось з молодих; питання, хто такий член і хто такий кандидат МУРу. Це останнє питання особливо важливе в зв'язку з тим же збереженням миру. Річ у тому, що тут серед мурівців панує цілковите непорозуміння. Одні вважають, що членом може бути тільки бездоганно завершений майстер і вимагають чистки МУРу (Маланюк, Шлимкевич, Барка та ін.). З другого боку дехто вважає, що МУР мусить узяти до себе всіх, хто тільки має друковану продукцію. Марку МУРу на свої видання просять Манило, Буряківець, Бабій і т.п. До речі, які коли й можна маркувати нашою маркою, то в усякому випадку не першими, а тільки тоді, коли ця марка набуде заслуженої репутації на справді першорядних творах. Обидві тенденції — і поширювальна і звужувальна — дуже войовничі і грозять мало не виходом з МУРу. От тому то мало б велике значення дати виразно для всіх і ясно, які ж вимоги ми ставимо для члена і які для кандидата МУРу.

Але я не хочу висвітлювати всіх цих питань без Вашої санкції й згоди, а тому даю статтю в це число без усіх цих питань. Якщо буде Ваша згода, то їм, або частині їх можна буде присвятити передову в дальшому числі збірника.

Тепер найголовніше: про конференцію в Авґсбурзі, Феденка, Кибалюка тощо. Виступ Феденка був тільки першою блискавкою. Друга є стаття Кибалюка. Можна сподіватися продовження. Якщо пригадуєте, я це передбачав, коли просив Вас приїхати. Якби Ви були на конференції, то може б це все набрало м'якших форм. Суть його, правда, все одно була неминуча. Уласе Олексієвичу, я теж за мир, але миру більше не може бути. І це природно. Тільки казенне і мертвонароджене не мають ворогів. Що МУР має ворогів, — се само доводить, що він живий і потрібний. Що такою мала бути і дійсно була конференція в Авґсбурзі? Це була конференція МУРу і півінтелегента, що паразитує коло літератури. Нічого доброго з цієї конфронтації не могло вийти. Компроміс не можливий — інакше й МУР ні до чого. Питанням невтралізації Феденка ми займалися ще давно, задовго ще до ашаффенбурзького з'їзду. Тоді ми вирішили запросити його бути головою Літературного фонду. На цю тему говорила з ним Коваленко і, за її словами, дістала надзвичайно зневажливу й самовпевнену відповідь. На самій конференції я говорив з ним приватно і дістав тільки

грубості. Про те ж, щоб запросити Феденка до МУРу не може бути й мови, бо де ж у нього художні твори, де у нього ті мистецькі шукання, якими ми визначаємо членство МУРу. Ні, якщо пустити Феденка в члени МУРу, то це означає творити МУР на спілку письменників взагалі, втратити всякий ексклюзивний характер і розгубити провідних людей. Ми вже маємо компроміси: з Чапленком, з Бабієм, з Варавою... І, приміром, Бабій примусив нас гостро червоніти на з'їзді, а ще гірше буде, коли цими днями вийде його книжка, що тепер друкується в Авґсбурзі.

Отже, конфронтація в Авґсбурзі сталася, і в наслідок цього літературний світ розколовся «на так і ні, на біле і червоне» (не політично червоне, звичайно). Тут уже нічого не вдієш. Іде тепер про те, щоб зберегти мир з літературними організаціями й органами на місцях, і добре буде, коли ми доможемося цього. Все це дуже тяжко пояснити на письмі, це є не тільки слова, скільки загальна атмосфера, яку треба відчути і яка в Авґсбурзі відчувалася дуже. Я думаю, що Гр. Ол. Вам усе це перекаже, але бачу з Ваших листів, що Ви все ще під враженням з'їзду в Ашаффенбурзі. Але це зовсім різні речі і різні етапи нашої праці.

Як мені видаються тепер наші завдання. Поперше, старання підтримати мир і дружбу з літературними організаціями на місцях і з газетами та журналами, що вже виходять. Подруге, літературна дискусія в нашому «МУРі» і потретє й головне — видавнича праця. Ми повинні всю продукцію нашу все краще видавати з маркою МУРу. Не резолюціями й не з'їздами творить-ся література і літературні авторитети. Організаційний етап закінчився. Тепер потрібна літературна творчість. Тому моя просьба була до Гр. Ол. як до редактора і тепер до Вас — дозволити на всі репрезентативні видання творів членів МУРу і передовсім на Ваші, ставити марку МУРу.

Спеціяльно про мою особу. Кибалюкові я буду відповідати і досить різко. Але поскільки там поставлено питання мало не тотожности мене і МУРу, то можливо Ви вважатимете за доцільне, щоб я відійшов від праці. Я зроблю це з великою охотою і без всякого внутрішнього незадоволення, якщо це треба для користи справи. Ви знаєте, я думаю, що жадних амбіційно-кар'єрних міркувань у мене нема, а матеріяльно праця в МУРі не дає мені нічого. І я можу спокійно перейти собі на працю викладання в Університеті нашому, який до речі відновлює вже свої виклади. Напишіть мені про це з усією одвертістю, Уласе Олексієвичу. Коли Вам буде потрібна моя допомога непомітна, я її охоче робитиму, а для людей хай я як член Правління вмру.

З цього погляду я мушу відзначити, що мені було надзвичайно приємно, що Ви наново написали мою статтю. Це показало мені, що Ви при всій захопленості «Остом» (якому бажаю якнайкращого просування), все таки

живете і болієте справами МУРу. Отже, я можу справді сказати «нині отпущаєши раба твого».

На закінчення кілька дрібниць. Косач з біди вже вийшов, отже, Ви можете йому написати. Ваше «ще щось» для журналу звучить дуже заманливо, і прошу про це не забувати. Якби воно прибуло для другого числа вже, то це було б знаменито. Останнє: який порядок витрачання грошей МУРу: чи тільки з Вашої санкції, чи ще з санкції якої небудь особи. От, скажімо, тепер треба було б передрукувати дещо для МБ МУРу, але я не наважуюся сам схвалити цю витрату. Деякі подробиці у видавничих справах Вам передасть Гр. Ол., якому одночасно пишу в цих справах. Додаю Вам написаний В. Пл. проект листа до Вояківського й Бучка. Посилаю Вам також звіт про конференцію, як його подано в нашому «Час-і».

Бажаю Вам від щирого серця всього доброго, а головне сил і рівноваги душевної для «Ост-а». Щиро Ваш — Ю. Шерех.

P.S. Додаю адреси Бучка (Cellegio Rutheno. Roma, Della Sedia) і Вояківського: München, Oberbürgermeister Wunderstr. 22, але я не знаю, як їх титулувати і тому прошу Вас не тільки підписати, а й вписати титули й відіслати...

Погоджуюсь з Юрієм Володимировичем сливе зі всім, лишень мені здається, що «наші» непорозуміння, а тим самим різні ті розвали партій, організацій, фронтів базуються не так на відмінності поглядів сторін, як на бажанню сперечатися для суперечки, боротися для боротьби, розбиватися для розбивання. Це не засада, це пасія. І саме це мене бентежить. І хотілося б знайти можливість сперечатися з цим бодай у цій організації. Тому я за «мир», за «згоду», за «порозуміння», за «компроміс»... Знаю, що ці слова у нас не модні, всім нам здається, що будучи за боротьбу, за безкомпромісовість, за правосильність лінії, ми цим самим виявляємо силу і принциповість. Неправда. Практика показує, що це лиш безсилля, параліч волі, хаос думання. А в результаті розвал. Міжусобиця.

Що маю робити? Для мене весь той МУР зовсім зайвий клопіт. Маю й так досить роботи.

Але все таки ми вдячні Юрію Володимировичу, що він той МУР мурує. І підтримує. І боронить. В історичному аспекті ця організація матиме особливу вартість, а тепер це все таки якесь середовище, де можна танцювати літературного гопака, кому тільки заманеться і почуватися, ніби вдома, ніби ми в Києві чи у Львові разом з мовою, ідеями, будучи в таборах УНРРА. А тому я також за МУР. І буду ступати в ногу з тими, що захочуть зі мною бути.

Мюнхен, 20.9.1946.

Високоповажаний Григорію Олександровичу!

Мене вельми здивував лист проф.Державина в справі друкування поезій М.Ореста в збірниках МУРу, копію якого Ви мені переслали.

Поезію М.Ореста "Слова" призначалося до другого збірника "МУР". Бувши в Авгсбурзі, я сказав йому, що вірш уже друкується і тоді довідався від М.Ореста, що цей вірш увійшов у збірку "Душа і доля", яка має з'явитися раніше, ніж другий збірник МУРу. Очевидно, що при таких умовах містити цей вірш у збірнику не було змоги, і я негайно ж попросив у М.Ореста дати на заміну інший вірш, але дістав відповідь, що він нічого не має і не знає, чи матиме. Тому мені проти мого бажання довелося застушити поезію М.Ореста в збірнику поезією іншого автора. Дещо пізніше на мою повторну просьбу я дістав від М.Ореста поезію "Напис на соняшнім годиннику", за яку негайно подякував М.Орестові, написавши йому, що ця поезія, на мою думку, надзвичайно цікава й майстерна і конче піде в збірнику МУРу, - але, на жаль, тільки в третьому. Причина такого відсування дуже проста: вірш цей висланий 28.7., а тоді ввесь збірник уже був зданий до друку. Якби я принаймні був попереджений, що я дістану цей вірш, я зарезервував би для нього місце, але я не мав перед тим жадного ствердження, що я будь-що дістану. Навпаки, в присутності проф.Державина я напослегливо просив у М.Ореста поезію, але дістав відповідь, що нічого підходящого М.Орест не має.

Доказом того, що редакція максимально бажала мати поезії М.Ореста в збірнику, може бути те, що поезія "Слова" свого часу, при друкові другого збірника, була вже надрукована на матрицю, а поезія "Напис на соняшнім годиннику" вже давно здана до друку для третього збірника, що дуже легко перевірити. Бо треба мати на увазі, що друкування збірників розтягається кожного разу на 3-4 місяці, і тому ~~матеріяли~~ до збірника, що буде надрукований, у грудні-січні, матеріял закінчують збирати вже тепер, у вересні. Одначе в цих технічних перешкодах не ніхто досі не вбачав злої волі.

Про моє ставлення до поезії М.Ореста найкраще говорить також той факт, що я пропонував М.Орестові поставити на його збірку "Душа і доля" /хоч нормально про це дбають самі автори/ марку МУРу. Одначе на це я теж дістав відмовну відповідь. Мені сказано, що книжка йде під маркою "Брама Софії". Тоді я запропонував дати обидві марки, на що дістав негативну відповідь без пояснення причин.

Так само, як нема негативного ставлення до поезії М.Ореста, так само не можна говорити про будь-який нахил до одного поетичного стилю в доборі поезій до збірників МУРу. Коли говорити про неокласичний стиль, то з творів цього стилю в першому збірнику надруковано "Камінь" О.М., у другому - "Міста" Ю.Клена - обидва на першому місці.

Взагалі в редагуванні збірників до групи "Світання" виявлено якнайбільше уваги. Від В.Шаяна я просив статті спеціяльним листом. Не одержавши жадної відповіді, я спеціально приїхав просити його статті, але почув, що він не має часу. Проф.Державинові я пропонував, щоб його стаття про неокласицизм і поезію М.Ореста була вміщена в збірнику МУРу ч.2. На це я також дістав відмовну відповідь. Таким чином радше можна говорити про нехтування видань МУРу групою "Світання", ніж навпаки.

До цього можу додати, що мені як одному з членів-засновників МУРу ідея співпраці й толеранції різних напрямів у МУРі ближча, ніж кому іншому. Зберігаючи ідею єдности РІЗНИХ літературних напрямів, я не вважав за потрібне відповідати на випади моїх опонентів, хоч вони часом переходили межу коректности. Я вважав і вважаю, що МУР може мати рацію існування тільки тоді, коли він об'єднуватиме всі творчі напрями нашої літератури, незалежно від того, хто який напрям вважає за передовий. Ухилення хоч однієї з течій від праці в МУРі означало б заперечення ідеї МУРу і втрату рації його існування. Тільки як понадгрупова і абсолютно позапартійна організація може існувати МУР.

На закінчення я хотів би сказати, що бажано, щоб члени МУРу менше запідозрювали інших у якихось підступних намірах і обмежили свою партійну нетерпимість.

Дуже прошу довести подані тут факти й міркування до відома проф.Державина.

Ваш

Лист до Григорія Костюка від 20 вересня 1946 р.;
архів УВАН, фонд XL, справа № 1011

ЮРІЙ ШЕВЕЛЬОВ

Зустрічі з Гніздовським*

Посередньо моя діяльність у МУРі звела мене з однією цікавою й справжньою людиною — не письменником, а мистцем Яковом Гніздовським. Але розмову про це треба почати трохи здалеку, через дві інші теми. З Гніздовським нас поєднала праця в «Арці», а щоб зрозуміти, як до цього дійшло, треба сказати кілька слів про стосунки МУРу з політичними партіями.

Теоретично міркуючи, не було ніякої потреби, щоб МУР як організація мав справу з політичними партіями. Кожний письменник міг належати також до якоїсь політичної партії чи групи або не належати, — це була б його приватна справа. Але ці прості істини стали неможливими через політику американської окупаційної влади. Видати щось тоді, особливо газету чи журнал, можна було тільки діставши на це дозвіл цієї влади. Бо окупанти не бажали допустити, після недавнього розгрому нацистської Німеччини, жадних видань пронацистського характеру. Демократія стверджувала своє існування диктаторськими заходами. І вона воліла мати справу тільки з партіями, бо ті мали свої політичні програми на папері, і було легко їх перевірити і або схвалити або заборонити. Літературні організації такої політичної чорним на білому плятформи не мали. До того ж зі свого американського погляду й досвіду до існування політичних партій американці були привчені, а літературні і мистецькі організації для пересічного американця були предметом розкоші, а брак політичної програми видавався підозрілим.

Писати літературні твори, обговорювати їх — тут перешкод не ставлено. Але монополію на видання фактично дістали українські політичні партії. А вони, хоч би як демократично вони думали, всі хотіли літератури підпорядкованої, службової, на побігеньках. Практично, вони хотіли,

* Подається у скороченій версії [*прим. ред.*].

кожна, щоб літературним «комісаром» була людина саме з даної партії. До того ж, у загальних рисах, це було становище літератури на захід від Збруча і перед війною, отже, до такого становища вже звикли. МУР хотів бути незалежним від будь-яких партій, це ставало для нього центральним питанням його існування. Але треба було витворити якийсь *modus vivendi* супроти партій. Постало дві концепції — одна — Самчукова, друга — моя. Самчукова була: ми над партіями, вони для нас не існують, ми з ними нічого спільного не маємо. МУР повинен розіслати всім партіям свій ультиматум-меморандум про те, що вони для нас практично не існують. Це було дуже принципово, але практично означало в тогочасних обставинах, що ми взагалі нічого не видаємо — для письменницької організації — самогубство. Моя пропозиція була практичніша, компромісова: ми тим стоїмо поза і понад усіма партіями, що співпрацюємо з усіма рівною мірою, друкуємося у всіх газетах, але не сповідуючи програми жадної з них. У травні 1946 р. Улас Самчук на засіданні Правління МУРу прочитав свій проєкт звернення до партій. Але тут таки сам визнав не тільки невдалість проєкту, а й сумнівність самої ідеї. Після досить мирної дискусії перевагу надано моїй пропозиції.

Практично з нашими виданнями справа стояла так: окремі книжечки т.зв. «Малої бібліотеки МУРу» ми розтикали між різнопартійними газетами. Альманах МУРу взяли ульмські революційні демократи (вони умудрилися видати його без коректи, а Костюк, що від МУРу мав доглянути це видання, захопився іншими справами і пустив видання на самопас. Наслідки були майже трагічні). Збірники МУРу (літературна критика і поезії) видали приватно Микола Шлемкевич (номери 1 і 2), а потім третє число — Михайло Борецький. Усе це відбулося не дуже ефективно, але зовсім мирно. Націоналісти традиційного напряму стояли осторонь діяльності МУРу: мельниківці видавали свій ортодоксальний «Орлик», ортодоксальні бандерівці видали число «Літературно-наукового вісника» — з цією почесною назвою, але на тому справа й урвалася.

Аж тоді в середовищі реформованих (демократизованих) націоналістів постала думка видавати свій літературно-мистецький місячник. Спочатку пропоновано назву «Грань», потім вибрано «Арку» — як символ виходу в світову культуру (Гніздовський за знак журналу вибрав стилізований образ арки з мотивом брами Заборовського). Формально це мав бути додаток до газети цього відламу націоналістів «Українська трибуна», що виходила в Мюнхені, стояла на доброму рівні й користалася авторитетом і успіхом. Але провід цього угруповання розумів, що самим їм ледве чи вдасться створити літературний орган високої якости. Вони бажали

видавати його в співпраці з МУРом. Запропоновано склад редакції з двома особами «їхніми» — Богдан Нижанківський (секретар редакції) і Зенон Тарнавський, а решта троє мали бути членами МУРу — Домонтович, Косач і я. З цих осіб Домонтович і Косач були неперебірливі щодо складу редакції. Домонтович уже здавна висував як своє гасло «Мені все одно, де друкуватися, хоч на паркані», а Косач завжди був нічий і всіх. Отже, МУР чистої крови мав репрезентувати я. Головним редактором не друкували нікого, а на ділі намічали на Домонтовича.

Цей компроміс і мою участь у ньому треба було узгодити з проводом МУРу, передусім із Самчуком. Вирішальна розмова відбулася вночі після закінчення II (ульмського) з'їзду МУРу 16 березня 1947 р. Крім мене, був ще Косач. Самчук поставив умову, до якої пристав і Косач, поставити ультиматум «Грані» (так тоді говорилося) з такими пунктами: аполітичність журналу, співпраця з МУРом як цілістю, наше право вето — і подорож кого-небудь з проводу партійних кіл до Самчука з заявою про прийняття цих умов. Партійців у дальших переговорах репрезентував Іван Вовчук, харків'янин і людина світлої думки (і довгої чорної бороди). Він прийняв усі наші умови, тільки висловив сумнів, чи хтось поїде до Самчука і чи це потрібне. І справді, нащо була б ця подорож до Каносси?

Не всім у МУРі сподобався цей компроміс. Реакції варіювали від мовчазного ухилення від дії, — приміром, Домонтович (який і на ульмський з'їзд не показувався — він ніколи не любив брати участь у всіх випадках, де вимагалася чітка позиція за або проти), до голосного протесту Юрія Лавріненка, який заявив без застережень мені, що я продався за гроші, і кричав про це на всіх перехрестях. Але праця над постанням журналу почалася, і в червні 1947 р. показалося на світ перше число. Обкладинка казала, що це додаток до «Української трибуни» (і кожен знав, що це означає в сенсі партійної належности), але «виходить у співпраці з видавничою комісією МУРу».

Фактичний стан речей у редакції був одразу виразний. Косач діставав якусь копійчину за своє ім'я в складі редакції і нічого не робив. Домонтович виголосив радикальну програму про те, що редакція може робити з рукописами, що хоче, а автори, коли схочуть, можуть потім протестувати *post factum*, ніхто на це не звертатиме уваги, після чого він теж нічого не робив. Тарнавський засипав своїми матеріялами, на жаль, не дуже високої якости, але скорявся, коли їх браковано. Нижанківський обмежувався на вміщенні своїх віршів. Фактичним редактором став я, але не треба було багато часу на те, щоб побачити, що ця редакція нежиттєздатна. Бачили це ми, члени редакції, бачили й партійці в «Українській

трибуні» й навколо. На кінець року було ясно, що склад і стиль праці редакції треба змінити.

У грудні в наслідок падіння на одній з мюнхенських вулиць у наслідок знепритомнення, а це, мабуть, у наслідок недоживлення, я дістав струс мозку і був на сорок днів покладений до ліжка. Але свідомість моя була ясна, і в ліжку я міг працювати. Коли гора не йде до Магомета... Спершу прийшов до мене Ігор Костецький. Йому доручили попередити мене, що мене будуть просити взятися самому за редаґування журналу. (Костецький працював коректором в «Українській трибуні».) Потім приїхав Микола Глобенко (Оглоблин), секретар редакції «Української трибуни»; він запитав, чи може до мене приїхати ввесь провід газети, щоб я міг продиктувати їм свої вимоги. За ним прибіг Пасічняк, з ділового комітету. Він заявив, що всі інші не мають значення, а радитися я мушу з ним, а він мене знає і всі мої вимоги приймає наперед. Потім уже з'явилася офіційна делеґація — Петро Балей, Микола Глобенко і Іван Вовчук. Вони теж з усім погоджувалися, Вовчук заговорив був про потребу «спрямувати літературний процес», трошки кривився на деякі мої заяви, але зрештою запобігливо згоджувався. Бракувало тільки В. Стахова, але і він, як потім виявилося, не був інакшої думки. Так відбулася ця угода, і я став, сказати б, малим самодержцем.

Потім на правах дотеперішнього секретаря редакції прибув Нижанківський з усіма матеріялами для першого числа 1948 р., — але зовсім не всіма, а тими, що він вибрав до готованого числа; взагалі поводився він не як секретар, а як редактор. Коли я нагадав йому про поезію Леоніда Лимана, що була в редакційному портфелі, він заявив, що Лиман умістив десь шкідливу статтю про «Арку», а до того ще в розмові з кимось назвав його, Нижанківського, «сволоччю», а тому Лимана вигнали з «Трибуни» і не місце йому і в «Арці». Я нічого йому не відповів, але в розмові з начальством зажадав, щоб Лиман був сталим співробітником, а Нижанківського щоб виведено зі складу редакції. Що і зроблено — я таки був самодержцем.

Перше число «Арки» вийшло вже без згадки, що це додаток до «Української трибуни», тепер це був «Місячник. Журнал літератури, мистецтва і критики», і не був він «у співпраці» з МУРом, а просто на кінцевій сторінці обкладинки великими літерами стояло «МУР». Секретарем редакції став Яр Славутич. Гніздовський зробив нову, монументальнішу обкладинку. У другому числі журналу вміщено повість Лимана. МУР, нарешті, дістав свій орган. Мій «продаж» себе дав позитивні наслідки. Вся праця, крім мистецького оформлення, впала на мої плечі.

Реформованої «Арки» вийшло п'ять чисел. Вона мала успіх у читача, але її підкосила валютна реформа в Німеччині. Уже п'яте число, складене

перед реформою, затрималося друком на кілька місяців. Шосте число, майже зовсім готове редакційно, ніколи не було навіть біля складацького або друкарського верстату. Засади редакційної політики «Арки» в її другому, удосконаленому варіянті були прості. Першість належала літературі й мистецтву української повоєнної еміґрації — усім течіям від експериментів Костецького до традиціоналізму Самчука з єдиним критерієм — достатній мистецький рівень. Та ще приналежність до нашого часу — ми не містили передруків давніх писань. Історія нас цікавила, але не в її повтореннях, а в дискусіях навколо неї. Далі йшло висвітлення живих або живущих процесів сучасної культури в чужих країнах — у формі перекладів, обговорень, хроніки. Це завдання не було легке. Німеччина в ті роки не була країною, відкритою для всіх інших, — ще тривала чистка від нацизму, кордони були здебільша замкнені. Німецькі гроші були безвартісні, і західні видання з-поза Німеччини не надходили, бо видавці інших країн за свої видання могли б дістати тільки безвартісні папірці. Доводилося переважно видобувати відомості про культурне життя за кордоном з німецьких періодичних видань, які й самі мали проблему оплати. Я пробував звертатися до західних діячів культури, але зв'язок з ними був дуже обмежений. До того ліві й «середні» інтелектуали не хотіли й заходити у зв'язок з еміґрантами. Якщо ці не хочуть повертатися на батьківщину, значить, вони реакціонери, прибічники фашизму. Я хотів, приміром, присвятити число «Арки» екзистенціялізмові Франції, написав до Сартра, прохаючи порад і матеріялів, але не був удостоєний жадної відповіді.

Наміром редакції було присвячувати більшу частину кожного другого числа журналу якійсь окремій темі, даючи різні насвітлення її. З виданих чисел журналу в одному числі такою темою було мистецтво Юрія Нарбута, в другій — українська культура XVII сторіччя, в третім — література й мистецтво католицьких течій у сучасній Франції. Сьогодні легко бачити неповноту цих спроб, але на наші тогочасні можливості це було багато, і читачі це цінили. Ми справді поверталися до давніх розквітів своєї культури і до Европи. Символічна арка «Арки», намальована на обкладинці журналу, справді в міру наших можливостей була якоюсь мірою відкрита для руху стилів і ідей на Захід і в історію.

Натомість вона була кричущо закрита для майже всіх відомостей з України і країн радянської сфери. Не з принципу. Просто до нас ці матеріяли не доходили, кордони були на замку. Адже починалася «холодна війна», і колючі дроти в прямому й переносному сенсі відгороджували нас майже геть чисто від сходу Европи. Почасти ми були цьому раді, бо це закривало до нас шлях радянським людоловам, ми переставали чутися

цькованою, польованою дичиною. Але якби ж можна було все таки мати відомості з дому й його довкілля! Такі були позитиви й неґативи в діяльності «Арки», як я їх тепер бачу і, зрештою, як я їх і тоді бачив, хоч сам я про життя Заходу знав тільки скупі крихти.

Особисто мені праця в реформованій «Арці» приносила радість. Зусиль треба було багато, журнал поглинав майже весь мій час. Але наслідки винагороджували. Ніхто, справді, як домовлено, не втручався в те, що я робив, — ні з «Української трибуни», ні з МУРу, я відповідав за все перед своїм сумлінням. Реакція читачів була позитивна, журнал своїм культурним рівнем випередив інші українські періодичні видання і наближався до кращих німецьких. Звичайно, все це було танцем мошки у сонячному промені. Промінь скороминущий, він згасне, танець і саме життя мошки припиняться. Але так було і з МУРом. Рано чи пізно мали прийти валютна реформа, закриття таборів, еміґрація кинутися врозтіч, до заокеання. Практичні, розумні люди шукали б інвестицій у чужих країнах. Але я не був практичний, а чи був розумний? І я був у цьому не сам. Мало не всі ми жили сьогоднішнім днем, не думаючи про завтра. Може, зрештою, це й було найрозумніше?

Я сказав про свою самостійність і єдиновладність в «Арці», що означало й одночасно самотність. Але це твердження вимагає поправки. Я знайшов в редакції журналу людину, з якою можна було співжити, співпрацювати й від якої можна було навчитися. Це був Яків Гніздовський, до розмови про якого все тут подане про «Арку» було вступом. Це не була моя заслуга, його мені приділило політичне середовище «Української трибуни», як воно приділило мені Зенона Тарнавського й Богдана Нижанківського. Але він був людиною іншого ранґу і характеру. Тому він був у дореформній «Арці», але він лишився і в зреформованій. Там нас було двоє. В існуванні обох «Арок» він відповідав за графічне оформлення журналу, але для журналу такого типу це означало дуже багато. Ще перед тим, як читач починав читати журнал, він уже бачив, що це не просто журнал, він уже бачив, що це — свято. Гніздовський був не таким графіком, що приносить свій проєкт, і на цьому — прощавайте. Кожну сторінку ми монтували разом, балянс сторінок як мистецьких об'єктів був теж під його пильним поглядом. У всьому панував його стиль — лаконічний, стриманий, чужий орнаменталізації й надмірові, спартанський. Не було нічого зайвого, примітивного, розрахованого на дешевий ефект. При цьому він не сперечався, коли щось йому не подобалося, він не казав, що воно погане, він пропонував інше і казав — це буде краще. І воно завжди було краще.

У житті він завжди був сповнений думок і теорій, але був вихований у делікатності, в якій було і щось від стриманости борщівських селян (він

радо згадував свою батьківщину, він взагалі не перекреслював ні в чому свого минулого, він згадував замилувано і Борщівщину, і Загреб, і — пізніше, вже в Америці — Мюнхен), але було і щось від довоєнної церемонности галицького містечка чи й Львова, отой стиль галицького «цілу-руці». Наслідком, з одного боку, безупинного плину думок, а з другого, цього гальмування мови виходило те, що він висловлювався неясно, то захоплено, то в безконечних «перепрошеннях», говорив не на тему, а навколо теми. Найповніше на тему сутности модерного мистецтва він висловився, відвідавши виставку Вернера Ґіллеса, але і тут не можна сказати, що всі його висловлення були зовсім ясні. Він говорив про брак майстерности в таких майстрів, про те, що просто мажуть на полотні — і, несвідомо, часто в них виходять речі майже справжні, але завжди 50 відсотків і ніколи п'ятдесят один (у його вимові «п'ятдесят оден»). І що шкода праці того, хто хоче малювати свідомо, без того одного відсотка різниці — різниця, якої ніхто, крім фахівців, і не почує, не помітить. Цьому поглядові він лишився вірним усе своє життя, і тут початок його конфлікту з американським сучасним малярством, про який мова буде далі.

У той час він дуже захоплювався статтею Ортеґа-і-Ґассета про історію малярства як історію змін точки погляду мистця на світ і хотів, щоб її переклали і вмістили в «Арці», позначилися погляди цієї статті і в тих його есеях, які він написав для «Арки» — про Пітера Бройґеля-батька, про Ель-Ґреко. Він пробував у ті роки писати і оповідання. Йому здавалося, що свій погляд на світ і мистецтво він зможе висловити в них краще, ніж у статтях. Пригадую раз, у присмерк він прибіг до мене, щоб прочитати своє оповідання *Доктор Сверлик* (не знаю, чи воно було десь друковане. В «Арці» — ні). Ми сіли в садку (я жив на самій околиці Мюнхену), але гризли комарі; перейшли на луку — гризли ще більше. Але він ладен був читати далі, тільки я не витримав, і читання закінчилося в моїй кімнаті. Оповідання сподобалося мені тим, що це була справжня проза, оповідна проза, не типова в нас злива лірики. Було в ньому, кажучи словами поета, «касание мирам иным». Але й виринало в мене побоювання, чи це не стара етнографічність у новочасному пальтечку. У своєму малярстві й графіці він відгороджувався від усього фолькльорного непрохідним муром.

У своїй делікатно-недорікуватій упертості він бував часом і трохи надокучливий (котячі очі під піднесеними в розліт бровами на майже по-азіятськи пласкому обличчі), а все таки він був особистість і власна філософія. Спілкуватися з ним було не легко, але воно винагороджувалося.

В Америці мистці поділяються на дві головні категорії. Одні — пробилися на верхівки, мають свою *publiciti* і тримають власника своєї ґалереї

у вузді. Інші — більшість, цілком залежать від примх власників ґалерій, які не радо йдуть на те, щоб даному «темному» маляреві влаштувати в себе виставку. Якщо, не дай Господи, з такої виставки нічого не продасться або продасться так мало, що не принесе власникові прибутків, а то ще й не покриє його витрат, звичайно буває так, що шлях дальших виставок мистцеві закритий. Він може у кращому випадку, заробляти на свій хліб щоденний, ставши в лави мистецького пролетаріяту — виготування привітальних листівок, розпис стандартного посуду тощо.

Шлях Гніздовського в Америці почався саме з такого кріпацтва у виробні листівок. Безіменного, шабльонового, роздериротазівотного, виснажливого. Але з постійним заробітком. Було це в Міннеаполісі. Гніздовський збунтувався, покинув свою виробню й Міннеаполіс. Я зустрівся з ним після довгої перерви, коли я жив у Швеції, саме на цьому щаблі. Він належав до незчисленного натовпу незнаних малярів, що блукали вулицями Нью-Йорку, мистецької столиці Америки, а може — так Нью-Йорк сам претендує — світу і намагалися зацікавити своїми творами власників ґалерій, справа майже безнадійна. Однак Гніздовський подолав перший поріг. Власник однієї ґалерії — не пригадую його прізвища — погодився на виставку. Це не була яка-небудь провідна чи то, як тут кажуть, престижна ґалерія, але й не гірша. Репутація ґалерії тут виявляється і в тому, на якій вона вулиці. Ця була на авеню Медісона — чудово для початку. Не пригадую, чи відбулася одна виставка, чи дві. Але картини не продавалися, рецензії не були ентузіястичні, і власник ґалерії від дальшої співпраці відмовився. Саме в цей час відновилися мої зустрічі з Гніздовським. Він, тоді ще не одружений, мав свою кімнату десь на Бронксі. У страшній злиденній дільниці, в будинку, що готовий був ось-ось розсипатися. У кімнаті не було опалення, холод узимку, спека влітку були нестерпні. Він сидів над якимось дереворитом (Гніздовський хотів, щоб це звалося дереворіз) і кулячися від холоду (імпровізована піч посеред кімнати з породи, що в нас звали «буржуйка»), в рукавичках з відрізаними пальцями, щоб можна було працювати над дошкою. Я вискочив незабаром і — зізнаюся — ніколи більше до цієї страшної вулиці й до цієї несвіцької кімнати не повертався. Гніздовський лишився вірним собі. Він казав — і він це здійснив, — що він ніколи не повернеться до фабричного рабства. І він дотримався свого. Так само він не робив жадних компромісів у своєму мистецтві, не пристав на стандарти американського реклямового мистецтва. Олії він малював для себе і української публіки, часом вони продавалися. На Бронксі в себе він поставив якесь мале горно й робив спроби кераміки. Недовго. Центр праці він переніс на графіку.

Графіка для Гніздовського була тим, чим для Миколи Зерова був сонет —

І лиш одна ще тішить дух поета,

Одна відроджує ваш строгий стиль —

Ясна, дзвінка закінченість сонета,

де панували «смак, калагатія», «прекрасна пластика і контур строгий, добірний стиль, залізна колія», куди й на поріг не пускалися прояви

Акторських реплік та уданих мук,

Розливних сліз, плиткої гістерії.

У здійсненні цієї програми Гніздовський був, може, послідовнішим, ніж Зеров. Бо в Зерова часом таки проривався стогін чи проклін, як от у *Чистому четвергу*, а зі світу графіки Гніздовського емоція була раз і назавжди виключена. Ощадність, мінімалізм — тільки конче, неминуче, нічого надмірного, несуттєвого, вилученість необов'язкових деталів, зосередження на найістотнішому, а це істотне подається в своїй квінтесенції... Мистець не вимагав від глядачів ні сміху, ні сліз, але хотів співрозуміння, проникання в сутність. Беручи біографічно, це означало аналітичну працю мистцевого розуму і, далі, неймовірну точність, акуратність і трудомісткість руки. Часто здавалося, що неймовірна складність лінії (бо графіка Гніздовського як правило оперувала лініями, а не плямами) була не перешкодою мистцеві, а заохотою.

Графіка Гніздовського знайшла своїх визнавців в американському мистецькому світі, але, сказати б, на його периферії. Дух строгости, стриманости, зосередженості, відмова від реклямности — ці риси не характеризують американське мистецтво, галасливе й реклямне. Праці Гніздовського виставляли в Товаристві американських мистців-графіків, пару разів він мав замовлення від американських видавництв на ілюстрування книжок, урядові чинники включали чи той чи той дереворіз його до колективних мандрівних виставок, посиланих до чужини. Малярство Гніздовського, скільки знаю, після перших спроб не знайшло шляху до провідних ґалерій. Якщо щось із його творів дісталося до музеїв (і як: чи музей купив їх, чи йому подаровано?), то воно потонуло у фондах, що зберігаються, але не виставляються. Я належу до тих, хто вчащає до музеїв, але я ніколи не бачив у них жадного твору Гніздовського...

Причини такого стану ясні. Майстерність Гніздовського незаперечна, наявність власного стилю й світобачення виразна. Що перешкоджало йому посісти місце серед перших, провідних, загальнознаних і загальновизнаних мистців, було не тільки відраза його до моди, а й принципово відмінна концепція мистецтва. Звичайно, Америка велика і в ній живуть майстри з різними концепціями мистецтва, але є один провідний струм,

що визначає прийняття даного художника або відкинення чи байдужість. У цьому провідному струмі мистецтво нічого не відображає (як це було в так званому реалізмі), нічого не зображає (як це було в експресіоністичних стилях, від фавістів і Пікассо починаючи), воно оперує з матеріялами, шукаючи незвичайних їх комбінацій. Така концепція Гніздовському була чужа і цілковито неприйнятна. Ба навіть ворожа. Його метою було сутностеве відображення дійсности. Його цікавив світ і його краса, у суворому доборі — сенс баченого. Він був мистцем властивого сучасності аналітизму, але в поєднанні з неприйнятним в Америці — *déja vu* — реалізмом старої дати.

[...]

ДОКУМЕНТИ

Декларація ініціятивної ґрупи МУР
Чого ми хочемо

Коли засновано МУР, ініціятивна ґрупа визначила його завдання дуже коротко:

«Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високо-мистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві.

Відкидаючи все мистецько недолуге та ідейно-вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміґрації відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва».

Дальша праця, спочатку Тимчасового проводу МУРу, а потім його Правління базувалася на цій короткій формулі (бо наступна, ще коротша, частина декларації була присвячена конкретним організаційним завданням). Можна сподіватися, що цієї короткої формули вистачатиме і на майбутнє. Вона висловлює ті мінімальні вимоги, які МУР ставить до своїх членів, що можуть різнитися між собою у всьому іншому — у стилях, жанрах, філософських концепціях, літературних уподобаннях...

Але тут виникає два питання:

Чи не слід уточнити, чого саме вимагає від українського мистецтва наш винятковий час?

І друге: чи доцільно об'єднувати різноманітних, часто взаємно-протилежних своїм наставленням мистців?

Спробуймо дати можливі відповіді.

Сучасні завдання українського мистецтва в основному ті самі, що й десяток чи два років тому — беззастережно, повно та віддано стояти

Копія

Д Е К Л А Р А Ц І Я

ОБ' ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ТА МИСТЦІВ
"МУР" /МИСТЕЦЬКИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РУХ/

Час ставить і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високе мистецьке, досконале чорні слухати своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві.

Відкидаючи все мистецьки-недолуге та ідейно вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього та повноцінного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміграції відкрите для тих діячів слова та пензля, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейне і формальне зрілого і вічно шукаючого мистецтва.

Ініціативна група українських письменників, що започаткує МУР, першими своїми конкретними завданнями ставить консолідацію українських мистецьких сил, що хочуть і можуть групуватися під цим гаслом, опрацювання статуту організації й видавництва та розгорнення видавничої діяльности: для цього останнього вона перебирає на себе одну з друкарень зі згодою з її власниками. Виданням збірників, часописів та книжок окремих авторів ініціативна група прагне зробити своєю ідею популярною в мистецьких колах чи окремих літературних угрупованнях і покликати до життя український мистецький рух, який розмахом своїм спричинився б до настання нової літературної доби.

ІНІЦІЯТИВНА ГРУПА:

Іван Багряний
Віктор Домонтович
Юрій Косач
Ігор Костецький
Іван Майстренко
Юрій Шерех

Нюрнберґ, 25. вересня 1945.

Декларація ініціативної ґрупи МУР, Нюрнберґ, 25 вересня 1945 р.;
архів УВАН, фонд XL, справа № 2069

насторожі інтересів нації, що боролася, бореться й буде боротися за утвердження себе в правах, які їй без найменшого сумніву належать.

Його провідне завдання — мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовости в минулому, тепер і завтра. Митці, що входять до МУРу, свідомі того, що від них вимагатимуть чорної праці щоденщини. Вони готові й на це, але вони ще більше свідомі свого прямого завдання — бути митцем. Справжнім, всебічним, своєрідним... Митцем того мірила, що своїми творами визначає в читачів загальний світогляд і напрям мислення, розкриває культурно-історичні й психологічні обрії, примушує вперто мислити і гаряче відчувати, що прагне творити літературу, яка зуміє стати справді совістю й виразником ідеалів народу, що дасть нам право вступу як рівний з рівними туди, де рішають і розв'язують проблеми всіх народів на планеті. Не плякат, меморандум чи заклик, а велике мистецтво — повне, мужнє, всеобіймаюче — має бути нашим незаперечним мандатом на право бути на землі предків як вічна, творча і історично-зумовлена конечність. Цього якраз вимагає і ще довго буде вимагати наш твердий, виключний час під нас як митців, і ці якраз вимоги ми покликані передусім задовольнити. Така наша мета, такий ідеал і така відповідь на поставлене перше питання.

З цього логічно випливає відповідь друга.

МУР об'єднує митців різних стилів і напрямів. Це не значить, що МУР це чинить несвідомо з метою якоїсь нівеляції, мішання вартостей чи браку почуття виразности лінії, стилю, ідей.

Навпаки. Якраз для того, щоб підкреслити, загострити, а тим самим збагатити ці стилі, напрями, ідеї. Мистецтво не має бути приписаним згори, в якомусь центрі, однією рукою чи одним розумом. Повна, велика в ідеї та вислові свобода, повний творчий вияв особистости — ось завдання такого об'єднання. Не маємо наміру забороняти якісь джерела — Європа, Індія чи Іран. Не будемо приписувати декларативних вірую в політиці. Але будемо снажитися, вимагати від себе і всіх біля нас, щоб по-різному, але одностайно і однодушно, проявом творчих ідей і творчого сину ми йшли до тієї ж для нас єдиної, конечної і незаперечної мети. Батьківщина наша Україна повинна і мусить бути вільною — політично, культурно, господарськи, духово! Будучи різними, але об'єднуючись у певну цілість, ми цим даємо тільки вираз нашої зрілости, нашої відваги, нашого мужнього та розумного ставлення до проблем, рішення яких є невідкличне.

Ставлячи таке завдання, маємо передусім до себе самих певні вимоги: змагатися за опанування великого в мистецтві. Будучи широко толерантними щодо різних напрямів мистецтва, декларуємо себе нетолерантними

щодо його вияву. Будемо нещадними до проявів легковаження мистецтва як мистецтва. Будемо нещадними з тими, що дешевим коштом намагатимуться здобути ярлик митця. Не знаємо меж верхів, тому не можна комусь перешкодити в шуканні досконалого, але почуття міри, закономірности, почуття великого і справжнього повинно керувати нашими творчими шуканнями. Не будемо допускати, щоб слабкість і халтурництво підводжено під ознаку «шукання».

Це не значить, що ми будемо непомильні, що кожний наш твір претендуватиме на зразковість. Ні. Зразкові твори з'являються не так часто, а безпомильні чи можливі й взагалі. Висловлюємо наше кредо, наш ідеал. Кажемо, що хочемо бути такими. Будемо вести саме за це змагання. Ми всі разом, більші, менші і малі... Старці, молодші і молоді... Без упередження й дрібного амбіціонерства, шануючи себе і шануючи тих, що біля нас.

Звідсіль випливає і ставлення МУРу як організації до літературного дорослу. Коли маємо на увазі нашу літературну молодь, то тільки таку, яка проходить той складний процес виростання, що характеристичний для всіх часів і всіх творців: муки шукання, прагнення конечно досягнути наміченого. Свідоме й несвідоме вбирання в себе світу та ідей, що оточують творця. І нарешті усування перешкод, що стоять на митцевому шляху. Справжня творча сила не переймається тим, чи «приймуть» її до цієї чи тієї організації, чи «визнають» чи «не визнають» її критики. Не організації або критики вирішують призначення, а та сила, яка те призначення покликала до життя. Тому МУР не береться бути ментором, а тільки керманичем і порадником молодих. Як рівно ж сепаратором від тих, які згори призначені на все інше, але не па митця.

Об'єднавшися па цих основах, на цих вимогах та ідеях, МУР має принципове наставлення сприяти організації всіх решти галузей нашого мистецтва — малярів, театралів, музик тощо. Вітатиме організацію діячів української журналістики, потреба якої організації очевидна.

Нарешті МУР має намір і буде намагатися нав'язувати та підтримувати дружні творчі та ідейні стосунки з аналогічними організаціями інших народів... Передусім тих, що перебувають у подібному, як ми, стані — поляками, народами Балканів та Прибалтики, білорусами, жидами — народами, однаково, як ми, гнаними і так само, як ми, переслідуваними.

Загальним ідейним характером і складом МУРу визначатимуться і його збірники, перше число яких оце видаємо. Це мусить бути трибуна літературно-мистецької праці й дискусії. Трибуна для всіх вільна й не обмежена апріорними доктринами. Для тих, що мають сказати і що можуть сказати нове слово в питаннях літератури, мистецтва взагалі та його світогляду.

Зокрема мусить вона бути широко відкритою для справжніх творців і діячів слова, барви, звуку — всіх мистецтв. Редакція не ставить — поза сказаним — своїх окремих вимог, а як уважатиме за потрібне висловити своє слово, то робитиме це в примітках або в окремих своїх статтях. Бо основне завдання збірників — бути органом творчих зусиль, творчих шукань, потрібних творчих дискусій... Бути збірником не так друкованого паперу, як збірником потрібних свобідних і творчих думок та ідей.

Статут Об'єднання письменників МУР

СТАТУТ ОБ"ЄДНАННЯ ПИСЬМЕННИКІВ МУР

I.НАЗВА

МУР /мистецький український рух/.

II.ОСІДОК

Осідок Правління МУРу буде визначений на зборах членів і кандидатів МУРу.

III.ТЕРЕН ПРАЦІ

МУР об"єднує висококваліфікованих українських письменників і критиків на еміграції в Європі, передусім в окупованій альянтами Німеччині.

IV.ЗАВДАННЯ

МУР ставить своїм завданням максимальне уможливлення високого розвитку українського мистецтва слова і боротьбу з проявами недооцінювання й легковаження цього мистецтва.

V.ЗАСОБИ

1.Створення творчої атмосфери організації в літературних об"єднаннях в межах МУРу за творчим напрямом і за місцем перебування, літературних студій, обговорень літературних творів, літературних вечорів тощо.

2.Контакт з видавництвами й друкарнями; допомога видавництвам і друкарням порадами й вказівками щодо видавничих планів; організація реферування прийнятих до друку книжок і творів. Координація видавничих планів.

3.Організація громадської думки навколо того чи того мистецького явища, зокрема вміщенням у періодиці відповідних статтів і рецензій, у зв'язку з цим максимальний контакт з періодикою. Створення центрального бюра постачання періодиці повновартісних мистецьких творів та теоритично критичних статтів.

4.Організація кооперативного видавництва письменників "Золота Брама

5.Плянування перекладацької праці як з чужих мов на українську, так і з української на чужі.

VI.ЧЛЕНСТВО МУРу

1.Членом МУРу може бути кожний висококваліфікований український письменник, критик або теоретик мистецтва, що погоджується з засадами декларації МУРу і відповідає поняттю "діяча слова, що пише на своєму прапорі і гасло досконалого, ідейно і формально зрілого і вічно-шукаючого мистецтва" /з декларації МУРу/.

2.Члени МУРу поділяються на членів-засновників і звичайних членів.

До членів-засновників належать, крім членів ініціятивної групи, ті особи, яких ця ініціятивна група запросила до співпраці в МУРі і одержала їхню згоду. Повний список членів-засновників має бути складений і доданий до статуту не пізніше дня скликання перших зборів членів і кандидатів МУРу.

До звичайних членів належать ті особи, які подадуть заяви про прийняття до МУРу і будуть визнані Кваліфікаційною Комісією МУРу за відповідних.

4.Особи,що не досить виявили свое письменницьке обличчя, але потенціяльно можуть бути членом МУРу, приймаються в кандидати МУРу.

5.Члени-засновники і звичайні члени МУРу мають право голосу на зборах членів і кандидатів МУРу і можуть бути обрані до Правління МУРу.

Кандидати МУРу мають право дорадчого голосу.

6.Збори членів і кандидатів МУРу відбуваються не менше, як раз на рік. Збори заслуховують і обговорюють звіт Правління МУРу і перебирають Правління МУРу.

7.Крім річних зборів можуть бути скликані надзвичайні збори членів і кандидатів МУРу. Надзвичайні збори МУРу можуть бути скликані в разі потреби Правлінням МУРу з власної ініціятиви або на вимогу не менше як однієї третини членів МУРу.

8.Збори членів і кандидатів МУРу вважаються за правомільні, коли на них присутня половина або більше членів МУРу і найменше один член Правління.

XII. ПРАВА І ОБОВ"ЯЗКИ ЧЛЕНІВ І КАНДИДАТІВ МУРУ

1. Члени і кандидати МУРу сплачують річний членський внесок у розмірі, встановленому правлінням МУРу.

2. Члени і кандидати МУРу підлягають постановам зборів членів і кандидатів МУРу і Правління МУРу.

3. Правління МУРу має право виключати зі складу МУРу того члена або кандидата МУРу, який порушує точки 1. або 2. цього розділу.

Виключений член або кандидат МУРу може апелювати до зборів членів і кандидатів МУРу.

4. Члени і кандидати МУРу можуть за творчими напрямами або за місцем осідку об"єднуватися в межах МУРу в кужчі угруповання.

VIII. ПРАВЛІННЯ МУРу

1. Правління МУРу в складі 5 осіб обирається раз на рік на зборах членів і кандидатів МУРу.

2. Правління МУРу складається з:

а. Голови Правління

б. Секретаря й скарбника Правління

в. Голови Кваліфікаційної Комісії, він же заступник голови Правління.

г. Голови Редакційно-видавничої Комісії

ґ. Голови Організаційного Реферату

3. Правління МУРу затверджує склад і пляни роботи всіх комісій Правління і несе відповідальність за склад і працю МУРу.

Примітка: Якщо технічно неможливо скликати Правління, то ці функції покладаються на голову.

4. Голова Правлінні репрезентує МУР в цілому, скликає засідання Правління і звітує за працю МУРу перед зборами членів і кандидатів МУРу, а при потребі - перед органами української громадськости.

5. Секретар і скарбник Правління організовує технічну сторону роботи Правління і відповідає за неї і за фінанси МУРу. Він реєструє творчі угруповання в межах МУРу, [illegible] ЇЇ завданням МУРу.

6. Голова Кваліфікаційної Комісії /КК/ відповідає за прийняття нових членів і кандидатів МУРу. Цю роботу він проводить разом з Кваліфікаційною Комісією, яку добирає в потрібній кількості з членів МУРу і подає на затвердження Правлінню МУРу.

Примітка 1. КК не повинна складатися з представників одного творчого напряму або угруповання.

Примітка 2. Члени Правління можуть належати до складу КК на тих же правах, як і інші члени МУРу, якщо вони не належать до Редакційно-видавничої Комісії.

7. Кваліфікаційна Комісія розглядає заяви письменників про прийняття до МУРу. Разом з заявами мусять бути подавані всі матеріяли, що характеризують даного претендента на членство МУРу /список друкованих творів, список рецензій тощо/.

Ухвала КК набуває сили, якщо її затвердить Правління МУРу або, при неможливості скликати його, Голова Правління МУРу.

8. Голова Редакційно-видавничої Комісії /РВК/ відповідає за редакційну працю МУРу. Цю роботу він провадить разом з РВК, яку добирає в потрібній кількості з членів МУРу і подає на затвердження Правлінню МУРу.

Примітка 1. РВК не повинна складатися з представників одного творчого напряму або угруповання.

Примітка 2. Члени Правління можуть належати до РВК на тих же правах, як і інші члени МУРу, якщо вони не належать до КК.

9. РВК виявляє кадри редакторів мистецької літератури, рекомендує їх видавництвам і друкарням. РВК контролює діяльність редакторів при видавництвах і друкарнях і звертає увагу на хибні явища в роботі цих редакторів.

РВК переглядає й координує видавничі пляни різних видавництв і друкарень і дає поради і вказівки щодо цих плянів.

РВК складає пляни видань для письменницького видавництва "Золота Брама" і контролює їх виконання.

10.Голова Організаційного Реферату /ОР/ організовує виступи письменників або письменницьких угруповань, а також з доручення РВК критичний розгляд літературних явищ у періодиці і в прилюдних дискусіях.

Голова ОР здійснює контакт МУРу з Літературним Фондом.

11.Функції Директора письменницького кооперативного видавництва "Золота Брама" виконує один з членів Правління МУРу за ухвалою Правління.

IX.ФОНДИ МУРу

Фонди МУРу складаються з річних членських внесків, що їх розмір установлює Правління МУ у, а також з добровільних відраховань Літературного фонду і з добровільних пожертв громадянства.

Видавництво "Золота Брама" має свій окремий бюджет і може робити відрахування на МУР за згодою з Правлінням останнього.

X. РЕВІЗІЙНА КОМІСІЯ

1.Для перевірки діяльности Правління МУРу і його комісій збори членів і кандидатів МУРу вибирають Ревізійну Комісію /РК/ в складі годови й двох членів. РК перевіряє правильність діяльности Правління МУРу, ревізує діловодство й касу і складає звіт про це на річних зборах членів і кандидатів МУРу.

2.Якщо РК виявить якісь зловживання в діяльності Правління МУРу вона може скликати надзвичайні збори членів і кандидатів МУРу, де вона управнена вимагати позачергового звіту Правління, а при потребі за згодою зборів і позачергових перевиборів Правління.

XI.РОЗВ"ЯЗАННЯ

МУР можуть розв"язати збори членів і кандидатів МУРу більшістю двох третин голосів, при чому заява про це мусить бути оголошена принаймні два тижні наперед.

XI.ТИМЧАСОВИЙ ПРОВІД МУРу

1.Поки організація МУРу не закінчена і нема змоги скликати зборів членів і кандидатів МУ у, роботу провадить Тимчасовий Провід МУРу /ТП/. ТП складається з трьох осіб, вибраних ініціятивною групою.

При потребі ТП може доконтувати до свого складу ще одну або дві особи з числа членів-засновників МУРу.

У місцях більших скупчень письменників МУРу ТП може призначати Тимчасових Уповноважених МУРу.

ТП повинен скликати збори членів і кандидатів МУРу не пізніше 1. березня 1946 року, скласти на цих зборах звіт за свою діяльність і передати права новообраному Правлінню МУРу.

X.ФОНДИ МУРу

Фонди МУРу складаються з річних внесків членів і кандидатів МУРу,а з добровільних відрахувань Літературного фонду й з добровільних пожертвувань.

Видавництво "Золота Брама" має свій окремий бюджет і може робити відрахування на МУР за згодою Правління останнього.

XI.РЕВІЗІЙНА КОМІСІЯ

1.Для перевірки діяльности Правління і його комісій збори членів і кандидатів МУРу вибирають Ревізійну Комісію /РК/ в складі голови,двох членів і одного кандидата.РК перевіряє правильність діяльности Правління МУРу,рахуючи діловодство й касу і складає звіт про це на річних зборах членів і кандидатів МУРу.

2.Якщо РК виявить якісь зловживання в діяльності Правління МУРу,вона скликати надзвичайні збори членів і кандидатів МУРу,де вона управнена дати позачергового звіту Правління,а при потребі,за згодою зборів,і по гових перевиборів Правління.

XII.РОЗВ"ЯЗАННЯ

МУР можуть розв"язати збори членів і кандидатів МУРу більшістю двох тих голосів,при чому заява про це мусить бути оголошена найменше два тижні наперед.

ДОДАТОК,СПИСОК ЧЛЕНІВ-ЗАСНОВНИКІВ МУРу.

1.Олесь Бабій
2.Іван Багряний
3.Василь Барна
4.Олекса Варана
5.Олекса Веретенченко
6.Катря Гриневичева
7.Остап Грицай
8.Докія Гуменна
9.Віктор Домонтович
10.Ярослав Дригинич
11.Федір Дудко
12.Юрій Клен
13.Людмила Коваленко
14.Юрій Косач
15.Ігор Костецький
16.Леонид Лиман
17.Наталя Лівицька-Холодна
18.Оксана Лятуринська
19.Іван Майстренко
20.Євген Малайчук
21.Михайло Орест
22.Тодось Осьмачка
23.Софія Парфенович
24.Борис Подоляк
25.Леонид Полтава
26.Володимир Порський
27.Степан Риндик
28.Улас Самчук
29.Яр Славутич
30.Володимир Шаян
31.Юрій Шерех
32.Микола Шлемкевич

Протоколи засідання

Протокол засідання Правління МУРу

23.12.1945, Ашаффенбург

Присутні: Самчук, Домонтович, Косач, Шерех, Подолек, Багряний, Костецький.

1. Розподіл обов'язків:

Ухвалено розподілити обов'язки так: Голова — Самчук, заступник голови і голова Кваліфікаційної Комісії — Шерех, секретар-скарбник — Костецький, голова редакційно-видавничої комісії — Домонтович, організаційний референт — Косач. (Подолек і Багряний — кандидати Правління).

2. Справи стосунків з українськими громадськими організаціями.

Ухвалено, щоб Подолек склав інформаційного листа до ЦПУЕ про З'їзд МУРу, склад Правління та про принципове ставлення МУРу в ряді питань (взаємини з місцевими фаховими спілками письменників тощо). Створення централізованої СПЖ визнано за неслушне. МУР — єдина репрезентативна спілка письменників, члени якої можуть собі входити в місцеві спілки, де вони зобов'язані проводити лінію МУРу. Побажане створення об'єднання журналістів публіцистичного типу у взаємо-секційних стосунках до МУРу.

3. Затвердження складу КК та РВК.

Ухвалено КК у складі: Шерех, Шлемкевич, Орест, Костецький. Домонтович, як голова РВК, має підібрати собі склад комісії.

4. Справа резолюцій З'їзду МУРу.

Ухвалено доручити їх опрацювання Самчукові й Подолекові.

5. Справа поширеної конференції МУРу.

Ухвалено влаштувати конференції (з програмою З'їзду і дискусією) в Мюнхені (Карльсфельді) та Регенсбурзі, доручивши секретареві зв'язатися листовно з цими таборами.

6. Справа друкарні в Ульмі.

Ухвалено доручити Домонтовичеві зв'язатися з ульмською друкарнею з метою друкування в ній мунівських видань.

7. Справа зв'язку з представниками літератури інших народів.

Ухвалено налагодити зв'язки з латишами, литовцями, естонцями, поляками й

[illegible]

8. Справа списків членів МУРу.

Ухвалено доручити секретареві скласти списки членів МУРу з відповідними відомостями — для закордонних українських організацій. Відповідний лист доручити скласти Самчукові й Подолякові.

9. Справа матеріяльного забезпечення письменників.

Ухвалено просити ЦПУЕ вислати обіжник по таборах з вимогою створення кращих умов життя для письменників (виділення в окремі житлові групи тощо); виявити табори, де можна створити такі умови для письменників, що не мають притулку. Просити ЦПУЕ розіслати листи до комітетів з проханням виділити для МУРу кошти допомоги письменникам (заступник голови має сконтактуватися в цій справі з фінансовим референтом ЦПУЕ).

10. Питання літфонду.

Ухвалено літфонд зробити автономною організацією. Статут скласти Порському.

11. Видавнича справа.

Ухвалено просити Лимана й Полтаву з'ясувати справу з чеченками у зв'язку з ліквідацією регенсбурзького комітету. Косач і Костецький мають з'ясувати справу видавання «Хорсa», новель Косача і малої бібліотеки МУРу з Косаківським — Ліщинським (незалежно від літ. додатку до «Часу»). Яр Славутич має вияснити видавничі можливості в Саксонії (Авгсбург), Шерех і Багряний — в Уммі.

12. Справа ліцензій.

Ухвалено вияснити ситуацію.

13. Справа статуту.

Ухвалено доручити секретареві остаточно оформити статут, внісши в нього зміни, ухвалені З'їздом.

14. Праця КК.

Ухвалено доручити КК звернутися до місцевих СПЖ з проханням дати рекомендовані для МУРу списки письменників. КК виготовлює дві рецензії, по яких притягає в члени або кандидати.

15. Взаємини з театром. Переклади.

Ухвалено просити Порського переговорити з Славацьким про співпрацю (оригінальні речі мурівців, переклади, драматургічні поради з боку МУРу, влаштування доповідей тощо). Шукати перекладачів творів мурівців на чужі мови.

16. Поточні справи (лист до регенсбурзького кооп. в-ва; взаємини з регенсбурзьк. «Літературними Новинами», які відмовилися взяти за редактора рекомендовану МУР'ом особу; заява Осмачки про вірату «Старшого Боярина»; взаємини з Уммом).

жидами Косачеві (Мюнхен), Подолякові (Франкфурт), Багряному (Авгсбург). Відповідальний від Правління — Косач.

8. Справа списків членів МУРу.

Ухвалено доручити секретареві скласти списки членів МУРу з відповідними відомостями — для закордонних українських організацій. Відповідний лист доручити скласти Самчукові й Подолякові.

9. Справа матеріяльного забезпечення письменників.

Ухвалено просити ЦПУЕ вислати обіжник по таборах з вимогою створення кращих умов життя для письменників (виділення в окремі житлові групи тощо); виявити табори, де можна створити такі умови для письменників, що не мають притулку. Просити ЦПУЕ розіслати листи до комітетів з проханням виділити для МУРу кошти допомоги письменникам (заступник голови має сконтактуватися в цій справі з фінансовим референтом ЦПУЕ).

10. Питання літфонду.

Ухвалено літфонд зробити автономною організацією. Статут скласти Порському.

11. Видавнича справа.

Ухвалено просити Лимана й Полтаву з'ясувати справу з чеченками у зв'язку з ліквідацією регенсбурзького комітету. Косач і Костецький мають з'ясувати справу видавання «ХОРСА», новель Косача і малої бібліотеки МУРу з Косаківським — Ліщинським (незалежно від літ. додатку до «Часу»). Яр Славутич має вияснити видавничі можливості в Самснина (Авгсбург), Шерех і Багряний — в Уммі.

12. Справа ліцензій.

Ухвалено вияснити ситуацію.

13. Справа статуту.

Ухвалено доручити секретареві остаточно оформити статут, внісши в нього зміни, ухвалені З'їздом.

14. Праця КК.

Ухвалено доручити КК звернутися до місцевих СПЖ з проханням дати рекомендовані для МУРу списки письменників. КК виготовляє дві рецензії, по яких приймає в члени або кандидати.

15. Взаємини з театром. Переклади.

Ухвалено просити Порського переговорити з Славацьким про співпрацю (оригінальні речі мурівців, переклади, драматургічні поради з боку МУРу, влаштування доповідей тощо). Шукати перекладачів творів мурівців на чужі мови.

16. Поточні справи (лист до регенсбурзького коон. в-ва; взаємини з регенсбурзьк. «Літературними Новинами», які відмовилися взяти за редактора рекомендовану МУР'ом

27.I.1946, Аугсбург.
Присутні: Шерех, Домонтович, Подолюк, Багряний, Костецький, Шлемкевич, Білецький.

1. Справа журналу МУР.

Ухвалено видавати журнал, що популяризував би ідею МУРу Критика (полеміка, поезія). Редакційна колегія має передати Шлемкевичеві до 15.2. матеріял до 1. збірника в машинописі. Побажані такі теми: мова, композиція, будова образу, оптимізм і песимізм у літературі, письменство і громадські ідеології, право на експеримент, модина і легенда, український гумор, традиції Шевченка, „естетика атомової доби", сучасні течії в західній літературі, надхнення і техніка, мемуари, „як я пишу", матеріяли з суміжних мистецтв тощо, матеріяли зі з'їзду та конференції МУРу. До Редакційної колегії обрати Шерха, Шлемкевича, Домонтовича, Подолюка.

2. Завершення з'їзду.

Ухвалено інформувати загал про працю тимчасового проводу МУРу, про стосунки з СПЖ та поточною пресою і про невияснені стосунки з ребенсбурзьким вволом.

3. Видавничі справи.

Ухвалено доручити Домонтовичеві інформувати конференцію.

4. Справа прийняття до МУРу.

Ухвалено інформувати конференцію про правила прийняття.

5. Справа авторського вечора.

Ухвалено відбути авторський мурівський вечір для широкого слухача 28.1. такими силами: Осьмачка, Маланюк, Домонтович, Бабій, Багряний, Костецький, Лиман, Полтава, Бажанський.

Результати голосування за ствердження статуту: 19 присутніх членів за, 1 утримався; за склад Правління: 19 за, 1 проти.

Протокол N

26. 4. 1946 р. Ст. Ульм. Засідання правління МУРу.

Присутні: Ул. Самчук, Ю. Шерех, В. Домонтович, Б. Подоляк

Голова: Ул. Самчук, Секретар Б. Подоляк.

Слухали:	Ухвалили:
1. Про видання неперіодичного літ. мист. альманаху.	1) Визнати за невідкладну потребу негайно приступити до видання солідного літ. мист. альманаху МУРу. Альманах повинен бути неперіодичний, але орієнтуватись на одну книжку на два місяці. Цими збірниками розпочати боротьбу з видавничою хартурою.
	2) Щоб навколо цих збірників скупчити всі МУРівські сили, треба спеціяльним обіжником до всіх членів звернутись з пропозицією припинити видавати багато маловартісних циклостильних журналочиків.
	Лист до чл. МУРу доручити скласти Ю. Шереху.
	3) Щоб мати цілковитий контакт і порозуміння з усім організованим укр. громадянством, звернутись з спец. листом до всіх політичних груп і партій, де заявити про абсолютну і принципову надпартійність МУРу як письменницького об'єднання.
	Лист скласти просити Ул. Самчука.

4. На пресовій конференції Централі вважати за потрібне взяти участь.

5. Склад редколегії Альманаху остаточно визначити і затвердити на наступному засіданні 9–10 травня у Фюсені.

2) Затвердження нових членів МУРу

1. Микола Глобенко — прийняти як члена
2. Андрій Тарасевич — " — " —
3. Микола Степаненко — прийняти як кандидата
4. Юрій Чорний — прийняти як члена
5. Іван Манило — прийняти як кандидата
6. Іван Керницький — прийняти як члена

3) Про прийняття до МУРу провідних майстрів інших галузів мистецтва.

3) Вважати за конче запросити до МУРу видатних майстрів сцени і малярства

1. В. Блавацького
2. Йосипа Гірняка
3. Едварда Козака

Доручити голові Кваліфікац. Комісії Ю. Шереху скласти спеціяльне запрошення.

4. Про встановлення зв'язків з письменниками інших націй

4) Вважати такий зв'язок за конечний і просити Ул. Самчука звернутись в цій справі з листом до Центрального управління UNRRA, до Лондонського укр. к-ту. і до Польських письменників на еміграції

Про видавничий фонд МУРу.	5) Запропонувати всім членам МУРу з гонорару, відраховувати (поки що умовно) частину, як свою пайку, до кооперативного видавництва письменників.
6. Про літ. фонд пам'яти Арк. Любченка	6) Доручити Б. Падоляку переговорити в цій справі з комітетом у Швайнфурті, і з керівником Культ. Осв. відділу Централі проф. Д. Дорошенком.
7. Про Чергову конференцію МУРу.	7) Вважати за потрібне розпочати підготовчу роботу до Чергової конференції МУРу, яку, орієнтовно, плянувати на кінець Серпня. Питання конференції: Основні проблеми сучасної критики. Доповідь доручити зробити Б. Падоляку

Голова Ігнат Самчук.

Секретар Б. Падолак

Протокол N

З архіву УДАН
При ...

10.5.46. Засідання правління МУРу

Присутні: Ю. Шерех, Ул. Самчук, В. Домонтович, Б. Подоляк

Порядок денний:

1. Виконання попередніх ухвал.
2. Видавнича справа.
3. Чергова конференція МУРу
4. Про участь чл. МУРу в конференції журналістів.

Слухали:

1. Виконання попередніх постанов.

Ул. Самчук інформує про цілий ряд заходів, що їх він як голова МУР, вживав як у внутрішньому так і зовнішньому світі в справах нашої організації. Зокрема зачитує листа до Політ. і гром. організацій, від МУРу.

Ухвалили:

Лист до громадських і політичних організацій українських на еміграції — надіслати. В основу листа покласти правдиве твердження Самчука, що МУР є організація, що не звязує себе з жодною політичною партією чи групою. МУР стоїть на засадах загальнонаціональної єдности дії і мети. В цих межах МУР співпрацює і співпрацюватиме з усіма політичними організаціями, української еміграції. Про це й поставити до відома всі керівні органи нашої еміграції.

2. Лист в справі видавничій і в справі заснування нового Мурівського Збірника: Проза поезії, критики — читає Ю. Шерех.

Лист затвердити і якнайшвидше надіслати всім членам МУРу

До видання Альманаху МУР — література, мистецтво, критика — приступити негайно.

До ~~регулювання запросити таких~~ складу Редколегії альманаху запросити:

Уласа Самчука, Євгена Маланюка, Юрія Шереха, Віктора Домонтовича, М. Шлемкевича, М. Ореста, Бориса Подоляка і на відповідального секретаря редакції — Миколу Степаненка.

Альманах видавати в друкарні Місце видання — орієнтовно — Ульм. В альманасі мусять бути забезпечені рівноправне місце всім мистецьким напрямкам і стилям, що є в МУРі.

Чергова конференція МУРу. Залишилася при попередньому рішенні.

Про з'їзд журналістів. У першому з'їзді журналістів МУР мусить взяти участь через своїх делегатів, яких буде виділено пізніше.

5. Про архів Арх. Любченка. За дотеперішнє зберігання архіву у еп. Мстислава висловити ~~висловити~~ єпископу щиру подяку. Вважати наталі переховування архіву в приватних руках за недоцільне. Запропонувати УВАН, в особі її дирекції проф. Дорошенка, перебрати архів і кошти від комітету увічнення пам'яті Арх. Любченка до рук Академії. Залагодити цю справу

Протокол засідання Правління МУРу.

3.6.1946, Новий Ульм.
Присутні: Самчук, Шерех, Подоляк, Багряний, Костецький.

1. Стан журналу. Дебатовано питання: чи має бути в-во? Ухвалено видавати журнал у в-ві „Прометей". З матеріялів: проза велика — твори Гуменної, Косача, Самчука, Багряного, Гайдарівського; проза мала, статті тощо. Доручити Подолякові опрацювати плян 1. числа, додержавши соборницького характеру в доборі імен і забезпечивши на цей випадок тільки мурівський склад авторів (до 15. червня). Матеріял здати до друку на 1.7., надрукувати на 20.7.

2. Справа літературної конференції.
Ухвалено доручити Шерехові й Подолякові опрацювати до 15.6. список тем і евентуальних авторів доповідей.

3. Справа про неетичний вчинок видавця Котовича.
Ухвалено на неетичний вчинок видавця Котовича (надрукування новелі Гуменної без імени авторки + після відмови надрукувати цілу збірку) реабувати розірванням звязків з в-вом „Наше Життя" і опублікуванням замітки про суть справи в пресі.

4. Видавничі справи. Інформація про згоду Котовича видавати мурівські видання.
Ухвалено розвідати видавничі можливості газети „Луна" (англ. зона). Просити Самчука домовитися з ребенсбурзькою друкарнею.

5. Літературні дискусії.
Ухвалено прийняти пропозицію Шереха влаштовувати дискусії з приводу мурівських публікацій в присутності авторів, запрошуючи інших мурівців з метою піднести їхню творчість, а також смак публіки.

6. Справа архіву МУРу.
Ухвалено передати архів на схов Порському.

Протокол засідання Правління МУРу.

12.1.1947, Авгсбург.
Присутні: Самчук, Шерех, Домонтович, Костецький.

1. Справа наступного з'їзду МУРу. Інформаційний звіт Самчука про працю Правління. Потреба загального закривізування праці Правління. Ухвалено скликати з'їзд на кінець лютого або початок березня з таким порядком денним: доповіді з темою підсумків літературного року, звіт голови Правління, звіт секретаря Правління, звіт ревізійної комісії, обговорення доповідей і звітів, перевибори Правління і зміни в статуті (організація місцевих клітин МУРу і виключення з МУРу за систематичну недоброякісну продукцію). Просити Порського взяти на себе труд організувати виставку мурівських видань і полеміки з приводу них. Правління має з'їхатися на день раніше, щоб вислухати звіти заздалегідь.

2. Справа евентуального складу нового Правління. Ухвалено, виходячи з потреби забезпечити працездатне Правління, яке репрезентувало б різні літературні течії і напрями, старому Правлінню рекомендувати з'їздові обрати нове в такому складі: Самчук, Подоляк, Дерпавин, Орест, Гординський, Шерех, Косач, Багряний, Білецький, Славутич.

3. Видавничі справи. Ухвалено прийняти пропозицію Домонтовича повязатися з заокеанних для друкування там творів членів МУРу (газети, видавництва). Прийняти пропозицію Самчука перебрати МУРові літературні додатки „Українських Вістей" і „Часу", усталивши склади редакцій. Цю справу доручити Самчукові, Подолякові і Костецькому.

4. Справа організації всемистецького об'єднання. Ухвалено переговорити з братніми мистецькими організаціями про створення всемистецького об'єднання.

5. Справа звязків з Лондонським УК. Ухвалено сконтактуватися з відповідними чинниками [illegible] справі налагодження звязків з Українським

Присутні: Самчук, Шерех, Домонтович, Костецький.

1. Справа наступного з'їзду МУРу. Інформаційний звіт Самчука про працю Правління. Потреба загального зактивізування праці Правління. Ухвалено скликати з'їзд на кінець [illegible] або початок [illegible] з такими порядком денним: [illegible] з [illegible] літературного року, звіт [illegible] Правління, звіт секретаря Правління, звіт [illegible] комісії, обговорення [illegible] і [illegible], [illegible] Правління і [illegible] в статуті (організація місцевих клітин МУРу і виключення МУРу за систематичну недоброзичну продукцію). Просити Порського взяти на себе труд організувати виставку Мурівських видань і полеміки з приводу них. Правління має з'їхатися на день раніше, щоб вислухати звіти заздалегідь.

2. Справа евентуального складу нового Правління. Ухвалено, виходячи з потреби забезпечити працездатне Правління, яке репрезентувало б різні літературні течії і напрями, старому Правлінню рекомендувати з'їздові обрати нове в такому складі: Самчук, Подоляк, Бернавин, Орест, Гординський, Шерех, Косач, Багряний, Білецький, Славутич.

3. Видавничі справи. Ухвалено прийняти пропозицію Домонтовича повязатися з заокеанням для друкування там творів членів МУРу (газети, видавництва). Прийняти пропозицію Самчука перебрати МУРові літературні додатки „Українських Вістей" і „Часу", усталивши складу редакцій. Цю справу доручити Самчукові, Подоляхові і Костецькому.

4. Справи організації всемистецького об'єднання. Ухвалено переговорити з фактами мистецькими організаціями про створення всемистецького об'єднання.

5. Справа звязків з Лондонським УК. Ухвалено контактуватися з відповідними чинниками Централі у справі налагодження звязків з Українським Комітетом у Лондоні.

Протокол ч. 1

Засідання правління МУРу, що відбулося 17.3.47 р. Присутні: У. Самчук, Ю. Шерех, Ю. Косач, Ю. Дивнич, Яр Славутич

Слухали

Розподіл обов'язків.

Ухвалили

Заступник голови правління — Ю. Шерех, секретар — Яр Славутич. Видавничий сектор: Подоляк, Дивнич, Гординський. Голова організ. відділу (зовнішній сектор) Ю. Косач, що працюватиме разом з В. Державиним над добором творів для перекладів.

Слухали

Співпраця з немурівськими виданнями.

Ухвалили

Ніяких починань у справі співпраці літературно-видавничого порядку поза МУРом не сміє робити ніхто з членів правління, чи мурівців взагалі, без відому правління МУРу. В „Грані", як також, в „Рідному Слові" не сміють співпрацювати члени МУРу, якщо не будуть ними виконані такі умови:

1. Здеклярування про програмову незалежність від політичних угрупувань.
2. Контроля МУРу над якістю матеріялу своїх членів.
3. Зазначення співпраці з МУРом

Довести до відому цю постанову усім мурівцям.

Голова Секретар Славутич

Протокол ч. 2

Засідання правління МЧРу, що відбулося 9.5.47 р. в Корнталі. Присутні: У. Самчук, Ю. Шерех, В. Державин, Б. Подоляк, Ю. Косач, Яр Славутич.

Слухали

Пляни роботи секторів.

I Внутрішній.

У. Самчук говорив про потребу продовження видання збірників МЧРу та окремих цінніших творів. Водночас не порушувати справи видання „бібліотеки поетів", як про це писав у листі С. Гординський.

Б. Подоляк: насамперед видати „Малу б-ку МЧРу"! Тримати зв'язок з видавництвами, що зможуть спричинитися до реалізації цього (напр. „Прометей"). Також наполегливо продовжувати видання збірників МЧРу й альманаху.

Ю. Косач інформував про плян видавництва „Укр. Трибуна", де заплановано видання творів В. Домонтовича, Ю. Косача й Б. Нижанківського. Варто ближче сконтактуватися з цим видавництвом.

Ю. Шерех: Скоординуватися з іншими видавництвами, напр. з Білоусом. Минулого року видавнича комісія не працювала. Тепер вона мусить скласти список творів, рекомендованих до друку. Варто б прикріпити В. Домонтовича до „Укр. Трибуни", а Ю. Косача до „Укр. Слова" в Регенсбурзі.

У. Самчук: Ліпше не гаяться за видавництва-

Протокол ч. 2

Засідання правління МЧРу, що відбулося 9.5.47 р в Корнталі. Присутні: У. Самчук, Ю. Шерех, В. Державин, Б. Подоляк, Ю. Косач, Яр Славутич.

Слухали

Пляни роботи секторів.

I Внутрішній.

У. Самчук говорив про потребу продовження видання збірників МЧРу та окремих цінніших творів. Водночас не порушувати справи видання „бібліотеки поетів", як про це писав у листі С. Гординський.

Б. Подоляк: насамперед видати „Малу б-ку МЧРу"! Тримати зв'язок з видавництвами, що зможуть спричинитися до реалізації цього (напр. „Прометей"). Також наполегливо продовжувати видання збірників МЧРу й альманаху.

Ю. Косач інформував про плян видавництва „Укр. Трибуна", де заплановано видання творів В. Домонтовича, Ю. Косача й Б. Нижанківського. Варто ближче сконтактуватися з цим видавництвом.

Ю. Шерех: Скоординуватися з іншими видавництвами, напр. з Білоусом. Минулого року видавнича комісія не працювала. Тепер вона мусить скласти список творів, рекомендованих до друку. Варто б прикріпити В. Домонтовича до „Укр. Трибуни", а Ю. Косача до „Укр. Слова" в Регенсбурзі.

У. Самчук: Ліпше не занятися за видавництвами (їх кількістю), а [illegible] на двох-трох, реально-існуючих.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Інститут журналістики
Сидоренко Наталія Миколаївна
Професор, доктор філологічних наук,
завідуюча кафедрою історії літератури та журналістики

Ухвалила

Кооптувати Ю. Косача та В. Домонтовича до видавничої комісії, очолюваної Б. Подолякою, давши кооптованим певні посвідчення та полосити про це в пресі.

Запитання проф. В. Державина: З яких мотивів включається в плян [illegible] видання збірників і альманаху, що подібні один до одного.

Відповідь проф. Ю. Шереха: Теоретичний збірник задумано, як фаховий (переважно для самих письменників), а альманах — для широкого читача.

Зовнішній сектор.

Ю. Косач: студенти звернулися з проханням до МЦРу, щоб письменники виступили з своїми творами на вечорах. Виходить моя брошура нім. мовою. „Story" просить кілька новель українських письменників. Є можливість видавати німецькою мовою журнал українськими силами.

У. Самчук: Литовські письменники часто запрошують нас на свої збори. Чому б не виробити конкретний плян співпраці. Цікаво розвідати про ЮНЕСКО. Варто б звернутися до нього об'єднаними силами: укр., балтійці, поляки. Видавництво у Львові звертається до нас за рекомендацією - кого видавати, яких саме авторів.

Яр Славутич поінформував про наявність антології лотиської поезії (видано тепер) англ. та німецькою мовами, а в нас у цій справі ніхто нічого не робить.

Ю. Косач: Беру на себе перекласти 10 новель укр. авторів (Косинка, Генета і др.) Потрібно для цього грошей, хоч би 500 марок.

Ухвалили

Взяти до відому і відповідно до можливостей реалізовувати.

В. Державин: У зв'язку з розходженням у поглядах висловив бажання звільнитися від участи в організаційній праці в зовнішньому секторі.

У. Самчук: Думаю, що варто більше сходитись, аніж розходитися в поглядах.

Ю. Косач: Праці В. Державина я ціную і ніколи не намагався розходитися в поглядах чи поглиблювати сварку. З боку В. Державина були тенденції заперечити моє існування в л-рі. Проте я дуже хочу, щоб В. Державин залишився працювати в зовн. секторі.

Ю. Шерех: Моя думка — В. Державин і Ю. Косач у зовнішньому секторі діють самостійно, мають певні визначені функції. Приватна ініціятива не ігнорується...

В. Державин: Не хотів би, щоб чужинець одержав з одного джерела (МУР) дві брошури про укр. л-ру з протилежними поглядами, а моя брошура, очевидно, буде інакшою, аніж Косачева.

Слухали

План чергової конференції.

Ю. Шерех: присвятити чергову конференцію драматургії, де б автори читали драм. твори й відбувалися їх обговорення. Корисно б мати до прочитаних творів післяслово критика.

У. Самчук: Треба мати для кожної конференції обрамлюючу доповідь.

Б. Подоляк: Запросити акторів і режисерів. Підготовувати доповідь на тему „Укр. драматургія на фоні зах.-европ. драматургії".

Ухвалили

На чергову конференцію запланувати драматургію. Керівник конференції — Ю. Шерех.

Слухали

Затвердження складу комісій і редакцій.

Ю. Шерех: Затвердити старий склад

В. Державин застерігається щодо особи Ів. Багряного. Пропонує на його місце ~~[illegible]~~ П. Глобенка.

Ю. Шерех: Мусимо зважати на політичні уступування, щоб не була кваліф. комісія з осіб що належать до однієї партії.

Ухвалили

1. Видавнича комісія в такому складі: Подоляк, Косач, Дивнич, В. Державин.
2. Кваліфікаційна комісія: Ю. Шерех, М. Орест, І. Костецький, М. Шлемкевич, І. Багряний.
3. Ред. альманаху: Б. Подоляк, У. Самчук, Ю. Шерех, М. Орест, М. Шлемкевич, Є. Маланюк, В. Домонтович, М. Степаненко.
4. Ред. збірника: Ю. Шерех, В. Домонтович, М. Шлемкевич, Б. Подоляк. Лишити підпис на збірниках лише Ю. Шереха, як гол. редактора.
5. Лишити на альманахові підпис лише гол. редактора, не вживаючи „декорацій", як це було в ч. 1.
6. Ред. „Літ. Зошита" лишити в старому складі. Зробити його різноманітнішим.

Слухали

Зміни в статуті

Ухвалили

Додати в статуті у відповідному місці:

особи, що працюють в основному або цілком в інших галузях мистецтва, мають заслуги перед укр. мистецтвом, а також співпрацюють з МУРом, можуть бути ухвалою правління обрані почесними членами МУРу."

Зміну-проєкт в статуті про виключення з членів МУРу доручити зредагувати проф. В. Державинові до наступного засідання правління.

Слухали

Прийняття нових членів і кандидатів.

Ухвалили

1. Прийняти в члени МУРу, на основі поданих даних кваліф. комісії, перекладача С. Домазара, а О. Гай-Головка та О. Калїянця — в кандидати МУРу
2. Прийняти в члени МУРу Р. Кунчинського, С. Левицького та П. Феденка, як тільки вони подадуть заяви про вступ до МУРу.
3. Запропонувати п. Б. Шишанківському подати заяву до кваліфікаційної комісії.

Слухали.

Літературний конкурс МУРу.

Ухвалили

Доручити У. Самчукові зв'язатися з

+

З відповідними організаціями для визначення річної нагороди за кращий твір прози, поезії чи драматургії.

Слухали (в тотожна справа)

Співпраця з виданнями Т. Курпіти (у зв'язку з листом...)

Ухвалили

З огляду на те, що справу Т. Курпіти (а саме порушені в листі Кожпромітуючі Т. Курпіту матеріяли) не можемо перевірити, до неї не зайняти свого ставлення.

Слухали

Про випадок з І. Багряним (бандитський напад на І. Багряного)

Ухвалили

Видати комунікат у цій справі, засудивши випадки терору на еміграції.

Слухали

Про співпрацю з „Аркою" та з „Звеном"

Ухвалили

Взяти до відома. Від „Звена" забрати марку МУРу у зв'язку з вибуттям двох членів зі складу редакції. Доручити п. Голові правління вияснити ~~справу~~ можливість надання марки МУРу „Літаврам".

Слухали

Про грошові витрати.

Ухвалили

Оплачувати Голові, Заступникові та Секретареві витрати на службові подорожі, як також поштові витрати.

Слухали

Про листо 6-ох з приводу повалі „Мисоєць" Т. Осьмачка

Ухвалили

Доручити п. Ч. Самчукові з'ясувати цю справу коректним способом й оголосити членам МУРу.

Голова

Секретар Яр Славутич

БІОГРАФІЧНІ ІНФОРМАЦІЇ

Багряний Іван (Іван Лозов'ягін) — 19 IX 1907–25 VIII 1963 (Новий Ульм, Німеччина). Поет, прозаїк, публіцист, політичний діяч.

Барка Василь (Василь Очерет) — 16 VII 1908–11 IV 2003. Поет, прозаїк, перекладач. Після війни перебував у таборі ДП в Авґсбурзі, пізніше виїхав до США.

Голубенко Петро (Петро Шатун) — 12 I 1907–6 X 1987 (Флорида, США). Письменник, науковець, літературознавець, громадський та політичний діяч. Публікувався також під псевдонімами Петро Ромен, Дм. Карамзин та Д. Шуменко.

Грицай Остап — 2 XI 1881–7 VII 1954 (Мюнхен, Німеччина). Літературознавець, журналіст, критик. Студіював германістику у Віденському університеті, доктор філології. До 1914 р. викладав у гімназії у Львові. У 1914–1945 рр. проживав у Відні, потім переїхав до Баварії.

Гришко Василь — 15 I 1914–12 X 2009 (Флорида). У 1945–1949 рр. перебував у таборах ДП, був членом Української Революційно-Демократичної Партії (очоленої Іваном Багряним), що видавала газету «Українські Вісті» і деякий час був її редактором. У 1949 р. переїхав до США. Автор багатьох книжок з ділянки політики та історії України.

Державин Володимир — 30 I 1899–7 III 1964. Поруч з Шевельовим і Петровим був одним з провідних українських літературознавців. Закінчив історично-філологічний фактультет Петербурзького та Харківського університетів. Пізніше професор давньої історії у Харківському університеті. У 1943 р. виїхав з України. Жив в Авґсбурзі, де й помер.

Дивнич Юрій див. Лавріненко Юрій

Домонтович Віктор див. Петров Віктор

Донцов Дмитро — 10 IX 1883–30 III 1973 (Монтреаль). Відомий український політичний діяч, публіцист, журналіст і видавець. Освіту здобув у Петербурзькому та Віденському університетах. У 1922–1939 рр. редагував «Літературно-науковий вістник» (з 1933 «Вісник»). У 1939 р. емігрував за кордон. Остаточно оселився в Канаді.

Косач Юрій — 5 XII 1909 (Київ)–11 I 1990 (Пасейк, США). Поет, письменник, драматург (племінник Лесі Українки). Від 1918 р. жив у Львові, пізніше мешкав у Парижі (1933–1941), а після війни в Німеччині. У 1949 р. переїхав до США, де почав друкувати просовєтський журнал «За синім обрієм».

Костецький Ігор (Ігор Мерзляков, псевдонім Ю. Корибут); 14 V 1913 (Київ)–14 VI 1983 (Швайкгайм, Німеччина). Український письменник, перекладач, критик, режисер, видавець. Співзасновник і чільний діяч МУР-у. Один з найяскравіших українських письменників-модерністів свого покоління. Його літературну спадщину складають оповідання, повісті, романи, п'єси, вірші, подорожня проза, кіносценарії, есеї, українські переклади творів світової літератури.

Костюк Григорій (псевдонім Борис Подоляк) — 25 X 1902–3 X 2002 (США). Літературознавець, політичинй діяч. У 1943 р. емігрував до Німеччини, а потім до США. Довголітній голова Організації Українських Письменників в екзилі «Слово».

Лавріненко Юрій (псевдонім Юрій Дивнич) — 6 V 1905–14 XII 1987 (Нью-Йорк). Закінчив філогічний факультет Харківського університету. Під час війни виїхав до Німеччини, потім емігрував до Америки. У 1959 р. у Парижі, завдяки Єжи Ґедройцю і польському видавництву «Культура», вийшла підготована ним антологія *Розстріляне відродження*.

Орест Михайло (Михайло Зеров) — 21 XI 1901–12 III 1963 (Авґсбурґ, Німеччина). Поет; брат Миколи Зерова.

Петров Віктор (літературний псевдонім Віктор Домонтович, Віктор Бер) — 10 X 1894–8 VI 1969 (Київ). Письменник, літературознавець, літературний критик, археолог, історик і культуролог. Започаткував жанр українського інтелектуального роману, а також жанр романізованої біографії. У 1944–1949 рр. перебував в еміграції, здається, за завданням совєтських спецслужб.

Самчук Улас — 7 II 1905–9 VII 1987 (Торонто). Письменник, журналіст і публіцист, редактор, член УНР в екзилі. Співзасновник та голова МУР.

Шевельов Юрій (псевдонім Юрій Шерех, Гр. Шевчук) — 17 XII 1908 (Ломжа в Польщі)–12 IV 2002 (Нью-Йорк). Визначний вчений-славіст, мовознавець, літературний критик, публіцист. Закінчив Харківський університет, де й викладав до 1943 р. Виїхав до Німеччини, а потім емігрував до Америки. Співзасновник МУР-у.

Бібліографія першодруків

Всі матеріали в антології подаються за автографом або першодруком. Більшість статей і документів друкується вперше.

Іван БАГРЯНИЙ
Думки про літературу, «МУР» 1946, № 1, с. 25–36.

Василь БАРКА
Експресіоністична проза Ігоря Костецького, «Сучасність» 1964, № 3, с. 40–45.

Д.Г. (не вдалося розшифрувати ініціалів)
Фосфоризуюче болото; рецензія роману Косача *Еней та життя інших*; «Орлик» 1947, № 10, с. 32.

Петро ГОЛУБЕНКО
«Чи криза людини визвольного руху?», «Орлик» 1947, № 10, с. 19–22.

Остап ГРИЦАЙ
Мала чи велика література, «МУР» 1946, № 1, с. 82–86.
Банкрот літератури, «Орлик» 1947 (рік II), №№ 9, 10, 11, відповідньо сторінки: 11–14, 8–11 і 14–16.

Василь ГРИШКО
Герой нашого часу (З літературно-публіцистичних нотаток для дискусії), Тема і проблема творів І. Багряного; «Українські Вісті», 6 березня 1949, № 19 (276), рік 5, с. 2.

Володимир ДЕРЖАВИН

Проблема клясицизму та систематика літературних стилів; «МУР» 1946, № 2, с. 19–39.

Національна література як мистецтво; «Україна і Світ», Ганновер 1949, зошит 1, с. 19–25.

Проблематика стилів і плужанство за кордоном: підсумки засідання МУРу в Авґсурзі, 28–29 I 1946 року; друкується за: Володимир Державин, *Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*, упорядник і автор передмови Степан Хороб, Івано-Франківськ 2005, с. 334–350.

Українська література 1945–1947, «Календар-альманах на ювілейний 1948 рік», Мюнхен, с. 130–152.

Кристалізація літературних розбіжностей. Нотатки до I збірника «МУР»; «Заграва. Літературний журнал», Авґсбурґ 1946, № 2, с. 37–43.

Три роки літературного життя на еміґрації; друкується за: *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.* (у трьох книгах), книга третя, вид. «Рось», Київ 1994, с. 575–596.

«Післямова» до книжки Ігор Костецький, Оповідання про переможців. Дев'ять новель, Мала бібліотека МУРу, літературний додаток до газети «Час», вип. 3, вид. «Золота брама», 1946, с. 25–26.

Юрій ДИВНИЧ

Про напасників з МУР-у і напасників на МУР; «Українські Вісті» 1947, № 76 (134), с. 4.

Дмитро ДОНЦОВ

Відкритий лист Д. Донцова до Голови т-ва «МУР», п. Уласа Самчука; «Орлик» 1947, № 9, с. 16–20.

Юрій КЛЕН

Про ґенезу поеми «Попіл імперій»; «Нові дні», Мюнхен, 18 VIII 1946. Стаття була передрукована у першому номері «Нових днів» після перенесення до Канади, листопад 1950, № 1 (10), с. 2–3.

Юрій КОСАЧ

Вільна українська література. Сівба і пожнив'я однієї доби, «МУР» 1946, № 2, с. 47–65.

З нотатника в міждіб'я, «Час», 3 листопада 1946, № 43 (57), с. 4.

Джозеф Конрад — конкістадор з України, «Час», 3 XI 1946, № 46, с. 3.

Ігор КОСТЕЦЬКИЙ

Український реалізм XX ст. З матеріалів з'їзду й конференції МУРу, «МУР» 1947, № 3, с. 33–37.

Відкритий лист до доктора філософії та визначного майстра поезії Олеся Бабія; «МУР» 1947, № 2, с. 101.

З компасом, вступна стаття до часопису «Хорс» 1946, с. 3.

Про єдність різноманістного й суперечливого. Невиголошена промова на з'їзді Українських Письменників Еміґрації 6–7 грудня 1958-ого року в Нью Йорку; «Слово. Збірник. Література, мистецтво, критика, мемуари, документи», Нью Йорк 1962, с. 318–325.

Втрачене покоління заявляє вірую, «Хорс» 1946, с. 134 (стаття підписана «Ю. Корибут»).

Мій Юрій Клен; машинопис; архів УВАН, фонд XL, папка «Костецький», справа № 976.

Роберт МАРКСМЕН

Філософія одної повісті. Екзистенціялізм у Косачевій повісті «Еней та життя інших»; «Літературно-Науковий Вістник» 1948, № 1, с. 130–148.

Володимир МАЦЯК

За оздоровлення; «Час», 15 XII 1946, № 49 (63), с. 5.

Віктор ПЕТРОВ

Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945); «Світання. Науково-літературний збірник», (Мюнхен) 1946, серпень, № 2, с. 43–52.

Микола Зеров і Іван Франко; «Рідне Слово», (Мюнхен–Карсфельд) 1946, № 6, с. 31–46.

Хліб наш щоденний. Наші пересічні думки; «Час», (Фюрт) 1946, № 37 (57), с. 3; № 38 (58), с. 5 (стаття підписана «Віктор Бер»).

Криза клясичної фізики. Сучасний образ світу, «Арка» 1947, № 1, с. 2–7.

Ігор Костецький та його критики; машинопис підготований для збірника «Світання»; архів УВАН, фонд CXLV, арк. 1–3.

Історіософічні етюди. Мистецтво XIX–XX сторіч. Методологічні основи пізнання епохи; «МУР» 1947, № 3, с. 7–10.

Проблема великої літератури, «Українська Трибуна», 17 листопада 1946, с. 3 (підписано «Віктор Бер»).

Проблеми великої літератури, «Українська Трибуна», 8 грудня 1946, с. 3 (підписано «Віктор Бер»).

Проблеми великої літератури, «Українська Трибуна», 9 січня 1947, с. 3 і 6 (підписано «Віктор Бер»).

Улас САМЧУК

Велика література; «МУР» 1946, № 1, с. 38–52.

Юрій ШЕВЕЛЬОВ

Стилі в сучасній українській літературі на еміґрації; «МУР» 1946, № 1, с. 53–80.

Українська еміґраційна література в Європі 1945–1949; «Овид» 1954, №№ 3–4 (56–57), 5, 6, сторінки відповідно: 1–2 та 12–13, 3–7 та с. 2, 8–9, 11.

В обороні великих. Полеміка без осіб, «МУР» 1947, № 3, с. 11–26.

Право на експеримент та його межі. Ігор Костецький, Оповідання про переможців; «Українська Трибуна», 16 лютого 1947, с. 4 (стаття підписана «Гр. Шевчук»).

Гнилизна, «Час», 17 серпня 1946, № 32 (46), с. 3–6.

Голос пропащого покоління, «Заграва» 1946, № 4, с. 58–62 (стаття підписана «Гр. Шевчук»).

Чи криза людини визвольного руху?; «Час», 20 липня 1947, № 29 (94), с. 5 і 27 липня, № 30 (95), с. 5–6.

Wykaz źródeł

Źródła archiwalne

Archiwum Ukraińskiej Wolnej Akademii Nauk (UWAN), Nowy Jork, USA

Kolekcja XL: korespondencja Jurija Szewelowa z członkami MUR-u oraz dokumenty związane z działalnością MUR-u; sygnatury dokumentów od 1 do 2120.

Kolekcja CXLV — rękopisy Wiktora Petrowa

Kolekcja CXLVI — korespondencja Ihorja Kostećkoho

Kolekcja CXLVII — korespondencja Jurija Kosacza i jego rękopisy

Archiwum Naukowego Towarzystwa im. T. Szewczenki (NTSZ), Nowy Jork, USA

Kolekcje nie posiadają numerów, są uporządkowane alfabetycznie. Przejrzałam następujące:

— Displaced Persons Camps in Augsburg, Germany, 1945–1949; 3 teczki (łącznie 222 dokumenty)

— Displaced Persons Camps in Austria and Germany (Aschaffenbrug, Ausburg, Blomberg, Burgdorf, Fiussen, Furikscule–Munchen, Karlsfeld, Mittenwald, Regensburg, Somme-Kaserne, Tager-Kaserne (Germany); Insbruk, Landsdeck, Slazburg (Austria) 1945–1949. Archiwum składa się z 29 teczek zawierających 3206 dokumentów.

— Displaced Persons Camps in Berchtesgaden, Germany, 1945–1950: табір «Орлик».

— Displaced Persons Camps in Kornberg, Germany, 1945–1949. Archiwum składa się z 239 dokumentów.

Archiwum Ukraińskiego Wolnego Uniwersytetu (UWU), Monachium

Trzy kolekcje, które przeglądałam, nie posiadają sygnatur. Opracowywanie rozpoczęto w 2012 r.

1) «Табори українських переміщених осіб на території Німеччини (1945–1955)» [„Obozy ukraińskich dipisów na terytorium Niemiec 1945–1955"];
2) «Періодичні видання української еміґрації (Німеччина) періоду 1945–1955 в бібліотеці і архіві УВУ» [„Periodyka ukraińskiej emigracji (Niemcy) okresu 1945–1955 w bibliotece i archiwum UWU"];
3) Kolekcja Wołodymyra Derżawyna.

Rękopisy

Володимир ДЕРЖАВИН

Вікдритий лист до д-ра О. Грицая, рукопис листа від 30 III 1947; архів УВУ, фонд Володимира Державина, папка «Кореспонденція», справа № 1.

Комунікат ініціятивної ґрупи Українського Літературного Товариства ім. Юрія Клена, рукопис; архів УВУ, фонд Володимира Державина, без номера справи.

Виступ Державина на II з'їзді МУР-у (автоконспект), рукопис; архів УВУ, фонд Володимира Державина, без номера справи.

Лист до Григорія Костюка від 13 IX 1949; архів УВУ, фонд Володимира Державина, папка «Кореспонденція», без номера справи.

Застереження проти кандидатури проф. Ю. Шереха на дійсного члена філологічної секції НТШ; архів УВУ, фонд Володимира Державина, без номера справи.

Дмитро ДОНЦОВ

Лист Д. Донцова до Голови Т-ва «МУР», п. Уласа Самчука від 21 липня 1947; архів УВАН, фонд XL, папка «Дмитро Донцов», без номера справи (10 сторінок машинопису).

Юрій КОСАЧ

Заява відходу з МУР-у, 8 IX 1947; архів УВАН, фонд CXXVII, справа № 14.

Лист від 28 X 1947 до Шереха про відхід з МУР-у; архів УВАН, фонд CXXVII, справа № 15.

Лист до Державина (подяка за оборону у справі Донцова) від 3 IX 1947; архів УВУ, фонд Володимира Державина, папка «Кореспонденція», без номера справи.

Лист від Шевельова від 3 XII 1945, рукопис; УВАН, фонд CXXVII, справа № 11.

Ігор КОСТЕЦЬКИЙ

Лист до Юрія Шевельова (без дати); архів УВАН, фонд XL, папка «Костецький», справа № 994.

Михайло ОРЕСТ

Лист до Державина від 17 VII 1949; архів УВУ, фонд Володимира Державина, папка «Кореспонденція», без номера справи.

Віктор ПЕТРОВ

Ігор Костецький та його критики, рукопис для журналу «Світання»; архів УВАН, фонд CXLV, папка «Віктор Петров», справа № 1.

Юрій ШЕВЕЛЬОВ

Лист до Уласа Самчука; цитується за: Улас Самчук, *Планета ДП. Нотатки і листи*, Вінніпеґ 1979, с. 55–56.

Лист до Григорія Костюка від 20 вересня 1946; архів УВАН, фонд XL, справа № 1011.

Dokumenty

Декларація ініціятивної ґрупи МУР «Чого ми хочемо», машинопис; архів УВАН, фонд XL, справа № 2064 (передрукована в «МУР» 1946, № 1, с. 1).

Протоколи засідання; архів УВАН, фонд XL, справи № 2071–2080.

Статут «МУР-у», машинопис; архів УВАН, фонд XL, справа № 2070.

Prasa i czasopisma

(w nawiasach podano lata, dla których przeprowadzona została kwerenda)

«Арка». Місячний журнал літератури, мистецтва, критики (Monachium 1947–1948)

«Час». Український незалежний тижневик (Fürt 1945–1949)

«Хорс» (Regensburg 1947; ukazał się jeden numer)

«Альманах МУР» (1947; ukazał się jeden numer)

«Календар-альманах на ювілейний 1948 рік» (Мюнхен)

«Літературна ґазета». Додаток до «Українських Вістей» (Nowy Ulm; od 1947)

«Літературно-Науковий Вісник» (Monachium 1947–1948; 2 numery)

«МУР». Збірник літературно-мистецької проблематики (Monachium–Regensburg 1946–1947; trzy numery)

«На сторожі» (1946–1948)
«Орлик». Місячник культури і суспільного життя (1946–1948)
«Ранок». Літературно-мистецький альманах (Augsubrg 1946; ukazał się jeden numer)
«Рідне слово». Журнал літератури, мистецтва і науки (Monachium 1945–1947; 12 numerów)
«Світання». Літературно-мистецький альманах «Нової Епохи» (Augsburg 1945–1947)
«Слово». Збірник. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи (almanach; Nowy Jork 1962–1990)
«Сучасник» (1948; ukazał się jeden numer)
«Заграва». Літературний журнал (Augsburg 1946; 4 numery)
«Звено». Місячний журнал МУР (Monachium 1946–1947; 7 numerów)
«Українська Трибуна» (Monachium 1946–1949)
«Українські Вісті» (tygodnik; Goslar 1945–1946; 7 numerów)

Wspomnienia

Ігор Костецький, *Про єдність різноманістного й суперечливого. Невиголошена промова на з'їзді Українських Письменників Еміґрації 6–7 грудня 1958-ого року в Нью Йорку*; «Слово». Збірник. Література, мистецтво, критика, мемуари, документи, Нью Йорк 1962, с. 318–325.
Юрій Шевельов, *Зустрічі з Гніздовським*; «Світо-вид» 1991, Київ–Нью-Йорк, № 1 (5), с. 103–112.