

# Богдан Рубчак

## ПОТАЛА НЕЩАДНИХ СПРАГ Про ранню поезію Маланюка

*Хтось там знайде сі вірші, “останні вірші”,  
Буде потім і “посмертний том”,  
Ще й солодкий життєпис (о, се — найгірше!)*

### 1

У цій статті я хочу вказати на явища, що їх я назву процесами текстуалізації декількох провідних мотивів у поезії Євгена Маланюнка — на процеси плянового перетворювання плинного життєвого досвіду в постійні об'єкти поетичного мовлення, а зокрема (і що дуже важливо для моєї теми) спорудження того нерукотворного пам'ятника, що його сам поет так тісно пов'язав із власним прізвищем у свідомості українців.<sup>1</sup> Такі процеси, звичайно, керують більшістю поетичних текстів у світовій літературі, і дехто з поетів свідомо й навіть безпощадно з ними змагається. Але в Маланюка вони особливо цікаві хоча б тому, що часто випливають із крайніх протилежностей, які, своєю чергою, вливаються одна в одну. За панівні приклади таких протилежностей можуть послужити позитив і негатив на вартостевій площині, а на площині текстуального “я” — особисте й публічне, одиниця і колектив.

Тому, що я тут намагатимуся вистежувати самі процеси становлення Маланюкових поетичних об'єктів, я зосереджуся на першому етапі його творчого шляху.<sup>2</sup> Адже в збірках “Перстень Полікрата” (Львів, 1939) і “Влада” (у вступі до неї поет інформує, що закінчив її 1938 року, хоч вийшла вона у Філадельфії року 1951), вже помітна певна закінченість, навіть “забронзованість” цих об'єктів. Зустрічаємо на цьому етапі, наприклад, уже міцно заснований образ поета як “імператора заливших строф” (що, звісно, формувався значно раніше і тоді був значно цікавіший), у строфах справді “заливних” — строфах високої риторики, явного псевдонеокласичного позування й замкненого в тісні ідеологічні рамки “історіософічного” мовлення. Додам, що у віршах з років глибшої, нью-йоркської, еміграції<sup>3</sup> стається досить гострий згин: хоч пое-

<sup>1</sup> Ця стаття основана на доповіді, яку я прочитав на конференції, присвяченої пам'яті Євгена Маланюнка, 16 березня 1997 року в УВАН, у Нью-Йорку.

<sup>2</sup> Зосереджуся на збірках “Стилет і стилос” (Подебради, 1925), “Гербарій” (Гамбург, 1926), “Земля і залізо” (Париж, 1930) та “Земля Мадонна” (Львів, 1934). Не маючи під рукою оригінального видання “Гербарія”, мушу користуватися в цьому випадку книгою “Поезій” (Львів, 1992), під протестом проти “мовної редакції” цього видання, яка рішуче йде задалеко і знецінює його потенційну високу вартість. У декількох випадках я вживаю нью-йоркське видання “Поезій”, що його редактував сам поет, але яке має мало віршів із “Гербарія”.

<sup>3</sup> “Проща” (Нью-Йорк, 1954), “Остання весна” (Нью-Йорк, 1959), “Серпень” (Нью-Йорк, 1964) та посмертна “Перстень і посох” (Мюнхен, 1972).

тичні об'єкти щораз міцніше закріплюються, то іноді одночасно поволі відтекстуалізуються, відпоетизуються, і “я” стає вже зовсім оголеним (а чи прибирає позу цілковитого оголення). Герой не вагається показувати людям це своє нещастя, як ось у рядках із 1964 року:

Бачиш, пишу вже  
— не ямбом побідним,  
Ямбом юнацтва.  
Нема навіть ритму ні рими...

(“Перстень і посох”, 64)

До речі, поет уже куди раніше не завжди вважав свій ямб за “побідний”: ще 1926 року, приміром, він нарікає що “мій ямб задиханий”.

Слід тут додати, що Маланюк свої збірки не складав, а дуже суверо компонував — не так за тематичним чи стилістичним принципом, як скоріше за принципом якоїсь такої “маланюківської” духовної атмосфери, яка на різних етапах ззвучить у різних ключах, але ніколи в основному не міняється. Правда, в Нью-Йорку ця дисципліна трохи послаблюється, мабуть, тому, що на старість Маланюк хоче включити як-найбільше давніших добрих віршів у нові збірки. Але, з другого боку, книга вибраних віршів “Поезії” (Нью-Йорк, 1954), що її підготував сам поет, дуже зважено посилює портрет “імператора строф”: автор безпощадно виключає ті передвоєнні вірші (що багато з них — поетичні шедеври), які могли б так чи інакше захистити цей суворо пластичний модель. Зауважу, що цей модель у свій час дуже успішно справляється зі своїм завданням. В юнацькому віці, без доступу до оригінальних видань ранніх збірок, саме таким бачив я поета Маланюка, і саме так говорив і писав про нього.<sup>4</sup> А коли, в одній розмові, виникла пропозиція видати зібрані його твори, то він її негайно відхилив. Але знову, в дуже цікавому повороті, додана до цього тому свіжа збірка “Проща” вже починає оголошувати нові “глибоко-емігрантські” мотиви, які в багатьох відношеннях сперечаються з моделем, що в першій частині книги — в поезіях вибраних з давніших книжок.

Та проте, загально беручи, хронологічне чергування мотивів та їхній хронологічний розвиток — скажімо, своєрідний сюжет — часто доводиться встановлювати самому читачеві: багато-бо струменів Маланюкової поезії витікає вже з першої (чи, точніше, першою надрукованої) збірки “Стилет і стильс”. А до того, різні складні перетворювання протиріч у протирічча часто відбуваються симультанно, своєрідними зигзагами, іноді в одному вірші, в одній строфі, в одному образі. Отже, самі дати чи вряди-годи географічні місця під окремими віршами правлять лише за дуже загальні орієнтири. Явно хронологічно утворюються тільки певні загальні консолідації ефектів, для повільного увиразнювання й закріплювання первісних провідних мотивів. Але навіть і в цьому випадку слід нагадати, що в пізніших збірках першого етапу, не

<sup>4</sup> Див., напр., текст доповіді “Вогнений голос, що між нами” (Овид, квітень, 1957), що в ній двадцятидворічний автор майже зовсім не зрозумів осердя Маланюкові поезії; проте, це аж ніяк не зупиняло його читати про поста доповіді, що за одну чи дві з них навіть отримав був похвалу від самого майстра.

кажучи вже про нью-йоркську творчість, давно встановлені й закріплені моделі поета й поезії іноді поставлені під знак питання, а то й під знак заперечення.

Слід також утримуватися, сидячи над Маланюковими поезіями, від будування простірної односторонності розвитку мотивів — від негатива до позитива, від особистого до колективного. Пригадується десь вичитаний погляд Миколи Шлемкевича, що Маланюк власні психологічні комплекси проектує на історично-політичну сферу; хоч він сам собою цікавий, то все-таки не зовсім прийнятний.<sup>5</sup> По-перше, критик не зважає на вимоги текстуальності, воліючи послуговуватися доволі спроценим психологізмом на адресу особи автора. А по-друге, і що куди важливіше, такі переходи в текстах Маланюка не тільки двосторонні, але, як я тут згадував, також іноді симультанні. Приміром, вже в самому заголовку третьої книжки поезій “Земля й залізо” одночасно подаються два протилежні поляси Маланюкового проекту, а навіть, можливо, два центральні начала цілості його доробку — жіночий (жінка, мати, Україна, інтимність, ліричність) та чоловічий (батько, герой, публічність, історичність, епічність). Скажу, до речі, що тут подібність до Шевченкового світу помітна відразу. Подібний збіг протилежностей бачимо в заголовках збірок “Стилет і стилос” чи (що тут найголовніше) “Земна Мадонна”.

## 2

Вже в перших двох збірках молодий поет цілком відверто шукає свого поетичного обличчя (чи, точніше, своїх поетичних масок) у густому лісі текстів — рідних та світових. Багато дослідників підкреслювало — колись із осудом, тепер із радістю — явні впливи на нього російської поезії. А ось, мабуть, ніхто не дослідив не менш сильних впливів (зокрема в ранньому періоді) українських передсимволістів, хоча не виключене, що маємо тут справу, серед іншого, зі спільним корінням. Дослідники не вдавалися до цього цікавого питання, мабуть, тому, що сам поет опосередковано заборонив такі експерименти.<sup>6</sup> Адже цілком усвідомленим і часто проголошуваним ідеологічним завданням цілого його середовища було рішуче протиставитися “батькам” і в політиці, і в культурі (велими цікавим із цього погляду є “закомплексоване” ставлення цих інтелектуалів до уряду УНР і зокрема Петлюри та Грушевського). Подібні спроби також не є моїм нинішнім завданням.<sup>7</sup> Я тільки наведу два уривки з Черкасенка й Вороного, що їх “маланюківські” моменти мали б виявиться в ході цієї статті. Йдеться, передовсім, про давні топоси смертельного Амора й *femme fatale*:

<sup>5</sup> Джерела й точної цитати відшукувати не вдалося.

<sup>6</sup> Див., напр. відому статтю “Зовсім інші”. — “Книга спостережень”, т. I (Торонто, 1962), 322—342 і багато випадковіших застережень.

<sup>7</sup> Я зробив був спробу збудувати паралелі між передсимволістами й деким із поетів “Празької школи” в неопублікованій доповіді, що її я прочитав на з’їзді “Слова” в травні 1968 року.

Чорний блиск жарких очей,  
Пітьма кucherів-гадюк...  
Ох, не спатиму ночей,  
Не спиню солодких мук!<sup>8</sup>

І я в чаду солодких мрій  
Припав до уст і млів,  
Той поцілунковий напій  
Мене труїв, труїв...  
Я чув той щепіт вже крізь сон  
В обіймах білих рук, —  
І гинув, мов Лаокоон  
В стисканні двох гадюк.<sup>9</sup>

Разом із передсимволістами, але рішуче по-своєму, Іван Франко засновує в світогляді Маланюка центральне розщенення, що на нього доводилося мені вказувати в раніших виступах і що його я в цьому контексті називав би “Зів’яле листя” / “Каменярі” як своєрідну розмову між “декадентно” й “заангажовано” естетикою. Цитатами, алюзіями й інтертекстами сам поет недвозначно (і навіть іноді настирливо) натякає на свою покревленість із Шевченком, але все-таки, і, може, саме тому, це складне питання вимагає окремого дослідження. Вже почалися несміливі спроби дослідів впливів чеської й польської поезії на Маланюка. З нетерпінням чекають на серйозного дослідника явні зв’язки його поезії із західною літературою, зокрема з французьким постромантизмом; відомі мені коментатори поки що обмежуються списками прізвищ, що їх тут і там називає сам поет.

Чого шукає молодий Маланюк у цій гущі поетичних дзеркалень? Його безнастанно мучить якась “вічна спрага вічним болем” — якесь жадання, що його нібіто може виразити не вищукана поезія, але тільки “голодний крик”. Його мучать заклики до якихось подорожей на найдаліші острови, до якихось недосяжних обріїв, якась туга за абсолютом, яку Ніцше називав був “вічною раною буття”. Цієї спраги не втамує ніщо (або втамує тільки Ніцшо) — єдине пасивне безвідля, або ж єдина нага воля заклять чи на постійне пасивне завмирання, чи ж на постійне шугання в крайніх протилежностях, у крайнощах існування.

Повертаючися до моого ранішого застереження, я не хотів би “психологізувати” цей тематичний струм: певна бо річ, що він уже сам собою — література. В історії літератури такі мотиви можна б назвати, серед іншого, екзистенціальним різновидом романтичної іронії — парадоксом між жаданням та відсутністю, жаданням того, що на віki відсутнє, — що його єдино можливе вираження — це вбогі, недостатні, нестійкі слова поезії. Я вважаю цю “вічну спрагу”, цей “голодний крик” за життєдайну енергію всього Маланюкового доробку. Автор втілює цю енергію в обмежену кількість одностайних образних структур, що я тут розгляну декілька з них: кохання й жінка, краса і дія, поезія й поет. Ми побачимо, що вони між собою тісно пов’язані, а до того

<sup>8</sup> “Еспанка” (1913). — Твори, т. II (Київ-Віденськ, 1920), 149.

<sup>9</sup> “Чари” (1913). — ред. Орест Зілинський, Антологія української лірики, т. I (Едмонтон, 1978), 82.

постійно повторюються, створюючи неначе єдину надструктурну, суцільнний код. Я прочитуватиму їх у згаданій вже рамі плюса й мінуса та особистого й публічного. Всюди присутнє егоцентричне героєве “я”, в різних (іноді взаємно протилежних) масках та позах, сильно проблематизує цю раму, а зокрема пару особистого й публічного. Поет і ліричний герой завжди виступають разом. Поет сам себе постійно текстуалізує, сам себе постійно творить, стаючи власним текстом. Театралізація “я” в Маланюковій поезії така яскрава, як і в Байроновій. Комплікує ці пари ще й той факт, що героєве “я” розвивається в пристрасному, гарячковому діялозі з “ти” — з мовчазною, хоча тим не менш активною співрозмовницею. Нагадую, що, в пізнішій, “неокляничій” фазі (“Перстень Полікрата”, “Влада”) яскравість героевого “я” іноді затмрюється й невтілізується супільно-політичними узагальненнями, тобто “публічними” позами, які дозволяють читачеві бачити тільки двовимірну поверхню. Цікаво (і, зрештою, закономірно), що разом із послабленням енергії унікального “я”, слабшає самобутність форми Маланюкового вірша. Десь діваються близькавично-разючі приблизні рими, звукові експерименти.<sup>10</sup> Все “вигладжується” і стає, разом із “я”, поверховим, “загальним”. Експериментування (але вже зовсім інше) приходить, разом із відновленням “я”, в поезії “глибшої” еміграції.

### 3

Маланюк — поет кохання передовсім, зокрема, коли “кохання” брати в ширшому, ніж звичне, значенні.<sup>11</sup> Він поет кохання в незліченних і часто взаємно протилежних нюансах цього найскладнішого з почуттів. Воно ж бо настільки широке, що найчастіше (принаймні в літературі) довірене втілювати бажання неосяжних обріїв буття.

На негативному полюсі цієї тематичної структури в Маланюковій поезії знаходимо своєрідну фізіологічну демонічність. Іноді таке кохання це “лиш спазматична судорога щастя”, тобто оргазм, який є короткочасним епізодом у запеклій боротьбі чоловіка з жінкою, з конечною поразкою чоловіка. Ризикуючи поверховою фройдизацією теми, все-таки слід сказати, що реакцією на таку поразку буває характерна насильницька еротика:

В пекучім полоні тебе в цю мить неволю, —  
Крівавлю стомлено твій спопелій рот.  
(“Земля й залиzo”, 32)

Зброя жінки в цій боротьбі — куди рафінованіша й небезпечніша. Демонічного самця-“война” зневолює не тільки спокуса сексу з його неухильним наслідком, але, що головніше (і що, врешті, одне й те саме), — нездоланна жіноча магія.

<sup>10</sup> Саме вишукані рими, разом із іншими алітераційними засобами, найбільше постраждали від “мовної редакції” згаданого львівського видання.

<sup>11</sup> Юрій Шерех заторкує це питання з трохи іншого боку. Див. статтю “Влада це — серце”. — Друга черга. (1978). 237—241.

Так пали-ж, не гаси мою спрагу, —  
Не пускай з кайданів твоїх рук,  
Погуби мене пеклами пагуб!  
Заголуб мене полумям мук!

(“Земля й залізо”, 29)

Зустрічаємося в таких текстах із якимсь аскетичним, майже монашim (як у Липи) проклинянням фізіологічного кохання як гріха. Ось рядки, що своїм озвученням нагадують більй вірш “Кассандри” Лесі Українки:

Бог покарав мене моїм коханням,  
Бог покарав твоїм нещадним брудом —  
І ось закаляна моя гординя.  
За чорні мрії, за гріховні зваби  
Бог дав тебе — Антимарію! Відьму!  
(“Земна Мадонна”, 50)

Таке кохання зображене не тільки як гріх, але як якась покута за якість гріхі (“А в пристрасних обіймах — кара”), як отрута, як кохання, або, врешті, як такий критичний стан тривоги, що з нього може визволити тільки смерть.<sup>12</sup> Ми пригадуємо образи спраги й голоду як поетичну конкретизацію точніше невизначеного жадання найдальших обріїв буття. Секс стає “подорожжю на Цигеру”, бо він сміє симулювати такі жадання, ставши навіть не їх тимчасовим сурогатом, а їх карикатурою. Недарма в декількох віршах, у зв’язку із сексом, повторюється бодлерівська фраза “солодке зло”. При відсутності напущувань плятонічного апостола Павла, тут маємо справу з осердям романтичного й постромантичного декадансу, не як точно означеній школі, а як загального поетичного напрямку.

Є в Маланюка декілька згадок про матір, бабусю, а в пізнішій творчості — зворушливі вірші, присвячені пам’яті покійної дружини. Але, як правило, знаходимо досить мало жіночих постатей, що до них ліричний герой не плекав би почуттів еротично-романтичних, навіть коли ці жінки вже давно покійні, як ось Башкирцева. До майже всіх із них він звертається в другій особі однини (іноді, по-пушкінському, на “Ви”) — адже вони є ці мовчазні співрозмовниці в його постійних діалогах.

В образах жінки як негативної енергії кохання особливо сильно відчутина текстуалізація, з виразними ремінісценціями з інших відомих текстів, а то й з інтертекстами. Ось як “особиста”(явно “фройдівська”) героєва тривога проєктується на інший текст:

У м’язах цих співала творча сила.  
Тремтіла тьма. Ще ніч лежала ниць,

<sup>12</sup> Тут можна додати, що в демонології різних народів, включно до українського, сексуальні зносини з жіночим демоном (русалкою, мавкою лісововою, перелесницею) закінчуються осамітненням, зличавінням, дивною хворобою й жахливою смертю.

Як ворогом підслана Даліла  
Ввійшла в намет мою підняті міць.<sup>13</sup>  
(“Земна Мадонна”, 48)

Демонізація жінки особливо яскраво виражена в постаті Кармен у циклі “Кармен і Беатриче” (“Земна Мадонна”, 20–25) і в декількох неназваних варіяントах цієї постаті в інших віршах. (До речі, строфа із Черкасенко, цитована раніше, взята з вірша про еспанську циганку, що танцює на сцені.)

Гадючий стан співає й кличе  
І тягне п’яна ніч очей...

І невідступна, необорна  
Ні для молитв, ні для хреста,  
Кармен, Кармен солодка й чорна,  
Ти труйш знов мої уста.

Так пристрасно, так люто, так несито  
Гадюкою вп’ялась в уста.

Ще одна літературна демоніца, вже куди близьча до української культури, це відьма, а іноді й точніше — відьма-сотниківна з Гоголевого “Вія”, що варіянти її образу повторюються особливо часто в ранній поезії Маланюка, і, до речі, відлунюються в інших поетів “празького” середовища, як, приміром, у Лівицької-Холодної. Образи відьми, русалки отримують різні фольклорні прикмети й властивості, як, наприклад, вміння блискавично змінювати свою подобу:

Скалічена квітка — отут:  
Прозорі повіки потвори  
Ховають у погляді хорім  
Скарби несмертельних отрут.

...Під сяйвною казкою ночі —  
Жаба, малпа, горбата — ти.  
(“Земна Мадонна”, 41)

А тепер погляньмо, як із допомогою всього кількох лексичних замін, кількох “переписань”, демонічне кохання й демонічна кохана переступають тонесеньку межу між сферою інтимно-особистою та сферою історично-публічною, ніколи зовсім не залишаючи тієї першої: індивідуальність і колективність схрещуються, а іноді цілком спливаються в нову цілісність. Отже, демони історії стають своєрідним виправданням демонів інтимного кохання, і навпаки. Ось варіант уже тут згадуваного мотиву насильницького чоловічого кохання:

<sup>13</sup> У львівському виданні “Поезії” цей рядок змінений на “Ввійшла в намет мою підняті міць”, що цікаво протиставляється оригінальній версії (206).

А пекучий вітер розвіяв сором —  
Я терзав Печенігом твої пелюстки...  
І, здавалось, навколо табором — Хозари.  
І, здавалось, обох нас прошиють клинки.  
(“Стилет і стилос”, 27)

Майже непомітними знаками-показчиками, що вказують на історичний дискурс, мотив сексуального акту історизується (і, отже, політизується) в контексті Маланюкового текстосвіту. Ось ще один приклад:

Кусай, кусай мене; — бо ж знаю ти — не Та...  
І в вітрі пристрасти татарський свист погоні:  
Ось-ось — в проклятій тьмі хроплять скажені коні  
І тяжко гупають нещадні копита.<sup>14</sup>

У цьому уривку важливі не так наявні татари й їх калямбурний ударний акомпанемент, як відтінки значень іменника “погоня”, а особливо займенник “Та”, що написаний з великої літери. А ось як покута за “гріхи” особистого кохання, що про неї я також згадував, змінюється на покуту і лицаря, і всієї нації (за гріх кохання з відьмою, за гріх “кохання” народу з ворогом?) відповідними знаками-натяками:

За шал жагучої жадоби,  
За хижу пристрасність обійм,  
Назустріч йдуть криваві доби,  
Гrimить грозою грізний бій.  
(“Terbarij”, “Поезії”, Львів, 78)

Подеколи натрапляємо на нагромаджування таких постійних знаків-гасел у якихось майже автоматизованих рефлексах, що їх, здавалось би, не завжди легко докраю збагнути, навіть із допомогою контексту:

І крізь людську спіtnілу похіть —  
Горітимем навзаем, так, —  
І все ж згучатиме епоха!  
І все ж палатиме мета!  
(“Земна Мадонна”, 43)

Але, як побачимо трохи пізніше, навіть такі наче б то хаотичні строфи — глибоко позначені.

Нагадую, що інтимно-особисті ремінісценції еротичного кохання частинно втілюють яру енергію тривожного шукання найдальших обріїв буття. Вольовим рішенням поет заставляє цю енергію служити публічній, історично-політичній тематиці. Хаос ночі кохання він пляново

<sup>14</sup> У нью-йоркському виданні вибраних поезій, мабуть, під диктат дозрілішого віку, автор змінив “кусай” на “цілуй”. Це — цікавий приклад пізнішого “неокласичення” навіть ранніх текстів, але воно псує настроєву суцільність образу. — Див. “Поезії”, 43.

(але ніколи не остаточно) переписує на хаос ночі української історії. Отже, під поверхнею публічних тем, енергія ночі інтимних почувань не перестає вібрувати, пробивається крізь пласт історично-політичного нашарування, вже самою лексикою (повторюванням і варіюванням знаків) створюючи оте особливе “маланюківське” забарвлення й тональність, оту особливу еротизацію політики.

Колективність публічного профілю зрівноважується з індивідуальністю профілю особистого з допомогою засобу щенченківської персоніфікації — мільйони українців одніяться в постаті жінки-України, яка методично уподібнюється до коханих (“справжніх”, а чи “інтертекстуальних”) жінок і до якої ліричний герой також виявляє нібито еротичні почування. Вже згадуваний образ відьми-сотниківни (цікаво, чи сам Гоголь тут також невисловлений символ в контексті Маланюкових статей) — це, мабуть, найпомітніша символічна ланка між “індивідуальним” та “колективним” профілем демонічної жінки. Ось рядки з вірша начебто про особисте кохання:

Все тільки приверзлось. Розтанув подих Бога,  
І — мертвa і страшна — краса твоя в труні.  
Вій вії не підвів... Застряла в вікнах погань,  
І — Хома Брут — я вмер в огидній тишині.  
(“Земна Мадонна”, 11)

А ось уривок із вірша про Україну як Степову Елладу, який неначе сперечається з куди ранішим рядком “О, моя Степова Елладо”:

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

Труна свистить, колуючи, а Вій  
Заліznі вже розплююще зіниці.  
(“Земна Мадонна”, 15)

Ці два вірші надруковані в сусідстві. Їхній майже одинаковий образний реквізит рантом змінений одним-єдиним постійним знаком “Еллада Степова” (чи, точніше, його запереченням), що його читач негайно впізнає: адже Маланюк вже давно надав йому емблематичної вартості і тепер може вживати його блискавично, як умовний код, хоч знову на протилежних полюсах плюса або мінуса. Щобільше, цей знак опосередковано впливає на попередній, нібито особистий вірш, підказуючи прочитання тамтешньої постаті сотниківни як також негативний образ України її героєвого інтимного, і небезпечного, відношення до неї. До того ж, тут географічна територія, що омітувана історією, і омітувана постаті жінки зливаються в якийсь єдиний надобраз.

На прикладі Еллади/сотниківни ми бачимо, як образи України/демонізованої жінки не тільки зустрічаються в раннього Маланюка щокроп, але поєднуються в суцільні надобрази і, що головніше, опосередковано впливають на ті жіночі постаті, які з Україною безпосередньо не пов’язані. Україна стає облудливою відьмою-коханкою, а то й гете-

рою-повісю (зайво нагадувати, скільки такі зображення батьківщини свого часу нарobili Маланюкові клопоті<sup>15</sup>), а її насильний самець-коханець проєктується від першої на третю особу, і стає або її ворогом, або ж її варязьким лицарем, так опосередковано ідентифікуючися з ге-роєвим “я” — з його естетизмом та всілякими “фройдівськими проблемами”.

Ні, Ти — не мати! *Шал коханки*  
У чорнім полум’ї коси...

І хижий хан буде безкарно  
*Впивати уст отруйний мед...*

І знову ніч очей покличе —  
*Тебе спіймати, схопить Тебе б!...*

Тебе б конем татарським гнати,  
Поки аркан не заспіва!  
*Бо ти ж коханка, а не мати,*  
Зрадлива бранко степова!

(“Гербарій”, “Поезії”, Нью-Йорк, 28)

Тільки ти, перекохана мандрівниками, —  
*Всім даруєш розтерзане тіло для втіх,*  
*І кусають, і душать брудними руками,*  
*І з плачем твоїм злиті харчання і сміх.*

Ти ж подряпана вся, божевільна блуднице,  
В дикій слині коханців, — *розпусто краси!*  
(“Земля її залізо”, 10)

Тут — жінка безсила — земля розімлала від спраги,  
Розкривши чернозем в *розпусній нестямі для всіх...*  
Ta буря сурмить. Чую — йдете, грядете, Варяги,  
Обняти, стиснути й витиснути форму краси.  
(“Земна Мадонна”, 101; всі підкреслення мої — Б. Р.)

Розщеплювання-помножування однієї постаті (в цьому випадку чоловічої — ворог-лицар, а в далішому — ліричний герой) на групу протилежностей є постійною практикою Маланюка. Спересердя ліричний герой в наведених прикладах неначе приєднується не тільки до варязьких лицарів, але й до комплексу образів насильника — ворога. Адже фраза “бо ти ж коханка” — вказівка на сферу особистого кохання: відразу видно, що ця “зрадлива коханка” аж надто подібна до тієї, яка намагається знищити ліричного героя в своїх отруйно-гадючих обіймах,

<sup>15</sup> Мабуть, найжорстокіша й найвідоміша атака: Святослав Доленга. “Поет тьми ї хаосу (З приводу збірки Є.Маланюка — Земна Мадонна)”. — Ми, книга IV (весна, 1935). — Варшава, Варяг, 1935, 113-134.

але до якої, все-таки, він виявляє почуття ревнощів. Іноді такі “пікас-сівські” єднання особистого й публічного профілів жіночої постаті, і отже, першої й третьої особи постатей чоловічих, неначе виходять із-під авторового контролю, як ми це вже бачили в інших контекстах. Наприклад, розмовляючи зі знайомою жінкою-емігранткою в її міському помешканні, —

Але дзвонять під нами трамвай:  
П’ятий, поверх, бісквіти і чай —

ліричний герой подумки зронює якесь все-таки досить дивне побажання — заклинання своїй, як видно, жаданій приятельці на чужині:

Та щоб ніч українська бреніла  
Діамантовим трепетом зір  
Та тягла Вас незбагнена сила  
В темну згубу, в безодню, *в ясир...*

(“Земна Мадонна”, 89; підкреслення моє — Б. Р.)

Перехід кохання й коханої від мінуса до плюса — зі сфери демонічної у сферу благодійну, іноді навіть ангельську — знову стається майже непомітно. Рухається він, серед іншого, з допомогою типово маланюківських (та й узагалі “пражанських”) “мужніх” оксиморонів, як ось: “жорстока ніжність долоні” коханої, “люта ніжність мої”, “крижана ніжність”, “гірка радість”, “гірка солодкість жінки” тощо. Але відтінки демонічного іноді лягають ширше. Ми пригадуємо приклад дисциплінування української жінки — землі рятівними варягами. А ось опис весни в образі вольового кохання, що оснований на універсальних мітах землі — праматері як жінки та чоловічої зверхності сонця. До речі, тут знову зустрічаємо нерозривне єднання жінки й території:

Так праматірно-вічно розкрила  
Чорнозему укохану плоть,  
Яре сонце напружує крила —  
Схопити і побороть!

(“Стилет і стилос”, 24)

Іноді, але дуже нечасто, буває так, що жадання благодійної еротики на хвилину тамує спрагу найдальших обрів буття, і отже, краса жіночого тіла заперечує різні метафізичні й історичні асоціації, що в Маланюка звичайно з нею пов’язані (звертаю увагу на багатозначний прикметник “вигаданих” в наступній строфі). Ліричний герой тільки журиться, що любе тіло постаріє без нього:

Життя даремно захотіло  
Спокуси вигаданих мет.  
А там десь в сонці Ваше тіло  
Розгубить золото і мед.

(“Стилет і стилос”, 26)

“Мед” тут уже не “отруйний”, а здалека перегукується в свідомості читача з “медом сонця” Степової Еллади. Про це піде мова пізніше. А тепер слід згадати, що з моментом, коли ці “спокуси” найдальших обріїв, ці “вигадані мети” *безпосередньо* втілюються в історично-політичні образи — негайно заперечується бажання конкретного жіночого тіла. Воно заперечено, можливо, також тому, що це тіло тепер уже “тут”, а не “там десь”:

Що мені твої пестоші вбогі?  
Жорстока ніжність долоні?  
Тут жагуча музика епохи,  
Тут сонати останніх агоній.  
(“Земля й залізо”, 25)

Вказуючи на естетизацію й еротизацію трагічної боротьби (Бетховен? Може, Вагнер?), яка безумовно заступає “кволі” жіночі пестоші. Але жіноча долоня не тільки “ніжна”, а одночасно й “жорстока” — без уже відомих нам знаків історично-еротичної “жорстокості” цей епітет майже незрозумілій.

А ось приклад безпосереднього переходу благодійного кохання від інтимного до публічного мовлення уувідному сонеті до “Земної Мадонни” (5):

Ще сяє день. Ще високо блакить,  
Далеко ще до вечера, єдина.  
Мої обійми сильні і палкі,  
І прийде час — ти подаруєш сина.  
Я знаю — гуркотить лиха година,  
Грядуть заліза й пурпуру роки.  
Він буде воїн. Ждуть його — полки...  
  
І руки ці зламають марний стилос,  
Щоб знов творити розпочатий Рим.

Разом із чеканням на приемний вечір із коханою жінкою, ліричний герой уже встигає бачити сина — майбутній плід цього вечора — воїном. Але найцікавіше тут ось що: раптом розплівається навіть ця візія, і герой звертає нашу увагу від сина на себе самого (“руки ці” і також вже відомий читачеві символ стилоса в противагу до стилета) — на те, що він сам стане полководцем, будівником недобудованого украйнського Риму.

Образи благодійного, спокійного кохання та благодійних, чи навіть ангельських, жінок, вже без діялогів із демонічністю, найчастіше зустрічаємо в пізнішій Маланюковій творчості, хоч трапляються такі жінки й раніше. Але на ранньому етапі плюс і мінус найчастіше все ще пов’язані між собою: пекельній Кармен, наприклад, відповідає ангельська Беатріче, жахливій Антімарії — ніжна Марія (яка, в свою чергу, вступає в діалог із Шевченковою), а в куди складнішому співвідношенні, що в ньому плюс і мінус нівелювані, Венера — Афродіта відповідає Мадонні — Приснодіві:

Там — Приснодівою — Мадонна,  
Тут, на землі, зоріш — ти,  
Що в пурпурівій мушлі лона  
Ховаєш перлу чистоти.

(“Земна Мадонна”, 95)

Морська мушля — атрибут Афродіти — увиразнюється як фізіологічний атрибут земної жінки. Коли порівняти цей парадоксальний (майже оксюморонний) образ із гетерами — Венерами негативного профілю жінки, що їх тілесні властивості поет називає навіть стервом, тоді стане явно, що жіноча моральна “чистота” є знаком плюса в куди ширшому значенні, ніж інтимне кохання, включно навіть до сфери історично-політичної: “невинність” жінки, хоча б і Афродіти, дорівнює волелюбній сміливості нації. Мабуть, тому ліричний герой бажає знайомій емігрантці трохи побути в ясирі. Ідеологічні висновки нашарування особистої моральної чистоти на волелюбну самостійність я залишаю читачеві.

Мостом між лірично-особистою й історично-політичною візією благодійної жінки стає літературна постать Беатріче, що в Маланюка безпосередньо протиставляється не менш літературній постаті Кармен (див. цикл віршів “Кармен і Беатриче” в “Земній Мадонні”, що в ньому Кармен отримує аж сім віршів, а Беатріче тільки один). Коли Кармен — еспанська циганка, то Беатріче — українська дівчина, яка стає одночасно і поетовою музою, і музою України (не можна тут не помітити цікавого схрещення Шевченка з Данте). Слід би додати, що коли літературна Кармен репрезентує розхристаний модерн, то літературна Беатріче й її мовне втілення нагадують чистолінійну, формально зрівноважену неоклясику:

Добриденъ, польовая Беатриче,  
Селянська музо цих достиглих піль!

Ось — міряй, обраховуй, конструйуй,  
В умовний час хвилюйся і цілуй  
І гірко знай, що є десь Беатриче.

(“Земна Мадонна”, 22)

У довготривалому літературному топосі Мадонни/повії, Беатріче “десь там”, хоч вона й “земна”, а Кармен поруч, аж надто поруч, “в умовний час”. Спокуси обидвох — протилежні, але кожна з них тим не менш потрібна. Ось в чому засновується сміливий, своєрідно середньо-вічний парадокс непорочності Афродіти.

У майстерному вірші (відкритому діялозі з Шевченком) “Молитва” Марія також “земна” — навіть народить сина природним шляхом — але її непорочність насвітлена рядом символів, які оточують її (голуби, лілея). Вона неначе перегукується з жіночим символом України, але ним все-таки докраю нестає: Маланюк вводить ще одну жіночу постат — безіменну “Мадонну Диких Піль”, яка є й жінкою, і територією — як паралелю до Марії, здійснену займенниками “вона”/“ти”. Постать Непорочності Діви має впливати на “степову мадонну”, хоч вони залишаються у власних окремих часопросторах (їхні два простири

символічно з'єднуються тільки один раз, у вигуку “крівава моя Галілея”, який також з'єднує жінку й країну):

Воркував голубий Іордан за її плечима,  
Крильми срібними краяли вічну блакить голуби,  
Її звали — Марія.  
— А як же вгадати твоє ім'я,  
Що його десь шепочуть дрімучі дніпровські степи?

Між нарцисами Назореї — біла лілея —  
Під збанком з водою хилила смагляве плече...  
— В басаманах ріллі, о, крівава моя Галілея,  
Чорна праця землі степовую мадонну пече!

(“Земна Мадонна”, 77)

У центральній паралелі між цими двома жіночими постатями заування “степової мадонни” — народити Месію для України. Отже, під впливом Марії, алегоричне зображення України неначе протиставляється само собі: несучи на собі багато ознак, що в інших контекстах були б негативними, тут воно все-таки майже дорівнює Богородиці. До того, тут посилюється й наснажується маланюківська “еротична географія” — еротизування краєвиду, що в ньому обриси жінки й обриси території розрізнати вже майже неможливо.

І так ми знову приходимо до втілення жадання найдальших обріїв буття, що його звичайна, близька жінка ніколи не втамує, а її намагання це зробити звичайно закінчується образою. Приходимо до образу далекої наречененої (чи, точніше, нареченої), що явно подібна до непорочної Афродіти:

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

(“Земля й залізо”, 19)

#### 4

Краса демонічної жінки — найнебезпечніша її зброя, керівний засіб її фатальної переваги. А тому, що принцип жіночого постійно перебуває в центрі Маланюкового текстосвіту, краса в загальнішому значенні також може бути небезпечною — краса природи, краса міста, а зокрема краса як остаточна мета мистецтва. Отож, нездоланна сексуальна принадливість пов’язана, більш чи менш опосередковано, з негативним поняттям краси взагалі. В наступних рядках, наприклад, важко не помітити схрещення знаків “темного” кохання зі знаками царства краси естета-декадента:

Я зацного володар царства:  
Престола зла, крайні гріхів.

Мій самоцвіт — рубіни крові,  
Моя краса — останнє зло:  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 83)

Нагадую, що ліричний герой незабаром стане володарем інших (хоч бінарно споріднених) територій.

Вже в заповідному ввідному вірші до збірки “Стилет і стилос” поет висловлює недовіру до уявних, естетизованих краєвидів пасивної, гіпнотичної краси Гомерових лотофагів, а чи Гогенових тагітяночок, які загрожують небезпекою “солодкого зла”.

Пливу й пливу повз береги краси.  
Там дивний ліс зітхає ароматом  
І весь дзвенить од гімнів п'яніх птиць...  
· · · · ·  
Там зачарують гіпнотичні кобри  
Під пестощі золототілих дів...  
(“Стилет і стилос”, 3)

Цей простір такий принадний, як пісні сирен, як острові Цірцеї, як гадючі обійми Кармен. Його необхідно обминути, аби не втратити мужню дієздатність, навіть коли такий порятунок вимагає просто титанічного зусилля волі.

Небезпека краси, скажімо, французьких постромантіків зустрічається в Маланюкових рядках із ранішою, романтичною небезпекою краси метафізичної, бажанням втікати кудись за хмарі (як іноді в Шевченка, а зокрема в Тичини), що й собі приносить забуття, звільнення (знову як у Шевченка) від обов’язку свідчити.

За мармурові мури мрій  
Землі не долітає гомін.  
· · · · ·  
Так близько вічність. Диха синь.  
В орбітах космоса-сонати...  
О, коли б міг цілком не знати  
Земної чорної краси!  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 79)

Ta проте, можливість такого заспокоєння спраги найдальших обріїв буття — це також зла віра, забуття обріїв буття, що загрожує, серед іншого, небезпекою прекрасної смерті Шопенгауера, в редакції постромантичних поетів. Адже чи смерть “темна”, а чи “сяйна”, в цьому випадку, не так уже й важливо:

Кляну земний, гріховний, чорний рай,  
І сяйвна смерть віднині — ясний вирій.  
(“Земна Мадонна”, 12)

Земна краса — чорна, земний рай — чорний, далека батьківщина — “Чорна Еллада”, і тільки смерть — “сяйвна”. Але чорний простір — єдиний автентичний простір:

Мозок видряпатись не годен  
З міцно збитої кулі кісток...

Хай загинуть бліді, молитовні,  
Всі, що міцно кохали день,  
Всі, що вірили і горіли  
Восковою свічкою літ.  
“Хай живе засмальцюване рило  
Непідлеглої небу землі!”

(“Земна Мадонна”, 53)

Вже у згаданому ввідному вірші до “Стилета і стилоса” відповіддю на наркотичну, пасивну красу є краса дії задля себе самої, краса руху, краса нагої волі. Адже тільки в дії можливе шукання — в дії, що йй за арену править земний простір, а не надземне безмежжя:

А тут — жаха набряклий вітром обрій:  
Привабить, зрадить і віддасть воді.  
Та тільки тут веселий галас бою —  
Розгоном бур і божевілям хвиль.  
Безмежжя! Зачарований тобою,  
Пливу в тебе! В твій п’янний синій хміль!

(“Стилет і стилос”, 3)

Краса дії тут знову (хоч уже трохи інакше) естетизується лексикою, сама в собі стаючи романтичним “хмелем” пригоди, хлог’ячою мрією зачитаного в подорожніх книжках Артура Рембо. Ось подібні рядки з іншого раннього вірша, тепер уже таки з епіграфом із Рембо:

Під галас хвиль напружить паруси  
І пить, і пить на дикому роздоллі  
Безмежний шал безкрайньої краси!  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 85)

Небезпека особистого кохання ховається, серед іншого, в тому, що воно загрожує заслонити красу дії, красу безмежного простору, замкнути обрій або тісними обіймами, або ж тісними стінами родинного дому:

Гірка солодкість жінки! Так.  
І рай земний — сліпа пустеля.  
Гнилою раною — уста,  
Гнітіочим небом — хатня стеля.  
(“Земна Мадонна”, 43)

З цієї перспективи починаємо розуміти строфу, яка раніше здавалася нісенітною. Наведу її ще раз:

І крізь людську спіtnілу похіть —  
Горітимем навазаєм, так, —

І все ж згучатиме епоха!  
І все ж палатиме мета!  
(“Земна Мадонна”, 43)

Неможливість діяти дорівнює помсті Даліли, дорівнює відсутності сили, тобто дорівнює імпотенції. І, парадоксально, саме інтимне пристрасне кохання загрожує такою небезпекою, бо відгороджує героя від публічної сфери діяння. Переходячи до цієї сфери, можемо сказати, що колишній вояк, який мусів стати емігрантом, загрожений таким безсилям якнайбільше. Але, з другого боку, перед емігрантом відкриваються простори, які ведуть далеко поза вишневий садок. Емігрант переходить географічні кордони; емігрант-поет переступає кордони по-чуттів, становлень, сфер буття — іноді, як Маланюк, від однієї крайності до іншої. До цієї теми я ще повернуся згодом.

Процес переходу поняття краси в публічну сферу, тобто історизація й політизація краси як дії, відбувається на двох рівнях. По-перше, естетика дії як мандрівки й пригоди стає красою цілеспрямованої боротьби, яка все ще не може позбутися слідів декадентної естетизації:

І розгортається безкрай,  
І ширшає сафірне коло.  
Грай, вітрє, перемогу! Грай,  
Як пристрасть простір поборола,  
Як обрій перемогла,  
І сказ стихій — в руках побіди.

(“Перстень Полікрата”, 47)

А по-друге, історизується й політизується також краса природи — отримуємо не тільки символічний, але й своєрідно ніцшеанський філософський краєвид, що (як ми вже бачили) часто з'єднується з алгоритичною жіночою постаттю. Такий краєвид уже сам собою стає енергією — він сповнений дії, перебуває в постійному русі. Недарма провідним символом такого текстуалізованого простору є вітер — один із центральних компонентів Маланюкової романтичної образності.

Як це було у випадку жіночих постатей, краса простору — зокрема далекого, українського, і отже, омітізованого — в освітленні історії часто стає антикрасою (“Антимарією”), аж ніяк не ліквідуючи себе такою переміною. Ось два приклади, що в першому знову зустрічаємо сполучення текстуалізованого краєвиду з алгоритичною жіночою постаттю:

Зостає лише рівний профіль і зоряний зір,  
Та ще заграв глухих за плечима Твоїми трептіння:  
Всі принади Твоєї страшної краси.  
(“Гербарій”, “Поезії”, Нью-Йорк, 24)

І на Захід, на Захід ридають вагони з хаосу і смерти  
Запокаліпси піль Твоїх, з пекла Твоєї краси.  
(“Земля й залізо”, 39)

Знову бачимо, як високо естетизовані, декадентні фігури “прини-

ди страшної краси" чи "пекло краси" застосовані до дуже актуальних історично-політичних потреб, тим не менш вперто прозираючи з-під таких разоче відмінних нашаровувань.

Краса для поетів — це передовсім краса мистецтва, краса поезії. Вони або її культивують, або з нею борються, але не брати її до уваги не можуть. І, звичайно, краса поезії також тісно пов'язана з принципом жіночого. В особистому темному профілі поезія, подібна до кохання, є для Маланюка романтичним криком муки, демонічним прокляттям. Слово поезії не годне досягнути найдальших обріїв буття — воно тільки мучить марними заманами, як гадючі обійми демонічної жінки.

Є тільки смерть, є тільки тьма

Та пристрастна музика муки.

(“Земля й залізо”, 30)

.....  
Безкровна Муза — нежива,

А я несу їй в біdnій жертви

Мої скалічені слова —

І окрівавлені, і мертві.

(“Стилет і стилос”, 37)

У другому прикладі не можна не помітити переписання складних співвідношень чоловічого й жіночого принципів у якомусь згубному, але неминучому коханні. Вплив декадансу на такий погляд на поезію (знову!) цілком явний. Взагалі, Маланюк одверто перегукується з французькою постромантичною поезією численними епіграфами, перекладами, інтертекстами. Ось відкритий, але все-таки неоднозначний, реверанс в бік цієї близької йому естетики:

Кричить життя скажена правда

На Avenue de l'Opera...

І вже здається, що в кутку

Сидить і дивиться на мене

Примара п'янного Верлена,

В абсенті топлячи нульгу.

(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 82)

Але, як, мабуть, у кожного поета, зустрічаємо в Маланюка також гімни своєму дивному дарові, що іноді поєднані з погідною красою природи і, опосередковано, з українізованою музою — Беатріче. Така “поетична” природа, як усе інше в Маланюка, текстуалізована, а іноді (як ось у наступному прикладі) інтертекстуалізована:

На арфі сонця теплий день заграв

І серце під музику стеле сповідь...

(“Стилет і стилос”, 23)

Щоправда, такі стилізації трапляються нечасто, бо поет, напевне, й сам відчував, що вони — “не Маланюк”. Та й взагалі, поезії не мо-

же бути дозволено надовго залишитися “тільки” поезією, не може бути й мови про будь-яке тривале домовлення з постромантичними декадентами і, зокрема, з пізнішими модерністами про те, що поезія нічого в дійсному світі не міняє і ні до чого не зобов’язує. Адже це дорівнювало б “солодкому злу” темного кохання з прекрасною чарівницею, хоч би яким було привабливим таке переживання (тобто таке писання). Поета не тільки огортає розпач над “безсилям” поетичного слова, але й запалює можливість знайти слово сильне, слово вольове, слово не як абстрактну, а як дійсну дію:

Яких ще віршів вирізуватъ  
З кривавого м’яса днівъ?  
Які породити слова?

(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 103)

Така розплачлива, майже гістерична, віра в силу слова іноді ризикує автопародією: адже вже сам розпач твердження натякає на дошкульну підозру заперечення — на страх, що поезія як політична дія таки не може бути сильною.

Всі вироки, здається, проказав  
Рвучким і ярим віршем... А Росія  
Ще догнива, як здохлий бронтозавр,  
І труп — горою — мертво бовваніє.  
(“Земля й залізо”, 57)

Шляхом негативних функцій поезії як недостачі починається Маланюкова болісна — найболісніша — програма оприлюднювання своєї особистості візії й цілеспрямовання енергії слова. Слід тут негайно підкреслити, що поет майже ніколи не віддає своєї неповторної особистості колективу, не стає “рупором мас”, не “каже за всіх”. Він суверено зберігає свою відстань, свою радикальну Іншість (яка так яскраво висловлена в особистій ліриці) супроти далекого “народу”. Своєрідна мобілізація й ідеологічне спрямовування поезії відбувається майже завжди з поетової власної точки погляду. (Як я вже згадував, за виняток цьому правлять деякі “ораторські” вірші в збірках “Перстень Полікрата” чи “Влада”.) Як у всіх інших випадках, кожний шар не перестає просвічуватися крізь інші: багато “викреслюється”, але нічого безслідно не “вимазується”, нічого не пропадає назавжди. Знову виникає враження, що на “підсвідомість” тексту накладається воля й свобода вибору публічного мовлення. Повторюю, що поетове рішення переписувати особисту лірику, переписувати “слабе” слово на “сильне” — не тільки усвідомлене, але (як заявляє сам ліричний герой) систематично, навіть якось дієтично, проведене:

Насичаю себе залізом  
В ці жорстокі, в ці трудні дні.  
(“Земля й залізо”, 56)

У вірші з відверто провокативним французько-декадентним заголовком “L’Art Poétique” Маланюк заявляє:

Поет — мотор! Поет — турбіна!  
Поет — механік людських мас,  
Динамомайстер, будівничий.  
Повстань майбутнього сурмач,  
Що конструює День над Ніччю.

(“Стилет і стилос”, 44-45)

Приблизно чверть сторіччя після написання цього вірша Віктор Бер (він же Віктор Петров і В.Домонтович) опублікував довгу статтю “з приводу” цього Маланюкового тексту.<sup>16</sup> Стаття явно неприхильна, провокативна в негарному сенсі слова. В її складному й розумно-хитрому (хочеться сказати навіть “хитромудрому”) викладі, автор приховано обвинувачує Маланюка в намаганнях убити мистецтво поезії шляхом і протофашистських італійських футурістів, і ранніх радянських поетів “ударників”. Факт, що в тексті статті він замінює французький заголовок вірша латинським — дуже вимовний: критик бо навмисне не зважає на те, що молодий Маланюк написав цей вірш проти себе самого, проти власної своєрідної музи, у відчайдушному жесті намагаючися таки справді вбити власний “*art poétique*”. Адже в його тексті постійно прозирає антифутурystичний постромантизм, іноді зі знаком заперечення, а іноді й без нього. Процитую декілька таких місць:

Не жар ліричних малярій...

Не Піфії сліпий екстаз...

Під рокоти космічних музик!

І над безоднами глибин  
Стихії шалом біснуватим —.  
Єдино Конструктивний Чин  
Поможе нам опанувати.

(“Стилет і стилос”, 45)

Хоч ці десперативно-гістеричні турбіни й динамомайстри повтіряться в Маланюка всього раз чи двічі, то все-таки за ними вбачається явище дуже цікаве й навіть симптоматичне. Адже в таких віршах зударяються два радикально протилежні поетичні світи, не творячи якогось третього, як також два протилежні ідейні принципи — воля й геометрія. Ця остання пара протилежностей — гаряча воля й холодний інтелект — трапляються в поета доволі часто, натякаючи, серед іншого, на його покликання й на його фах. Але слід підкresлити, що інтелект як енергія, та й навіть образи інтелекту, бліднуть в його текстах перед нездоланною енергією волі.

<sup>16</sup> Стаття, не враховуючи вступу-маніфесту, була першою в першому збірнику неоцінених (і, зрештою, поки що як слід не оцінених) критичних матеріалів МУРу. “Засади поетики (Від ‘Ars Poetica’ Є.Маланюка до ‘Ars Poetica’ доби розколонного атома’).” — МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики — Збірник I, Мюнхен, 1946, 7-23.

Отже, триває не так шукання дефініцій, як свідома, вольова конструкція вірша, тобто особистого світогляду, тобто національного самоусвідомлення, — триває надбудова волі над особистою, отож колективною підсвідомістю (яка, повторюю, постійно дає про себе знати), триває *der Wille zur Macht* як ставання понад себе, триває кування “сильного” слова зі “слабого”. Триває поєдинок ліричного героя зі самим собою, з темним коханцем Кармен, з жертвою Даліли. Слово, яке неначе не мало куди подітися, тепер отримує призначення зброй, а нещадна спрага чогось — невідомо чого — тепер отримує призначення історично-політичної мети.

Підходимо до славної Маланюкової пари “стилет і стилос”, що її поет іноді переписує на “стилет чи стилос?”<sup>17</sup> Обидва елементи пари змінюють свої позиції, навіть іноді й свої значення, у тих приблизно десяти віршах (що три з них відкривають збірки), де ця пара появляється. Загально ж беручи — і на додаток до того, що вже тут сказано, — йдеться про стихійну енергію та енергію формотворчу, дію в світі й дію в мистецтві, ангажоване й неангажоване слово. Тому-то один елемент пари без другого існувати не може, як не можуть самостійно існувати діонісійські й аполянські начала:

І ти, — нащадче мій, збагнеш,  
Як крізь тисячолітній порох  
Розгорнеться простір без меж.  
Збагнеш оце, чим серце билось,  
Яких цей зір нагледів мет,  
Чому стилетом був мій стилос,  
І стилосом бував стилет.

(“Земля й залізо”, 5)

Отож, не “стилет чи стилос?”, а таки “стилет і стилос” — тільки так можна збагнути, чому “двоєко вагаються трагічні терези”. До речі, ненормативно застосоване слово “двоєко” спонукує до дуже цікавих можливостей прочитання цього рядка та його контексту (див. “Стилет і стилос”, 5).

Такі вияви поезії, як простір дії персоніфікованої гетери-України, як гнівні прокльони та чорні пророцтва, неначе жахають самого ліричного героя — він просить за них вибачення, він хоче їх позбутися, але все-таки, як Шевченко чи Франко, він переконаний, що таких слів вимагає час.<sup>18</sup> Поета й поезію демонізує історія, як демонізує вона постать уособленої землі:

Прости, прости за богохульні вірші,  
Прости тверді, зневажливі слова!

<sup>17</sup> “У Грибоєдова не стиль, а стилет”, — писав Борис Ейхенбаум. — Див.: Юлій Айхенвальд. Силуеты русских писателей.— Том I, Изд.6 — Берлин: Слово, 1929, 60.

<sup>18</sup> Можливо, що правильніше було б тут згадати тільки Шевченка: адже ні він, ані здебільща Маланюк не жертвували своїм мистецтвом у безкомпромісному “або/або”.

Гіркий наш вік, а ми ще, може, гірші,  
Гіркі пісні глуха душа співа.

(“Гербарій”, “Поезії”, Нью-Йорк, 29)

Та, проте, вірші історично-політичного спрямування часто викликають тверду, незламну гордість:

І крізь папери, крізь перо,  
Крізь лак культури — богоданно .  
Рокоче запорожська кров  
Міцних поплечників Богдана...<sup>19</sup>

(“Стилет і стилос”, 42)

Історична дія дослівно прозирає крізь письмо — тінь від стилоса піднімається стилетом. Але одночасно стається й навпаки: крізь уважно підібрану лексику, яка має мало спільногого з барабанчиною великої більшості “військової творчості”, прозирають (бо не можуть не прозирати) папери, перо, “лак культури”, навіть вченість. З-під нещільно припасованої маски міцного, але, можливо, що й неграмотного запорожця, виглядає ерудит-інтелектуал, любитель невротичного Бодлера, словом, “січовика блідий правнук”.

Послідовна театралізована конструкція “я” ліричного героя коронується широко відомою центральною парадигмою образів война-володааря, що нині оточений тільки полками слів. Ось строфа, якою у свій час забавлялося декілька пародистів:

Напружений, незломно-гордий,  
Залізних імператор строф, —  
Веду ці вірші, як когорти,  
В обличчя творчих катасроф.  
(“Земля й залізо”, 5)

Останній рядок — це глибока думка Ніцше (тут перестроєна на історичний лад), яка була ще до 1925 року збаналізована на Заході ранньою фашистською ідеологією, а на Сході — Розановим. Та, проте, вона підказує й інші прочитання — прочитання текстуальні — навіяні парою “стилет” і “стилос”. “Катастрофи” темної, демонічної поезії зустрічаються з “катастрофами” самоусвідомлення карколомного ризику пози “імператора строф”, яка постійно звідусіль загрожена. В публічній сфері,

За все — за серця пломінь ярий,  
За гострий зір, за владу слів —

(“Стилет і стилос”, 12, підкresлення моє — Б.Р.)

доводиться платити гіркою іронією власної ситуації:

<sup>19</sup> У нью-йоркських “Поезіях” Маланюк, на жаль, змінив другий рядок на “Крізь дні буденні”, так зіпсувавши цікавий образ задля алітерації, або задля рятування козацького “гонору”.

Вітри загасли. Грози вмерли.  
Жовтнева закипає ржа.  
Моя ж рука стискає берло  
Ще ненароджених держав.

.....

Вже всі примари розлетілись  
При деннім свіtlі простих мет.  
Ось: розуму — уважний стилос  
Та серця — вогняний стилет.

(“Стилет і стилос”, 47)

Помітний безнадійний краєвид, із ржею, яка з’їдає залізо; що цікавіше, слово “держав” виступає у множині. Чи ліричний герой — тепер у патетичній масці Дон Кіхота — справді хоче стати фактичним імператором? Це виключене хоча б тому, що його “держави” ще “ненароджені”. Чи, може, йдеться про українську державу і, мовляв інший (дуже відмінний) поет, “державу слова”? Це вже вірогідніше. Але, в присутності постійної текстуалізації України, можна припустити, що йдеться, врешті-решт, про “держави слова”, і то, як я тут намагався показати, держави дуже різні, можливо, що й одна одній протилежні. Та, проте, одна з них прозирає крізь одну, як і прозирає крізь них явний мотив жадання фактичної української держави — втілення спраги найдальших обріїв буття. І врешті, маргінальність володаря не держави, а строф (які вже самі собою є дуже маргінальною державою) стає іншою, можливо протилежною, маргінальністю — маргінальністю “мітоля”, що не з “булавою” чи “берлом”, а з “костуром” або з “посохом” шкutilьгає по непривітному світі:

Вию псом на мертвім полі бою,  
Стережу сей попіл і кістки

(“Перстень Полікрата”, 99)

Серед багатьох тематично-почуттєвих функцій, що ними Маланюк наділяє модель публічної поезії — пересердя, обрàзи, боротьби, влади, навіть динамомашини, і врешті розплачливого Єремійого або ж бичувального Ісаїного пророцтва — зустрічається функція, що має бути до сконало благодійною. Хоч її втілення нечасте, її психологічна переконливість має зрівноважувати і “крик”, і “залізо” звичніших настроїв. Поет повертається до символу “Євангелії піль” і проєктує на мистецтво поезії моделі природи та “польової Beatrice”, отже, моделі циклічного часу як запереченні буревійних, неперебачуваних “вітрів історії”. Тут праця над віршем має протиставитися і “конструкції”, і пристрасним шуканням, ведучи читача в околицю давнього топосу поезії як хліборобства, а також і в осердя українського романтизму.

Побожно буду жати жито  
З колоссям вже достиглих слів,  
Хоч час зловісним ворожбітом  
Ворожить повідь згубних злив.

.....

Все жну жита, необоримий,  
Від поту праці вже сліпий,  
І Муза перевеслом рими  
Ось в'яже строф моїх снопи.  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 114)

Але читач негайно помічає, що коли ліричний герой починає мову про поезію, йому навіть на одну строфу не вистачає того духовного спокою, що необхідний для таких “неокласичних” “буколік” та “георгік”. Трагічна функція історичного часу, як і трагічна постать ліричного героя, негайно пов’язується зі звичнішими Маланюковими тематичними сферами екзистенціального голоду. Цікаво, що цей вірш поміщений в безпосередньому сусідстві з циклом “Псалми степу”, тобто з найчорнішими образами гетери-України (незважаючи на рільке-ансько-мирний заголовок самої збірки). Отже, Гесіод чи Вергелій може залишитися для Маланюка й його друзів-емігрантів тільки світлою мрією про неосяжно-далеке майбутнє, коли сама поезія стане погідним краєвидом (вказую на єднання краєвиду й поезії, подібне до єднання краєвиду й жінки):

Та в мрії живемо необоримій,  
Що прийде час і зранені степи  
Одягнутися в нових поем снопи,  
Пов’язані у перевесла рими.  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 76)

І, врешті, шляхом топосу поезії як хліборобства, з допомогою двох цікавих парафраз з Євангелії (сам цикл, що в ньому знаходиться цей текст, називається “Євангелія піль”), поет неначе етично виправдовує потребу бойових закликів, кривавого крику можливістю — неможливістю осягнення такої лірично-лірничої утопії:

Можна смерть лише смертю здолати,  
Тільки в цім таємниця буття.  
І зерно мусить вмерти, щоб дати  
В життєдавчому житі — Життя.  
(“Гербарій”, “Поезії”, Нью-Йорк, 26)

У ніякому разі не можна сплутувати таких (доволі, повторюю, нечастих) символів і мотивів із навіть будь-якими натяками на народницький світогляд, як це дехто з найновіших Маланюкових обожнювачів уже встигає робити. Маланюк нападає на народницький світогляд постійно і безпощадно. Ось саркастичне переписання популярної народницької фрази з точки погляду емігрантської периферії: “Не рідний він, небіжчик “рідний край””. А ось декілька образів із освяченюю бандурою, яка стає символом української пасивності, розніжненої слабості:

На суходолі проклятім отари  
Виспівують нудний бандурний біль.  
(“Земна Мадонна”, 12)

Ти, у кого і нерви — бандура,  
В чиїм серці ридає раб.  
(“Земля і залізо”, 52)

Ти думав: повернешся з поля, —  
Чекає вечеря, жінка,  
Сонцем нагріта присьба,  
Місяць, бандура... Так?  
(“Земна Мадонна”, 66)

І врешті, як це часто буває в Маланюка (і бувало в Шевченка), — настає момент сумніву:

А, може, мудрість та — міцніш,  
І марно поривають вірші  
За обрій хліборобських тиш.

Але це й сумнів негайно переможений:

Він — той лукавий, той — *тутешній*,  
Якому меч за чересло,  
Білив хати, плекав черешні  
І розчиняв в горілці зло.  
(“Земна Мадонна”, 63)

“Перевесла строф” як текстуальний знак змагається зі своїм антиподом — “нудним бандурним болем”. Хоч перший явно перемагає, — він сам смертельно поранений: небезпека буколічного спокою виявляється аж надто загрозливою. Адже такий спокій може бути тільки або хвилевою принадою, абодалекою суспільною mrією для того, кому призначено міряти світові перехрестя, або “берлом”, або ж “костуром”.

“Митар” — проклятий простором. І саме простір створює персону ліричного героя, яка найбільше загрожує масці “володаря” (хоч знову одна прозирає через другу — адже влада цього володаря непевна, а митар може бути своєрідним володарем) і яка найчастіше повторюється в пізнішій творчості. “Митар” володіє власною силою — силою пророка Єремії, хоча б навіть “вопіющого в пустині”. У цікавому переписанні Шевченкового “попідтинню” — мабуть, найсильнішого в нашій літературі символу периферії — поет питає:

Яким тинам життя притулиться?  
Яка ще стрінє чужина?  
(“Стилет і стилос”, 38)

(Ці рядки, до речі, написано в Варшаві, приблизно чверть сторіччя перед переселенням до Нью-Йорку). Маска пророка Єремії її статус емігранта поєднуються в одне, бо ж саме простір — відстань і географічна, і психічна — не дозволяє словам долітати на батьківщину:

У кривавому колі, бурлака,  
Мушу вічно шукати мети,

І даремно кричати і плакати:  
Не почуєш, не визволиш Ти!  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 104)

Контекст цієї строфі, під заголовком “Демон мистецтва”, навмисне затемнює адресата (“Ти”), неначе розщеплюючи його між батьківчиною й мистецтвом поезії. Але врешті немає сумніву, що саме батьківщина має визволити ліричного героя із зачарованого кола “безметної” поезії, яка в свою чергу нашаровується на “безметність” еміграції.

Вже щойно процитована строфа підказує, що ліричний герой змушеній шукати, отже, що в його відношенні до батьківщини є момент вибору. Україна все-таки Іншість, і діялоги з нею ведуться на відстані — на відстані географічній, яка створює відстань і психологічну, і, звичайно, політичну. Ось дуже цікаве для емігранта питання:

Чому лиш на чужинних бруках  
Краса засяяла Твоя?  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 124)

Вибір стає межово загостреним:

Прости, що я не син Тобі ще,  
Бо й Ти — не мати.  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 118)

Ліричний герой може навіть не впізнати батьківщини:

Опеченого чорним вітром  
Обличчя зразу й не впізнав.

Що навіть цікавіше, невідзнання виявляється обопільним: Україна-жінка (у своєрідно шевченківській персоніфікації скривдженої матері та з виразно шевченківською інтонацією) теж шукає — шукає свого лицаря чи сина — і не впізнає його. Також дуже цікаво, що Україна й собі мандрує, неначе її вона мусить бути емігрантом. Вірш продовжується:

...Мій крик  
Завмер у горлі згустком крові,  
А ти й не глянула в мій бік,  
Стиснувши ще міцніше брови.  
А ти — байдужа і чужа —  
У чорний степ пішла... шукати...  
І зір різнув вогнем ножа,  
І зір твій не схотів пізнати.  
(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 119)

І, врешті, зустрічаємо переписання рядків іншого, ранішого поета-емігранта, що зі своїх власних трудних шляхів звертався до своєї музи:

Не покидай на роздоріжжю  
Ти, — кормча зоре пізніх літ, —  
Ось тьму ворожу знову ріжу,  
Лишаючи кривавий слід.

Невже ж полишиш і розтанеш  
В розсвітнім вітрі, як мара,  
В плаці досвітнього туману, —  
Душі зрадлива сестра?<sup>20</sup>

(“Гербарій”, “Поезії”, Львів, 100)

І ось сама поезія стає алегоричною постаттю жінки — не тільки “кормчою зорею”, але також і зрадливою жінкою, що може зникати, “як мара”.

Персона поета-емігранта веде нас у другу фазу Маланюкової творчості, де вона домінує абсолютно, і тому сильно змінюює всі інші моделі та їхні аспекти. Але цю тему доведеться залишити на інший раз.

А тут я намагався показати, як у ранній поезії Маланюка індивідуальність і суспільність скрещуються, а іноді й зливаються в одне, бо ж зв’язані спрагою найдальших обріїв буття; як демони історії стають своєрідним виправданням демонів душі. Я хотів показати, як ця політично-історично-суспільна тематична структура волею поета покриває особисті тематичні мотиви, які все-таки постійно з-під неї визирають і навіть деколи її контролюють, ніколи не зникаючи безслідно; я хотів показати, як сильна тематична структура особистого стає своєрідною підсвідомістю тематичної структури публічного.

До того, я пробував показати, як у цій поезії кожний відрух свідомості негайно текстуалізується, як кожний мотив вкінці стає питанням не філософським, не політичним, а поетичним — як усі ці відьми, демониці, мадонни, імператори строф, митарі виходять із літератури й негайно входять назад у неї. Я хотів показати, як політизація й історизація особистого відбувається, серед іншого, уважними маніпуляціями стилю, уважним добиранням слів, фраз, інтонації, уважним контролюванням спонтанного у всіх тих численних криках та стогонах ліричного героя, що їх пише Маланюк. Я хотів показати, що разом із творенням масок, саме ця тонка маніпуляція — зокрема на ділянці лексики й символіки — є розрахованим конструктованням поета й становленням функцій поезії в ранній творчості Євгена Маланюка.

<sup>20</sup> Чи треба нагадувати такі рядки:

Сестро Феба молодая...

Як тую волю на роздоллі  
Туманом сивим сповила...

І всюди, доленько моя...