

## ПРОБНИЙ ЛЕТ

(Тло для книги)

“...ці доброзичливи душі, вважаючи себе за маленьких літаків, захоплювалися мислями високого лету і забули, що всі ми з народження приковані до землі...”

Жан-Поль Сартр

### 1

Історія починається в СІІА, в першій половині минулого сторіччя.

Хворий, з розбитою нервовою системою і з розбитим життям, Едгар Аллан По заспокоював свою розбурхану уяву холодними роздумами про природу поезії. Справді ж бо, ці роздуми були тверезі, до теми. Адже По був не тільки романтик, але й американець: це ж бо в його часі Емерсон та інші трансценденталісти з'єднували найвищий містичизм із прагматизмом нащадків піонерів прерій, параболу мрії заякорюючи в родючу американську землю. Отож, романтик в найгустішому значенні цього слова — но все таки, цілком по-американському, хотів знати як "працює" поезія, як "робити" її, щоб передати читачеві точно зміряну дозу потрібних романтично-містичних почувань і таким способом зробити "поетичний" ефект.

В кількох близькучих теоретичних есеях, особливо в статтях "Поетичний принцип" і "Філософія композиції", По стає піонером справді наукових дослідів поетичного мистецтва. Він навіть говорить про довжину поетичного твору: основуючись на спостереженнях психології читача, він цілком слушно зауважує, що поетичні твори мають бути не надто короткі і не надто довгі. Коротенький вірш залишає дуже ефемерне враження, а твір, довший як на сто рядків, розпорощує психологічний удар на читача і таким способом послаблює ефект. Далі, По підкреслює, що поетична мова — це особлива мова, побудована на музичі слів, себто на алітерації, римі, складних ритмічних ходах і строфічних структурах. Як відомо, цю думку По

бліскучо переніс у свій творчий праксис, в таких поемах як "Дзвони" чи "Ворон".

По далі твердить, що не тільки засоби, але й теми поезії — це інструменти для отримання певних художніх ефектів у свідомості читача. Він пише, що в літературі є забагато поем із темами, які заслабі для середника поезії, і для яких проза вистачала б. Ні історія, ні наука, ні моральні проповіді не можуть дати "поетичного" ефекту; дидактичні поеми, есеїстично-наукові поеми типу Середньовіччя чи доби Просвічення, історично-політичні твори сучасних їому романтиків — всі вони плутають холодну, логічно-послідовну або емпіричну мисль із "мовою душі", себто з підсвідомими джерелами емотивного життя.

Які теми відкривають глибинні джерела у душах читачів? Це передусім теми, які ведуть, а часом і силою штовхають, читача в крайну романтичну Красу. Звичайно, вийняткове становище Краси в поетичному творі було не нове: навіть Емерсон говорив, що оправдання Краси — сама Вона. Але новим було: пробувати конструктувати точно визначену систему тем, які приводили б читача до храму Краси. На думку По, такі теми не мають нічого спільногого з етичними "щирістю" чи "сповіддю", або з науково-епістемологічною проблемою "правдоподібності". Навпаки, теми мають бути "штучні", себто вишукані, вийняткові, часто основані на неймовірній екзотиці. Ці поштовхи в країну Краси аж ніяк не мають спиратися на цнотливій красивості. Емоційний удар, близький до своєрідного шоку, що його читач має переживати під час спілкування з літературним твором — скоріше створюється темами трагедії, гріха, а навіть і готичного жаху, але завжди елегантного, до меж вишуканого, "аристократичного". В есеї "Філософія композиції", наприклад, По твердить, що смерть прекрасної жінки є, безумовно, "найпоетичніша" в світі тема. Цю тему поет реалізує в таких творах як "Аннабель Лі" чи в жахливо-прекрасному "Улялюм". А "гротескно-арабескову" екзотику виводить він у своїх "Оповіданнях про гротеск і арабеск". Тут треба пам'ятати, що якою "звироднілою" тема твору не була б — вона тільки служить чисто літературним темам — "поетичному" ефектові твору. Сучасні теоретики літератури затиснули цю думку в формулу: "Зміст — один із засобів форми".

Певна річ, компоненти для своїх формувань брав По з досвіду історії літератури. Багато є в нього з барокка — від теорії, що поема це своєрідне сузір'я засобів до теорії так званої "Краси Медузи", себто краси в гротесковому, викривленому, жахливому, обридливому. Ще більше є теорій з доби Просвічення, позичених у свою чергу з Аристотеля і Горація, які вчать про кожне слово на своєму місці, про уважну струк-

туру твору для певних ефектів (катарсису), про люб'язнє ставлення до поетичного рядка. А найбільше є таки від романтиків. А проте, ця особлива комбінація математичної суворости в будуванні твору з високим містичизмом — до того часу не траплялася в літературі. Бо хоч романтики й писали великі трактати про поезію — вони трактували поему передусім як організм. Їх праці були здебільшого цікаві вправи в філософії Ідеалізму. А з другого боку, такі неокласицисти як Поуп, Буало, Драйден, які творили строгі дефініції в теорії поезії — давали версифікаційно зразкові... есеї, статті, трактати, проповіді, але не поезію.

Та молоді поети США не збиралися трактувати серйозно вказівок Едгара По. В дійсності, вони навіть про них не знали. Коли По вмирав, американські поети грузли в незугарному епігонстві романтичної доби (Лонгфелло) чи пуританському проповідництві (Лоуелл).

Але по смерті таки знайшовся вимріяний учень — чутливий і геніяльно обдарований. У власній країні По не мав навіть гідного свому талантові противника: він випробовував свої теорії передусім на творчості французьких романтиків, бо французьку літературу любив більше, як англійську. І саме Франція відгукнулася на теорії По, давши йому апостола.

Противники Шарля Бодлера були і численні, і могутні: Ліамартін, Мюссе, Віньї, а на чолі іх — "король поетів", дінамо фізичної сили і творчої енергії — Віктор Гюго. Їх поезія була саме з тієї, проти якої виступав По: неточність і розплівчастість мови; нехтування формальними засобами; неопачовані "легкість писання"; "виливання" в літературу, як у раковину, всіх без розбору ідей і почуттів; довжелезні, неконтрольовані, "необрамовані", справді "романтичні" твори, що мали виростати з поетового серця інстинктово, як ростуть дерева, або як співає пташка. Для романтиків, найголовнішим "контактом" твору з почуттям читача була тема чи ідея, а не форма. А коли й траплялися в них близкучі формальні знахідки (як, наприклад, прецікаві поетичні експерименти Віктора Гюго) — вони були неоправдані контекстом і часто губилися в величезному "доробку" поета, неначе ключі в морі.

Проти олімпійців французького романтизму виступав не тільки Бодлер — вони мали й інших сильних противників. Першим з них був Теофіль Гот'є, потім критик Сен-Бев, прозаїк Фльобер, поет Лекон де Ліль. Кожний з них протестував по-своєму і кожний створив у французькій літературі власну традицію. Було в них, однаке, єдине спільне зацікавлення: більша пошана до літературних засобів, реабілітація літератури, як такої.

Чим же відрізнявся бунт Бодлера? В своїх теоретичних міркуваннях він посилив думки По і підняв їх із цілком практичної сфери до містичних висот, надаючи формі поезії священних, або навіть магічних властивостей. В своїй поетичній творчості — в безсмертних "Квітах зла" — він ці теорії геніяльно перевтілив. Немає поета дев'ятнадцятого сторіччя, який сильніше впливав би на поезію нашої доби, щобільше — цієї хвилини, як Шарль Бодлер.

Неосимволіст Поль Валері так характеризує Бодлерову реформу поетичної мови:

"Обов'язок і завдання поета — це ізолювати, підносити й активізувати ті сили зачарування, ті стимули духовного життя й інтелектуальної чутливості, які до непізнання змішані в побутовій мові з знаками і засобами спілкування звичайного, поверхового життя. Так поет посвячує себе завданню визначення і конструкування мови в мові — і спалює себе цим завданням. Ця праця — така трудна і делікатна, що вимагає якнайбільшого зусилля всіх розумових здібностей і що ніколи не закінчена — прямує до вироблення мови створіння чистішого, сильнішого і глибшого в своїх думках, інтенсивнішого в своєму житті, елегантнішого і точнішого в своїх висловлюваннях — ніж справжня, жива людина. Ця надзвичайна мова відкриває своє обличчя в ритмі і гармоніях, які її підтримують і несуть, і які мусить бути так інтимно і навіть таємниче зв'язані з своїм джерелом, що звук і значення стають чимсь одним, вічно відзываючися одне до одного в нашій пам'яті."

По зводив музичність поезії до наявних, "практичних" фактів: алітерація, ритм, рима. Бодлер дав цій думці вчителя цілком містичне забарвлення. Музичність поезії не обмежується до одних формальних засобів. Поезія мусить викликати в душі читача те неясне, світле, високе захоплення, що його викликає музика. Поет мав на увазі передусім композиції молодого сучасника Ріхарда Вагнера. Вагнерова теорія "поєднання всіх мистецтв" з одного боку, а з другого — його праксис музики драматично - містичної, чуттєвої, стихійної, зв'язаної тільки внутрішніми законами і внутрішньою дисципліною — дуже добре підходили до світогляду Бодлера. Він написав захоплені статті про "Таннгойзера" і "Логенгріна", і так заснував культ Вагнера в поезії символізму, який набирає сили з кожним десятиріччям.

Величезний вплив на символістичну образність молодших поетів мала система "відношень", що на ней Бодлер натякає

в одноіменному сонеті. Всі предмети і явища, всі чуття і почуття — зв'язані невидними нитками в одну невиразну, містичну цілість. Завдання поета — побачити ці нитки, розплутати їх, показати таємничі зв'язки всього на світі. Наприклад, поет мусить відчути зв'язок між чуттями й іх зовнішніми стимулами в " нормальному ", сказати б, фізіологічно-психологічному ; але крім цього прямого зв'язку, поет також мусить вказати й на " перехресні " зв'язки чуттів і стимулів : колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блистить . З цього починається так звана синестезія або чуттєвий синхронізм у поезії , що ним потім так дуже цікавився Артур Рембо . (Ця проблема, до речі, зв'язана з Вагнерівською теорією музики і з поєднуванням усіх мистецтв .) З того виходить, що абстрактні почуття туги, радості, жалю, журби — викликають у конкретному світі несподівані аналогії . І навпаки, побачений предмет, помічене явище — може раптом викликати цілком несподіване, з зовнішнім спостереженням нічим не зв'язане, почуття, яке часом триває днями . Чим несподіваніші такі аналогії , тим вони вартісніші як сирий матеріял для поета . Наприклад, можливість, що стара газета на тротуарі викличе невиразне почуття жалю чи туги — більш-менш логічне: проходять дні, проходить час, і всі ми втрачаємо свою " актуальність " і потрібність . Але коли стара газета на бруківці викликає радість, зв'язану з таким глибо-ким підсвідомим переживанням чи спогадом, що його аж ніяк пояснити не можна — тоді з'являється психологічний матеріял, гідний поетового пера . Поетові залишається тільки так майстерно передати це почуття читачеві, щоб читач пережив справжній " шок пізнання ", щоб він пережив цей містичний, неясний, часом навіть незручний зв'язок між даним предметом і поетовими почуваннями . Слово " містичний " я не вживаю випадково: Бодлер насправді вірив, що " відношення " всього до всього іншого існують у " засвітах ", у супранеальному бутті, ло якого має ключ тільки чарівника уява поета, нагороджена своєрідними спіртуалістичними силами . " Поет - чарівник ", " поет-маг " — це вже не романтичний пророк, а таки справжній медіум, який " викликає " " відношення " парапсихологічним зу-силлям, як медіуми викликають духів .

Часто-густо, поет відкриває брами до наддійсних світів, де з'єднуються усі дороги нашого життя, ключем екстази . Безумовно, в цьому бачимо великий вплив середньовічних містиків, що їх писаннями Бодлер дуже цікавився . З того джерела пливуть також численні релігійні символи і вибаглива теолого-гічна термінологія Бодлерових поем: певна річ, ці символи і термінологія шукають для себе несподіваних аналогій, і тому з'являються в дуже несподіваних контекстах . Не зрозумівши цих чисто художніх намірів поета, деякі його критики, як на-

приклад Леся Українка, вбачали в його творах святотатство і сатанізм. Ще шкідливішим був факт, що його пізніші учні — французькі й англійські декаденти — насправді почали цікавитися "чорними мессами", сатанізмом, споторюванням релігійних символів.

Разом із своїм учителем, Едгаром По, Бодлер вірив у Красу й Ідеал. І, як По, він твердив, що до Краси ведуть різні дороги. Але сітка аналогій і відношень значно ускладнила цю проблему в творах Бодлера. Переступаючи через мертвих дівчат По, залишаючи позаду досить поверхові жахи "гротесково-арабескового" — Бодлер пішов багато дальше у художніх перевтілюваннях "краси Медузи". Нитки аналогій ведуть від Храму Краси до дому розпусти, від катафалку мармурово-блідої красуні до брудного ліжка лесбійського кохання. Між Храмом Краси і замученою підсвідомістю Бодлера фосфоричними пелюстками розквітили квіти зла. Несподіваними комбінаціями дуже високого і дуже низького в житті — Бодлер неначе штовхає нас в крайні найтонших і найодуховленіших переживань. Адже квіти зла і таємничі, і прекрасні. Цю трудну проблему дуже тонко інтерпретував Рильський у вірші "Бодлер", і до цього твору прошу читача звернутися.\*

Отож, ми бачимо як Бодлер підніс ідеї Едгарда Аллана По на містичні висоти, таким способом до певної міри завернувши їх назад у романтизм з одного боку, а з другого цілком зблишивши їх з нашою добою: з Зігмундом Фройдом, з Карлом Густавом Юнгом.

Але не треба думати, що таке "омітизовування" теорій По дозволяло поетові вільно, себто "надхненно", поводитися з формою, як це робили романтики. В справах форми він цілком погоджувався з По. Він, наприклад, вірив, що тільки короткий вірш може бути суцільно ефективним. Отож, він зосереджував пілі системи засобів і психологічних ефектів у трьох-четирьох строфах, таким способом створюючи певну "густоту" й "затемнення", що їх пізніші символісти використовували цілком систематично і цілеспрямовано. Як відомо, Бодлер, разом із де Лілем регабілітував сонет у французькій літературі, бо йому сподобалася дисципліна цієї форми. І взагалі, Бодлерові строфі такі чисті своєю конструкцією, суворі й точні своїм висловом (це не значить, що вони висловлюють "точні" думки

---

\* Цього твору немає в ніякому "повному" виданні Рильського. Його можна найти в деяких емігрантських антологіях, наприклад: Юрій Лавріненко, **Розстріляне відродження; антологія 1917-1933; поезія — проза — драма — есеї**. (Паріж: Instytut Literacki, 1959), стор. 79. Цей вірш був написаний 1920 року і опублікований у збірці **Синя далечінь**.

— можна сказати, що вони точно і чітко висловлюють "пріблизність"; саме в цьому є різниця між Бодлером і парнасцями), прецизні в ритмічних ходах — що сучасні дослідники зближають його творчу методу з класицизмом.

Бодлер був щасливіший, ніж По: він знат, що в нього будуть учні, хоч не дуже радів з цього приводу. 1865 року він писав матері:

"Серед молодших поетів є таланти. Але скільки в них капризності, які перебільшення, яка молодіжна пиха! Вже кілька років я помічаю, то тут, то там, імітації, які мене лякають. Я не знаю нічого, більш неприємного й компромітуючого, як епігони, і я нічого не люблю більше, як бути залишеним у спокої. Але це неможливе: виходить, що вже існує навіть школа Бодлера.

Безпосередньою причиною цього листа була довга стаття про Бодлерову творчість пера молодого поета Поля Верлена. Отож, він був при творчому народженні першого свого учня. А вже про свого другого великого учня він узагалі нічого не знат, бо в час його смерті Артюрові Рембо було всього чотирнадцять років. Але саме ці три поети з'єднані не тільки епітетом "прокляті", а й дуже зближеними методами творчості, основаними на теоріях Едгара По. Верлен і Рембо вибрали з Бодлера те, що було потрібне для специфіки їх талантів: тому вони обидва дуже різні, часом навіть не подібні один до одного.

Рембо підхопив Бодлерове визначення поета як мага слова (йому належить широко вживаний сьогодні вислів "альхемія слова"). Електризуючою комбінацією слів, як магічною формулою, поет-юнак відкриває чарівні, а часом і жахливі, країни в підсвідомості читача. Нормальні людські чуття не можуть йому в цьому помагати, бо ж його світ — понад відчутним світом. Отож, він мусить переплутувати, переставляти функції своїх чуттів. Рембо, наприклад, твердив, що голосівка "А" — чорна, "Е" — біла, "І" — червона, "О" — синя, "У" — зелена. "Я винайшов барви голосівок!", проголошує він з хлоп'ячим захопленням. "Я горджуся винаходом поетичної мови, яка колись буде доступна всім чуттям. І я застерігаю за собою всі права перекладу."

Без ніяких непевностей і зобов'язань, що в їх залізні рами замикає нас начитаність, без ніяких "дорослих" пересудів — цей шіснадцятирічний юнак одним жестом довів образність поезії до її крайностей. Його творчість була така разюче нова, що її повноцінну вартість дев'ятнадцяте сторіччя не сприйняло. До цього занедбання поетової спадщини спричинилися також "текстологічні" проблеми: поет-символіст Густав Кан, що мав

рукописи Рембо — продавав їх один по одному різним людям, і ще досі невідомо, чи всі вони зібрані. Справжній вплив мав Рембо аж на сюрреалістів, і саме вони поширили його творчість по світі.

Багато близькою до моєї теми, бо з широкими і безпосередніми впливами на всі слов'янські літератури, включно з українською — є творчість Поля Верлена. Коли Рембо цікавився образною стороною Бодлерової поезії, Верлен зосередився на її музичній стороні. В Верлена, як і в Бодлера, ця сторона включала не тільки формальну мелодійність поезії, а також і той невиразно-містичний стан душі, що його нам дає музика. Це особливо помітне в циклі "Романси без слів"

В Верлена все — чутливість, ліричний вибух, витончені нюанси чуттів і почуттів. Тут немає занурення в підсвідомість, в глибині людського буття; скоріше, домінує поверхова бліскучість і безпосередність вислову. Більшість його тверів — це короткі, мимолетні пісні, що на момент осідають на папері, і зараз знову просяться летіти. В поемі "Мистецтво поезії" він заявив: "Музика понад усе!" В дальших строфах цього твору він пише, що "ми шукаємо нюансу, не барв, а тільки нюансу". Тут він також висловлює фразу, яка потім стала лозунгом символістів: "Візьми реторику і скрути їй карк!"

Квіти зла залишили свій слід і на Верленовій поезії, але їх він інтерпретує не так на Бодлеровому психологічно-естетичному, як на автобіографічному, психологічно-етичному рівні. Богемічні звички мучили католицьку совість поета: через всю його творчість напружується діялектика гріха і прощення, диявольської спокуси і Божої ласки.

## 2

Звужування домени поезії (і тим способом розширювання її можливостей) — процес, що його почав По і продовжували "прокляти" — знаходить свійzenіт, отже і початок свого спадання, у творчості Стефана Маллярме. Цей поет хотів створити абсолютну поезію, стерилізовану від впливів будня, відчищено від усього, що мало б хоча б найменший натяк на зв'язок із позапоетичними сферами. Поет цілком відкидає "зовнішній" порядок, що накинений на світ свідомістю людини і керується виключно внутрішніми законами твору. Він доводить до меж ідею натяку, ідею створювання **атмосфери** явищ і предметів, ідею містичної таємничості і магічного зашиптування.

Лексика, синтакса, алітерація — все в поезії Маллярме підкорене тим законам очарування, що мають створити в свідомості, а ще більше, в підсвідомості, читача почуття якось естетичної, і то **тільки** естетичної, екстази. Тут уже не ро-

мантична тематика, навіть не Бодлерове поєднання тематики з формою, а сама форма має підносити читача у світ Ідеального. Вона має нагадувати читачеві про ту Поезію, яка лежить далеко поза рядками даного твору, і в порівнянні з якою навіть наймайстерніші рядки — це тільки марна блідість.

Маллярме вже не журиться "шоком пізнання": його "відношення" такі субтильні, багатоплянові й інтимно зв'язані з особистим життям, що часто-густо в його рядках панує цілковите затемнення. Значення деяких символів, а то й цілих творів поетових, ще сьогодні неясне навіть спеціалістам його творчості. Його есеї й замітки аж ніяк не допомагають: посег волів висловлювати свої погляди на мистецтво поезії "піднесеною" мовою метафор і асоціацій, що іх можна сприймати тільки як поезію. Але все це не головне. Головне те, що при глибокому читанні творів Маллярме відчуваєш якийсь неясний, але тим не менш гіпнотичний, зв'язок з його рядками, якийсь таємничий **вплив** (в найповнішому розумінні цього слова) цих рядків на твою свідомість. Він досягає цих витончених ефектів передусім безпомилковою, до подиву прецизною, контролю засобів, що рівної їй не бачимо в нікого з модерних поетів.

Поліфонічні, многопланові образи - відношення Маллярме, які збуджують одночасно тисячі різних струн сприймання — прийнято називати символами, в противагу до звичного, особливо теологічного, значення символа, як прямого відношення, 1 : 1. З цього й пішла назва "symbolісти", якою критики охрестили Маллярме і його престолонаслідників.

Французька література 1885-1895-тих років густо рясніла символістами. Це страшенно складне і різностороннє десятиріччя аж кишило групами, школами, маніфестами. Верленівські "поети-фантастики" і "католицькі містички"; бодлерівські "окультисти" й "декаденти"... Багато з них сьогодні цілком забуті. Але в метушні літературного побуту тієї декади близькі ряд видатних імен які здобули довготривалу славу, і які мали великий вплив на слов'янський передсимволізм і символізм. Рене Гіль, наприклад, був співробітником російського журналу "Веси" під редакцією Валерія Брюсова, і поміщував там "Листи про французьку поезію". Крім поезії, Гіль інтенсивно займався теорією символізму: він випрацював "систему інструменталізму", в якій намагався дати наукову систему досить хаотичним думкам Маллярме про музику поезії. Інші французькі поети, чиї імена весь час з'являються в документах української польської і російської літератури кінця століття — це Франсіс В'ель-Гріффен (американець, що став великим французьким поетом), Анрі де Реньє, Трістан Корб'єр, Шарль Кро, Жан Мореас (грек, що здобув собі ім'я в фран-

цузькій літературі і 1886 року опублікував у "Фігаро-Літерер" основний маніфест символізму), "верленівець" Фернан Грет, Стюарт Меррілл (ще один американець — французький поет), і багато-багато інших. Групи були різні, люди були різні. Але всіх їх єднали спільні зацікавлення: передусім, перебудова поглядів на теорію поезії; величезна пошана до форми; прагнення експерименту; боротьба проти модерного буржуазного суспільства; боротьба проти ще досить нової позитивістичної філософії; культ Ідеалу, Духу, інтуїції, тайни, обожання, реальності, що вища за дійсний світ.

Французька реформація романтизму швидко запанувала і в інших країнах Європи. Мабуть найбуйніше розквітла вона у франкомовній літературі Бельгії.

Контакти почалися дуже рано. Брюссель відіграв значну роль в біографіях і Бодлера, і Верлена, і Рембо. Це в Брюсселі Бодлер смертельно захворів, намагаючися доповідями заробити хоч трохи грошей у ситого бельгійського буржуа. Це в брюссельській таверні Верлен пострілом поранив свого коханця — Рембо.

Вже на початку символістичного процесу, бельгійські поети-студенти заснували в лювенському університеті літературний гурток, до якого належали Еміль Верхарн, Жорж Роденбах, Моріс Метерлінк і Шарль ван-Лерберг. Згодом, 1886 року, поети - новатори заклали журнал "Молода Бельгія", довкола якого згуртувалася група молодих символістів. Зв'язок між бельгійцями і французами був якнайтісніший: бельгійці стало публікуватися в французьких журналах, а "Молода Бельгія" постійно поміщувала твори Маллярме, Андрі де Реньє, В'еле-Гріффена.

Верхарн зробив враження на українських поетів аж у двадцятих роках. В Росії і в Польщі він став відомим значно раніше, завдяки своєму особистому другові й гарячому поклонників Брюсову і польському поетові Міріямові.

Багато більший вплив на український передсимволізм мав Моріс Метерлінк. На форму його поетичної творчості сильно впливала поезія Верлена: легка, часом аж до поверховости, пісенність (він навіть любив переспівувати народні пісні, що для символіста — досить рідке явище), до коронкової прозорості витончені нюанси. Як у Верлена — те, що сказане часом менш важливе, ніж те, що не сказане: поет твердив, що тишина багато красномовніша, ніж звуки.

Найбільшу славу здобув Метерлінк своїми п'єсами. Це — казки про смерть, глибоко пессимістичні й ліричні. Смерть є всюди: у наших мовчаннях, у наших словах, у блакитному небі, в усміху дитини. В цих драмах французький (будь-що-будь середземний) містицизм зливається з Північчю, з багато ядер-

нішим, багато важчим і гнітучим пессимізмом Німеччини та скандинавських країн.

Персонажі автора (широко відома Меллісанда, наприклад) це не так живі, тръохвимірні люди, як своєрідні проекції авторових снів. Обстановка п'ес, їх дія — також цілком абстрактна, понадчасова, "поетична". Сьогодні п'еси Метерлінка здаються нам аж надто "поетичними": сильно манірними, розніжненими, позованими. Але у свій час вони зробили великий вплив: кілька з них перекладав Вороний (закінчив тільки п'есу для дітей "Синя птиця"), його дуже уважно читала Леся Українка, дуже любив Василь Стефаник.

Хоч Німеччина не дала багато впливових символістів (учень Маллярме — ранній Георге — став відомий відносно пізно; Альфред Момберт знайшов своїх учнів аж у німецьких експресіоністах, хоч моломузівець Луцький знов і перекладав його; єдиний, про кого в кінці сторіччя широко говорили, був Ріхард Демель, через його дуже сміливі експерименти в верлібрі) — вона дала символізму своєрідне доповнення і разом з тим антитезу, яка пізній символізм роздерла надвое. Ця шизофренія відбилася особливо сильно на українській літературі за межі сторіч. Маю на увазі філософа Фрідріха Ніцше.

Хоч замолоду Ніцше був поет символістичного напрямку, його заслуги для поезії кінця сторіччя лежать не так у самій поезії, як у тому, що він їй приніс своєю глибокою поетичною філософією. Тут не місце її резюмувати. Скажу тільки, що його прекрасною поемою в прозі "Так мовив Заратустра" захоплювалася вся Европа. Філософія надлюдини, максимальна свобода одиниці, горде відчуження від суспільства, руйнування старих вартостей, підкреслювання естетики, і вкінці — дуже німецька інтерпретація індійського містицизму: все це зробило несамовите враження на символістів, особливо ж слов'янських. До Ніцше часто звертається Бєлій, його вплив панівний у творчості Пшибищевського, а на Україні він створює цілий культ: від Кобилянської й Яцкова до Маланюка й його епігонів.

Стільки про доповнення. А тепер про антитету. Парадокс "Ніцше — символізм" полягає в тому, що антиетичного Ніцше, який ставив натиск на естетичні вартості, не можна ні розглядати, ні тимбільше наслідувати без якогось відношення до етики. Тому, що філософ не так ігнорував суспільні інституції, як їх атакував — не можна бути "ніцшеанцем" і "маллярмеївцем" одночасно, а треба заняти якесь, хоча б і негативне, становище до суспільних проблем. Отже, вплив Ніцше мусить сам собою розводнювати есенцію "мистецтва для мистецтва", есенцію чистої й абсолютної поезії Маллярме. Дуже добрим прикладом

цього є Стефан Георге: в молодості він був німецьким апостолом Маллярме; але коли на нього почала впливати філософія Ніцше, він перейшов на позиції національного "ясновидця" і публічного оратора.

Англія створила цілком власний різновид символізму, що його називають естетизмом. Це "культ краси" в чистому розумінні фрази — без надмірного містицизму, метафізики і душевних роздорів. Обожання художнього — чи то в поезії, чи в мистецтві — було абсолютним критерієм естетистів.

Початків естетизму треба шукати в творчості поета і художника Данте Габріеля Россетті і в групі, що її він очолював і яка прийняла називу "Братства прерафаелітів" (через захоплення мистецтвом "перед Рафаелем", себто простотою і шляхетністю доби Кватроченто). Трохи пізніше, по гурту прерафаелітів приєднався молодий поет Алджертон Чарлз Суїнбурн. Відкидаючи теорії простоти Прерафаелітів, Суїнбурн творить пишні звукові узори бароккового багатства. Недаром Теннісон сказав про нього, що "Суїнбурн це сопілка, в якій усе на світі перемінюється в музику". В англійській поезії це був перший, і мабуть останній поет такої складної й розгорненої музичності. В наш час, Суїнбурновій музичності дорівнює хіба своєрідна музичність Дилана Томаса. Зенітом естетизму був есей і філософ Уолтер Пейтер — який розглядає історію виключно з позицій обожання Краси. Це бачимо особливо в його ессе "Ренесанс".

Скорі обожання Краси, що почалося від простих ліній Кватроченто, перейшло в декаданс Оскара Вайлда, висловлений найбільш ядерно в його романі "Портрет Доріана Грея" і в еротичних рисунках Обрі Бірдслі. Уайлд стає фактичним мучеником цього напряму, а на книгарських полицях з'являються сурогати спігонів, де еротика переходить у вульгарну порнографію.

Безпосередні наслідувачі французького символізму в Англії — поети Артур Саймонс, Ернест Даусон і інші — не залишили тривалого сліду в англійській літературі.

В слов'янських країнах "Портрет Доріана Грея" мав сильний вплив на декого з польських прозаїків, а Суїнбурн впливав на Константина Бальмонта.

В Італії творив один із найпопулярніших письменників "кінця сторіччя" — Габріеле д'Аннунціо. Сильно деривативний, д'Аннунціо дав у своїх творах своєрідний підрахунок складних мистецьких процесів кінця дев'ятнадцятого сторіччя. Під легким близьким стилю, позиченим то від Суїнбурна, то від Уайлда — ховалася напів-варварська, сильна, стихійна особистість цього абруцького сина землі. Заражений витонченим лезом декадентік — його "природний" талант творив образи, в яких стру-

емнями лилася кров, панував нагий, часто звироднілій, секс, часом окутаний (але не по-бодлерівському, а "на швидку руку") релігійними асоціаціями. Цю комбінацію називав письменник "містерією священних хотей". Від Ніцше д'Аннунціо позичив аристократичну гордість, від Уайлда -- жінотну витонченість, від Суїнбурна — замилування сексуальними абсраціями, особливо так званим "віс англе" (споглядання садистичних сесій, або й участь у них). Все це з'єднувало в одне сильне і надиво життерадісне ціле його стихійна, мускуляста особистість. Маріо Праз дотепно зауважує, що ніякий французький чи англійський декадент не міг би стати одним із перших в історії військовий літунів — у них бо були заслабі нерви. Для такого подвигу треба було сина скелястого Аbruцио.

Д'Аннунціо дав італійській літературі те, що інші символісти подарували своїм літературам: витонченість мови як поетичного інструмента, увагу до поетичної форми, дослідження творчої підсвідомості.

В Австрії, яка на Західну Україну впливала з очевидних політичних причин — символізм розвинувся пізно і досить слабо. Його найсильніший представник, Гуго фон Гофмансталь, зараховується, насправді, до неосимволістів. А найгеніяльніший поет нашого сторіччя — Райнера Марія Рільке, не був продуктом символізму своєї країни, де ця літературна школа з часом впала до рівня "салюнового декадансу" типу Шніцлера.

### 3

Передсимволізм, символізм і декадентизм приходили до слов'янських країн поволі. Народницька, утилітарна, цілком політично орієнтована література, яка внаслідок романтичної доби всевладно запанувала на Слов'янщині, непроникливою стіною стала на шляху цих нових напрямків. Але вони з часом все таки запліднили літератури Східної Європи дивним насінням так званого "модернізму".

Чехословаччина пережила досить пізній, але тим не менш інтенсивний період символізму. 1894 року молоді чеські поети заснували журнал "Модерні рев'ю", в якому кувалася нова творча думка. Поет Отокар Бржезіна, критик Іржі Карасек та багато інших імен формувалося в цьому журналі.

На початку нашого сторіччя українсько-чеські зв'язки були незвичайно живі і плодовиті. Чеська та словацька преса часто згадувала імена Франка, Лесі Українки, Стефаника, Кобилянської. Чеські та словацькі письменники перекладали твори українців, а українські письменники поміщували в чеських літературних виданнях огляди їх статті.

Немало причинилися до цих контактів і "молодомузівці". Лепкий систематично поміщував статті про українську літературу в журналі "Слованські пршеглед", а Остап Луцький мабуть перший перекладав на українську мову твори знаменитого неоромантика і символіста Йосипа Махара, який пізніше зробив такий сильний вплив на поезію празької групи, а особливо на творчість Евгена Маланюка. Луцький також помістив кілька оглядів про Українку, Кобилянську та інших українських письменників у чеській пресі.

Хоч завдяки українським славістам у Чехословаччині, цими роками з'явився на світ кілька цікавих дослідів про чехословацько-українські літературні зв'язки — цих зв'язків ніхто ще не досліджував у чисто символістичному контексті. Зрештою, підозрюю, що впливи чеської літератури на український передсимволізм були дуже мінімальні.

В Росії символізм народжувався з особливими труднощами, і ворогів його було багато. Сильний блок "шестидесятників" і критиків-народників знищив був у Росії поняття естетики як такої, і після теорій Пісарєва, Чернишевського, Михайловського — справжня поезія не могла існувати.

Грунт для нових течій приготували так звані імпресіоністи, які створили своєрідний міст між реалізмом і символізмом: високоліричний Фет, гробово-трагічний Случевський, поет верленівських нюансів і болдерівського міста Фофанов, а у прозі й драматургії — геніальний Чехов.

Теоретичною "ластівкою" нового мистецтва був есей тоді ще молодого естета (релігійним мислителем і автором грубих романів став він потім) Д. Мережковського "О причинах упадка и о новых течениях русской литературы", опублікована 1892 року. Ця праця мала скоріше негативний, ніж позитивний, характер. Письменник гостро атакує російське суспільство не тільки свого часу, але і всієї російської історії, кажучи, що воно неспроможне зрозуміти і прийняти генія. Далі, він оплакує розклад російської мови, спричинений передусім критиками-народниками. В дуже цікавій частині статті, автор закладає традицію в російському символізмі, яка потім дала дуже багаті наслідки: він "очищує" великих письменників - реалістів від спрощених інтерпретацій "шестидесятників" і народників, шукаючи в їх творах справжньої літератури. І вкінці, він звертає увагу на факт, що в високомістичній російській духовості мусить запанувати нове мистецтво, основане не на позитивізмі, а на творчій інтуїції.

Мережковський скоро переніс свою увагу на інші проблеми, тільки посередно зв'язані з символізмом, і тому піонером символізму в Росії вважають не його, а Валерія Брюсова. Хоч французьких символістів перекладали в Росії раніше (Венге-

рова, Мережковський, мати Александра Блока) — Брюсов, цей знаменитий організатор і "структураліст" літературного побуту, а при гому дуже талановитий поет, цілком "програмово" вводив французьку літературу на російський ґрунт. Критики глупливо зауважували, що його майстерність "продажати" західну літературу — це наслідок його купецького походження. Брюсов особисто познайомився з багатьма французькими й бельгійськими поетами, заснував журнал "Веси", де вони співпрацювали (Гіль, Верхарн), і давав систематичні переклади і огляди західної поезії найновіших напрямків.

Своїм підходом до літератури і своїм талантом, Брюсов належав скоріше до По і ранніх англійських естетів, ніж до французьких символістів кінця сторіччя. Для нього література була — тільки форма. Точна калькуляція ефекту, майже математичне маневрування засобами (Брюсов був добре ознайомлений з математикою) — це було для нього єдиним творчим піреживанням. І тому він з такою легкістю міг міняти стилі — від майже сюрреалістичного символізму до сурового, "бронзового" неокласицизму.

Брюсов був дуже потрібний російській літературі. Правда, вона вже бачила суворий, майже класичний, формалізм у творчості Пушкіна і гостре схрещення досконалості форми і високого містицизму у поезії Тютчева (за це Брюсов й інші символісти так любили цих двох романтиків). Але, як правило, російські поети на форму не звертали надто великої уваги.

Коли Брюсов і його прихильники знайомили російського читача з творами французького "модернізму" — Константин Бальмонт перекладав твори англійського естетизму і декадентизму. Та найбільшим його вкладом у практис російського символізму була його власна творчість. Вже в першій збірці (що вийшла 1893 року, на рік раніше від Брюсової) він виявив величезну оригінальність, хоч не без впливів Суїнбурна. Більш "музично перевтілену" поезію, як Бальмонтова, тяжко уявити — часто ця музичність його рядків виходить із-під авторової контролі, втрачає художню рівновагу і впадає в самопародію. Поет твердив, що кожний звук викликає собою власний магічний світ — складати звуки (не слова, як твердив Рембо, а звуки; себто, тут маємо не так образний, як музичний принцип) — це своєрідна альхемія. Отож, заслуги Бальмонта — в його максимальному посиленні звукового принципу російської поетичної мови.

Російський символізм дослідники поділяють на дві групи: старших і молодших символістів. Старших назвали чомусь декадентами, а молодших — символістами. Різниця між цими двома групами в тому, що старші були своєрідними формалістами. Тісно зв'язуючися з Заходом, вони цікавилися перед-

усім реформами версифікації. Вони стали остоною суспільства і нечасто (за винятком може Гіппіус) займалися в своїй творчості метафізичними проблемами.

До групи ранніх російських символістів зараховують ще Івана Коневського, самого Мережковського, Александра Доброволова (не плутати з публіцистом!), дружину Мережковського Зінаїду Гіппіус і Сологуба-поета.

В молодших символістів бачимо перемогу вічно сильного слов'янського "суспільства" та не менш психологічно зобов'язуючих російських релігійних течій. Ці поети, на чолі з Александром Блоком, взяли з Західної Європи не так теорію і праксис форми (це ж бо зробили для них їх безпосередні по-передники) — як містицизм, релігійність "нової людини", навіть із дозою окультизму й спірітуалізму. Ці риси вони з'єлися з старими й чисто російськими містично-релігійними тенденціями, приготувавши тим способом для читача справді п'янке вариво, якого ще не бачила ніяка література (наприклад, "Котік Летаєв" Андрея Белого). На основі цієї синтези вони навіть деякий час мріяли про заснування в Росії нового суспільства, створеного на містично - ідеалістичних принципах Владіміра Соловйова. До них зараховують Александра Блока (який від містики відійшов досить скоро, і навіть висміяв своїх друзів у п'есі "Балаганчик"), Андрея Белого, В'ячеслава Іванова, прозу Мережковського. Мабуть найцікавішим із цієї групи був Андрей Белій. Він творив своєрідний міст між першою і другою групами. Під впливом Рудольфа Штайнера з одного боку і Владіміра Соловйова з другого, і не без допомоги своєї "френетичної" вдачі — він створив особливо згущений, ядерний містицизм. Але, він також написав ряд знаменитих робіт з теорії літератури, які пізніше взяли в основу своєї праці критики-формалісти групи ОПОЯЗ.

При цих двох процесах розвивалася група справжніх російських декадентів, виявляючи себе передусім у прозі. Сюди належить творчість Андреєва, Гаршина, Прішвіна і Арцибашева, що їх романи, п'еси та оповідання мають сьогодні тільки історичне значення. Вийняток справляє проза Фіодора Сологуба — письменника великого таланту і головокружних глибин. Його ранній роман "Тяжкі сни" це образ "декадентської" інтелігенції в Росії, з її душевними роздорами, містичними прагненнями і втіканням від "статус кво". Далеко сильніший роман Сологуба є "Малий біс" — де автор переростає чисто "декадентські" зацікавлення і дає надзвичайно сильний, майже фройдівський, образ хворої особистості.

Впливів російського символізму на українську літературу не можна недоцінювати. Такі заперечування, в обличчі чаявих фактів, себто друкованих сторінок творів — роблять нам

тільки шкоду. Правда, на період української літератури, про яку мова в цій книзі, російський символізм надто сильно не впливав: Впливи йшли передусім від ранніх символістів Брюсова і Бальмонта. Російські символісти впливали на український поетів значно пізніше, в другій і третій декадах нашого сторіччя.

Багато сильніші на добу українського передсимволізму мала Польща — особливо шляхом Галичини.

В Польщі символізм прийнявся порівняно рано, і дуже буйно розвинувся. З різних причин для цього назву дві головніші: польські романтики були особливо глибокими містиками (пізній Міцкевич і його зв'язок зі гіпнотизером Тов'янським, Юліуш Словацький) і Польща завжди мала тісний і безпосередній зв'язок із Францією. В цьому зв'язку цікавим є, наприклад, факт, що Польща дала принаймні двох літераторів французькому символізму: Теодора Вижеву (тонкий дослідник поезії Маллярме, звеличник Вагнера) і Марію Кшешінську (композитор і поет; вона твердила, що вона винайшла вільний вірш, хоч дехто з її французьких колег злобно зауважував, що її вільні вірші — це безпосередній наслідок її слабого знання французької мови і версифікації).

Перші віяння символізму були зв'язані з варшавським журналом "Жице", що його заснував 1887 року поет і критик Зенон Пшесмицький, який писав під псевдонімом Міріям. Міріям був літератор величезної культури й ерудиції, і в Польщі відіграв ролю, подібну до Брюсова в Росії: він переклав польською мовою майже всіх видатних французьких і бельгійських символістів, а також Россетті і Суїнбурна. Він написав масу розвідок про цих поетів, і читав про них доповіді не тільки в польських містах, але й у Львові. Особливо захоплювався Міріям Метерлінком, і мабуть його заходами Метерлінк став таким широко популярним в Польщі і в Галичині. Твори Міріяма перекладав на українську мову між іншими й Микола Зеров.

Скорі польські поети нових напрямків об'єдналися в групу, і на зразок "Молодої Бельгії" чи "Молодої Німеччини" назвали її "Молодою Польщею". Вони кинулися читати й перекладати поетів Західної Європи, а в своїй літературі "воскресили" романтиків Словацького (за інтенсивний містичизм) і майже забутого тоді Ципріана Норвіда (за його велику увагу до форми).

Центр польського символізму перейшов з Варшави до Кракова, де 1897 року заснувався новий журнал, що називався також "Жице". Для українського передсимволізму польський Краків важливий передусім тому, що там перебували Василь Стефаник, а пізніше Богдан Лепкий і Остап Луцький — обидва

засновники "Молодої музи". Коли варшавське "Жицє" цікавилося загальними проблемами модерної культури — краківське "Жицє" стало трибуною молодих реформаторів-бунтарів. Це сталося в першу чергу завдяки молодому і високоталановитому редакторові цього журналу — прозаїкові й драматургові Станіславу Пшибишевському, який писав польською і німецькою мовами, був учасником "Молодої Німеччини" і в дев'ятдесятих роках уже мав широку славу трохи "зіпсутого" декадента, що у своїх романах трактував проблеми, яких ще в польській літературі не було.\* Вже перше число нового журналу опублікувало маніфест Пшибишевського, під пізною "Конфітеор". В ньому проголошувалося мистецтво абсолютного, мистецтво прекрасного, навіть у його гидких, обридливих чи "грішних" перевтіленнях. В маніфесті говорилося, що мистецтво є джерелом усього життя, і тому по-уальдівському, життя мусить стати рабом мистецтва.

"Молода Польща" дала польській літературі ряд видатних поетів і прозаїків. На їх чолі стояв Казімеж Пшерва-Тетмаєр, поет великої майстерності і чутливости. В своїй творчості того періоду він висловлював, досить часом манірними засобами, ідеї, близькі "модернізові" всієї Європи: пессимізм, нехіть до життя, жадання містичного всезабуття, аристократичне відчуження від суспільства. При тому, є в його поезії багато сенсуального, часом навіть темноerotичного.

Ще одним важливим символістом був один із найбільших польських модерністів (в нього було багато творчих фаз, і символізм був тільки однією з них), близький друг Івана Франка, Ян Каспровіч. Після періоду реалістичної поезії, Каспровіч перейшов на поезію високої, трагічної містики, яка сильно впливала на українських передсимволістів. Проф. Олександр Білецький, наприклад, твердить, що поема Вороного "Діес іре" — написана під безпосереднім впливом Каспровічевого твору "Святий Боже".

З інших польських поетів, що ними захоплювалися молоді українці — був Антоні Лянге, поет величезної начитаності який, крім власних творів, залишив томи перекладів із західніх символістів; Болеслав Лесьмян, Тадеуш Міцінський та інші. Жертвою духовних напрямків цього періоду упав високообдарований поет Станіслав Кораб-Бжозовський, який у приступі пригноблення вчинив самогубство на двадцятому році життя.

\* Пшибишевський був другом Василя Стефаника і часто приходив до нього гоїти свої духовні рани і фізичне похмілля. В листі до О. Гаморак письменник інформує: "Щодня приходить до мене Пшибишевський і деревіє на канапі".

Над прозою "Молодої Польщі" царював "злій дух" Пшибишевського. В його творах, макабричність оповідань ПІ єдналася з якоюсь дуже своєрідною, майже сатанічною, інтерпретацією Ніцше. Проголосивши, біологічно мабуть оправдане, гасло, що "на початку була хіть" — він почав будувати містичну, а при тому глибоко еротичну, візло надлюдину, що велику частину своїх думок і розмов присвячує проблемі вишуканого, переінтелектуалізованого сексу. В Пшибишевського бачимо процес, протилежний до д'Аннунцієвого: коли італієць намагався "опоетизувати" свою земну, абруцьку пристрасть — поляк, чутливий і нервовий інтелігент, вигадані поетичні конструкції старався подати читачеві як повнокровну людську хіть. Ще один видатний прозаїк "Молодої Польщі" — це Вацлав Ерент. Його роман "Порохно" — сюжетом дуже подібний до Сологубового твору "Тяжкі сни" — це розповідь про життя мистців-декадентів, з розхитаними нервами і розбитими мріями. Проф. Манфред Крідль називає цей роман найкращим художнім портретом доби.

Мабуть найінтегральнішим прикладом символістичної прози в Польщі був роман "Ненота" поета і прозаїка Тадеуша Міцінського. Написаний під сильним впливом російського містичизму з одного боку і Сведенборга з другого, цей твір насправді хаотична, сомнабулістична поема в прозі, повна прекрасних і дивних образів, більшість яких безпосередньо межує з такими ранніми символістами-фантастами як француз Латреамон і їх дітьми — сюрреалістами.

#### 4

В кінці дев'ятнадцятого сторіччя на Україні, ще може міцніше як у Росії, панувала народницька, суспільна і політична література. Така література оправдовувалася життям: адже в тодішній ситуації остаточного самовизначення народу просвічення мусіло бути найголовнішим зацікавленням письменників. Талановиті автори навмисне ставали журналістами, в жесті жертви своєму народові. Наприклад, в листі до Ольги Кобилянської Христя Алчевська дружньо радить, щоб модода письменниця писала більше "для людей", бо цього вимагає від українського письменника політична ситуація. Подібні думки проголошував скрізь і всюди Борис Грінченко, і своєї любові до нової, символістичної поезії цілком свідомо зрікався Іван Франко, тим кладучи "на жертвник історії" ні більше, ні менше, як свого генія.

Теми тодішньої української літератури мали бути виключно громадського характеру, а форма мала бути основна передусім на якомусь сильно спрощеному (якщо не спростачено-

му) сурогаті народної творчості. Як показав Микола Глобенко, твори Лесі Українки були популярні тільки в вузьких колах інтелігенції, а за свідченням Петра Карманського — навіть інтелігенція шанувала Франка передусім як громадського діяча, супільного мислителя і вченого.

І можливо тому, наші передсимволісти до символізму, як такого, не дійшли: він прийшов на Україну значно пізніше. Зарані їх проковтнув цей "супільний обов'язок", одних втягнувши у свій організм (Лепкий, Луцький, Пачовський, Олесь), інших психічно зламавши (Карманський, Козловський, Яцків, Чарнецький). Та й навіть під час розквіту передсимволізму, поети і письменники не забували про свій обов'язок перед народом, бо ж вони твердили, що тільки в умовах культурного, якщо не політичного, визволення, може повністю розгорнутися шлях до "чистого мистецтва", якого вони шукали.

Треба також пам'ятати, що шлях на Україну заступали символізмові будь-що-будь велетні. Треба було рахуватися з ерудицією Михайла Грушевського, з гостроперою стилістикою Сергія Єфремова, з величезним авторитетом, а до того ще безпощадним дотепом Івана Франка, який надиво капризно то лаяв, то хвалив нові мистецькі течії.

На українській землі перші передвісники нових літературних віянь з'явилися російською мовою. 1884 року в київській газеті "Заря" І. Ясинський писав, що мистецтво — не проповіді і не лекції. А трохи пізніше, видатний російський поет-імпресіоніст Ніколай Мінський — виступив у Києві проти Михайлова-Слободчика і його супільницьких теорій мистецтва.

Але на українських поетів ці епізодичні виступи великого враження, мабуть, не зробили. На них баєто більший вплив мали теорії українського ученого Олександра Потебні про "психологію слова", такі близькі до символізму і навіть новіших шкіл поезії. З працями Потебні були прекрасно ознайомлені не тільки Андрей Белій і російські символісти, але також Франко, Кримський, Леся Українка.

У Львові дуже скоро поширилися чутки про західній символізм. Там довгий час жив Ян Каспровіч. Там 1894 року Міріям виголосив доповідь про бельгійських символістів. Йому відповів Франко у статті "Доповіді Міріяма", де він ерудитно сперечався з Міріямовими поглядами на таких поетів як Метерлінк, Верхарн, Роденбах, Жількен, Жіро, Ганон, Мокен. 1898 року, повідомляючи про смерть Маллярме, Франко досить тонко, хоч коротко, проаналізував творчу методу французького поета, згадуючи його "тонкий і скомплікований символізм". Франко писав, що Маллярме "не хотів промовляти ані до розуму, ані до уяви, але хотів тільки — як сам призначав

— при помочі певних звуків і слів сугgerувати читачеві враження і образи".

Звичайно, Франко не завжди був прихильний цим новим течіям, або, точніше кажучи, часто відмовляв собі розкоші такої прихильності. Він, наприклад, розгнівано пише про "безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі незвісні, ефекти зовсім механічними способами ритмічних та язикових штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу." А про польських символістів він писав: "Людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монаком, паризькими кокотами і англійськими огерами, давно вже хотілося мати літературу відповідну до тих ідеалів. І вона дійсно в пору народжується." Але треба не забувати, що чи то в позитивному, чи в негативному сенсі, Франко все таки був мабуть найерuditнішим популяризатором нової західньої літератури на Україні.

На маргінесі цікаво згадати, що далеко не всі галицькі письменники солідаризувалися з Франком у цих його нападах на нову літературу. Василь Стефаник, наприклад, пише в одному з листів: "Се є той декадентизм, на котрий Франко так неуміло уїдає. Хіба він не хотів зайди в таку вуличку! От до такого доводиться найліпших людей, як систематично убивається їх індивідуальність." Тут бачимо чутливе зрозуміння Франкового "вибору".

Отож, мабуть через Франка з одного боку, а через таких яскраво модерних письменників і прихильників символізму як Стефаник з другого, Галичина стала п'емонтом модерністичних літературних течій кінця сторіччя. Про це говорили, зрештою, Коцюбинський і Українка. А Галина Журба, у своєму дуже цікавому спогаді про "Українську хату", поміщеному в першому збірнику "Слова" розповідає, як у перших своїх творах про інтелігенцію, написаних у Києві, вона вживала галицьких слів і зворотів, бо така була тоді мода серед молодих київських письменників-передсимволістів.

Ще одним популяризатором західнього і слов'янського символізму в Галичині — був поет і учений Василь Шурат. Щодо вартості нових течій для української літератури, в Щурата ніяких сумнівів не було: він був беззастережним і гарячим прихильником таких впливів. В журналах "Світ", "Зоря", "ЛНВ" та інших, він систематично знайомив українського читача з новими течіями західноєвропейської, польської і російської літератури. Особливо дружньо ставився він до поезії Тетмаєра, а також займався творчістю Міріяма, Лянге, Каспрівіча, А. Оптмана, М. Щепанського, В. Рачинського та інших. Його праця "Французький декадентизм в польській і великоруській літературі", що її він помістив 1896 року у "Зорі" --

це мабуть перше в українській літературі дослідження впливів французької літератури на Слов'янщину. На основі творчості Бодлера, Верлена, Маллярме, що іх він уважає за найвище досягнення поетичної думки — Щурат досить основно і вичерпно інформує свого читача про теорію символізму. З наведених фактів і думок він робить таке заключення: "Скоріше вже раз прийдеться говорити про найделікатніші, найтонші, а тим сармім майже невимовні настрої душі, тоді, річ ясна, звичайна і буденна мова являється недостаточною, тоді, річ ясна, з коначністю треба послуговуватись мовою символів." В іншій статті, про творчість Івана Франка, Щурат небезпідставно зарахував "Зів'яле листя" до об'явів декадентизму, щоправда в довгому абзаці пересуваючи цей термін з історичної площини на площину загально-символістичну. Як відомо, цією заміткою він викликав великий гнів чутливого на такі замітки поета. Франко не простив цього гріха своєму колишньому близькому другові до кінця життя і навіть деякий час пробував пошкодити його науковій кар'єрі.

До ранніх "глашатаїв" символізму в Галичині треба зарахувати ще Осила Маковея, який у молодості був чутливим і ніжним поетом, а також передчасно померлого, талановитого поета О. Козловського.

На Україні також обговорювали нову літературу Заходу. Леся Українка ставилася до одних проявів західнього символізму з пристрасним захопленням, а до інших — з не менш пристрасним обуренням. У всякому випадку, вона до цих течій виявила величезне зацікавлення, і її листи (особливо до матері) аж кишать іменами французьких і бельгійських поетів. Дуже цікавою, наприклад, є її оборона французького декадентизму перед злобними, а щонайгірше — непоінформованими насмішками Єфремова. Ще цікавішою є її стаття "Два направления в новейшей итальянской литературе" — де вона сумлінно, і не без прихильності, обговорює твори Габрієлє д'Аннунціо. Вона також часто брала участь у дискусіях про польських символістів, особливо гостро критикуючи Пшибищевського. Не можу втриматися від маргінального зауваження, що пора б нам уже перестати говорити про Лесю Українку як "поетамужчину", "поета-воїна" і т. д., а почати займатися дослідами над широкою ерудицією цієї жінки, її глибокими філософськими і літературними зацікавленнями, тісним зв'язком її драматичної творчості з тим найкращим, що писалося в кінці сторіччя в західній літературі. Але, звичайно, такий підхід до творчості й особистості Українки далеко трудніший, ніж пара високопатріотичних гасел.

Про впливи символізму на творчість Франка, Українки, Коцюбинського (особливо в пізнішому періоді) згадують вряди-

годи, і дуже поверхово, але методичного, сумлінного розгляду цих проблем покищо в нас немає. Немає також порівняльних студій між технікою прози доби символізму на Заході, і творами Стефаника та Черемшини. Такі студії конечні, і їх покищо можна робити тільки на Заході.

Певна річ, що дослідження вгорі згаданих проблем мусить зосереджуватися на досить спорадичних проявах символізму в Франка чи Коцюбинського, Стефаника чи Черемшини. Але серед відомих письменників кінця дев'ятнадцятого сторіччя були й такі, що цілком систематично вводили символістичний досвід у свої твори. Агатангел Кримський (як би він сам цього у листах до Франка не заперечував!) і Микола Вороний на Сході та Ольга Кобилянська і Михайло Яцків на Заході — це пionери українського передсимволізму.

В заспіві до своєї збірки "Пальмове гілля" Кримський підкреслює, що його твори присвячені не людям дії, життєрадісним і здоровим борцям із проблемами життя — а хворобливим, виснаженим, виніжненим, високочутливим читачам, що їх будні затемнені самотністю і стражданням. Безумовно, в таких циклях як "Нечестиве кохання" чи "Кохання по-людському" — в якомусь настирливому, невротичному, але у всякому випадку бодлерівському, заперечуванні сексу, у гарячкових бажаннях надземного світу Краси, а особливо в поетовій техніці — не можна не помітити сильного і безпосереднього впливу західного "модерну". Не зважаючи на впливи близькосхідної поезії на творчість Кримського, як же інакше, як не через Бодлера і Верлена, доводиться розглядати вірш (не вміщений у радянське "повне" видання творів поета), з циклю "Світові скорботи":

"Шумить-кипить бульвар. А я сиджу журливий,  
Дивлюся на людей...  
В старих і в парубків я думи женихливі  
Вичитую з очей.

Гляджу й на хлопчаків... А в них якії мрії?  
Яку таять мету?  
Принести на алтар — на груди до повії —  
Невинність молоду.

Гляджу й на немовлят... Кумедні споминання  
Викликує той рід:  
Що кожне, кожне з них із акту спарування  
Прийшло на білий світ.

Народ, як лава, пре, і тиснеться, і третясь...  
Шумить-кипить бульвар.  
Огидно на душі... І цілий світ, здається,  
Великий лупанар.

Цей вірш, певна річ, формально не надзвичайний, хоч є в ньому якась своєрідна меланхолійна мелодія. Зміст його нам може сьогодні видаватися смішним. Але у сзій час — це була таки відвага.

Про прозу Кримського Михайло Рудницький писав, що письменник "випередив спроби нашого модернізму та декадентизму в новелі та ліриці. Він перший ясно вибрав собі за герояв психопатів і з їх розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окликів болю з селянських грудей."

Микола Вороний — автор і поет, естет і богеміст, "декадент" і громадський діяч, марксист і ніцшеанець, автор перекладу Інтернаціоналу і емігрант від большевизму — це мабуть один із перших "суцільних" передсимволістів української літератури. Він "на нашій ниві" відіграв ролю Брюсова чи Міріяма — на жаль, без їх широких горизонтів і ерудиції, але з неменшим ентузіазмом до нових течій у Західній Європі. Він перший перекладав по-українському твори неопарнасиста Сюллі-Придома, теоретика декадентизму, поета і романіста Поля Бурже, символіста Жоржа Мореаса; він перший у свою поезію ввів, цілком систематично і свідомо, полиск і легкість музики Поля Верлена (проф. О. Білецький звертає увагу на майже небезпечну подібність вірша "Мавзолей" до Верленової "Осінньої пісні"). Він, разом із Кримським, один із перших по-бодлерівському інтерпретував місто, як стоголову потвору, яку чушиш одночасно любити і ненавидіти, і в якій рясно цвітуть фосфорично - хворобливі, смертельно - гіпнотичні "квіти зла". Сам принцип творчості Вороного — цілком верленівський, і зрештою дуже подібний до творчих метод сучасних поетів:

"Я почав писати з такого ж побудження, з якого люди починають співати. От почиваю собі якийсь мрійний настрій і якусь ритмічну розгойданість, причому виразно відчуваю, що в усі щось дзвенить. Що напишу, не знаю, бо в голові проносяться якісь уривки образів і мелькають, об'єднуючись у вирази — окремі слова, але найважніші, наймиліші, що здаються дуже гарними. Це початок, основа, до якої почнуть чіплятися інші слова, і т. д.... Виходить, що я починав не так од образу, як од звуку. І, дійсно, мелос, спершу примітивний, далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша."

На символістичний шлях штовхнула Вороного, безумовно, Галичина. 1895 року він з'явився у Львові. Безпосередній контакт з ранніми галицькими "модерністами", дружні розмови з Франком, який зацікавився молодим поетом, посередній контакт з "Молодою Польщею", лекції про німецький ідеалізм проф. Скрупського на львівському університеті — все це відкрило поетові цілком нові перспективи. Повернувшись на Україну 1897 року, він почав ширше знайомитися з наймодернішою російською і західною літературою і почав просто гарячково перекладати.

1904 року Вороний організував і видав альманах "З-над хмар і з долин", який є нині може найважливішим документом нашого передсимволізму. Його безпосереднім завданням було познайомити наддніпрянського читача з галицьким "модерном", хоч у альманахові, в просто прекрасній суматосі, поміщені і Грінченко, і Нечуй-Левицький, і Наталя Кобринська, і Франко, і багато інших. Зворушливо спостерігати, як навіть найзапекліші "традиціоналісти" намагалися до альманаха послати щось із "модерніших" речей свого доробку. Зрештою, вони тільки старалися виконати наполегливі прохання редактора. Ще з 1901 року, коли Вороний задумав альманах, він поміщував у пресі і в приватних листах запрошує письменників до співчасті, попереджуючи, що читач альманаха має бути інтелігент "з смаком, часто виробленим і викоханим на чудових зразках літератур чужих народів." Тому він просив давати твори "модерні", щоб альманах "і змістом і формою міг би хоч трохи наблизитись до нових течій і напрямків сучасних європейських літератур."

Хоч Вороний прихильно ставився до "Молодої музи" і цікавився творчим ростом Карманського, Пачовського й Лепкого — особливо близького контакту з "молодомузівцями" він не мав. Натомість, пionер символістичної прози, Ольга Кобилянська, стала своєрідною "молодою музою" "Молодої музи".

Як справжній піонер, письменниця мусіла переборювати неймовірні труднощі, специфічно характеристичні нашemu суспільству, на які не приготувало її ні безпосереднє знайомство з творами і членами "Молодої Німеччини", ні німецькомовне оточення її юних років. Ось маленький приклад цих труднощів. 1893 року редактор "Зорі" В. Лукич робить авторці ряд зауважень про її твір "Людина", що серед них знаходимо й таке: "Також вирази як "брешеш", "брешете" мусять відпасти, бо вони в кружках інтелігентних не уживаються". На такому суспільному тлі справді тяжко було творити новітню прозу!

Але Кобилянська все таки дала своєму часові цілком нову прозу, і скоро довкола неї зарясніло прихильниками і лицарями. На неї звернули увагу Кримський, Щурат, Франко, Ко-

цюбинський. Маковей написав про молоду письменницю великий есей. Леся Українка почала з нею дуже інтимне, тепло листування, а "молодомузівці" піднесли її на п'єдесталь. Навіть Єфремов, який спершу накинувся на неї з лайливою критикою, в своїй "Історії українського письменства" вже називає її "талановитою символісткою", кажучи, що "з усіх українських письменників того часу вона найближча до модерністичних європейських напрямків." А багато пізніше, ядерний символіст Василь Бобинський, назвав її "примагоркою українського символізму".

Ранні гвори Кобилянської, "Людина", "Царівна", "Adagio consolante" чи "Поети" — насичені вишуканим і тонким, високоморальним і "чистим" естетизмом, срібкою, поетичною меланхолією, що де в чому нагадує прозу ранніх прерафаелітів. Розумна і чутлива жінка, що мусить жити тільки книгами і мріями у вузько-провінційному суспільстві — ось проблематика багатьох її творів.

Великий вплив на Кобилянську зробив Ніцше, якого вона читала, звичайно, по-німецькому — напевно не підозріваючи навіть, скільки труднощів він їй колись нанесе. Справа в тому, що проблема Кобилянської довгий час не сходила з газет. Забирали слово всі: і ті, що розуміли проблему, і ті, що плутали Ніцше з Гішибишевським (як, наприклад, Наталя Кобринська — автор цікавих передсимволістично - імпресіоністичних поем у прозі і дуже нецікавих повістей та оповідань). Промовистим у цих суперечках є виступ самого Кримського, його ж бо витончено-декадентські зацікавлення йшли в розріз з думками Ніцше. З справді професорським пересердям, плутаючи науковий авторитет з літературними впливами, Кримський писав про "Царівну": "Мабуть не тільки мене, а й багатьох читачів трохи чудно вражає те, що в повісті так часто цитується "філософ" Ніцше (коли його можна назвати філософом, а не божевільним). Жінка, що обстає за своїми жіночими правами, і заразом Ніцше! Чуднота!... І що кому за авторитет Ніцше?!"\*

\* В своїх "поучуваннях" Кримський був не тільки темпераментний, але часом і необережний. Він пише: "Та ще келюбо, що Джон Мілль Стюарт зветься у Кобилянської "І. Штуарт". Освічена людина позинна знати, що Stuart англічанин, а не німець: він не Johann (не Йоганн) і не Штуарт. Оборонцям жіночих прав особливо випадало б знати це." Певна річ, що йдеться не про Штуарта, ані навіть про Стюарта. Обидвое мали на увазі Джона Стюарта Мілля, англійського філософа й основника утилітаристичної школи. В нас таке трапляється й зараз. Ось недавно якась радянська газета писала про англійського письменника "М. Сомерсета", маючи на увазі Сомерсета Мома.

Укладаючи альманах на честь Кобилянської, під навмисне символістичним заголовком "За красою", О. Луцький цілком сдверто приєднав письменницю до молодомузівських зацікавлень. В листі до Гната Хоткевича, поясняючи завдання альманаха, Луцький писав: "Бажаю переконати старших наших письменників, що минув вже час тенденційної, соціально-програмової літератури, що письменник є нині той, в якого найвищою санкцією: Вільна, свободна штука!" Його передмова до альманаха є дуже промовиста доказом ставлення молодомузівців до письменниці і шукання в її творчості відгомону їх власних думок.

Михайло Яцків -- це абсолютно недосліджено, але прецікаве явище української прози. Радянське видання його "реалістичних" оповідань, і "соцреалістична" передмова до нього, ситуації покищо аж ніяк не рятують.

Після початкового реалістичного періоду -- Яцків скоро перейшов на домежно - експериментальну прозу, провокуючи Єфремова на такий коментар: "Сильний талант, але викривлений до тієї останньої міри, що вже, здається, сторінки цілком не може написати по щирості, не підсновуючи під відомі слова якогось іншого розуміння і в цьому натужному напружені ховаючи те, що в ньому живе позитивного." Очевидно, представивши мінус на плюс, при знанні смаків автора цього абзаца, сучасний читач може уявити несамовиту просто, як на тогочасні літературні умови, оригінальність Яцкова.

Талант цього письменника поєднав у собі брутальний натурализм, впливи Пшибищевського, густо-символістичний стиль і загадкову, подекуди майже сюрреалістичну, ліричність. Про натурализм Яцкова Єфремов висловився досить дотепно: "На жаль, не бажаючи кривдити життєву правду, Яцків просто і валтує її." А про символічну загадковість цього письменника критик пише: "Як признаються навіть пенегіристи Яцкова, багато речей з його, напр. символістичної збірки "Адажіо консолянте" зрозуміти важко, а такі оповідання як "Адонай у Барбера" або "Білий коник" — то вже просто літературні гіерогліфи".

Безумовно, сучасному читачеві твори Яцкова не здаються такими вже "гіерогліфами". Але навіть до нас деякі з них промовляють незвичайною свіжістю і справжньою талановитістю, чого не можна сказати про велику частину літератури на грани сторіч. Ось, для прикладу, коротка поезія в прозі:

"Утихла буря.

Зломана керма на розбитім човні, спочив керманич, в глибинах спочило брацтво.

I ти, моя любко, спочила.

Захід сонця прощав золоту корону на твоїй голові,  
біла рука махнула прощання до мого берега.  
Я взяв твою тугу і пішов у світ."

Словесна контроля в цьому мініятюрному творі, як і контроля фразеологічного ритму — бездоганна. Образність, звичайно, далеко слабша, але навіть вона віddaє, якнайскupішими засобами, ту таємничу, невиразно-ліричну атмосферу, яку так намагалися знайти у своїх творах західні символісти. Навіть досить втерті епітети не псують суцільного художнього ефекту. (До речі, звертаю увагу на подібність дикції між цим твором і такими чисто символістичними писаннями Стефаника як "Дорога".)

Коли, на початку першої декади сторіччя, молоді поети і письменники Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Остап Луцький, Сидір Твердохліб, Стефан Чарнецький і Володимир Бирчак створили цілком неформальну і дружину групу, трохи старший від них Яцків охоче пристав до них. З ініціативи Луцького, групу назвали "Молода муз".

Грунтовно ознайомлені з західньою літературою, "молодомузівці" ("молодомузі") або більш інтимно-іронічно, "музаки", як їх називали у Львові), хотіли понести ідею західних символістів дальше, ніж їхні попередники чи старші товариши. Ім уже не вистачали більш або менш спорадичні прояви символізму, що їх вони бачили у Франка, Коцюбинського, Стефаника, Черемшини. Вони хотіли створити якусь платформу, якусь програму для чисто українського символізму. Не маючи в своїм народі ні Бодлера, ні Тютчева, ні Норвіда — вони мусіли творити з нічого. Часом виходило цікаво і глибоко, частіше — недозріло і наївно, але завжди був ентузіазм. Щодо ентузіазму того часу — я щораз глибоше переконуюся, що ніколи в українській літературі — ні до перелому сторіч, ні після нього — не було такого широго захоплення паралельними літературними процесами на Заході, такого зацікавлення в них і знання їх — як в час між, скажемо, 1885-1914 роками. Хто з нас, навіть сьогодні, зразу перекладає на українську мову найновіші твори наших ровесників у Англії, Канаді, США, Франції? Хто, як щоденне правило, обговорює їх у статтях, у приватних листах? Хто горить найновішими мистецькими течіями інших народів, як ними горіли Франко, Українка, Щурат, Вороний, "Молода муз", "Українська хата"? Інша справа, що сьогодні ми вже на такому ступені культурного розвитку, де "ковтання Європи" стає менш потрібним.

Як я сказав угорі — ентузіазм був часто наївний. Лозунг Пачовського: "Се є штука — я не пхаю тут ідей!" — показує і цю наївність, і цей ентузіазм. Багато ерудитнішим, цікавішим

і глибшим документом тієї доби є стаття Луцького "Молода муз", що її Франко, а за ним радянські коментатори, чомусь назвали "Маніфестом "Молодої музи". Певна річ, ця стаття — ніякий маніфест, на що вказує хоча б її жанр. Сучасному читачеві вона здається спокійним, зрівноваженим роздумом над тим, що в літературі було зроблено, і над тим, що в ній ще треба зробити. Луцький не входить у крайності, не боронить вузько-групових інтересів, навіть не ставиться з непошаною до своїх старших "противників" (чого не можна сказати про інші полемічні писання цього автора). Він просто пробує зробити синтез літературної ситуації свого дня.

Не так сприйняв статтю Іван Франко. Напевно вже роздразнений різними жартами Люнатика — він гостро зареагував на неї. Відповів він Луцькому "звисока", як учитель говорить із неслухняним школярем. В одному з спокійніших і зрівноваженіших абзаців статті, Франко писав:

"Не маючи, або не хотячи мати ніяких живих людських інтересів, бажаючи буцім-то стояти поза буденною боротьбою верстов, змагань і ідеалів, на вершинах чистої краси, вони (молодомузівці) закривають тим перед очима публіки або своє незрозуміння, або свій цинічний індеферентиسم. В найліпшім разі безцільну гру слів і форм, кольористичні контрасти, барвисті декорації, за котрими нема нічого живого і реального. А се також тенденція, що розминається з метою поезії."

Останні два речення — це вже серйозна гіпотеза, з якою варто сперечатися. Але, на жаль, Франко йде дальше. В своїй вічній ролі вчителя і напутника молодих, він лякається, що молодомузівці "зіпсують" молодь, що відірвуть її від шляху, який він їй намітив. За недоброю звичкою громадської патетики, він пише: "Як же се, мої панове, ви вербуєте до свого кружка молоді душі, себто наших дітей, наших молодих братів і сестер? Куди ж ви думаете вести їх? В якім "містичнім новім небі" ви обіцюєте їм тепло і заспокоєння?"

Певна річ, Франкові не було причини хвилюватися. Бо ж молодомузівцям ішлося, в останньому рахунку, про те саме, про що йшлося їому самому: розширити творчі обрії молодого поета і навчити його писати справжню поезію. Адже в "модернізмі" "Молодої музи" не було того інтенсивного "декаденсу" Заходу, який межував із цинічною неморальністю.

Можливо найекстремнішим формалістом серед молодомузівців був Сидір Твердохліб — у свій час досить цікавий, а сьогодні мабуть цілковито забутий поет.

Тематикою до Бодлера найбільше зближався Карманський, хоч у його поезії бачимо також сліди пізнього німецького ро-

мантизму, резигнацію типу Ленау і жовчну іронію типу Гайнє. Його мотиви розпачливої самоаналізи, трагічного світогляду, час до часу гротескові образи, такі зацікавлення як проблема самогубства, вуличні будні, гріх і погорда до життя — могли великою мірою епатувати тодішнього галицького читача.

Василь Пачовський намагався писати поезію трохи "бу-дуарну", трохи кокетливо-декадентську (гостро-насмішливу змітку про пізню творчість Пачовського, але все ще в цьому "стилі" — зробила Олена Теліга в статті "Якими нас прагнете") — але він ніколи не наблизався до мутного французького чи англійського декадентизму "кінця віку".

Лепкий свідомо відмежовувався від гасла "мистецтво для мистецтва", твердячи, що поезія є все і всюди: в дітей на устах, у снах, при роботі, в бурі, на полі, в бою за волю, в дощі, у снігу, в імлі — а найменше в химерному ритмі і римі. Правда, він цікавився синкретизмом символічної Ідеальної Краси, в якій схрещуються чуття. "За миром тужу", писав він, "за добром, за красою, за тою вимріяною, снами навіяною, в думках злеліяною, що лучить у собі і красу різьб античних, і блеск лиць Тичіяна, і музику найкращу в кожному слові." В цьому естетизмі є, безумовно, слід символізму — але він посередній і дуже роздвоєний сентименталізмом. Не менш посереднім є поетичний праксис Лепкого: осінні мотиви, елегантна меланхолія, часом гострий крик розpacу, певна музичність строф — але все це не зворушує глибиною, не дивує майстерністю, не вдаряє несподіванкою відкриття.

Постать і життя Стефана Чарнецького найбільше зближається з тогочасним західнім богемізмом. В українську літературу прийшов він прямо з середовища краківських символістів "Молодої Польщі". Петро Карманський говорив про Чарнецького як про трубадура, що "годував свого духа тонами і мріями", і в якого не було "чайменшого зрозуміння для цифри і того, що можна перемінити на матерію". І справді, Чарнецький часто бував голодний, часто йому мусіли помагати друзі. Його поезія була б цікава, якби не сильні польські впливи на його мову, які не дозволяли поетові втримати ритм своїх строф.

Не зважаючи на деякі непорозуміння на естетично-творчій площині, і навіть нечасті ногки аргантності в деяких статтях і жартівливих віршах Луцького чи прозах Твердохліба, молодомузівці намагалися з старшими письменниками жити в дружній злагоді і згоді. Наприклад, сам Твердохліб систематично іскрекладав Шевченка і багатьох сучасніших поетів і прозаїків на польську мову, Лепкий часто критикував "громадівський", і взагалі політичний, підхід до літератури, але його глибока почесна до Івана Франка — відома. Карманський часто писав

про непошану громадянства до поезії Каменяра, і лаяв "панів меценасів" та інших "батьків народу" за їх згірдливе ставлення до творів поета. Молодомузівці з найбільшою увагою ставилися також до наддніпрянських поетів і прозаїків. В одному з своїх листів до О. Луцького, Леся Українка пише: "Все ж і при сій нагоді мило мені висловити Вам свою вдячність за привіти, не раз надсилаю од Вас мені і взагалі за Вашу уважність до мене, виявлену в свій час." Молодомузівці витрачали свій останній гріш на видавання чи перевидавання творів старших письменників. Наприклад, всчи під маркою "Молодої музи" не тільки видали збірку Михайла Коцюбинського "З глибини", але ще заплатили за неї гонорар авторові. Між іншим, характерне те, що старші автори не завжди віддячували доброзичливістю. Коли Коцюбинський писав "уклінні" листи Луцькому з справі видання, він в той же час, в листах до свого приятеля, визначного етнографа В. Гнатюка, іронічно "дивувався" з прихильності такої собі "Молодої музи" і писав, що волів би, якби книга з'явилася в старшому і більш шанованому львівському видавництві "Видавнича спілка".

Молодомузівці не хотіли і не могли цілком відійти від політичних проблем свого оточення. Навіть супільно неприхильні до "модерністів" радянські дослідники зауважують, що які були б незгоди між різними "модерністичними" групами того часу, іх завжди єднало прагнення самобутності, самостійності української держави, відрубності її від Росії. Щодо ставлення їх до всіляких нападів на українську літературу з боку реакційної преси, то тут вони завжди боролися пліч-опліч. Спільна екзистенціальна ситуація просто примушувала молодих письменників часто-густо відсувати естетичні проблеми на другий план, зосереджуючися на побутовій супільній боротьбі.

Врешті ця лицарська реакція до екзистенціальної ситуації свого народу — знищила і групи, і навіть окремі таланти. Жест Луцького — жест раптового і цілковитого перехіду від літератури до чисто громадської діяльності, що в дечому нагадує жест Рембо — це був мабуть таки єдиний відповідальний вибір і щодо громадянства, і щодо літератури. Бо, на жаль, інші поети того часу понесли свою розщепленість між естетикою і політикою глибоко в двадцяте сторіччя, аж до сорокових років, даючи щораз вбогіші, поверховніші твори. А близкучі синтетики цих двох, здавалось би протилежних, світоглядів — прийшли зразу після розквіту передсимволістів: Тичина, Стефанович, Маланюк. І тільки тоді, в такій синтезі, могла розквітнути справді модерна українська література і справжній український нео-символізм, який продовжується до наших днів.

Ще кілька слів про інші групи того часу. Своєрідною молодшою наддніпрянською сестрою "Молодої музи" була "Українська хата". Хоч сама назва цього об'єднання багато не обіцяє — його діяльність була цікавіша від молодомузівців, і дали вони українській літературі ряд важливих талантів.

Поезія "хатян", в загальному, не має так багато чисто символічно-естетичних впливів, як творчість членів "Молодої музи". Їх інтереси виходили далеко поза чисто естетично-формальні зацікавлення — хоч в естетично-формальному пляні деякі групи цілком погоджувалися, аж до обожнювання таланту Кобилянської. Один із "хатянських" теоретиків, до речі галичанин, близький критик Микола Федюшка-Звішан, проголосив, що "мистецтво не лімоняд", і що не вистачає давати читачеві насолоду від прочитаного. Але це абсолютно не значить, що хатяни погоджувались з Єфремовим чи навіть Франком. Навпаки, з своїми "попередниками" вони розпорощалися багато радикальніше, ніж молодомузівці: інший теоретик, і інтелектуальний лідер групи, Микита Шаповал (що підписував свої публікації псевдонімом М. Сріблянський), у статті "Порожнє місце" проголосив, що "культури в нашій минувшині — нема!", що в історії нашої культури переважає "тупість, безпринципність, варварство і тьма". Він продовжував, що "у нас нема предків, гідних пошани, а негідні пошани чам непотрібні".

Отже, в "Українській хаті" кувався своєрідний волюнтаризм "нової української людини", не без впливів філософії Ніцше. Хатяни ставили натиск на індивідуалізм, на автономну дію сильних самотників, що перевищають маси. В журналі "Українська хата" проголошувалося: "Імпресіонізм — як манера творчості і як спосіб світовідчування — такі дві зовнішні прикмети нової літератури, і індивідуалізм — боротьба за визволення людини від усіх нівелляційних напрямків суспільного життя — такий її соціальний зміст". Таке становлення проблеми, до речі, дуже подібне до мосту, який на Заході створився між символізмом і неосимволізмом.

Дуже характеристичним втіленням теорії "Української хати" були твори Григорія (Грицька) Чупринки. Про естетично-символістичну (верленівсько-бальмонтівську) сторону його творчості, Сергій Єфремов пише: "Запас ритму і рифм у Чупринки просто таки не вичерпаний, і легко граючись, немов кокетуючи своїм прирожденим даром, з словом поводючись як спортсмен, він обминає всякі труднощі і дає незвичайно хитре і вигадливе мереживо найтоншого вірша". Певна річ, для сучасного читача Чупринка не Верлен, і навіть не Бальмонт, і його строфи сьогодні не справляють особливого враження. Але його вперте шукання слова, як такого, звука, як

такого було дуже важливе для наймолодших поетів у "модерністичних" колах Києва, особливо для Павла Тичини. Ці естетичні шукання поєднувались у творчості Чупринки з крайнім індивідуалізмом, що його він висловлював такими лозунгами як: "Бунт для бунту". Як відомо, бунт Чупринки знайшов трохи пізніше свою дуже точно накреслену мету, і він згинув як герой.

Ще один видатний поет-передсимволіст, який був дуже зближений з середовищем "Української хати" — це О. Олесь. Як це наявно показують його твори — осебливим прихильником "мистецтва для мистецтва" цей поет не був; не був він навіть осебливим уважним ювеліром форми. Але навіть він був у свій час — модерний. Про це нагадує нам неменший авторитет як Микола Зеров: "Пригадую свої перші враження від Олеся р. 1906-1908: як я вишукував його поезії по тодішніх декламаторах; як вражали вони мене свіжістю її безпосередністю, приємною відсутністю банально-цинічних фраз та учительського тону старших поетів." Подібно говорить про Олесья й Евген Маланюк, кажучи, що Олесь — це молодість його покоління.

І Павло Филипович, і Рильський, і Зеров погоджуються на тому, що найближчими до символізму були довші твори поета, осебливі його драматичні етюди і драматичні поеми. Наприклад, в передмові до першого радянського видання творів поета Павло Филипович показав, як поема "По дорозі в казку" основана на "Сліпцях" Метерлінка.

"Українська хата", що її розвалила перша світова війна, згуртувала була довкола себе такі імена як М. Євшан, Микита Шаповал, А. Товкачевський, Павло Богацький, Грицько Чупринка, О. Олесь, О. Неприцький-Грановський, Гнат Хоткевич, Іван Липа (батько Юрія — автор цікавих оповідань і нарисів), О. Романова, Л. Будяй, Ю. Будяк. В "Українській хаті" вчилися й Галина Журба. Цікаво, чи "Українська хата" не допомогла їй в тому, що вона сьогодні, на еміграції, багато цікавіша, живіша, "модерніша" письменниця, ніж багато молодіші віком еміграційні прозаїки, які виростали на інших традиціях. Як відомо, учнем в "Українській хаті" був "Максимко" — молоденький Максим Рильський.

Символізм — дитина романтизму — породив багато власних близкучих нащадків, що перевищили його самого. Його вплив на мистецтво сьогоднішнього дня ще далеко не досліджений. Але вже можна говорити більш-менш загально. У Франції спектр простягається від таких наявних неосимволістів

як Поль Кльодель і Поль Валері (по лінії Верлена й Маллярме), через сюрреалістів (по лінії Рембо й Ляtréамона) аж до сьогоднішнього нового театру і "антироману". Не без символістичних впливів і Сартровий екзистенціалізм (по лінії Бодлера, Ніцше). В другому томі своїх спогадів Сімона де Бовуар розповідає як молоді екзистенціалісти захоплювалися тією літературною течією. Символізм, в загально-европейському розумінні, дав одного з найсильніших, якщо не найсильнішого поета нашого сторіччя — Райнера Марію Рільке, вихованого на французьких поетах. На німецькому символізмі основана школа експресіонізму, а сьогодні — такі німецькі поети як Пауль Целян багато вчаться від символістів. В Італії символізм дав два, в свою чергу майже протилежні, напрямки — футуризм (Марінетті вважав д'Аннунціо за бога) і пізніший герметизм. В Єспанії, "Група 98" творила і думала під більш чи менш посереднім впливом символізму. Сучасний єспанський поет Рафаель Альберті сильно зближений до цієї школи, а "Поет у Нью-Йорку" Федеріка Гарсії Лорки — це бодлерівське місто-пекло, посилене і поглиблене. Для англоамериканського читача символізм дав Єйтса і раннього Еліота, потім і Дилана Томаса. Якби не символізм, Росія мабуть не мала б "акмеїстів" Хлебнікова, Пастернака чи Цвєтаєвої. А в Польщі не було б "скамандритів".

Заслуги передsymbolістів в українській літературі це передусім пionерне будування шляхів і відкривання вікон. Це ж бо вперше (не враховуючи народної поезії чи поетичної школи Могилянської Академії) — передsymbolісти вказали українському читачеві на факт, що поет — передусім творчий індивід, а поема — передусім художній твір.

В українській літературі впливи передsymbolістів на новішу добу взагалі не досліджені. Крім спорадичних згадок (Тичина і Чупринка, Тичина і Вороний, Олесь і Рильський) — в цій ділянці покищо не зроблено нічого. Не досліджена якслід і сама творчість передsymbolістів.

На жаль, радянські вчені не можуть братися за цю справу, бо їм на це не дозволяє політична система, що в ній вони живуть. В радянських виданнях ці процеси згадуються дуже поверхово, дуже негативно — а щонайголовніше, такі згадки не завжди основані на даних фактах, на правді і на чесному досліді. Навіть публікації документів (листи, статті, і т. д.) на Радянській Україні не світять об'єктивністю. Скорочування, "редагування" і взагалі "препарування" таких документів не дозволяє нам вірити їм. Якби сьогодні хтось хотів писати серйозну наукову роботу про ці процеси — радянських джерел він вживати не міг би, хіба тільки порядком загальної орієнтації. Кожний лист, стаття, згадка — мусіли б бути перевірені.

Звичайно, таких дослідів на Заході робити не можна, бо тут немає потрібних матеріалів. Отже, справа українського передсимволізму мусить ще надовго залишитися недослідженою.

Я мушу повторити тут свій протест, який я висловлював уже не раз: якщо радянський уряд прийняв на себе ролю господаря архівів української культури — він мусить господарювати ними чесно. Він мусить дозволити своїм ученим і дослідникам користуватися всіма матеріалами, говорити про них правду, і давати славістам світу повну інформацію про процесус і праксис української культури.

А покищо, упорядник дає в руки читача цю книжку. Хай вона буде одною з перших ластівок наукового дослідження українського передсимволізму на Заході.

**Богдан Рубчак**

Нью-Брансвік, 18 вересня 1968