

ПРОБНИЙ ЛЕТ *

(Тло для книги)

«...ці доброзичливі 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 США, 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 в його часі Емерсон та інші трансценденталісти з'єднували найвищий містичизм із прагматизмом нащадків пionерів прерій, параболу мрії заякорюючи в родючу американську землю. Отож романтик в найгустішому значенні цього слова — але все-таки, цілком по-американсько-му, хотів знати, як «працює» поезія, як «робить» 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 пionером 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, розпороще психологічний удар на читача і таким способом послаблює ефект. Далі По підкреслює, що поетична мова — це особлива мова, побудована на музіці слів, себто на алітерації, римі, складних ритмічних ходах і строфічних структурах. Як відомо, цю думку По близькуче переніс у свою творчу практику в таких поезіях як «Дзвони» чи «Ворон».

По далі твердить, що не тільки засоби, але й теми поезії — це інструменти для осягнення певних художніх ефектів у свідомості читача. Він пише, що в літературі є забагато поезій 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 йому 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 країну романтичної Краси. Звичайно, виняткове 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

* Стаття українського поета, професора Іллінського університету (США) Б. Рубчака «Пробний лет» була вміщена як передмова до книги «Остап Луцький — молодому-зець». — Нью-Йорк, 1968.— Ред.

храму Краси. На думку По, такі теми не мають нічого спільногого з етичними «щирістю» чи «сповіддю» або з науково-епістемологічною проблемою «правдо-подібності». Навпаки, теми мають бути «штучні», себто вишукані, виняткові, 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 есей «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 «гротеско-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 барокко — від теорії, що поетичний твір — це своєрідне сузір'я засобів, до теорії так званої «Краси Медузи», себто краси в гротесковому, викривленому, жахливому, бридкому. Ше більше в нього є теорій з доби Просвічення, позичених у свою чергу з Арістотеля і Горація, які вчать про кожне слово на своєму місці, про уважну структуру твору для певних ефектів (катарсису), про люб'язне ставлення до поетичного рядка. А найбільше є таки від романтиків. А проте ця особлива комбінація математичної суворості в будуванні твору з високим містичизмом до того часу не траплялася в літературі. Бо хоч романтики й писали великі трактати про поезію, вони трактували поетичний твір 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... есейі, 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 вимріаний учень — чутливий і геніально 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, а на чолі іх — «король поетів», динамо-фізичної сили і творчої енергії — Віктор Гюго. Їхня поезія була саме з тієї, проти якої виступав По: неточність і розплівчастість мови; нехтування формальними засобами; неопанована «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 інстинктивно, як ростуть дерева або як співає пташка. Для романтиків найголовнішим «контактом» твору з почуттям читача була тема чи ідеї, а не форма. А коли й траплялися в них близкучі формальні знахідки (як, наприклад, прецікаві поетичні експерименти Віктора Гюго) — вони були не оправдані 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 Теофіл Готье, потім критик Сент-Бев, прозаїк Флобер, поет Леконт 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 геніально перевтілив. Немає поета дев'ятнадцятого сторіччя, який сильніше впливав би на поезію нашої доби, 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 стимили духовного життя й інтелектуальної чутливості, які до невпізнання змішані в побутовій мові зі знаками і засобами спілкування звичайного, поверхового життя. Так поет посвячує себе завданню визначення і конструювання 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 чистого, 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 мусять 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 практика музики драматично-містичної, чуттєвої, стихійної, зв'язаної тільки внутрішніми законами і внутрішньою дисципліною, дуже добре підходили до світогляду Бодлера. Він написав захоплені статті про «Тангейзера» і «Лоенгріна» і так заснував культ Вагнера в поезії символізму, який набирав сили з кожним десятиріччям.

Величезний вплив на символістичну образність молодших поетів мала система відповідностей, що на неї 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 блисцесть. 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 теоріями Шеллінга, у Франції — з Банвілем та 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, помічено явище може раптом викликати цілком несподіване, з зовнішнім спостереженням нічим не зв'язане, почуття, яке часом триває дніями. Чим несподіваніші

такі аналогії, тим вони вартісніші як сирий матеріал 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 потребність. Але коли стара газета на бруківці викликає радість, зв'язану з таким глибоким підсвідомим переживанням чи спогадом, що його аж ніяк пояснити не можна,— тоді з'являється психологічний матеріал, 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, подібно до містика Сведенборга, насправді вірив, що відповідності всього до всього існують у «засвітах», у надреальному бутті, до якого має ключ тільки чарівника уява поета, нагороджена своєрідними спіритуалістичними силами. «Поет-чарівник», «поет-маг» — це вже не романтичний пророк, а таки справжній медіум, який «викликає» відповідності парapsихологічним зусиллям, 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 теологічна термінологія Бодлерових творів: 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, наприклад, Леся Українка, вбачали в його творах святотатство і сатанізм. Ше шкідливішим був факт, що його пізніші учні — французькі й англійські декаденти — не поглибили Бодлерового метафізичного бунту, а звели його до естетичної моди і насправді почали цікавитися «чорними мессами», сатанізмом, спотворюванням релігійних символів.

Разом із своїм учителем, Едгаром По, Бодлер вірив у Красу й Ідеал. I, як По, він твердив, що до Краси ведуть різні дороги. Але сітка аналогій і відповідностей 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 катафалка мармурово-білої красуні до брудного ліжка лесбійського кохання. Між Храмом Краси і замученою підсвідомістю Бодлера фосфоричними пелюстками розквітли 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. В справах форми Бодлер погоджувався з По. Він, наприклад, вірив, що тільки короткий вірш може бути суцільно ефективним. Отож він зосереджував цілі системи засобів і психологічних ефектів у трьох-четирох строфах, таким чином, створюючи певну «густоту» й «затемнення», що їх пізніші символісти використовували цілком систематично і цілеспрямовано. Як відомо, Бодлер разом із Леконтом де Лілем реабілітував сонет у французькій літературі, бо йому сподобалася дисципліна цієї форми. І взагалі, Бодлерові строфи такі чисті своюю конструкцією, суворі й точні своїм висловом (це не значить, що вони висловлюють «точні» думки — можна сказати, що вони точно і чітко висловлюють «приблизність»; саме в цьому є різниця між Бодлером і парнасцями), точні в ритмічних ходах, що сучасні дослідники зближають його творчу методу з класицизмом.

Бодлер був щасливіший, ніж По: він знову, 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 неприємнішого, ніж епігони, і я дуже хотів би 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 знову, бо в час його смерті Артуріві 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 їхніх 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 «алхімія 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 їхні заліznі рами замикає нас начитаність, без ніяких «дорослих» пересудів — цей шістнадцятирічний 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 не відомо, чи всі вони зібрані. Справжній вплив мав Рембо аж на сюрреалістів, і саме вони поширили його творчість по світі.

Багато близкою 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 дарує 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 глибини людського буття; скороші, домінует поверхова близкучість і безпосередність вислову. Більшість його творів — 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: «Ми шукаємо нюансу, не барв, а тільки нюансу». Тут він також висловлює фразу, яка потім стала лозунгом символістів: «Візьми риторику і скруті її карк!»

Квіти зла залишили свій слід і на Верленовій поезії, але їх він інтерпретує не так на Бодлеровому психологічно-естетичному, як на автобіографічному, пси-

хологічно-етичному рівні. Богемні звички мучили католицьку совість поета: через усю його творчість напружується діалектика гріха і прощення, диявольської спокуси і Божої ласки.

2

Звужування домену поезії (і тим чином розширення її можливостей) — процес, що його почав По і продовжували «прокляті», — знаходить свійzenіт, отже і початок свого спадання, у творчості Стефана Малларме. 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 зашіптування.

Лексика, синтакса, алітерація — все в поезії Малларме підкорене тим законам очаровування, що мають створити в свідомості (а ще більше — в підсвідомості) читача почуття якоїсь естетичної, і то тільки естетичної, екстазі. Тут уже не романтична 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.

Малларме вже не журиться «шоком пізнання»; його «відповідності» такі субтильні, багатопланові 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 не ясне навіть спеціалістам його творчості. Його есеї й замітки аж ніяк не допомагають: поет волів висловлювати свої погляди на мистецтво поезії «піднесеною» мовою метафор і асоціацій, що їх можна сприймати тільки як поезію. Але все це не головне. Головне те, що при глибокому читанні творів Малларме відчуваеш 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 ні в кого з модерних поетів.

Поліфонічні, многопланові образи-відповідності Малларме, які збуджують одночасно тисячі різних струн сприймання, прийнято називати символами, в противагу до звичного, особливо теологічного, значення символу, як прямо-го відношення, 1 : 1. З цього й пішла назва «символісти», якою критики охрестили Малларме і його престолонаслідників.

Французька література 1885—1895-х років густо рясніла символістами. Це страшенно складне і різностороннє десятиріччя аж кишіло групами, школами, маніфестами. Верленівські «поети-фантастики» і «католицькі містики»; бодлерівські «окультисти» й «декаденти»... Багато з них сьогодні цілком забуто. Але в метушні літературного побуту тієї декади близький 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 «Весы», 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 Малларме про музику поезії. Інші французькі поети, чиї імена весь час з'являються в документах українсь-

кої, польської і російської літератури кінця сторіччя,— 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 французькій літературі і 1886 року опублікував у «Фігаро Літерер» основний маніфест символізму), «верленівець» Фернан Грег, Стоарт Меррілл (ще один американець — французький поет) і багато-багато інших. Групи були різні, люди були різні. Але всіх їх деякий час 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, обожнювання, 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, намагаючись 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 француза-ми був якнайтісніший: бельгійці стало публікувалися в французьких журналах, а «Молода Бельгія» постійно поміщувала твори Малларме, Анрі де Реньє, В'ель-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 поклоннику Брюсову і польському поетові Міріамові.

Багато більший вплив на український передсимволізм мав Моріс Метерлінк. На форму його поетичної творчості сильно впливала поезія Верлена: легка, часом аж до поверховості, 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 тиша набагато красномовніша, ніж звуки.

Найбільшу славу здобув Метерлінк своїми п'есами. 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 ядернішим, багато важчим і гнітючим пессимізмом Німеччини та скандінавських країн.

Персонажі автора (широковідома Меллісанда, наприклад) — це не так живі, тривірні 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, розніженими, позованими. Але у свій час вони зробили великий вплив: кілька з них перекладав Вороній (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 Малларме — ранній Георге — став відомий відносно пізно; Альфред Момберт знайшов своїх учнів аж у німецьких експресіоністах, хоч молодомузівець 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 сим-

волізмові своєрідне доповнення і разом з тим антитезу, яка пізній символізм роздерла надвое. Ця шизофренія відбилася особливо сильно на українській літературі на 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 свою глибокою поетичною філософією. Тут не місце її резюмувати. Скажу тільки, що його прекрасною поемою в прозі «Так мовив Заратустра» захоплювалася вся Європа. 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 Белий, його вплив панівний у творчості Пшиби-шевського, а на Україні він створює цілий культ: від Кобилянської й Яцківа до Маланюка й його епігонів.

Стільки про доповнення. А тепер про антитезу. Парадокс «Ніцше — символізм» полягає в тому, що антиетичного Ніцше, який ставив натиск на естетичні вартості, не можна ні розглядати, ні, тим більше, наслідувати без якогось відношення до етики. Тому, що філософ не так ігнорував суспільні інституції, як їх атакував,— не можна бути «ніцшеанцем» і «маллармейцем» одночасно, а треба знятия 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 Малларме. Дуже добрим прикладом цього є Стефан Георге: в молодості він був німецьким апостолом Малларме; 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. Обожнювання художнього — чи то в поезії, чи в малярстві — 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 назву «Братства прерафаелітів» (через захоплення мистецтвом «перед Рафаелем», себто простотою і шляхетністю доби Кватроченто). Трохи пізніше до гурту прерафаелітів приєднався молодий поет Алджертон Чарлз Свінберн. Відкидаючи теорії простоти прерафаелітів, Свінберн творить пишні звукові узори бароккового багатства. Недаром Теннісон сказав про нього, що «Свінберн — 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 Свінберговій музичності дорівнює хіба своєрідна музичність Ділана Томаса. Зенітом естетизму був есеїст і філософ Уолтер Пейтер, який розглядає історію виключно з позиції обожнювання Краси. Це бачимо особливо в його есеї «Ренесанс».

Скоро обожнювання Краси, що почалося від простих ліній Кватроченто, перейшло в декаданс Оскара Уайльда, висловлений найбільш ядерно в його романі «Портрет Доріана Грея» і в еротичних рисунках Обрі Бірдслі. Уайльд стає фактичним мучеником цього напряму, а на книгарських полицях з'являється сурогати епігонів, де еротика переходить у вульгарну порнографію.

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

В слов'янських країнах «Портрет Доріана Грея» мав сильний вплив на декого з польських прозаїків, а Свінберн впливав на Костянтина 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 блиском стилю, позиченим то від Свінберна, то від Уайльда, ховалася напівварварська, сильна, стихійна особистість цього абруцького сина землі. Заражений витонченім лезом декадентів — його «природний» талант творив образи, в яких струменями лилася кров, панував нагий, часто звироднілий, секс, часом окутаний (але не по-бодлерівському, а «на швидку руку») релігійними асоціаціями. Цю комбінацію називав письменник «містерією священих хотей». Від Ніцше д'Аннунціо позичив аристократичну гордість, від Уайльда — жіночну витонченість, від Свінберна — замілування сексуальними аберраціями, особливо так званим «віс англе» (споглядання садистичних сеансів або й участь у них). Все це з'єднувало в одне сильне і на диво 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 військових літунів — у них-бо були заслабі нерви. Для такого подвигу треба було сина скелястого Аbruццо.

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 українській літературі це ім'я стало відоме завдяки великій статті про нього Лесі Українки.

В Австрії, яка на Західну Україну впливала з очевидних політичних причин, символізм розвинувся пізно і досить слабо. Його найсильніший представник, Гуго фон Гофмансталь, заражовується, насправді, до неосимволістів. Ця літературна школа Австрії з часом впала до рівня «салонового 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, непроникливо 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 ревю», 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 й 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 Євгена Маланюка. Луцький також помістив кілька оглядів про Лесю Українку, Кобилянську та інших українських письменників у чеській пресі.

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

В Росії символізм народжувався з особливими труднощами, і ворогів його було багато. Сильний блок «шістдесятників» і критиків-народників знищив був у Росії поняття естетики як такої, і після теорій Писарєва, 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 бодлерівського 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», опублікований 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 «шістдесятників» і народників, шукаючи в їхніх творах справжньої літератури. І, вкінці, він звертає увагу на факт, що в високомістичній російській духовності мусить запанувати нове мистецтво, основане не на позитивізмі, а на творчій інтуїції.

Мережковський скоро переніс свою увагу на інші проблеми, тільки посередній зв'язані з символізмом, і тому пionером символізму в Росії вважають не його, а Валерія Брюсова. Хоч французьких символістів перекладали в Росії раніше (Венгерова, Мережковський, мати Олександра Блока),— Брюсов, цей знаменитий організатор і «структураліст» літературного побуту, а при тому дуже талановитий поет, цілком «програмово» вводив французьку літературу на російський ґрунт. Критики глуп滋иво зауважували, що його майстерність «продавати» західну літературу — це наслідок його купецького походження. Брюсов особисто познайомився з багатьма французькими й бельгійськими поетами, заснував журнал «Весы», де вони співпрацювали (Гіль, Верхарн), і давав систематичні переклади і огляди західної поезії найновіших напрямів.

Своїм підходом до літератури і своїм талантом Брюсов належав скоріше до Пі 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 переживанням. І тому він з такою легкістю міг міняти стилі — від майже сюрреалістичного символізму до суворого, «бронзового» неокласицизму.

Брюсов був дуже потрібний російській літературі. Правда, вона вже бачила суворий, майже класичний, формалізм у творчості Пушкіна і гостре схрещення досконалої форми і високого містичизму 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»,— Костянтин Бальмонт перекладав твори ан-

глійського естетизму і декадентизму. Та найбільшим його вкладом у російський символізм 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 Свінберна. 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 алхімія. 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 з'язуючися з Заходом, вони цікавилися передусім реформами версифікації. Вони стали остоюнь суспільства і нечасто (за винятком, може, Гіппус) займалися в своїй творчості метафізичними проблемами.

До групи ранніх російських символістів зараховують ще Івана Коневського, самого Мережковського, Олександра Добролюбова (не плутати з публіцистом!), дружину Мережковського Зінаїду Гіппус 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 Олександром Блоком, взяли з Західної Європи не так теорію і практику форми (це ж бо зробили для них їх безпосередні попередники), як містицизм, релігійність «нової людини», навіть із дозою окультизму і спіритуалізму. Ці риси вони з'єднали з старими й чисто російськими містично-релігійними тенденціями, приготувавши тим способом для читача справді п'янке вариво, якого ще не бачила ніяка література (наприклад, «Котик Летаєв» Андрія Белого). На основі цієї синтези вони навіть деякий час мріяли про заснування в Росії нового суспільства, створеного на містично-ідеалістичних принципах Володимира Соловйова. До них зараховують Олександра Блока (який від містики відійшов досить скоро і навіть висміяв своїх друзів у п'есі «Балаганчик»), Андрія Белого, Вячеслава Іванова, прозу Мережковського. Мабуть, найцікавішим із цієї групи був Андрій Белій. Він творив своєрідний міст між першою і другою групами. Під впливом Рудольфа Штайнера, з одного боку, і Володимира 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 і Арцибашева, що їх романи, п'еси та оповідання мають сьогодні тільки історичне значення. Виняток справляє проза Федора Сологуба — письменника великого таланту і головокружних глибин. Його ранній роман «Тяжкі сні» — це образ «декадентської» інтелігенції в Росії, з її душевними роздорами, містичними прагненнями і втіканням від «статус-кво». Далеко сильніший роман Сологуба — «Малий біс», де автор переростає чисто «декадентські» зацікавлення і дає надзвичайно сильний, майже фрейдівський, образ хворої особистості.

Впливів російського символізму на українську літературу не можна недооцінювати. Такі заперечування, в обличчі наявних 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 Баль蒙та. Російські символісти впливали на українських поетів значно пізніше, в другій і третій декадах нашого сторіччя.

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

В Польщі символізм прийнявся порівняно рано і дуже буйно розвинувся. З різних причин для цього назуву 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 Малларме, звеличник Вагнера) і Марію Кшесінську (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 «Жицє», що його заснував 1887 року поет і критик Зенон Пшесмицький, який писав під псевдонімом Mіріам. Mіріам був літератор величезної культури й ерудиції і в Польщі відіграв роль, подібну до Брюсова в Росії: він переклав польською мовою майже всіх видатних французьких і бельгійських символістів, а також Россетті і Свінберна. Він написав масу розвідок про цих поетів і читав про них доповіді не тільки в польських містах, але й у Львові. Особливо захоплювався Mіріам Метерлінком, і, мабуть, його заходами Метерлінк став таким широко популярним в Польщі і в Галичині. Твори Mіріама перекладав на українську мову між іншими Й Микола Зеров.

Скорі польські поети нових напрямів 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 Krakова, де 1897 року заснувався новий журнал, що називався також «Жицє». Для українського передсимволізму польський Krakів 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, — Krakівське «Жицє» стало трибуною молодих реформаторів-бунтарів. Це сталося в першу чергу завдяки молодому і високо-талановитому редакторові цього журналу — прозаїкові й драматургові Станіславу Пшибишевському, який писав польською і німецькою мовами, був учасником «Молодої Німеччини» і в дев'яностих 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 назвою «Конфітеор». В ньому проголошувалося мистецтво абсолютноного, мистецтво прекрасного, навіть у його гидких, обридливих чи «грішних» перевтіленнях. В маніфесті говорилося, що мистецтво є джерелом усього життя, і тому, по-уайлдівському, життя муситьстати робом мистецтва.

* Пшибишевський був другом Василя Стефаника і часто приходив до нього гоїти свої духовні рани і фізичне похмілля. В листі до О. Гаморак письменник інформує: «Шодня приходить до мене Пшибишевський і деревіє на канапі» (Приміт. авт.).

«Молода Польща» дала польській літературі ряд видатних поетів і прозаїків. На їх чолі стояв Казімеж Пшерва-Тетмайєр, поет великої майстерності і чутливості. В своїй творчості того періоду він висловлював, часом досить манірними засобами, ідеї, близькі «модернізмові» всієї Європи: пессімізм, нехіть до життя, жадання містичного всезабуття, аристократичне відчуження від суспільства. При тому, є в його поезії багато сексуального, часом навіть темного еротичного.

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 Каспрович. Після періоду реалістичної поезії Каспрович перейшов на поезію високої, трагічної містики, яка сильно впливалася на українських передсимволістів. Проф. Олександр Білецький, наприклад, твердить, що твір Вороного «Діес іре» написаний під безпосереднім впливом Каспровичевого твору «Святий Боже».

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

Над прозою «Молодої Польщі» царював «злий дух» Пшибишевського. В його творах макабричність оповідань По поєдналася з якоюсь дуже своєрідною, майже сатанічною, інтерпретацією Ніще. Проголосивши, біологічно, мабуть, оправдане, гасло, що «на початку була хіть», — він почав будувати містичну, а при тому глибоко еротичну, візію надлюдини, що велику частину своїх думок і розмов присвячує проблемі вишуканого, переінтелектуалізованого сексу. В Пшибишевського бачимо процес, протилежний до д'Анунцієвого: 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 Берент. Його роман «Порохно» — сюжетом дуже подібний до Сологубового твору «Тяжкі сни» — це розповідь про життя митців-декадентів, з розхитаними нервами і розбитими мріями. Проф. Манfred 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 Лотреамон, і їх дітьми — сюрреалістами.

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 жертві своєму народові. Наприклад, в листі до Ольги Кобилянської Христя Алчевська дружньо радить, щоб молода 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 основана передусім на якомусь сильно спрощеному (якщо не спростаченому) 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, суспільного мислителя і вченого.

I, можливо, тому наші передсимволісти до символізму як такого не дійшли: він прийшов на Україну значно пізніше. Зарані їх проковтнув цей «сусільний 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 шляхи на Україну заступали символізмові будь-що-будь величні. Треба було рахуватися з ерудицією Михайла Грушевського, з гостроперою стилістикою Сергія Єфремова, з величезним авторитетом, а до того ще безпощадним дотепом Івана Франка, який на диво капризно то лаяв, то хвалив нові мистецькі течії.

На українській землі перші передвісники нових літературних віянь появилися 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 Микола Мінський виступив у Києві проти Михайлівського і його супільнницьких теорій мистецтва.

Але на українських поетів ці епізодичні виступи великого враження, мабуть, не зробили. На них багато 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 Андрій Белій і російські символісти, але також Франко, Кримський, Леся Українка.

У Львові дуже скоро поширилися чутки про західний символізм. Там довгий час жив Ян Каспрович. Там 1894 року Міріам виголосив доповідь про бельгійських символістів. Йому відповів Франко у статті «Доповіді Міріама», де він ерудитно сперечався з Міріамовими поглядами на таких поетів, як Метерлінк, Верхарн, Роденбах, Жилькен, Жіро, Ганон, Мокен. 1898 року, повідомляючи про смерть Малларме, Франко досить тонко, хоч коротко, проаналізував творчу методу французького поета, загадуючи його «тонкий і скомплікований символізм». Франко писав, що Малларме «не хотів промовляти ані до розуму, ані до уяви, але хотів тільки — як сам признавав — при помочі певних звуків і слів сугерувати 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 не звісні, 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. I вона дійсно в пору народжується». Але треба не забува-

ти, що, чи то в позитивному, чи в негативному сенсі, Франко все-таки був, мабуть, найерuditнішим популяризатором нової західної 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 їдеає. Хіба він не хотів зайти в таку вуличку! От до такого доводиться найліпших людей, як систематично убивається їх індивідуальність». Тут бачимо чутливе зрозуміння Франкового «вібору».

Отож, мабуть, через Франка, з одного боку, а через таких яскраво модерних письменників і прихильників символізму як Стефаник — з другого, Галичина стала п'ємонтом модерністичних літературних течій кінця сторіччя. Про це говорили, зрештою, Коцюбинський і Леся 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.

Ше одним популяризатором західного і слов'янського символізму в Галичині був поет і учений Василь Шурат. Шодо вартості нових течій для української літератури — в Шурата 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 Тетмайера, а також займався творчістю Міріама, Ланге, Каспровича, 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, Малларме, що їх він уважає за найвище досягнення поетичної думки, Шурат досить основно і вичерпно інформує свого читача про теорію символізму. З наведених фактів і думок він робить таке заключення: «Скоро вже раз прийдеться говорити про найделікатніші, найдтонші, а тим самим майже невимовні настрої душі, тоді, річ ясна, звичайна і буденна мова являється недостаточною, тоді, річ ясна, з конечністю треба послуговуватись мовою символів». В іншій статті, про творчість Івана Франка, Шурат 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 Осипа 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 західного 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. Ше цікавішою є її стаття «Два направления в новейшей итальянской литературе», де вона сумлінно, і не без прихильності, обговорює твори Габріеле д'Аннунціо. Вона також часто брала

участь у дискусіях про польських символістів, особливо гостро критикуючи Пшибишевського. Не можу втриматися від маргінального зауваження, що пора б нам уже перестати говорити про Лесю Українку як «поета-мужчину», «поета-война» 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 її особистості Українки далеко трудніший, ніж пара високопатріотичних гасел.

Про впливи символізму на творчість Франка, Лесі Українки, Коцюбинського (особливо в пізнішому періоді) згадують вряди-годи, і дуже поверхово, але методичного, сумлінного розглядування проблеми поки що в нас немає. Немає також порівняльних студій між технікою прози доби символізму на Заході і творами Стефаника та Черемшини. Такі студії конечні.

Певна річ, що досліджування 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 піонери українського передсимволізму.

В заспіві до своєї збірки «Пальмове гілля» Кримський підкреслює, що його твори присвячені не людям дій — життєрадісним і здоровим борцям із проблемами життя, а хворобливим, виснаженим, виниженим, високочутливим читачам, що їх будні затемнені самотністю і стражданням. Безумовно, в таких циклах, 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». Незважаючи на впливи близькосхідної поезії на творчість Кримського, як же інакше, як не через Бодлера і Верлена, а можливо, що й Пшибишевського, доводиться розглядати вірш (не вміщений у радянське «повне» видання творів поета) з циклу «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 тиснетесь, і треться...
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 свій 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 герой психопатів і з іх розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окликів болю з селянських грудей».

Микола Вороний — поет і естет, знавець bogемістики, «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 Міріама — на жаль, без їхніх широких горизонтів і ерудиції, але з не меншим ентузіазмом до нових течій у Західній Європі. Він перший переклав по-українському твори неопарнасиста Сюллі-Прудома, 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 мусиши одночасно любити і ненавидіти і в якій рясно цвітуть фосфорично-хворобливі, смертельно-гіпнотичні «квіти зла». Сам принцип творчості Вороного дуже подібний до творчих метод сучасних поетів:

«Я почав писати з такого ж побудження, з якого люди починають співати. От почуваю 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 у 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.

1903 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 прекрасному безладі 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, запрошуваючи письменників до співучасти, 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 пionер, письменниця мусіла переборювати неймовірні труднощі, специфічно характеристичні нашому суспільству, на які не приготувало її ні безпосереднє знайомство з творами і членами «Молодої Німеччини», ні німецькомовне оточення її юніх років. Ось маленький приклад цих труднощів. 1893 року редактор «Зорі» В. Лукич робить авторіці 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, Коцюбинський. Маковей написав про молоду письменницю великий есей. Леся Українка почала з нею дуже інтимне, тепле листування, а молодомузівці піднесли її на п'єдестал. 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 «приматоркою українського символізму».

Ранні твори Кобилянської насычені вищуканим і тонким, високоморальним і чистим естетизмом, срібною, поетичною меланхолією, що де в чому нагадує прозу ранніх прерафаелітів. Розумна і чутлива жінка, що мусить жити тільки книгами і мріями у вузькопровінційному 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 Пшибишевським (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 відріз з думками Ніцше. Зі 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?!!» *

Укладаючи альманах на честь Кобилянської під навмисне символістичним

* В своїх «поучуваннях» Кримський був не тільки темпераментний, але часом і необережний. Він пише: «Ta ще нелюбо, Джон Мілль Стюарт зветься у Кобилянської «І. Штуарт». Освічена людина повинна 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. Обидві 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 Моема (*приміт. авт.*).

заголовком «За красою», О. Луцький цілком одверто приєднав письменницю до молодомузівських зацікавлень. В листі до Гната Хоткевича, поясняючи завдання альманаху, 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 альманаху 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 поки що аж ніяк не рятує *.

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

Талант цього письменника поєднав у собі брутальний натуралізм, впливи Пшибишивського, густосимволістичний стиль і загадкову, подекуди майже сюрреалістичну, ліричність. Про натуралізм Яцківа Єфремов висловився досить дотепно: «На жаль, не бажаючи кривдити життєву правду, Яцків просто гвалтує її». А про символічну загадковість цього письменника критик пише: «Як признаються навіть панегіристи Яцківа, 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 гієрогліфи».

Безумовно, сучасному читачеві твори Яцківа не здаються такими вже «гієрогліфами». 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.

Зламана керма на розбитім човні, спочив керманич, в глибинах спочило братство.

І ти, моя любко, спочила.

Захід сонця прощав золоту корону на твоїй голові, біла рука махнула прощання до моого берега.

Я взяв твою тугу і пішов у світ».

Словесний контроль в цьому мініатюрному творі, як і контроль фразеологічного ритму,— бездоганний. Образність, звичайно, далеко слабша, але навіть вона віддає якнайскупішими засобами, ту таємничу, невиразно ліричну атмосферу, яку так намагалися знайти у своїх творах західні символісти. Навіть досить стерпі 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

* 1989 р. видано всю художню спадщину Михайля Яцківа / Яцків М. Музя на чорному коні.— К., Дніпро (з передмовою М. Ільницького).— Ред.

Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Остап Луцький, Сидір Твердохліб, Стефан Чарнецький і Володимир Бирчак створили цілком ненормальну і дружню групу, трохи старший від них Яцків охоче пристав до них. З ініціативи Луцького групу назвали «Молода Муза».

Грунтовно озайомлені з західною 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. Їм 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 глибше переконуюся, що ніколи в українській літературі — ні до перелому сторіч, ні після нього — не було такого широкого 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, Леся Українка, Щурат, Вороний, «Молода Муза», «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 Муза», що її Франко, а за ним радянські коментатори, чомусь назвали «Маніфестом «Молodoї Muзи». Певна річ, ця стаття — ніякий не 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 Лунатика — він гостро зреагував на неї. Відповів він Луцькому «звісока», 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 буцімто 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 індиферентизм. 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. Ale, 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 йому самому: розширити творчі обрї 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, найекстремішим формалістом серед молодомузівців був Сидір Твердохліб — у свій час досить цікавий, а сьогодні, мабуть, щлковито забутий поет.

Тематикою до Бодлера найбільше зближався Карманський, хоч у його поезії бачимо також сліди пізнього німецького романтизму, резигнацію типу Ленау і жовчну іронію типу Гейне. Його мотиви розплачливі 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 «будуарну», трохи кокетливо-декадентську (гостро-насмішливу замітку 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 скрещуються чуття. «За миром тужу,— писав він,— за добром, за красою, за тою вимріяною, снами навіяною, в думках зеліяною, що лучить у собі і красу різьб античних, і блеск лиць Тіціана, й музику найкращу в кожному слові». В цьому естетизмі є, безумовно, слід символізму,— але він посередній і дуже роздвоєний сентименталізмом. Не менш посереднім є поетична практика Лепкого: осінні мотиви, елегантна меланхолія, часом гострий крик розпацу, певна музичність строф,— але все це не зворушене глибиною, не дивує майстерністю, не вдаряє несподіванкою відкриття.

Постать і життя Стефана Чарнецького найбільше зближається з тогочасним західним 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 «найменшого 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.

Незважаючи на деякі непорозуміння на естетично-творчій площині і навіть нечасті нотки 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 перекладав Шевченка і багатьох сучасніших поетів і прозаїків на польську мову, Лепкий часто критикував «громадівський», і взагалі політичний, підхід до літератури, але його глибока пошана до Івана Франка — відома. Карманський часто писав про пошану 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:

* У статті О. Теліги йдеться про перевидання збірки В. Пачовського «Розсипані перли» в 1933 р.— Ред.

«Все ж і при сій нагоді мило мені висловити Вам свою вдячність за привіти, не раз надсилені 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, вони 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 віддачували доброзичливістю. Коли Коцюбинський писав «уклінні» листи Луцькому в 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 появилася в старшому і більш шанованому львівському видавництві «Видавничча спілка».

Молодомузівці не хотіли і не могли цілком відійти від політичних проблем свого оточення. Навіть суцільно неприхильні до «модерністів» радянські дослідники зауважують, що які були б незгоди між різними «модерністичними» групами того часу, їх завжди еднало 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-о-пліч. Спільна екзистенціальна ситуація просто примушувала молодих письменників часто-густо відсувати естетичні проблеми на другий план, зосереджуючися на суспільній боротьбі.

Врешті, ця лицарська реакція до екзистенціальної ситуації свого народу знищила і групи, і навіть окремі таланти. Жест Луцького — жест раптового і цілковитого переходу 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 близькучі 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 неосимволізм, який продовжується до наших днів.

Ше 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 символістично-естетичних впливів, як творчість членів «Молодої Музи». Їхні інтереси виходили далеко поза чисто естетично-формальні зацікавлення — хоч в естетично-формальному плані дві групи цілком погоджувалися, аж до обожнювання таланту Кобилянської. Один із хатянських теоретиків, до речі — галичанин, близькучий критик Микола Федюшка-Євшан, проголосив, за Оскаром Уайлдом, що «мистецтво не лимонада» і що не вистачає давати читачеві насолоду від прочитаного. Але це абсолютно не значить, що хатяни погоджувались з Ефремовим чи навіть Франком. Навпаки, з своїми «попередниками» вони розпрощалиась багато радикальніше, ніж молодомузівці: інший теоретик, і інтелектуальний лідер групи, Микита Шаповал (що підписував свої публікації псевдонімом М. Срібллянський), 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 не гідні пошани нам не потрібні».

Отже, в «Українській хаті» кувався своєрідний волюнтаризм «нової укра-

їнської 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 на-прямів 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 Грицька Чупринки. Про естетично-символістичну (верленівсько-бальмонтівську) сторону його творчості Сергій Єфремов пише: «Запас ритму і рифм у Чупринки просто-таки невичерпний, і, легко граючись, немов кокетуючи своїм прирожденим даром, з словом поводячись 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.

Ше один видатний поет-передсимволіст, який був дуже зближений з середовищем «Української хати», — це Олександр Олесь. Як це наявно показують його твори — особливим прихильником «мистецтва для мистецтва» цей поет не був; не був він навіть особливо уважним ювеліром форми. Але навіть він був у свій час — модерний. Про це нагадує нам не менший 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 й безпосередністю, приємною відсутністю банально-цинічних фраз та учительського тону старших поетів». Подібно говорить про Олеся й Євген 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, особливо 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» вчилася 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 близьких 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 Клодель і Поль Валері (по лінії Верлена й Малларме), через сюрреалістів (по лінії Рембо й Латреамона) 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 загальноєвропейському 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 Целан, багато навчилися від символістів. В Італії символізм дав два, в свою чергу майже протилежні, напрями — футуризм (Марінетті вважав д'Аннунціо за бога) і пізніший герметизм. В Іспанії «Група 98» творила і думала під більш чи менш посереднім впливом символізму. Сучасний іспанський поет Рафаель Альберті сильно зближений до цієї школи, а «Поет у Нью-Йорку» Федеріка Гарсії Лорки — це бодлерівське місто-пекло, посилене і поглиблene. Для англо-американського читача символізм дав Єйтса і раннього Еліота, потім і Ділана Томаса. Якби не символізм, Росія, мабуть, не мала б «акмеїстів», Хлебникова, Пастернака чи Цветаєвої. А в Польщі не було б «скамандритів».

Заслуги передсимволістів в українській літературі — це передусім піонерне будування шляхів і відкривання вікон. Це ж бо вперше (не враховуючи народної поезії чи поетичної школи Києво-Могилянської академії) передсимволісти вказали українському читачеві на факт, що поет — передусім творчий індивід, а поезія — передусім художній твір.

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

В радянських виданнях до останнього часу ці процеси згадуються дуже поверхово, дуже негативно — ї 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 — давніших 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.

Богдан РУБЧАК

Нью-Брансвік, 18 вересня 1968