

ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ім. І. КРИП'ЯКЕВИЧА  
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ  
ІНСТИТУТ ОСВІТИ

Микола Ільницький

Віг  
“Молодої Музи”  
до  
“Празької школи”

Львів



1995

## З М І С Т

ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ .....	196
СТЕПОВЕ ПРОКЛЯТТЯ УКРАЇНИ (Євген Маланюк) .....	212
СТЕРНАНОС ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА .....	237
«СЛОВАМ — СУВОРІСТЬ І ГЛИВІНЬ» (Оксана Лятуринська) .....	254
«ОДВАГА. НЕПОХИТНІСТЬ. ЧИСТОТА.» (Олег Ольжич) .....	275
НЕ ЗРІКАТИСЯ СВОЄЇ ДУШІ (Юрій Липа) .....	303

## ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

Двадцятье століття породило в духовному житті українства такий феномен, як еміграційна література, що волею обставин не раз виступала літературою, альтернативною до материкової. Процес творення цієї літератури почався з 20-х років і був породжений конкретною історичною ситуацією.

Надії на відродження української державності внаслідок Першої світової війни були потоплені в крові Крут, Зимового походу, Базару. Тисячі воїнів армії Української Народної Республіки перейшли кордони новостворених на руїнах учорашньої Австро-Угорської імперії молодих держав, щоб не стати жертвою більшовицької розправи. В еміграцію виїхали державні діячі, вчені, письменники. В таборах Німеччини, Австрії, Польщі, Чехословаччини опинилося багато молодих людей, які ще вчора зі зброєю в руках боронили українську державу, а сьогодні сотнями вмирали від голоду, холоду, хвороб.

Але навіть в умовах табірної життя не згасав вогонь духовного життя: організовувалися школи, літературно-мистецькі осередки, виходили газети, літературні журнали (переважно рукописні чи розмножувані на склографі) і навіть підручники.

Чи не найгостинніше прийняла і найприхильніше поставилася до людей, що змушені були з політичних переконань покинути рідну землю, Чехословаччина. Цьому особливо сприяли українські симпатії тодішнього президента країни Томаша Масарика, який доклав багато зусиль, щоб українські емігранти могли здобувати тут освіту рідною мовою. Так, у 1921 р. сюди був переведений з Відня щойно створений там Український вільний університет. 1922 р. недалеко від Праги, у Подєбрадах, була заснована Українська господарська академія, куди відразу ж поступило 300 студентів, трохи згодом у Празі відкрилися Вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, Українська мистецька студія. Крім цього, багато молоді навчалося у Карловому університеті, чеській Високий промисловій школі та інших навчальних закладах. Отже, майже весь цвіт української наукової і творчої інтелігенції зосередився у Празі та Подєбрадах.

Налагоджувалося громадсько-культурне та літературно-мистецьке життя, яке координували Український громадський комітет, Академічна громада, Українська село-спілка, Товариство українського пластичного мистецтва, Український громадсько-видавничий фонд; діяли видавництва «Дніпрові пороги», «Обрій-Sirius», «Київ», «Пробоем», «Наступ». При цьому люди, які молодими покинули рідну землю, не відчували відірваності від літературного процесу на

батьківщині. На сторінках журналів «Веселка» (почав виходити ще в таборі у Каліші) та «Нова Україна» (виходив у 1922–1928 роках) з художніми творами виступали О. Олесь, В. Винниченко, М. Вороний, зі статтями та рецензіями — Дмитро Чижевський, Леонід Білецький, Микита Шаповал (Сріблянський), Павло Зайцев та ін. Журнал «Нова Україна» не тільки інформував про літературне життя в Україні, а й вмщував твори радянських письменників — Валер'яна Підмогильного, Григорія Косинки, Тодося Осьмачки та ін. Щоправда, на радянській Україні вже тоді починалося «полювання на відьом» — за ці публікації письменників почали звинувачувати в симпатії до петлюрівщини, називати їх підголосками куркулів. Красновоєнним свідченням цього є «Лист до редакції» в журналі «Червоний шлях» Г. Косинки, В. Підмогильного, Т. Осьмачки (1923, № 4/5. с. 289–290), в якому вони писали: «Умови нашого літературного життя змусили нас туди (до закордонних періодичних видань.— М. І.) податися. А умови ці — надмірна підозра, цькування й систематична відмова видрукувати наші твори. Ця підозра кожний відбиток життя повертала на контрреволюцію, кожне слово, сказане не в романтичному дусі, мала за доказ бандитизму, всякий глибший підхід до людської душі проголошувала містиком і за цим сипалися на нас обвинувачення... Їхні закиди найменше видаються нам проявами пролетарської думки. Вони обвинувачують іменем пролетаріату, а насправді вони міщани, що прикрили свою міщанську дріб'язковість революційною фразою»<sup>1</sup>. Таку відповідь у 1923 р. ще можна було надрукувати на сторінках радянського журналу. Ситуація різко змінилася в кінці 20 — на початку 30-х років.

А поки що... Поки що письменники радянофільської орієнтації групи «Жовтневе коло», керівником якої був Антін Павлюк (у 1932 р. він виїхав на Радянську Україну, був репресований і помер 1960 р. в Астрахані), встановлює контакти з представниками чеського авангарду, що теж мали ліві симпатії. Крім цього, у Празі бували українські радянські письменники П. Тичина, І. Микитенко, В. Поліщук, зустрічалися зі своїми колегами по перу, сюди систематично приходили радянські журнали, отже, тут був досить високий рівень поінформованості про розвиток української культури на рідних землях.

В такій суспільній та культурно-мистецькій атмосфері і сформувалося літературне явище, яке здобуло назву «празької школи». До неї не включають таких поетів, як Олександр Олесь, який після переїзду з Відня постійно жив у Празі, чи Микола Вороний, що прожив там кілька років після революції в Росії. Хоч вони й брали активну участь у культурному житті української громади в Чехословаччині, але як митці сформувалися в іншу епоху й імена їх пов'язані з літературним процесом на Україні початку ХХ ст.

«Празьку школу» репрезентують поети, чия творчість почалася в еміграції, переважно в Празі та Подєбрадах, хоч деякі з них пізніше виїхали з Чехословаччини: Євген Маланюк, Наталя Лівницька-Холодна й Олена Теліга до Варшави, Василь Хмелюк — до Парижа, Олекса Стефанович, Оксана Лятуринська, Галя Мазуренко та Олег Ольжич залишались тут до Другої світової війни...

До «празької школи» відносять і «вісниківців». Термін «празька школа» умовний — у тому розумінні, що це не була група, об'єднана організаційно, яка б мала свій статут, чи принаймні чітку ідеологічну та естетичну платформу. Тому ставлення до цього терміну було неоднозначне. Приміром, Є. Маланюк взагалі заперечував існування якоїсь «празької школи».

Останніми роками в українському літературознавстві діаспори ця проблема ставиться на ширшому теоретичному ґрунті. Так, Ю. Шевельов торкається неї, аналізуючи творчість одного з найяскравіших представників української еміграційної поезії — Оксани Лятуринської. Він вважає, що «пражан» об'єднує не спорідненість стилістики, бо, приміром, Юрій Липа писав не так, як Олена Теліга, а Теліга була відмінна від Олекси Стефановича чи Євгена Маланюка. Дослідник не вважає ознакою стильової подібності відразу до побутово-народницьких традицій та прагнення до витонченості вірша: «неокласичного» в Олега Ольжича, барокового — в Юрія Липи, стилізованого в дусі фольклору — в Оксани Лятуринської. «Не стилістика, отже, об'єднує «пражан» у цілість, — пише Ю. Шевельов, — спільного треба шукати в рисах світогляду, віри, ідеології. Спільним була віра в існування окремішньої української «національної духовості», як це назвала Лятуринська в своїй статті про Олену Телігу, і, кажучи знов її словами, «воля до осягнення» цієї національної духовості. І віра в те, що знайдення національної духовості приведе до «осягнення своєї самостійної державности», яка «конче має впливати» з новознайденої духовості. Шукано своєї неповторної духової традиції в історії, у фольклорі. В історії княжої доби — в Ольжича й Лятуринської, козако-барокової — в Юрія Липи, в своєрідній панєпохальній історіософії — в Маланюка. До цієї гердерівсько-романтичної, а почасти й регеліянської культурно-літературної ідеології додавалася. на неї нашаровувалася типова для міжвоєнної Європи вже політична ідеологія сильної, «невгнутої» людини, аристократа, державника, воєвника, лицаря, архітекта недсяжно високих надщоденних веж, майстра двосічного меча.

Усе це в'язалося з українською дійсністю більше як протиставлення, як виклик, як заперечення сучасного в ім'я минулого і майбутнього. Але й образ минулого й майбутнього чималою мірою був виплодом волі й уяви, керованої волею»<sup>2</sup>.

Представник молодшого (порівняно з Ю. Шевельовим) покоління

ня українських літературознавців у США Б. Рубчак не схильний так різко відмежовувати ідеологічні принципи від стильових. Він виходить із засади, що спорідненість проблематики веде за собою й певні стильові відповідники, тому не погоджується з Ю. Шевельовим, що «пражан» об'єднує лише ідеологія, а не стилістика. Відмінності відносить до периферійних полів їх творчості, у центрі ж бачить точки перетину і навіть «мандрівні засоби», викликані тематичними збігами. Спільними для представників «празької школи» є, на думку Б. Рубчака, такі прийоми: «згущена алітерація, метричні модуляції (особливо лейми), почуттєво-риторичні повторювання слів, паралелізм фраз, підкреслено приблизне або ж надто повне римування, гра анафорами — це тільки кілька прикладів «мандрівних» формальних засобів. Такі засоби, звичайно, знайдемо і в інших, далеко не «пражанських» поетів, як, наприклад, у Бажана. Та йдеться... про їх частоту і, головніше, про їх групування, про їх конфігурації чи сузір'я. Тут не місце розгортати цю тему, хоч давно пора окреслити той дуже своєрідний, саме «пражанський», експресіонізм, що йому подібного (незважаючи на подібність окремих рис) не знаходимо ніде в українській поезії»<sup>3</sup>.

І перша, і друга точки зору не можуть бути прийняті безастережно. Передусім, між поетами, що їх відносять до «празької школи», були суттєві розбіжності ідеологічного характеру. Вони особливо виразно стали виявлятися після того, як у Варшаві в 1929 р. була створена літературно-мистецька група «Танк», до якої ввійшли поети Є. Маланюк, Ю. Липа, Н. Лівіцька-Холодна, критик П. Зайцев, майяр П. Холодний (Молодший), які жили в польській столиці, а також пражани О. Стефанович, О. Лятуринська, Л. Мосендз та ін. Того ж 1929 р. у Варшаві вийшов невеликий збірник «Статті про «Танк», що містив два матеріали: «Група «Танк» Є. Маланюка та «Лист до літераторів» Ю. Липи; останній, зокрема, окреслив програму групи, яка полягала в утвердженні «державницької літератури».

Група з якихось причин проіснувала недовго. Але незабаром починає виходити журнал (квартальник) «Ми», навколо якого об'єднуються вчорашні «танківці». Виникло по суті нове угруповання, до якого приєдналися О. Теліга та критик А. Крижанівський. Однак незабаром Є. Маланюк, О. Теліга та Л. Мосендз відійшли від групи «Ми» і приєдналися до журналу «Вісник», очолюваного Д. Донцовим.

Між журналами «Ми» та «Вісник» спалахує гостра полеміка, яка має ідеологічний характер, хоч і базується переважно на літературних творах (зокрема, з приводу збірки Є. Маланюка «Земна Мадонна»). Учасники групи «Ми» відрізнялися від «вісниківців», передусім, тим, що «свідомо намагалися поєднати злободенно-політичні мотиви із загальнолюдськими і не абсолютизувати вузь-

коїдеологічну функцію художньої літератури»<sup>4</sup>. Цілком природно, що представники різної ідеологічної орієнтації (попри спільність державницької ідеї) по-різному ставляться до поняття «празька школа», яке має об'єднати їх.

І все ж термін прижився. То, можливо, спорідненість виявляється у стилі?

І справді, коли шукати стильової домінанти в творчості представників «празької школи», то її можна виявити не тільки на вищих «поверхах» стилю, передусім, у своєрідному симбіозі символістичного та неокласичного стильових начал. Це поєднання відзначав і Б. Рубчак, пишучи свого часу про поезію О. Ольжича: «Чисто романтичні теми, насичені глибокою символічністю, Ольжич сковує в рамки своєрідної класичної форми», і далі він аргументує цю тезу конкретним аналізом: «Тисячоліття окутують щоденні жести людей у серпанок таємничих значень, а то й містичности. Навіть звичайна рінь, у високомайстерному вірші «Рінь», натякає на великі таємниці: вона ж була свідком вічності. Як для кожного символіста (а Ольжич — насамперед символіст), ці таємниці розкриваються на мить і знову зникають. Ловити важливі моменти, коли звичайні речі, явища та жести відкривають своє найглибше ество — це й є велика частина символістичного священнодіяння»<sup>5</sup>.

О. Лятуринська у «Післяслові» до своєї поеми «Єроним» теж підкреслювала, що в своїй концепції стиль може бути символічний і при реалістичних образах<sup>6</sup>. Підтвердженням цього є поезія майже всіх представників «празької школи», починаючи від Ю. Дарагана та М. Гриви і закінчуючи М. Чирським (виняток становлять хіба що О. Теліга та І. Наріжна). Співвідношення неокласичних і символістських начал може виявлятися в різних пропорціях: приміром, у циклі О. Стефановича «З античних мотивів» переважає орієнтація на неокласичність, вірші ж, надихані давньослов'янськими мотивами (наприклад, про Дива), мають виразні ознаки символізму.

Твори поетів-емігрантів у нас не видавалися і не могли мати помітного впливу на поезію материкової України. Тільки останнім часом на сторінках літературних часописів стали час від часу з'являтися публікації творів декого з них — Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Лятуринської, Л. Мосендза... Багато зусиль для популяризації їх творчості доклали, зокрема, україніст із Братіслави Микола Неврлий. До цієї справи підключилися Л. Череватенко, І. Дзюба, Т. Салига, Ю. Ковалів...

Поети-емігранти, будучи або безпосередніми учасниками боротьби за Українську Народну Республіку або дітьми її діячів, несли з собою ідею української державності, і це споріднювало їх творчість з творами представників стрілецької поезії в Галичині. Але є між поезією галичан і емігрантів-наддніпрянців є помітна різниця.

Стрілецька поезія була орієнтована на масове сприйняття і творила своєрідну стрілецьку пісенну епопею визвольних змагань (не випадково традиція цієї поезії стала в наш час чинником духовного відродження народу не тільки в Галичині, а й на всій Україні). Поезія емігрантів відчула й передала втрату не тільки сподіваних ідеалів, а й рідної землі, батьківщини, що викликало в ній історичні мотиви в своєрідному аспекті — оживлення історії в собі, присутність в естві ліричного героя далекого і близького минулого через зміщення часових та просторових площин. Чужина — прихильною чи ворожою вона б не була — породжувала в поетів комплекс біженця, якого постійно супроводжує «хрест доріг», що його кожному треба нести на свою Голгофу. Попри всю відмінність кожного з представників «празької групи» є все ж немало спільних рис, притаманних саме «пражанам».

Перший поет, в якого виразно окреслився комплекс ідей і почувань, характерний для «пражан», — Юрій Дараган (1894–1926). Син українця-інженера з Херсонщини і грузинки, він від матері успадкував тип обличчя, а по батькові — коріння українського роду. Дараган прожив мало, тридцять два роки. В таборах інтернованих, куди він потрапив після поразки військ УНР, захворів на туберкульоз, який звів його в могилу. Поетеса Оксана Лятуринська, яка була закохана в його поезію, але ніколи не бачила поета, написала зворушливий спогад, пов'язаний з ним: одна з її подруг мала збірку Дарагана «Сагайдак» (єдину, яку він встиг видати за рік до смерті) з дарчим написом «Милій панночці з фіалками». Потім ця панночка «рік річно в роковини смерті ходила на його могилу в Ольшанах, щоб на неї покласти пригорщі свіжих фіалок. Її наступниця одного разу не знайшла могили: рів зрівняли, бо минув десятирічний термін її найняття... Навіть кущ рож, буйний і здичавілий, посаджений невідомо чиєю рукою, викорчували і насадили інші квіти... Не лишилось ані сліду»<sup>7</sup>.

Але залишилося далеко більше: поезія, яка «містить у собі всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: яскравий історизм, варяги, дикий степ, сонячний Дажбог, настрої вигнанця»<sup>8</sup>.

Ю. Дараган не розгортає перед читачем конкретних сюжетів з минулого (крім поеми «Мазепа»), не створює картини битв наших предків з ворогами. В нього сама природа просякнута духом язичницьких уявлень давніх русичів («Дажбог лякає білі коні...»), гострота переживання посилюється літописною ремінісценцією —

*Бисть тишина — в Шилюрні у шпиталі,  
Бисть тишина та тіні-козаки,  
Що від сухот мовчазними вмирали...  
Бисть тишина безмежної тоски...*



— Хто це зробив? — пригадуєш, не знаєш.  
 — Чи Гуня, чи Павлюк, чи Гордієнко Кость? —  
 Стояв облуплений трагічний «Каліш»,  
 Ридав Nord West і — нічогоже бисть!  
 («З літопису днів біжучих»)

Та в усіх видобутих поетом із глибин історичної чи доісторичної пам'яті асоціаціях домінує боротьба: явища природи набувають ознак лицарів у бойових обладунках, вони сповнені «радощами нової борні»: місяць «в латах легких і ясних, як жар», а вечір, мов переможений воїн, «одкинув свій червоний щит». Характерний вірш «В Празі»: поет стоїть на старому Карловому мості, але снить «забутим краєм», і в уяві його картина, де

*Мечі гриміли у танку,  
 І шал борні червоно-білих  
 Гукав і плавав, як дикун,*

і вже важко сказати, чи та борня «червоно-білих» точилася колись тут, біля старого мосту в Празі, а чи десь у херсонських степах, де червоно-білі кольори мали не історичне, а зовсім інше, сучасне забарвлення, є натяком на події, в яких він брав участь і сам. Риси як людського, так і творчого обличчя Ю. Дарагана добре передав його приятель і колега по перу Є. Маланюк у присвяченому йому вірші:

*Смаглявість від того вогню,  
 Грузинські очі, сухість вилиць,  
 Слова, що цокались і бились,  
 Продзьобуючи вихід дню.  
 Раз — орлій клетіт, раз — стріла,  
 Раз — вірна куля. І ніколи  
 Не змусив хам короткочолий  
 Схилити гордого чола.*

Якщо пристати на думку про те, що поезія Ю. Дарагана містить усі елементи, які пізніше розвивали інші поети еміграції, власне «празької школи», то треба додати, що кожен з цих поетів знаходив свій мотив, якій став у його творчості домінуючим і був доведений до поетичної концепції, яка має свою образну домінанту і певний комплекс художніх засобів.

Можна стверджувати, що якщо мотив язичництва, започаткований Дараганом, розвивали Оксана Лятуринська й Олекса Стефанович, то власне історіософію — Євген Маланюк та Олег Ольжич.

Лятуринська вся занурена в княжу епоху, в пущі і нетрі її рідного волинського краю. Смысловий простір її поезії створив те, що за кожною деталлю вгадуються ниті зв'язку особистості з оживленою природою, з великим світом, що простягся перед очима і заліг у душі, в пам'яті. За спостереженням Ю. Шевельова, поезію О. Лятуринської пронизує традиційна обрядовість, завдяки якій здійснюється живий зв'язок особистості не тільки з людським гуртом, а й із всесвітом<sup>9</sup>.

Зануреність у світ язичництва, «сонцепоклонництва», доповнена античною гармонією душі й тіла, — одна з найхарактерніших прикмет поезії ще одного талановитого волинянина — Олекси Стефановича, поезія якого заселена таємничими істотами волинських пущ і хащів. Ця первісна казковість поєднується у нього то з майже неокласичною прозорістю еротичних сонетів «З античних мотивів», то з апокаліптичними передчуттями...

Якщо в поезії О. Лятуринської та О. Стефановича елементи слов'янської символіки врастають в історіософський контекст, то в Наталі Лівницької-Холодної (нар. 1902р.) вони виявляються в еротичному плані через витончену, внутрішньо складну, але зовні дуже прозору образну структуру. В її віршах не знайдемо ні традиційних персонажів слов'янської міфології, ні героїки походів княжої дружини, ні насичення пейзажу язичницькою символікою. Лірична героїня Лівницької-Холодної відчуває в собі темний голос крові і уявляє себе то «поганкою з монгольських степів», то бранкою татарина, вона володіє відьомським хистом любовного привороту, що несе з собою смерть, вона мовби посестра гоголівської сотниківни. Одначе грань між реальними людськими переживаннями і художньою містифікацією настільки тонка, що відкривається не кожному навіть досвідченому оку. Тим-то збірка «Вогонь і попіл», де ці мотиви втілилися, викликала дуже неоднозначну оцінку.

Як митець Н. Лівницька-Холодна не піддавалася спокусі прямолінійної політичної риторики, прагнула зберегти право на творчу й людську індивідуальність, право на повноту емоцій з погляду жінки. Це не завжди знаходило прихильність і розуміння у той складний, до краю заідеологізований час.

Тож не дивно, що тільки значно пізніше збірка «Вогонь і попіл» була оцінена як неординарне явище, що виникло на перехресті літературних впливів і взаємозв'язків. Б. Рубчак у статті «Серце надвоє роздрте» — передмові до книги вибраного поетеси «Поезії старі й нові» — підходить до еротизму лірики Н. Лівницької-Холодної як до явища, породженого літературною традицією, явища, в якому перехрещуються національне джерело і впливи європейської поезії. Він окреслює його як маску «вампа», що бере свій початок у міфології, готиці та барокко й продовжується в декадансі. Це, на думку

дослідника, тип, в якому відбилася традиція українського фольклору (гуцульська нявка, що висмоктує кров із своєї жертви в любовному шалі), традиція козацької культури і раннього Гоголя з його сотниківною у «Вії», «це пані поезії середньовічного ренесансу... яка стає з об'єкта суб'єктом і тому демонізується: вона усвідомлює свою психічну силу і не вагається застосувати її в змаганні, що ним завжди мусить бути пристрасно насичене кохання»<sup>10</sup>.

Для такого висновку є поважні підстави: справді «поганка з монгольських степів» перетворюється в «сотниківну в червоному намисті» («На розквітлі грона акацій...»):

*Поцілую — і до скону  
будеш прагнуть уст моїх,  
і затроїть кров червону,  
кров юначу п'яний гріх.*

(«Чорний колір — колір зради...»)

Збірка «Сім літер» цілком інша за темою і за тональністю. Назва прочитується як «Україна», основний мотив — емігрантська доля, трагедія степового перекотиполя на брукках європейських міст. Мотив «Mal du Pays» — туги за батьківщиною — сповнений глибокого болю, іноді тут вловлюється «без надії сподівансь», але частіше це прощання з рідною землею назавжди; «чорний льох чужини», здається, вже ніколи не розвіє свого мороку. Батьківщина стає вже спомином, казкою, але казкову ідилію порушує голос реальності — через кордони доноситься «зойк голодного села».

Але крізь інтонації ностальгії в поезії Н. Лівницької-Холодної проривається віра в те, що здійсняться «нездійснені сни Мазепи» і здобудуть волю «серця відважні і міцні». У віршах Н. Лівницької-Холодної помітні сліди прихованої полеміки з іншими представниками емігрантської поезії — Є. Маланюком, Ю. Липою, Л. Мосендзом. Ця полеміка породжена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а обстоюванням права залишатися жінкою, просто людиною, обстоюванням права не тільки на високий злет, а й на сумнів, на увесь спектр настроїв і переживань, надто в такий складний і тривожний для батьківщини час, надто в таких складних і важких умовах еміграційного життя.

Є. Маланюк, О. Ольжич, Л. Мосендз та Олена Теліга становили крило емігрантської поезії, яке гуртувалося навколо журналу «Вісник» і здобуло назву «вісниківської квадриги». На їх творчості певною мірою позначився вплив ідеології головного редактора цього журналу Д. Донцова з його абсолютизацією волі і «героїчного чину». Творчість поетів-«вісниківців» позначена впливом доктрини «державницької літератури», хоч і не вміщується в її рамки: кожен з

названих митців має своє коло тем і мотивів, свою образність та інтонацію, які до того ж не залишалися незмінними. І все ж у творчості «вісниківців» логічно-ораторське начало домінувало над зображально-мелодичним, «метафора чину» — над «метафорою споглядання», герой цієї поезії був радше закований у панцир дружинника, ніж напоєний любовним трунком Лади. Звідси ставлення до жінки, зокрема образ жінки-українки, а в широкому плані — України.

Цей комплекс проблем чи не найповніше й найсвоєрідніше відбився у творах міжвоєнного періоду Євгена Маланюка — найяскравішого представника емігрантської поезії, одного з найталановитіших українських поетів двадцятого століття.

Виходець із козацько-чумацького роду, з Херсонщини, поет протягом усього творчого життя «під чужим небом» проніс теплі спогади про річку Синюху, «свист херсонського простору», «євангелію піль»... Можливо, цей образ послужив прообразом пізнішої антоничівської «зеленої євангелії»...

Свого часу в журналі «Нова Україна» (1925, № 2/3) з'являлась стаття М. Мухина «Вітер з Харкова», в якій степовий вітер Євгена Маланюка з його першої збірки «Стилет і стилос» порівнювався із «Вітром з України» (1924) Павла Тичини. Пафосу змін під регіт «чортового вітру», «проклятого вітру» Тичини тут протиставляється історизм Маланюкового підходу, його національний акцент:

*Ще кличе половецьким свистом  
Степів жорстока широчінь,  
Де кров текла вогнем барвистим,  
Вогнисто брязкали мечі  
Всіх згуб земних страсні принади,  
Страшна краса отсих степів...  
Та дзвін козацької балади  
Під степового вітру спів.*

Центральною темою, яка пронизує творчість Є. Маланюка, є тема втрати державності України після поразки Української Народної Республіки. Вона, тема ця, розкривається через різні сюжетні лінії, наскрізні мотиви. Маланюк причину трагедії України вбачає у переродженні психології нації, втраті тих рис, які вона явила в княжу добу та період козацтва. Ця ідея переродженої нації уособлюється у символічних образах Земної Мадонни та Степової Еллади. З одного боку, це «Мадонна диких Піль», Марія, яка має народити нового Месію, а з другого — Анти-Марія, «відьма сотниківна мертва й гарна, що чорним ядом серце напува», воскресаючи ночами. Поет прагне для неї «купелі хресної», «вогненної зливи», що повинні її

загартувати й очистити від гріхів і наруг над тілом і душею.

Кожен із представників «вісниківської» групи попри спільність загальної установки виступає митцем із власним неповторним обличчям. Спільним було те, що, як писала О. Теліга в статті «До проблеми стилю», «є в стилі нашого життя і нашого мистецтва щось від буряної ночі, з диким гуркотом грому, з блискавицями, що нагло обвітлюють все довкола, ясніше, як день, як сірий день стилю минулого віку, коли крізь павутиння туману тяжко було доглянути сонце, що так відчувається за темрявою сьогоденної ночі...

Доба, що зродила цей стиль, є безперечно найбурхливішою, а тим самим — найбільш переходною. Її невинний рух змушує людей, які хочуть іти з нею в ногу, не до статичного думання — міркування, лише до динамічної загостреної думки — рішення»<sup>11</sup>. Сама поетеса теж, здавалося б, цілком підпорядкована цьому стилеві. Її вірші сповнені передчуттям «канонади грізного грому», і вона сама готова стати в лави воїнів, коли «простори проріже перша сурма», головний нерв її творчості — спрага дії, чину: «Знову тіло — напрутий лук, гостра радість стрілою вгору».

Водночас поезія Олени Теліги (1907-1942) — поезія жіноча у всьому — у спонтанності почувань, граційності, не чужій легкого кокетства. У власних вчинках вона прагнула бути героїнею власних віршів, «своїм життям до себе дорівнятись» (Лєся Українка). Публіцистичність поетеси носить сліди її особистості — тут переважає сила внутрішнього чуття. Поетеса наче не дбає про те, як скомпонувати твір, щоб у ньому не було стертого образу чи банального епітета, бо ця емоційна енергія переplавить уже повторене і видасть, витворить з нього нове, неповторне.

Якщо світ настроїв і переживань О. Теліги, його насичена духовно-емоційна енергія не потребували для себе якихось незвичних тематичних пластів, а базувалися переважно на звичній, побутовій повсякденності, то в Олега Ольжича бачимо протилежне: його теми лежать у далекому минулому, він освоює облоги різних епох, починаючи від передісторії людства. Археолог за фахом, він із предмета своїх наукових зацікавлень «вилущує» поетичні ідеї, здатні зв'язати, за висловом із «Слова о полку Ігоревім», «оба поли времени» — минуле й сучасне.

Історіософські поезії О. Ольжича, зібрані в основному у збірках «Рінь» (1935) та посмертній «Підзамча» (1946), пронизує мотив обов'язку, вірності громаді.

Творчість О. Ольжича дає нам зразки історіософської поезії, в якій видно прагнення емоційно освоїти й актуалізувати наукові дослідження. У подібному напрямі розвивалася і творчість ще одного «пражанина» — вихідця з Могилева-Подільського, колишнього воїна УНР Леоніда Мосендза (1897-1948). Правда, джерелом його

поетичних асоціацій були, як називаємо їх, позитивні науки — фізика, хімія, математика, з якими він був зв'язаний як учений (праці його друкувалися у наукових журналах, винаходи впроваджувалися у виробництво). Прагнення зробити науковий чи технічний термін будівельним матеріалом метафори, побачити в суто науковій проблемі людинознавчий аспект тематично споріднює його поезію з циклом «В космічному оркестрі» П. Тичини, «Числом» М. Бажана. З другого боку, строфи на зразок

*Спіраль стихій на скрайніх межах неба,  
пруdkий в орбітнім небі електрон...  
Від сяїв зеніту до глибин Ереба  
один у Необхідності закон.  
Його пізнати від альфи до омеги.  
йому віддати напруженість турбот.  
Від точки охопити аж до Веги  
матерії незупинимий льот, —*  
(«Той сам закон...»)

прокладають місток до «наукової» поезії 60-х років. Треба визнати, що пошуки в цій тематиці не принесли помітних здобутків авторові, логічність мислення ученого тяжіє над його образними побудовами.

Серед поетичних творів Л. Мосендза — критики переважно ставили його поезію нижче від прози — виділяється вінок сонетів «Юнацька весна», присвячений «Праматері Роду», в якому дисципліна сонетної строфи підкреслює логіку внутрішнього сюжету, що втілює ідею незалежності духу на дорозі важких змагань до омріяної цілі.

Тяжіння до «строного контура» сонета, прагнення емоційно наситити філософську думку навіть у її прямому формулюванні було, мабуть, однією з причин зближення Л. Мосендза з Юрієм Кленом (1891-1947), який у 1931 р. перебрався на Захід і включився в літературне життя української еміграції. Вони обидва створили збірку сатиричних поезій «Дияболічні параболи» під спільним псевдонімом Порфирій Горотак.

Як поет Юрій Клен сформувався у 20-ті роки в атмосфері інтенсивних творчих пошуків української поезії. Він належав до групи неокласиків, і згодом, коли ця група не з волі її членів припинила своє існування (більшість її учасників було репресовано), продовжував її традиції в нових умовах. Таким чином, творчість Юрія Клена одним крилом сягала літературного процесу на Україні, а другим — в еміграції і стала ланкою живого зв'язку між ними.

Тематика поетичних творів Юрія Клена періоду 30-х рр. пере-

важно культурологічна. Для поета важливим було вловити неперехідне, нетлінне в плині історії у проминальному, чи то були мандри Одиссея, чи кохання Антонія і Клеопатри, чи героїзм Жанни д'Арк...

Протилежністю до стилю Юрія Клена та Леоніда Мосендза з їх чіткою підпорядкованістю уяви дисципліні думки є розкована, химерна гра уяви Галі Мазуренко (нар. 1901 р.). Якщо в ранніх віршах поетеси переважає безпосередність ліричного переживання, настрої або роздум, викликаний враженням чи то від картини природи чи від твору мистецтва, то з часом усе більше посилюється філософське начало її лірики — заглиблення у духовні основи людства. Драматично і водочас дуже особистісно прозвучав цей мотив уже в вірші «Христос»:

*Тільки... кожен раз, коли із гордим окриком  
Люте щось прокинеться в тобі,  
Затремтить Христос. Рукою мокрою  
Кров зітре він на своїм чолі.*

Це — Христос у кожному з нас. Він може бути не Христом, він може бути, приміром, Буддою, але неодмінно має в собі те містичне начало, що пов'язує нашу душу зі світовою душею, світовим сумлінням, «святим вогнем». У пошуках універсального, трансцендентного уява поетеси перебродить, наче ріку вічності, різні релігії, культури, цивілізації. У сюжетах на українські, китайські, індійські теми звучить ідея невмирущості духовного начала, «переселення душ» чи то у формі українського фольклорного символу (образ зозулі) чи символіки індуїзму...

Поезія Миколи Чирського (1903–1942) є цікавим зразком поєднання несумісностей — тихого смутку й героїчного чину, «чернечої слухняності» й безоглядного протесту проти обмежен волі й прагненнє людини. Чи ці внутрішні протистояння викликані боротьбою між покликанням таланту й усвідомленням обов'язку (як в Олега Ольжича), чи є органічною властивістю таланту — сказати важко, та й поет не встиг повністю розкритися, але безсумнівно є філософське забарвлення його лірики, до того ж доповнене як оригінальною метафориною, так і вишуканим звукописом:

*Краса свій шлях іще прооре  
В пустелі смерти й вічності.  
І легше камінь командора,  
Ніж погляд віч її нести..*

(«Дон Хуан»)

Уже з цих коротких характеристик видно, що поети української еміграції представляють доволі широкий спектр творчих пошуків, що кожен з її представників — індивідуальність із власним творчим обличчям.

Творчість поетів-емігрантів розкривалася в основному в руслі поетичної традиції початку двадцятого століття та під впливом молодшої української радянської поезії. Зовнішні впливи були загалом не дуже помітні і дещо запізнілі (Бодлер, Рембо, Рільке). Хоч емігрантська поезія творилася в інонаціональному середовищі, вона зберігала свою автономність і в формі, і в змісті, і впливи на неї, скажімо, чеського поетизму чи польського скамандризму були дуже незначні, навіть менші, ніж на галицьку.

Розвитку авангардистських течій не сприяли обставини суспільного життя. Так, талановитий поет, прозаїк і літературний критик Ю. Липа (1900–1944) в книзі «Бій за українську літературу» (1935) писав, що прагнення до самодостатньої краси, незалежної від сюжету, від ідеї веде до самознищення мистецтва, перетворення його в блискучий кошмар. Липа твердив навіть, що хоч «важким ударом для творчості письменників є касарняний режим совітщини, але треба ствердити, що й не меншим лихом було б для українців розповсюдження такого типу «найвільнішого письменника», розпротитуйованого проти якихось обов'язків...»<sup>12</sup>.

Ідеолог і поет, мабуть, боролися між собою в особі Ю. Липи, поезія якого так охарактеризована в антології «Координати»: «Багато витончених поетичних засобів складається на винятковий характер цієї поезії. У Липи цілком оригінальний поетичний словник, дивна «очуднена» синтакса, густий звукопис і здебільшого тяжка, гранчаста ритміка. З української мови він робить власну, «липівську» мову, а поетичне справилля вживає по-своєму, повному. Це аж ніяк не значить, що він поет-новатор у звичайному значенні цього слова. Навпаки, проти крайньої експериментації в поезії він часто виступав. Але, навіть коли хотів бути прозорим і безпосередньо-дидактичним, він завжди був перш за все мистцем, і то цілком оригінальним»<sup>13</sup>. Відзначимо зокрема, вміння поета оригінально поєднати фольклорну символіку із сміховим елементом шкільної драми (поема «Ярмарок»).

Поширення авангардистських тенденцій в поезії наражалося ще на один опір — прихильників старих, узвичаєних правил і графаретів. Не випадково, мабуть, адепти новаторства були переважно людьми лівої орієнтації: руйнування старих естетичних норм узгоджувалося з руйнуванням старого світу, на руїнах якого мав бути вибудований новий. Однак це виявилось ілюзією.

Підтвердженням цього може служити поезія Антона Павлюка, в якій знайдемо «багату скалю настроїв, почавши від найбільше





у творчості молодих поетів Нью-йоркської групи (Віра Вовк, Богдан Рубчак, Емма Андіївська, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук, Патриція Килина), які водночас формувалися під впливом європейської та американської поезії.

Початок творчості емігрантських поетів обпалений вогнем боїв, у яких схрестилися непримиренні ідеології, інтереси. Боротьба за українську державність зазнала поразки і на сході і на заході України і, здавалося, залишилася хіба що тужливими стрілецькими піснями, які заборонено було співати, та рядками огненних віршів, автори яких були невідомі читачеві на Україні. Здавалося, той вогонь уже погас назавжди, а жар перетворився у попіл. Але в тому попелі тліли іскри живого чуття, іскри надій, і з нього відроджується сьогодні птах фенікс, ім'я якому нова суверенна Україна, до неї повертається її цілісна, неподільна культура, її поезія, творена на всіх континентах.

<sup>1</sup> Червоний шлях.— 1923.— № 3/4.— С. 289-290.

<sup>2</sup> Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Збір. творч.— Торонто, 1983.— С. 60.

<sup>3</sup> Рубчак Б. Серце, надвое роздерте // Лівийцька-Холодна Н. Поезії старі й нові.— Нью-Йорк, 1985.— С. 25-26.

<sup>4</sup> Пахаренко В. «Долетить до Дніпра луна...» // Слово і час.— 1992.— № 6.— С. 22.

<sup>5</sup> Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т.1.— С. 161-162.

<sup>6</sup> Лятуринська О. Збір. творч.— С. 322.

<sup>7</sup> Там само.— С. 535-536.

<sup>8</sup> Antonysz B. Poezja po tej stronie barykady // Sygnały.— 1934.— № 4/5.— S. 5.

<sup>9</sup> Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Збір. творч.— С. 18.

<sup>10</sup> Рубчак Б. Серце, надвое роздерте // Лівийцька-Холодна Н. Поезії старі й нові.— С. 19.

<sup>11</sup> Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 88.

<sup>12</sup> Ліпа Ю. Вій за українську літературу.— Варшава, 1935.— С. 342.

<sup>13</sup> Координати.— Нью-Йорк, 1969.— Т.1.— С. 89.

<sup>14</sup> Щурат С., Крушельницький І. Лірика на мацінях емігрантщини // Нові шляхи.— 1930. № 7/8.— С. 112.

<sup>15</sup> Там само.— С. 113.

## СТЕПОВЕ ПРОКЛЯТТЯ УКРАЇНИ

(Євген Маланюк)

Український літературознавець із США Юрій Шерех (Шевельов) з приводу однієї із збірок Євгена Маланюка писав, що марно полемізувати з історіософією поета, бо публіцистика ніколи не переможе поезії. «Можна приставати або не приставати на Маланюкову концепцію України і її степового прокляття, — зауважував він, — але тільки поет — сам Маланюк чи інший — може подолати цю концепцію. Тим часом у нас нема поета з не менш виразною, але іншою історіософською концепцією, і це одна з причин, чому Маланюк мусить бути прийнятий»<sup>1</sup>.

Сказано це було з приводу повоєнної збірки поета «Влада» (1951), яка хоч і містила низку творів, написаних давніше, все ж засвідчила зміщення акцентів від тих мотивів, які домінували в його поезії в 20–30-і роки. Але критик починає від того Маланюка, який саме в ці десятиріччя утвердився в літературі й свідомості своїх читачів, — з його історіософії і вживає для її характеристики містку образну формулу В'ячеслава Липинського — степове прокляття України.

Не будемо зараз обговорювати, чи охоплює вона саму суть Маланюкової концепції України і чи охоплює її повноту, згадавши Шерехове застереження, що з поетом може змагатися тільки поет. Але виберемо для розгляду два аспекти, які окреслює Ю. Шерех: відношення концепції історії України Є. Маланюка до погляду на історію України інших українських поетів, ставлення до історіософії Є. Маланюка, її прийняття чи неприйняття.

Концепція Є. Маланюка має свої чіткі образні домінанти: Степова Еллада і Земна Мадонна. Звичайно ж, поетичну метафору неможливо вичерпати описовою понятійною характеристикою, вона завжди має в собі щось таке, що не вміщується в рамки логічної операції, передусім, вона об'єднує протилежності. Крім цього, в образній формулі заковані не лише певні понятійні значення, реалізації, оцінки, натяки. Вона, крім горизонтальних, має ще й вертикальні параметри, оскільки за спиною метафори видніється символіка, яка часто має велику поетичну історію.

Зрозуміти історіософію поета без культурних напластунків, без традиції неможливо. І, нарешті, в поезії будь-яка концептуальність, який би глобальний характер вона не мала і які б часові та просторові обшири не охоплювала, невіддільна від автора, його особистої долі.

Проклята і водночас оспівана Маланюком Степова Еллада — не тільки символ, а й реальна земля — його батьківщина. Майже у всіх біографіях поета зазначено, що він походить з козацько-чумацького

роду. А сам поет уточнював: «Родина була не зовсім звичайна, хоч, може, й типова для степового півдня. В лінії батька були чумаки, осілі запорожці, хоч засновники роду, найбільш правдоподібно, прийшли з Покуття. Дід замолоду ще чумакував, мав виразну поставу гуцула... Мати була дочкою чорногорця Якова Стоянова, військовика із сербських осадчих, що їх спроваджувала Катерина II для консо-лідації земель був(ших) Вольностей Запорозьких (Новоросія) поруч німців і болгар... Так, в нашому старому, мурованому з степового каменю, домі жилося «на дві хати» — дідову й батькову. В першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого, що так скажу, «україноцентризму»... В другій хаті панувала атмосфера, приблизно кажучи, «українського інтелігента», теж «свідомого», тобто неспокушеного ані далеким Петербургом, ані навіть близькою Одесою»<sup>2</sup>.

«Дух віків» і атмосфера «українського інтелігента» уживалися під одним дахом провінційного містечка Новоархангельська коло річки Синюхи на Херсонщині. Вони передавалися малому Жені (народився Є. Маланюк 20 січня 1897 р.) з раннього дитинства як від розповідей діда Василя, який чумакував замолоду і уособлював собою живу історію краю, так і від батька — сільського інтелігента-самоука, що «дописував» у численних часописах та ставив п'єси в самодіяльному театрі. Степи, по яких шолом-алейхемські візники хвицями багатими сухоребрих шкап, що возили халабуду, — ті стеги пам'ятали тупіт козацьких коней. Безмежжя степових просторів, серед якого ріс «внук кремезного чумака, січовика блідий праправнук», теж накладали свій відбиток на формування характеру. Недарма ж «вольний вітер Херсонщини» незабаром так порозкидав синів степу по різних політичних таборах — від борців за незалежність України до махновської анархістської вольниці... Та це згодом. А поки що було реальне училище в м. Єлисаветграді, пересічному містечку півдня України, до того ж зрусифікованому. Не поспішайте з висновками, застерігає нас близький приятель поета Олександр Семененко, який у ті ж роки навчався там у класичній гімназії: «Це тут Ніщинський, учитель духовного училища, вперше поставив свої «Вечорниці», і тоді в хорі співало багато юнкерів Єлисаветградського юнкерського училища, серед них і син Вартоломія Шевченка, приятеля Тарасового. Тут секретар повітової поліції Іван Тобілевич виріс на драматурга Карпенка-Карого. Тут виросли Кропивницький, Саксаганський, Садовський. Тут скінчив гімназію Винниченко...»<sup>3</sup>

Трохи пізніше в цьому училищі навчався майбутній видатний український письменник Юрій Яновський. Є. Маланюк був переконаний, що роман Яновського «Чотири шаблі», гостро критикований на Україні, був написаний на основі розповідей генерала Юрія Тютюнника, командира 4-ї Київської дивізійної армії УНР.

Це припущення Є. Маланюка мало реальні підстави й зафіксоване в радянських джерелах. Так, Іван Ле у своїх спогадах про Ю. Яновського, з яким він навчався свого часу в Київському політехнічному інституті, пише: «В Одесі з Юрієм на кінофабриці працював і, здається, жив якийсь час у кімнаті один сценарист а чи просто співробітник відділу і, як то мовиться, бувалий чоловік, умів розповісти та й мав про що. А саме ж Яновський, як відомо, мав хворобливу пристрась слухати цікаві розповіді... Тож не дивно, що той співробітник найбільше догодив Яновському своїми майстерними розповідями. Ось про це й похвалився мені Юрій... як і про задум написати твір «Чотири шаблі»<sup>3а</sup>.

Навчання у Політехнічному інституті в Петербурзі, куди Євген поступив у 1914 р. одразу після закінчення реального училища, було коротким: війна мобілізувала всіх. Євген поступає у військову школу в Києві, де здобуває чин молодшого офіцера. В 1916-1917 роках — на фронті. Восени 1917 р. поручик Євген Маланюк, начальник кулеметної сотні 2-го Туркестанського полку, одержав наказ прибути в штаб дивізії. Полковник Є. Мешковський, нащадок запорожців, радить їхати до Києва. Так офіцер російської армії стає борцем за незалежну українську державу. Матеріалів про цей період життя поета, про його «палку», «грозову», «гарматну» і «шрапнельну» юність маємо дуже мало. Відомо, що він був ад'ютантом Головнокомандуючого дієвою армією УНР в останній період боротьби за незалежну Україну генерала Василя Тютюнника, про якого збирався написати нарис...

Відсутність фактів породжує легенди. Ось одна з них, розказана професором Дж. Кіршбавмом, Маланюковим знайомим ще з 30-х років. За цією версією, почутою начеб з вуст поета, брати його загинули на війні, а йому випав важкий обов'язок сповістити про їх загибель батька, який не витримав цієї звістки й помер на руках<sup>4</sup>. Історія ця явно романтизована (за достовірність її не ручається і сам автор спогаду), бо батько Є. Маланюка Филімон помер у 1917 р., а брат Сергій — у 1922-му.

Згідно з версією дочки Євгенового брата Сергія — Євгенії, батько помер від звістки про те, що скинули царя, а сини Євген і Сергій опинилися по різних боках барикади: Євген став офіцером армії УНР, а Сергій — одним з організаторів радянської влади в Новоархангельську. І ось восени 1920 р. у двір батьківської хати «зайшов в офіцерській формі, у чорних окулярах Євген, запитав маму (Євгенову мачуху, бо рідна його мати померла 1913 р. — М. І.) про Сергія, де він. Мама відповіла. Євген попросив, щоб вона повідомила Сергія, аби утікав. Мама послала сусіда, і батько, перепливши Синюху, заховався в кукурудзі і пересидів там три дні»<sup>5</sup>. Від холодної купелі він тяжко захворів і через рік помер, дочекавшись ще дочки, яку на честь брата назвав Євгенією. Що в цьому родинному переказі

правда, а що домисел, перевірити неможливо. М. Неврлий у передмові до книги вибраних поезій Є. Маланюка «Земна Мадонна» (Пряшів, 1991), пише, що Сергій помер від голоду в 1922 р. Та навіть якщо розказана Євгенією історія «скорегована» або й вигадана, вона має свою логіку і свій сенс і може бути сприйнята як своєрідний коментар до роману Ю. Яновського «Вершники»: революція дійсно різала по живому тілу родини, а не могла усе ж попри політичні розходження розірвати пуповини роду...

Але грозова юність, битва за українську незалежну державу закінчилася «великим ісходом» — рідна земля назавжди залишилася «за шеломянем» і почалася нелегка доля емігранта-перекотиполя: табори інтернованих у Польщі, Чехословаччині, Варшава, після Другої світової війни — еміграція у США (Нью-Йорк), аж до смерті 16 лютого 1968 р.

А водночас — становлення таланту й формування світогляду. Після таборів у Шип'юрні (здаються пронизливо-розпачні рядки Ю. Дарагана «Бисть тишина в Шип'юрні у шпиталі...») і Каліші — Господарська академія в м. Подебрадах, недалеко від Праги, в якій здобув фах інженера, знайомство з кращими представниками української наукової і творчої інтелігенції в еміграції (Василь Біднов, Євген Чикаленко, Леонід Мосендз, Олена Теліга, Улас Самчук), одруження з Зоєю Равич (яке виявилось короткочасним), виїзд у 1929 р. до Варшави, і там плідна літературна праця аж до 1944 р., до нової еміграції.

Поетична історіософія найбільш повно розкрилася у книгах, написаних у міжвоєнному двадцятилітті («Стилет і стилос», 1924, «Земля й залізо», 1930, «Земна Мадонна», 1934, «Перстень Полікрата», 1939). На неї склалися ряд факторів як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру.

Для поета, який із зброєю в руках захищав Українську Народну Республіку, поразка України в так званій громадянській війні (бо яка ж вона була громадянська, коли на молоду країну посунуло військо, сформоване на чужій землі, яке несло з собою терор, репресії, ненависть до всього українського, нищення національної культури), була й особистою трагедією. Поневіряння в емігрантських таборах, бруки чужих міст, посилюючи тугу за втраченою батьківщиною, загострюючи відчуття втрати, водночас посилювали її образ, оживлювали її в широкій історичній перспективі, а не тільки як територіальне, політичне чи етнокультурне поняття.

Маланюк мимоволі ставив перед собою важкі й болючі питання: чому Україна зазнала поразки, чи це просто випадок історії, коли доля не усміхнулася її народові, а чи історична закономірність, яка впливає з якихось особливостей національного характеру, з якоїсь ущербності народу, а коли так, то в чому ж та ущербність полягає?

«Ми розв'язували, — напише він згодом, — загадки, ряд загадок, які поставила перед нами історія... як це сталося, що ми, ідейно вже непереможні, тепер переможені й безсилі? На ці й подібні питання ми відповіді не одержували від наших військових начальників (що самі собі ставили подібні питання), ані навіть від тих політиків цивілів, зазвичай міністрів, які вряди-годи відвідували нас у таборах. Залишалося шукати відповідей самостійно, самотужки. Бібліотек властиво майже не було. Отже, треба було починати з самих себе, з роздумувань у пущі, з лірики... І лірика заговорила перша»<sup>6</sup>. У пошуках відповіді на ці питання Маланюк не міг пройти мимо поглядів ідеолога українського націоналізму Дмитра Донцова, який в 1922 р. став головним редактором журналу «Літературно-науковий вісник» (з 1933 р.— «Вісник»). Є. Маланюк згодом у статті «Дмитро Донцов» сам розповів про той вплив, який справили на нього як праці Д. Донцова, так і редагований ним «Літературно-науковий вісник»: «Ми задихалися в світику, щільно обмеженим границями огіенко-винниченківщини. А ось несподівано опиняється серед нас перше число відновленого «Літературно-наукового вісника». Ім'я редактора д-р Д. Донцов — ми вже чули, але тільки ім'я, бо ми просто не встигли були прочитати його перші речі. Але від того першого числа ЛНВ вже дихнуло на нас першим передчуттям можливої відповіді. Це вже було щось якби прорив облоги, якби вихід у широкий світ, якби відзискання вільного духу — після довгого спаралізування. Так таборовий період нашого існування несподівано і вже навкі розколовся на дві частини: до ЛНВ (отже, Д. Донцова) і після ЛНВ»<sup>7</sup>.

Донцов бездержавність української нації протягом багатьох століть пояснював не так історичними обставинами, як рисами характеру українського народу, якому бракувало державотворчого вольового начала, що особливо виявлялося в переломні часи, коли, здавалося, історія давала шанс на здобуття незалежності, але він не був використаний.

Так, у статті «Криза нашої літератури», відзначаючи дві сторони духовного обличчя кожної нації як, з одного боку, красу й гармонію, а з другого — енергію і силу, Д. Донцов твердив, що в українській літературі, за винятком хіба Тараса Шевченка і Лесі Українки, переважають співці краси, що «ціла плеяда наших письменників і поетів, класиків, нових і наймолодших служать тільки одному богові — богіві «чистої краси». Коли кинемо оком на шлях, перейдений нашою літературою, що побачимо в нім? Який загальний домінуючий тон? — Погідну тишу, непорушну красу золотого українського півдня і срібної української ночі, незакаламучений спокій багатого, терпеливого і лінивого краю, примітивну ідилію щасливих гречкосіїв (Нечуй-Левицький), закрашену легким, незлобним гумором (Мако-

вей, Гребінка), або знов маланхолійний сум, угинання під тягарем життя (М. Вовчок, Г. Барвінок), сентиментальний стоїцизм, що наділяв мрійливими пестощами добро, як і зло, без різниці; для якого — мати була венькою, батько — батеньком, вороги — воріженьками і навіть війна — війнонькою»<sup>8</sup>. Далі в цьому переліку знайдемо імена П. Куліша, І. Франка, М. Старицького, М. Вороного, О. Олеса, Б. Лепкого, П. Тичини, М. Хвильового, М. Семенка, М. Івченка...

А коли так, то українська література є хворою і її треба лікувати. А видужати вона може «лише поворотом до великих споминів нації, коли вона не терпіла, а творила, жила не квилінням, а волею і чином... Трупів не воскресити! Калік не підвести... Але молодша генерація, що живе споминами боротьби, не неволі, повинна (в згоді з генієм пробудженої нації) ломити нові стежки в пралісі нашої духовости»<sup>9</sup>.

Такими жерцями культу енергії, носіями «трагічного оптимізму», здатними відродити традиції державницького чину української історії, передусім періодів князівської Русі, гетьманщини й України XVII ст., Донцов вважав літераторів, що гуртувалися навколо редагованого ним журналу «Вісник». Серед них на першому місці він ставив Є. Маланюка, в поезії якого бачив протидію безплідному скиглінню, голос чину і помсти, що віщує заграву завтрашнього дня.

Читаючи сьогодні статті Д. Донцова, помічаєш, що вони в чомусь співзвучні зі статтями ортодоксальних радянських теоретиків літератури, це мовби другий бік медалі класовості й теорії соціалістичного реалізму, аж до «двох культур» в кожній національній культурі — тільки з іншим ідеологічним забарвленням. Не випадково Донцов часто цитує радянських критиків, солідаризуючись з їх пафосом, спрямованим проти «епікурейства» неокласиків чи естетики модерністичного «розкладу». І нічого дивного в таких співпаданнях нема: тоталітаризм радянської системи з його гаслами класової непримиренності, з одного боку, з запереченням будь-яких моральних критеріїв і загальнолюдських духовних цінностей, з другого, породили відповідну реакцію — породили ідеологію войовничого націоналізму з культом «вовчої» жорстокості і кривавої помсти.

Те, що Євген Маланюк зазнав впливу донцовської ідеології, сумніву не викликає, цей вплив відзначають усі дослідники поета. Але все-таки, які його межі, якщо публіцистика не може перемогти поета? І. Дзюба вбачає певний вплив донцовського імморалізму та ідеологічного догматизму в Маланюкових мотивах «героїчного чину», абсолютизації волі.

І справді, Д. Донцов підкреслював, що «Вісник» звертає увагу передусім «на той чинник, який — лише один він — зможе здіна-



мізувати нашу психіку в грядучім поррахунку з большевизмом» і «лише програма спільного чину в'яже громаду (і націю) в окрему цілість». Але критик справедливо застерігає від проведення прямих аналогій між поезією Маланюка та ідеологією Д. Донцова, бо «навіть за всієї близькості до Донцова він був набагато ширший за нього і зберігав суверенність поетичного бачення світу... до того ж його світовідчуття мало й інші виміри, крім національно-політичного: історіософський, релігійний, космопсихологічний, інтимний»<sup>10</sup>. Мабуть, цю суверенність поетичного бачення мав на увазі й сам Маланюк, коли ще на початку своєї творчої діяльності з приводу спільності й відмінності між ним і Донцовим писав: «Донцов ставить вимоги до літератури яко політик і з точки погляду політика, ми ж, літературна молодь еміграції, ставимосся до неї з точки погляду мистецтва яко мистці»<sup>11</sup>. Тут нема протиставлення поглядів, чіткого розрізнення специфіки політики і літератури, їх завдань, їх функцій. Звичайно, нам на думку можуть прийти такі ще зовсім недавно «крилаті» фрази: з ким ви, майстри культури? прирівняти перо до багнета тощо. Зрештою, близька до них і маланюківська формула стилета і стилоса, що стала назвою першої виданої поетом збірки. Але все ж «точка погляду мистецтва» виявилась кінець-кінцем сильнішою, що позначилося згодом і на особистих стосунках між українським поетом та ідеологом українського націоналізму.

У книжці вибраних творів Є. Маланюка, виданій недавно у Пряшеві, яку впорядкував відомий україніст Микола Неврлий, вміщено спогад українського поета з Нью-Йорка Леоніда Лимана, в якому є цікавий штрих і до цієї проблеми. А саме — що схвалення поетом у 20-30-ті роки того, що писав Донцов, після Другої світової війни почало змінюватися під впливом подій, які відбувалися на Україні в час хрущовської відлиги: «Маланюк радів, що Україна піднімає голову, безмежно радів появі нових письменників, радів оживленню Рильського та інших. Донцов, навпаки, стояв на тому, що все нове на Україні — це обман, чорна справа, змова і хитрість Москви, передових українських письменників називав лакеями режиму і тому подібно. Маланюк не міг з цим погоджуватись»<sup>13</sup>.

Це свідчення про розбіжність поглядів чи навіть розрив між Маланюком і Донцовим підтверджується й іншими фактами. Так, у статті «Над свіжою могилою Максима Рильського» Маланюк писав, що коли у творчості цього поета «трапляються «Пісні про Сталіна», оди до Ілліча, похвали для Маяковського й навіть одна посвята Молотову (!), то їх автор прекрасно знав, що то все — то така ж сама данина, як пиття кумису в ханським наметі XIII ст., і знав також, що для нащадків то будуть лише літературні курйози, хоч і досить шибеничного стилю»<sup>14</sup>.

Платформа журналу «Вісник», який редагував й ідеологічний

напрямок якого визначав Д. Донцов, мала вплив не тільки на Маланюка. «Вісниківська квадрига» поетів, яку складали, крім Маланюка, Л. Мосендз, Олена Теліга й О. Ольжич і до якої щільно примикав Ю. Клен, визначала потенціал журналу. Творчості цих поетів притаманні певні спільні риси, які випливають із донцовської ідеологічної платформи. Це було молоде покоління, яке біль поразки Української Народної Республіки, нездійснене бажання народу на свою державу і злигодні табірної життя емігрантів, цей хресний хід на нову Голгофу виливало не тужливою піснею, як старше покоління (О. Олесь, С. Черкасенко, М. Вороний), не реквіємом над свіжими могилами, як галицькі поети — вчорашні січові стрільці (Р. Купчинський, О. Бабій, М. Матіїв-Мельник), а гартувало дух стійкості й непокори, заперечувало дух споглядання й роздуму й культивувало ідею дії, чину. В «добу жорстоку, як вовчиця» (О. Ольжич), не можна піддаватися розслабленню.

Із цієї настанови на крицевість характеру випливали й спільні ознаки естетичної орієнтації — суворий вірш, що не допускав як неокласичного замилювання красою, так і орієнтації на модерністичну поетику, неприхильне ставлення до різних «ізмів». І якщо Маланюк вважав захоплення такими «ізмами» «сектантством», «штундами», які становлять загрозу для мистецтва передусім тим, що відштовхують від нього «завжди полохливий загаль» і що призводить мистецтво до глибокої кризи, то він усе ж ще ладен був визнавати деяку користь від існування різних «шкіл», бо «вони завжди підводили баланс минулому, удосконалювали техніку, поглиблювали або поширювали нові землі (Уальд, Сезан, Марінетті)»<sup>15</sup>. Ю. Липа у книзі «Бій за українську літературу» (Варшава, 1935) висловлювався категоричніше, вважаючи, що керуватися гаслом «мистецтво для мистецтва» означає для поета бути цирковим клоуном, перетворити мистецтво в «блискучий кошмар».

Тому не дивно, що прихильники такої орієнтації, хоч не раз і визнавали право поета на замилювання природою, але над розкішню прапервісної природи, глибоким стихійним відчуттям єдності з нею в поезії Б.-І. Антонича віддавали перевагу «волевому спротиву» врочистосуворих інтонацій Є. Маланюка<sup>16</sup>.

Є. Маланюк називав себе «залізних імператор строф», що веде вірші, мов когорти.

І все ж кожний з поетів-емігрантів (навіть «вісниківського» кола), попри наявність спільних для всієї емігрантської поезії мотивів (варяги, степ, княжа та козацька доба, втрата рідної землі) утверджував власну історіософську концепцію України, яка здобувала свою образну домінанту. Якщо для Ю. Дарагана це була героїка княжої доби, де навіть явища природи сповнені шалу битви («Мов князь ранений — день схилився на захід») і характер поезії визначає сама

назва єдиної виданої збірки — «Сагайдак», а Ю. Липа на чільне місце ставив войовничість характеру, як національний феномен, уособлений, приміром, в образі св. Юрія; якщо О. Ольжич ідею державотворчого чину передав через віддалені історичні та доісторичні алузії, а О. Теліга — через фіксацію напливів почуття, то Є. Маланюк концепцію України розкриває через наскрізні образи-символи, що проходять через багато його віршів: Степової Еллади і Земної Мадонни.

М. Неврлий у передмові до книги вибраного Є. Маланюка визначає концепцію України в творчості найбільшого поета української еміграції як недеklarований патріотизм, як вияв любові до батьківщини через таврування і прокляття її пороків, виводячи таке відношення з виявів патріотизму Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, М. Хвильового, та найбільше, мабуть, П. Куліша, який кинув в обличчя свого народу: «Народе без пуття, без честі і поваги...» Маланюкове ж прокляття найповніше розкрилося не через прямі інвективи (хоч і їх у поета немало), а через символічні образи, оскільки за ними криється велика історична традиція, виразно відчитується конкретна суспільна ситуація і розкриваються риси особистої долі і характеру автора.

Обидва образи — Степова Еллада і Земна Мадонна — настільки зв'язані між собою, що, по суті, переходять один в одного або взаємозамінюються. Це, з одного боку, персоніфікація рідної країни в жіночому образі, а з другого — проекція персонажа на Україну в широкому історико-філософському плані. Другий аспект цих образів-символів — в їх амбівалентності, зосередженні в них взаємно протилежних начал: «Степова Еллада» — «Чорна Еллада», «Земна Мадонна» — «Антимарія», «Беатріче» — «Кармен», «повія» — «жона»...

Повний спектр семантичних значень цих символів складався в поезії Є. Маланюка поступово, спершу за окремими натяками важко було вгадати, що вони є елементами цілісної і послідовної концепції, і, може, це й викликало негативні відгуки деяких критиків на вірші поета, в яких вони побачили зневагу до української жінки, поганьблення національних святощів. Одначе треба відразу сказати, що вже в перших натяках бачимо зав'язь тих антиномій, боротьби тез і антитез, які згодом особливо розкрилися у збірці «Земна Мадонна» (1934).

Так, вірш «Псалми степу», який датується 1923 роком (він уміщений в збірці «Гербарій», яка хоч і вийшла в 1926 р., після «Стилета і стилоса» (1924), але мала бути першою книжкою поета), уже містить стрижень образу України як степової бранки, заарканеної і гвалтованої у наметах половецьких і татарських ханів та пізніших царів. В ставленні до цієї скривавленої і скутої бранки,

вродливої і водночас безсилої, в автора борються почуття зневаги, огиди з почуттям співчуття («Бачу, бачу твою Голготу і звідсіль, з моїх мертвих меж») і каяття:

*Прости, прости за богохульні вірші,  
Прости тверді, зневажливі слова!  
Гіркий наш вік, а ми ще, може, гірші,  
Гіркі й пісні глуха душа співа...*

*Прости, що я не син, не син Тобі ще,  
Бо й Ти — не мати, бранко степова!  
З Твоїх степів летять птахи зловіщі,  
А я творю зневажливі слова.*

Різні іпостасі цього наскрізного жіночого образу передають під певним кутом зору драму історії України від скіфо-сарматських часів до сучасності. Поет не окреслює якоїсь хронологічної послідовності навіть у найзагальніших рисах, натяк на події, назви міст чи річок, деталі побуту, міфологічні образи тощо не мають тут конкретного значення, а виступають мовби знаки історичної протяжності України як єдиного цілого. Через те ознаки різних часів «перетасовані» між собою і творять цілісність за законами асоціації ідей: географічні назви, які вже не значаться на географічній карті, події з античної давнини, язичницькі боги, що вже поступилися місцем єдиному Богові, — все збереглося в генах ліричного героя Є. Маланюка і переплелось з ознаками нових часів, новими поняттями й реаліями. Із таких різнопланових нашарувань виникають не раз оригінальні метафоричні сполуки, як-от «Синьоокий стрибожий вітер, Мов комонна стать козака» («З «Варягів»). Люди давно вже забули Стрибога — бога вітрів наших предків-язичників, а козаки коней не називали «комонями», як автор «Слова о полку Ігоревім» чи літописці, але таке сусідство лексичних нашарувань різних часів цілком природне в загальному контексті авторського бачення України в її історичній проекції. Цей принцип образотворення бачимо в багатьох віршах, приміром, у «Варязькій баладі»: «Мов на бандурі велетенській грає Співучим вітром припонтійський степ», «Сарматських уст отруйний п'яний мед Ти віддала татарину в знемозі» тощо.

Подібний прийом зустрічається при окресленні «персонажів» Маланюкової поезії 20–30-х років — Степової Еллади та її уособлення в образі української жінки. Окреслення цих образів через взаємну протилежність кожного з них (Степова Еллада — Чорна Еллада, Мадонна — Антимарія) здійснюється через цілу низку ознак-характеристик. Поет видобуває з глибин історії та народної фантазії постаті, які втілюють ту чи іншу сторону двоєдності цього образу,

передусім, ознаку психологічного переродження, яку можна було б назвати комплексом «роксоланства». Тут виникає українська іпостась «вічного жида» — Марко Проклятий, що за злочин батьковбивства мусить двигати торбу з гріхами, і не знає смерті, бо його не приймає ні пекло, ні земля («Ні, не вмреш ти Марком Проклятим» — «Відвіку покарано степом...»), і образ смертоносного невидючого Вія з віями до п'ят («Щоб віки, віки по бездорожжю нести Вієм невидючий гнів» — «Українські візантійські очі...»), а відтак і пов'язаною з цим образом гоголівської сотниківни:

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

Цей образ гоголівського персонажа в Маланюка асоціюється з самим письменником, який постійно у полі його зору — уже дослідника, а не поета — як втілення роздвоєнства національної психології з його трагічними наслідками.

Є. Маланюк здійснює своєрідний розтин історії України через прийому гріха, вчиненого його героїнею з «вишніями сарматських уст» і вродливим тілом, що його гвалтували від половецьких і монгольських ханів до царів. Це — «попівна Роксолана, байстриуча мати яничар», «Пріська гетьмана Петра» («Діва-Обида»), Шевченкова Катерина («З Чорної Еллади»). Найбільша небезпека і шкідливість цього комплексу Роксолани власне не так у ній самій, як у наслідках її гріха, в тому, що вона — «байстриуча мати яничар», летить «страшна й розхристана на шабаш, Своїх дітей байстриучу пити кров» («Варязька балада»). Поет переважно наголошує на національно-психологічному, а не національно-етичному аспекті, на «байстриучості» яничарського штибу, тобто на відступництві, на корозії національного духу.

Антитезою цієї Роксолани, Пріськи, Антимарії виступає в поезії Є. Маланюка образ «Степової Мадонни», «польової Беатріче» («Беатріче»), земної жони, що весталкою вартує жертovníк («З Людського»). Але щоб стати такою, вона повинна пройти очищення, мусить стати Юдіф, аби здолати свого гвалтівника, навіть якщо довелось вцілувати в нього отруту. Тільки пройшовши «хресну купіль», «вогненосну зливу», вона очиститься від відьомської скверни і пануватиме «над білим безмежжям одітої снігом землі». Саме до такої Мадонни звертається поет у «Молитві»:

*Припонтійським степам породи степового Месію,  
Мадонно диких піль!*

Таким двоєдиним виступає у поета й образ Степової Еллади. З одного боку, це «скитська Еллада», «Еллада степова», «антично-ясна», що успадкувала також «державну бронзу» Візантії, а з другого, він проклинає «сарматських Афродіт», кирпатих Аполлонів за те, що «скитсько-еллінська краса» переважила «державну бронзу» і цим занастила Степову Елладу, зробила її здобиччю захланних сусідів:

*Куди ж поділа, Степова Елладо,  
Варязьку сталь і візантійську мідь?  
(«Варязька балада»)*

Втрата державності призвела до переродження психології нації, втрати тієї еллінської краси і сили, які були притаманні Україні княжої пори:

*Українські візантійські очі —  
Як я знаю цей нещирий зір!  
В сонних рухах роблено-дівочих  
Ще прадавнє, вроджене: ясир.*

*Тільки там пекли буяння, врода,  
Запашний, як квіти степу, чар, —  
Тут — тавро калічного народу,  
Втіха ката й мати яничар.  
(«Українські візантійські очі...»)*

Все це призвело до того, що сучасні сарматські Афродіти й Аполлони звиклися зі становищем «таврованого» народу і стали «напіврусини, напівпеченіги» («Псалми степу»). Ідеалом для поета стає не «лагода Еллади й миломовність», а «короткий меч і смертоносний спис», що символізують оружну міць римських войовничих колон. Оцей, намічений у вірші «З «Поліття» пунктир, здобуває нові відгалуження варязько-римської орієнтації поета. Причому варязьке начало виступає як формотворче, що надає стихійним силам окресленості й порядку, римське — як державотворче.

Втім, історіософська концепція Є. Маланюка, що здобула своє втілення у поетичних символах, була прокоментована поетом у статті «Буряне поліття (1917-1927)», опублікованій 1927 р. на сторінках «Літературно-наукового вісника». Автор виділяє у ній два первні української психіки: еллінсько-скіфський та варязький. Період Київської Русі, згідно з цим поглядом, позначений «конструктивним впливом *варязтва*», бо «не можна собі уявити, щоб київські поляни могли породити державну форму без варязького «кесарева січен-

ня»<sup>18</sup>. Пізніше, на думку автора, варязькі «конструктивні впливи» розчинилися у «руськiм морі», що породило «на тлі хutorянсько-еллінського пейзажу України її елліністичну (пасивну, жіночу, замріяну) суть і брак мужеських, державотворчих, римських первнів в її психіці»<sup>19</sup>, і призвело до того, що Україна не спромоглася на більше, як у силу свого геополітичного положення бути плацдармом для боротьби ворожих сил між Заходом і Сходом. Тому пасивна вдача українця, «його нехiть до мужеськості й меча, доведена до духової розпусти»<sup>20</sup>, мусить переродитися, мусить відродитися особистість як основа державотворчого чинника.

Еллінська Україна нагадувала Маланюкові крилату Ніке, античну статую богині перемоги із Самофракії, що до нас дійшла у пориві вперед, але... без голови.

Еллінський період в історії України закінчився, вважав поет, після нього мусить постати новий — римський. І треба починати його спочатку, від — скажемо так — нового Енея. А народить його не хто інший, як та сама «сарматська Афродіта», що пройшла вогненну купіль страшних світових завірюх і катаклізмів:

*Ще сяє день. Ще високо блакить.  
Далеко ще до вечора, єдина.  
Мої обійми сильні і палкі,  
І прийде час — ти подаруєш сина.*

*Я знаю — гуркотить лиха година,  
Грядуть заліза й пурпуру роки.  
Він буде воїн. Ждуть його — полки.  
Ночами — чвал, а в спеку — люта днина.*

*Та пам'ятай, що ще ударить грім,  
Що з тишею душа не помирилась,  
І руки ці зламають марний стилос,  
Щоб знов творити розпочатий Рим.*

(«Ще сяє день...»)

Саме римський орел мав допомогти стерти з тіла і душі народу «каторжних предків тавро» («З «Варязької весни»). І тому хоча співає «Еллада скитська в крові», буревій уже ридає «про власний Рим» («Посланіє»). Звідси й віра, що «виросте залізним дубом Рим з міцного лона скитської Еллади» («Прозріння»).

Всі ці ідеї згодом, уже в період другої еміграції, Є. Маланюк спокійно викладе в «Нарисах з історії нашої культури» (Нью-Йорк, 1954), де лінію нашої релігійної свідомості виводить з «антропоцентричної релігійності Еллади», підкреслюючи при цьому, що грецький

«підклад нашої культури» не сприяв утвердженню державності і державотворче начало на Україну принесли Візантія та варяги. Прихильник «норманської теорії», він полемізував з М. Грушевським, переконуючи читача, що саме нормани вдихнули в мирних орачів мілітарно-державотворчий дух.

Різкі ж публіцистичні інвективи, слова прокляття і зневаги на адресу своїх земляків були в поезії 30-х років своєрідною епатацією публіки, що мало викликати, з одного боку, почуття протесту, а з другого, духовної мобілізації до спротиву тоталітарній більшовицькій ідеології на Україні та захисту державницьких ідеалів, особливо в середовищі української еміграції після поразки Української Народної Республіки. Одним з гальм на шляху духовного відродження української нації Є. Маланюк вважав комплекс малоросійства, що проник у всі сфери суспільного організму. Цей «український тип малороса» він характеризує формулою Миколи Хвильового: «симбіоз Акакія Акакійовича з Держимордою». У сфері культури це виявилось в самопародіюванні і самовисміюванні героїчних сторінок минулого, коли герої «Трої» козацько-руської травестувалися в героїв «перелицьованої» «Енеїди», а козацька «Іліада» в ліпшому випадку — в гоголівського «Тараса Бульбу», в гіршому — в понуропатологічну «жабомишодраківку Іванів Івановичів з Іванами Никифоровичами»<sup>21</sup>.

І такий стереотип витворився не тільки, сказати б, у власних очах, але й в очах чужинця, якому, звиклому до такої «репрезентаційної постаті», ті очі раптом лізуть на лоба, побачивши «Молодий театр» Курбаса, «Камену» Зерова чи «Абетку» Нарбута! Що ж дивного, коли чужинецькі вуха, навиклі до «Гоп, куме, не журишь», тетеріють на звук мелодії Леонтовича чи другої симфонії Ревуцького!»<sup>22</sup>.

Автор називає «малоросійства» шлях шляхом ренегатства, самоубиства. Отож не дивно, що реакція на поезію Є. Маланюка, особливо на збірку «Земна Мадонна», була неоднозначною. І передусім тому, що символіка книг багатьма була прочитана прямолінійно й витлумачена тенденційно.

В таборі ідеологічних противників поета це була зручна нагода звинуватити його в глумлінні над своєю батьківщиною, чим вони й скористалися. О. Гаврилук згодом у статті «Пальці на горлі» писав, що «мерзотним лейтмотивом його віршів є неприхована ненависть до батьківщини за те, що виплюнула його як клас. «Ти повія!» — в істеричній злості викрикує цей пігмей на Україну. Повернутися назад, відомстити народові — це його задушевна мрія. Його вірші викликають огиду»<sup>23</sup>.

Різко негативно поставився до поезії Є. Маланюка і журнал радянофільської орієнтації «Нові шляхи», який редагував А. Кру-



шельницький. У статті С. Щурата та І. Крушельницького «Лірика на манівцях емігрантщини» (1930, ч. 7/8) та ж фразеологія, що і в Гаврилюка.

Але характерно, що Маланюкова концепція України — Степової Еллади та Земної Мадонни — викликала негативну оцінку не тільки по той бік ідеологічної барикади. Навіть у середовищі поетових соратників виявився доволі широкий спектр оцінок, висловлених у найрізноманітніший спосіб. Так, поетеса Олена Теліга у статті «Якими нас прагнете?», не заглиблюючись в історіософську концепцію поета, негативно поставилася до образу української жінки в поезіях Маланюка, де найчастіше вона, жінка, — рабіня: «безсила, безвладна і німа», що прагне лише «сонних пестошів», байдуже чиїх, плодить дітей, «мов дурних курчат» — теж байдуже чиїх, і сонно підтримує — байдуже чию — ватру»<sup>24</sup>. Теліга ображена тим, що на трон, який належить українській жінці — адже стільки в нашій національній історії зразків жіночої вірності, гордості й вільнолюбства! — він запрошує скандинавку. Вражене жіноче честолюбство продиктувало їй контрнаступ: чи не таке «відношення часом штовхає її (українську жінку) шукати чогось більш вартісного в чужинця?»<sup>25</sup>.

Наталя Лівницька-Холодна створила мовби антипод бранки Євгена Маланюка. Героїня її збірки «Вогонь і попіл» (1934) сама почуває себе «поганкою монгольських степів» чи бранкою татарина ба навіть посестрою гоголівської сотниківни, отже, наділена всіма тими атрибутами, які викликають зневагу Маланюка. Вона навіть готова вцілувати в свою жертву смертельний любовний трунок, але не з почуття національної помсти, а радше з пристрасті чи ревності: вона жінка. Такий поворот мотиву «Земної Мадонни» був своєрідною полемікою Лівницької-Холодної з Маланюком, хоч прямого апелювання до нього не знаходимо ніде. Можливо, саме через це збірка «Вогонь і попіл» — книжка суто любовної, еротичної лірики викликала негативну реакцію Л. Мосендза: «З цього безрадісного ясира» плоскості і виходить душа такою маленькою...»<sup>26</sup>

Але, мабуть, найсерйознішими опонентами історіософського змісту символів Степової Еллади та Земної Мадонни Маланюка виступили Ю. Липа та С. Доленга. Ю. Липа, власне, не виносить жодних вироків поетові, він тільки констатує, але ця констатація сповнена почуттям внутрішньої тривоги, викликаной тривогою поета... А «та тривога історіософії Маланюка заступає навіть такі його сильні мотиви, як привіт близькій могутності нації. Бо з такої яскравої могутності він, шалений птах із кривавими очима, шугає вниз — у Вальпургієву ніч хаосу, в дисгармонію степових буревіїв, в дикий полин повстань і зрад»<sup>27</sup>. Ця тривога тим більше непокоїть критика, що він відчитує в ній симптоми настрою, поширеного в літературі, і знаходить відповідники Степової Еллади Є. Маланюка

в образах осліпленого дитяти, що йому треба вмити очі (В. Пачовський), гнівного велетня, що не має голови (М. Чернявський). Але коли Ю. Липа шукає причин такої історіософської тривоги Є. Маланюка, вбачаючи її в «упадку козацької культури», в тому, що «рицарські одваги і богатирські діяння предків сарматоруських плащем ліности увидіх покриті» (С. Величко), то С. Доленга називає Є. Маланюка «поетом тьми й хаосу».

Для дослідника творчості Маланюка й сьогодні цікаво було б розглянути аргументи критика, що призвели його до такого категоричного висновку, але дуже швидко він наштовхнеться на непослідовність, яка викличе підозру, що тут не обійшлося без впливу якихось групових чи особистих пристрастей. Бо на початку статті автор дає високу оцінку талантові поета і першим його збіркам «Стилет і стилос», «Гербарій» та «Земля й залізо», в яких він вбачає протиставлення сльозливо-сентиментальній «стрілецько-козацькій» романтиці в час, який вимагає дії, чину, але тон різко змінюється, коли мова переходить на «Земну Мадонну».

Але ж образи і символи, які становлять стрижень цієї збірки, з'явилися раніше, були в попередніх книжках (до слова, на матеріалі «Землі й заліза» львівський критик Є.-Ю. Пеленський сформулював основні риси історіософії Маланюка, які були поглиблені в «Земній Мадонні»), отже, розвиток цих ідей мав свою внутрішню логіку, що не могло пройти мимо уваги критика, але було просто зігнороване.

В оцінці ж самої книжки критик виходить із двох основних аргументів. По-перше, «зплебейщення і опльовування України». Закид не оригінальний, але доповнений новим штрихом: такі настій ідуть врозріз з «новими ритмами» молодого покоління української поезії, сповненої оптимізму. Діють тут не стільки докази, як образно-публіцистичні оздобы: «Загнаним вовком приплентався він в наші яскраві часи з часів тривоги і буревіїв. В нього осмалена шерсть, тіло ціле в ранах, він скавультить і залізує гнойні язви, блискає на всі сторони переляканими очима і виє нерозумно й несамовито на «ніч з кривавим місяцем» на «дикий вітер, на чорний степ»<sup>28</sup>.

Другий аргумент серйозніший: Маланюк виріс на російській культурі, його поезія несе з собою характер суто російського світовідчуття, зокрема російського месіанізму, що йде від Блока, Єсеніна, Ключова, отже, він чужий на українському полі.

Те, що Є. Маланюк зазнав впливу російської поезії, особливо О. Блока, сумніву не викликає, це відзначали майже всі рецензенти його перших книжок. При чому вплив цей охоплює різні рівні його поезії — від образів-метафор до образів-символів. М. Зеров, рецензуючи збірку «Стилет і стилос», наводив навіть зразки «незаметеного сліду, незамаскованої ремінісценції» з О. Блока.

В Є. Маланюка:

*Жовтень, лицарю багрянородний,  
Ніс весну на лезі золотім...*

В О. Блока:

*Тебе, несущему из сечи  
На острие меча весну.<sup>29</sup>*

Далеко більше впливів на рівні непрямих перегуків, спорідненостей, передусім у тій метафоричності, яка, зрощуючи події різних епох, робить їх знаками батьківщини як чогось цілого, позачасового і навіть позাপросторового. Символи Степової Еллади і Земної Мадонни формувалися в Маланюка не без впливу блоківського образу Росії — персоніфікованої в жіночому образі: чаклунки й циганки і водночас — долі й провідної зірки, повії й жони, Беатріче і Кармен («Вірші про прекрасну даму» та драматична поема «Пісня Долі»). Але не можна жіночий образ, який містить у собі єдність протилежних начал і уособлює батьківщину, вважати відкриттям О. Блока. Загалом же цей образ, як зауважив Ю. Клен у відповіді на статтю С. Доленги «Поет тьми і хаосу», дуже давній, «його в безконечних варіаціях і повторюваннях знаходимо... ще в Біблії», де «навіть устами пророків плямувалося «святе ім'я батьківщини»<sup>30</sup>. Автор наводить виписки з Єзикіїла та інших пророків і завершує словами Бога до блудниць: «Чистою водою я вас оббризкаю, щоб стали чистими», які співзвучні саме з Маланюковою ідеєю очисної купелі — «вогненої зливи», «купелі хресної», «снігової купелі»<sup>31</sup>.

Нас сьогодні менше цікавлять політичні мотиви чи партійно-групові пристрасті, що спричинилися до різкої критики С. Доленгою (між журналами «Ми» та «Вісником» часто велися перепалки з різних приводів) «Земної Мадонни». Важливі аргументи, які висували дискусанти в обґрунтуванні своїх позицій. Те, що Є. Маланюк формувався під значним впливом російської поезії (переважно творчості поетів-символістів) не є жодним криміналом і аж ніяк не свідчить, що він «не українець», бо під цим впливом були і М. Рильський, і П. Тичина, і Є. Плужник і багато інших.

Для нас важливі — попри впливи — національні джерела поетичної історіософії Є. Маланюка. Начеб попереджуючи дискусію, яка згодом відбулася, названий уже Є.-Ю. Пеленський коротко торкнувся цього питання ще до появи «Земної Мадонни». Він писав, що «цього рода мистецькі концепції мають у нас свою давню історію. Про Рим на Україні, що був нещастям для орд, є згадка в літописі. На цій основі написав І. Франко одну із своїх половецьких саг —

на жаль, мало кому відому поему «Кончакова слава». Аналогію між Грецією і Україною вже проводив Костомарів. Деякі історіософічні думки цього роду подибуємо у П. Тичини. Та все ж це маловажні дрібниці в порівнянні до цього, що дає від себе Маланюк»<sup>32</sup>.

Почнемо з «історіософічних думок цього рода» П. Тичини, переконані, що вони, як і інші джерела поетичної концепції Є. Маланюка, далеко не «маловажні дрібниці» навіть у порівнянні з тим, що створив він. Тичина був для Маланюка, за його власним визнанням, чимсь як перша любов. І незважаючи на різку зміну в ставленні до нього потім, той ранній Тичина залишився для Маланюка дорогим. Критик із надзвичайно гострим слухом М. Зеров знаходив не тільки «відгуки» Тичининою «На майдані...» в інтонаціях Маланюка,

*(Пролопотів в туман,  
притискаючи палко...  
І знову: тьма.  
І знову: Калка).*

а й замилюваність молодшого поета староруською традицією («На межі двох епох, староруського золота повен, зазвучав сонце-носно твій сонячний оркестр...»)<sup>33</sup>.

А що ж вважав важливим для себе в Тичині сам Маланюк? Наведемо уривок з його статті про поета, датованої 1922 роком: «І чи не знаменательне його народження в муках визвольних катастроф?

Бо його весна — Україна — виросла в його творчості в трагічну постать Жінки-Матері, синтез Рідної Матері-України і Божої-Мадонни.

І коли у росіянина Олександра Блока славнозвісна його «Прекрасна Дама» — «Незнайомка» є жіноча первинність Жінки-Діви («Снежная Дева»), Дами лицарського серця, Королівни Турніру — персоніфікації Росії в образі Діви, — то в Павла Тичини — Мадонна-Божя Мати («Скорбна мати», «Моя Мадонна») є персоніфікацією України в образі Жінки-Матері зі всією трагедією материнства... Від Матері взагалі через Матір-Україну до Божої Матері — ось його творча путь в Дамаск»<sup>34</sup>. І ще одна цитата — з рецензії на збірку Тичини «В космічному оркестрі»: «Московські культуртрегери на Вкраїні можуть пишатися з одної перемоги: вони перемогли — ні! не Тичину, а виснажену холодом і туберкульозом людину, що має це прізвище. Та ми віримо, що ця «перемога» їх є перемогою пірровою. Можна звалтувати тіло нації, але не дух її»<sup>35</sup>.

Якби це не було сказано Маланюком про Тичину, то можна б подумати, що сказано про самого Маланюка, принаймні про другу іпостась його жіночого образу як уособлення України. А ще можна

передбачати, що в уяві поета формувалася його історіософська концепція, і він «приміряв» її до тичининського образу Скорбної Матері.

На такий здогад наштовхують деталі, які в іншому випадку здавалися б випадковими збігами, а в даній ситуації набувають додаткового аргументу. Наприклад, слова про «муки визвольних катастроф» щодо Тичини. Бо ж коли в «Написі на книзі віршів» читаємо про власні вірші, що він їх веде, як «когорти в обличчя творчих катастроф», які «металом — morituri (мертвих) — Сурмлять майбутньому салют», то бачимо підкреслення подібності музи обох поетів. Зважмо, що то радянське літературознавство штучно приписало збірку Тичини «Плуг» до більшовицької революції. Насправді це була книга про нашу, про національну революцію, в якій Україна прагнула воздвигнути свого Мойсея, свого месію, але... «не витримала муки». Варто ще раз, неупереджено, прочитати хоча б цикл «Мадонно моя» — і в образі «гріховної», «нагої» діви проступляють риси пізнішої Маланюкової Земної Мадонни...

Вчитаймося ще раз в механічно завчені колись тичининські рядки:

*...Жона відважна, діва гріховна  
гряде до нас.*

*Нагая — без одежі, без прикрас —  
Чарує, мов та рожа повна.*

(«Мадонно моя... I»)

*...А справжня муза неомузена  
там десь на фронті в ніч суху  
лежить заплъована, залузана  
на українському шляху.*

(«Один в любов...»)

*...Не з каменю, не з мармору —  
з простого заліза.—  
Ніжна, відважна,  
а де ж твій хітон?*

(«Мадонно моя... IV»)

Так, справді, можна згвалтувати тіло, але не дух нації. І Маланюк, мабуть, міг би повторити за Тичиною, що не може відмовитися від своєї Мадонни — розпростертої і заплъованої, — як Петро відмовився від Христа. Не міг відмовитися Маланюк і від Тичини, хоч як не пробував це зробити і віршамися і прозою. Часто цитовані сьогодні слова «Від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась» (вони мають і свій прозовий варіант: «Колись потужна симфонічність — виродилася в розбиту сухітну скрипочку з самотньою струною»<sup>36</sup>)

зрівноважуються словами постійного захоплення ранньою творчістю поета, чия муза була «запльована, залузана на українському шляху»...

Є. Маланюк був би неможливий без П. Тичини, цнотливу, хоч розтерзану Мадонну якого з українського шляху кривавих боїв революції він повів безконечними шляхами історії, втілюючи її в образах різних постатей минулого чи персонажів народної фантазії: Роксолани, сотниківни та ін.

Втім, образ України-бранки знаходимо і в творах інших українських радянських поетів, хоч він і не здобув такої концептуальної завершеності, як у Маланюка чи навіть у Тичини. Діапазон цього образу широкий — від естетизації моторошних сцен гвалтувань українських дівчат ордами завойовників у вірші М. Бажана «Кров полонянок» (1927) («Зарошено тіла вкраїнських ясних бранок, і рот розтерзано, і проросте на ранок в дівочих черевах їдкий монгольський плід») до стану України в оточенні захланих сусідів у віршах Гео Шкурунія із збірки «Барабан» (К., 1923):

*Україна  
Соборна,  
обкрадена  
і звалтована  
— багато імен у неї  
і справжні всі.*

А це не могло призвести до деформації психології нації:

*Направо Польща,  
наліво Москва,  
а просто — шибениця.  
Заблудилася  
серед трьох сосен  
українська душа.*

А хіба ж не тою любов'ю-ненавистю пройняті сторінки поеми В. Сосюри «Мазепа»? Акцент бранки, коханки в чужому шатрі, гаремі чи палаці, акцент роксоланства в поезії Маланюка споріднений з поетичною концепцією України Василя Пачовського. Сьогодні важко сказати, чи мала творчість колишнього «молодомузівця» безпосередній вплив на представника молодшої генерації української поезії, але що Маланюк був обізнаний з творчістю Пачовського, сумніву не підлягає, адже друкувалися вони в одних і тих же виданнях, зокрема журналі «Літературно-науковий вісник».

Центральною в творчості В. Пачовського була проблема пошуків

Грааля, украденого золотого вінця держави, повернення Золотих Воріт, віднесених колись до Цареграду, до Києва, на місце, де вони стояли. Розпочата вже в першому великому творі поета «Сон української ночі» (1902), ця тема знайшла свій найповніший вияв у незакінченій поетичній епопеї, «містичному епосі» «Золоті Ворота», над якою поет працював протягом усього життя і генезу якої сформував так: «Над усіма українцями тяжить прокляття бездержавності, почуття вини і гріха за розвал своєї держави, який жде відкуплення через жертви героїв. Над усіма тяжить первородний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми»<sup>37</sup>.

Однак перед тим, як викристалізуватися в цілісну художню структуру й здобути концепційну завершеність в рамках широкого полотна, задум В. Пачовського апробувався на вузких площинах — у формі наповнених символікою ліричних імпресій. І тут знаходимо близькі перегуки, майже співпадання в обох поетів. Йдеться про цикл «Розгублені звізди» В. Пачовського і «Земну Мадонну» Є. Маланюка.

Цикл Пачовського з'явився друком у львівському журналі «Світ» протягом 1928–1929 рр., збірка Маланюка вийшла в 1934 р., хоч вірші, які склали її, друкувалися в періодиці й раніше. У циклі «Розгублені звізди» знайдемо чи не всі основні мотиви, розгорнуті в «Земній Мадонні»: мотив гріховної зради:

*Що за слід ти полишиш в орбіті?  
Кров твоя безплідна в верховітті  
За великий гріх,  
Що з ненависті до свого пана  
Все пригнешся до якогось хана  
Під чужий батіг,*

(«Україно, рине кров червона...»)

мотив яничарства:

*З українських дарів  
Ростить яничарів  
В обіймах змія,  
Для рідного краю  
Пропав лотос раю —  
Царівна моя!*

(«Ой кілька по світу...»)

*Десь читаєш в листі, співанім піснями,  
Що я проклинаю кість твою і кров,*

*Що, як Богуславка, виреклася мами,  
Змінюючи мову, віру і любов!*

(«Ой прости прокляття...»)

МОТИВ очищення:

*З пекла перейдем до неба  
Крізь чистилище, де треба  
Йти через огонь!*

(«Склав тобі я зорю слави...»)

і, нарешті, мотив прощення:

*Ой прости прокляття, кинуте у вічі  
Тобі перед світом за великий гріх, —  
Я у сні увидів тебе, Беатріче,  
Як ти вийшла з пекла білая, як сніг!*

(«Ой прости прокляття....»)

І все ж, при всіх збігах зазначених мотивів, проблема державності України в Пачовського має ширшу історико-філософську проекцію, в Маланюка — більшу політичну заостреність. Про це свідчить хоча б те, як функціонують у художніх текстах історичні постаті та персонажі народної міфології, що зустрічаються в обох поетів: Вій, Марко Проклятий, Роксолана (Богуславка), Мазепа, Гоголь та ін. В Є. Маланюка це знаки певних моральних категорій чи політичної орієнтації, у В. Пачовського — суспільно-філософських ідей, які в різну епоху здобувають нові втілення.

Так, хронологічний період, охоплений у «Золотих Воротах», обмежується 1917–1922 рр., але у них, за переконанням автора, спресувалося 600 років нашої національної бездержавності. І В. Пачовський вирішив побудувати свій твір у такий спосіб, що відтворювані події виступають новим конкретно-історичним втіленням того, що не раз уже повторювалося і буде повторюватися, доки народ не звільниться від закляття бездержавності. Відповідно до цього задуму головний принцип сюжетотворення у поемі — метаморфози.

В обох письменників знаходимо несподівані точки зближення на концептуальному рівні. Підійдемо не від тези, а від образу. У «Золотих Воротах» діє Вій, відомий нам з творів М. Гоголя. Він виступає як втілення сатанинських смертоносних сил, що відродилися в більшовизмі (Червоний Вій). Отже, письменник трактує більшовизм не як привнесене в Росію явище, а як перевтілення російської самодержавницької ідеології, як зміну її прапора з біло-синьо-червоного на червоний (можливий, як бачимо сьогодні, і зворотній процес), що



в принципі не міняє суті, бо ж хіба не ця ідея звучить в образній формулі Маланюка, що «Ім'я Ленін вже обертається в Петро», і ширше розгорнута у вірші «Послання»:

*Русь-Рим, христоролюбиве військо,  
Синод, нагайка, Петербург  
Та хижий свист сибірських пург.  
А втім, масштаб розширивсь значно, —  
З «асвабаждеія славян»  
Наш Смердяков вже мріє смачно  
Про «пролетарії всіх стран...»  
Злучили Маркса з Соловйовим,  
Леонтьєвим переплели...*

Думку про перевтілення самодержавного російського імперіалізму в імперіалізм під комуністичними гаслами висловлювали й російські мислителі. Так, відомий релігійний філософ М. Бердяєв у книзі «Джерела і зміст російського комунізму» писав, що в міфі про пролетаріат відродився міф про російський народ, а в пролетарському месіанізмі — міф про російський месіанізм. Ленін, на думку цього вченого, був тією особою, в якій «риси російського інтелігента-сектанта вживалися з рисами російських людей, які збирали російську державу. Він поєднував у собі риси Чернишевського, Нечаєва, Ткачова, Желябова з рисами великих князів московських, Петра Великого й російських державних діячів деспотичного типу... Він поєднував у собі крайній максималізм революційної ідеї, тоталітарного революційного світосприймання з гнучкістю й опортунізмом у засобах боротьби, в практичній політиці»<sup>38</sup>. Читач легко впізнає відзначені автором прикмети, в постатях і пізніших діячів Радянського Союзу (чи Росії) аж до М. Горбачова та Б. Єльцина.

Перевдягання російського самодержавного імперіалізму в комуністичні шати Є. Маланюк особливо виразно бачив у галузі культури. Він писав, що гасла інтернаціоналізації діють стосовно «України, Грузії, Азербайджану, але не для Москви і «нашої родини в целом» і відзначав різкий поворот офіційної ідеології з класового на національний ґрунт, що продемонстрував перший з'їзд письменників Радянського Союзу, проголосивши «повтореніє великої руской літератури»<sup>39</sup>.

Маланюк вважав, що з українських письменників, хто найкраще зрозумів сутність неоімперіалістичної політики Москви, цей «хижацький інстинкт Москви», і не тільки зрозумів, а й вступив з ним у політичну боротьбу в сфері літератури, був Микола Хвильовий. Його останній памфлет «Україна чи Малоросія?», за життя письменника не опублікований, ставить кардинальне питання: «бути

нам провінцією чи країною, колонією чи метрополією, нацією чи племенем», ставить «на такій ідейній височині, де починається вже філософія нашої культури і політики»<sup>40</sup>. Автор «Земної Мадонни» цілком солідаризується з лозунгом Хвильового «Геть від Москви!», лозунгом, який виявляється актуальним і досі, оскільки й досі не змінилася психологія російського великодержавника, прихильника «єдиної і неделімої», «тисячелетнього государства».

Історіософська концепція поезії Є. Маланюка завершується в основному його творами міжвоєнного періоду. Період другої еміграції, коли поет жив у Нью-Йорку, позначений новими рисами: в його поезії посилюється особистісне начало, загальнолюдські мотиви, коли людина стає перед лицем вічності... «Залізних імператор строф», що шикував когорти своїх віршів, стає лагіднішим у слові, його вірш стає то як сповідь, то як співрозмова, то як роздум.

Задумуючись над феноменом цієї зміни в Є. Маланюка та Наталі Ливицької-Холодної, український літературознавець із США Богдан Рубчак пише: «Що так сильно вплинуло на дозрілий, осінній стиль цих поетів, даруючи їм не так другу, як справжню першу молодість? Накинений новим становищем глибокий гуманізм? Пізніє відкриття справжнього «я»? На це питання, мабуть, немає і не буде відповіді. Але кожному читачеві видно, що в цих двох випадках з віком з поетової особистості падає листом опадають позолочені кільця кільчуги, яка досі боронила. Безборонна особистість поетова, отже, й безборонна поетова мова, питає і сумує. Народжується своєрідна покора перед життям і, що головніше, перед неблаганною смертю. Зникає бездушна, бо керована неавтентичними абсолютами, жорстокість конкістадора, зникає заслонена «чистотою» кровожадність лицаря. Залишається розчарування, огірчення, але — і це найголовніше — ніжність і любов. І почуття тепер не мусить виправдуватися, не мусить себе соромитися»<sup>41</sup>.

Є. Маланюк ствердив це своїми глибокими і пронизливими віршами останніх років — настроями «серпня душі»:

*Ave, Caesar, сліпучий серпне,  
Августійший владарю літ!  
Солодоц пізніх овочів терпне,  
Сяйво твоє все більш нестерпне  
Для майже осліпленої землі.*

*Ave, Caesar, ще день твій сяє  
В колонаді гаїв, на форумі нив,  
Рим твій бездонна блакить просякає,  
Він в ній розчиняється і зникає,  
І видивом легким вливається в світ.*

*Ave, Caesar, застиг на троні,  
 Ти — вже статуя, мармур, м'ят,  
 І тільки сонце грає в короні,  
 І тільки блакитно посріблені скроні,  
 Спалені вітром літ.*

Але змінюватися — не означає зректися себе вчорашнього. Є. Маланюк протягом усього життя лишався вірний своїм переконанням, що особливо виявилось в його публіцистичних та літературно-критичних статтях, зібраних у двох томах його «Книги спостережень». Ці праці, як, зрештою, й поезія Маланюка нашому широкому читачеві в повному обсязі невідомі — тільки окремі статті друкувалися на сторінках журналів. Сподіваємося, ситуація докорінно зміниться. Євген Маланюк із найвидатнішого поета української еміграції стає видатним українським поетом двадцятого століття, його поетична історіософія — не тільки крик зболеного серця, а й той гарт, очисний вогонь, через який проходить наш народ на нелегкому шляху до своєї державності й духовної повноцінності.

<sup>1</sup> Цит. за кн.: Маланюк Є. Земна Мадонна.— Пряшів, 1991.— С. 415.

<sup>2</sup> Керч. О. Спроба біографії з поетових слів // Євген Маланюк: В 15-річчя з дня смерті.— Філадельфія, 1983.— С. 7.

<sup>3</sup> Семененко О. Там, де була юність... // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерті.— С. 16.

За. Ле Іван. На зорі юності // Лист у вічність. Спогади про Юрія Яновського.— К., 1980.— С. 111-112.

<sup>4</sup> Кіршбавм Дж. М. Євген Маланюк, яким я його знав // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерті.— С. 39.

<sup>5</sup> Куценко Л. Співець Степової Еллади // Дзвін.— 1991.— № 7.— С. 141.

<sup>6</sup> Цит. за ст.: Романенчук Б. Євген Маланюк — «Кривавих шляхів апостол» // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерті.— С. 57.

<sup>7</sup> Маланюк Є. Книга спостережень.— Торонто, 1966.— Кн. 2.— С. 275.

<sup>8</sup> Донцов Д. Дві літератури нашої доби.— Торонто, 1958.— Репринтне перевидання: Львів, 1991.— С. 48.

<sup>9</sup> Там само.— С. 68.

<sup>10</sup> Донцов Д. Агонія большевизму // Вісник.— 1933.— Т. 3.— С. 675-676, 690.

<sup>11</sup> Дзюба І. Поезія вигнання // Прапор.— 1990.— №. 1.— С. 134.

<sup>12</sup> Маланюк Є. Про динамізм // Веселка.— Прага, 1923.— Ч. 11, 12.— С. 45.

<sup>13</sup> Лиман Л. Про широкого друга // Маланюк Є. Земна Мадонна.— С. 385.

<sup>14</sup> Маланюк Є. Земна Мадонна.— С. 329.

<sup>15</sup> Маланюк Є. Думки про мистецтво // Веселка.— 1933.— Ч. 7, 8.— С. 45.

- <sup>16</sup> Див.: Віконська Д. За силу й перемогу.— Львів, 1938.— С. 82, 83.
- <sup>17</sup> Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 88.
- <sup>18</sup> Маланюк Є. Буряне поліття (1917-1927) // Літературно-науковий вісник.— 1927.— Ч. 4.— С. 320.
- <sup>19</sup> Там само.
- <sup>20</sup> Там само.— С. 322.
- <sup>21</sup> Маланюк Є. Шевченко і його доба // Вісник.— 1936.— Т. 3.— С. 192.
- <sup>22</sup> Маланюк Є. Прометей // Вісник.— 1935.— Т. 4.— С. 889.
- <sup>23</sup> Гаврилюк О. Пісня з Берези.— К., 1970.— С. 235.
- <sup>24</sup> Теліга О. Збірник.— С. 67.
- <sup>25</sup> Там само.— С. 68.
- <sup>26</sup> Мосендз Л. (Рецензія на зб. Н. Ливицької-Холодної «Вогонь і попіл») // Вісник.— 1935.— Т. I.— С. 690.
- <sup>27</sup> Липа Ю. Бій за українську літературу.— Варшава, 1935.— С. 46.
- <sup>28</sup> Доленга С. Поет тьми і хаосу. // Ми.— Варшава, 1935.— Кн. 4.— С. 123.
- <sup>29</sup> Зеров М. (Рец. на зб. «Стилет і стилос») // Життя і революція.— 1925.— № 6.— С. 132.
- <sup>30</sup> Клен Ю. Слово живе й мертво // Вісник.— 1936.— Т. 4.— С. 832.
- <sup>31</sup> Там само.— С. 832.
- <sup>32</sup> Пеленський Є.-Ю. Євген Маланюк // Дажбог.— 1933.— Ч. 4.— С. 74.
- <sup>33</sup> Зеров М. (Рецензія на зб. «Стилет і стилос») // Життя і революція.— 1925.— № 6.— С. 132.
- <sup>34</sup> Маланюк Є. Павло Тичина // Веселка.— 1922.— Ч. 4.— С. 24-25.
- <sup>35</sup> Маланюк Є. В космічному оркестрі // Веселка.— 1922.— Ч. 5.— С. 31.
- <sup>36</sup> Маланюк Є. Вітер з Харкова // Нова Україна.— 1925.— Ч. 2, 3.— С. 64.
- <sup>37</sup> Пачовський В. Зібр. твори.— Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985.— Т. 2.— С. 53.
- <sup>38</sup> Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма.— Париж, 1955.— С. 95.
- <sup>39</sup> Маланюк Є. Совітські літературні справи // Вісник.— 1935.— Т. I.— С. 28-29.
- <sup>40</sup> Маланюк Є. Земна Мадонна.— С. 321.
- <sup>41</sup> Рубчак Б. Серце, надвоє роздерте // Ливицька-Холодна Н. Поезії, старі й нові.— Нью-Йорк, 1986.— С. 38-39.

## СТЕРHANOS\* ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА

Одна із знайомих Олекси Стефановича у своєму спогаді про нього розповідає про такий випадок: якось вона прочитала в журналі його вірші, які їй дуже сподобалися, і вона переказала через когось із спільних знайомих, що хотіла б познайомитися з автором. І ось

на другий день уранці поет прибіг, переляканий, став благати, щоб вона не відчиняла дверей і не дивилась на нього, мовляв, знайомитись можна і через зачинені двері... А через щілину подав вірша, в якому було «обгрунтовано» мотиви такого знайомства на відстані:

*Коли гай на обрії квітне,  
То здається очам,  
Що розкішне царство блакитне  
Розгортається там.  
А наближ його володіння —  
Десь подінеться синь...  
Далечинь тому лише синя,  
Що вона далечинь'.*

Згодом критики назвуть цей твір одним із шедеврів лірики Стефановича, але зараз він цікавий для нас як штрих до характеристики особи поета. В ньому було щось від самітника, який на людський гурт любив дивитися здаля, щось сквородинського: він постійно оберігав свою свободу. І коли вже набігло на гадку порівняння з Григорієм Сковородою, то в поведінці Стефановича справді знайдемо немало спільного з поведінкою славетного українського філософа. Почати з того, що, здобувши докторський диплом у Карловому університеті в Празі, він — при матеріальній скруті — відмовився від посади викладача гімназії, і скромно заробляв, доглядаючи розумово недорозвиненого хлопчика в одній родині. Він і не одружився, щоб не втратити внутрішньої свободи, і мав від того свою радість: «О, як добре мені, що оден, і як легко мені, що голоден...» Світ, здається, не зловив Стефановича в свої сіті, та заплатив він за це дорогою ціною — цілковитим — крім хіба поетичної творчості — самозреченням... Уже хоча б те, що упорядникам антології, куди мали ввійти і його вірші, він наказував замість біографічної довідки подати лише дату свого народження, та й ту неправильно — 1900 рік. Отож відомості про його життя скупі й уривчасті, фрагментарні.

Народився Олекса Коронатович Стефанович 5 жовтня 1899 р. в с. Милятин Острозького повіту на Волині (сьогодні Рівненська обл.). Автор однієї з перших статей про поета писав, що «хоч Остріг, який його виховав, давно вже ніби не пишасться славними в історії України стародавніми школами, що від віків уже лежать в руїнах, проте якісь могутні відблиски з давньоминулого XVI століття, доби розквіту Острозької Академії, ще опромінюють острозькі околиці»<sup>2</sup>.

Відблиски острозьких околиць були справді могутні (опромінювали вони не тільки добу розквіту Острозької академії, а й давніші, староруські часи із залишками язичницького світовідчужання) і

тривалі, бо хоч поет майже все своє життя провів у великих містах — до Другої світової війни в Празі, а після неї — в Буфалло (США), та творчість його живилася світом природи, в ній постійно озивалася стихія рідних волинських пуц, сповнених таємничості й заселених фантастичними істотами...

А починав іти Олекса слідами свого батька-священника: закінчив духовну семінарію в Житомирі (1919 р.).

У 1922 р. емігрує до Чехословаччини, навчається на філософському факультеті Карлового університету та відвідує літературно-мистецькі курси в Українському вільному університеті (докторська дисертація «А. Меглинський як поет» захищена в 1932 р.).

Зміни в самотнє і зовні одноманітне, але сповнене духовного напруження, життя внесла війна: в 1944 р. перед вступом у Прагу радянських військ, які багатьох українських інтелігентів депортували й репресували, О. Стефанович перебрався до Німеччини, а від 1949 й до смерті (помер 4 січня 1970 р.) жив в американському місті Буфалло. Повоєнні роки були важкими для поета подвійно: він був майже цілковито відірваний від українського громадсько-культурного середовища і в нього розвинулася важка психічна недуга — манія переслідування, що посилювало підозріливість і самотність: йому здавалося, що його хоче вбити Євген Маланюк.

Український поет із США Богдан Бойчук, який відвідав поета за кілька років до його смерті, розповідаючи про хворобу О. Стефановича, намагається пояснити її появу. «Комплекс цей, — пише він у спогаді про цю зустріч, — мабуть, витворювався у Стефановича роками, бо ж усім поетам Празької Групи доводилося жити в тіні популярності Маланюка. І потреба амбітного... поета вийти з тіні на сонце перетворилася з ходом років на комплекс. Ще в Німеччині Стефанович відмовився прийняти Маланюка і читати йому вірші, бо підозрівав, що Маланюк бере в нього мотиви з «Кінцесвітнього»<sup>3</sup>. Чи та, чи інша була причина психічної хвороби Стефановича, а наслідки її — драматичні: він ніде не друкував своїх віршів і відмовився від добірки в антології «Координати» (чого упорядники не виконали).

Отакі зовнішні обставини життя Олекси Стефановича, такий його «гай», коли наблизитися до нього. А на обрії — на обрії його поезія, і вона справді — синя далечінь (випадково, а може, закономірно: при незначному перефразуванні вийшла назва однієї з ранніх збірок Максима Рильського). За життя поет видав дві збірки: «Поезії» (Прага, 1927) та «Stephanos I» (Прага, 1938), ще дві — «Stephanos II» та «Кінцесвітнє», упорядковані автором, залишилися в рукописі. Вже після смерті поета, у 1975 р., у Торонто вийшов том його «Зібраних творів», дбайливо упорядкований і прокоментований українським поетом і критиком із США Богданом Бойчуком зі вступною статтею літературознавця Івана Фізера.

Свого часу Юрій Клен (О. Бургардт) твердив, що Стефанович взагалі «йде добре уторованою дорогою Рильського, і під цим оглядом поезія його носить ціхи (риси) неокласичного мистецтва»<sup>4</sup>. Але неокласичність Стефановича — то лише одна з ознак його стильового обличчя, та й то про неї можна говорити лише умовно, бо, приміром, сонети «З античних мотивів», хоч вони, «можливо, були задумані як данина українському неокласицизму — переростають подібні сонети наших неокласиків своєю повнокровною «атавістичною» еротикою. Вона тематично і настроєво, мабуть, ставить їх набагато ближче до класичних першоджерел, ніж до української неокласичної традиції»<sup>5</sup>.

Ми справді не знайдемо ні в М. Рильського, ні в М. Драй-Хмари, ні в М. Зерова такого проникнення у світ антропоморфізованої давньогрецької міфології, сповненої еротизму як могутньої сили самооновлення природи, її животворної сили, як у сонетах О. Стефановича «Сатир і німфа», «Золотий дощ», «Дракон і Прозерпіна». Читач легко знайде першоджерела сонетів, скажімо, «Аполлон і Дафна» —

*«Постій, постій!» А Дафна утіка...  
Уже і так втомилась, бистрогонна,  
А тут іще — криштальна перепона —  
Назустріч їй метнулася ріка...*

*І удалась до матері донька:  
«О захисти від брану Аполлона!  
Єдина ти у мене оборона...»  
І вчула це Латона недрімка.*

*У дивний стром обернута чудом,  
Красуня в синь плеснула ізумрудом...  
Спинився бог, що нісся, мов кентавр...*

*«Верни себе! Люблю тебе надміру!»  
І нахилив пишноту свою лавр:  
«Нарви собі на кучері і ліру» —*

це явний переспів епізоду з поеми римського поета Овідія «Метаморфози» (перша книга, вірші 452-567).

Однак неокласичне в античних творах Стефановича лише тема та сонета «контур строгий», важливіше ж тут — мотив не так античного, як ширше — язичницького еротичного світовідчуття. Тим-то теми для таких віршів поет черпав в стихії не лише упорядкованої греко-римської міфології, а й «темного», не естетизованого ще слов'янського поганства. Бо хіба, приміром, у вірші «Лісун» поет

розробляє не ту саму тему, що в «Драконі й Прозерпіні» — тільки що там крилатий вогнедишний змій грецької міфології, а в «Лісуні» — персонаж української народної фантастики, що виник, може, в уяві жителів безмежних боліт Волині. Він міг бути смішним і безпорадним, як, приміром, у вірші Галі Мазуренко «Ніч»:

*Лісунець хапа косиці  
місяця сріблясті,  
б'є мохнатенькі копитці  
так, що може власти,*

але у Стефановича цей «оброслий обр копиторогий» — слов'янський варіант сатира — постає зовсім інакшим:

*Заманить поночі в гуцави,  
В найглибшу глушу лісову,  
Не зоглядишся, коли зчавить,  
Зімне і кине на траву...*

Персонажі слов'янської язичницької міфології виступають у поета функціональним елементом цілісної естетики, що охоплює коло тем та ідей, а також визначає важливі прикмети стилю, який можна назвати своєрідним симбіозом неокласики й символізму, принаймні в його українському «музагетівському» (П. Тичина, Я. Савченко, Д. Загул) та «митусівському» (В. Бобинський, О. Бабій) варіантах. При чому цей стиль у поезії О. Стефановича протягом усього його творчого шляху не мінявся, а вдосконалювався, набував — часто рафінованої — витонченості, а широка тематика його віршів переплетена, як коренева система, що утруднює можливість вичленювати ту чи іншу групу тем для окремого розгляду. Тут радше окреслюються внутрішні сюжети, повернення до тих чи інших образів і символів, яке (повернення) щоразу поглиблює їх і від якогось локального значення, обмеженого певними історичними рамками, доводить до універсального, загальнолюдського, буттєвистого звучання.

Цей процес розширення смислового поля образу особливо виразно простежується на трактуванні поетом персонажа слов'янської міфології Дива, що згадується у «Слові о полку Ігоревім». У 1925 р. на сторінках журналу «Нова Україна» (ч. 4/6) був опублікований вірш «З давнього-давнього» з епіграфом зі «Слова» «Див кличєть вверху древа». Твір цей увійшов до першої збірки поета «Поезії» (1927), потім уже під назвою «Див кличєть» був перенесений до наступної збірки «Stephanos 1» (1938) і, нарешті, при остаточній авторській систематизації творчого доробку включений до збірки



«Кінцесвітнє», яка за життя поета не виходила. Уже таке виділення цього вірша свідчить, що автор надавав йому якогось особливого значення і виділяв серед інших творів. «Див кличеть» — це постійне передчуття небезпеки і тривоги, що супроводжувало Україну впродовж усієї її історії. Але сама ситуація — своєрідна поетична варіація епізодів, зображених у «Слові»: віщування нещастя «чорнокрилатого Дива», що в лісових нетрях сидить «вверху древа», і поразка Ігорового війська. Автор прямо не виходить за рамки історичного епізоду, але якщо порівнювати вірш «Див кличеть», приміром, з віршами «Слідами Ігоря» Б. Лепкого чи переспівами мотивів «Слова» О. Олесем, то відмінність відразу впадає у вічі: у творі О. Стефановича є «ридання-крик» Дива і його перехід у «рипіння» степових шляхів, «крик» возів, «ячання» лебединого хору, «сичання» стріл і «стогін» степів. Градація цієї звукової гами посилюється гамою кольористичною, тривожний крик «спливає криками на захід, Риданнями — у кров...» і «никнуть трави під вагою червоної роси». При такому перенесенні акценту на звукову й кольористичну палітру непотрібний уже опис самої битви, бо, по-перше, в свідомості читача він викликає асоціації зі «Словом», переспівом Т. Шевченка «З передсвіта до вечора», а по-друге, такий опис зруйнував би ту мову натяків, яка посилює відчуття тривоги невідомістю. Лише кінець вірша повертає нас до конкретної історичної ситуації, яка розширює свої межі:

*Глибоко з воями світ — Ігор  
У темен степ зайшов —  
І хилить половецький вихор  
Князівську хоругвов...*

*Душа із тіла — наче пташка —  
Й працює Птахолов...  
Вода в Каялі — тяжка-тяжка,  
Вода в Каялі — кров.*

Каяла тут не просто ріка, де зазнали поразки воїни-русичі, вона (відсутня на теперішніх географічних картах) сама стала такою ж загадкою, таким же віщуном нещастя, як чорнокрилатий Див «вверху древа».

У 1937 р. О. Стефанович повертається до цього образу («Див»). Перші строфи майже повторюють попередній вірш (Див знову «вверху древа», в глухому лісі), але є відмінність — незначна, здавалося б, деталь, епітет: «чорнокрилатий Див» вірша «Див кличеть» стає тепер «людиноликим птахом». Якщо поетові навіть удалося уточнити вигляд цього персонажа давньоукраїнської міфології (він міг

бути з чорними крилами і людським обличчям), то вже підкреслення «людиноликості» має принципове значення; відчуття тривоги розширюється, універсалізується, Див стає міфологемою, яка виходить за рамки конкретної історичної епохи, коли Див може трактуватися як елемент світосприйняття людини цієї епохи. І, дійсно, у вірші «Див кличе» межі події чітко окреслені походом Ігоря, хоч відгомін крику Дива пішов по всій Русі («здрижали Сурож і Посулля, і в темі Тьмуторокань»). У вірші ж «Див» крик віщого птахи розлягається уже не тільки в просторі, а й у часі. Віщунський крик Дива супроводжував всю історію України (він давав знати, хто б не сунув на нашу землю — «чи половчани, чи хозари, москва чи татарва») й не припинився досі —

*І зараз кличе «вверху древа»  
І клектами сплива  
Туди, у кров, де впала днева  
Відтята голова.*

Звернімо увагу на дату написання твору: 1937 рік. Деталі-символи — голод, сарана навали, братня брань та ін. — були навіяні тодішньою ситуацією в Україні, звідки долітали вістки і про страхітливий голод 1933 р., і про обезголовлення української нації масовим винищенням творчої інтелігенції в 1937 році. Поет включає все це в безкінечний мартиролог жертв України, як це по-своєму робили і Є. Маланюк, і Б. Лівницька-Холодна, і чи не найбільш споріднена з О. Стефановичем стилістикою О. Лятуринська, яка обрала віщунами трагічної долі свого народу інших персонажів того ж таки «Слова о полку Ігоревім» — Карну і Жлю.

Але коли в названих авторів образи-символи України переважно виходять усе-таки на пряме значення, а то й поєднанні з публіцистикою, то в Стефановича той же Див не перестунає за межі своєї символічності, а втягує в свою зону, символізує інші явища природи: «Вітри розгорнули крила і крикнули чорним Дивом» («Возстала і лик закрила...»). Найголовніше ж, здається, те, що через цей міфологічний образ можемо простежити градацію рівнів від конкретної ситуації, через багатвікову долю України і до всього людства. Останнє бачимо в двострофовому вірші «Спинилось на людині око отне...», що закінчується рядками:

*Чи, може, замість ангельської сурми  
І Див уже покличе світовий?*

Отже, Див уже стає віщуним лихої долі не тільки однієї битви, не тільки одного народу, а й усього людства. І знову ж вірш: був

написаний у 1948 р., коли тільки-но замовкли гармати Другої світової війни (разом з вибухами атомних бомб над Хіросімою та Нагасакі) і людство опинилося перед загрозою нового «затемнення голотнього...» А з другого боку, мотив Дива влітається в «кінце-світні» мотиви — хаосу, космічної катастрофи, апокаліпсису, який намічався уже в ранніх творах О. Стефановича.

Та яких позасвітніх образів не сягала б уява поета і які жакливі видава не викликала б, все ж вона, по-перше, в той чи інший спосіб поверталася до рідної землі, а по-друге, не давала усе ж злу остаточ-но перемогти добро, а лишала поле для наступних поєдинків, а, може, й для вічного противенства. І не випадково, мабуть, останній вірш з цим постійним персонажем драматичного сюжету лірики Стефановича «Світанок» закінчується такими строфами:

*Дажбоже неба й землі,  
Вседобра в тебе десниця! —  
Та тільки звідки та птиця,  
Ті дивні клики у млі?*

*Благословляєш на світ,  
На сході смуга рожева —  
Нащо ж той глас «вверхи древа»,  
Той темний клекіт із віт?*

*Казкові вимисли це?  
Уся батьківщина — казка,  
Боляча, люба і жаска,  
Вогонь — у серце й лице!*

В поезії Олекси Стефановича можна простежувати розвиток і інших наскрізних мотивів, до яких він повертається час від часу, збагачуючи їх новими гранями. Передусім, це історична доля України, уособлена в образі Іллі Муромця. Образ цей знову ж таки має свій сюжет, свій внутрішній розвиток, який в даному випадку поступово зміщується з постаті самого Іллі Муромця до того каменя на роздоріжжю, перед яким він став. Нагадаємо ту билинну ситуацію — засторогу: підеш управо — залишишся цілий, але втратиш коня (а що таке витязь без коня?!), підеш уліво — кінь буде цілий, але без вершника, підеш просто — чекає смерть у пуцах і нетрях, до того ж для страху там лежить ще кінська голова. У вірші «Ілля Муромець на роздоріжжі» (1924) поет залишає свого героя у розду-мах на роздоріжжі:

*І замислив чоло лицар:  
«Як же мені бути?»*

*У яку ж це закуриться  
Задуднити путь?*

*Напутив же проводир цей!...  
...Тихий, тихий степ.  
Лиш чутно, як диха тирса.  
Як трава росте.*

Пізніше зустрічаємо в поета те ж «середхрестя» доріг і той же злочасний камінь із засторогою («Вправоруч — погроза, ще тяжча погроза — вліворуч, а просто — пропасти, покласти себе і коня», але перед цим перехрестям — засторогою опиняється не один Ілля Муромець, перед ним опиняється вся Україна. Мова про вірш «Хрест», що датується 1929 роком. Сама ситуація пов'язана з билинним епосом, але зміст її здобуває ширше історіософське звучання. З'являється новий смисловий акцент — хрест доріг, який посилює епіграф — рядки попереднього вірша самого Стефановича: «Хрест степи собі на перса із доріг кладуть». Рядки ці самі по собі є одним із найсильніших образів всієї емігрантської поезії 20–30-х років, глобальною метафорою, що символізує хресну дорогу України на всіх крутих поворотах історії, дорогу на Голгофу страждання і смерті. І хоча поет закликав свого героя-лицаря вивернути той камінь, вирвати його з землі та розрубати, розкавалкувати хрест цього лиховісного роздоріжжя, хоч він спроваджував його йти впрост, бо лиш просту дорогу обирає лицар, хоч він вдається до публіцистичних інтонацій («Просто. Не йти праворуч, Ані ліворуч — ні... Може зламатись — тіло, Але ніколи — дух»), та ці інтонації, що з'явилися, очевидно, під впливом «волюнтаристських» (як тоді писали) мотивів поетів — «вісниківців», звучали в О. Стефановича якось неприродно й силувано. Його творчій натурі було притаманне драматичне сприйняття світу, що теж впливало з характеру доби, в яку йому довелося жити. Не дивно, отже, що образ степового «перехрестя» в його поезії перегукується з образами Скорбної Матері П. Тичини, Степової Еллади Є. Маланюка, України на розпутті Г. Шкурупія.

Україна постає в поезії Стефановича переважно в узагальненому плані, де якоесь узагальнююче символічне начало спресовує епохи — чи то буде образ мазепинської чайки-небоги, що діток своїх вивела при битій дорозі («Там дзвонять на вежах...»), чи біблійний образ Гетсиманії (з однойменного вірша) — землі, від якої сам Бог не хотів відвернути лиха.

Чи не тому темами небагатьох творів поета про конкретні події далекого чи недавнього минулого є трагічні епізоди боротьби України за свою державність. Навіть вірш «Богдана стрічають», що завершується мажорним акордом — вітанням киян гетьмана Богдана

Хмельницького, який після блискучих перемог над поляками тріумфально в'їхав до Києва в 1648 р., викликає почуття не піднесення, а радше щемного болю. Може, тому, що своїми образами («сосянше золото», «білі зграї голубів») він виразно перегукується з «Золотим гомоном» П. Тичини. А після «золотого гомону» київських дзвонів і серцець киян були Крути, був Базар...

Крути «крикнули кровію», і той крик озвався голосами учасників походу загонів Української Армії на окуповану більшовиками Україну, походу, що захлинувся під «льодом» річки Звездаль біля станції Базар на Житомирщині («До «Базару»), а згодом поривом галицької молоді, що в роки Другої світової війни в чужих мундирах хотіла обернути зброю проти всіх зайд на нашу землю. Але, як і в час походу Ігоря, — «кличе віщий Див... Не Дивізія вже — лиш решти...» («До «Бродів»).

Драматичним типом обдарування продиктована увага поета до постатей митців трагічної долі — від Шевченка до Ольжича, який приснився поетові в день своєї мученицької смерті... Мабуть, трагізм світобачення породив цикл Стефановича «Голод», написаний у 1923 р., але з передбаченням страхіть, аж до голодомору та канібальства, що сталися рівно через десять років. Якимсь страшним передчуттям звучать рядки «Голоду II», що набувають космічних масштабів:

*Над обрієм черева чорних хмар  
Розпухли, набрякли кручами.  
... Скомандував Голод хмарам: «Удар!» —  
І рушили важко юрмами.*

Можна погодитися з думкою Б. Рубчака, що «у пізніших творах (Стефановича) бачимо синтезу історіософських мотивів та роздумів над одвічним стражданням українського народу — з релігійним світовідчуттям поетовим. Але чисто українські проблеми часом втрачають тут свою специфіку і стають абстрактними символами всесвітньої кривди і насильства. Свої релігійні почування поет переносить у сферу містичну, в апокаліптичну країну «Одкриття» Іоанна Богослова, де зло і добро переображаються в космічні (майже магичні) картини та символи»<sup>6</sup>.

Можливо, тому поет частіше темою віршів обирав драматичні епізоди історії України, де конкретний факт зв'язаний з якоюсь ширшою, філософською проблемою, або ж філософська проблема проектується на історичну ситуацію і виникає силове поле, яке об'єднує в єдине ціле розгалуження кілька тем, здавалося б, віддалених одна від одної. Таким синтезуючим акордом, де сходяться образи Дива і хреста, є вірш «Над світом кличе чорний Див...», написаний повоєнного 1949 р.:

*Над світом кличе чорний Див...  
Із верходревного у лісі  
На світового він розрісся  
І велетенський віщий зів  
У людську темряву розкрив.*

*Над світом — клетоти погроз,  
Над спочилим — крила Дива...  
... Лиш Той, кого зродила Діва,  
Зі згубних вирятує гроз, —  
Лиш Той, ім'я чие — Христос!*

*Коли ж між нами Він возста,  
Коли свою ми душу двигнем?  
Коли воскреслого воздвигнем,  
А не надхрестного Христа?  
Коли здіймем Його з хреста?!*

Тут те ж передчуття тривоги, уособленої в образі Дива, що ми вже бачили й раніше, — від «верходревного», локального до «світового», що сягає космічних масштабів. Друга світова війна з її заключним акордом — спопеляючим атомним вогнем над японськими містами, страшні руїни на величезних просторах Європи й Азії — все це мовби унаочнювало, матеріалізувало здійснення біблійних пророцтв «кари і згуби» в судний день за моральне падіння людей («сонце забули» і «серце забули»). Відплатою за це стає загроза нових Содоми й Гоморри, погуба потопу, хаос, що вже «ширяє крилами — вздовж і вшир» і роззявляє «пащеки прірв».

«Кінцесвітні» настрої поета розкриваються переважно через персонафіковані космічні явища, керовані караючою вищою силою:

*На півнеба незрима рука  
Розпростерла зловісну завісу.*

(«Подивися туди, подивись...»)

Яким же все-таки буде майбутнє, що чекає в ньому людство: віщування Дива про світову загладу чи архангельська сурма справедливого суду й порятунку? Гнів Бога чи знищення вогнем архистратига та списом Юрія сатанинського начала в людині? Хто врятує людство? Повернемося знову до цитованого вірша «Над світом кличе чорний Див...»: крила Дива може подолати лише той, «кого зродила Діва», тобто Христос, але тільки при тій умові, якщо людина очиститься, «двигне» свою душу, коли вона воздвигне «воскреслого», а не «надхрестного» Христа.

Які схожі між собою за звучанням слова «воскреслий» і «надхрестний» і який спалах думки викресався від зіткнення цих звуково споріднених і змістово протилежних слів!

Подібний художній ефект дає сусідство Дива і Діви, понять теж полярних за значенням і близьких за звучанням. На звуковому зближенні тут тримається контраст не просто понять, а принципів світосприйняття і світорозуміння. В даному конкретному випадку зіставлення-протиставлення Дива і Діви веде нас до ширшої проблеми, що виразно виявилася в поезії Стефановича: співвідношення чи, може, навіть симбіозу язичницького і християнського начал в українській ментальності.

Образи слів'янських богів, як загалом мотиви дохристиянської України, її міфології, звучали в творчості й інших представників «празької школи» української поезії, особливо в рано померлого Дарагана та його послідовниці Оксани Лятуринської. Вони були викликані, передусім, оживленням у пам'яті, в психології емігранта образу України в усій її цілісності: разом з особистими враженнями, які вкривалися блакитним серпанком віддаленості й історичної пам'яті від найдавніших часів. Однак якщо в Дарагана язичницькі мотиви були оживленням дружинного лицарства князівської доби з Дажбоговим обличчям на щиті, а в Лятуринської — фрагментом портрета давньої Волині, своєрідною естетизованою картиною (емаллю, майолікою) суворої давнини, то в Стефановича переважає аспект психологічний та морально-етичний. Його цікавить передусім, що в нас самих збереглося од тих давніх богів, з якими наші предки йшли в походи й сіяли жито, і чи той новий бог, якого хтось «чужий і нахабний» спровадив на нашу землю, остаточно витіснив з душі нащадків пам'ять про давнього, первісного.

Стефанович, зокрема, не раз звертався до образу Перуна. Особливо глибокий і зворушливий вірш «Перун», в якому описано, як топили бога в любій його ріці — Дніпрі, і час від часу блискало його «срібне чоло» і горів «злотний вус». Так і досі пливе він у широті берегів, немов у човні, і ногами видибує на берег, так і досі:

*Пливе, прадавньої снаги,  
Грози прапервісної повен.  
І часто-густо його човен  
У наші стука береги.*

Український народ зумів зберегти себе, не переродитися у чужоземних впливах завдяки тому, що трансплантація християнських інститутів, як, зрештою, і світських адміністративних структур у давній Русі змогла прищепитися на новому ґрунті і завдяки тому, що нова релігійна ідеологія зазнала на цьому ґрунті значної транс-

формації, що обидві ці релігії зрослися в єдине ціле. У віршах О. Стефановича язичницьке і християнське начало віри наших предків ніколи не постають як антиподи. Приміром, у його постаті Юрія з харалужним списом у десниці, що разить ворожу силу, явно проглядає щось од того Перуна, що не потонув у Дніпрових водах і стукає в його береги і в серця сучасників. Зокрема, воно стукало в серце поета й археолога, дослідника наших старожитностей Олега Ольжича, що віддав своє життя боротьбі за українську державу:

*Великий, староруський ще Господь  
Провадив українську його лодь —  
І твердла і росла його потуга  
(«Ольжич»)*

Ця ж думка варіюється в іншому вірші про поета і революціонера: хоч і загинув він, та все ж «даждбоже перемогло, побідило архистратиже» («Нам не знать, як загашено кров...»). Дажбоже й архистратиже поставлено поруч, як явища одного плану.

Особливо ж виразно виявляється цей релігійний дуалізм у віршах Стефановича про його рідну Волинь.

Вона постає у його віршах як земля предків, що прийнявши атрибути нової віри, залишилися вірними давньому «закону і покону», глибоко в душі заховавши образи старих богів, або «мирячи» їх з новими святими. Вчора люди молилися у Пирогощії, а завтра ставлять жертвник Перунові, вночі стрибали через купальські вогні, а вранці смиренно ступають під голоси церковних дзвонів... Для них «Пречиста така сама, Як найдавніша із богинь» («Портрет»), і в цьому внутрішньому консерватизмі — запорука самозбереження, духовного опору невідомому, аж поки це невідоме не проросте на старому конарі. Пречиста мусила злитися з «найдавнішою богинею», бо в основі обох їх лежало материнське начало; згадаймо, що Мокош — одна з найголовніших богинь у слов'янському язичницькому пантеоні, богиня плодючості й води, покровителька жіночої долі, на честь якої проводилися свята на рубежі літа й зими, поступово трансформувалася в св. Парасеву П'ятницю<sup>7</sup>.

Звичайно ж, Стефанович не мав на меті творити слов'янський варіант Овідієвих «Метаморфоз», для нього важливо було передати момент історизму в найбуденніших проявах життя, найглибших порухах душі. Іноді в нього трапляються блискучі знахідки, що видають видатний талант, як «словополківські ковилі» в тому ж «Портреті»: печать історії лягла і на саму природу, епітет цей «світиться» в образному контексті, як хіба що Тичинине «очима чесними, христовоскресними».

Подих древлянської землі викликає в уяві поета не лише «слово-



полківські ковилі», що асоціюються в уяві читача з бойовими походами русичів, їх звитягами й поразками, а й «глибоке заглушення» нетрів і безконечних боліт, де навіть «час зімкнув свої повки», і де люди не усвідомлюють, в яку епоху вони живуть і до якого народу належать:

*Зо всіх сторін — темнозелений мрок...  
«Вкраїнці ви?» — «Ми, паночку, тутешні...»  
Чи знайдете, державні дні прийдеши,  
Цей межі пуц загублений куток?  
(«Велика-Глуша»)*

Подібне тривожне питання звучить і в сонеті «Волинь»:

*Як увірвать годину цюю млосну,  
Як закричать в цій важкій тишині,  
Щоб раптом все прокинулося зо сну?*

Поворот думки логічно цілком переконливий, та ловиш себе на тому, що він чомусь не викликає емоційного спалаху, і сильніше враження залишають «затримані» води, затримані вози і застигла «розтоплена синь», аніж авторське бажання усе це зрушити з місця, розбудити зі сну... Бо настрої, подібні до тих, що звучать у щойно процитованих віршах Стефановича, в інших поетів сприймаються по-іншому. Ось для прикладу вірш «Волинь» іншої представниці «празької групи» — Н. Лівницької-Холодної:

*О Україно, треба бурі знов,  
Щоб вітер злий твій сон розвіяв,  
Бо й досі спиш малоросійським сном  
Під співу жаб і соловіїв.*

Вірш цей міг бути навіть навіяний «Волинськими сонетами» Стефановича, але яка різна їх тональність. Твір Лівницької-Холодної енергійними інтонаціями і образними нюансами ближчий радше до тогочасних мотивів Є. Маланюка, зокрема, комплексу малоросійства як суспільного явища.

«Глушина» в сонетах Стефановича є не стільки характеристикою реального стану Волині, як відтворенням її образу на основі давніх вражень і споминів, тим більше, що основні акценти сонетів — пригальмування, а то й зупинення часу — характерні й для інших творів поета без їх, скажемо так, територіальної локалізації. І. Фізер у передмові до книги зібраного О. Стефановича називає цей прийом наданням минулому сучасності. Він пише, що поезія цього митця

«йде всупереч загальноприйнятому поглядіві, що лірична творчість — це буцімто теперішій час, епічна — минулий, а драматична — майбутній. За таким визначенням предметне нашарування поезій Стефановича мусило б бути епічним. Так однак не є. Потік поетичної свідомості Стефановича, як би сказав Бергсон, пливе назад, а не вперед, пливе у світ зберігаючої пам'яті. Тут, мабуть, краще б сказати, слідом за феноменологами, що предметний світ Стефановича, без різниці на його жанрову зрізничкованість, навмисно усьогоднений. Його поетична візія виповнена постатями українського минулого, предметами української історії. В цьому сенсі більшість його поезій — це спомини та пам'ять, творчо перетворені в поетичні образи»<sup>8</sup>.

Спостереження І. Фізера про «часову статичність» як засіб для посилення атрутивності, тобто підкреслення певних прикмет зображуваного, особливо підтверджують його вірші про природу, переважно літньої та — найчастіше — осінньої пори. Кожна з цих пір має свою кольористичну доміную: літо — золоту, осінь — срібну. Якщо, приміром, у П. Тичини ріка — «мов золото-поколото» — своїм музичним «горінням-тремтінням» підкреслювала рух, то в О. Стефановича золота пора літа, що приходить на зміну зеленій порі весни, знаменує «важковажність» і непорушність. Ось короткий вірш без назви — майже аналогія «Волині»:

*Зупинилося літо  
На століття, здається, цілі —  
Не тече, не колише, не плине  
Полудневе розплавлене злото.  
Як білозем дівочого лона,  
Зомліла зелена земля.*

Як у «Портреті» «словополківські ковилі» розширювали семантичне поле зображеної картини, так і тут надзвичайно сильний завдяки несподіваному неологізму («білозем дівочого лона») образ переключає картину літньої пори на нові смислові реєстри.

Та все ж найулюбленішою порою року для Олекси Стефановича є осінь. У віршах осіннього циклу уже бачимо не артистично проведений паралелізм між людиною і природою, — осінь тут персоніфікована: вона — господиня, що весело виконує всі сільські роботи: білить хату, підводячи синькою аж до неба, відчиняє блакитні вікна для птахів («Побілила вдова Осінь свою хату...» та ін.), відтак стає княгинею, що бенкетує од дарів природи («Осінь»).

Повнокровність і соковитість осені з «грудами груш, винограду гронами», винами «міцними, як смоли», від яких «дзвонить гуслами» голова, просто таки приголомшує читача, що мовби фізично

присутній за святковим столом, де і «пугарів — досить» і можна пити «рогами бичими», і є місце для всіх за столами, і «солодкоросні губи у дівчат»... Цей бенкет осінньої природи, ця рубенсівська опуклість особливо вражає, коли згадаєш тихе визнання у теж, здається, тихій пейзажній картині: «О, як добре мені, що оден, І як легко мені, що голоден...» Звучить у темі осені й еротичний мотив: «Щироспілу під вікном рябину зацілює до крові хтось...» («В ганку, наче вибухли із бутлів вина...»), і просвітлена туга одльоту і німотного прощання («Бабине літо літає на вітрі»).

У віршах про природу найповніше розкрилася особистість Олекси Стефановича: делікатність, світ дитячих споминів, який залишався джерелом його поетичної творчості поряд з книжною стихією, а не атмосферою великих міст, у яких йому доводилося жити майже все свідоме життя. Цікаво, що коли в Ю. Дарагана природа насичена атмосферою битв давньоруської дружини чи язичницьких божеств («Як князь ранений — день схиливсь на захід»), то в Стефановича — атмосферою селянського побуту: «Як півень червоний на сідалі, Моститься сонце на заході спати», «Хати біліше сорочок дівочих», «Оселі третіми озвались півнями», «Це повітря — вино з льоднирку, Що було закорковано роки», «А місяць став і світить, як найнявся»...

Але як і в багатьох інших темах, лагідний настрої пейзажної картини може завершитися загадковим акордом, як от у вірші «Весна»:

*На свята у нас ні одного  
Не минує її привіт.  
І білів терновий цвіт  
Серед столу Великоднього.*

Штрих, який знову нагадує, що Стефанович — поет трагічного світовідчуття, для розкриття таланту якого близька поетика символізму: цвіт терну, який вінчав Христове чоло і долю його народу.

На тлі урбаністичної тематики та модерної манери письма з укладненою метафорою та ритмічним диханням строфи сучасників поета вражала, як висловився С. Гординський, «її, до деякої міри, поетикальна несучасність»<sup>9</sup>, зокрема орієнтація на архаїзацію українського слова і взагалі потяг до старовини, хоч, власне, ні перше, ні друге не було таким уже й винатковим і виявлялося в поезії «пражан» Ю. Дарагана, О. Лятуринської, Ю. Липи. Мовознавець І. Огієнко (згодом митрополит Іларіон) зробив класифікацію новотворів, складених слів та коротких форм у творах Стефановича на основі збірки поета «Stephanos I», відзначивши велике чуття духу мови в його поезіях і те, що мовне новаторство здійснюється у нього за принципами українського словотвору («Рідна мова». — 1939. — Ч. 7/8).

Незвичним і справді винятковим є в поезії О. Стефановича мистецтво звукопису та алітерації, яке автор навмисне підкреслює і яке водночас не є самоціллю, а несе на собі емоційне та семантичне навантаження. Читач відразу відчує наспівність звукових повторів («Свіжеє сіно, ясла кленові, ясна дитина») різдв'яного вірша, уперту пружність «Лежить, упершись у перса» («Хрест»), наступ ворожого війська: «Коли степами од злоступання Стогнати й стугонить» («Див»). Подібних прикладів можна навести безліч, та ще й нагадати при цьому, що філігранне шліфування рядків, доведення їх до рафінованої витонченості, де не знайдеш ні зайвого слова, ні неточного епітета. Але й цього всього було мало для О. Стефановича. Він на звукових збігах, як ми бачили у вірші «Над світом кличе чорний Див...», будує смислові образи-антитези («Коли воскреслого воздвигнем, А не надхрестного Христа»).

Вражає і метафорика Стефановича, в якій виразно простежується перехідна ланка від поезики українського символізму до образності шістдесятників, зокрема, вміння опластичити абстрактні поняття, наукові терміни тощо і навіть емоційно зігріти їх. Приміром, його образ «Душа мольбою підплива», відзначений Б. Рубчаком як зразок поєднання віддалених понять в цілісному образі, — явний попередник Драчевого «І душа моя повна сліз по самісінькі очі».

І словотворення, і образотворення поета вимагає ґрунтовного дослідження. Поезія Олекси Стефановича — справді Stephanos, справді вінок в українській літературі, квіти на якому не тьмяніють від часу.

\* Вінок (грецьк.)

<sup>1</sup> Антонович-Рудницька М. Уривки із споминів «Про поета, що не вмер увесь // Стефанович О. Збір. твори.— Торонто, 1975.— С. 256-257.

<sup>2</sup> Читач (М. Мухин). Олекса Стефанович // Самостійна думка.— Чернівці.— 1935.— Ч. 5/6.— С. 338.

<sup>3</sup> Бойчук Б. Одна згадка упорядника цієї книжки // Стефанович О. Збір. твори.— С. 261.

<sup>4</sup> Бургард О. (Рец. на зб. О. Стефановича «Stephanos I» // Вісник.— 1939.— Ч. 7/8.— С. 593.

<sup>5</sup> (Рубчак Б.) // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк. 1969.— Т. I.— С. 62.

<sup>6</sup> Там само.— С. 65.

<sup>7</sup> Див.: Рибаків Б. Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 388-392.

<sup>8</sup> Фізер І. Вступна стаття // Стефанович О. Зібрані твори.— С. 7-8.

<sup>9</sup> Гординський С. / Рец. на зб. «Stephanos I» // Ми.— 1939.— Ч. 4.— С. 105.

**«СЛОВАМ — СУВОРИСТЬ І ГЛИБІНЬ»  
(Оксана Лятуринська)**

Ті, хто писав про Оксану Лятуринську — чи поети, а чи критики, — намагалися знайти образну формулу для характеристики її творчої особистості. Наведемо кілька з них. Євген Маланюк (який високо цінував творчість Лятуринської) намалював такий її портрет:

*Аж пуца зашумить волинська,  
Й над оксамит і златоглав  
В сап'янцях легких Лятуринська  
Виходить годувати пав.*

*Ворожить про весну колишню,  
Любов вціловує в слова  
І випускає — сокіл-пісню  
З гаптованого рукава.*

Поет Олекса Стефанович назвав її «князівною, що обходить шатра». Ну, це поети, то й визначення їх поетичні, напрошується думка. Але ось характеристика літературознавця Павла Зайцева: в її поезії є «щось від якоїсь особливої «амазонської» ніжності — ніжності жінки-войовниці, коли вона відкладає стріли й лук і віддається пестоцям мрій, ще не стративши напруження м'язів»<sup>1</sup>.

Спільність цих характеристик не тільки в їх образності, а й у підкресленні головної риси поезії О. Лятуринської: поєднанні мужності й жіночості. При чому це поєднання здобувало свою переконливість у тому, що здійснювалося на тій ділянці національної історії, яка давала багатий матеріал для вираження мотивів лицарської звитяги і жіночої вірності, — на княжому періоді. Не можна сказати, що і ця тематика і ці мотиви були новими для поезії, принаймні того емігрантського празького середовища, в якому жила й працювала Оксана Лятуринська. Ні, тема давньої Русі, поганського світосприйняття, лицарства виявилася уже в творчості Юрія Дарагана, згодом була розвинута в поезії Олекси Стефановича та О. Ольжича, свій аспект здобула у віршах Євгена Маланюка і Юрія Липи.

У кожного з названих поетів — свої мотиви, свої концепційні опори, своя історіософія, свої образи. Стильова манера О. Лятуринської формувалася під безпосереднім впливом Ю. Дарагана, розвиваючи і збагачуючи його княжо-дружинницькі мотиви, напоєні чаром естетизованого язичництва, тематикою та конкретними реаліями вона найближча до О. Стефановича. Це й зрозуміло: обоє родом

з Волині, і враження дитинства та й сама атмосфера цієї давньої древлянської землі, де затрималося так багато архаїчного в побуті і психології людей, їх світовідчужанні, не могли не накласти свій відбиток на творчість поетеси. Згодом, уже після Другої світової війни, коли Оксана Лятуринська жила в Міннеаполісі і віршив уже не писала, а виступала з дослідженнями про міфологічні основи колядок, символіку українських писанок, великодні кострища, вона не раз зверталася до своїх спогадів про повір'я, ритуали та звичаї, що їх спостерігала в місцях, де проходило її дитинство. Вона називала пізніше дитячі роки найщасливішою порою свого життя, хоча були вони, мабуть, далеко не безхмарними. Наймолодша в багатодітній сім'ї Михайла і Ганни Лятуринських, де крім неї було ще семеро дітей, вона виростала, як переважно діти на селі, без особливого догляду батьків, зате в тісному спілкуванні з природою і сільським середовищем... В родині зберігалися спогади про батьків родовід, що мав французьке коріння: якийсь ля Тур залишився на Волині після відступу французьких військ з Росії в 1812 році. Власне, нічого французького на час, коли народилася Оксана (1 лютого 1902 р.), вже не залишилося, нащадки наполеонівського солдата українізувалися.

В Оксани вже змалку виявилися неабиякі здібності: в шестирічному віці вона малює портрет сестри, а у восьмирічному пише перший вірш — «В Альпах», в школі її називають вундеркіндом. Тож і не дивно, що після закінчення школи її послали до Кам'янецької гімназії. На цей час припадає національне самоусвідомлення Оксани Лятуринської, що видно хоча б із зацікавлення історією Волині, відбите в її віршах. Ось уривок із одного з них — «3 Острозького архіву»:

*Ось коридор із входом до архівів,  
Ідеш управо, просто або вліво,  
Портрети чорних стін — князі Острозькі,  
Вид гордих воєвод, панів, вельможів...  
    Рукописи береш із-під тяжких заслон,  
По-перше Біблію, що вийшла друком,  
    Листи численні світської науки —  
Один за одним зжовклий з часом аркуш,  
    Якого князь діткнувся, та єпархи —  
Це Костянтин, Никифор та Лукаріс —  
    Горнеш, а колом діють древні чари.*

Гімназії в Кам'янці Оксана не закінчила. Сталася низка непередбачених подій, що круто змінили її життя. У 1919 р. помирає мати, що викликає недобрі передчуття, які невдовзі справдилися. Батько

силомиць віддає 17 річну Оксану заміж, і вона тікає від нелюбого чоловіка (не прийнявши навіть його прізвища, хоч офіційно з ним і не розлучалася). Доки нелегально добралася до Німеччини, а згодом до Чехословаччини, ледь не загинула: виїхала крадькома, без грошей... Що ж усе-таки було тим основним поштовхом, що спонукав її залишати рідний край, родину? Галина Лащенко, близька подруга поетеси, що написала про неї спогади, пояснює цей крок так: «...Вона мусила йти, бо відчула, що її кличе якийсь голос — мабуть, це було призначення. «Мені прийшлося підсвідомо іти до того, тяжко і химерно», — пише вона в листі до мене. Бачимо тут прояв непереможної волі, яка вперто йшла до своєї мети. Її гнала у світ жа доба знання. І була ця туга така міцна, що дала їй силу розлучитися з рідними»<sup>2</sup>.

Чи справді Оксана інтуїтивно відчула єдину можливість реалізувати своє обдарування, що відважилася на такий одчайдушний крок? В усякому разі, якби вона залишилася вдома, її освіта, мабуть, зупинилася б на п'яти класах гімназії, а поетичний хист і потяг до малярства та скульптури залишився б як гіркий докір долі.

Добравшись на початку 20-х років до Чехословаччини, О. Лятуринська опинилася в середовищі української еміграції, яка почала організовувати громадське та літературно-мистецьке життя.

Насамперед, треба було завершити середню освіту, і Оксана складає екзамени в українській реальній гімназії у Празі. Записується до Карлового університету, де вивчає літературу, філософію, історію мистецтва, навчаючись водночас у чеській Вищій мистецько-промисловій школі та відвідуючи Українську мистецьку студію.

У Вищій мистецько-промисловій школі О. Лятуринська вчилася у проф. Дворжака, по-своєму трансформувала його нарочито «грубий» монументальний стиль, надаючи йому витонченості в дусі української художньої традиції. У професорів Української мистецької студії О. Мако та К. Стахівського вона вчилася рисунку та скульптури, особливо вподобавши жанр звіриної скульптури, майстром якого був Стахівський. Різьби молоді скульпторки вже тоді виділялися серед чеських і українських студентів, часто експонувалися на мистецьких виставках, а ще частіше вона дарувала фігурки різних птахів та звірів своїм приятелям. Про успіхи О. Лятуринської в галузі скульптури свідчить те, що Українська гімназія у Ржевничах замовила їй велике погруддя Т. Шевченка, в якому скульптор, за свідченням сучасників, відступила від традиційного трактування великого українського поета як «селянського поета» в кожусі і баранячій шапці і створила образ поета-філософа.

На жаль, сталося так, що більшість скульптур і малярських творів О. Лятуринської загинули. Ні організатори виставок, ні видавці, на замовлення яких вона робила ілюстрації, не подбали про

їх збереження. Втрата велика, бо зроблено було багато: портрети видатних діячів української історії, культури, літератури, скульптурні портрети та композиції. Останнього удару завдали їй творам бомбардування Праги радянськими літаками в 1944–45 роках. Тоді пропали і її скульптури і був остаточно втрачений слух, уже до того дуже пошкоджений раніше перенесеною хворобою. Починалася друга еміграція, і все доводилося починати спочатку: спершу в Ашафенбурзі (Німеччина), а потім у Мінеаполісі (США), де прожила до кінця життя (померла поетеса 13 червня 1970 р.).

Але якщо доля мистецької спадщини О. Лятуринської була трагічною, то для поетичної творчості вона склалася щасливіше. У вислові «рукописи не горять» є якийсь символічний сенс.

Вірші О. Лятуринської, переважно під псевдонімом «Оксана Печеніг», вряди-годи з'являлися в українській періодиці 30-х років, а збірки «Гусла» (Прага, 1938) та «Княжа емаль» (Прага, 1941) висунули її у перший ряд українських поетів еміграційного кола так званої «празької школи».

Назви збірок О. Лятуринської — «Гусла» та «Княжа емаль» — дуже точно передають поєднання у творчості поетеси пісенного і пластичного начал. «Гусла» — це мовби дружинний спів Боянної спадкоємниці, «Княжа емаль» — скупа й точна деталь, яка поступово еволюціонує від штриха видряпаного на стіні печери рисунка первісного художника до волинської майоліки, а згодом — до повного спектру кольорів веселки.

І перша, і друга книжка тематично замикаються на періоді княжої доби, однак не на її історіографічному, а на історіософському, а радше духовно-світоглядному аспекті. Це вписує поезію О. Лятуринської в загальний контекст «празької школи» української поезії, в якій давньоруська тематика, починаючи вже від Ю. Дарагана, займала важливе місце, як нагадування читачеві, що втратив не тільки ідеали, за які боровся у військах УНР, а саму батьківщину, про часи державницької могутності України, а, отже, вселяння надії, що державність ця буде відроджена і треба бути готовим до боротьби за неї.

І «Гусла», і «Княжу емаль» (додамо сюди й «Веселку») пронизує ідея вірності своєрідному кодексу воїна дружинника в душі суворих законів раннього середньовіччя: «За око — враже око, Оселя — за оселю»; коли вбитий друг, найголовнішим почуттям стає почуття відплати («І любкою — помститись туга»).

Це мораль захисника рідної землі, чії руки вміють міцно і звично затискати «залізо зброї», а серце не знає вагання перед лицем ворога; воїна, який любить оп'яніння бою і для якого найстрашніше — ганьба «на щиті», почуття страху чи жалю до ворога. Він цілковито підпорядкований кодексу лицарської честі, яка наказує: убий.



Він готовий повсякчас і навіть бажає сам зазнати такої смерті в чесному — за тим кодексом — бою. Водночас це не мораль завойовника, готового йти в чужі землі по здобич, не мораль найманця, а мораль патріота, який «оливо руки» і «ока гостроту» спрямовує на захист рідної землі, «за землю Руськую» і для якого найвища з нагород:

*Тризуба знак, яко клейнод,  
і прапор жовто-синій.*

(«І зрине кінь у височінь...»)

Найголовніша молитва воїна-дружинника — а «молитви бійців недовгі» — молитва про перемогу рідної корогви «з мечем Михайла». Для цієї перемоги — повне напруження всіх фізичних і духовних сил, а почуття заспокоєння пов'язане уже з вічним спочинком на цій же рідній землі. Сам тон, сам ритм раптово міняється, коли йдеться про цей спочинок (а наводимо вірш повністю):

*Мир над місцем сим!  
Буду тут лежати,  
поруч — побратим.  
На почесні чати  
стане тирса й кінь.  
Буде звід зоріти,  
гіркнути полинь,  
синітимуть квіти.*

(«Мир над місцем сим!...»)

Твір цей перегукується своїм настроєм з віршем Олега Ольжича «Поважна мова врочистих вітрин...» із його збірки «Рінь» (1935):

*Поважна мова врочистих вітрин.  
Уривчасті передвіку аннали.  
«Ми жали хліб. Ми вигадали млин.  
Ми знали мідь. Ми завжди воювали».  
«Мене забито в чесному бою.  
Поховано обайливою сім'єю».  
Як не стояти так, як я стою  
В просторій залі мудрого музею?*

*Так виразно ввижається мені  
Палючими безсонними ночами:  
«Я жив колись в простому курені  
Над озером з ясними берегами».*

Щоправда, вірш О. Ольжича складніший за архітектонікою: тут маємо перегук голосів автора і викликаних його уявою персонажів — експонатів «врочистих вітрин», відділених дистанцією в тисячі років. Одначе внутрішній зір поета долає цю відстань, почувавучи себе — живим — в тих далеких епохах, які тепер стали експонатами музейних вітрин. Ольжич — археолог за фахом — виводить з передісторії людства і проводить упродовж епох ідею недеklarованого героїзму, ідею, якій присвятив і своє, сповнене подвижництва життя і за яку — не на барикаді в час душевного пориву й раптового спалаху, а в тюремній камері-одиночці віддав його...

Час у вірші О. Ольжича рухається від сучасного до минулого, як спогад, в О. Лятуринської, де сюжет розгортається у формі не полілогу, а монологу, час рухається від сучасного до майбутнього — як передбачення. Це впливає з творчої манери обох авторів. Ліричний герой О. Ольжича, як сучасна людина, майже завжди через якесь віконце заглядає в різні епохи — найдавнішу, античну, середньовічну, виділяючи той нерв, той стрижень, який ці епохи пов'язує між собою. О. Лятуринська цілком переселяється в конкретне історичне минуле — Україну княжих часів, психологічно й естетично вживається в ньому і мовби наново відновлює те, що, як сказала сучасна поетеса, через війну, грабунки та пожежі було втрачене... Недарма Є. Маланок у передмові до тризбірки «Княжа емаль» («Княжа емаль», «Гусла», «Веселка») писав, що коли б «Ольга чи Ярославна писали вірші, то ті вірші й були б поезіями Оксани Лятуринської»<sup>3</sup>. Йдеться не про стилізацію, яка завжди видає себе з головою, а про стиль, про вживання в епоху, при якому дистанція між автором і зображеним підкреслює зв'язок часів: і те, що перейшло в гени наступних поколінь, і те, що було втрачене на шляхах історії. Отже, це одночасно і погляд на минуле з сучасного, і погляд на сучасне з глибини віків зі знанням чи «прозиранням» майбутнього.

Протяжність часів можна передати не тільки через подію, а й через символічну образну деталь, що асоціюється з тією чи іншою епохою. Так, рядки вірша

*Якби бажать мені,  
якби волить мені —  
плисти б лебедею  
по морю синьому,  
об землю вдаритись  
та соколицею  
попід оболоки,  
погнатись хвилею,  
розбитись бурею  
і понад берегом  
заскиглить чайкою —*

звичайно ж будуть асоціюватися з «Плачем Ярославни» зі «Слова о полку Ігоревім» та водночас викличуть в уяві й Мазепову пісню про чайку-небогу, що належить уже іншій епосі. Є. Маланюк, вражений органічністю цього синтезуючого начала поезії О. Лятуринської, гармонійністю образу, барви та «композиційного кола», писав, що «ця досконалість, ця стилева завершеність аж наче настожують. Справді, досконалість стилю поетки стоїть на самім краю тієї небезпеки, що зветься стилізацією. Один крок, і живе трьохвимірне життя її поезії може обернутися в плоску досконалість трьохвимірної графіки, в закам'янілий безрух мертвої краси.

Але авторка вміє вдержатись на цій строгій границі, і її поетичні емалі переливаються, пульсують і шумують вічним життям справжнього мистецтва»<sup>4</sup>.

Втриматися на тій строгій межі, де виникає загроза стилізації, допомогли їй надзвичайна, гранична строгість слова, що зближує стиль автора «Гусел» та «Княжої емалі» зі стилем автора збірки «Рінь» (1935) — Олега Ольжича, при тій, щоправда, різниці, що «камінний», за висловом О. Стефановича, вірш Ольжича не мав ні образно-символічної, ні інтонаційної прив'язаності до якихось чи то фольклорних, чи літературних джерел, як це було в поезії Лятуринської, орієнтованої на поетику замовлянь, «Слово о полку Ігоревім» та композиційну будову емалевої мініатюри. І це закономірно. Тематика О. Ольжича охоплювала надто великі часові і просторові виміри, щоб мати якусь регіональну стильову домінанту. Тематика О. Лятуринської навпаки хронологічно обмежена переважно добою княжої Русі, а регіонально — Волиню. То вже інша річ, що смислове поле розширює ці рамки, це властивість кожного справжнього мистецтва. «Княжа емаль» більш розімкнута в часі, оскільки більш відкрита в історичну перспективу фольклорна символіка, на якій базується образність цієї збірки.

«Гусла» — книжка більш цілісна та в стильовому плані більш, сказати б, одностильна. Це справді дружинна пісня, «сокіл-пісня», за точним визначенням Є. Маланюка, але проспівана жінкою, тому в ній так багато нюансів, недоступних співцям-боянам.

Читача вразить у віршах поетеси багато ремінісценцій, іноді цитатних, зі «Слова о полку Ігоревім» та інших історичних джерел — уже з першого вірша:

*В Задніпровське поле  
вийти б Святогором,  
пошукати чести,  
а князеві слави.*

(«Заспівай, бояне...»)

«Лисиці брешуть на щити», «Іти на Дін чи не іти Шоломом зачерпнуть води», «За землю руськую, За рани Ігореві» — все це хрестоматійне не просто повторене, вжите для орнаменту, а виступає як елемент історичного тла, як опора, фундамент, на якому розгортається оригінальна поетична конструкція. Ну хоча б:

*Нам любо жити в Переяславі.  
Сюди іде із Греків овоч  
і грона виноградних лоз,  
із Угор — збруя і комоні  
і срібло — з Чех;  
із Русі — куні, біль і соболь,  
меди і отроки дружинні.*

*Нам любо жити в Переяславі.  
Сягати любо златоглав,  
багрець і цісарське опліччя.*

*О. любо нам крізь млу сторіч  
велику чатувати звагу!  
Ось шлях стовпований на Схід  
і стопи Олександра.*

Критики, які аналізували цей вірш, захоплювалися в ньому ощадністю засобів, тим, що авторка не нагородила, наприклад, південних овочів пишними епітетами<sup>5</sup>. Це так, але не забуваймо, що половина цього твору — віршований переказ слів князя Святослава з «Повісті временних літ»: «Хочу жити я в Переяславі на Дунаї, бо то є середовища землі моєї. Адже там усі добра сходяться: із Греків — паволоки, золото, вино й овочі різні, а з Чехів і з Угрів — сrebro й коні, із Русі ж хутро, і віск, і мед, і челядь»<sup>6</sup>. Поетеса намагалася зберегти лапідарність літописного стилю, де фіксація переважає над характеристикою. Та як тільки «цитатна» частина вірша закінчилася, відразу вступили в права інші правила — правила поезії. «Крізь млу сторіч» виворожується не образ князя (у вірші навіть ім'я його не згадується), а звага, цебто рішучість, сміливість, яка панувала в княжі часи нашої історії, і співвідноситься авторкою — так само ощадно, без епітетного декоруму, — зі стопами Олександра Македонського.

Впадає у вічі, що ощадна на слово О. Лятуринська знаходить надзвичайно точні й місткі метафори, які психологізують епоху:

*Щит ясний — сонце, очі — став,  
а побіч нього — ратна слава.*

(«Важкі киреї, золоті...»)

*А день відтрублював сурмою  
і золотив щити.*

(«Хилились стязі, пнулись вгору...»)

Пейзаж, переданий крізь призму сприйняття воїна-дружинника, воюючого чи охоронця своєї землі, у «празькій школі» української поезії був започаткований Ю. Дараганом («Княжич — місяць вийшов на стежину...», «Як князь ранений — день схилився на захід...», «Дажбог лякає білі коні...»). О. Лятуринська, як відомо, була закохана в поезію Ю. Дарагана і, без сумніву, зазнала його впливу. Але вона пішла далі від свого попередника. Бо коли в автора збірки «Сагайдак» маємо сповнений історичними асоціаціями — княжих та козацьких часів — пейзаж, то в О. Лятуринської історична чи язичницька атрибутика є тільки одним з компонентів переважно драматичного ліричного сюжету, що передає драму історії. В Ю. Дарагана діють «світлі» боги: Сварог, Дажбог, Перун, що допомагають воїнам заслонити «червоними щитами» Русь від половецького степу, боги — покровителі русичів і дружинного воїнства, в Лятуринській ж поруч з ними діють і інші божества — вісники лиха, нещастя, що наче прозирають товщу віків і голосять над майбутнім України. І, характерно, що серед них переважають жіночі постаті. Наведемо один із творів такого плану:

*Хилились стязі, пнулись вгору  
і хвилювали, як ковиль.  
Усе зловісніш і суворіш  
темніли черню корогви.*

*Світ хижим птахом, звірем кидаєсь,  
стріл гнало чорно, яко тьми,  
а обіч страшно йшла  
Обида і дотикалася крильми.*

*Було червоне поле бою,  
лягали ратію брати.  
А день відтрублював сурмою  
і золотив щити.*

*День догоряє так світозарно!  
Душа просила корабля.  
Десь біля голосила Карна,  
тужила Жля.*

(«Хилились стязі, пнулись вгору...»)

Вірш цей сприймається як варіант опису битви русичів з половцями зі «Слова о полку Ігоревім», в якому воїни Ігоря зазнали поразки, опису, в якому бачимо не саму битву, не її перебіг, а тільки результат — «червоне поле бою». Обида, Карна, Жля — ці персонажі «Слова» уособлюють жіночу тугу за полеглими синами, чоловіками, братами. Поетеса тонко й економно передає колорит епохи, злегка архаїзуючи мову («стязі», «яко тьми», «ратію») та об'єктивізуючи настрій реаліями того ж таки «Слова» з підкресленою алітерацією: «І хвилювали, як ковиль» (згадаймо знамениті Стефановичеві «словополківські ковилі»). Але ці божества слов'янського язичницького пантеону виражають жіночу тугу всієї наступної української історії, бо їм не раз доводилось голосити над полеглими у битвах за волю. О. Лятуринська концентрувала протяжність сприйняття в історично конкретних деталях, що в читача викликають власні, близькі йому асоціації. Так само прив'язаний у неї до конкретної ситуації Див, що в «Слові о полку Ігоревім» птахом сидить «вверху древа» і віщує поразку Ігорового війська:

*Ану ж не буде вороття?  
Назад підкови не слідять.  
Багрянці стигнуть. Страшно краєм.  
І Див кричить, коня лякає.*

(«Недобрее віщує Див...»)

У творі дуже промовиста зорова, «живописна» деталь, що в різних варіантах постає двічі («лише в один кінець сліди», «назад підкови не слідять»), і авторка ніде не виходить за рамки окресленої події, хоч крик Дива — чоловічої іпостасі Диви-Обиди з лебединими крилами — цю подію переростає і відлунює читачеві в нових епохах, викликаючи в кожного свої асоціації.

В О. Лятуринської був зовсім інший підхід, ніж у її старших колег Є. Маланюка та О. Стефановича, в поезії яких теж натрапляємо на ці образи. Втім, якщо в Є. Маланюка («Діва-Обида») він міг бути певною мірою випадковим, бо виступає одним з образних уособлень Степової Мадонни — символу поганьбленої і знівченої України, дорогої і водночас проклятої за те, що стала матір'ю яничар, красуні, чії «воронії брови загнулись в татарські шаблі», то в О. Стефановича Див — один з наскрізних образів, що в різні часи раптово виникав у його поезії. Характерно, що і Є. Маланюк і О. Стефанович ці образи-символи з рамок історичної ситуації, з якою вони пов'язані (похід князя Ігоря на половців та поразка в битві з ними) виводять на ширші плацдарми, де «Псами виють — епохи. На вітровім безкраю сурмою вітер історії» (Є. Маланюк), чи в майбутній апокаліпсис, де «може, замість ангельської сурми і Див уже покличе світовий» (О. Стефанович).

У Лятуринської теж знайдемо мотиви апокаліпсису, але це буде пізніше, тепер же вона концентрує історичну протяжність в одній точці, в одному образі, образ у неї — як стиснута пружина, готова в будь-яку мить розпрямитися, поєднуючи між собою різні часові площини. Це загалом — одна з прикмет її стилю, в якому масштабність погляду мовби втиснена в композиційне коло емалевої мініатюри, замкненої в собі і водночас спроектованої у безмежність, де за підкресленою безсторонністю манери оповіді нуртує потужний емоційний струмінь — мужності і водночас невтишимої туги, висловленої голосами Диви-Обиди, Карни, Жлі, а відтак збірним голосом жінки-жалібниці з обрядового пісенного репертуару... Така об'єктивізація особистісного здійснюється включенням ліричного «я» героїні в естетичний кодекс часу й самореалізацію його через канон, етикет, ритуал. Готові поетичні формули дружинного співу чи фольклорної пісенності («мечі харалужні», «синє море», «чисте поле» чи цитати зі «Слова») є опорними точками достовірності картини чи ситуації для читацького сприйняття, від яких воно має відштовхуватися для осягнення повноти авторського задуму. При чому в збірках і циклах бачимо надійність і історико-світоглядну — так скажемо — достовірність цих опор, що базується на доброму фаховому знанні історії, етнографії, міфології та фольклору, і особливий дар досягти рівноваги між об'єктом і способом зображення, мовби перенесенням себе в ту чи іншу епоху і природним відчуттям себе в ній.

Так, збірка «Княжа еамль» починається циклом «Печерні рисунки». Чи не так мав видряпувати на стіні печери первісний художник?

*Зуб, ратище, копито, пазур.  
Тут муж ішов на силу вражу.  
Сурмиє тут мамут, тут відмідь  
Печерний вів кошлатий слід.  
Кружляв тут яструб в яснім небі,  
По озеру плив чорний лебідь.*

Ощадність вислову, що межує з аскетизмом. Контур, лінія, жодної барви, а при цьому — ціла етнографічна мікростудія, подана через призму естетизованого сприйняття. Це, сказати б, зовнішні ознаки. А внутрішні, духовні?

*Устами славлена  
стріла стужавлена.  
Хвалена, хвалена,  
в отруті калена!*

*Стріла окрилена,  
стріла доцілена.  
Кров'ю гартована  
стріла значкована.*

Знову «кодекс» поведінки, де кожен крок був регламентований системою засторог, дозволеного і забороненого. Стріла, звичайно ж, гартована в отруті, але воїн чи мисливець не стане з нею супроти ворожого племені чи того ж мамута або ведмедя, якщо не буде над нею здійснено замовляння. Хто читав працю англійського дослідника первісних народів Д. Фрейзера «Золота гілка», в якій, до речі, наводиться й український матеріал, той переконається, що «славлення устами», замовляння, «значкування» — справа далеко не другорядна, а така ж важлива, як у пізніші цивілізовані християнські часи — освячення хати чи вінчання, а може, й більше. Первісна Волинь у віршах О. Лятуринської не сповнена такої загадкової таємничості, такого передчуття космічних катастроф, як у поезії її земляка О. Стефановича, що ми бачили при зіставленні віршів про Дива в обох поетів.

Ця давня первісна Волинь була близька поетесі своєю суворою справедливістю і гідністю давніх предків. Так, їх оселі-логовища були в хащах і темних скелях, вони були вдягнуті в білчачі шкури, їх зброєю були луки, праці, дрючки та каміння, але вони були господарями своєї долі і зневага чекала того, хто слов'янського Дажбога міняв на варязького Одіна...

Ця давня передісторична пора «печерних рисунків» переростає у героїку «княжої емалі», щоб перейти в тугу «волинської майоліки», коли стинав час «могутність ікол» і під навалами ляхів, угрів, татар

*Упали вежі, впали стіни  
І зрівняно вали. Руїни.*

(«Стинає час могутність ікол...»)

Втрата тої давньої Волині розкривається як трагедія історична і як особиста драма. Ці два мотиви переплітаються як дві мелодії в музичному творі. Спершу особистий біль ще ховається за сповненою якогось начеб підсвідомого, приховуваного щему. Чимдалі показна відстороненість і безособовість усе більше поступається місцем безпосередньому вияву почуттів — переважно через пейзаж, через короткочасний спалах осені. Героїня О. Лятуринської прощається з рідним краєм, і гострота втрати батьківщини оживляє в її уяві не тільки руїни замків і веж, а й уражений пейзаж, де «келихи джерел надпиті, і дзеркало озер розбите», а виночерпій-смуток «склянки



тернового зачерпить, гіркого боднями відточить», і з душі вири-  
вається розпачливе:

*Хто вип'є з келиха могого?  
Заступить втрату дорогого?  
О хто мені розраду дасть?...*

(«Я знаю певно: дня одного...»)

Нарешті, у вірші «Філігран» вже цілком панує особистий мотив: героїня дошукується джерел свого роду й своєї духовної генеалогії. У рисах обличчя своєї прапрабаби на портреті вона не тільки впізнає власні риси, особливості натури (кров, яку дістала в спадок), а й «переселяється» у ту давню епоху, коли жила прапрабаба й сама живе її «життям правдавним». Відбувається нове «повернення» у минуле: зводяться наново зруйновані палаци, і тепер уже в цих палацих — вона, й «на пальці — перстень королеви». Зустрічаємо в «Княжій емалі» вірш типу рицарської куртуазної лірики — рідкісний зразок поезії такого плану — «Із саду тихо залами пройду...»: несподіваний поцілунок тепліє на руці, але кінський тупіт затихає за мурами замку... Можливо, це була туга самої поетеси за коханням, якого їй не довелося зазнати в житті, а може, це ще штрих востання її ліричної героїні в її улюблені героїчні княжі часи. Так, вона справді наче міняла точку спостереження: то з погляду сучасного дивитися на минуле, то начеб минулим оцінювати сучасне. Але в цій зміні кута зору залишалася щілина, що дає можливість відчутти дистанцію: струни гусел співають пісню герям, але славу їм шумить дуб у нав'ї — на сонячних левадах того світу, куди за вірою наших предків переселяється душа померлих чи полеглих.

Ю. Шевельов не випадково одним з основних почуттів, що пронизує людину в поезії О. Лятуринської, називає почуття рокованості. «Чи думала вона, що вже не бути дням, а тільки ночам? Що вимре її рід? Що як би не зноситися соколом чи орлом, а таки доведеться бути розбитим бурєю й скиглити чайкою? Чи її постава була поставою опору з обов'язку, поставою неминучості загибелі? Чи колорит її світу був зловіщий і тонус життя — самозречення й аскетизм? З-поза історичної людини визирає й прозирає сучасна, щоб не сказати — програмова»<sup>1</sup>.

Та дуже важливо, що наскрізне прозирання крізь товщу віків не виступає в неї якимсь віщуванням слов'янської Кассандри. Емоційний світ ліричної героїні О. Лятуринської, особливо в «Гуслах» та «Веселці», опертий на стихію народної свідомості, як вона складалася поколіннями, вбираючи в себе нашарування нових і нових епох. Тому корабель, на якому поїхав милий, вже включає в собі можливість бути розбитим бурєю, а, отже, велику ймовірність

оплакувати милого, й для такого оплакування вже вироблений ритуал; вже проводи — теж оплакування, як і коліскова синові, якому покладуть «точену кулю, шаблю ще й козацьку».

Саме оці ритуальні символи пронизують історичний простір спільним мотивом, який одна епоха передавала іншій, попереднє покоління — наступному: верталися з вирію журавлі, та не завжди верталися сини й кохані, часто залишаючись у далеких і чужих краях похованими «без учти і без тризни», і «Не провести коня, переломивши зброю, Не вкласти мідний гріш на перевіз душі!» («В свій край вертаються й лелеки...»). Не треба доводити, що автор мала на увазі в однаковій мірі як давніх русичів, так і своїх сучасників, які виборювали українську державу, а потім помирили в таборах на чужих землях.

Втім, перед читачем розгортається розгалужена й регламентована система ритуальних актів, оперта на фольклорну традицію. Прощання дівчини з милим асоціюється з відльотом журавлів. Можливо, за аналогією з цим відльотом він відпливає на кораблі. Починається чекання, теж позначене пісенною стереотипністю («білі вітрила», «синє море») і засторogaми-табу, які не можна порушувати, щоб не накликати біди:

*Ось троянда рожевіє.  
Ту зірвать ніхто не сміє,  
бо призначена комусь,  
а кому? — сказать боюсь,  
щоб на зле хтось не зарік,  
щоб не плакать, як торік.*

(«На моїх грядках барвінок...»)

Чекання теж сповнене ритуальності. Що не робить — чи пряде, чи білить полотно, психологічний стан об'єктивізується, розкриваючи в дії якийсь потаємний знак, якийсь натяк: веретено виривається з рук і креслить нитками лук, а море краде перстень...

Тут же еротичні мотиви, передані через фольклорні символи (загублені ключі, весільний перевіз), тому делікатні й сповнені натяків, як ось цей:

*Горе, горе, горе, горе!  
Перстень впав у синє море.  
Хто дістане персня мого  
понад злото дорогого,  
понад перли, над коралі?  
Карі очі цілували,  
персня серце вибирало,*

*подивляла заздрість стало,  
бо ж то перстю не був рівен  
жаден з перстенів царівен.*

(«Горе, горе, горе, горе!..»)

І, нарешті, гіркота випитого повного келиху полинних сліз, навіть не витертих рукавом, а лише «заломі брів тонких, як нитка» («Впала ясна зірка...»).

Завершене коло історії з трагічним фіналом розгортається паралельно з колом життя героїні поетеси, і цей трагізм, цей «безмір горя» увесь лягає на її душу, що вона не годна його нести і звертається до Бога за синів України заслонити їх Господнім щитом і мечем Архистратига.

Та згодом у поезії О. Лятуринської розгортається ще одне коло — коло літнього і зимового сонцезвороту, що стає лейтмотивом збірки «Веселка», яка вийшла вже в 1955 р. і становить з «Гуслами» та «Княжою емаллю» єдине ціле. «Веселка» знаменувала кола духовного відродження героїні О. Лятуринської.

Цікаво зокрема, що тут домінує не християнське начало, як у «Гуслах», а язичницьке, поганське, але діють не вісники тривоги (Див) та туги й голосіння над загиблими (Діва-Обида, Карна, Жля), як у «Княжій емалі», а світлі — Дажбог, Святовид, Ярило. Співвіднесення циклу людського життя з обрядовим циклом філософського календаря слов'янської хліборобської культури з його повторюваністю звільняє героїню О. Лятуринської від почуття безвихідності, приреченості, тієї рокованості, про яку говорив Ю. Шевельов. Людина щоразу відроджується в природі, відроджуються покоління, підвладна цьому циклу повторюваності й історія. В О. Лятуринської немає творів, в яких би концентровано виражалась її історіософія, як, приміром, бачимо це у вірші Олега Ольжича «Був же вік золотий...», де трагічний момент залізного віку української історії виступає як передумова нового золотого віку...

Авторка «Веселки» орієнтувалася на інше джерело, але в обох поетів є виразні точки дотику.

О. Лятуринська спирається на язичницькі, а не християнські світоглядні засади в першу чергу, очевидно, через те, що поганське світосприймання пронизує увесь цикл обрядового дійства українців. Саме ця обрядовість становить внутрішню серцевину збірки «Веселка», базуючись на «вітальності» природи, а не на моральних засадах християнства. Християнство було трансплантоване на слов'янський ґрунт і приживалося на ньому в міру того, як воно трансформувалося під впливом давнішої світоглядної свідомості, вносячи в неї принципи християнської моралі і даючи цим синтезованим поняттям християнські назви.

У віршах «Веселки» легко простежується процес видозміни язичницьких богів у християнських святих, які зберігають колишні функції. Почитаймо хоча б рядки вірша «На Юрія»:

*Спалахнули полями жар-птиці,  
підпалили крилом ковилю.  
Ой, та то ж не жар-птиці — грімниці:  
їде Юрій, пускає стрілу.*

*За стрілою пускає він другу,  
спорожняє тугий сагайдак.  
Сарною мчитья по лузі,  
утікає зима в байрак.*

Де спис Юрія Змієборця, яким він має проткнути змія? Це, звісно ж, Ярило — вісник весни, що несе з собою першу зелень і перший грім. Бо ж характеристика самого Ярила — мовби легка стилістична редакція сказаного про Юрія:

*Від стріл його і самопала  
було таки чи не учора,  
як сарною зима тікала,  
все прислухаючись край бору.*  
(«Ярило»)

З'являється і проміжна ланка цього перевтілення — Юрай зі сватами, як вісник весільної ночі, як спогад про древлянську землю. Великдень — день воскресіння Христового — спершу був днем Дажбога, який мав освятити весняною водою яйце-райце — символ вічного життя («Великдень»), а Зелений четвер — Перуновим днем («На четвер зелений») і навіть хрест — це магічний знак зі складених при дверях лопати й коцюби («В полі виросла пшениця...»).

У віршах О. Лятуринської переважає погляд на світ з точки зору християнства, в її рядках не раз вплетена релігійна символіка («Сад пахкий, мов Божий келих, наче церква, тихий сад», «Василечки й чорнобривці за Миколою святим»), згодом ці мотиви знайшли свій дальший розвиток у збірці «Туга», але глибинне відчуття поетеси було тісно зв'язане з давніми уявленнями й відчуттями предків, що збереглися в звичаях і обрядах. Можна, мабуть, сказати, що помолвившись Богові за християнським звичаєм, поетеса (чи її героїня) креслила на обличчі «знак пресвітлий сонцебога».

Від «Княжої емалі» до «Веселки» простежується зміна стильових ознак поезії О. Лятуринської. На місце ощадного аж до аскетичності контура «Печерних рисунків» приходять усе розмаїття барв

весни і літа, замість живописного — емалевого — скупого мазка — багатство пісенної ритмомелодики, а фіксація назв змінюється щедрістю епітетів та здрібнілих іменників; до того всього ще долучається недомовленість фольклорних символів, які можуть викликати неоднозначну інтерпретацію, як ось у цій двострофовій мініатюрі:

*Сім зірок, одне весельце,  
а між ними місяць.  
Ой скажи, скажи, джерельце,  
та не помилися:*

*Є моя між ними? Котра?  
Хай це буде щасна,  
З неба ясного нескотна,  
злетна, незагасна!*

(«Сім зірок, одне весельце...»)

Поетична трилогія із збірок «Княжа емаль», «Гусла» та «Веселка» становить найціннішу й найдовершенішу частину творчого доробку Оксани Лятуринської.

У поезіях періоду другої еміграції, що склали збірки «Туга», «Бедрик», «Ягілка» та «Чар-зілля» (дві останні вийшли вже після смерті авторки), такої цілісності й гармонійності, яка була характерна для попередніх княжок, поетесі вже не вдалося досягти. «Туга» стоїть найближче до «Веселки» як за тематикою, так і за особливостями стилю. Щоправда, Ю. Шевельов вбачає у ній певну опозицію, контраст до попередньої збірки, що підкреслюється вже самими назвами: «Веселка» — «явище об'єктивного світу, хай ілюзорне, а етимологічний зв'язок із словом «веселий» цілком наочний. «Туга» натомість веде нас до внутрішнього світу авторки і до далеко не веселого настрою. Слово це, що стало назвою збірки, повторюється десятки разів у тексті поодиноких поезій. Воно — справжній ключ до цілості, але не в однозначності, а в усій повноті своєї тематики»<sup>8</sup>.

Контрастність між збірками все ж умовна, бо вона могла виявлятися і в межах однієї збірки, наприклад, у колах «Веселки»: перше коло — літній сонцезворот пробудження і росту природи, зимовий — сонцезворот смерті; певна опозиційність помітна і в циклах «Гусел»: героїчні інтонації вояцької відваги і — туга дівчини, яка чекає судженого з походу.

Цей принцип тези й антитези від «Веселки» до «Туги» ще більше підкреслює єдність поетичного світу Лятуринської, хоч вона тепер дивиться на світ мовби з іншої точки зору, з іншої перспективи, ніж раніше. Приміром, Дажбог, Перун вже не блищать на

щитах, не освячують мечів. Ці образи й реалії виступають радше як елементи обрядового дійства, як відлуння давнини, як сумовитий спогад про власне дитинство, близьких друзів з празького кола, згасання надій і сподівань на відродження рідного краю, його колишньої могутності й сили, бо ж тужить сама Україна:

*Сплю ворогом злим приспана царівна.  
Я сплю в старім дідівстві срібляному.  
Мої двори на три замки замкнено;  
від них загублено ключі;  
з листами голуб не злетить,  
і нитку не дотягне прядка.*

*Я тишею, безсмертям хвора.  
Навколо світить ніч прозора,  
і в небі місяць,  
що білить мармуром обличчя,  
стоїть без сходу, без заходу.  
Літа я сплю, подолана царівна.  
Хто прийде, збудить хто, міцний і владний?  
Хто, хто життя внесе у царство це завмерле?*  
(«Зачарована царівна»)

В збірці «Туга» бере початок новий тематичний пласт поезії О. Лятуринської — про рослини і квіти, які склали також основу збірок «Ягілка» та «Чар-зілля». У кожній з цих збірок квіти виконують свою «місію»: у «Тузі» вони пов'язані переважно з традицією української обрядовості (гіацинт — перша весняна квітка, що сходить, аби перед Великоднем не була «без квітів плацаничка»; петрів батіг супроводить померлого на цвинтар, «щоб тошно не було комусь Кудись іти самітно в далеч»; волошки йдуть хресним ходом, як корогви, а каштан світить, немов панікадило); в «Ягілці» домінує календарний принцип (від підсніжників до пізньоцвіту), в «Чар-зіллі» підкреслені лікувальні властивості квітів і трав (одолян, тобто валер'яна, дурман тощо, поєднані образом св. Пантелеймона — опікуна лікарів). Є ще в поетеси збірка для дітей «Бедрик», написана, за спогадами сучасників, у 1942 р., а видана в 1956-му, — світ дитинства, створений на основі ідеалізованих дитячих споминів, населений персонажами дитячих ігор серед волинської природи, домашніх тварин і звірів, квітів і рослин.

Ця ідеалізація особливо виділяється на тлі прозорих мініатюр збірки «Материнки», в якій світ дитячих вражень не зглажено від контрастів життя, зокрема, поруч з лагідністю матері показано жорстокість батька, і ті перші прояви несправедливості і зла, що так ранять дитячу душу.

У збірках О. Лятуринської повоєнного періоду вже не така опанованість словом, композиційна довершеність, як у творах міжвоєнного часу, ритміка часто насичена пісенними повторами, елементами гри, скоромовок тощо, приміром:

*Краплиночки дибуль-дибуль!  
А козельці кивуль-кивуль!  
На стеблочках гойдаються,  
до сонечка всміхаються.*

(«Козельці»)

Але й тут трапляються цікаві знахідки, як приміром, у вірші «Хутору «Ліс», де «кожен третій рядок починається, як схлипом, першим складом слова, що з'явиться в рядку далі»<sup>9</sup>, посилюючи почуття туги від безповоротної втрати рідної сторони:

*Вже...ой, вже любитки зоряно  
не цвітуть в вікно.  
Сте... ой, стежечки заорано  
вже давним давно!*

Як бачимо, Оксана Лятуринська тяжіла до тематичного впорядкування своєї поезії. Навіть поетичні переклади (з Габрієлі Містраль, Лариси Геніюш, Максима Богдановича, Павла Яворова, Генрі Лонгфелло) настільки припасовані до настроїв її власної лірики, що не сприймаються в її збірках як чужорідне тіло.

Водночас у поетичній спадщині Лятуринської є оригінальні твори, які мовби виламуються з рамок циклів і здобувають самостійне звучання. Серед таких творів виділимо два — «Думу про скривавлену сорочку» та поему «Єроним», включену до книжки «Чар-зілля».

«Дума про скривавлену сорочку» присвячена пам'яті трьохсот школярів та студентів, які в січні 1918 р. загинули у бою під станцією Крути біля Ніжина, захищаючи Київ від окупації більшовицькими військами Росії. Трагедія Крутів знайшла сильне відлуння в українській поезії, згадаймо вірші «Пам'яті тридцяти» П. Тичини, «Крути» О. Стефановича, «Крутянську пісню» Б.-І. Антонича. Жанрове означення — дума — відбиває як стилістику, так і ритмомелодичку твору: це пісня-плач над могилою героїв, яка волає до помсти: «В синову сорочку вбрався грізний месник, Той, що меч відточить, з ворогами схрестить...» Звороти, характерні для думи, зокрема, повтори, дієслівні рими, доповнюються рисами, що беруть початок від «Слова о полку Ігоревім» (звертання до вітру, китайки), що надає розповіді про конкретний історичний епізод широкого історичного звучання.

Другий твір, який заслуговує на окрему розмову, — поема «Єроним», рідкісний поетичний документ, який вводить читача в тяжку й гнітючу атмосферу української еміграції після Другої світової війни в Німеччині. З одного боку, цих людей вилучували радянські вивідники, різні звернення агітували повертатися на «родину» (що обіцяло Казахстан та Колиму), а з другого, їх чекала невідомість, і все це не могло не позначитися на моральному стані людей.

Нещадністю аналізу ситуації поема «Єроним» дещо нагадує збірку П. Карманського «Al fresco» про українську еміграцію у Відні після Першої світової війни, але коли в Карманського більше сатири й сарказму, то в Лятуринській більше болю. Болю внутрішнього, але виявленого не суб'єктивно, а об'єктивізованого в образі монаха літописця Єронима (340–420рр. н.е.), який повинен дати «трудних днів літопис», у якому мають бути закарбовані «діла без злоби», хоч дух і «смутиться... зіло». Ім'я літописця, можливо, умовне (в перекладі це слово означає «священнонайменованій»), а може, авторка мала на думці й св. Єронима, що після активної участі в релігійній боротьбі в Константинополі та Римі жив ченцем у Вифлеємі, людини непогамованого темпераменту й гострого на язик у богословських суперечках. Деякі місця поеми викликають у пам'яті послання І. Вишнєвського з нещадністю його характеристик

*(Там відьмаки з відьмами ув асисті  
блюзнірять, додаючи труйних зіль  
до вкраденого потай із сакристій,  
і дим, і чад іде звідтіль).*

Крім цього, на підмогу викликаються Данте, Гойя, Гюго, бо тільки їхнє перо й пензель здатні відтворити те пекло, ті містерії й химероді, що панують навколо у світі, який «звихнувся», і люди «духом хворі», тут, здається, безсиле слово Нестора, Бояна чи Митуси. Те, що болить Єрониму, боліло й Лятуринській:

*Женуть людей вельможці на поталу.  
Йдемо за дріт і до кривих присяг,  
і, щоб уникнути знуцання шалу,  
ховаємо отчизни ім'я й стяг.*

І — не краща перспектива на майбутнє.

*..Незрозумілі ні для кого в світі,  
ми розпорошимося, як той пісок.  
І нашими не будуть наші діти,  
згубивши батьківщини образок.*



Навіть апокаліптичні мотиви «Єронима»

*(Не буде там для спокуси  
терпіння Божого, І гнів  
содоною всю землю струсить...)*

природні саме в устах ченця, перегукуються з поезіями, написаними в цей період від першої особи:

*Зупиняться планети, западеться світ  
у проглибінь бездонну страшкої чорно-ночі,  
і по землі тут залишиться мін,  
як і по тямці про Добро, про Божий почин?  
(«З візій»)*

Мотиви ці, зрештою, були характерні не тільки для О. Лятуринської, вони зустрічаються в українській поезії ще в 30-і роки («Кінець світу», «Сурми останнього дня» Б.-І. Антонича). Суто філософський характер таких візій наповнила реальним змістом картина Другої світової війни з її хіросімським епілогом.

І все ж Лятуринська вважала доцільним підкреслити у «Після-слові» до поеми, що «Судний день Єроним подає не як реальність, а як символ»<sup>19</sup>. Це ключ до розуміння поеми, який часткове історичне явище підносить до рівня загальнолюдської трагедії і надії на загальнолюдське спасіння, воскресіння, очищення від зла і скверни посланцем Божої правди.

Поему «Єроним» можна вважати завершальним акордом поетичної творчості Оксани Лятуринської, а образ Єронима поставити поряд з такими героями філософських поем української поезії, як Ян Гус Т. Шевченка, Вишенський І. Франка, Скворода П. Тичини, Галілей Є. Плужника...

Постать Оксани Лятуринської напрочуд цільна. Вона була вірна тим ідеалам, що її друзі й соратники: Ю. Дараган, Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Стефанович, О. Теліга. Це був ідеал вільної України, відродженої з попелу світових катастроф. Світ її поезії підпорядкований цим ідеалам, але як мистецьке явище він переростає і свій час. Стиль О. Лятуринської зазнав еволюції, але основні принципи її естетики залишилися незмінні: суворості слова і щирість почуття, глибина осягнення історії і сучасності свого народу.

Її поетичні емалі не тьмяніють на картині української поезії двадцятого століття, мініатюри набувають ознак ліричного епосу.

<sup>1</sup> Зайцев П. (Рец. на зб. «Гусла») // Мн.— 1939. Ч. 4.— С. 109.

<sup>2</sup> Лащенко Г. Оксана Лятуринська // Лятуринська О. Збір. твори.— Торонто, 1983.— С. 765.

<sup>3</sup> Маланюк Є. Передмова // Лятуринська О. Збір. твори.— С. 75.

<sup>4</sup> Маланюк Є. (Рец. на зб. «Гусла») // Вісник.— 1939.— Кн. 4.— С. 314.

<sup>5</sup> Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Збір. твори.— С. 14.

<sup>6</sup> Літопис Руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець.— К., 1989.— С. 39.

<sup>7</sup> Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Збір. твори.— С. 13.

<sup>8</sup> Там само.— С. 26.

<sup>9</sup> Там само.— С. 27.

<sup>10</sup> Лятуринська О. Збір. твори.— С. 322.

## «ОДВАГА. НЕПОХИТНІСТЬ. ЧИСТОТА.»

(Олег Ольжич)

Ім'я Олег Ольжич — щось більше, ніж літературний псевдонім. Це радше одна з іпостасей щедро обдарованої природою особистості, що найповніше проявила себе у трьох галузях: літературі, науці, політичній діяльності, і відповідно кожна з цих іпостасей має своє ім'я: Ольжич, Кандиба, Кардаш. Одне з них — Кандиба — родинне, батьківське (хоч, власне, батько ввійшов у літературу теж під прибраним іменем — Олександр Олесь), Ольжич — літературне, Кардаш — підпільне...

Наша розмова — про Олега Ольжича, про поета. Та справа в тім, що людська особистість, в яких би віддалених сферах діяльності вона себе не шукала і не виявляла, залишається єдиною, і кожна з цих сфер якоюсь мірою вбирає в себе інші, поєднує їх.

Принаймні в поезії Олега Ольжича постійно присутній погляд історика, археолога, що прагне «просвітити» товщу століть і тисячоліть, шукаючи духовних витоків усього людства і власного роду-племени, як і дух революціонера, що своє життя присвячує єдиній меті — служінню своїй Батьківщині, своєму народові і кожен свій вчинок підпорядковує цій меті, незважаючи на небезпеки. А що довелося йому жити в добу жорстоку, коли з одного боку тоталітаризм сталінського режиму все тісніше стискав зашморг на шиї України, виморюючи її народ голодом та гулагами, а з другого гітлерівський фашизм готував їй долю життєвого простору для німецької нації, то небезпека для того, хто ставав супроти цих страшних сил, була смертельна. Життям заплатив за свій вибір і Олег: він був замучений фашистами в таборі Заксенгаузен під кінець Другої світової війни. У тридцятисемирічному віці, в розквіті таланту. І з печаттю мовчання на устах на суді неправих...

Але в кожній із галузей, в яких працював Олег Кандиба-Ольжич, він зумів сказати своє слово, всюди зумів накласти печать своєї неповторної індивідуальності, у всьому залишити свій слід. А тепер нам треба віднаходити сліди його короткого життя, з гіркотою усвідомлюючи безневинну провину перед його світлою пам'яттю, бо багато тих слідів став засипати пісок часу, бо відійшло з життя більшість його сучасників і соратників. Вони свій громадянський і людський обов'язок сповнили, залишивши спогади про Ольжича, завдяки яким він постає перед нами не тільки як поет і політичний діяч, а й як людина. А головне — поетичні збірки Ольжича, публікації його віршів і статей у журналах та збірниках, документи, знайдені в архівах вузів та наукових установ, листи, які люди зберегли навіть у вирі війни та важких умовах еміграційних блукань. Сліди стають усе виразнішими...

Особливо багато цікавого матеріалу знайдемо в журналі «Український історик» (1985, ч. 1/4), який більшу частину цього номера присвятив життю, науковій та суспільно-політичній діяльності Олега Кандиби. На публікації цього журналу будемо постійно спиратися при висвітленні основних моментів життя і наукової та літературної діяльності О. Ольжича (Кандиби).

Почнемо зі скупих рядків «Curriculum vitae» — автобіографії, писаної для деканату філософського факультету Карлового університету в Празі: «Я народився 8. VII. 1907 в м. Житомирі на Україні. Середньошкільне навчання я проходив у Пуці-Водиці біля Києва і на матуральних курсах Українського Громадського Комітету в Празі, де я 11. XI. 1924 р. закінчив навчання. В зимовому і літньому семестрах 1924/25 я вступив як надзвичайний слухач на філософічний факультет Карлового університету. Після складання додаткової матури з латини 29. VI. 1926 і зарахування надзвичайних студій як правильних, звичайних студій відвідував я як звичайний слухач лекції головню з передісторичної археології та історії мистецтва і був членом семінарів проф. д-рів: Стоцького, Нідерле, Високого, Матейчека і Фаустека. Я подав праці у проф. Стоцького: «Перегляд поглядів на мальовану неолітичну кераміку», «Розкопки в Галичині 1928 р.», «Галицька мальована кераміка», у Фаустека: «Погляди Грушевського на початки людської громади». Студії на філософському факультеті я закінчив в літньому семестрі 1928/29 р.»<sup>1</sup>.

В охоплених автором хронологічних рамках умістилася ціла історична епоха, позначена крахом Російської самодержавної імперії і створенням більшовицької імперії, поразкою визвольної боротьби українського народу за свою державну незалежність; появою в сусідніх державах тисяч українських емігрантів і ламанням тисяч людських доль... Серед них і доля визначного українського поета Олександра Олеса (Олександра Івановича Кандиби) та його родини.

Олег народився того року, коли вийшла перша поетична збірка його батька «З журбою радість обнялась», яка здобула велику популярність, а авторові принесла визнання. Цей випадковий збіг дат є символічним, оскільки знаменує собою продовження поетичної традиції. Однак сталися обидві події за обставин радше прозаїчних: О. Олесь на видання першої збірки змушений був позичити 300 карбованців, літературної праці знайти не вдалося, і він з жовтня 1909 р. протягом десяти років працював на київській міській різниці лікарем-ветеринаром. Батько працював у Києві, а Олег з матір'ю Вірою Антонівною жив недалеко від Києва у Пущі-Водиці.

Зі спогадів дружини Олега Ольжича Катерини (пізніше Лазор), дочки відомого українського літературознавця в еміграції Л. Білецького, дізнаємося, що, за розповідями батьків, Олег уже змалку виявив неабиякі здібності: в два роки почав читати, а в п'ять написав цілу п'єсу на три дії. У школі виявив хист до малювання та ліпки, що згодилося йому як археологові. Коли батько за дорученням уряду Української Народної Республіки виїхав у 1919 р. за кордон з дипломатичною місією, Олег з матір'ю залишилися в Пущі-Водиці. Олег ходив до школи, старанно вчився. Коли наставали скрутні часи і доводилося на речі вимінювати харчі, не раз у сніг і хуртовину ніс додому торбину з картоплею чи мукою. Власні дитячі враження про радянську дійсність, мабуть, теж були одним з чинників, що згодом привели його в табір націоналістів.

У 1923 р. виїжджають до батька: спершу — в Берлін, а звідти — до Чехословаччини: деякий час жили в Празі, а потім на постійно оселилися в селі Горні Черношіце недалеко від чеської столиці, яке стало осередком політичного та культурного життя української еміграції. Серед мешканців цього села — такі визначні українські громадські та культурні діячі, як Спиридон Черкасенко, Микола Садовський, Микита Шаповал та багато інших.

Здобувши на матуральних курсах Українського Громадського Комітету середню освіту, Олег Кандиба записався на студії в Карлів університет (філософський факультет), в Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова (літературно-історичний відділ) та Український вільний університет (ВВУ). Чому він вибрав аж три вищі школи, кожна з яких сама собою мала високий авторитет? До того ж до Карлового університету він записався надзвичайним, тобто вільним слухачем, тим часом як міг стати звичайним слухачем Української господарської академії у Подєбрадах біля Праги чи будь-якій чеській вищій школі технічного профілю, де перший рік навчання був безкоштовний, оскільки гімназійну матуру він склав з відзнакою.

Однією з причин навчання Олега Кандиби в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова могло бути те, що в

цьому навчальному закладі він міг скласти екзамен з латинської мови для вступу в УВУ та Карлів університет (цього екзамену не складали на матуральних курсах). Цей екзамен він успішно склав у 1926 р., після чого став звичайним (повноцінним) студентом філософського факультету Карлового університету.

І все ж чи не найважливішою причиною навчання і в українських вищих школах було прагнення охопити якнайбільше ділянок українознавства, зокрема, досліджувати давню історію українського та інших слов'янських народів. Особливо цікавила Олега археологія. А в Українському педагогічному інституті автотитетний учений у цій галузі, професор Вадим Щербаківський, за свідченням сучасників, рекомендував молодого Кандибу професорам Карлового університету.

Хоча перелічених в автобіографії праць Ольжича відшукати не вдалося, уже самі їх назви засвідчують основний напрямок наукових зацікавлень студента, а саме те, що вони безпосередньо пов'язані з Україною. Виконані як семінарські роботи в чеських професорів, вони були результатом польових досліджень на території Галичини, здійснених з відомим українським археологом Ярославом Пастернаком. Одночасне навчання в Карловому університеті та УВУ допомагало молодому вченому поєднувати сучасну методику наукової роботи чеської школи з поглибленим вивченням історії України, історії українського мистецтва та археології, що їх в УВУ викладали Дмитро Дорошенко, Дмитро Антонович та Вадим Щербаківський. Тим-то археологічні праці Олега Кандиби були безпосередньо пов'язані з його українознавчими зацікавленнями. Так, матеріали проведених ним розкопок у селах Козачизна, Ланівці, Голігради, Добряни, Золотому Більчу та інших місцевостях галицького Поділля, за словами Я. Пастернака, «спрокидують колишні теорії В. Городцова та В. Щербаківського про короткоголовість трипільських племен і сперте на цьому мильне твердження про їхній прихід на Україну з Ірану через Малу Азію»<sup>2</sup>, стверджуючи ідею трипільської культури як доісторичної доби України.

18 жовтня 1930 р. Олегові Кандибі було присвоєно ступінь доктора наук за працю, присвячену неолітичній мальованій кераміці в Галичині, яка дістала високу оцінку провідних чеських спеціалістів у галузі археології. Перед молодим ученим відкрилося поле наукової діяльності. Він стає співробітником Народного музею в Празі, асистентом в Археологічному семінарі УВУ, співпрацює з музеєм Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, який очолював Я. Пастернак. Молодий асистент кафедри археології УВУ (а докторський ступінь О. Кандиба одержав у 23 роки) дбав про те, щоб робота семінару велася на рівні тогочасної світової науки.

30-і рр. були найпліднішим періодом у науковій, педагогічній та літературній діяльності Олега Ольжича-Кандиби. Він активно

співпрацює з Українським вільним університетом та Гарвардським університетом, у складі експедиції якого зокрема проводить розкопки на Балканах. У 1936 р. учений відвідує США, де виступає з лекціями, стає ініціатором створення Українського наукового інституту Америки, який видав збірник наукових праць (Прага, 1939). О. Ольжич-Кандиба бере участь у багатьох міжнародних конференціях, його праці друкуються в наукових збірниках українською, чеською, німецькою та англійською мовами.

У 30-ті роки приходить визнання до Ольжича-поета. Його перша збірка «Рінь», яка вийшла 1935 р. у Львові, позначена не тільки поетичною зрілістю, а своєрідністю таланту, викликала багато відгуків у пресі. Виступає він з літературно-критичними статтями та рецензіями переважно на сторінках журналів «Самостійна думка» (деякий час був фактичним редактором цього журналу) та «Студентський вісник», зокрема, пише про творчість Василя Мисика, Дмитра Фальківського, Євгена Маланюка, Юрія Липи, читає реферати на теми: «Войовничка неокласика», «Голод і сучасна українська література», укладає антологію давньої української літератури до часів І. Котляревського «Золоте слово».

Але під кінець 30-х років у житті Олега Кандиби-Ольжича стався докорінний перелом. Літературна і наукова діяльність відходять на другий план, літературний псевдонім Ольжич заслонює підпільна кличка — Кардаш. «Деся від середини 30-х років Ольжич переживав душевне роздвоєння, — згадувала пізніше його близька знайома Марина Антонович-Рудницька. — З одного боку, його манила «ясність дум», «стіл просторий і розкрита книга» та «прозора радість творчого спокою», а з другого закликала і пронизувала «лезами сурем неблаганна екстаза атентату»... І він вирішив, що в обличчі неминучого катаклізму, в яким виникнуть можливості для творення держави, треба покинути затишок кабінету, щоб іти «в рядах веселих тридцять років жданого походу», а як доведеться, то «в шинелі сірій вмerti від гранати»<sup>3</sup>.

Цей рішучий поворот у долі Олега Ольжича стався у 1937 році. Він став першим референтом створеної полковником Є. Коновальцем Культурної референтури Проводу українських націоналістів. Талановитий учений і літератор цілком присвятив себе політичній та виховній роботі в українському національному русі. Йому стали в пригоді широкі знання з української історії, літератури, етнографії та фольклору й тісні зв'язки з українською науковою і творчою інтелігенцією еміграції, Західної України, Закарпаття та Буковини.

О. Ольжич вирішив насамперед сформулювати ідейно-теоретичні основи діяльності референтури і зробив це в нарисі «В авангарді боротьби», який був опублікований у збірнику «В авангарді» (Париж, 1938) та низці статей на сторінках періодики.

Особлива роль відводилася вихованню на героїчних традиціях княжої та гетьманської доби історії України, вихованні на традиціях українського фольклору, який трактувався не в суто етнографічному аспекті, а як джерело й основа національної культури.

Думки Ольжича перегукуються з твердженнями Д. Донцова, Є. Маланюка, Ю. Липи, Л. Мосендза та інших літераторів і публіцистів того часу, які вбачали в більшовицькій ідеології відродження великодержавницького російського месіанства на комуністичних засадах. На перше місце в літературі вони ставили ідею чину, а не шукання форми.

Визнання психологічної «окремісті» України не означало проте її піднесення над іншими народами. Воно означало визнання свободи кожного народу й кожної людини («свобода народам, гідність людини!») на противагу ідеї «цивілізаційної» місії одного народу над іншим чи вищості і нижчості раси. А звідси — орієнтація на власні сили в боротьбі за державність, а не на зовнішні фактори: «Нарід, який вірить, що якась сумежна країна або імперія збудує йому державу, ніколи не зможе стати на власні ноги і буде завжди паралітиком, а його політичні групи будуть задніми колесами для чужих агентур»<sup>4</sup>.

Сьогодні, коли докорінно змінилося обличчя світу і в ньому домінують загальнолюдські цінності, не обходячи стороною й Україну, що на засадах демократії і гуманізму утверджує свою державну незалежність, в підході до політичних та культурних течій минулих десятиліть треба виходити не з ідеологічної призми, а з принципу історизму. І йдеться не про те, щоб поділяти ті чи інші положення представників покоління 30-х рр. і його політичні орієнтації, а про те, щоб зрозуміти причини їх появи і мету, якій вони мали служити. Стиснуті з одного боку доктриною більшовизму, а з другого — фашизму, вони мусили протиставити їм ідеологію активної протидії, і такою стала національна ідея. Втім, головним для Ольжича була не розробка ідеологічної платформи, а жива, безпосередня культурно-виховна робота серед людей, особливо серед молоді. Він згуртував навколо себе значні літературно-мистецькі сили. Деякі з активістів культурної референтури були членами ОУН (О. Теліга, І.Ірлявський, М. Чирський), інші до цієї організації формально не належали, але брали активну участь у культурній роботі (Улас Самчук, Оксана Лятуринська, Роберт Лісовський, Михайло Мухин та ін.). Секція митців, письменників та журналістів влаштовувала літературно-мистецькі реферати, культурно-наукове видавництво видало кілька книг, у Празі був організований театр «Аполло — мілітанс», влаштовувалися вечори, присвячені датам національної історії та діячам української культури.

Як згадує М. Антонович-Рудницька, «Олег був головним орга-

нізатором всяких урочистих святкувань, академій, літературних вечорів, вистав, інсценізацій тощо. Обов'язково відзначалося Листопадове свято, Самостійність і Соборність, Крути, Шевченкове свято, а також різні актуальні події. Олег звичайно планував програми з відповідним репертуаром, запрошував виконавців і дбав про вдержання належного настрою та рівня імпрези. Ніколи на урочистих нагодах не танцювали гопака, ані співали «Ой, джигуне, джигуне...» чи подібних пісень»<sup>5</sup>.

Осінь 1941 — травень 1944 рр. — період роботи О. Ольжича в підпіллі. Він — керівник Центрального керівництва ОУН та Українського націоналістичного руху, в 1942–1943 рр. — перший заступник голови Проводу українських націоналістів (ПУН).

Після нападу гітлерівської Німеччини на Радянський Союз Ольжич разом з багатьма досвідченими підпільниками услід за німецькими військами пробирається на Україну. Дослідження його підпільної діяльності в роки війни — справа істориків. Як відзначає Я. Шумейда, «є джерельні матеріали для вивчення праці того «польового коменданта в уніформі археолога» під час гітлерівських намагань колонізувати Україну... За періодом розгалуженої суспільно-громадської праці, що включала українізацію (на Закарпатті в кінці 30-х р. — М. І.), прийшов період батога у формі партизанського руху на Волині і на Наддніпрянщині, а тоді від половини 1943 року до його ув'язнення — період замкнення перспектив для окупанта на «українську дошку рятунку». Цей останній період продовжувався до кінця війни в Європі. Всі періоди праці та боротьби спрямовані були проти колонізаційного плану А. Гітлера для України і на прогнання німецьких окупантів з України»<sup>6</sup>.

Підпільна робота вимагала виняткової обережності: на кожному кроці чатувала смертельна небезпека. На початку лютого 1942 р. гестапо заарештувало в Києві поетесу Олену Телігу та поета Івана Ірляського (Рошка), які разом з Ольжичем поїхали на Україну організувати тут літературно-мистецьке життя (створення спілки письменників, поява журналу «Літаври»). Вони не хотіли йти на співпрацю з окупантами і були розстріляні в Бабиному Яру разом з тисячами киян. Ольжич у ті дні був у Києві. Як згадував пізніше О. Жданович, його товариш по підпіллі, Олег важко переживав загибель соратників, він сказав тоді: «Карти кинені раз назавжди. Відкривається ще один фронт нашої боротьби»<sup>7</sup>.

У спогадах багатьох письменників і соратників Ольжича змальовано епізоди, як гестапо буквально по слідах гналося за невловимим «комендантом підпілля» і як Олегові вдавалося щоразу уникнути небезпеки. Наведемо один із таких епізодів зі спогадів письменниці Докії Гуменної. Вона розповідає про те, як, приїхавши з Києва до Львова пізньої осені 1943 року, з допомогою київського знайомого



Андрія Шекерика поїхала на Гуцульщину і кілька днів гостювала в Жаб'ю у підлісничого. Одного разу Шекерик привіз до лісничівки цілу компанію гостей, серед яких був і Олег Ольжич. Товариство вирішило зробити прогулянку до Ворохти.

«Ми йшли за саньми, — згадує Докія Гуменна, — й говорили про все, що тільки можна було придумати, оминаючи, правда, поточну політику. Я — тому, що не розумілася, хоч «третім вухом» десь-колись ще в Києві чула, що Ольжич займає високі позиції серед націоналістів, але які — до мене не дійшло. Та ми мали про що говорити і без того. Вчора я зробила висновок, що цей Ольжич — етнограф. А сьогодні почала розуміти, що він — археолог... Ольжич виявив свою глибоку й широку обізнаність у археологічній літературі різних епох. А я попадала у все більший захват! Ольжич був такий скромний, що навіть не натякнув про свою монографію «Шипинці» (німецькою мовою), яка увійшла в залізний фонд дослідів Трипілля...

А вдосвіта, ще темно, були вже ми на станції Ворохта, узяти квитка до Львова. З нами їхав і лісничий. Був тут і Ольжич, але якось засекречено, мав увесь час насунуту на ніс кепку, тримався в стороні, не виявляв ніякого бажання «бути з нами знайомим».

І так же гарно прогулялася я, придбавши яскравий спогад про Карпати на все життя. Ані в голову мені не стукнуло, ані вві сні не приснилося, що то була не прогулянка, а гра із смертю для декого. Звідки було мені знати, що цей археолог і етнограф — політичний діяч великого калібру, що він — у підпіллі, у небезпеці, втікає від пазурів гестапо, а воно женеться по його слідах? «Прогулянка» — то був тільки маскувальний маневр»<sup>8</sup>.

І все ж 25 травня 1944 р. гестапо вистежило й заарештувало Олега Ольжича у Львові. Він був відправлений до Берліна, а звідси його перевезли до концтабору Заксенгаузен і помістили в «целленбау» — барак особливої ізоляції, де було багато політв'язнів з різних країн, зокрема польський генерал Бор-Ровецький, люблінський єпископ Гораль, польський капітан, колишній ад'ютант Пілсудського Кунцевич, колишній міністр закордонних справ Франції Рібо, колишній міністр оборони Латвії Дамбітіс, ад'ютант Рудольфа Гесса Лютер, син сестри Молотова Гриша...

Там 10 червня 1944 р. й помер Олег Кандиба-Ольжич, не витримавши катувань. Про обставини його смерті написано багато, але майже всі автори спиралися на свідчення польського капітана Кунцевича, який сидів у сусідній камері і встановив з Олегом зв'язок. Ось ця розповідь, записана згодом іншим в'язнем цього табору Томою Лапичаком, який на той час був переведений в інше місце: «Ольжича брали кожного дня на переслухання. Приводили тільки на ніч або на обід. Переслухання тяглося вже кілька днів від часу, коли його туди привезли. Останню ніч (з 9 на 10 червня 1944)

його на келії зовсім не було. Щойно на другий день перед полуднем він (Кунцевич) почув на коридорі під його дверима і коло сусідньої келії, в якій жив Ольжич, якийсь рух. Цей рух нагадував йому, начеб вели якогось ослабленого, і він, постогнувши, посувався вперед. З шепотів людей він не міг нічого зрозуміти. По хвилині на коридорі затихло; люди, від яких походили ці шелести, ввійшли до келії. Він почув клацання залізними ланцюгами. Це було келія, в якій сиділи спеціального рода в'язні, стало закуті, що він сам одного разу мав нагоду ствердити, глипнувши в цю келію, де побачив тяжкий ланцюг... Ланц був короткий і дозволяв в'язневі зробити кілька кроків, не допускаючи його ні до дверей, ні до стіни, ні до вікна. Він припустив, що Ольжич мусив бути так само закутий, бо часто чув він брязкіт кайдан. По хвилині можна було почути, що люди, які ввійшли в келію, вийшли і келію зачинили... Після обіду, деь коло год. першої, він почув знову хід кількох людей, скрегіт засуви Ольжичевої келії і вхід людей до неї. За хвилину на коридорі постало коротке шамотання, що нагадувало, неначе б когось виносили. Він мав враження, що Ольжича з келії забрали на ношах. В першій хвилині був переконаний, що, може, захворів, і віднесли його до лічниці. Вечором довідався від Пецке (одного з каліфакторів), що Ольжич не живе»<sup>9</sup>.

Ту ж версію зі слів того ж Кунцевича подає й інший в'язень Заксенгаузену В. Стахів, доповнюючи її новими штрихами. Так, 7 червня до «целленбау» прибули високі гестапівські чини: оберштурбанфюрер Вольф, гауптштурмфюрер Шульце, прибалтійський німець Вірзінг, які відзначалися особливою жорстокістю. Від їх рук загинув Олег Ольжич: організм не витримав катувань. Наостанок кати пустили чутку, нібито в'язень повісився в камері. Однак в'язні, обізнані з камерами, в одній з яких сидів Олег, рішуче заперечують це: ланцюг, яким приковували в'язня, був короткий... Та головне — не такою була вдача Ольжича, щоб самому зводити рахунки з життям. Серед в'язнів ніхто версії гестапівців не повірив. В'язні різних національностей висловили співчуття українцям, а польський єпископ Гораль відправив по ньому панахиду.

Так закінчилося життя цієї одержимої людини, однаково беззавітно відданої науці, літературі, боротьбі, життя, трагічну розв'язку якого передчував він сам і висловлював це передчуття у розмовах з друзями і в поезіях.

Поезія Олега Ольжича нерозривно зв'язана і з його науковими зацікавленнями і з політичною боротьбою, яким би на перший погляд дивним не здалося таке поєднання. Надто, якщо зважити, що предметом наукових досліджень були передісторичні епохи, хоча б та ж трипільська культура, яка була нашою далекою прародичкою. Власне, поезію Олега Ольжича за зовнішніми — тематичними

ознаками теж можна поділити на «археологічну», творчими імпульсами для якої йому служили наукові заняття, і публіцистичну, надихану атмосферою підпільної роботи. До першого типу належать збірки «Рінь» (1935) та «Підзамча» (1946) з рафінованим віршем, де переважає мова символів, де образ, як пущена далеким пращуром точно націлена стріла, до другого — збірка «Вежі» (1940), в якій переважає прямий текст, натяк замінює плакат, роздумдію.

Та коли глибше вчитатися у твори, легко помітити той внутрішній нерв, ту серцевину, яка в'яже в єдине ціле різні тематичні розгалуження і стильові ознаки. Цим нервом, цією серцевиною є особистість автора, сповнена спраги мислі і дії, тієї активності, що пориває духовно всю істоту, а часто розриває її на частини, але це частини єдиного організму. І те, що автор чи його ліричний герой перевтілюється в персонажа якогось первісного племені і мова ведеться від імені його персонажа (хоч такий принцип — не у всіх віршах), стосовно поезії Ольжича має дуже важливе значення. Це один із тих містків, що ведуть нас від художнього тексту у сферу психології творення. М. Антонович-Рудницька на основі багатьох особистих спостережень стверджує, що «стимулом до майже всіх його віршів була якась конкретна подія, пригода, особисте переживання чи враження з чогось, як, напр., з мистецького твору, книжки, театральної вистави і т. д. Силою своєї поетичної уяви, фантазії та інвенції він переносив тему вірша у сфери археології, антропології, геології та в прерізні історичні періоди. Сприяли йому в тому його дуже широкі зацікавлення і знання у всіх тих наукових дисциплінах, але початкову інспірацію таки майже завжди можна прослідити»<sup>10</sup>. Авторка розповідає, зокрема, як поет на основі вражень з нічної прогулянки із Ржевниць до Черношиць описав грабіжницький напад одного з африканських племен на інше у вірші «Нічний напад». Стимулом для написання іншого вірша, дія якого відбувається у кам'яній добі, була поява в Празі нового студента, який полонив багато дівочих сердець, в тому числі й панночки, яка подобалася Олегові. У спогаді описано багато випадків, коли побачене стало поштовхом для написання вірша, зокрема, появи «Акваріуму», присвяченого авторці цього спогаду. Наведемо цей твір за текстом збірки «Рінь»:

*На хмурих сходах зупинись на мить  
Заглянути у казку баговинну,  
Он промінь впав з-посеред верховіть  
І засвітив його шматком бурштину.*

*На листя ти задивишся бліде,  
На черепашку равлика прозору,*

*І в цю хвилину дівчина пройде  
З школярським ранцем сходами нагору.*

*І ти вже знаєш: проминуть роки,  
І ти ховатимеш, немов коштовність,  
Води бурштин і одягу кратки,  
Однаково прекрасну невимовність.*

Дівчина «з школярським ранцем» була Ляля Антонович, яка їздила з ним на прогулянку до Берліна, де вони відвідали й знаменитий берлінський акваріум.

Але ця дівчина перестає бути реальністю, з зовнішнього оточення вона переходить у створений уявою світ, де, немов у шматку бурштину, застигли і час і простір. Вірш «Акваріум» може служити ключем для з'ясування творчої манери автора, його способів художньої трансформації життєвого враження.

Український літературознавець із США Б. Рубчак майтерним аналізом вірша «Диліжанс» показав уміння поета випадкову сцену з потоку вулиці, погляд, жест піднести до рівня «прекрасної невимовності», метафізичності.

Наведемо цю характеристику: «...В прекрасному двострофовому вірші «Диліжанс» такий навіки схоплений момент — це вже чистий, майже абстрагований жест. Наявна незрозумілість цього вірша полягає не в тому, що він сповнений складних універсальних символів, а в тому, що він створений з миті, яка для поета має особливі асоціативні значення. Ситуація викладена в першій строфі: хтось кудись їде, хтось із кимсь прощається, чиясь груба рука (візника? нелюбого супутника?) закриває дверцята диліжансу, і чиїсь жіночі пальці розв'язують під підборіддям стрічки капелюшка, щоб було вигідніше в далекій дорозі. Цей дрібний момент сповнює ліричного героя («ти» дає поетові бажану безособовість, «дистансування», і тому Ольжич часто вживає цієї форми найменника) якимось тривожним почуттям, що він готовий «взяти і піти, і ніколи не вернуть, повіки». Немилосердний розпач, спричинений якимось буденним явищем і висловлений дуже просто...»<sup>11</sup>.

Ускладненість символів, що мають «особливі асоціативні значення» для поета, не раз доходить до крайньої межі, за якою відкриваються якісь інші виміри, солодкий жах «кінцевості», екзистенційної межі; весь сенс у тому, що випадковість жесту, поруху виражає закономірність, невідворотність:

*Хтось метнув неминучу стрілу.  
Захиталось струнке оперіння.  
І, негаданий креслячи лук,  
Під ногами тікає каміння.*

*Заступило веселкою зір.  
Чисті барви на диво веселі.  
Замість неба, і міста, і гір  
Небували пливуть акварелі.*

*Ти, що мечеш всі стріли, — Один,  
Тільки ласка — стріла твоя злотна.  
Замість жаху бездонних глибин  
Дай узріти барвисті полотна!*

При сприйнятті таких віршів складність полягає в тому, щоб знайти код для подолання «відстані» між зовнішнім світом і світом художнього твору, щоб «заглянути у казку». Сам автор часто в той чи інший спосіб показує читачеві те віконце, крізь яке він заглядає з того світу, що серед нас, до того, що в ньому, що викликало в його уяві «казку баговинну», «прекрасну невимовність». Чи це буде «шматок бурштину» в «Акваріумі», чи «сині скелі» («Вечір. Я дивлюсь на сині скелі...»), чи «мова врочистих вітрин» у музеї («Поважна мова врочистих вітрин...»), чи щось інше, все є тією криницею, через яку герої казок проникають у підземне царство, де вже діють закони тільки того царства. Поет використовує спосіб, який у сучасній естетиці називають або принципом реле, коли лише деякий запас авторських вражень включений в образну тканину твору, але в цій новій художній матерії він посилюється вже читацькими враженнями, як електричний струм у релейній лінії, або ж принципом переверненої лійки, де художній текст виступає мовби вузький отвір, крізь який знову ж таки сконцентрований в образі досвід поета трансформується в нові асоціації на основі вражень читача.

Це цілком реальні сцени й ситуації, зразки своєрідної реконструкції сцен прадавніх епох та античного світу. Чи поет розповідає про те, як похотливі дівчата ховаються від воїнів, когорта яких прийшла в їхнє село («Новобранець»), чи як воїни пестять сп'янілих бранок («Готи»), чи воїни ідуть у передчутті нових земель і нових небезпек («Галли»), він вміє заглянути в настрої цих людей, показати їх побут, їх світовідчуття. Ці стародавні люди вже були людьми, і їх турботи та радощі вже були подібні до наших, коли воїни в колі друзів оповідали сміховинок і жартували, вдягаючись у козячі шкури під заздрісний галас малих братів. Їхні тіла були розмальовані бойовими знаками, людина ще не створила богів, а оживляла реально, не антропоморфізовану, природу («Перекинувся в небі місяць. Духи вже третину його з'їли»).

Як відзначав Ю. Бойко у статті «Олег Ольжич як поет», первісна людина вабила Ольжича тому, що «в ній він бачить багато біологічної вітальності («Скільки сонця!»). Як археолог, історіософ і поет

він констатує есенсію життя: труд, винахідництво, війна — це вічний хід історії («Поважна мова...»). Щоб вистраждать українську майбутність, треба пройти широкими кроками духу всі глибинні епохи людства, напитися в них цілющої води і з того творити казкову радість українського відродження... Міти, що століттями опановували свідомість, — це психічна реальність. Той, хто плазує в порозі реальності, той може й не розуміти, що той світ десь на порозі казки, бо й казка — твориво людського духу, бо й вона випромінює на почуття і на дію... Там, де міти вже зникли, то зникли вони з поверхні свідомості, а щось істотне в підсвідомості лишили, всесвітньолюдське й те, де наклеюється як національне початкове... Ольжич творить поетичні намистини, а не разок тісно зв'язаного намиста. Говорячи натяками, він робить читача співавтором своєї поезії<sup>12</sup>.

І сучасників і пізніших дослідників творчості поета вражали скупість його поетичного вислову, яка ховає в собі великий заряд потамованої емоційної й інтелектуальної напруги. Начеб випадково схоплений жест, момент потоку вулиці чи застиглої картини природи ховає в собі натяк на те, що лежить за тими вирваними з якогось широкого контексту митями, станами, натяками. Ці риси поетового стилю виявлені у вірші «Рінь», який відкриває однойменну збірку. Прочитуємо його повністю:

*Де шлях у жовті врізується стіни,  
І урвище над закрутом стремить,  
Наш погляд неухважливий на мить  
Затримує жорсткий прошарок ріни.*

*Вона суха і сіра. Але вії  
Примкнеш перед камінням у піску —  
І раптом чуєш силу вод рвучку  
Та різкість вітру, що над ними віяв.*

Здається, не можна було б знайти більш звичного, буденного, аніж обшліфовані тисячоліттями прибережні камінці. Та водночас це наче уламок клинописної таблички, з якої так хочеться, але неможливо відчитати якийсь конкретний зміст, як неможливо зрозуміти скоромовку струмка. Але «примкнені вії» дають можливість відчутти могутню силу руху. «Сила вод» і «різкість вітру» — це символи могутньої неспинності ходи історії. Поєднання «камінності», твердості з енергією дії витворює модель, характерну для поезії Олега Ольжича.

Рецензенти збірки «Рінь» вловлювали різні рівні поетичного світу Олега Ольжича. Так, С. Гординський, називаючи автора «Ріні»

поетом «української Спарти», відзначав, що «його спосіб вислову — стиль — майже латинської зв'язності», «фактично стиль (як кажуть німці, правильне виєлімінування всього несуттєвого...)». одначе цими зовнішніми ознаками критик обмежував обсяг поезії Ольжича, вважаючи, що «якихось проблем поет собі свідомо ніколи не кладе — йому вистачає те, що Аполлінер, один з перших героїчних поетів нашої доби, назвав «оспівуванням усіх спроможностей себе самого», своєї духовності»<sup>13</sup>. Можливо, С. Гординський мав на увазі те, що в збірці не було віршів про конкретні події того часу, або ж прямої публіцистики. Натомість Є. Маланюк, який теж відгукнувся на збірку Ольжича, відзначивши скупість її «на голос, на мелос, на ліричне тепло й мелодійну чуйність», застеріг від того, щоб брати ці якості як її справжню сутність; він бачить «під твердим «княжим» панцирем Ольжичевого слова ліричний жар справжнього чуття», але найголовнішою рисою творчості поета вважає його уміння, кажучи словами «Слова о полку Ігоревім», «зв'язати оба поли времені»<sup>14</sup>.

Від характеристики Ольжича як поета суворой стриманості інтелекту (І. Коровицький) критика прийшла до осягнення суті його «аскетичної афористичності». Автор передмови до його віршів в антології «Координати» В. Рубчак непоказні миті із щоденного життя в творчості поета трактує як заперечення цієї щоденності, як «небезпечні кроки людини над безоднею екзистенціального, одчайдушного, неможливого вчинку, який гостро протиставлений щоденності»<sup>15</sup>.

На перший погляд видається дивним говорити про прагнення до рішучої дії, вчинку, чину (як тоді переважно писали) на підставі віршів, в яких постає не рух, динаміка, а «заморожена мить», відчитування буйної зелені та душних злив у грудці антрациту чи золотавих днів у краплині бурштину («Геологія»). Та річ у тім, що в такій антиномії — сутність поетичного таланту Ольжича і всієї його природи. Між двома іпостасями цієї природи — спрагою інтелекту і спрагою дії — велася безнастанна боротьба, а місток між ними був хиткий і ненадійний: щось мусило взяти гору. Зрештою, поет сам розкрив перед читачем стан цього «роздвоєння» у вірші «Межа», який не ввійшов до жодної з поетичних збірок, які він сам готував:

*По рівній грані двох світів ідеш,  
Що, наче скло, невидима і гостра.  
І тягне, рве глибинами безмеж  
Одкрите серце ненаситний простір.*

*Ступи ліворуч: легкий буде спад,  
Повільні луки, мляві серпантини.  
Від інтелекту через хліб назад  
До жаху і безсилості клітини.*

*А вправо ступиш — прірва і провал,  
І знову сплеск. І в клеkotінні виру —  
Лише твій шал щитом проти навал.  
Одвага ж, коли ти запрагнув. Віра.*

Ольжич ступив управо, і поезія його теж ступила управо — в клеkotіння виру. але підготовка до цього вибору була здійснена раніше. Це особливо помітно, коли розглядати творчість поета не тільки під кутом зору осюжетнення певних психологічних станів автора, а й розгортання наскрізних мотивів, які охоплюють його історіософію.

Чи не найповніше історіософія Олега Ольжича виражена в його вірші «Був же вік золотий...», епіграфом до якого взято рядок з поеми «Метаморфози» Овідія: «Tertia post illam successit aenea proles» («Третя доба — мідяна — за срібною хутко настала...») (переклад Миколи Зерова).

Ольжич бере Овідієв поділ розвитку людської цивілізації на золотий, срібний, мідяний віки (додаючи до них і залізний), але на відміну від римського поета, який дав розлогу характеристику золотого віку, а наступні подав скупіше, чинить навпаки — лише окреслює золотий, наступні — срібний та мідний — описує конкретніше й розлогіше.

Золотий вік для нього — мовби відправна точка і водночас натяк на те, що наші знання про нього скупі і він є радше легендою, аніж достовірністю:

*Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви,  
Мед приручених бджіл, золотавість сп'янілого тіла,  
Янтареві зіниці сарни, що не бачила крови,  
І на вітах восковість плодів соковитих і спілих.*

Порівняймо тепер ці рядки з описом золотого віку в «Метаморфозах» Овідія (подаємо в перекладі Миколи Зерова):

*Перше поріддя було золоте: без бича і спонуки,  
З власної волі воно Правоту шанувало і Чесність.  
Кари і страху не знало. Погрозливе слово закону  
Ще не читалось на мідній таблиці, і люд не страшився  
Вирок почути судді, без суду й опіки безпечний.  
Сосни з гірських верховин ще не сходили в діл на потоки,  
Щоби легким кораблем незнані одвідати землі:  
Жодні надмор'я чужі не манили щасливого люду.  
Мури, глибокі рови не були ще для міст поясами;  
Проста сурма і покручений ріг не співали до бою;*



*Меч і шолом не служили нікому. Без зброї, без війська  
Мирні народи жили в непорушнім і любім дозвіллі.*

Зрозуміло, що така ідеалізація (як спомин про прекрасний сон) золотого віку не вдовольняла сучасного поета, як його далекого попередника не вдовольняли наступні доби, та й завдання поети ставили перед собою різні: «Метаморфози» Овідія — це зведені в певну систему й художню цілісність міфи, легенди, обряди стародавнього Риму, твір Олега Ольжича — твір концепційного характеру, і природно, що український поет тільки відштовхнувся від класичного шедевра. Для нього золотий, срібний та мідний (бронзовий) віки цивілізації — образна форма, в яку вкладені зовсім нові, сучасні поетові історіософські ідеї.

У творі О. Ольжича маємо своєрідну поетичну інтерпретацію теорії циклічності культур, розробленої в праці німецького філософа Освальда Шпенглера «Присмерк Європи» (*Der Untergang des Abendlandes*), яка здобула широку популярність у Європі і значною мірою позначилась на теорії «азіатського ренесансу» Миколи Хвильового.

За концепцією О. Шпенглера, культура виражає колективну душу народу і підпорядкована життєвому циклу (народження, дозрівання, згасання і смерть). Шпенглерівську ідею «присмерку Європи» сприйняв український письменник Микола Хвильовий. «Кожний народ переживає дитинство, культурний етап і цивілізаційний, — писав він у памфлеті «Україна чи Малоросія?».— В цьому у нас нема розходжень. Цивілізаційний етап і на наш погляд є останній акорд всякої культури і початок її кінця». Розходження виявляються в тому, що коли для німецького мислителя «історичні типи культур замкнено в самовольні рамці, як-от «фаустівські», що «йдуть під знаком своєї судьби», тобто кожен тип світової культури чи відродження замкнений у собі і, завершивши свій природний цикл, зникає, то, на думку Хвильового, хоч «кожний з цих типів не подібний до другого, але це не абсолютно, оскільки всюди вживається момент природного спадкоємства»<sup>16</sup>. Звідси — ідея «азіатського ренесансу». Згідно з цією концепцією, як резюмує відомий український літературознавець із США, редактор п'яти томного видання творів М. Хвильового в Канаді Г. Костюк, «в майбутніх подіях світу, в добу четвертого відродження (першим Хвильовий вважав азіатську культуру Єгипту, Індії, Китаю, другим — греко-римську античного періоду і третім — європейську.— М. І.) й його азіатського ренесансу в мистецтві Україна гратиме одну з провідних ролей. Україна лежить на межі між Заходом і Сходом, між Азією і Європою, належить до так званих євразійських держав. Історично навіть склалося так, що періодично Україна, з одного боку, мала економічні й культурні контакти з Заходом. Його ментальність йй

не чужа. З другого, також цілі століття Україна, як і азійські народи, була довгі віки поневоленою і не мала змоги вкладувати весь нагромаджений творчий людський матеріал, як вільний єдиний державний організм. Тільки четверте відродження людства створить умови, при яких Україна вийде на світову арену й виявить всі свої нагромаджені віками творчі сили»<sup>17</sup>.

Ця концепція, положення якої розроблені в статтях-памфлетах «Камо грядеши?», «Думки проти течії», «Україна чи Малоросія?», сприймається не як струнка наукова теорія, а радше як романтичний візіонізм; автор уже готовий був бачити «прекрасне сонце відродження», що починає новий період «бурі і натиску», перебираючи естафету античності й ренесансу й несучи її далі. Концепція «азіатського ренесансу», базованого на «психологічній Європі», мала широкий громадський резонанс і, хоч приправлена марксистською фразеологією, була визнана небезпечною для комуністичного режиму, бо орієнтувалася на національну ідею. Тому критика «малоросійщини» в творах Хвильового знаходила відгомін у кращих представників еміграційної літератури, передусім Є. Маланюка та О. Ольжича.

Важко сказати, чи концепція «четвертого ренесансу» людства і ролі в ньому України, яку обґрунтував М. Хвильовий, мала безпосередній вплив на вірш О. Ольжича «Був же вік золотий...», чи цей твір є суто власною інтерпретацією шпенглерівської теорії циклічності розвитку культур. Бо те, що Ольжич пильно стежив за розвитком літератури, сумніву не підлягає.

Спонукою для обох письменників були роздуми про роль і місце України в майбутньому соціокультурному й геополітичному процесі, була духовна мобілізація читача для боротьби за її відродження. О. Ольжич передчував наближення подиху «всесвітнього вітру», коли світ буде — «в крові, весь наскрізь» і «небеса вкриє сталь воронена блискуча» — символ залізного віку, заключний акорд циклу європейської культури. Реалії доби вписувалися в Овідієву символіку й шпенглерівську теорію. З цієї всесвітньої катастрофи має відродитися новий золотий вік, але він прийде ціною жертв і самопосвяти, до яких треба бути постійно готовим. Ідея цієї готовності пронизує цілу низку віршів поета. Яку б епоху вони не відображали, всюди відчувається «страшна вагітність, що несе плоди, які аж правнукам узріти» («Прошли пурпурні фінікійські дні...»), солодке передчуття бою, яке не знає «вагань і квилень» («Воно зросло з шукання і розпуки...»), новий «Персеполіс у димі і огні... там, в «майбутній злотній даліні» («Знаходить сонце. Кане тишина...») і т. д.

Історичні ситуації в поезіях Ольжича є різними формами вияву недекларованого героїзму, що виступає в поета як «історична конечність», в якій «закладені всі елементи стрибка в інший культурно-

цивілізаційний цикл»<sup>18</sup>. Звідси, очевидно, такий спокійно-урочистий тон завершення розповіді про драму людського поступу у вірші «Був же вік золотий...»:

*Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна.  
Золоте на світанні, за дня вітряного — срібляне.  
І застигле залізо — вночі, у холодних туманах.*

*Міцно куте з металів ще путо ніхто не роздер це.  
Дня, і місяця, й року чотири пори, а на глобі —  
В дужих карбах людське неспокійне і жадібне серце.  
І для нього судився довічний почвірній коLOBiг.*

Для О. Ольжича довершення «довічного... коLOBiгу» було не кінцем культури, а початком її нового циклу, який почнеться, коли небо вкриє «сталь нової доби, що завершує коло одвічне...». Акцентування на «вороненій сталі» має підтекст, викликаний конкретними суспільними обставинами: в поета залізний вік асоціюється з красою подвигу, потребою героїчного вчинку для нового відродження.

На що ж спертися в цій боротьбі, задля чого здійснювати подвиг? Поет визначає такі основні координати: національність і героїчність.

Утвердження пріоритету національності над «збанкrotованою комуністичною духовністю» і «банкротством ліберальної духовности» Заходу впливало з трактування політичної ситуації, яка склалася в Європі міжвоєнного періоду. «Радянська Україна? — питав у статті Два світовідчужання». — Чи треба сумніватися, що силоміць накинута ідеологія і штучно витворені настрої в догідний час обернуться там у свою протилежність. Вона мусить піднести наші гасла силою самої діалектики національного дозрівання. Противенство українського духовного життя і нашої поезії та життя і мистецтва європейського є безсумнівне. У нас ідеалізм і певність посідання найвищих правд, а поруч з цим матеріалізм Європи і мертве шукання за формою. Тут — войовничість, там — пацифістичні страхи і т. д. і т. д. Україна становить тепер в Європі окрему психологічну область. Тому треба поставити під знак запитання конечність нашої культурної орієнтації на сучасну Європу»<sup>19</sup>.

В цьому виявляється відмінність позиції О. Ольжича від позиції М. Хвильового з його орієнтацією на «психологічну Європу», установкою на «західництво». Одначе ця відмінність стане не такою різною, якщо зважимо, що концепція М. Хвильового мала радше стратегічний характер, концепція ж О. Ольжича впливала з політичної ситуації, яка склалася на той час, у переддень Другої світової війни, в Європі.

Можна сказати, що обидва прогнози значною мірою ствердилися. Ми сьогодні є свідками синтезу західної і східної культур, про який писав Хвильовий, і Україна як незалежна держава має перспективу зайняти в цій новій культурі, в цьому новому відродженні достойне місце.

З другого боку, Ольжич прозріливо передбачав, що силоміць накинена Україні (та й не тільки їй) комуністична ідеологія обернеться у свою протилежність і «мусить піднести наші гасла силою самої діалектики національного дозрівання». Ми живемо в час, коли перша частина цієї тези — крах комуністичної ідеології — вже здійснилася, а друга — процес національного самоусвідомлення українського народу і пробудження його до державного життя — почав здійснюватися.

І ще одна характерна деталь: змінність циклів історичного колообігу у вірші Ольжича «Був же вік золотий...» «накладається» на «людське неспокійне і жадібне серце», яке при різних обставинах зберігає свою суверенність, якісь сталі й незмінні прикмети. Власне, риси цієї стабільності серця простежує поет на широкому плацдармі різних історичних епох, починаючи від початків людської цивілізації до сучасності. Точно знайденим штрихом поет уміє зв'язати оті, відзначені Є. Маланюком, «оба поли времені», перекинути місток між людиною доісторичного племені й сучасною людиною, зокрема розумінням обов'язку охоронця того племені й обов'язку сучасника перед своїм народом. Поет наче чує голос виставленого у вітрині історичного музею експонату: «Мене забито в чесному бою, Поховано дбайливою сім'єю». А потім нові візії:

*Я жив колись в простому курені  
Над озером з ясними берегами.*

(«Археологія»)

Чий це голос: того ж експонату у вітрині музею чи ліричного героя, який хотів би заглянути в своє далеке минуле? Дарма дошукуватися, бо й сам автор не міг би дати чіткої й однозначної відповіді. Принаймні в збірці «Рінь» останні два цитовані рядки взято в лапки, а в журнальній публікації на сторінках «Вісника» (1933, т. 2) вони були без лапок. Подібний прийом уже в більш відкритій формі зустрічаємо у вірші «Негритянський божок» — історії про те, як європейські пришельці зірвали в селищі африканців їх могутнього, а тепер безпорадного бога і повісили на гвіздок на стіні, — історії, що закінчується рядками:

*О брате! Наших чарів і казок  
Не виявити тут нам до могили.*

*У мене теж у черепі зірнок,  
Я також бог, великий і безсилий...*

Коли читаєш такі вірші, створюється враження, що атрибутами давніх часів, доісторичними, античними та середньовічними епохами поет об'єктивізує власні настрої і переживання, мовби перевіряючи їх уроками історії, досвідом минулого. Ця риса поезії Ольжича була помічена вже сучасною йому критикою. Так, критик І. Дубицький в рецензії на збірку «Рінь» підкреслював, що наукові інтереси Ольжича вплинули на формування його філософського світогляду й поетичного світосприйняття. Що «це звідциль береться ця схильність поета розглядати все з якоїсь віддаленої точки зору, з погляду якогось історичного релятивізму, ця внутрішня потреба об'єктивізувати пекучі проблеми сучасної української дійсності, вбираючи їх в одягу античних сюжетів, і звідциль і ця туга за давніми героїчними часами, за легендарними часами варварів та їхніх суворох лицарських чеснот. Є в цьому якась своєрідна романтика — не чужа, зрештою, і іншим народам, — якої психологічну потребу ми можемо сьогодні особливо гостро відчути. Але навіть крізь найбільш активістичні, бойові поезії цієї збірки проривається інколи метафізичний неспокій автора, неспокій, що випливає з його духової постави до всесвіту і який накладає на всі поезії печать якоїсь незбагненої глибини і величі»<sup>20</sup>.

Недарма герой поезій Ольжича нагадував Ю. Кленові мандрівника, який подається в далекі нетрі історичного минулого, щоб принести коштовну перлину. «Недарма ж на нього з грубої книжки в твердих палітурках пливе «симфонія п'янка одвічного натхненного закону», недаремне ж такі метафори: «крізь сірий мармур часу проступає» і ця екзотика: «шкур гарячі плями», табор між чагарниками, серце плямисто-вогняне, як шкіра леопарда, що жене кров, мов стадо кіз (Пісня пісень?), далека Японія, Німеччина, де XVI століття і «соняшна тривога» барокко уживаються поруч з «яснопанцирною» сучасністю...»<sup>21</sup>. А вживаються вони завдяки наскрізному мотиву — відваги й самопожертви як добровільно накладеного на себе обов'язку. Згодом в українській поезії цей мотив найсильніше озветься в голосі Василя Стуса, який свою хресну дорогу сприйняв як призначення долі і яку він не проклинає, а благословить, щасливий тим, що саме йому випали найтяжчі випробування заради визволення батьківщини.

Та ж ідея призначення-самопожертви у збірках О. Ольжича «Рінь» та «Підзамча» (книжка видана в 1946 р., вже по смерті поета) виражена не так прямо, як у Стуса, а радше безособово, через зовнішні безсторонні, епічні картини та ситуації, але з виразним внутрішнім підтекстом кожної з них — від усвідомлення того захисника племені

з «табору над чагарниками», що його долоні не ослабнуть при наближенні ворога, до впевненості сучасного борця загинути за ідею. Ціла шеренга історичних персонажів — від безіменних до зафіксованих народною пам'яттю та писаною історією (Сервій Туллій, Ганнібал, Данило Галицький) — стає підтвердженням універсального закону сутності життя і людини, яке поет сформулював так:

*Крізь мряку, що чола вкрила,  
Крізь гори легкі паперу  
Дух радісні пружить крила,  
Випростує горді пера.*

*І, як у віках, вкритих пилом,  
Стають до старого двобою  
Твоє уродливе тіло,  
Твоя незборена воля.*

*Мотори гудуть над землею,  
Наосліп смертельні окуви.  
Та буде завжди твоєю  
Безсмертна мить постанови.*

*Змагання пориву і страху  
Не вмере у століттях далеких,  
Щоб плакала Андромаха  
І вже вирушав Гектор.*

(«Ясне мерехтіння кіна»)

Збірка «Підзамча» доводить стильові прикмети поезії О. Ольжича, базовані на прозорій класичній ясності образів і водночас непроясненій символічності, до рафінованої витонченості. Щоправда, кам'яна суворість віршів «Ріні» (поет О. Стефанович у статті про поета виділив «камінність» як одну з домінант збірки) тут дещо зм'якшується і тепліє. Український літературознавець із Братислави М. Неврлий справедливо зауважує, що у віршах «Підзамча» відчувається «гармонія думки й почуття, урівноваженість настрою, замилювання не тільки до класичних тем і художніх засобів, але й до класичного спокою»<sup>22</sup>. Вірші «Алебастер», «Шакунтала», «Голландський образ», «Яблуна на горі», «Порцеляна», «Диліжанс», «Муки св. Катерини», «Сонна Венус», «Пороша» написані протягом двох днів (25 і 26 січня 1941 р.), відкривають нову якість поетичного таланту Ольжича: глибоку потребу рівноваги духу, внутрішнього спокою, замислення над вічними цінностями, які дарують нам кожна мить життя, твори мистецтва. Привертає увагу й те, що в збірці

«Підзамча» є кілька творів на теми історичного минулого України і загалом виразніше, ніж раніше, проступають національні реалії — не нарочито, а через натяки, деталі, колорит. Підзамча — передмістя Львова, в якому з давніх давен проживали ремісники — «ткачі, кушнірі, ковалі», і сам доторк до рідної землі інтимізував лірику поета, надав їй теплоти й зворушливості. І набрякла галузка вишні, що вночі стукає у вікно (хоч поета в умовах строгої конспірації, певне, насторожував кожен стук) («Підзамча»), і глибока блакить, у якій, здається, тане й зникає людина («Яблуня на горі») — таке відчуття може виникнути тільки на рідній землі, серед своїх людей. Та й сама вишнева галузка була чимсь більшим, ніж несподіваний вістун весни, — вона мимоволі асоціюється з Шевченковим «садком вишневим коло хати», з Антоничевою «країною вишні й соловейка», на якій він сам був хрущем... Чимдалі — тим образи, нав'язні світовою класикою, мовби переселяються на Україну. Алебастрова коринтянка, вирізьблена невідомим майстром давньої Еллади, наче повторюється в живій дівчині, «І світло, що на голову сплива, Крізь білий мрамур цери проступає» («Алебастер»).

Щоб зрозуміти вірш «Шакунтала», не обов'язково знати п'єсу з цією назвою індійського драматурга IV–V ст. Калідаси про дівчину-пустельницю, зваблену царем, а потім покинуту, аж поки голос з неба не примушує його одружитися з нею. Бо у вірші Ольжича немає й натяку на сюжетні перипетії, зв'язані з постаттю цієї героїні. Є найбуденніші прояви людського життя, селянського побуту: смагляві дівочі ноги залишають у дорожньому поросі дрібні сліди, слухняні бики тягнуть додому двоколісну гарбу, сонце опускається потойбіч дороги. Але в тому найбуденнішому прочитується незглибима мудрість, таємниця кохання, що вічно вабить і не дає себе пізнати до кінця. Щоб збагнути таємницю Шакунтали, треба було прочитати не сюжет п'єси, треба було пройти з нею через очисний вогонь страждання від пристрасті до висоти духу.

Втім, пристрасті, якщо мати на увазі еротіку, в поезії Олега Ольжича майже не знаходимо, навіть у ритуально-символізованій формі, як у віршах О. Лятуринської. І це не від аскетизму поета, Ольжич у всьому вірний собі: в його віршах не любов, а загадка любові, натяк, який можна витлумачувати по-різному, але який манитиме своєю незабгаженістю і глибиною, як очі Шакунтали. Прочитаймо «Алебастер», «Порцеляну», «Порошу» — у кожному з них еротичний натяк апелює не до безпосереднього чуття, а до його відлуння через призму мистецтва. Так, чекання коханого в «Голландському образі» пов'язане з картиною Рембрандта, а дівоча туга в «Порцеляні» не так з дійсним переживанням, як із зображенням на порцеляні в стилі рококо. Така «естетизована еротика» (Ю. Бойко) може сприйматися не тільки як асоціація, викликана спогляданням

мистецького твору, «сюжет» тут відкритий і прямому сприйняттю і може викликати безпосереднє емоційне переживання. Якщо до створення «Порцеляни» послужили суто естетичні імпульси, то автор дав можливість читачеві розгорнути асоціації в площину історичну, пов'язану з епізодами перебування в XVII ст. українських козаків у Франції, і тугою за батьківщиною, переданою через фольклорну деталь вишиваної хустини:

*У похмурому Дюнкерку  
Він сідає до стола.  
І мережану хустину  
З рукава переклада.*

Один тільки вірш «Пороша» не має, здається, побічних нашарувань:

*Русява дівчина у хустці,  
І повні глечики усі,  
Та ми зустрінемося у пустці,  
В полях на Дарницькій шосі.*

*Стежки завіяло наново,  
І гусне зовсім сиза мла,  
І тільки лиця калиново  
Тобі рум'янцем поняла.*

*Ходімо так. А я тепер би  
Ішов куди б там не було.*

.....  
*Ой, там за скиртами, повз верби,  
Я знаю простий шлях в село.*

Яка прозора недомовленість. Справді, від чого калинові рум'яниці на лиці таємничої дівчини з повними глечиками — від морозу чи, може, від хвилювання? І яка безпосередність недомовленості у визнанні: «А я тепер би Ішов куди б там не було». Поет послідовний і вірний принципіві, висловленому в «Сонній Венус»: «... Почування, що в тобі росте Не будеш здатний ти назвать ніколи», але ж це визначає своєрідність його поезії. Через те у віршах Ольжича важко відділити особистісне хвилювання від переживання, викликаного твором мистецтва чи якоюсь історичною подією. Так, читаючи у вірші «Муки св. Катерини» звернення ліричного героя до мучителя перекласти на нього її страждання:



*Ти, що сієш тьму і зло між люди,  
Кров невинну, праведну ллючи,  
Шли удвоє всі твої облуди  
До мого ложа уночі.*

*Хай гарцюють по кутах кривляки,  
Кров і піт співаючи мені.  
Щоб пустили тільки посіпаки  
Катерину Діву на стіні.*

Мимоволі пов'язуєш цей вірш з настроями поета після загибелі поетеси Олени Теліги в Бабиному Яру в 1942 році. Але ж під віршем стоїть дата 21 січня 1941 р. Втім, це неспівпадання тільки підтверджує істину: справжня поезія володіє даром передбачення. Поет передчував неминучість жертв у тій боротьбі, якій присвятив своє життя і до якої мобілізував своїх сучасників. А хіба не пророчим виявився підзаголовок вірша І. Драча «Марія з України...»: «Від Освенціма до Чорнобильської АЕС» — автор такого апокаліптичного змісту свідомо в нього не вкладав...

Ольжичеві чужа будь-яка прямолинійність чи ілюстративність. Найвище піднесення ховає в нього краплю гіркоти, постать, історична подія розкриваються в творах з несподіваного боку. Це особливо помітно у віршах української історичної тематики, зокрема в «Триптиху» («Данило», «Р. Б. 1669», «Зимовий похід»).

Так, Данило Галицький показаний в момент своєї державної величі, своєї «огненної слави», яка йде вже не за князем, а попереду князя. Але увага поета зупиняється не на знаках цієї маєстатичності, і приготування до походу просто фіксуються як щось само собою зрозуміле, майже ритуальне. Увага зупиняється на внутрішньому слухові, на передчутті князя:

*До дна Каялу вилято далеку,  
Та Див вже знову у верхах дерев.  
І, вітрячи незнану небезпеку,  
Навколо грізно кидається Лев.*

Полярні символи у цьому вірші стоять проти себе як дві сили: зловісне віщування «словополківського» Дива і охорона Лева, вони мовби спроектовані в далеку історію, поєдинок між ними не завершений для поета.

1668 рік теж акумулює в собі драму України: цього року Петро Дорошенко стає гетьманом як Лівобережної, так і Правобережної України й виношує плани відновлення незалежності України. Але цей його найвищий тріумф стає початком його поразки, бо самозвані кон-

куренти при підтримці опікунів — Польщі і Москви — знову розшматовують живе тіло його батьківщини. І — навпаки: поразка Зимового походу військ УНР під командуванням генерала Ю. Тютюнника в 1921 р. обертається перемогою духу, бо

*Тепер вже піде у весняну даль  
На все твій шлях неугнуто і прямо.*

Саме так «неугнуто і прямо» пішов шлях самого Олега Ольжича, який свій колосальний інтелектуальний і духовний потенціал підпорядковував (добровільно, за внутрішнім вибором) короткому слову наказу.

Виконанню цього «палючо-огненного наказу» присвячена збірка Ольжича «Вежі» (Прага, 1940), яка складається з поеми «Городок 1932» та циклу «Незнаному воякові». За зовнішніми ознаками, як було вже відзначено, ці твори контрастують з віршами «Ріні» й «Підзамчі»: замість скупого малюнка, ощадної, але промовистої деталі — мова гасла, заклику. Але твори другої збірки споріднює із віршами першої і третьої відчуття межової лінії, мужність на краю безодні. «Городок 1932» та «Незнаному воякові» це мовби перенесення проблем обов'язку, поклику з інтелектуальної сфери в сферу емоції, волі.

В «Городку 1932» такий підхід продиктований самою ситуацією. Сюжетною основою твору став напад бойової української військової організації (УВО) Організації українських націоналістів на пошту в м. Городку на Львівщині, щоб здобути для організації гроші. Акція була здійснена, але кількох членів групи — Василя Біласа, Дмитра Данилишина, Юрка Березинського — схопила поліція за допомогою введених в оману селян. Суд засудив Біласа та Данилишина до страти, і вони були повішені, вирок смерті Березинському було замінено на довічне тюремне ув'язнення. Суд над юнаками мав значний резонанс серед українського населення, оскільки їх вчинок сприймався як помста за криваву пацифікацію (утихомиріння) польським урядом українського населення на початку 30-х років. Про городоцьку операцію писав не тільки Ольжич, вірші Біласу й Данилишину присвятила й Олена Теліга.

Втім, у поемі «Городок 1932» здійснена націоналістичними бойовиками акція виступає лише приводом, відправною точкою, яка давала зразок екзистенціальної ситуації — грані між життям і смертю, в якій часто опинялися герої «Ріні», але то були змодельовані ситуації, а тут само життя дало яскравий приклад. І ще, мабуть, поведінка юнаків була не тільки мобілізуючим моментом, а й примірянням себе до подібної ситуації, яка може, мусить статися, що згодом дійсно сталося. І ще одне — якщо вірші «Ріні» та «Підзам-

ча» розраховані на публіку елітарну, обізнану з історією та мистецтвом, якій щось промовляють імена історичних діячів та літературних персонажів, то «Городок» адресується і читачеві, не втаємниченому в складних філософських матеріях. Тому тут —

*Слова, що прості і суворі,  
Як величність того Різдва,  
Що нас у горінні, не в горі,  
Порвало і ще порива.*

*Товаришу любий мій, брате,  
Хіба упокорить нас це?  
Хто вмів справедливо карати,  
Той дивиться смерті в лице!*

*Для тих, що нікчемні і кволі,  
Заквилять про зламаний цвіт, —  
Неугнутість нашої волі  
І нашої віри граніт!*

Цикл «Незнаному воякові» пов'язаний з «Городком» і темою і прямою політичної дидактики. Сюжет розгортається тут уже не навколо якоїсь однієї події, а відображає процес становлення підпільника-революціонера, гартування його характеру. М. Неврлий у цитованій уже статті про Ольжича вбачає у поемі «явний натяк на традиційне культурницьке просвітянство, яке часто помпезно відзначало різні роковини, але ігнорувало голод і холод українського робітника й селянина. Згадаймо, що це просвітництво засуджував свого часу, очевидно, за іншого клімату й за інших умов, Микола Хвильовий»<sup>23</sup>. М. Хвильовий засуджував скоріше національне угодництво, шароварну малоросійщину, аніж «традиційне культурницьке просвітянство», яке немало зробило для пробудження національної самосвідомості українського народу. В О. Ольжича бачимо дещо інше. Тут вплив скоріше Д. Донцова, який, заперечуючи традицію культурників і прихильників європейського демократизму, орієнтував молодь на силу й енергію. Цього впливу зазнав не лише Ольжич, а й уся «вісниківська квадрига» (Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, О. Теліга). Олена Теліга в статті «Сила через радість» в донцовському дусі протиставляла сувору психіку свого покоління розслабленій психіці дев'ятнадцятого століття, перенесеній у століття двадцяте. Вона протиставляла «анемічних комбінаторів-культурників» драгоманівців і «дрібненьких еротоманів» винниченківців суворому поколінню сучасників, яке не знає «вагання і квилін» і найбільш яскравим представником якого в сучасній поезії вважає

Олега Ольжича. «Постаті Ольжича, — пише вона, — не зрікаються насолод життя зі страху, що ці насолоди перешкоджають їм у боротьбі. Вони певні своїй силі і віри в свою мету. Завдяки їм завжди потрапляють відірватися від «найхмільнішого келиха» до змагання, яке на них чекає. Яка ж мусила бути любов до батьківщини у тих, що уникали всіх радощів, боячися, що завдяки їм забудуть про свою мету. І чи ж не бачимо ми тепер сотки прикладів, коли сучасні герої кидають найдорожчі речі — любов, родину, творчість — навіть не з почуття обов'язку, а з почуття покликання, для формування свого світогляду, яке є такою ж складовою частиною життя, як і його насолоди»<sup>24</sup>.

Сам Ольжич — один з таких прикладів. Він сам теж був «ювілянтном культури». Ми вже наводили свідчення М. Антонович-Рудницької про те, що він був організатором багатьох ювілеїв та історичних дат. Чи не є це полеміка про шляхи боротьби (твір датований 1935 роком), можливо, й внутрішня боротьба в самому собі, коли «радість творчого спокою» була розтята «лезами сурем», підготовка до миті, коли «Архангельська срібногоса труба» затремтить «крізь простори і душі»?!

«Нащо слова? Ми діло несемо», сказав поет, і діло, чин стає головним змістом життя його героя:

*Твоє поготів'я пекуче... Та враз —  
Записка: нагальна розмова.  
Товариш нервово говорить: наказ.  
На шосту годину до Львова.*

*Робоче убрання. Лиця не голи.  
Усе докладніше — на стрічі.  
Ніхто бо не знає години, коли  
І де його справа покличе.*

Нагадаймо: це писалося в «мирному» 1935 році, зображена ситуація — моральна мобілізація поетового героя до такого наказу і до такої справи. І, певно, якби такої мобілізації не було, не було б і такого сильного, такого широкого й організованого партизанського руху в роки війни та у повоєнні роки.

Як би склалася творча доля Олега Ольжича, якби він не загинув у концтаборі? Скоріше всього могли бути два варіанти: або він залишився б у підпіллі УПА і загибель була б трохи відстрочена (як у Ю. Липи), або ж перебрався б на Захід і продовжив би наукову і творчу діяльність, як Є. Маланюк, Б. Кравців та інші митці, що стали емігрантами.

Але про це марно гадати: все сталося так, як сталося, як могло статися, як було передбачено самим поетом.

Сучасник і близький приятель Олега Ольжича Олекса Стефанович розповів у своїх спогадах, що Олег приснився йому, мабуть, у хвилину своєї смерті, і він згодом написав про це вірш:

*В дверях у сні з'явився,  
Тихо став на порозі.  
(Так Дараган колись  
В час улокою в Бозі).*

*Знаю, звідкіль ідеш,  
Вдержати мушу, затримать, —  
Кинувся... Де ти, де ж? —  
Тільки ніч за дверима.*

*В серці той вираз твій,  
Образ той тугосвітній...  
Брате по духу мій,  
Брате мій кінецьсвітній!..*

І пояснював останній рядок: «Кінецьвість була для Ольжича «незрівнянним вином». Кінець — чимсь величним, високим («величкінця», «як велично, що нам не дано...», «найвищий вінок»)»<sup>25</sup>.

Такий кінець і такий вінок дістається обраним...

Олег Ольжич став сьогодні легендою. Настав час, щоб повернути цій легенді реальну основу, щоб він постав перед нами як поет, учений, революціонер, нарешті, як людина.

<sup>1</sup> Цит. за статтею.: Винар Л. Наукова діяльність д-ра Олега Кандиби // Український історик.— Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1985.— Ч. 1/4.— С. 55.

<sup>2</sup> Пастернак Я. Олег Кандиба, археолог-дослідник // Український історик.— 1969.— Ч. 1/4.— С. 7.

<sup>3</sup> Антонович-Рудницька М. Із споминів про Ольжича // Український історик.— 1985. Ч. 1/4.— С. 109.

<sup>4</sup> Цит. за статтею.: Шумейда Я. Чому загинув д-р Олег Ольжич у концентраційному таборі? // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 88.

<sup>5</sup> Антонович-Рудницька М. Із споминів про Ольжича // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 109.

<sup>6</sup> Шумейда Я. Чому загинув д-р Олег Ольжич у концентраційному таборі? // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 89.

<sup>7</sup> Жданович О. На зов Києва // Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 204.

<sup>8</sup> Гуменна Д. Несподівані зустрічі // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 114-115.

<sup>9</sup> Лапчик Т. Як загинув Олег Кандиба-Ольжич // Український історик.— 1985. Ч. 1/4.— С. 120.

- <sup>10</sup> Антонович-Рудницька М. Із споминів про Ольжича // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 103.
- <sup>11</sup> Рубчак Б. Олег Ольжич // Координати. Нью-Йорк, 1969.— Т. I.— С. 162.
- <sup>12</sup> Бойко. Ю. Вибрані праці.— К., 1992.— С. 293, 294.
- <sup>13</sup> Гординський С. Поети другої генерації // Назустріч.— 1936.— 15 лютого.
- <sup>14</sup> Маланюк Є. (Рец. на зб. «Рінь») // Вісник.— 1935.— Т. 14.— С. 929.
- <sup>15</sup> Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході.— Т. I.— С. 163.
- <sup>16</sup> Хвильовий М. Твори: У 2 т.— К., 1990.— Т. 2.— С. 610-611.
- <sup>17</sup> Костюк Г. Неопалима купина (Роздуми редактора п'ятитомника М. Хвильового) // Слово.— 1990.— 36. 12.— С. 143.
- <sup>18</sup> Бойко. Ю. Вибрані праці.— С. 289. 1986.— Ч. 1/2.— С. 67.
- <sup>19</sup> Кандиба О. Два світовідчуття // Студентський вісник.— 1931.— Ч. 8/10.— С. 14.
- <sup>20</sup> Дубицький І. Рец. на зб. «Рінь» // Мн.— 1935.— Ч. 5.— С. 130.
- <sup>21</sup> Клен Ю. Ще раз про сіре, жовте і про «Вісникову» кваліфікацію // Вісник.— 1935.— Ч. 6.— С. 424.
- <sup>22</sup> Неврлий М. На ясність дум // Україна.— 1989.— Ч. 29.— С. 9.
- <sup>23</sup> Там само.
- <sup>24</sup> Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 98.
- <sup>25</sup> Стефанович О. Збір. твори.— Торонто, 1975.— С. 250.

## НЕ ЗРІКАТИСЯ СВОЄЇ ДУШІ (Юрій Липа)

Юрій Липа — одна з чільних постатей української культури і суспільної думки міжвоєнного двадцятиліття — повертається сьогодні до нас фрагментами, мовби розділяючись на кілька особистостей, діяльність яких реалізувалася у сферах, доволі віддалених між собою: художня творчість, історіософія, медицина.

Кожна з цих галузей вимагає людини цілковито, вимагає повної самопосвяти, і поєднання в особі Юрія Липи письменника (поезія, проза, літературна критика), лікаря та філософа історії можна було б вважати винятковим явищем на тлі того часу та тогочасного середовища. Але це радше правило, аніж виняток. Олег Ольжич — трохи молодший сучасник Ю. Липи — теж поет, публіцист, громадський діяч і учений-археолог; Є. Маланюк — поет, культуролог і інженер. Приклади, може, не такі показові, можна було б продовжити.

Чим пояснити цей феномен політичного, літературного та наукового життя української еміграції 20-30-х років?

Євген Маланюк у статті «Спізнене покоління» стверджував, що більшість українських поетів еміграційного кола другого покоління не були поетами за покликанням, не були «вродженими» поетами. І до таких «невроджених» потрапили не тільки, скажімо, Максим Грива чи Микола Чирський, поетична творчість яких поступалася іншим видам діяльності, а й першорядні імена — названі нами Олег Ольжич та Юрій Липа, а також Оксана Лятуринська, Леонід Мосендз. Є. Маланюк ладен був зробити виняток хіба що для Юрія Дарагана та Олекси Стефановича, ну а про себе, який закінчив Господарську академію в Подебрадах, із зрозумілих причин не гадує.

Стаття Є. Маланюка «Спізнене покоління» була написана не по свіжих слідах, а з дистанції часу (1958 рік). Позиція автора здається непереконливою: як можна таких яскравих митців слова, що залишили тривкий слід у літературі, вважати не «вродженими» поетами, поетами не за покликанням, крім цього, хіба не може поет за покликанням бути наділений ще якимось талантом? Та справа не в тім, що Є. Маланюк хотів відмовити комусь у справжності таланту. Його твердження можна також вважати тезою, що має не методологічний характер, а стосується психології художньої творчості.

Втім, щодо психології, то вона засвідчує закладену в обдарованій особистості потенційну здатність до різних типів діяльності, прагнення реалізувати ті грані закладених можливостей, в яких є або найбільша потреба, або для яких складаються сприятливі умови. Уже на наших очах, протягом кількох останніх років, відбулося «перевтілення» не одного з талановитих поетів і прозаїків у громадських і політичних діячів настільки, що музи або замовкли, або ж озиваються кволенькими голосами. Наскільки така трансформація корисна для майбутнього нації, покаже історія, але ситуація — політична, психологічна — часто диктує спосіб реалізації творчого обдарування, спосіб самовияву особистості.

Юрій Липа намагався реалізувати всі свої творчі задатки, спрямовуючи їх в одне русло — служіння національній ідеї. Протягом усього життя він був вірний цій постанові, і коли в той чи інший період переважав той чи інший характер його діяльності, то це диктувалося найбільшою доцільністю цієї діяльності.

Син українського письменника, лікаря та громадського діяча Івана Липи (народився Юрій Липа 1900 р. в м. Одесі), він успадкував від батька не тільки суспільні та національні ідеали, а й пішов його слідом, вступивши на медичний факультет Познанського університету. До того були місто Кам'янець-Подільський та містечко Винники під Львовом, куди довелося виїхати після поразки Української Народної Республіки. Після закінчення університету та курсу військових лікарів у Варшаві працював лікарем у польській столиці,

брав активну участь у громадському та культурному житті української еміграції. Крім поетичних збірок «Світлість» (1925), «Суворість» (1931) та «Вірую» (1938), видав три книжки новел під однаковою назвою «Нотатник» (дві в 1936, одну — в 1937 рр.), історичний роман «Козаки в Московії» (1934), праці «Бій за українську літературу» (1935), «Українська доба» (1936), «Призначення України» (1938), «Чорноморська доктрина» (1940), низку праць на медичні теми. А коли настала можливість реальної дії, повернувся на Західну Україну і взяв участь у діях УПА як лікар, де й загинув у серпні 1944 від рук енкаведистів.

Отже, письменник, лікар, публіцист... Але ж усе це різні сторони однієї й тієї ж діяльності, реалізація «чину». Візьмімо найнеполітичнішу сферу діяльності — працю про лікарські рослини «Ліки під ногами». Ось як вона починається: «Це було в 1919 році. Невеличка українська армія, оточена в Кам'янці на Поділлі з усіх боків більшовиками і поляками, не мала нізвідки помочі. День і ніч відбивалися від ворога частини Директорії, обороняючи свою тимчасову столицю. Надія була, що окремі повстання по цілій Україні сполучаться в одно загальне, і тоді вдасться наново здобути обидві столиці України. Треба було б тільки видержати.

Не вистачало харчів, обмаль було аmunіції, але з тим ще так-сяк давали собі раду бійці. Найгірше було з ліками. Не було чим лікувати хворих і ранених. Не було чим гальмувати кровотечі, обнижувати гарячку, гоїти запалені кишки і рани»<sup>1</sup>. То ж чи тільки про лікарські рослини книга «Ліки під ногами»? Таким чином, у твердженні Є. Маланюка про «невроджених» поетів другого покоління української еміграції прочитується думка: поетами робили обдарованих молодих українських емігрантів обставини, які склалися після поразки визвольних змагань українського народу в 1917–1920-х рр.

Що чекає Україну, затиснуту в лещатах сусідів-хижаків, коли на східних материкових землях надія на відродження державності на соціалістичних засадах не здійснилася, «українізація» була потоплена в крові, а на західних, окупованих Польщею, почалися «пацифікація» та «ревіндикація»? Все це — цілком закономірно — викликало одвічне гемлетівське питання «бути чи не бути?», що особливо посилювалося умовами еміграції. На зміну недавньому піднесенню й ентузіазму («ми ж горді лицарі непереможного духа», злиті в «непереможні когорти») приходило почуття розгубленості, розчарування і зневіри тих, що пройшли «облуплений трагічний Каліш» та інші подібні табори, почуття «безмежної тоски» (Ю. Дарган). «Прихід політичної дозрілості, — писав Є. Маланюк, — в розпачливо-таборових умовах роззброєного війська і спричинив своєрідну «психічну травму», яка повела наше покоління в науку



(Подебради), в мистецтво, а нашу групу завела в літературу (переважно в поезію)»<sup>2</sup>.

Настроєм розгубленості й розчарування треба було протиставити тверезий аналіз ситуації: чому боротьба за українську державу зазнала поразки і які шляхи можуть привести до відродження України. Виникла необхідність формування політичних та історіософських концепцій, на основі яких можна було б виробляти конкретну програму дій. У процес ідейного державотворення активно включилася й література, зокрема поезія, яка виробляла свою історіософію. Поетичне слово було підпорядковане конкретній меті, ідеї, програмі, чиніві:

*Ім'я сучасного — ми,  
ім'я будучини — чин,  
Хто спинився — той служить тьмі,  
Хто в поході — звитяжить він,  
Він підлетить, як орел,  
Він зілле все,  
Що з глибоких джерел  
День нам несе.*

(«Щоденний бій»)

Передусім в поезії емігрантів виникає образ втраченої України в широкій історичній ретроспекції.

Хоч цей образ в кожного з поетів має свої акценти, спільним для всіх є віра в те, що втрата — не назавжди, що «це тільки мить і проба» (Ю. Липа) і що виноградник — цей біблійний символ батьківщини — буде відновлений. На готовність до такої віднови і була спрямована творча енергія еміграції. Свій шлях вони сприйняли як призначення долі і ступили на нього. Власне призначення усвідомлювалося як невіддільне від призначення України.

В творчості Ю. Липи мотив особистого призначення розгорнувся в наскрізний мотив його лірики, мотив призначення України — в історіософську концепцію, хай і виглядає вона радше романтичною візією, аніж науковою теорією.

Виникає спокуса розглядати поезію Ю. Липи як своєрідний еквівалент його теоретичних положень, хоч образний світ не накладається на логіку аргументів, бо — крім внутрішньої специфіки поезії і науки — кожна з них входить у свою традицію. Тут можна говорити не так про накладання, як про співвіднесення, взаємодоповнення. Це виразно видно при зіставленні вірша «Призначення» з працею «Призначення України». У вірші мовиться про призначення особистості:

*Коли прийшла пора і ти дозрів  
У муках днів, у боротьбі з собою,  
Як образ берегів в імлі, на морі —  
В одній хвилині з'явиться тобі  
Твоє призначення і зміст.*

*То лиш приходить раз, але назавжди.  
Не стерти образу цього тобі,  
Ти не втечеш, дивись вперед — і знай:  
Одно тобі зосталось тільки: жити ним,  
І сповнитися ним, воно — від Бога.  
Як же не вчув призначення свого, —  
Ти ще не жив і ще не вартий вмерти, —*

в науковій праці — про призначення історичне. Вірш і трактат виходять із основної спільної засади: самопізнання, самоусвідомлення, саморішення, чин.

Передусім, для Юрія Липи було неприйнятним судити про свій народ за якимись апріорними підходами, в яких не враховано власної природи. Це положення є одним з вихідних в історіософській концепції Ю. Липи, яка має історичний, соціокультурний та психологічний аспекти. Усвідомлення самоцінності нації дає можливість пізнавати свою душу зсередини, розрізняти «себе» й «іншого», «своє» й «чуже».

В концепції Ю. Липи явно відчувається відгомін вчення Г. Сковороди про самопізнання — чи це стосується особистості, чи народу (якщо ти українець — будь ним, якщо німець — «німечествуй», француз — «французюй», татарин — «татарствуй», бо добре все те, що на своєму місці, що природне й не перемішане з чужим).

Ю. Липа наголошує на одному з найголовніших, на його думку, аспектів самопізнання: не вбачати в своїй відмінності від інших свою нижчевартість, не оцінювати себе з позицій іншого і за його критеріями, а залишатися собою:

*Глянь, приходить француз, той, що має  
сто мислей на мить...  
Ось германець, лунатик у знаках і маршах...  
Ось і ти став і дивишся гнівно. Пізнай їх.  
Кожен з них є собою, а ти — українець.*

(«Народи»)

Так, пізнай їх, пізнай і полюби, бо любити ближнього заповів Господь. Але хай ця любов до інших не веде до відречення від себе, від своїх. Пам'ятай:

*..Серед людей я маю ще рідню:  
В минулому й сучасному пізнаю  
Відразу їх...*

(«Люблю я всіх людей...»)

«Свідомість роду» в концепції Ю. Липи — одна з найбільших цінностей раси. Це генетична пам'ять, здатна через десятиліття і навіть століття відродити традиції національної структури господарського, адміністративного, політичного, військового характеру, які через певні зовнішні причини припинили своє існування. Ю. Липа наводить цілу низку таких відновлень, а в уяві тодішніх — та й сьогоднішніх читачів — живими були товариства «Січ», що породили таке явище, як січове стрілецтво.

Тільки неповторність власної природи, власної духовності, власної традиції є запорукою її самозбереження, відтворення і дальшої перспективи нації.

*Просто дивись в лице усьому, що довкола;  
Все, що є рідне, то — рідне, вороже — ворожим зостане...  
Будь тим, чим єси, — це є заповідь вища від неба,  
А потім, як можеш, будь тим, чим ти є, —  
будь ще ліпшим.  
(«Простовіч»)*

Акцентування на внутрішній природі нації, як найбільшому гаранті її існування, було викликане важливими причинами. Питання, чому Україна — одна з наймогутніших країн Європи раннього середньовіччя — втратила свою незалежність і протягом багатьох століть була бездержавною нацією, у 20-30-ті рр. особливо гостро стояло перед українською інтелігенцією, для якої поразка національної революції 1917-1920-х рр. була й особистою трагедією. В чому причина трагічного становища, в якому опинилася Україна: в несприятливому збігові обставин, а чи, може, в зміні менталітету нації, в її переродженні, втраті державницького начала? Звичайно, аналізувався перебіг подій бурхливої революційної доби, помилки і прорахунки політиків, державних діячів, особливості геополітичної ситуації.

Але історики, філософи, письменники прагнули поставити події останніх років у ширший історичний контекст, визначити глибші закономірності історії України протягом принаймні шести останніх століть бездержавності.

Згадувалися зокрема слова німецького філософа XVIII ст. Й.-Г. Гердера, який називав Україну новою Елладою і пророкував їй — на підставі родючої землі, лагідної вдачі та музичного хисту її народу — велике майбутнє.

Однак еллінське начало в психології українців трактувалося тепер у дещо іншому аспекті. Є. Маланюк, виділяючи два основні складники української нації — еллінський (естетичний) та варязький (державотворчий), вважав еллінство руйнівним фактором, завдяки якому Україна (Степова Еллада) стала здобиччю войовничих сусідів.

Маланюківська критика еллінської пасивності виразно перегукувалася з боротьбою М.Хвильового проти шароварного малоросійського етнографізму, дотикаючись з ідеологією донцовського волюнтаризму, базованою на протиставленні аристократа-войовника — носія кращих рис нації — з «сидюком»-хліборобом. Отже, в названих точках переважало критичне начало, автори на перше місце ставили ті риси, які треба було подолати, яких треба було позбутися, щоб формувати націю, яка має пройти через вогонь самоочищення, щоб бути здатною творити державу.

Юрій Липа виходив з того, що з самої негациї не може народитися позитивний результат. Він був переконаний, що ідеї «пораженства» підточують кореневу систему нації, ведуть до відходу від історичних традицій. «Ніяка ідея не викликала понуріших наслідків, ніякий ворожий похід проти України та її земель не дав таких спустошень, як ідея обниження українства, підложжя «пораженства»<sup>3</sup>.

Початок цієї філософії протесту проти самих себе Ю. Липа виводив від Г. Сковороди, вбачаючи в його закликах до «природного спрощення», втечі від світу до природи — втечу «від природи» — від природи людської особистості, бо «світ», суспільне життя — це теж природа людини. Певна річ, сучасний дослідник може вичитувати в ідеях Сковороди інший філософський сенс, зокрема небезпеки відриву людини від природи у зв'язку з прискореним розвитком технічної цивілізації. Ю. Липа бере до уваги свій аспект проблеми і формулює точку зору на неї. Для нього великою небезпекою є «пораженство відповідальних осіб, тих, що репрезентують націю, народ, расу, — інтелектуалістів і вождів, що стоять на чолі»<sup>4</sup>.

Ю. Липа виділяє різні типи цих антидержавницьких тенденцій, що сприяли занепаду державницьких змагань, серед них — ідея М. Костомарова про нездатність українців до державницького будівництва, чи твердження А. Метлинського про вмирання української нації і трактування записів фольклору як некрологів. У поглядах П. Куліша Ю. Липа вбачав зречення державності на користь північного сусіда і сублімацію національної енергії у сферу мистецтва, краси. Згадаймо з цього приводу вірш Куліша «До рідного народу», з якого так часто цитувалася перша строфа, але рідко коли цитувалися наступні:

*Народе без пуття, без честі і поваги,  
Без правди у завітах предків диких,  
Ти, що постав з безумної одваги  
Гірких п'яниць і розбишак великих!*

*Єдиний скарб у тебе — рідна мова,  
Заклятий для сусідського хижайства:  
Вона твого життя міцна основа,  
Певніша над усі скарби й багатства.*

*Се голос луччих предків з домовини,  
Тих душ святих, що марно погубали  
У злигоднях Великої Руїни,  
Котру старці своїм тріумфом звали.*

На відміну від кулішівської ідеї «нев'янучої краси» М. Драгоманов, на думку Ю. Липи, висуває як органічну для українського етносу ідею соціальної справедливості. Всі ці теорії, хоч і не заперечували самобутність українців, вважали їх народом слабшим від сусідів і, отже, цілком виправданою політичну залежність від них. Логічно вони вели до невизнання перспективності національного руху й національного самоствердження.

Ідеї національного «пораженства», їх деструктивний характер, привели Ю. Липу до потреби сформулювати власну теорію походження української нації і становлення української державності, їх основних джерел і складників та перспектив розвитку. Ю. Липа оперував переважно терміном не «нація», вважаючи його поняттям порівняно новим і радше політичним, а «раса», вважаючи на його більшу історичну протяжність, але він визначав расу не за антропологічними, а за психологічними і — ширше — духовними ознаками, закріпленими в історичній традиції. Завдяки цьому раса завжди відкрита для проникнення «чужих» елементів; вбираючи їх, вона збагачує власні потенційні можливості. Водночас у процесі історичного розвитку раса виробляє такі необхідні для повноцінного функціонування і самозбереження якості, як цілість та єдність, що виявляють її здатність до відпорності, самозбереження і наступу. В «Призначенні України» наводяться факти, як у 1917–1923 роках українські селяни виганяли зі своїх сіл перевезених туди чужинців, сприймаючи їх як ворожу супроти себе силу. У вірші «Зайди» ідея самозахисту раси передана через конкретну ситуацію: село зустрічало непроханих гостей начебто поклоном, гоже всміхалася молодиця, але за цими зовнішніми ознаками таїлися зовсім інші почуття, які відчували й «гості»:



Село, село... З піснею і прокльонами,  
 І тяжкоплинним ревом волів;  
 Ніякими законами, ніякими легіонами  
 Ще ніхто села не одолів...  
 ...Довкола їх сонця і зрости тисячі симфоній,  
 Довкола них історії тривога, —  
 Вони ж не бачуть того,  
 Обходячи свої обори, лічучи свої патлаті коні...

...Коли ж надійде день Страшного Суду  
 І велику огняну стіну утворять херувими,  
 І архангели, трубячи в труби, —  
 Встануть селяни, як тучі, і заповнять рівнини,  
 І промовить кожен із дивним спокоєм:  
 — Господи, був я і злодієм, і героєм, —  
 Я ж бо ріжним голосам внемлю,  
 Але дав ти мені, Боже, землю,  
 То не пустив я нікого,  
 І не віддав нікому  
 Аж до блиску і грому  
 Страшного Суду Твогого!

(«Селяни»)

Д. Донцов у книзі «Дух нашої давнини» критикував «самозакоханого гніздюка» Ю. Липи, вважаючи його, цього «гніздюка», джерелом анархізму в українстві на противагу своєму, донцовському ідеалу «войовника» як запоруки державницького порядку й дисципліни. «Ідеал патріотизму його (Ю. Липи) не ідеал Ігоревих воїнів, ні Вишенських, цих «воєнників» у рясі в стилі Саванаролі, лиш хатка, рідний закуток (хутір Куліша). Його формула українського патріотизму — це «згода в сімействі, мир і тишина», яка була, може, на місці в світі Наталок Полтавок... Ю. Липа хоче цю тишину зробити формулою цілого нашого не лиш простонародного, а загальнонаціонального життя»<sup>6</sup>.

Ю. Липа, в свою чергу, називав сміховинними закиди в перебільшенні ролі родини. Шевченківське «сім'я вечера коло хати, а мати хоче научати» він вважав основою не тільки народного побуту, а й моралі, підвалиною української «суспільної збірності». На його думку, «саме з тої занадто великої військовості й зроджувалася часто небезпека для козаччини, аж вкінці знищила Козацьку державу»<sup>7</sup>.

Звідси випливало й трактування ролі жінки в українському суспільному житті і ставлення до неї. На відміну від Маланюкового «прокляття», кинутого в книзі «Земна Мадонна» у вічі українській жінці, яку він називав Антимарією, «відьмою-сотниківною», «повією

ханів і царів», Ю. Липа вбачав в українській жінці гарант «державницького дому», що ґрунтується на пошані жіночої гідності. Любов у Ю. Липи досягає рівня молитовного екстазу, що переростає в божественне, містичне почуття і осяяння.

Неповторність громадського укладу життя зі схильністю до утворення асоціативних груп та військової організації, культ родини, звичаєвість, в якій закріпився кодекс поведінки вдома і в громаді, — саме в цих питомих прикметах виявляється українська раса, як острів серед сусідів. Для Ю. Липи, коли він писав «Призначення України», не існувало поняття Європи як «духовної цінності», не існувало «європейської гідності», оскільки недавній ще європейський демократичний світогляд з ідеями парламентаризму змінився іншим світоглядом. Англія уявляється Ю. Липі в образі гігантського корабля, зверненого не до Європи, а до колоній; Рим повернутий до «колонізаційного терену в Абіссинії»; Берлін зі своєю фашистською ідеологією «вищості» німецької культури трактує не-німців, зокрема слов'ян та балтійців, як «вроджених слуг», а велетенський концтраційний табір московського імперіалізму відгородився від решти світу не тільки кордонами, а й духовно...

На кого може спертися Україна в цій ситуації? Вона може розраховувати тільки на себе саму, на власні сили. Звідси заклик поета не сподіватися на допомогу східних чи західних сусідів, а простувати своїм шляхом:

*Вперед, Україно! В Тебе тяжкі стопи,  
Пожари хат димлять з-під них:  
Ні Росії, ні Європі  
Не зрозуміти синів Твоїх!*

(«Вперед, Україно!..»)

Звідси — його пророчі візії:

*Знак цей рунічний завис над народом  
міцним, важкостопим,  
Всупереч Азії жаху і всупереч зручній Європі.*

*Горнами чорних воль розпалється знак цей,  
І все страшніший, величний, огненний, палючий  
Сходить над краєм, як дивна планета. Навкруг  
Юрби сусідів дрижать. Найстрашніше для них:*

*чи він стопить,*

*Чи перетопить в землі цій руду на метал?  
І от поволі зростають міста, як хотіння, як гордість,  
Поволі тужавіють села, з містами поєднані міццю,  
Тяжке багатство і послух вбирають цей край.  
Ось він зіпнявся у ритмі. Ось ідуть, і я чую їх кроки.*

(«Знак цей рунічний...»)



Читач легко побачить, що деякі думки цього вірша не втратили актуальності й досі, зокрема очікування, чи перетопить Україна «руду на метал», тобто чи перетворить в реальність потенційні можливості і яке місце посіде на геополітичній карті Європи і світу. Однак вірш був продиктований передусім ситуацією 30-х років (тоді ж писалася й праця «Призначення України»), і трактування Ю. Липою України, як — за словами О. Ольжича (О. Кандиби) — «окремої психологічної області» в Європі, було ідеологічним протистоянням політиці тотальної русифікації, здійснюваної послідовно й жорстоко більшовизмом під гаслом «інтернаціоналізму», з одного боку, і опором (тоді ще теж тільки ідеологічним, духовним) «маршовій колонії» фашизму, що вже формувалася в центрі Європи, з другого. Майбутні десятиліття підтвердили прозорливість передбачення автора «Призначення України», що перекидання етнічних мас в Радянському Союзі є способом переходу від формули «совітські народи» до формули «совітський народ». Масштаби й наслідки цього «перекидання» виявляються сьогодні. Жорстокі експерименти більшовизму над народами не могли пройти безслідно. Вони призводили до деформації особистості, збіднювали потенціал нації, забираючи від неї її творчі сили. Ю. Липа усвідомлював небезпеку духовного знекровлення народу, загрозу корозії душі. Його увагу не випадково привернув вірш німецького поета кінця XVIII — початку XIX ст. Фрідріха Гердерліна «Скарга німця», який він переклав по-українськи:

*Святе народів серце, Батьківщино,  
Всеперелива прадідівська земле,  
Ти скрізь непризнана, хоч із глибин Твоїх  
Все, що найкраще, мають чужоземці.*

*Вони збирають мислі, жнива духу Твого,  
Охочі рвати кетяги винові,  
Щоб потім висміять Тебе, що Ти є нефоремна,  
Що, тремтячи в коріннях, дико в'єшся.*

*Країно генія, що — вищий і поважний,  
Любови земле, я є Твій тепер,  
Хоч часто гнівався, ридаючи, що Ти  
Сама душі зрікаєшся своєї.*

Зречення самого себе, знеособлення, втрата національної самосвідомості, на думку Ю. Липи, небезпечніші, ніж ворожі навали. Те, що в книзі «Призначення України» було означено терміном «пораженство», в поезії знайшло своє вираження у формі алегорії — топтання винограду:

*Побачив видиво я. Всі на чорних конях  
Безжалісні їздиці один за одним гнали  
І, наче в помсті, тратували стиглий сад.*

*І страх мене вгорнув. Вони ж топтали жива  
С в о й о г о краю й крові, і були свої це  
З тавром скажености, і страху, і зневіри.*

*О, хай би не діждати ще раз того стиду,  
О, хай би не діждати ще раз тої ганьби,  
Як діло знищення не від чужинців бачить!*

(«Виноградник»)

Для поета збереження і захист «найбільш беззахисного — душі» є передумовою збереження і захисту нації і держави. Поразка, навіть не одна — це, як ми вже цитували з вірша «Виноградник», — «тільки мить і проба». Але це не просто «проба», а «випробування» — один з наскрізних філософських мотивів поезії Юрія Липи, джерелом якого є біблійна, зокрема євангельська символіка, яка в українській літературі Західної України та української еміграції 20–30-х років набула національного змісту. Образ виноградника у вірші Ю. Липи — євангельський. Бог — виноградар, люди, народи — парості виноградної лози; кожну «гілку, яка не приносить плоду, відрізує він. А кожну, яка вроджує плід, він очищує, аби більше плоду давала (Євангеліє од Йоана, стих 15). Бог створював світ не тільки як вічний рай, а насамперед як терпіння та іспит, тільки через іспит людина (народ) прийде до щастя, правди, краси<sup>8</sup>.

Поезія актуалізувала мотив іспиту, перевівши його із сфери моральної в русло суспільно-політичної проблематики. Суть іспиту зводилася до того, що програна битва — ще не поразка, а випробування, гарт для нових битв. Поет Олесь Бабій благословляв ворогів «за смуток тюрем, за брязк кайдан, за кров із ран», за те, що вони кували «в душах наших гарт» («Благословення ворогів»). В цьому ж руслі розвивається й ліричний сюжет збірки Ю. Липи «Вірую» (1938), що є своєрідним відгалуженням і розвитком ідей «Призначення України». Український народ виведений на роздоріжжя, щоб віднайти «правдиву путь», пізнавши Божої «ласки чорні дні» («В покорі просять покоління...»). В цьому оксимороні («ласки чорні дні») й виражена орієнтація на гарт, на випробування, на сувору школу, через яку мусить пройти народ, щоб досягти жаданої свободи. Поет просить наслати на нього «тюрми і голод, нещастя, убивства й пожари», бо тільки таке «бичування» може ствердити серця і спонукати їх «наново почати» те, що закінчилося невдачею, і тільки тоді «господар» (Бог) відновить виноградну лозу, бо «віру живить діло» й «ім'я будучини — чин».

Релігійні мотиви виступають не як окрема тема поезії Ю. Липи, а як спосіб його світосприйняття, що через естетичний аспект утверджує ту ж історичну протяжність української раси, дешифрує генетичний код національного характеру.

Поезія Юрія Липи розвиває й доповнює язичницькі мотиви Юрія Дарагана, лицарську етику княжо-дружинної доби Оксани Лягуринської, тривожне провісництво Олекси Стефановича духом і світоглядом козацької доби, утверджуючи в українській літературі безперервність історико-культурного процесу. Автор аскетично-стриманих віршів збірки «Суворість» і написаної в манері гротескної інтермедії доби козацького барокко поеми «Ярмарок» прагнув відродити втрачену пізніше повноту української культури, наявність у ній широкого спектру філософських мотивів та стильових ресурсів.

У віршах Ю. Липи немало символів поезії бароккової доби, зокрема таких, що характеризують короткочасність людського життя, швидкоплинність часу: час — вовк, який тікає безкраїм полем; людина в житті — мов корабель у буремному морі; протиставлення земної метушні вищому блаженству по смерті; боротьба темних і світлих сил («Монах і смерть», «Диявол», «Біси і ловець», «Питання»). До бароккової традиції дослідники (Б. Рубчак) відносять у поезії Ю. Липи «уособлення таких абстрактів як смерть, любов, гарні й погані вчинки», «середньовічні мотиви життєвої нитки «від коліски до гробової дошки», характерні для барокко конструкції із звертанням у другій особі однини («ти»), архаїчність лексики, химерність синтаксису, насиченість алітераціями тощо<sup>9</sup>.

Барокковість поезії Ю. Липи підкреслив і Є. Маланюк, відзначивши, що вона «міцно насичена і с т о р и з м о м — і то не тематикою чи навіть словництвом, — поезія Юрія Липи вичарувувала нам самий дух історизму, самий дух героїчних діб нашої історії. І звідсіля її незвичайний тон»<sup>10</sup>. Одна з найбільших заслуг поета, на думку Є. Маланюка, полягала в тому, що «Липа одночасно dokonав величезної ваги відкриття цілої епохи в історичнім процесі, а саме епохи нашого пізнього середньовіччя. Тому-то саме Липі-поетові судилося започаткувати і в значній мірі перепроводити справу історичної к о м а с а ц і ї (збирання) сучасної літературної мови. Цей процес мав їй надати повноти і довершеності вже не фрагментарної «мови», а лише заінтегрованого тисячолітнім триванням історично-повного і національно вивершеного я з и к а»<sup>11</sup>.

Відновлення повноти образу України і через таку призму як стиль і мова зміцнювало усвідомлення духовної батьківщини, уславленої в століттях не тільки мечем, а й мислю, не тільки військовою звитягою, а й культурою. І цілком справедливо зазначали упорядники антології «Координати», що в своїй поезії Юрій Липа прагнув досягти того ж, що і в своїх історіософських працях: «Йшлося йому

про виховання духовного аристократа, людини незламної волі й твердого характеру, українця, який був би свідомий могутніх можливостей свого народу, чи, як часто висловлювався Ліпа в прозі, своєї раси»<sup>12</sup>.

В сучасного читача, мабуть, виникне питання: а як же з такими цінностями, як гуманізм, демократія, права особи, виробленими європейською і світовою цивілізацією? Ю. Ліпа, ставлячи в центр уваги проблему «призначення України» і власного призначення, не міг спертися на ці універсальні цінності, бо вони були потоптані в тодішній Європі. Сьогодні ситуація змінилася: у світі перемагають інші пріоритети. І все ж залишається відкритим питання: чи демократія і права людини є гарантом безпеки нації, держави, чи національна держава є гарантом демократії і прав людини? І чи можемо сказати, що Європа і Росія зрозуміли синів України, а чи гіркий докір Ю. Липи залишається справедливим і досі, коли Україна — уже як держава — знову не роздоріжжі, знову проходить іспит? Залишається вірити: Бог (справедливість) є і «він лозу відновить».

<sup>1</sup> Ліпа Ю. Ліки під ногами.— Дрогобич, 1990.— С. 3.

<sup>2</sup> Маланюк Є. Книга спостережень.— Торонто, 1962.— С. 174.

<sup>3</sup> Ліпа Ю. Призначення України.— Львів, 1992.— С. 170.

<sup>4</sup> Там само.— С. 172.

<sup>5</sup> Там само.— С. 177.

<sup>6</sup> Донцов Д. Дух нашої давнини.— Дрогобич, 1991.— С. 86-87.

<sup>7</sup> Ліпа Ю. Призначення України.— С. 191.

<sup>8</sup> Див.: Костельник Г. Казка про світ // Дзвони.— 1931.— Ч. I.—

С. 11.

<sup>9</sup> Див.: Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т. I.— С. 93.

<sup>10</sup> Маланюк Є. Книга спостережень.— С. 228.

<sup>11</sup> Там само.— С. 223.

<sup>12</sup> Координати. Т. I.— С. 92.

## З М І С Т

<i>Від автора</i> .....	3
<i>«МОЛОДА МУЗА» І УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ</i> .....	5
<b>ЕПОС БОЛЮ</b>	
(Петро Карманський) .....	25
<b>ПОЕТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ</b>	
(Василь Пачовський) .....	43
<b>ТУГА ЗА ГАРМОНІЄЮ</b>	
(Богдан Лепкий) .....	61
<b>ТВОРЧИСТЬ — ЦЕ СВОБОДА ДУХУ</b>	
(Микола Євшпан) .....	83
<i>ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ 20-30-х рр.</i> .....	101
<b>ПОЕТ ІЗ СТРЕЛЕЦЬКОГО КОША</b>	
(Олесь Бабій) .....	119
<b>ПІД РІДНИМИ І ЧУЖИМИ ЗОРЯМИ</b>	
(Богдан Кравців) .....	133
<b>ЧЕТВЕРТИЙ ПЕРСТЕНЬ</b>	
(Богдан Ігор-Антонич) .....	152
<b>ВЕСНЯНА ПІСНЯ В ЧОРНОМУ ОРЕОЛІ</b>	
(Іван Крушельницький) .....	178
<b>ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ</b>	
<i>МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ</i> .....	196
<b>СТЕПОВЕ ПРОКЛЯТТЯ УКРАЇНИ</b>	
(Євген Маланюк) .....	212
<b>СТЕРНАНОС ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА</b> .....	237
<b>«СЛОВАМ — СУВОРИСТЬ І ГЛИВИНЬ»</b>	
(Оксана Лятуринська) .....	254
<b>«ОДВАГА. НЕПОХИТНІСТЬ. ЧИСТОТА.»</b>	
(Олег Ольжич) .....	275
<b>НЕ ЗРІКАТИСЯ СВОЄЇ ДУШІ</b>	
(Юрій Липа) .....	303

*Наукове видання*

**Ільницький Микола Миколайович**  
**Від “Молодої Музи” до “Празької школи”**

Комп'ютерний набір — Галина Мельник  
Верстка — Зіновій Матчак  
Технічне редагування — Юрій Бабік  
Обкладинка — Василь Сава

Підписано до друку з готових діапозитивів.  
Формат 84x108/32. Фіз. друк. арк. 10.  
Ум. друк. арк. 16,8. Обл. друк. арк. 22,18.  
Папір книжково-журнальний.  
Зам. **1186**

290008, м. Львів, вул. Винниченка, 24  
Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича  
НАН України

290007, м. Львів, вул. Огієнка, 18-а  
Львівський обласний науково-методичний інститут освіти

Друк — Жовківська книжкова друкарня  
292310, м. Жовква, Львівська обл., вул. Василіанська, 8