

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ
(розгорнені конспекти лекцій)

Підготували

мр. Таня Гаєв та Зоряна Гук

Белград, 2008

ЗМІСТ

Початок ХХ ст.: Загальні тенденції художнього розвитку	4
Драматургія Лесі Українки	12
Рецепція творчості Ольги Кобилянської	18
Ольга Кобилянська (1863-1942)	19
Модернізм як фемінізм	24
Василь Стефаник (1871-1936)	26
ПОЕЗІЯ	32
Стрілецька поезія	37
Богдан Лепкий та «Молода муза»	39
Поезія «Молодої музи»	43
Імпресіонізм та експресіонізм	47
Лірика Миколи Вороного та Олександра Олеся	51
Микола Вороний (1871-1942)	52
Олександр Олесь (1878-1944)	58
Богдан-Ігор Антонич (1909-1937)	61
«Празька школа»	63
Євген Маланюк (1897-1968)	66
Олег Ольжич (1907-1944)	71
Олена Теліга (1907-1942)	72
Павло Тичина (1891-1967)	74
Рання лірика Павла Тичини	80
Яків Савченко (1890-1937)	84
Михайль Семенко (1892-1937)	85
Неокласики	90
Максим Рильський (1895-1964)	92
Розстріляне відродження	96
ПРОЗА	96
Микола Хвильовий (13 грудня 1893- 13 травня 1933)	96
Лесь Курбас (Олександр-Зенон; 25.02.1887 – 3.11.1937)	104
Микола Куліш (1892-1937)	105
Валер'ян Підмогильний (1901-1937)	108
Володимир Винниченко (1880-1951)	114
Олександр Довженко (1894-1956)	121
Українське шістдесятництво	130
Василь Симоненко (1935-1963)	132
Дмитро Павличко (рік народження 1929)	133
Олесь Гончар (1918-1995)	135
Іван Багряний (1906-1962)	137
Модерністичний рух на Заході в 60-70-і роки («Нью-йоркська група»)	141
Павло Загребельний (рік народження 1924)	148
Юрій Мушкетик (рік народження 1929)	151
Ліна Костенко (рік народження 1930)	153
Василь Стус (1938-1985)	156
Валерій Шевчук (рік народження 1939)	158

Василь Земляк (1923-1977) - Справжнє ім'я – Вацлав Вацик	160
Іван Драч (рік народження 1936)	163
Ігор Калинець (рік народження 1939)	168
Микола Вінграновський (рік народження 1936)	168
Василь Голобородько (рік народження 1945).....	171
Сучасна українська література	173
Асоціація українських письменників	173
«БУ-БА-БУ»	174
Юрій Андрухович (рік народження 1960)	174
Віктор Неборак (рік народження 1961)	175
Олександр Ірванець (рік народження 1961)	176
Постмодерністський карнавал Юрія Андруховича	176
Оксана Забужко (рік народження 1960)	181
ЛуГоСад	182
Пропала Грамота	183
«Нова дегенерація»	183
Список рекомендованої літератури	184

Початок ХХ ст.: Загальні тенденції художнього розвитку

Динамічні еволюційні та революційні зміни в естетичній свідомості напередодні нової історичної доби формують розмаїте, поліфонічне художнє полотно – літературу ХХ ст. Прикметною ознакою стає тут, з одного боку, усвідомлення літератури як певного національного та історичного типу художньої творчості, а отже, акцентування її зв'язку з традицією, з іншого – радикальна переоцінка, вибір самої традиції, змагання різних тенденцій, зумовлених новітнім художньо-естетичним контекстом.

Дедалі чіткіше окреслювалися дві орієнтації: перша на збереження національно-культурної ідентичності (т. зв. народницька теорія), друга на загальноєвропейський літературний процес та його універсалізм (т. зв. теорії «європеїзації», «космополітизму», «модернізму», тощо). Умови для розмежування цих орієнтацій склалися ще в ХІХ ст., що стало періодом бурхливого піднесення національних літератур в Європі, а Україна переживала його насамперед на рівні колоніального (чи напівколоніального) «малоросійського письменства». Внаслідок останнього література виявляла особливе тяжіння до автономних художніх структур (бароко, бурлеск), до активного «продукування» з метою самозбереження, романтично-народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етнографічних форм творчості, використання елементів здебільшого усної, а не писемної літературної мови тощо.

Основні художні зміни цього періоду пов'язані передусім із зародженням українського модернізму, що почав активно розвиватися наприкінці ХІХ ст. На відміну від європейського ранній український модернізм був явищем не лише естетичним, але передусім культурно-історичним.

Формування неонародницької та модерністської течій в українській літературі початку ХХ ст. було пов'язане з питаннями про шляхи й напрями національно-культурного самовизначення. Це надавало особливого драматизму полемікам і деклараціям, з'ясуванню їх відмінності та ідеологічного спрямування, сприяло розгортанню двох основних типів ідеології (модернізм і народництво), формуючи цілий спектр нових культурологічних понять і концепцій, спонукало до розгортання дискусій, появи творчих угруповань і партій. Можливо, не зовсім чітко окреслені й визначені такі поняття, як «народництво» і «неонародництво», «декаденство», «модернізм», «неоромантизм», «індивідуалізм», відбивали становлення нової критичної системи цінностей парадигми в українській культурній самосвідомості.

Значущість і національно-культурна закоріненість народницької теорії, рівень її популярності й розробленості в минулому позначились на трансформації інтенцій та форм раннього українського модернізму, у свою чергу модерністська критика спричинювала внутрішню переорієнтацію та еволюцію народництва, яке значно модернізується.

У самій літературі поєднуються риси, що визначають народницько-позитивістські уявлення, етнографічно та дидактично заокруглену стилістику об'єктивованої оповіді та розповіді від першої особи, притаманних традиційному українському письменству, і такі форми й структури європейського творчого досвіду, як інтелектуалізована індивідуальна і культурна рефлексія, міфологічні

форми неофольклоризму і символізму, елементи психоаналізу («нова» школа української прози – М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, Марко Черемшина). На думку І. Франка, нова генерація прагнула «цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу». «Нова» школа закріплювала переорієнтацію літератури на новітні форми й засоби зображення, відбивала еволюцію основних типів художнього мислення (від описового натуралізму до імпресіонізму й психологічного неореалізму).

*** *Реалізм* (від пізньолатин. *realis* – речовинний) – художній напрям і стиль, позначений прагненням до максимально всеохоплюючого відбиття в мистецтві навколишнього світу та людини на основі пізнання закономірностей їх взаємин.

*** *Психологізм* – змалювання внутрішнього життя особистості як важливого моменту образу світу.

*** *Натуралізм* (від латин. *natura* – природа) – напрям у літературі та мистецтві постромантичної доби, який уважав своїм завданням дослідження дійсності методом споглядання та її максимального наслідування.

*** *Неореалізм* – Стильова течія в українській літературі, яка виявила себе у 20-ті ХХ ст., зокрема у творчості Г. Косинки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, у 60-70-ті – у Гр. Тютюнника та ін. Поставши на ґрунті класичного реалізму, але не сприйнявши лінійно міметичного принципу «зображення життя у формах життя», неореалісти визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність та ліричною стихією; подеколи промовиста деталь реалістичного письма сюжет. Неореалізм означає також подолання дистанції між суб'єктом та об'єктом зображення, притаманної класичному реалізмові. Подібні тенденції спостерігалися і в літературах інших країн, зокрема в італійському веризмі.

Просвітительський і позитивістський об'єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються прагненням до творчої суб'єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синтетизму, а тенденційність і моралізаторство – увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо. Аналогічні процеси відбуваються в поезії та драматургії.

Можна вибудувати схему української літературної історії за зміною провідних, визначальних літературних напрямків, течій, стилів ХХ ст. – реалізм, неоромантизм, необароко, неокласицизм, модернізм (імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, акмеїзм, сюрреалізм та ін.), соцреалізм (література в Україні 30-80 рр.), постмодернізм. Така схема вимагає відповідного групування письменників, літературних критиків, літературно-художніх журналів.

Можливе конструювання схеми літературного процесу ХХ ст. за історико-хронологічним принципом і розглядання в межах конкретно-історичних відрізків характерних явищ в усій українській літературі – в Україні і поза нею. Певні особливості літературного процесу розглядаються в рамках таких історичних відтинків:

1. Початок ХХ ст. (до 1917 року). Ці хронологічні межі визначаються не тільки

перебігом революції 1905-1917 рр., а й відходом із життя І. Франка (1916) та М. Коцюбинського і Лесі Українки (обоє померли в 1913 р.). Формування після 1905 р. Києва як літературної столиці України, розріст загальноукраїнської літературної періодики.

2. Період революції і національного державотворення. Література за часів Центральної Ради, УНР.

3. Літературний процес 20-х рр. Період утопій українських націонал-комуністів і поступової ліквідації національного відродження України. Значення Празької школи української літератури в розвитку провідних тенденцій літератури в Україні.

4. Розстріляне відродження і насаджування в літературі ідей соціалістичного реалізму. Література в умовах геноциду (голод 1923-1933 рр., сталінські репресії 1934-1939 рр.). Насадження комуністичної ідеології і вульгарної соціології в літературознавстві.

5. Література в період війни 1941-1945 рр. Друга хвиля еміграції Література в таборах Ді-Пі (МУР, розвиток української літературно-художньої періодики, книговидавнича справа).

6. Українська література післявоєнного періоду (від 1946 до кінця 50-х рр.) в Україні і поза нею.

7. Література в період відродження 60-х років. Самвидавівська література. Нью-Йоркська група в діаспорі.

8. Літературний процес 70-80 рр. в умовах брежнєвсько-сусловського ідеологічного засилля, репресій і форсованої русифікації. Формування сталих взаємин із діаспорою.

9. Українська література в період розпаду СРСР і утвердження національної і державної незалежності України. Література на сучасному етапі.

Це, зрозуміла річ, лише ескіз схеми літературного процесу ХХ ст. за історико-хронологічним принципом.

У зв'язку з соціальними та економічними змінами, коли відживають феодальні відносини, приходять відносини торговельно-промислові, в Англії виникає напрям сентименталізму, що заперечив класицизм. Елементи сентименталізму частково виявились у творчості Квітки-Основ'яненка («Маруся» та інші твори).

З початком ХІХ ст. настає доба національно-визвольних рухів у Європі, тоді виникає літературний напрям, характерний для цієї доби, романтизм. Романтизмом, наприклад, позначена рання творчість Тараса Шевченка, зокрема, його історичні поеми. Романтизмом пройнята творчість поетів Шевченкової доби: Метлинський, Костомаров, Куліш та передшевенкової: Петренко, Забіла, Боровиковський та інші, а також поетів Західної України: Шашкевич, Вагилевич, Головацький, Федькович.

У ХІХ ст. усталюється літературний напрям реалізму. Література як мистецтво є відображенням дійсного, існуючого через розумове, уявне, чуттєве сприймання реалій, які складають основу значення слова, зміст мови. У цьому відношенні від початків виникнення мистецька література усіх стилів і напрямів має сприймальну реалістичну основу: пізнавальне та естетичне значення її завжди залишається незаперечним.

Історичні та політичні обставини: Загальні – У ХІХ ст. в Європі ширяться робітничі рухи з економічними вимогами – поліпшення заробітку, умов праці та

захисту від визиску. У зв'язку з цими рухами ширяться ідеї соціальної справедливості й політичної свободи, творяться організації й партії з метою впровадити в життя ці ідеї. Виникають ідеї перебудови суспільного життя на основах демократії й соціальної справедливості – ідеї соціалізму, з численними в окремих країнах напрямками розуміння соціалізму та способів його здійснення. Найбільш радикальними виявились послідовники Маркса, що проголосив соціалізм переходовим етапом до кінцевої мети – запровадження комуністичного устрою, комунізму.

Ідеї комунізму потрапляють до Росії: партія Леніна, здійснивши в 1917 році революцію, проголошує себе комуністичною партією. Прихід до влади в Росії комуністів фатально позначився на всій історії України ХХ сторіччя. Україна залишається колонією Російської імперії, відновленої комуністами, стає засуджена на поступове знищення – перетворення на зрусіфіковану провінцію так званого Радянського Союзу, витвором, яким маскується реставрована Російська імперія.

Напередодні та в перебігу подій першої російської революції 1905 року в Україні відроджується національно-визвольний рух. Перша світова війна пришвидшила національні визвольні рухи в Східній Європі, це привело до розпаду Російської та Австро-Угорської імперій, між якими були поділені землі України. В Росії відбулася друга революція – повалення самодержавного ладу у лютому 1917 року. Такі обставини пришвидшують розвиток національної визвольної революції на всіх українських землях.

У Києві 22 січня 1918 року проголошено незалежну державу українського народу – Українську Народну Республіку, у Львові – проголошено Західно-Українську Народну Республіку. Роком пізніше, 22 січня 1919 року, обидві українські республіки об'єдналися в одну соборну державу українського народу – Українську Народну Республіку.

Захопивши владу в Росії в жовтні 1917 року, комуністи повели збройну інтервенцію проти незалежних держав народів, що вийшли зі складу російської імперії. Збройна інтервенція Росії закінчилась окупацією Східної України та створенням на цьому терені Української Радянської Соціалістичної Республіки в складі Союзу Радянських Республік, утворення якого проголошено 30 грудня 1922 року.

Західні українські землі наслідком закінчення війни були поділені між трьома окупантами: до Польщі відійшла Галичина й Західна Волинь, до Румунії – Буковина, до Чехо-Словаччини – Закарпаття. Поділ України між чотирма окупантами затримався аж до початку другої світової війни. Такі історичні обставини склалися в період розвитку української літератури до 40 років ХХ сторіччя.

Розвиток літератури початку ХХ сторіччя. Поруч домінуючого загально в літературі, від початків свого виникнення, реалізму – з кінцем ХІХ ст. в Європі виникають нові мистецькі та літературні напрями – імпресіонізм, символізм та інші стилістичні й групові пізніші появлення, проголошені деклараціями й маніфестами, що дістали загальну назву – модернізм, тобто, новітнє, нове. Ці нові напрями з'являються також в українській літературі та набувають свого розвитку, не завжди такого самого, як у Європі.

Модерне, нове виявилось в новому світосприйманні, в появі нової тематики та ідей в мистецтві й літературі, в застосуванні нових засобів зображення, зокрема досконалої метафоризації, в застосуванні психологізму зображення подій і людини.

Під діянням нових метод творчості та напрямів у літературі стає відмінним і реалізм: виникає означення його з цією відмінністю – «психологічний реалізм».

Модернізм у загальному його значенні проникає до творчості українських реалістів: прикметами імпресіонізму, символізму, застосуванням психологізму в більшій чи меншій мірі переймається творчість визначніших українських поетів і прозаїків кінця XIX ст.: Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, І. Франка та багатьох нових авторів, зокрема, О. Кобилянської й В. Винниченка. Українське мистецтво й література стають поряд з мистецтвом і літературою інших народів світу, зростають кількістю й якістю. Цим зростанням закінчується українське літературне XIX сторіччя й переходить у сторіччя XX. Зникла етнографічна обмеженість, перевага сільської тематики, фольклорність мови й засобів зображення. В українську літературу ввійшли нові стилі й напрями, прийшли нові молоді автори. Розвиваються українська літературна критика й літературознавство.

Зменшились у прозі побутові й пейзажні натуралістичні описи, розповіді «від автора», визначилось тяжіння до ліризму, увага до ритму прози, підтексту, зображення подій через сприймання їх персонажами, через їх психіку, емоції й настрої – все, що разом пов'язується з новими напрямками в літературі, зокрема, з імпресіонізмом та символізмом.

Загальна тенденція тогочасного літературного процесу виявлялася в прямуванні до звільнення літератури від надмірного соціологізму й ідеолгічної програмовості, в прямуванні до звільнення літератури від функції бути ілюстрацією до соціології й політики.

Поруч з новими великими здобутками українська література того часу мала також важливі втрати – втрату епіки за рахунок зростання лірики, кількісне збільшення поезії за рахунок зменшення прози, зменшення прозових жанрів великої форми, повістей і романів.

У надмірно тяжких обставинах розвиток української літератури відбувається в єдиному літературному процесі з його провідною настановою національного визволення України. У критиці й літературознавстві велась боротьба за єдину національну українську літературу. Великою працею в цій ділянці відзначилися Іван Франко, Михайло Грушевський, Сергій Єфремов та редактори й співробітники пресових органів і видавництв: М. Сріблянський, Дмитро Донцов, Іван Труш і багато інших. Особливість літературної праці на цьому відтинку полягала в тому, що багатьом поетам і прозаїкам доводилось бути одночасно критиками й дослідниками української літератури.

Між згуртуваннями письменників довкола пресових органів і окремих видань велась інтенсивна полеміка з питань нових напрямів у літературі, піднесення її мистецького рівня тощо.

Преса й література. У єднанні письменства всіх українських земель найбільшу роль відіграв Літературно-науковий вісник, всеукраїнський літературний журнал типу кращих європейських видань. Журнал був провідним друкованим органом українських письменників революційно-визвольної доби в Україні. Редакція журналу підкреслювала, що понад усе дбає про те, щоб її видання

було вогнищем «спільної духовної праці для галичан, буковинців, українців, щоби бодай на тім полі, де не можуть розділити нас ніякі кордоним ми всі, по сей і по той бік Збруча, чули себе однією сім'єю».

Великою перешкодою тогочасного розвитку української літератури, як і попередніх періодів, було національне поневолення України, роз'єднання українських земель, відсутність у Східній Україні до 1905 року періодичної преси й видавництв (українська преса існувала під Австрією – в Галиччині й Буковині, частково в інших країнах).

Виданнями, що впливали на літературний процес, були – журнали «Молода Україна» (1900-1903), «Артистичний вісник» (1905), «Світ» (1906-1907), «Будучність» (1909), «Неділя» (1911-1912), «Нова Буковина» (1912-1913), «Ілюстрована Україна» (1913-1914); часописи «Діло» (1880-1914) й «Буковина» (1885-1910). Не були байдужі до літературного життя й інші періодичні видання.

«**Молода Україна**», орган студентської молоді, мав намір стати органом молоді всієї України, виховував у читачів почуття єдності галичан і наддніпрянців, виступав проти соціального й національного поневолення народу; на його сторінках дискутувалися важливі питання національного розвитку літератури. За браком коштів та під тиском урядових переслідувань видання припинило існування.

Видавці журналу «**Неділя**» намагалися зробити це видання «літописом літературно-наукового життя всієї України». Журнал «**Ілюстрована Україна**» видавався за зразком великих європейських ілюстрованих журналів, ілюструвався репродукціями з творів визначних малярів світу, багатим фотоматеріалом, містив репродукції з Т. Шевченка, О. Новаківського, О. Кульчицької, І. Северина й інших мистців.

Газета «**Буковина**» до останнього десятиріччя ХІХ ст. займала перше місце в публікуванні української та перекладної літератури. Велику популярність в справах літератури мала львівська газета «**Діло**»: вона прагнула широко охопити ці справи та надавала їм виразного національного спрямування.

На Наддніпрянщині діяв закон 1876 року, за яким українська періодика й література підлягали суворій забороні. І хоча після маніфесту 1905 року почалося творення періодичної преси, стало можливим довозити з Західної України українські видання, російський уряд чинив усякі перешкоди розвиткові української літератури в Східній Україні, намагався ізолювати її від Галичини, Буковини й Закарпаття. Однак і в таких несприятливих умовах наддніпрянська періодика прагне поєднатися з періодикою галицькою й буковинською, докладає великих зусиль до пожвавлення літературного життя.

За підрахунками часопису «**Дніпрові хвилі**», що видавався у Катеринославі (тепер Дніпропетровськ), до 1912 року виходило українських періодичних видань – 11 у Галичині, 2 на Буковині; після 1912 року на Наддніпрянщині – 12, в Галичині більше як 50, на Буковині – 5, в Америці – 11, всього понад 80 часописів і журналів. Виходили українські періодичні видання в Канаді, Бразилії та інших країнах. Під Австрією, у Відні й Будапешті, виходили українські видання німецькою мовою. Завдяки їм українська література ширилась серед закордонних читачів.

Періодика в Україні під Росією мала дуже обмежені можливості розвитку. Місцева адміністрація конфісковувала накладі газет і журналів, що не визнавали ідеологічного диктату, арештовувала редакторів, залякувала й арештовувала передплатників і читачів. З відносно невеликого числа періодичних видань майже всі припинили існування через цензурні утиски й урядові заборони. Замість забороненої «Громадської думки» - 1906 р. почав виходити щоденник «Рада», що проіснував найдовше, - до липня 1914 року (був заборонений перед початком війни). Видавався на кошти Є. Чикаленка. Це був орган культурно-національного напрямку, дотримувався демократичних настанов, гостро засуджав антисемітизм, розпалюваний російськими шовіністичними організаціями та пресою в Україні. Часопис приділяв багато уваги літературі, театрові, музиці й мистецтву.

Велике значення для розвитку літератури мав журнал «Українська хата», основне місце посідали в ньому літературні твори, критика й публіцистика, а головним завданням редакція ставила «пробудження національної свідомості» й розвиток рідного письменства, культури і мистецтва.

Короткочасно існували часописи – «Світова зірниця», «Засів», «Маяк», «Згода», «Слово», «Боротьба», «Нова рада» - щоденник, «Наша думка» - в Петербурзі, «Шлях» - у Москві та понад 10 інших часописів різних напрямів.

Така сама доля була нечисленних журналів – «Нова громада», «Вісник культури й життя», «Рідний край», «Україна», «Дзвін», «Степ», «Основа», ілюстрованого місячника «Сяйво», «Український студент», «Український учитель», педагогічного журналу «Світло», гумористичного – «Шершень».

Виходили альманахи, антології й збірники: «Акорди», «Червоні квіти», «Левада», «Січ», «Кладка», «Хвиля за хвилею», «З-над хмар і долин», «На вічну пам'ять Котляревському», «З потоку життя», «Багаття», «Досвітні огні», «Герновий вінок», «З неволі», «Розмова», «За красою» та інші; антологія поезії «Українська муза», тритомова антологія «Вік». Усі вони були калічені цензурою, конфіскувалися частково й цілком та були остаточно заборонені. Під час війни Росія заборонила всі українські видання на окупованих теренах Західної України.

Перед літературою, мовою і літературознавством стояли тотожні завдання. Історично 20-30 роки мусіли завершити перехід з етнографічно-народницьких позицій на національні, ствердити заперечення перших і розкриття других. Народ консолідувався в націю. Етнографічний провінціалізм перетоплювався в органічну суцільність національної акції. Подолання провінціалізму на всіх ділянках культурного і суспільного життя, - ось що було написано на прапорах носіїв ідей нового часу.

В галузі мови в 20-30 роках справа йшла про етапи завершування процесу формування єдиної літературної мови. Хоч процес поширення літературної мови в національних масштабах територіально і лишився недоведеним до кінця і літературна мова не опанувала всього географічного простору, на якому жив український народ, все ж таки «переднаціональний», «етнографічно-мовного» словника Дм. Яворницького був остаточно перейдений.

20-ті роки розв'язали основну проблему в галузі мови; колосально збагатили літературну лексику мобілізацією живої мови; нормалізували й усталили літературну мову, уніфікували правопис і виробили фахову наукову й технічну термінологію. Ціла армія т.зв. «редакторів мови» або «літредакторів» працювала

над запровадженням устійненої мови, обґрунтованими посиланням на «місцеві етнографічні діалектизми», - цей народницький, переднаціональний етап мовного провінціалізму відійшов безповоротно в минуле.

Отже, протягом 20-их років низка важливих завдань була розв'язана: в українській літературі стався різкий злам, вона перестала бути провінційним відгуком російської; в галузі мови була переможена локально-етнографічна провінціальність, і процес урегулювання та устійнення єдиної літературної мови був остаточно вирішений.

Так розвивалася мова й література. Приблизно так було і з літературознавством.

Народництво стало анахронізмом. Воно збакрутувало, і найменше не відповідаючи завданням, висуненим суворою дійсністю. Черговою проблемою українського літературознавства на порозі 20-их років стало розмежування двох напрямків: народницького і а-народницького та антинародницького.

Європеїзацію української літератури і розрив із провінційним наслідуванням російської обстоювали представники протилежного напрямку. Вони були проти спрощеного, вульгарного демократизму в літературознавчих оцінках, проти а-естетичного зрівняльництва в ставленні до письменників. На їх погляд, селянськість письменника ще не була аргументом, який промовляв або не промовляв би на його користь.

Вони були принциповими ворогами провінціалізму. Вони не вважали просвітянство за безпосереднє завдання української літератури, а просвітництво – за настановчу її засаду. Боротьба з народниками була боротьбою з представниками напрямку в літературознавстві, який відповідав етапові в суспільно-громадському житті, вже пройденому. Це була боротьба двох світоглядів. В основу загальнотеоретичних настанов було покладене поняття епохи, хоч і без того, щоб запровадити його послідовно в літературознавчу практику або ж цілком і до кінця усвідомити ті логічні висновки, до яких мусіло привести його визнання.

З сказаного видно, як чітко в 20-их роках розмежувалися ці два літературознавчі напрямки. Проблема розмежування була розв'язана, але до кінця доведена не була. Зрештою в українському літературознавстві, особливо в другій половині 20-их років, склалася своєрідна компромісна ситуація.

На порозі 30-их років перед літературознавством стояло зовсім чітке і виразне завдання: ліквідувати компромісну ситуацію і довести до кінця розмежування обох напрямків у літературознавстві.

Та цього не сталося. Більше того, наступ на початку 30-их років проти літературознавства 20-их років призвів до більш ніж своєрідних, майже парадоксальних наслідків.

З кону сходять як представники «чистого» народництва, спадкові, так би мовити, носії традиціоналістичного народництва в літературознавстві, так, у свою чергу, за деякий час і представники протилежного напрямку (антинародницького). Ні перші, ні другі не затримують позицій, які вони займали в роки 1924-1929. Кермо проводу переходить у руки представників напрямку, який в застосуванні і в аспекті 30-их років годилося б означити як неонародництво.

«Раціоналістичний розум (*ratio rationalis*) не завжди збігається з «історичним розумом» (*ratio historica*). Спроба народників побудувати свою

раціоналістичну схему історико-літературного процесу різко розійшлася з розумом історичного процесу. Історія діє часто за власними законами. Та історизм нашого часу не має нічого спільного з тим «реалістичним історизмом», що в другій половині XIX ст. виріс із заперечення «романтичного міфологізму» першої половини XIX ст. і для якого історія була сукупністю реальних подій, сумою фактів.

І, нарешті, остання проблема – проблема «потебнянської спадщини». Проблема потебнянської спадщини – це проблема зв'язків фольклору і літератури, проблема переходу від «фольклорного образу» до «поетичного», проблема побудови історичної поетики.

Досліджуючи фольклорні образи, Костомаров досліджував їх зв'язки між собою. Потебня вказав, що за зв'язком пісенних образів треба шукати зв'язків уявлень – геніальна вказівка, побіжно, майже ненароком, кинена Потебнею в примітці, але яка вирішує суть справи. Адже ж у фольклорі «поезія» безпосередньо пов'язана з «ідеологією». Історична поетика в літературознавстві може бути побудована тільки при умові, якщо цілком чітко і конкретно зрозуміти, що «поезія» й «мислення» первісно в фольклорі були тотожні.

Значення Потебні полягає зовсім не в тому, що він вказав на аналогію між внутрішньою формою слова і поетичного образу, як гадали «потебнянці», а в тому, що він чітко освідомив основоположний для історичного розуміння фольклору факт, що фольклорні образи в своїй генезі склалися на тому етапі мовного розвитку, коли граматичні категорії були ще недиференційовані, отже, на етапі ще нерозвиненого речення. Для Потебні був цілком ясний зв'язок творення міфів, зв'язок «міфічного мислення» з процесом утворення «граматичних категорій».

Проблема фольклорних основ поезії, переходу від мови до фольклору і від фольклору до поезії, проблема побудови історичної поетики залишається одним з чергових завдань українського літературознавства.

Драматургія Лесі Українки

Леся Українка увійшла в історію української літератури як геніальна поетеса і драматург, прозаїк, критик, публіцист і перекладач. Вона стала не тільки чільною постаттю свого літературного покоління, а й символом новаторства в змісті і формі, ідеях і засобах їх тонкого художнього втілення.

У творчості письменниці останнього десятиліття переважає драматургія. За порівняно короткий час Леся Українка написала понад двадцять драматичних творів, які стали новим явищем в українській літературі і театральній культурі, принесли письменниці славу драматурга-новатора. Вона створює не знані досі в національній драмі образи, започатковує нові жанрові форми з незвичайним фабульним наповненням. Єгипет фараонів, Вавілон, Іудея, Еллада, Римська імперія часів раннього християнства, середньовічна Іспанія і перші поселення колоністів у Північній Америці, нарешті українська та іншонаціональна міфологія – весь цей колосальний матеріал систематизується, художньо осмислюється. Та поява на Україні драматурга-новатора була явищем закономірним. Новаторство Лесі Українки впливало з необхідності дальшого розвитку національної театральної культури. Вже перша її драма «Блакитна троянда» (1896) була полемічно

спрямована проти традиційної реалістично-побутової драматургії. Зокрема, була очевидною тенденція оновлення «сільської драми». Дійові особи тут виключно міські інтелігенти, об'єкти їхніх дискусій – новітні віяння в мистецтві, науці, філософії. Сюжет твору, розвиток інтриги вибудовується на проблемі спадковості, яка у зв'язку з новими науковими відкриттями хвилювала не лише вчених, а й письменників (Золя, Ібсен, Гауптман, Апухтін). Зіткнення непримиренних поглядів, художньо-філософський синтез ідеологічних і морально-етичних проблем, наявність сильної особистості – такі риси характеризують драматичні поеми «Одержима» (1901), «Вавілонський полон» (1903), «На руїнах» (1904). В «Осінній казці» (1905) крізь фантастичні постаті, умовні ситуації немовби «просвічується» політична атмосфера того часу, розстановка суспільних сил в даний історичний момент. У драматичній поемі «Кассандра» (1907) відбилися дискусії української інтелігенції, яка в складний історичний момент шукала шляхів до правди, замислювалась над тим, яка правда потрібна людям, але в силу своєї суспільної ізольованості не знала способу її досягнення. У зв'язку з цим гостро прозвучало тут питання про співвідношення слова і діла, слова і переконання, віри в те слово, правди й неправди, що використовується часто в егоїстичних інтересах.

Крім вже згаданих драматичних поем «Одержима», «В катакомбах» сюди слід віднести також пізніше написані «Руфін і Прісцилла» (1910), «На полі крові» (1908), «Адвокат Мартіан» (1911), «Йоганна, жінка Хусова» (1909). Одним із кращих драматичних творів Лесі Українки є її «Камінний господар» (1912). Добро і зло, вірність і зрада, поетичне покликання і сіра буденщина зіткнулись у драмі-казці «Лісова пісня» (1911), яка розказує про красу людських почуттів і згубність духовного гноблення, про необхідність збереження гармонії між людиною і природою.

Першим твором Лесі Українки в жанрі драматичної поеми була «Одержима», написана 1901 року в Мінську біля ліжка помираючого від туберкульозу її друга і коханої людини Сергія Мержинського, написана за одну ніч, в ситуації екстремальній і трагічній. Згодом у листі до Франка поетеса писала: *«От ви кажете, що в моїй «Одержимій» епічний тон не витриманий, що навіть і вона лірична. Діло сьогодні пішло на щирість, то признаюся Вам, що я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогеї. Якби мене хтось спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти «Я з того створила драму»»*.

Поема створена на біблійному сюжеті – історії останніх днів Ісуса Христа перед його захопленням римськими легіонерами і розп'яттям на горі Голгофі. Цей короткий період вміщує відвідини Месії одержимою жінкою, яка приносить йому духмяну олію, миро, що використовували лише царі, але не прості смертні – ця жертва не потрібна Месії.

Але в «Одержимій» Міріам приносить не миро і не інші дари матеріальні, а свою любов і відданість, свою живу душу, своє бажання підтримати, порятувати Месію від його трагічної самотності серед юрби.

В розмові-діалозі, що згодом відбувся, її спроба наблизитись до Учителя, допомогти – з любові, а не з користі, з палкого бажання розділити його самотність, Месія відштовхне одержиму, закріпивши назавжди своє жажливо-трагічне

відчуження словами: *«Яке тобі до мене діло, жінко?»* А раніше прозвучать з уст Месії ще більш грікі слова: *«Ти дорівнятись хочеш?..»* І саме тоді, коли Міріам говорить про спільне в них, у їхніх неспокійних душах, їхніх прагненнях (*«Але ти, учителю, покинув той спокій, що був у тебе в тихім Лазареті?»*). Можливо, в цій грікій репліці звучить і не презирство до жінки, не підкреслення своєї вишості чи обраності, а розуміння Месією тієї трагічної істини, що свою місію він має здійснити сам, бо він покликаний для цього. І ніхто не повинен нести його ноші, ділити з ним його страждання...

Більш прозорий, психологічний та ідейно послідовний центральний образ «одержимої духом» жінки – Міріам. Саме вона відкриває той ряд героїв драматичних творів Лесі Українки, які стануть носіями й виразниками її світогляду, пройнятого духом вільнолюбства. Для Міріам неприйнятні ідеї всепрощення, рівної любові до друзів і ворогів, непротивлення злу, рабської покори. Вона змагається з Месією, бореться з ним – за нього самого. Міріам «озброєна в свою ненависть». Обурення й ненависть охоплюють жінку у Гетсиманському саду, як глибоким і спокійним сном сплять учні Месії, вони не вберегли, не захистили вчителя перед ув'язненням і стратою.

Уся 3-тя дія – це пристрасний монолог Міріам на Голгофі, під хрестом, на якому розіпнуто Месію. Вона ридає, оповідаючи, як він умер, зраджений землею й небом, як завжди, самотній. Згадує боязких друзів, що тричі відрікалися від нього, родину, що ніколи не бачила в ньому пророка, не розуміла і його людські страждання. Закінчується монолог словами, в яких звучить потреба духовної єдності, довіри, відданості – всього, що несе справжня любов: *«Де ж ще більше горя, як не можти віддати за друга душу?»* В них – головна ідейно-поетична думка твору, її емоційний стрижень.

В «Одержимій» є нечуване моральне-етичне відкриття, котре могло б бути актуальним для духовного життя людства. Адже тут, може, вперше в історії світової літератури піддається сумніву доцільність такої жертви в ім'я такого людства. Міріам вважає, що Христос – властиво, єдиний, за кого варто йти на муку. Вона подолає ту страшну реальність, що Месія помер за всіх, а за нього ніхто померти не здатен. Христос – це спокута за людські гріхи перед Богом.

Міріам – спокута за людські гріхи перед Христом. Образом Міріам Леся Українка захистила людство від звинувачення, що воно не варте, щоб за нього йти на Голгофу.

Поетичні і філософські проблеми, порушені в «Одержимій», – ненависті до рабського духу, героїзму самопожертви, що постає з любові до людини, людей; одвічна моральна проблема страху владик перед вільним словом і думкою.

Драматичну поему «Бояриня» було створено в 1910 р. в Єгипті. Сюжет твору вперше було побудовано на матеріалі української історії. Це була відповідь критикам, які дорікали поетесі за екзотичні сюжети, що сприймалися буквально.

В «Боярині» відбито один із найскладніших, найтрагічніших часів історії України – добу Руїни. Настала вона після визвольної війни українців проти Польщі під проводом Богдана Хмельницького, коли ослаблену кількома роками боротьби націю, народ, край поділили навпіл: Правобережжя відійшло полякам, на Лівобережжі закріпився протекторат Москви. Після Переяславських угод багато дітей козацької старшини переїздили до Москви і ставали на службу російському

цареві, поповнюючи ряди боярства. Основним історичним джерелом для письменниці послужила монографія М. Костомарова «Руїна». Звідси Леся взяла ідеологічні засади й увесь побутово-психологічний та історичний фон твору. Вона взагалі брала для своїх творів не епохи розквіту і слави, а епохи революцій, кривавих переворотів, страшних катаклізмів, неволі, полону тощо. Їй добре була відома психологія людей, що жили після розгрому, «на руїнах». Змалювала те, що бачила й чула.

Перша дія драматичної поеми, яка відбувається в Україні, в садибі Оксаниних батьків, «значного козака з старшини» Олекси Перебійного та його дружини – містить водночас експозицію і зав'язку твору. До своєї старосвітської родини батько запросив гостя – молодого московського боярина Степана з посольства. Запросив як сина загиблого у війні друга. Виявляє симпатію до юнака й Оксана, дочка Перебійних; цей взаємний потяг швидко переростає у почуття кохання. Інші стосунки виникають між Степаном і старшим сином Перебійних молодим козаком Іваном. Зневага Івана до боярина спалахує нестримно й гостро; у короткій розмові розкриваються складні й наболілі стосунки України з її підступними сусідами – Москвою і Польщею.

Показуючи трагедію українців, які опинилися між двома небезпеками, Леся не робить такого, як Степан, свідомим зрадником батьківщини. Увесь характер образ доводить, що він – слабовільна жертва обставин. Батько своєю присягою Москві вирішив його долю, а Степан – з тих м'яких, нерішучих, пересічних натур, що воліють краще пристосовуватись і діяти по можливості, ніж протестувати чи боротися. Його мрія – одружитися з любою дівчиною-українкою, щоб мати вдома, в Москві, свій маленький, затишний куточок України.

Перша частина Степанової мрії збувається: герой одружується з красунею-козачкою, однак створити «тихий рай» у своєму боярському теремі йому не щастить.

У II, III, IV діях («В Москві», «Терем») повільно й психологічно глибоко розкривається трагедія жінки, яка потрапила у справжню пастку, в неволю. Передусім Оксану вражають принизливі звичаї: жінка не вільна в своїй поведінці – їй не довіряють; не може брати участь в розмові чоловіків, а лише частувати, а під час зустрічі й частування гостя має цілувати його в уста... Ворожість оточення відчувається і з боку московських мотрон, які зневажливо насміхаються і пліткують про матір і дружину Степана навіть у церкві.

Вражають і сумні звістки з України: братовбивча війна, що її розпочав Дорошенко, закликавши на поміч татар. Переляканий Степан боїться нести до царя листа, якого привезли люди з України, жаліючись на утиски, на кривди, забороняє Оксані надсилати листа й гроші до подруги – щоб їх не запідозрили у співчутті гетьманові. Щоправда, згодом, коли виступ під проводом Гетьмана Дорошенка було придушено, він пропонує Оксані поїхати додому, бо «там уже все втихомирилось». І у відповідь почує: *«Утихомирилось? Зломилась воля, Україна лягла Москві під ноги, се мир по-твоему – ота руїна?»*. З болем, гіркотою, презирством жінка додає: *«А я дивую, ти з яким лицем збираєшся з'явитись на Вкраїні?»* Поетеса відтворила, з одного боку, ту активну українську інтелігенцію, яка рвалася до боротьби за суверенітет української державності, і, з другого боку,

ту продажну українську інтелігенцію, яка заради «панства великого» зрадила українські традиції й, помосковившись, добровільно впряглася в чужинецьке ярмо.

Оксана, придивившись до коханого чоловіка в московських палатах, його життя, поведінки, розуміє, що він дедалі більше втрачає свою людську, а відтак і національну гідність, упокорився, вірно служить цареві й московській державі. Для нього вже не існує трагедії розриву з батьківщиною. І, помираючи, Оксана з боєм порадить Степанові: *«Як я вмру, ти не бери вже вдруге українки, візьми московку ліпше...»*.

Весь твір пронизаний почуттям ностальгії. Образ Оксани – це безконечно печальний образ молодої жінки, яка тихо танула, як свіча, у своїх важких боярських одежах з туги за батьківщиною. Ностальгія стала означенням певного емоційного стану вже десь у кінці XIX століття, а раніше вона вважалася хворобою, коли болить все тіло, не тільки душа, коли це може звести в могилу, як зводить воно боярину.

У фіналі драматичної поеми виразно розкривається, що і Степан, і Оксана розуміють свою фатальну помилку, але в глибині душі вірять, що Бог, можливо, простив би їхню провину. Бо спокутують вони її так само тяжко, як і ті, хто боровся відкрито:

Степан: *...Хто кров із ран теряв, а ми із серця. Хто засланий, в тюрму замкнутий був, а ми несли кайдани невидимі. Хто мав хвилини щастя в боротьбі, а нас важка, страшна душила змора...*

Оксана: *Ми варті одне одного. Боялись розливу крові, і татар, і диби, і кривоприсяги, й шпигів московських, а тільки не подумали, що буде, як усе утихомириться...*

Тепер для них – і Степана, і вслід за ним Оксани – життя «втихомирилось», а заодно втратило сенс і радість. І в цій зловісній тиші упокорення перед ними постав тяжкий гріх – гріх національної зради.

Вершинним твором драматургії Лесі Українки, своєрідною поетичною і філософською притчею про життя стала драма-феєрія «Лісова пісня», створена в Кутаїсі в 1911 р. Поштовхом до написання драми послужили спогади про рідну Волинь і та невитримна ностальгія, яка постійно жила в житті поетеси на чужині.

Глибинні потреби душі щасливо поєдналися з літературно-мистецькими тенденціям часу, з розвитком художніх напрямків неоромантизму і символізму, які на початку XX ст. викликали до життя і Лесину «Лісову пісню», й «Тіні забутих предків» М.Коцюбинського, «В неділю рано зілля копала...» О.Кобилянської, фантастичні утопії, одухотворення природи, звеличення творчих начал людини. В західноєвропейській літературі подібні теми підносили Ніцше, Метерлінк, Гауптман. В усій поетиці «Лісової пісні» відбито провідний романтичний принцип «живої природи».

Вже в поетичному пролозі драми оживає ціла низка дивних фантастичних істот – образів людської уяви, міфотворчості, як втілення добрих і злих начал у житті. Як Орфей античної легенди, популярної у романтиків, герой Лесиної драми-феєрії чаром музики не тільки пробуджує, а й сповнює красою і життям природу. Чарами музики він дав живу душу і Мавці, навчив її кохати і страждати, жертвувати собою, відчувати тугу неподіленого почуття, самоти. Спочатку горда і прекрасна лісова царівна, заглянувши в душу юнака, зрозуміла, що то ж його

«душа співає голосом сопілки...». І щиро розповіла йому про дивні метаморфози у своєму серці: *У мене мов зродилось друге серце, як я його пізнала. В ту хвилину огнисте диво сталося...*

Зірка, що впала в серце, бажання вийняти співочу душу юнака, а його серденько зачарувати словами – все це метафоризовані поетичні образи кохання, його вічної новизни і несподіванки, його відроджуючої вітальної сили. Воно прийшло з піснею, музикою душі. В коханні й музиці людина наближається до природного, поринає в стихійний процес, починає жити з природою одним життям. В людській творчості розвивається й досягає своєї досконалості врода природи, і природне перетворюється через втілення в ньому іншого, людського принципу. Ці загальні думки символістської неоромантичної естетики знаходимо і в «Лісовій пісні».

І коли пізніше Лукаш недбало скаже: *«Пісні! То ще наука невелика!»* – Мавка заперечить поважно, урочисто, з глибоким розумінням сенсу творчості: *Мавка: Не зважай душі своєї цвіту, бо з нього виросло кохання наше! Той цвіт від папороті чарівніший, він скарби творить, а не відкриває...*

Мабуть, мало хто з українських поетів зумів з такою силою і переконливістю розкрити самоцінність, високу духовну вартість таланту і мистецтва, як це зробила Леся Українка в «Лісовій пісні», продовжуючи розвивати філософсько-естетичні ідеї, втілені в поезії, ліро-епосі, в драматичних поемах.

Лукаш проміняв свою пісню і своє кохання на людські хатні клопоти, на буденне життя з моторною і лукавою вдовицею Килиною. Мавка з боєм скаже, що він *«не може своїм життям до себе дорівнятись»*. Юнак не розуміє свого пісенного хисту: душу Лукашеву краще від нього самого зрозуміла Мавка. Не зрозумів селянський хлопець і Мавчиної жертви, її само офіри, коли вона пішла жити до їхньої хати, допомагаючи Лукашевій матері у господарстві. Та добре розуміє страшну вагу такої жертви Лісовик, який не радив Мавці, своїй духовній дочці, іти до людей: *...Минай людські стежки, дитино, бо там не ходить воля, – там жура тягар свій носить. Обминай їх, доню: раз тільки ступиш – і пропала воля!*

Та Мавка, вільна дочка лісу, вірить у силу свого кохання, у щастя з Лукашем – хоча у хатньому пеклі з буденними дрібними клопотами мрії зникають, а сама вона з лісової царівни обертається на служницю, майже жебрачку. Про це їй знову ж таки скаже мудрий Лісовик, дорікаючи, що вона *«... Покинула високе верховіття і низько на дрібні стежки спустилась...»*

Устами свого персонажа поетка розгорне широке протиставлення, символічне в своїй основі, вільного життя у гармонії з природою – і спотвореного «рабським духом». *... Була ти наче лісова царівна у зорянім вінку на темних косах...Оглянься, подивись, яке тут свято! Вдяг ясен-князь кирею золоту, а дика рожка буйнії корали...Береза навіть у златоглави й кармазини вбралась на свято осені. А тільки ти жебрацькі шмати скинути не хочеш...*

Скільки в цих образах краси, пишноти, суто українського їх бачення.

Уся II дія переводить драму зі стилю поетичної і романтичної феєрії у побутово-знижений план. Брутальність, лайливість, прагнення кожну розмову звести до сварки, відзначають мову матері Лукаша. Мавка для неї *«відьомське кодро», «приблуда», «нечепурна»*. Вслід за Мавкою гризе вона і сина, Лукаша. В

цьому образі виразно постає тип злостивих свекрух, яких змалювала українська класична література. Тип, сформований безпросвітною працею, злиднями, темнотою, дикою традицією. Дещо інша – «лукава, як видра», «хижа, наче рись» Килина – суперниця Мавки. Це з нею Лукаш поринув у світ буденщини, зрікаючись мрій, музики і краси, - став як усі. Мабуть, земній людині навіть обдарованій, творчій важко нести на собі відсвіт винятковості, незвичайності – незвичайного кохання, дивної музики...

Та парадоксально – боротьба за дріб'язкові вигоди, дрібну користь породжує не очікуваний добробут, а злидні. Це вони, страшні, похмурі, посіли кутки Лукашевої хати, - і, мабуть, злидні не так матеріальні, як духовні. У драмі Лукаш, зазнавши найглибшого падіння, поверне собі «душу живу» - з вовкулаки, яким став, знову стане людиною, віднайде своє кохання. Повстане, вирветься з мороку небуття і Мавка. У розмові з Лісовиком вона підтвердить своє вічне буття: *...І слово уста мої німії оживило, і я вчинила диво...Я збагнула, що забуття не суджено мені.* Це вже говорить не Мавка, а сама поетеса.

Рецензія творчості Ольги Кобилянської

Статті Лесі Українки про буковинських письменників належить в українській критиці важливе місце ще з однієї причини. В ній Леся свідомо вступала в полеміку, яка вже впродовж року точилася навколо постаті Ольги Кобилянської, яка на той час була авторкою двох феміністичних повістей і низки оповідань, з яких Леся Українка сприйняла її як споріднену душу. Полеміка навколо перших творів письменниці засвідчила визрівання конфлікту культури. Літературні критики не сприйняли «німеччини» - німецького впливу на її мову, німецької лектури, яка навіяла чимало ідей. Одна лише Леся захоплювалася цією «німеччиною». Деякі критики з огляду на це вирішили, що Кобилянська взагалі не може називатися українською письменницею.

Про оповідання «Valse melancolique» писали, що цей твір не відбивав українського життя, а тема не властива для української літератури. Після появи роману «Земля» Кобилянській закидали неповагу до народу, бо вона показала землю як загрозливу силу, що закріпачує і бруталізує людину. На протилежному полюсі поставлено людину. Лише безземельна Анна має шанс відірватися від землі, наблизитися до культури. В цьому сенсі вона головною героїнею твору. Однак її життя руйнує залежність від землі, характерна для всіх інших героїв роману. Ольга Кобилянська показала життя на землі, позбавлене гармонії, руйнуючи цим патріархальний народницький міф культури. Саме до культури спрямований заклик відірватися від землі. В романі відбулася демістифікація ключових понять, святих для народницького світогляду: ідеальність громади, ідеальність природної людини – українця-селянина, селянської сім'ї, ідеальність жінки. У селі, на землі панують насильство, інстинкти, злоба сусідів, взаємна заздрість. Шлюби з розрахунку сполучені з взаємною ненавистю, тиранія батьків. Людська природа не відшліфована культурою. Іван Франко про «Землю» Кобилянської писав: «Серед українських письменниць вона не має суперниць в жанрі новели і роману, а її роман «Земля», крім літературної та мовної вартості,

матиме тривале значення ще й як документ способу мислення нашого народу в час важкого лихоліття».

Розпочавши писати ще в 90-ті роки XIX ст. вона започаткувала в українській літературі нову – неоромантично-символістську-стилістику, яка своїм потужним романтичним ідеалізмом і психологізмом вирізнялася на тлі аналогічних спроб тогочасної хвилі. Письменниця розробляла типи і моделі індивідуалізованого духовного характеру, переважно жіночого («Царівна»), відкривала символічні відповідники настроїв людської душі й природного середовища («Природа»), вдавалася до динамічного імпресіоністичного нюансування людських почуттів і думок («Valse melancolique»), сугестіювала, аналізуючи водночас, аж до полемічного переосмислення, естетично-моральну проблематику філософії Ф. Ніцше («Він і вона»). Пориваючи з народницької традицією побутовізму та описовості, О. Кобилянська тяжіє до творення власної індивідуальної філософії, близької до романтичної німецької натурфілософії.

Актуальну в українській літературі тему землі О. Кобилянська трансформувала в натуралістично-символістську драму духовності, яка протистоїть інстинктам (власности, задрощів, «грубої» природи), хоча людина фатально залежна від них, починаючи з біблійного «первородного» гріха і до нового кола братовбивства («Земля»). Соціальні та родові конфлікти, зіткнення доль, характерів і темпераментів письменниця узагальнює часто за допомогою біблійної символіки й міфології, своєрідного духовно-містичного забарвлення («Ніоба», «За готар», «Думи старика»); в інших творах намагається розгорнути неофольклорну міфологізовану прозу («В неділю рано зілля копала»). У своїх великих прозових полотнах («Через кладку», «За ситуаціями», «Апостол черні») письменниця переосмислює традиційну для української літератури виховну проблематику. Через співвіднесення конфліктів і ситуацій буденого життя і життя духовного, ідеального вона простежує обмеження, які накладаються консервативною традицією національного, станового (приналежність до попівського середовища), родового (щодо жінки) виховання. Увага переміщується з характерів на ідеї, мотиви, які відбиваються у дзеркалі саморефлексів, спогадів, поривань героя. Змодельовані таким чином характери були здатні до свідомої культуро-творчої життєдіяльності, завдяки чому українська література збагатилася новою формою психологічної повісті, що не була схожою на традиційну раніше повість-хроніку. При цьому О. Кобилянська розгорнула різні жанрові модуси, такі як ліричний щоденник, діалогізована оповідь («Ніоба»), побутова історія, збагачена символикою («Через кладку»). Іноді помітна неспівмірність різних планів оповіді, різностильовість письменниці засвідчували перехід її від старої сентиментально-романтичної традиції (не лише української, а й німецької, впливу якої зазнала в ранній період) до нової, символістської і неоромантичної прози XX ст.

Ольга Кобилянська (1863-1942)

Ольга Кобилянська народилася 27 листопада 1863р. в містечку Гура-гумора (тепер Гура-Гуморулуй, СР Румунія), на окраїні колишньої Австро-Угорської імперії, яка у XVIII ст. загарбала Південну і Північну Буковину. Родичі О. Кобилянської прийшли на Буковину з Галиччини. Батько її був дрібним урядовцем,

суворою на вдачу людиною. Мати – м'якою, лагідною, всім серцем відданою своїм дітям, виховання яких було для неї найсвятішим обов'язком.

У великій родині Кобилянських п'ятьох синів посилали до гімназій, згодом двоє з них вивчилися на юристів, один був гімназійним учителем, один військовим, а Ольга, як і її сестра Євгенія, мали стати добрими господинями, матерями, займатися хатніми справами. І тому, що батьки не могли дати належної освіти всім дітям, і тому, що за тодішньою неписаною традицією, яка панувала в містечковому середовищі, інтереси жінки повинні були обмежуватися кухнею, дітьми та церквою. Не дивно, що О. Кобилянська закінчила лише чотири класи народної школи, здобувши, за її висловом, тільки основу «для дальшого розумового розвою». Спочатку розвиток молодої дівчини відбувався під впливом братів, зокрема старшого Максиміліана, який підтримував її літературні зацікавлення, а також приятельок – Софії Окуневської, Августи Кохановської – непересічних для того часу жінок. Цей жіночий тріумвірат шукав свого ідеалу в житті, цікавився мистецтвом, намагався вирватися з сірої буденщини, мав високі громадянські прагнення. С. Окуневська згодом здобула вищу медичну освіту, брала участь у громадському житті, захоплювала своєю інтелігентністю І. Франка, В. Стефаніка, а Кохановська стала відомою художницею. Обидві вони мали значний вплив на молоду О. Кобилянську, допомагали їй розширювати кругозір, заохочували до літературної праці. С. Окуневська перша почала прихилити молоду письменницю до української мови й літератури.

Для О. Кобилянської лишався один-єдиний шлях культурного зростання, літературного розвитку – самоосвіта. Це був нелегкий шлях, пов'язаний з боротьбою за свою людську гідність, за право розкривати й утведжувати власні духовні сили, служити своїм талантом людям. Займатися самоосвітньо в тих умовах означало стати на прю з суспільно-політичними обставинами, які сковували людину, з тими заскоружлими традиціями, що прирікали жінку на духовне нидіння.

Творчість О. Кобилянської раннього періоду охоплює роки її літературного навчання (1880-1887), коли були написані оповідання «Гортенза, або Картина з життя однієї дівчини», «Доля чи воля?», «Видиво», «Людина з народу», повість «Вона вийшла заміж», у другій, досконалішій редакції відома під назвою «Людина». Всі вони, як і деякі пізніші, написані німецькою мовою твори письменниці, характеризують початок її творчого шляху, внутрішній період розвитку, що входить у нову фазу з появою українського варіанта повісті «Людина». Цей ранній період творчості О. Кобилянської хоча й не позначений помітними художніми здобутками, все ж був важливим і плідним у житті молодої письменниці.

Ранні твори Кобилянської засвідчують, що їх авторка, переборюючи впливи сентименталізму (насамперед романів німецької письменниці Марліт), поступово розширювала коло своїх життєвих спостережень, прагнула намалювати картини тогочасної дійсності, зобразити живі, реальні образи, зокрема жіночі. По-різному, але переважно нещасливо складається доля героїнь ранніх творів письменниці, які, шукаючи щастя, часто зазнають розчарувань, скоряються тяжким життєвим обставинам. В кінці 80-х – у 90-х роках письменниця брала активну участь у феміністичному русі на Буковині і в Галиччині, що виник тут під впливом західноєвропейських суспільно-політичних віянь, боротьба за рівні права чоловіка і

жінки. Як течія в суспільному житті цей рух не ставив перед собою завдань боротьби за докорінні соціальні зміни. Та, незважаючи на певну обмеженість своєї програми, він викликав широкий резонанс у деяких країнах, зокрема й в Австро-Угорщині, звернув увагу на нерівноправне становище жінки в тогочасному суспільстві, на її уповільнений духовний розвиток, на необхідність активної боротьби за духовне розкріпачення. Прилучення О. Кобилянської до жіночого руху спонукало її глибше замислюватися над соціальними проблемами, студіювати праці К. Маркса, Ф. Енгельса, докладніше вивчати світову літературу, зокрема твори письменників і вчених, які досліджували становище жінки. Цей рух, зрештою, зблизив письменницю з діячами української літератури, допоміг їй повніше усвідомити реальні потреби безправної жінки-трудівниці. Свої міркування про завдання жіночого руху О. Кобилянська висловила в доповіді, виголошеній 1894 р. на відкритті «Товариства руських жінок на Буковині». Цей виступ дає ключ до розуміння світогляду молодой Кобилянської, допомагає збагнути ту духовну атмосферу, якою сповнено чимало творів письменниці – насамперед повісті «Людина» й «Царівна». Однією з перших в українській літературі О. Кобилянська звернулася до відображення образів жінок-інтелігенток, які шукають своєї дороги в житті, прагнуть вирватись із застійного міщанського середовища, мають високі громадянські ідеали, що пов'язані не лише з роздумами про долю народу, а й з практичною діяльністю на його користь.

О. Кобилянська розвивалася в річищі демократичних, реалістичних тенденцій української літератури; її новаторство базувалося на творчому переосмисленні досягнень передових українських, російських і зарубіжних письменників. Вона була палкою прихильницею Шевченка і Марка Вовчка, твори яких перекладала німецькою мовою, Достоевського, Толстого, Гауптмана, Ібсена і Андерсена, щедро черпала життєдайні сили з народної творчості, створивши на фольклорно-пісенній основі один з кращих творів української дожовтневої літератури – повість «В неділю рано зілля копала».

Основний, найпродуктивніший період творчості О. Кобилянської припадає на другу половину 90-х і 900-ті роки. Письмениця в цей час опублікувала багато новел, оповідань, повістей, нарисів, що приносять їй визнання не лише на Україні, а й за її межами – в Росії, Болгарії, Німеччині та інших країнах. Поряд з великим оповідними формами (повість) вона розробляє жанри «малої» прози – пише соціально-психологічні оповідання з життя буковинських селян («Банк рустикальний», «У св. Івана», «На полях»), настроєві психологічні образки («Жебрачка», «Покора»), лірико-драматичні пейзажні малюнки («Битва», «Під голим небом»), філософські діалоги («Він і вона»), алегоричні поезії в прозі («Рожі», «Акорди», «Там зірки пробивались»), афористичні мініатюри.

О. Кобилянська пристрасно любила музику, взагалі мистецтво. У кількох оповіданнях та новелах вона майстерно змалювала талановиті мистецькі натури. У багатьох творах виступає поетом-пейзажистом. Тонко відчуваючи красу природи, письменниця дала майстерні зразки пейзажної лірики, надихані красою карпатських гір. Письмениця шукала гармонії між людиною і природою, розглядала останню як одне із джерел духовного збагачення людини. Саме тому її так боляче вражало порушення цієї гармонії, варварське ставлення до природи. У творчості О. Кобилянської все виразніше починають звучати соціальні мотиви, які

вона трактує з позицій письменниці-демократки, посилюючи й поглиблюючи той реалістичний напрям в українській літературі на зламі двох століть, що його репрезентували І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник. Найвищим досягненням О. Кобилянської на цьому шляху стала повість «Земля». Повість «Земля» – ця вершина психологічного реалізму Кобилянської – поставила її авторку в ряд найвидатніших українських художників слова початку ХХ ст. Інценізована, екранізована, перекладена багатьма мовами народів СРСР та зарубіжних країн повість письменниці завдяки великій життєвій правді, високій художності стала одним з найпопулярніших творів української літератури, ввійшла у світову культурну скарбницю – поряд з такими творами, як «Земля» Е. Золя, «Мужики» А. Чехова, «Селянин» В. Реймонта.

На початку 900-х років творчість О. Кобилянської продовжує розвиватися головним чином у реалістичному напрямі, про що свідчать оповідання й повісті «Сліпець», «Через море», «За готар», «Думи старика», «В долах», «Ніоба», «За ситуаціями». Проте, прагнучи розширити сферу своїх художніх пошуків, письменниця звертається до осмислення деяких абстрактно-символічних тем і образів («Акорди», «Хрест», «Місяць» та інші), знаючи певного впливу модерністських течій. О. Кобилянська – майстер не лише великих прозових форм, а й малих (новела, поезія в прозі). Вона спіймала довколишній світ, світ людської душі у їх масштабах і мініатюрних виявах, демонструючи володіння як широкими епічними мазками, так і лаконічно сконденсованими. Художнє мислення письменниці в жанрі малої прози, зокрема поезії в прозі, має свою специфіку. Чимало з цих мініатюр експериментального характеру. Кобилянська прагнула у лаконічній, експресивній формі, за допомогою образів-алегорій відтворити певні стани душі, змалювати певні явища природи, людського життя. Цей мініатюрний світ О. Кобилянської мовою символів відбиває реальний світ буття у більш чи менш реалістичних формах його вияву. До творів цього жанру належать мініатюри «Рожі» (1896), «Там звізди пробивались» (1900), «Смутно колишуться сосни» (1901), «Сліпець» (1903), «Через море» (1903), «Мої лілеї» (1903), «Хрест» (1906), «Весняний акорд» (1910) та інші. Вони мають глибоко індивідуальний характер, відображають прагнення письменниці передати своє бачення світу, свої внутрішні переживання. До алегорій О. Кобилянська зверталася неодноразово, зокрема в тих випадках, коли мала намір втілити в художніх образах певні морально-етичні й філософські категорії (добро, вірність, совість, істина). У творах малих жанрів (новели, нариси, поезії в прозі) О. Кобилянська художньо відобразила чимало особистих переживань, які переповнювали її чуйну душу. Творчість допомагала письменниці переносити страждання, білий папір приймав болі її серця, тугу за гармонійним щасливим життям.

О. Кобилянська шукала різних форм вияву свого таланту, виступала в різних жанрах – від ліричних поезій у прозі до роману. В жанрі малої прози, може, найяскравіше виявилось її художнє новаторство, яке ввібрало і кращі національні традиції, і творчо переосмислені впливи російської, німецької та інших зарубіжних літератур. Мала проза О. Кобилянської, зокрема її новели, поезії в прозі, засвідчує тяжіння авторки до лаконізму й образності художнього мислення, музики слова.

У повісті яскраво заяснило новаторство О. Кобилянської як художника слова. Воно виявилось в своєрідності трактування традиційної для української

літератури теми, в оригінальності художньої манери. Тут маємо природне поєднання фактів і явищ тогочасного реального життя, огорнутого серпанком романтичності, і фольклорно-баладних мотивів з відсвітом цього життя у спеціфічній формі народних казок та легенд-оповідей.

Подальша творчість письменниці проходила в умовах лихоліття першої світової війни, в умовах румунського поневолення краю, коли українська культура, зокрема література, переслідувалася, заборонялася. Ті суворі випробування, що випали на долю письменниці, позначилися на її творчості. Роздуми й переживання періоду першої світової війни знайшли своє втілення в картинах та оповіданнях «Юда», «Лист засудженого на смерть вояка до своєї жінки», «Назустріч долі», «Зійшов з розуму», написаних у 1915-1923 рр. Чуйна, наче мембрана, до людських страждань письменниця-гуманістка пристрасно ненавиділа війну. Під час кривавих баталій 1914-1916 рр. вона опинилася на терені воєнних подій (через Буковину деякий час проходила лінія фронту між цесарськими і царськими військами). Муки, смерть, руїни, спричинені братовбивчою війною, до глибини душі вражали О. Кобилянську. Вони спонукали митця-громадянина виступити в оборону людяності, справедливості, миру на землі. Це була принципова позиція українського майстра слова, який приєднав свій голос до всіх чесних художників – викривачів імперіалістичної війни, що несла народам смерть і руїну.

У 20-30-ті роки письменниця продовжує розробляти соціальні та морально-етичні теми з життя буковинського селянства. Одне з кращих творів цього періоду оповідання «Вовчиха» тяжіє до жанру повісті.

Довгий і складний шлях пройшла О. Кобилянська. Протягом півстоліття виступала вона в літературі, відображаючи життя народу в його різноманітних виявах, духовні прагнення інтелігенції, малюючи природу рідного краю. Письменниця утверджувалася в українській літературі поступово, в процесі переходу з німецької на українську мову, опанування культурних надбань рідного народу, реалістичного методу. Художньо осмислюючи той життєвий матеріал, що був їй найбільше відомий, О. Кобилянська створила цілу галерею образів із середовища демократичної інтелігенції, втіливши в них свої погляди на соціальні й морально-етичні проблеми часу.

Безперечною заслугою письменниці є те, що вона однією з перших в українській літературі змалювала образи жінок-інтелігенток, яким притаманні вищі духовні інтереси, прагнення вирватись із тенег буденщини, духовного рабства. Звеличуючи людину, зокрема жінку, показуючи її високі духовні пориви, О.Кобилянська утверджувала передові погляди на життя.

Поглиблення й розширення світогляду О. Кобилянської зумовило її звертання до життя селянства. Письменниця розкривала його крізь призму складних психологічних, морально-етичних переживань героїв. У творах з життя села, насамперед у повісті «Земля», особливо яскраво виявилось художнє новаторство письменниці, глибина її психологічного аналізу, який давав змогу показати соціальну зумовленість психології людини, передавати найтонші порухи її душі. Письменниця виявила високу художню майстерність і в малих оповідних жанрах, і в широких повістевих формах. Проза О. Кобилянської в її кращих зразках – це інтелектуальна проза, в якій відбилися ідейні й художні пошуки світової

літератури кінця XIX – початку XX ст., складовою частиною якої є українська література.

Модернізм як фемінізм

****Модернізм (від фр. moderne – сучасний, новітній)* – складний і суперечливий комплекс художніх явищ, що визначив магістральні напрямки в мистецтві XX ст., позначений прагненням до оновлення існуючих форм та канонів, динамізмом, бажанням відповідати рівню розвитку сучасного світу, досягненням природничих наук, філософії, психології, техніки, комунікацій XX ст. У руслі модернізму розрізняють декаданс, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, авангард та інші.

З критичної рецепції Лесі Українки та Ольги Кобилянської наприкінці XIX та в перші роки XX ст. видно, що існував конфлікт поглядів і художніх принципів – народництва (що передбачало українськість, патріотизм, популізм, закритість культури, консервативність, реалізм, зображення народного життя) і модернізму (відповідно, європеїзму, космополітизму, інтелектуалізму, відкритості культури, демократизму, естетизму, зображення життя інтелігенції). Однак між двома парадигмами існує ще одна ключова опозиція – жіночого і чоловічого, або феміністичного і патріархального, яку цілком усвідомлювали всі учасники цього літературного дискурсу. Той факт, що саме дві жінки пробували зруйнувати панівну ідеологію у сфері культури, не здається випадковим. Серед їхніх опонентів, серед тих, хто сприймав модернізм, інтелектуалізм, європеїзм з пересторогою чи певним запереченням, були виключно чоловіки. Ольга Кобилянська дебютувала в українській літературі як послідовна феміністка. 1894 р. вона стала однією з ініціаторок заснування Товариства руських жінок на Буковині. Перші класичні повісті Кобилянської «Людина» й «Царівна» започаткували новий етап української прози. Це була проза з життя середнього класу, психологічна проза, що ілюструвала певні нові ідеї, зокрема емансипації і фемінізму. Ольга Кобилянська презентувала вихід на історичну сцену жінок, яких назвала «новими». «Нові жінки» були сильними жінками, здатними на виклик суспільству. Центральний сюжет перших повістей і взагалі всієї творчості Кобилянської – зіткнення жіночої сили й чоловічої слабкості. Її героїні сильні морально, психологічно, інтелектуально. В опозиції «сильні жінки – слабкі чоловіки» трансформована певною мірою філософія Ніцше. Кобилянську вабила романтична надлюдина, але в баченні письменниці вона була, безсумнівно, жінкою. У перших повістях майже усі чоловіки є здебільшого негативними персонажами. Ця негативність походить з безхарактерності, слабкості волі. Героїням притаманний підсвідомий страх нерівноправного зв'язку з чоловіком, страх патріархальності.

Феміністичні ідеї Лесі Українки не завжди лежали на поверхні, як у Кобилянської. У її поглядах окреслюються дві головні позиції: з одного боку, феміністична ідея здається природною і не потребує доказів, з іншого – стан жіноцтва досить сумний і потребує боротьби. Всі образи драматургії Лесі Українки від Одержимої, Боярині, Кассандри, Мавки – є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого патріотизму, жіночої драматичної відданості істині. Поезія Лесі Українки переповнена феміністичними мотивами й

образами на зразок Рахілі, Жанни д'Арк, Орфелії, Ніобеї тощо. Її, як і Кобилянську, хвилює й приваблює сильна жінка, майже амазонка, яка перебирає не тільки чоловічі функції (бореться, воює, не погоджується, повстає проти несправедливості, невільництва народу), а й відповідну маскуліну мову (сили й зброї). Користуючись у поезії традиційною чоловічою образністю, Леся Українка дає підстави Франкові називати себе «одиноким мужчиною». Феміністичний радикалізм відбився і в прозі Лесі. Її чоловічі образи досить безбарвні. Леся протиставляє сильних жінок і слабких чоловіків у драматургії.

В українській літературі першими модерністами були жінки. Їхня спроба модернізувати культуру мала глибокі підстави. Вона ґрунтувалася на феміністичних переконаннях, які були частиною ширших – політичних – переконань, розширення художнього матеріалу. В контексті української літератури зламу віків феміністичне стало синонімом модерного. Жінки-письменниці цього переломного часу не тільки відкинули, зруйнували патріархальні образи імперсональних жінок, які домінували і національній культурі XIX століття, але й зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність.

В цьому сенсі український модернізм зламу століть не був чимось винятковим. Слова Сандри Гілберт та Сузан Губар про те, «що жінки-письменниці є головними попередниками всіх модерністів XX століття, авангардом авангарду...». – великою мірою можна віднести до місця Лесі Українки й Ольги Кобилянської в українській літературній історії.

Творчість Лесі Українки й особливо Ольги Кобилянської засвідчила кризу української традиційної маскуліності. Героїні цих авторок – нові, автономні й сильні жінки. Модернізм із жіночим обличчям, який чоловіча народницька критика витісняла на маргінеси, став центральним феноменом української літератури.

Короткий, але змістовний перший етап українського модернізму збігається приблизно з 1897-1898-1902-1903 рр. Його критичні рамки: доповідь Лесі Українки «Малоросійські письменники на Буковині», з одного боку, і «В пошуках нової краси» Сергія Єфремова, з іншого. В цей час відбулося чимало літературних дебютів – Стефаніка й Хоткевича. У цей час Кобилянська прославилася й викликала дискусію своїми феміністичними повістями й оповіданнями. (Роман «Земля» позначив початок зміни орієнтирів у її творчості.) У цей час Леся Українка написала переважну більшість своїх статей і драматичних творів. І хоч вона не стала теоретиком модернізму, однак це поняття (разом із поняттям народництва) було центральним у її теоретичних роздумах, які домінували над усією її художньою творчістю.

1898 р. народницька критика проголосила початок «відродження». Однак літератори не об'єдналися навколо єдиної платформи. Нові ідеї принесли розкол літературної «сім'ї». Народники не були готові до появи Кобилянської, Хоткевича або Вороного, а названі автори-новатори не були готові до такої критики з боку традиціоналістів. Нове співіснувало зі старим. Модернізм не мав свого теоретика, своїх критиків, не мав свого друкованого органу. Перша модерністська спроба не вдалася. «Модерністи» не лише не були послідовними в певній естетиці. Вони не знали, що робити й куди йти. А народники переважали кількістю, впевненістю у

своїх цілях та ідеалах. Домінуючий дискурс культури зазнав ударів, але не змінився радикально. Культура не була модернізована, хоча й стала діалогічною.

При всьому антинародництві Кобилянської ні її, ні її героїнь не покидала ідея в якійсь формі служити народові, наприклад, у формі пропаганди фемінізму. Багато з того, що Кобилянська писала, було для неї великою проблемою, джерелом непевності. Згодом вона боролася з надто виразним фемінізмом ранніх повістей, немовби сама злякалася власного модернізму. Її повість «В неділю рано зілля копала» дала змогу народникам інтегрувати авторку в свою культуру. Кобилянська страждала від своєї неповної освіти, непевності, її «німеччина», модернізм, фемінізм викликали осуд народницької критики.

Непевність і амбівалентність були властивими і для Лесі Українки. Її листи переповнені критикою українського народництва. Вона застерігала Кобилянську від «селянськості» «Землі», однак сама не змогла остаточно вирватися з її пастки. Важко уявити, що її поезія й драми, поезія й критика написані однією людиною. А тим більше – що листи підписувала та ж сама особа, яка підписувала вірші. В листах вона рідко згадувала власні вірші, коментуючи частіше драми й переклади. Часто говорячи в листах про два напрями, умовно названі народництвом і модернізмом, Леся Українка розуміла їхню несумісність, конфлікт між ними. Проте виходу не бачила. Теоретично Леся розуміла неможливість синтезу цих двох напрямів, але писала: *«Волі духу, відваги, що б там не було!»*. Аналогічне гасло звучить лейтмотивом у її листах: *«Не можу зректися думки, що моя робота, чи, мовляв, «покликання» - українська література, і то вільна у всіх значеннях, ну, таке «покликання» може далеко закликати»*.

«Воля» в самій своїй суті містила виклик естетичним канонам, стильовим рецептам, культурній ізоляції, національному гніту, політичному деспотизму, народництву з його традицією, що стало формою залежності, обмеженості, канонічності. Однак і «воля», і виклик не виголошувалися надто відкрито, здебільшого ховалися в листах. І тим більше не відображалися в художніх текстах. Гасло «свободи» на цьому етапі залишилося наміром, не до кінця реалізованим бажанням, яке перейшло в спадок до наступного покоління. Дискурс зламу віків відобразив цю недовершеність.

Василь Стефаник (1871-1936)

Народився Василь Семенович Стефаник 14 травня 1871 року в прикарпатському селі Русові Снятинського повіту (нині – Снятинського району Івано-Франківської області). Дитинство його минуло в рідному селі, під опікою батьків, братів і сестер, в атмосфері прадавніх традицій та звичаїв. Від матері, як годиться, перейняв любов до пісні; від наймитів, які працювали в батьковому господарстві, пізнавав таємниці народної демонології. На все життя зберіг Стефаник найтепліші спогади з дитячих літ, не раз вони зринали в його творах.

1878 року малого Василя віддали до початкової школи в Русові. Через три роки батько відправив здібного хлопця на подальшу науку в сусіднє містечко Снятин – у початкову школу. Там Стефаник уперше зіткнувся з «національним питанням». Прикарпаття тоді входило до складу Австро-Угорської імперії, навчання у школах проводилося виключно німецькою та польською мовами, а всі більш-

менш впливові посади, у тім числі й учительські, обіймали здебільшого поляки. Чимало з них нещадно знущалися з нечисленних українських школярів. Лише поодинокі батьки могли фінансувати навчання своїх, як правило, старших синів, - це коштувало дуже дорого і було привілеєм панства, майже виключно польського. Закінчивши школу в Снятині, Стефаник вступив до чоловічої польської (українські були заборонені) гімназії в Коломиї, де почалися його найтяжчі поневіряння. На все життя зберігся в пам'яті випадок, який чудом не завершився фатально. Через малий зріст хлопчик не зміг досягнути рукою дошки, що висіла на стіні. Вчитель так бив його по руці, що вона спухла, підняв сорочку і усі побачили голе тіло. Усі учні почали сміятися, а малий Василь знепритомнів і впав на підлогу. Коли ж прийшов зі школи на квартиру, вирішив покінчити з собою.

Після «школи національного виховання» гімназисти-українці швидко мужніли і не лише давали собі раду з чужинецькими науками, а шукали й знаходили змогу займатися самоосвітою, вчитися свого. Вже на першому курсі Стефаник знайомиться з відомою революціонеркою Ганною Павлик, брат якої Михайло Павлик був переслідуваним поліцією українським журналістом, письменником і громадським діячем, на той час соратником Івана Франка. Від неї юний гімназист чимало довідався про українську літературу і боротьбу українців за свої політичні права. 1885 року Стефаник із друзями таємно (адже ні про які легальні заходи не могло бути й мови) вшановує пам'ять Тараса Шевченка, якимось дивом діставши «Кобзаря». Із четвертого гімназійного курсу Василь Стефаник належить до таємного гуртка студентів-українців, які «збиралися по предмістях, щоби разом читати реферати та складати гроші на нові книжки та часописи». Бібліотека цього гуртка складалася з 400 томів, в більшості українських, а то були і польські, і російські. Також студенти працювали агітаторами під час виборчих кампаній до австрійського парламенту, закликаючи селян голосувати за кандидатів-українців. Їхня політична заангажованість украї не подобалася керівництву навчального закладу, навіть привертала увагу поліції, тож 1889 року було виключено з гімназії «заводія» Леся Мартовича, а через рік – ще два десятки політично активних українців, з-поміж яких і Василя Стефаника.

1892 рік багатий знаковими подіями в житті Стефаника: успішно закінчив Дрогобиську гімназію; вступає на медичний факультет Краківського університету. Стефаника насправді переймають зовсім інші речі – політика та література. Незадовго перед тим, 6 жовтня 1890 року, у Львові було утворено Русько-українську радикальну партію, і Стефаник навіть у Кракові, де була доволі численна і свідомо українська «діаспора», залишався її активістом. Він нерідко приїжджав на батьківщину, виступав як агітатор перед селянами, організовував партійні з'їзди, виступав із публіцистичними статтями в журналах і газетах. У 1895 році Стефаник під час передвиборчої кампанії агітував за Івана Франка його заарештовували на тринадцять днів. Депресивний настрій посилювався звісткою про хворобу матері і Стефаник, не вагаючись, їде до рідного Русова.

Роки навчання в Кракові – з 1892 по 1900 – були часом становлення Стефаника як письменника. На той час Краків був потужним європейським культурним центром. Стефаник одразу активно включився в культурне життя, відвідував вистави театру й концерти, художні виставки й музеї, брав участь у створенні й розгортанні роботи гуртка «Академічна громада», багато читав. Своїй

неабиякій обізнаності з новітніми європейськими мистецькими течіями та явищами він значною мірою завдячував знайомству й багаторічній дружбі з польським ученим Вацлавом Морачевським і його дружиною, українкою Софією Окуневською, котра була чи не першою жінкою в Австрії, що здобула вищу медичну освіту. Володіючи європейськими мовами, подружжя виявляло великий інтерес до літератури, цікавилася модерністськими тенденціями у мистецтві, й спілкування з ними значно розширило світогляд Василя Стефаника. Власне, Краків на той час був центром польського модернізму. Із творів улюбленого модерністами жанру – поезій у прозі – розпочав свій творчий шлях і Василь Стефаник. Із 1897 по 1900 рік, навчаючись у Кракові, Василь Стефаник пише низку новел, які справили надзвичайне враження на сучасників, були одразу ж перекладені іноземними мовами й засвідчили прихід у світову літературу надзвичайного таланту. Навесні 1899 року в Чернівцях виходить перша збірка його новел під назвою «Синя книжечка». Новели (1897-1898) принесли Стефанику популярність за межами України. Редактор найпрестижнішого журналу в Польщі «Życie» С. Пшибишевський був у захопленні від прочитаних новел і був здивований відкриттям, яке зробив. Ольга Кобилянська писала про Стефаника в одному зі своїх листів: *«Пише з життя, а яка сила поезії пробивається з тих дрібненьких праць. Оскільки я на таких речах розуміюся, він правдивий талант»*. Л. Якубовський, редактор журналу «Gesellschaft», прочитавши новелу «Лист» В. Стефаника в німецькому перекладі Ольги Кобилянської, сказав: *«Коли література має такі таланти, то може розраховувати на одне з перших місць поміж світовими літературами»*. «Синя книжечка» Стефаника, як оригінальне явище, вразила читачів своєю правдою, а критиків – новаторством. Довершену зрілість літературного дебюту Стефаника визнали всі критики. Виступаючи на засіданні Київського літературно-артистичного гуртка 1899 року Леся Українка визнала у Стефаника вроджений талант, якому *«... не довелося боротись за своє літературне існування, як О. Кобилянській»*. Іван Франко захоплено відгукнувся про Стефаника: *«Може, найбільший артист, який з'явився у нас від часу Шевченка... Стефаник – абсолютний пан форми... Його нариси, як найкращі народні пісні, в котрих немає жодної риторики, ані сентиментальності, тільки ... дійсність сумна, але скупана в золоті найчистішої поезії»*. Одинадцять поезій було надруковано вже після смерті Стефаника: «Амбіції», «Ользі присвячую», «Вночі», «Раненько чесала волосся», «Черівник», «Вітер гне всі дерева», «Вечір», «Старий жебрак стоїть» тощо.

1900 року помирає мати і життя для Стефаника втрачає сенс, він працює до знемоги, до втрати свідомості. Звістка з Русова про намір батька одружитися з дівчиною, молодшою від синів, важко вразила Стефаника. Минуло лише чотири місяці після смерті матері, одруження батька – це наруга над пам'яттю матері. Спроба відмовити батька від такого кроку закінчилася розривом стосунків із батьком. Без матеріальної підтримки продовжувати навчання і жити в Кракові Стефаник не може. Друзі радять перейти на філософський факультет Львівського університету зразу, щоб не втрачати рік. Отримавши грошову допомогу від Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Стефаник їде на Тернопільщину і у 1900 році готує до видання дві збірки: «Дорога. Новели» (збірка вийшла в грудні 1900 р., але, за тодішньою традицією, датована наступним, 1901 роком) і «Поезії в прозі»,

яка не була видана через хворобу. Мотиви цих творів різноманітні, але водночас усі новели розкривають різні аспекти душі українського прикарпатського селянина, віками гнобленого і доведеного врешті-решт до крайніх меж відчаю, поза якими розгортаються не лише драми, а й справдешні трагедії («Лесева фамілія», «Побожна»). Здебільшого ж трагедії Стефаникових героїв спричинені не лише індивідуальними особливостями їхньої психіки («Басараби»), чи характеру («Побожна»), а перш за все суспільними і соціальними обставинами. Тут і традиційна для літератури Західної України жовнірська тема («Виводили з села», «Стратився»), і чи не перші рефлексії на тему політичних арештів («Лист»), але найчастіше – безпросвітна бідність, нелюдські злидні, які перетворюють колишніх селян-господарів на пролетарів.

Стефаник отримав нервовий напад, сильну депресію і пролежав, втративши свідомість кілька годин. Які саме поезії мали скласти збірку «Поезії в прозі» – невідомо. Його листи з цього періоду просякнуті трагізмом, безнадійністю, передчуттям смерті. Більшість із них мають жанрові ознаки поезій у прозі. Можливо, саме вони мали скласти збірку «Поезій в прозі», але залишилися нездійсненими. Нервові напади повторювалися і не давали працювати.

У 1902 році смертельно захворіла сестра, неврастенія мучила самого письменника. *«Забагато смерті, забагато скошеної молодості, аби була сила витримати. Я вже ховаюся від смерті, бо боюся її. Боюся, аби не пожерла сонця, аби не змазала всіх моїх доріг, не поруїнувала моїх приятелів, аби не лишила мене самого на світі»*. Стефаник замовкає на 15 років. Чому? Надмірна зайнятість, розчарування, відсутність оточення, яке він мав у Коломиї, Дрогобичі, Львові, Кракові? Драма нещасливого кохання, трагедія, пов'язана зі смертю матері? Хвороба? Чи, може, все разом?

Зміну в його життя внесла поїздка у вересні 1903 р. – в складі делегації Стефаник прибув у Східну Україну для участі у знаменному для всієї української культури відкритті пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві. Відвідав також Київ, Житомир, зустрічався з багатьма українськими письменниками і культурними діячами. Тут він познайомився з М. Коцюбинським, М. Старицьким, Б. Грінченком, Г. Хоткевичем, Оленою Пчілкою і виступив з вітальним словом. Кілька днів перебуває в Києві, велике враження на нього справили відвідини могили Тараса Шевченка в Каневі.

Мандрівне життя втомило письменника і в січні 1904 р. Василь Семенович одружився з Ольгою Гаморак, дочкою свого старшого приятеля Кирила Гаморака. Жив у тестя в селі Стецевій неподалік від Снятина. В 1905 видав четверту збірку новел «Моє слово», куди увійшли твори, написані раніше.

У 1907 р. в Галичині – чергова передвиборна кампанія. Стефаник став душею мітингового руху, агітатором.

1908 р. Стефаника обрали послом до австрійського парламенту від радикальної партії. Він відновлює активну громадсько-політичну діяльність. Його новели передруковуються в часописах Галичини і Східної України, перекладаються російською, польською, чеською, болгарською, німецькою, французькою та іншими мовами. Про нього пишуть, його запрошують співпрацювати редакції журналів, газет, видавництва. Від нього чекають нових творів. Та Стефаник мовчить. *«Не може бути, щоб Стефаник – наш, а особисто*

мій, улюблений письменник, краса нашої анемічної літератури, щаслива оаза – замовк назавжди», – з тривогою писав М.Коцюбинський автору «Новини» у 1909 р. Стефаник продовжував мовчати.

У 1910 р. Стефаник з дружиною і синами повертається до Русова, згодом будує хату в рідному селі Русові й займається господарством. Чимало часу й сил віддавав захистові інтересів селян в урядових установах та суді, навіть запросив до Снятина на посаду адвоката свого давнього приятеля, юриста за освітою Івана Семанюка (Марка Черемшину). Кожного року газета «Громадський голос» публікує звіти Стефаніка перед виборцями, виступає на народних віче. Стефанік будив свій народ. Він тужив над його долею, хотів бачити селянство вільним і освіченим, а відтак бачив його не масою невільних хліборобів, а народом: *«А я вже тільки бив головою об мур мужицької впертості до просвіти і злуки... - мур стоїть, як стояв, а я ходжу з розбитою головою і закривавленим серцем. І нам, що вас любимо і для вас працюємо, залишається одне: або зробимо з вас, мужиків, народ, або упадемо... подумайте, яке завдання – з мужиків народ»*. Стефанік – громадянин, громадський діяч, демократ, патріот. І весь цей час... нічого не писав. Не міг писати!

У 1914 р. письменника спіткало велике горе – померла його дружина Ольга. Особиста біда Стефаніка збіглася із всенародною: почалася Перша світова війна. Стефанік стає членом Головної Української Ради – міжпартійної організації всіх партій Галичини, утвореної на початку війни (1914) для ведення справ української національної політики у воєнний час. Мета ГУР – консолідація народу в боротьбі за визволення окупованої Росією Східної України й утворення української держави.

У березні 1915 р. за фальшивим доносом Стефаніка заарештовують. Статус посла і клопотання друга допомогли через кілька днів вийти з в'язниці. Певний час він живе у Відні (1916), де після п'ятнадцятирічної паузи знову повертається до художньої творчості.

Радісно зустрів Стефанік проголошення 1918 р. Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР) – вияв прагнення Галичини до свободи й незалежності, до створення своєї державності і злуки з усім українським народом. Пошана з боку української влади до нього була неабиякою, йому навіть пропонували обійняти посаду міністра господарчих справ, але він відмовився, скромно вважаючи себе невдатним господарем на своєму обійсті, а що вже казати про державні обшири.

У січні 1919 р. у складі делегації від ЗУНР Стефанік здійснює другу поїздку на Україну з нагоди великого свята соборності (22 січня 1919 р.). По той бік кордону відбувалося національне відродження, яке супроводжувалося активізацією літературних організацій і течій. Почалася взаємне наближення ритму життя і духу Великої України і Галичини. Соборність стає не тільки географічним і державно-політичним поняттям, а й психологічним. Стефанік встановлює зв'язки з діячами науки і культури, дбає про видання своїх творів для читачів Надніпрянщини. З 1919 р. його книжки постійно видаються в Харкові і Києві.

Лише Перша світова війна повернула письменника до творчості. Західна Україна одразу ж стала ареною кривавих боїв. У новелах цього періоду («Вона-земля», «Пістунка», «Гріх», «Сини») виразно звучать антивоєнні мотиви,

змальовані родинні драми, породжені війною. Разом із цим письменник гаряче підтримує боротьбу за державну незалежність України, глибоко осмислює трагедію родин загиблих за волю українських вояків.

У 1926 р. вийшла збірка післявоєнних новел під назвою «Земля». У цьому ж році громадськість України відзначила 55-річчя від дня народження письменника, відбувся урочистий вечір у Львові. Стефаник ненавидів ювілеї. Після поразки національно-визвольних змагань Прикарпаття було окуповане Польщею.

У кінці 20-х років у пресі частіше з'являються відомості про насильну колективізацію в Східній Україні, голод, репресії. Переслідування й знищення української національної культури, політичні репресії, розстріли та заслання найкращих її діячів стали ознакою доби. Від бурхливого літературного життя з дискусіями, боротьбою різних течій та естетичних програм не лишилося й сліду. Стефаник тяжко хворів, але в міру сил і можливостей писав нові новели, знову разом із Семнюком-Черемшиною обороняв у судах та різноманітних польських установах пригноблених селян. У нього склалися надзвичайно теплі стосунки з низкою молодих письменників на Великій Україні, що теж перебувала під своєрідною окупацією.

1929 р. Стефаник відкликає свою кандидатуру в академіки, хоча освіта трьох синів, переслідуваних польською владою, коштувала дуже дорого.

У січні 1930 р. Стефаника прикував до ліжка параліч правої частини тіла. Останні свої твори письменник продиктував 1933 р, готувалося до видання зібрання творів Стефаника. Книжка під назвою «Твори» вийшла у Львові в 1933 р. У знак протесту проти штучного голодомору Стефаник відмовляється від пенсії.

Здоров'я письменника з кожним днем погіршується. Він усамітнюється, не хоче нікого бачити. 7 грудня 1936 року Стефаник помер. Тисячі людей з навколишніх сіл і міст, численні делегації з видавництв, установ проводжали великого письменника в останню дорогу. Часописи відгукнулися некрологами.

Василь Стефаник започаткував своєю експресивною манерою цікаву тенденцію. Оригінальність її полягала у передачі максимальної смислової напруженості життя колективного підвідомого, народної «душі», виявленої в образах, характерах, ситуаціях, в індивідуальній психології, історії та культурі «мужицтва», як цілісного соціокультурного типу. Гранична змістова місткість самопізнання і боротьба з небуттям, з дематеріалізацією традиційного селянського світу поєднуються в новелістиці В. Стефаника із словесним озвученням людських, духовних голосів цього світу. Майже спонтанне словесне називання виявляється в формах монологічних, молитвах, «психограмах» душі. Переплетеність фізичного й ідеального життя творить особливу символічну основу художньої спадщини В. Стефаника. Так руйнувалась описова, «заокруглена» традиція українського письменства, популярна ще навіть на початку ХХ ст. Водночас за всієї ідентичності з символістською стилістикою (особливо в поезіях у прозі) Стефаникова манера закріплювала в українській літературі ескізність і фрагментарність, дискретність народнорозмовного стилю, вибудовуючи на цій основі модерну образність, яка розгортається завдяки зближенню метафоричних ключів-символів (у Стефаника – «дорога», «камінь», «вікна», «хлопчик», «руки по лікті») та буденної мови. Експресіоністська образність і екзистенціальна проблематика новел В. Стефаника відлунюють у творах наступних поколінь українських письменників.

Критики пізнішого періоду вважали цінним надбанням «нової школи» її синтетизм, що поставав як наслідок аналізу людської «душі», сфери духовної, емоційної. Це протистояло «деструктивному» принципу образотворення, який намагалися виробити футуризм і конструктивізм. Однак навіть в межах «нової» школи вирізняються різні форми нового зображення, які обіцяли багатство підходів і художніх рішень, що й підтвердила практика 20-х років.

Творчі пошуки письменника були органічно суголосними тенденціям розвитку європейського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття. Сильова домінанта його новел – синтез художніх напрямів реалізму та модернізму. Зокрема, його індивідуальний авторський стиль сформувався під впливом психологізму, натуралізму, а найпосутніше – експресіонізму як течії в руслі модерністської літератури. Фактично Василь Стефаник був реалістом у доборі тем для своїх новел і експресіоністом у художньому опрацюванні цих тем. Його твори проймає напрочуд болісне навіть не просто відчуття чи «вираження», а переживання глибинної трагічності світу. Прикметно, що більшість своїх сюжетів він брав безпосередньо з життя, котре виявлялося настільки деформованим, що жодним чином не потребувало спеціального нагнітаючого деформування, характерного для «чистих» експресіоністів. Модерністськими, експресіоністичними художніми засобами він «усього лише» тонко підкреслював глибину реалістичного жаху, водночас кожним словом чи кожним нервом у своїх новелах «виражаючи» нестерпну тугу за світовою гармонією. Власне, вже навіть не тугу, а туск – це слово у Стефаника означає тугу, доведену до крайньої межі людського терпіння, від якої «пукає» (розвивається) серце.

ПОЕЗІЯ

У картину становлення українського символізму (його ранніх стадій) вписувалася поезія **М. Філянського** (збірка «Лірика», 1906; «Calendarium», 1911), який, принципово ухиляючись від декларування громадянських почуттів та взагалі усталених душевних станів, шукав семантичних «знаків» для вираження невловимих індивідуальних переживань.

Ще однією значною постаттю раннього українського символізму (чи «протосимволізму») був **Г. Чупринка**. У передреволюційні та перші революційні роки він здобув велику популярність, вважався одним із найяскравіших поетів національного відродження. Його вірш вражав версифікаційною винахідливістю, дивовижною мінливістю ритміки, багатством звукового інструментування й водночас спонтанною емоційністю. Його формальні досягнення недовго зберігали значення новаторських відкриттів, і вже наступне покоління поетів не завжди зберігало шанобливе ставлення до нього. З-поміж ранніх символістів Г. Чупринка, мабуть, найбільш політично ангажований поет, співець «народу Храму» та «великих мук борців народних» (він – учасник революції 1905 р., причетний і до подій громадянської війни в Україні).

Під дією революції модернізм і символізм як її відгалуження якісно змінювалися, а молодше покоління символістів та поетів, які зазнали його впливу, засвоїли окремі елементи його поезики (а таких була більшість), швидко

еволюціонувала в бік «лівого» й експериментального мистецтва (загалом кажучи – червоно-революційного авангардизму).

Серед літераторів багато хто з перших рук знав європейські літератури, оскільки володіння мовами було в цих колах річчю звичайною. Особливо безпосереднім був зв'язок з центральноевропейськими осередками – Віднем, Прагою, Варшавою, Краковом, завдяки якому виникла на Галичині «Молода муза». Стильовою течією, яка переважала в тодішній поезії, а почасти виявилася і в прозі, був символізм. Символісти вбачали своє естетичне завдання у подоланні натуралізму й побутовізму, у заглибленні в таємні першооснови буття, недоступній логіці, – звідси потяг до асоціативних значень слова-образу, постійно повторюваних символів і містифікації змісту. Якщо до цього додати те, що сприймалося тоді як певна ущербність світогляду, брак глибоко усвідомленої суспільної позиції, відірваність від пекучих потреб народного життя (хоч це далеко не завжди було так), – то, здавалося б, символізм якнайменше міг дати тій новій літературі, яка прагнула виразити революційний дух доби. Але насправді він дуже широко відгукнувся в ній. І майже всі талановиті поети тієї доби – **Дмитро Загул, Василь Чумак, Василь Блакитний, Максим Рильський, Павло Тичина, Володимир Сосюра, Яків Савченко** та ін. – так чи інакше зазнали впливу символізму, більше або менше причетні до нього, принаймні у своїй ранній творчості. Є підстави говорити про деяку відмінність українського символізму від європейського й російського. Він у цілому поступався їм філософською концептуальністю та естетичною визначеністю; водночас у ньому менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного містицизму», або «містики національної ідеї», за кваліфікацією соціологізуючої критики 20-х років (свого роду компенсація за послабленість філософського містицизму). Не можна недобачити зв'язку українського символізму з неоромантизмом та з новими (зокрема, імпресіоністськими) пошуками в прозі (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Яцків).

Певно, і в самій позначеності, безмежності, трансцендентності символістського настрою і образності, зокрема, вбачалося щось здатне відтворити «космічний» розмах революції, її «фатальне» і часом навіть для її ентузіастів незбагненне обличчя.

Та невдовзі стало очевидним, що для осмислення величних суспільно-історичних зрушень, які принесла доба революції, потрібна цілісна світоглядна концепція (на її роль претендував тоді і в цій ролі насаджувався тільки марксизм-ленінізм), а для естетичної інтерпретації цієї доби потрібна інша психо-емоційна та образно-лексична структура, ніж та, з якої виростав символізм. На зміну споглядальності, індивідуалізові, містиці, витонченій химерності як панівне світопочування і панівний тонус виступали цілеспрямований (або інспірований) соціальний активізм, колективістичний ентузіазм, динаміка масових почувань і мова мітингуючої вулиці. Таким тоді уявлялося нове, революційне мистецтво. Його головні постулати першими проголосили ті, хто й раніше відчував його необхідність, ішов від символізму до революційної романтики – **В. Чумак, В. Блакитний, Г. Михайличенко** – і в своїх маніфестах, і в своїй творчості.

Місце символізму в історії української літератури, зокрема поезії, трансформація його принципів та прийомів і «співучасть» їх у формуванні інших

творчих напрямів та естетичних платформ – усе це не можна ще вважати достатньо вивченим і об'єктивно оціненим. Те ж саме можна сказати і про український футуризм.

Найдошкульніших ударів символізму у період його розкладу завдав не хто інший, як **Михайль Семенко**, який очолив невелику, але дуже діяльну групу панфутуристів і перетягнув на свій бік не одного з колишніх символістів. Свій кверофутуристичний гурток М. Семенко вперше організував у Києві 1913 р. та особливо активізувався він, починаючи з 1918 р., а 1919 р. створює він групу лівого мистецтва «Фламінго», бере участь у виданні найреспектабельнішого на той час журналу «Мистецтво». Свій панфутуризм М. Семенко проголошував «ленінізмом у мистецтві», закликав до «комуністичної деструкції» всіх минулих мистецьких форм і запевняв, що комунізм замість «мистецтва як емоціонального культу» поставить «конструктивні і математичні» «методи організації», зрештою просто «наукову організацію праці й побуту», що і є «програмою-максимум мистецтва». У «Аспанфуті» (Асоціації панфутуристів), а потім «Комункульті» (Асоціації комуністичної культури) брали участь поети **Я. Савченко, О. Слісаренко, Г. Шкурупій, В. Ярошенко, М. Терещенко** та ін.

Треба зважити на те, що творча практика багатьох панфутуристів і комункультівців, як і членів інших літературних угруповань, особливо «лівих», фактично не завжди узгоджувалася з їхніми деклараціями. Уже в ті роки уважні критики вказували і на парадоксальність, очевидну суперечливість навіть програмових положень «Аспанфуту» й «Комункульту», які пропонували подолання або знищення мистецтва.

Звичайно, саме М. Семенко – найяскравіший, найдіяльніший і найневгомонніший з футуристів; саме завдяки його енергії та організаційним та ідеологічним хитромудроцям ця течія під різними назвами та в різних формах змогла проіснувати аж до 1930 р. (останній семенківський журнал – «Нова генерація» – був ліквідований 1930 р.) – за умов жорстокої внутрішньолітературної і політичної боротьби. Можливо, на цьому етапі футуристам ще сприяло те, що вони виступали як войовничі проповідники соціалістичного мистецтва і люто нападали на «неокласиків» і «ваплітян», проти яких і був спрямований головний удар офіціозу.

Простір для розмаїття оцінок загрозливо звузився після того, як виступи **М. Хвильового** поклали початок відомій літературній дискусії 1925-1928 рр., що переросла в політичну. В її перебігу виявилися моменти порозуміння й симпатизування між «буржуазною» неокласикою і «пролетарським» «Вапліте», а М. Хвильовий в особі М. Зерова знайшов собі начебто несподіваного, а по суті закономірного й інтелектуально потужного спільника в боротьбі проти просвітництва, кон'юнктурщини «червоної» халтури, за високу культуру письменства. На жаль, це зле прислужилося і М. Хвильовому, і М. Зерову – противники використали їхнє зближення для компрометації обох: мовляв, зійшлися на ґрунті ворожості до політики партії. До того ж за бурхливою самодіяльністю добровільних політичних ярликувальників дедалі виразніше вимальовувалася й недвозначна політична підтримка високих офіційних достойників, які нерідко й самі забирали голос публічно.

Яків Савченко в другій половині 20-х рр. стає одним із провідних вуспівських критиків, запекло атакує неокласиків і ваплітян, усіяко демонструє свою ортодоксальність і в поезії, галасливо «викриваючи» буржуазну Європу і накликаючи на неї пролетарський «страшний суд». А починав він перед революцією та після неї як типовий символіст (зокрема, редагував виданий 1918 р. в Києві «Літературно-критичний альманах» символістів), видав дві збірки – «Поезії» (Житомир, 1918) та «Земля» (Житомир, 1921), позначені містичними й фаталістичними мотивами, в яких відбилосся і суб'єктивне переживання трагізму війни та революції.

Долю свого батька М. Вороного, який через деякий час після повернення в Радянську Україну був висланий у північні табори, розділив його син Марко, який друкувався то під власним іменем, то під псевдонімом Антіох. Його багатообіцяючий талант не встиг розквітнути. Поезія Марка Вороного позначена експресією і багатою уявою, трагізмом світопочування, що виявляється то в апокаліптичних візіях, то в непомітно-предметних спогадах лихоліття революції та громадянської війни.

Зовсім інакше розвивалася літературна ситуація в 20-ті – 30-ті роки в Західній Україні, хоча на неї відчутно впливали події та зміни в Україні Наддніпрянській. Мистецьке життя тут відзначалося плюралізмом завдяки певній політичній та інтелектуальній свободі. Але й на ньому лежала печать гострої класової, політичної та ідеологічної боротьби, значною мірою інспірованої, а ще більше спотвореної тим, що йшло з Радянської України й що там відбувалося. Політика нищення українського народу, а потім і голодомор 1933 р. створили парадоксальну ситуацію, коли прорадянські налаштовані літератори, намагаючись виправдати те, що діялося в СРСР (на який покладали свої соціальні, політичні й національні надії), змушені були ігнорувати очевидні факти або просто обдурювати себе і інших. А тих, хто говорив сумну правду, «прогресисти» й прорадянці називали, слідом за офіційною радянською пропагандою, підлими наклепниками, платними підспівувачами імперіалізму. І вийшло ось що: писання «лівої» і «прогресистської» преси та літератури про Радянський Союз і Радянську Україну 30-х років багато в чому сприймаються сьогодні як тяжкий фальш, що кидає прикру тінь на весь «прогресивний» літературний рух у Західній Україні тих років, – тим паче, що «прогресисти» були надто вже нетерпимі до інакодумців, не тільки до політичних опонентів з таборів ОУН чи УНДО, а й навіть до всіх, хто не погоджувався брати на віру їхній просталінський ентузіазм або просто тримався осторонь політичних пристрастей, як-от Богдан-Ігор Антонич. У подальшому майже всі письменники-комуністи, які емігрували з Галичини до Радянської України, були розстріляні або загинули в концтаборах, а їхня творчість надовго потрапила під заборону. Нелегко довелосся й тим, хто залишався в Західній Україні, – вони опинилися в політичній ізоляції та були дезорієнтовані, особливо після того, як Комінтерн під тиском Сталіна розпустив Компартію Польщі та КПЗУ.

Антиподи прорадянської групи – літератори політичної еміграції, насамперед поети «празької» та «варшавської» шкіл (усі вони були тісно пов'язані з літературним життям у Галичині, зокрема, більшість співпрацювала з «Вісником» Дмитра Донцова).

Найбільша колонія українських інтелігентів-емігрантів, зокрема літераторів, перебувала у Празі. Тут працював видатний український поет О. Олесь. З молодшого покоління «пражан» слід відзначити насамперед **Ю. Драгана (1894-1926)**, автора єдиної збірки «Сагайдак» (1925). Як учень Г. Чупринки та О. Олесь, Ю. Драган, однак, виробив власний стиль історіософської лірики, позначений експресією, артистичним лаконізмом, природністю настрою, немовби перейнятого з «Слова о полку Ігоревім» та українських історичних пісень і дум.

У варшавській літературній групі вирізняються три найталановитіші поети: **Н. Лівницька-Холодна (1902)**, автор камерної, інтимної лірики, **Є. Маланюк (1897-1968)**, який починав ще в Подєбрадах, і **Ю. Липа (1900-1944)**.

Є. Маланюк – один із найвизначніших українських поетів ХХ ст. З трагічною силою висловив любов до «степової Еллади», біль вигнанства. Він – із тих поетів, творча енергія яких сконцентрована в імперативній ідеї. Це – виконання героїчного національного духу в передчутті нових битв за історичне майбуття України з деяким домішком «донцовської» агресивності й нетерпимості, з образами «заліза» й «крові», з лексикою ненависті, що часом створює враження «дзеркальної» антитетичності жорстокій «класовій» риториці П. Тичини чи М. Бажана 30-х років. Водночас з великою силою звучать у Є. Маланюка загальнолюдські історіософські, філософські та екзистенціальні мотиви. Він – майстер строгої і врівноваженої форми, але за цим свідомим самообмеженням (що почасти йде і від культури форми неокласичної школи) відчувається сильний темперамент; метафорика його водночас різюча й проста; думка в нього стає емоцією і народжує образ. Маланюк активно виступав як глибокий, хоч нерідко і нетенденційний критик літератури, особливо сучасної йому; він гостро і дошкульно полемізував із своїми сучасниками – радянськими українськими письменниками, як і вони з ним.

Ю. Липа, син відомого одеського лікаря й літератора, за освітою також медик, відзначався різнобічністю захоплень: у полі його зору були історія, археологія, етнографія й етнологія, антропологія, психологія, філософія, соціологія, економіка, політика. Йому належить ряд книжок і багато статей з різних питань, так чи інакше пов'язаних з українською тематикою. Писав він ще прозу, есе, критичні статті, займався перекладами. Його творчість не позбавлена патріотичної дидактики, однак тексти настільки емоційні, стиль їх настільки індивідуальний, що звичайно ж, це художня література, а не політична публіцистика. Не чужі йому були й інтимна лірика, і лірика релігійна. Бурхливе й невгомне життя Ю. Липи урвалося восени 1944 р. в Яворові, де він служив лікарем у загонах УПА.

Трохи осібно в літературному житті Західної України та еміграції (обидві ці ланки були пов'язані, зокрема, і рядом спільних видань, не кажучи вже про циркуляцію ідей та особисті контакти) стояла творчість поета з Лемківщини **Богдана-Ігоря Антонича (1909-1937)**. Проживши коротке життя, він залишив невитравний слід в українській поезії. Бувши на рівні сучасних йому європейських естетичних уявлень і водночас дістаючи наснажливі імпульси від бурхливо зростаючої української радянської літератури (насамперед від поезії раннього П. Тичини), він створив власний самобутній і широкий художній світ. Його панівний пафос – благоговійне осягання вселенського буття, включеності в нього людської долі та людської індивідуальності. У ранній творчості Б.-І. Антонич ішов до цього

через розкриття – в невичерпній і спонтанній імажиністській образності – глибинних зв'язків людини і природи. Потім він еволюціонував до потужно одухотвореного урбанізму, а структура його поетичної мови збагачувалася стихійною асоціативністю й сюрреалістичними виплесками підсвідомості. Складний світ інтелігентської самосвідомості в нього, з одного боку, «підключений» до якогось вселенського пантеїстичного дійства, метаморфоз самоодухотворливої матерії, а з іншого – має на собі печать конкретних національно-історичних трагедій і болів. Б-І Антонич об'єктивно виявився предтечею багатьох пошуків сучасної української поезії.

У «генеральному наступі» на всіх фронтах «будівництва соціалізму», в тому числі й на фронті ідеологічному, важливе місце відводилося викоріненню, по-перше, загальнолюдських моральних цінностей; по-друге, цінностей національної культури та духовності, національної самосвідомості взагалі, – оскільки й ті, й ті були перешкодою на шляху до дегуманізації й уніфікації, загального духовного рабства, що звалося цілковитою ідейно-політичною єдністю суспільства. Наступ вівся під прапорами класової боротьби, класового світогляду, класової політики, класової моралі, класової культури тощо. Поняття класовості містифікувалося й знелюднювалося. Літературу змушували брати найактивнішу участь у перекроюванні загальнолюдських та національних цінностей, – і вона це робила. Найбільше заподадливості доводилося виявляти в цьому багатом із тих, хто відчував за собою «вину». Вони воювали з власними гуманістичними ідеалами і з самими собою – нерідко у формі викриття нібито ненависного класового ворога.

З трьох великих українських поетів радянської доби – **П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан** – мабуть, найбільше був зламаний перший. Саме тому, що він був емоційно найвитонченішим і психологічно найтендітнішим, найбеззахиснішим у своїй душевній делікатності: генієм був... М. Рильського почасти рятувала класична урівноваженість натури, самовладання, деяка «олімпійська» відстороненість від щоденності, і його переорієнтація не супроводжувалася такими лютими самокартаннями, виведеними назовні, на адресу карикатурного ворога... М. Бажан – поет волі й рацію, поет щонайглибше керованої думки, і йому легше було засвоїти державний тон...

Стрілецька поезія

Художнє явище, яке історики літератури означають як «стрілецька поезія та пісня», репрезентують насамперед **В. Бобинський (1898-1938), О. Бабій (1897-1975)** та **Р. Купчинський (1894-1978)**. Якщо твори першого виходили неодноразово (востаннє в 1990) у доволі повному обсязі й посіли певне місце в літературному процесі, правда, поруч із такими в стильовому плані відмінними від нього поетами, як **С. Тудор** та **О. Гаврилюк**, то два наступні не включилися в жодну радянську антологію і залишаються досі невідомими широкому загалу читачів.

О. Бабій (народився в 1897 р. на території теперішньої Івано-Франківщини, помер у 1975 р. в м. Чикаго) – син селянина: у лавах січових стрільців захищав, як і багато патріотично настроєних юнаків того часу Західно-українську Народну Республіку від польських окупантів (згодом написав на цю тему поему

«Гуцульський курінь» та повість «Перші стежі», 1937); був одним із фундаторів, разом із В. Бобинським та Ю. Шкрумеляком, групи поетів-символістів «Митуса» (1922). Здобувши вищу освіту в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова в Празі зі ступенем доктора філології, брав активну участь у літературно-мистецькому житті Львова як письменник і журналіст. Високу оцінку його збіркам «Ненависть і любов» (1921) та «Поезії» (1923) дав В. Бобинський уже після того, як дороги їх розійшлися. У статті «Літературне життя по цей бік Збруча» він відзначив у них «справді своєрідні і тому беззакидні майже поезії, в яких автор хоче дати (й справді дає) вислів своєму почуттю, тісного зв'язку з живим життям народу, в них яскраво виявляється вразливість поета на суспільні кривди широких працюючих мас і безмір щирої любові селянської дитини до своїх найменших і єдиних братів. Ці поезії Бабія найдозріліші, найбільш мужні і найсуспільніші під оглядом взаємовідношення внутрішньої і зовнішньої форми, що виступають тут не в штучному, накиненому, а в кінцевому, органічному зв'язку.

Життя й творча біографія **Р. Купчинського** (народився в 1894 р. на Тернопільщині, помер 1978 р. поблизу Нью-Йорка) багато в чому схожа з біографією О. Бабія. Теж воював у січових стрільцях, розповівши згодом про ці події в романі-трилогії «Заметіль» («Курилася доріженька», «Перед навалою», «У зворах Бескиду»); працював журналістом, зокрема в редакції газети «Діло». Великою популярністю користувалися пісні на його слова, а часто й з його музикою; багато з них сьогодні знову повертається до життя («Зажурились галичанки», «Човник хитається», «Накрила нічка», «Їхав стрілець на війноньку» та ін.), у яких яскравий багатий діапазон настроїв – від героїчно-урочистого до гумористичного. За життя Р. Купчинський не видав жодної збірки поезій, і лише в 1983 р. український поет і критик з Нью-Йорка Б. Бойчук упорядкував і випустив книжку «Недоспівані пісні».

Згаданих вище поетів об'єднувала, принаймні, на початку їх творчого шляху, зокрема, прихильність до символізму. У кожного з авторів вона мала свої особливості: якщо В. Бобинський прагнув переплавити в своєму стилі витонченість версифікації європейських поетів з українською фольклорною символікою, передати тонкі порухи підсвідомості, то О. Бабій був радше поетом споглядально-рефлексивного плану, чий вірші порушують проблеми людської цивілізації, життя і смерті, таємниці буття, у його творах зустрічається точна й несподівана метафора, А. Р. Купчинський любить персоніфікувати природу, при цьому або психологізує пейзаж, або матеріалізує через природні явища власний психологічний стан, іноді досягаючи в пейзажі поширеного філософського узагальнення.

На жаль, на повну силу не розкрився талант ні О. Бабія, ні талант Р. Купчинського. Відійшовши від захоплення символізмом на початку 20-х років, вони не знайшли засобу щодо його оновлення й поглиблення; О. Бабій збивався на багатослів'я й декларативність у віршах кінця 20-30-х рр., а Р. Купчинський майже перестав писати вірші. Те саме спостерігаємо і в інших поетів цієї групи: лиш коли-не-коли зблисне оригінальний образ у віршах **Ю. Шкрумеляка**, як, приміром, в «Авелевій жертві», **Л. Лепкий** залишився автором кількох популярних пісень, а **М. Голубець**, автор кількох збірок у стилі «Молодої музи» й віршів з воєнного часу, став відомий своїми дослідженнями з історії українського мистецтва.

Стрілецька поезія стала не тільки і, може, не стільки фактом історії української літератури, як фактором пробудження національної свідомості, державницьких змагань народу. Як літературне явище вона є перехідною ланкою між символізмом початку століття й новим поколінням поетів.

Богдан Лепкий та «Молода муза»

Богдан Лепкий народився 9 листопада 1872 р. в родині сільського священника. Батько був людиною освіченою і прогресивною. Він закінчив Львівський університет (класична філологія і теологія), брав участь у виданні часопису «Правда», підготовці підручників до школи. Мав ґрунтовну філологічну освіту, вільно володів польською та німецькою (вірші німецькою мовою навіть друкував у журналах). Згодом Богдан Лепкий назве батька найсуворішим критиком.

Дитинство Богдана було безхмарним, але коли він мав п'ять років, раптово – за одну ніч – померли від дифтерії дві його молодші сестри і брат, що дуже вплинуло на вразливу натуру хлопчика, який і сам ледве вижив.

Перші знання майбутній письменник одержав у батьківському домі. Швидко – за одну зиму – навчився читати, писати й рахувати. Батько розповідав йому і про пригоди Робінзона Крузо, і про письменників, художників, портрети яких висіли на стінах, старенька нянька, родом з Наддніпрянської України, співала чумацьких пісень, а від діда по матері Михайла Глібовицького, який замолоду був знайомий з Маркіяном Шашкевичем, допитливий хлопчина дізнався про давні части, історичні події на Україні.

Домашній учитель Богдана – Дмитро Бахталовський знайомив його не тільки з основами шкільної науки, а й з творами літератури, завдяки чому його учень вже в дитинстві знав напам'ять багато віршів Тараса Шевченка, читав «Марусю» Г. Квітки-Основ'яненка.

Коли Богдана Лепкого віддали шестилітнім хлопцем до бережанської школи з польською мовою навчання то він потрапив відразу у другий клас.

Після школи Б. Лепкий вступив до гімназії в Бережанах. Гімназія була польською, з класичним нахилом. Про цей навчальний заклад того часу існують різні, часом взаємно протилежні, свідчення. Бережани були провінційним містечком, без залізничного сполучення з великими містами, отже, й відірваним від центрів культурного життя. Не дивно, що інспектор зі Львова приїздив сюди для перевірки раз у кілька років.

В усякому разі, Б. Лепкому і гімназія, і Бережани як осередок культурного життя дали немало. В гімназії були український та польський хори. Щороку влаштовувались міцкевичівський, а згодом і шевченківський концерти. Час від часу приїздив сюди мандрівний театр «Руської бесіди».

Українська мова та література спершу в гімназії не викладалися зовсім, потім їх було введено в програму, коли Лепкий був у п'ятому класі. За свідченням сучасників, конфліктів між учнями на національній основі не було, на концерти й театральні вистави ходила і українська, і польська молодь. Загострення польсько-українських національних відносин Б. Лепкий пов'язує з появою роману Генріха Сенкевича «Вогнем і мечем» про події національно-визвольної війни українського

народу під керівництвом Богдана Хмельницького, зображені у викривленому світлі, що обурило українських гімназистів.

Після закінчення гімназії Б. Лепкий вступив у Відні до Академії мистецтв, але навчання у ній морального задоволення не принесло, він відчув, що розминувся зі своїм справжнім покликанням. Він став відвідувати лекції у Віденському університеті, в тому числі й відомого славіста Ватрослава Ягича. Став учасником студентського товариства «Січ», брав участь у дискусіях на літературні та суспільно-політичні теми, близько зійшовся з майбутнім відомим фольклористом Філаретом Колесою, Михайлом Новицьким та іншими студентами-українцями.

Згодом Б. Лепкий переходить до Львівського університету, де рівень викладання був не такий високий, як у Відні.

На ті роки припадає активна літературна діяльність Б. Лепкого: він пише поезії, оповідання, перекладає, виступає з доповідями на засіданнях студентського товариства «Ватра». З 1895 р. його твори починають дедалі частіше з'являтися на сторінках «Діла», «Буковини» та інших періодичних видань.

Але в тому ж, 1895 р. поет захворів від перенапруження, і лікарі порадили йому відпочити. Він поїхав до батьків, що жили тепер у с. Жукові, куди перебралися в 1891 р., коли Богдан закінчив гімназію. Село було недалеко від Бережан, всього шість кілометрів. Це було прогресивне село, до якого доходили культурні віяння: сюди приїздив театр, виступали сільські хори. Частим гостем у родині Лепких був письменник, автор повістей «Олюнька», «В чужім гнізді», «За сестрою» Андрій Чайковський.

У Жуків Богдан приїздив щороку на «вакації», тут він задумав або написав цілу низку віршів (цикл «Село») та оповідань («Мати», «Кара», «Небіжчик»). У Жукові молодий поет познайомився з І. Франком.

Після закінчення Львівського університету (1895) – знову Бережани, гімназія, де Б. Лепкий стає вчителем української та німецької мов і літератур. Він швидко здобуває авторитет серед колег, повагу серед гімназистів блискучими лекціями, врівноваженістю, прагненням внести свіжий струмінь у викладання, познайомити слухачів з новинками літератури. Знайоме культурно-мистецьке середовище, близькість до батьківської оселі – все це створювало сприятливий клімат для творчості. Ціла низка віршів, оповідань («Стріча», «Для брата», «В світ за очі», «Дивак»), перекладів, літературно-критичних студій (дослідження про творчість М. Конопніцької) – результат кількарічного бережанського періоду. Спробував письменник свої сили і в жанрі драматургії, написавши п'єсу «За хлібом», яку поставив театр «Руської бесіди».

На початку 1899 р. у Кракові в Ягеллонському університеті було відкрито лекторат української мови і літератури і викладати ці предмети запрошено Б. Лепкого. І от восени 1899 р. він переїжджає сюди з молодою дружиною Олесею. З Краковом відтепер зв'язано майже все творче життя письменника.

Краків – тодішній центр польської науки і культури з бурхливим громадським і культурним життям – був наче контрастом тихим Бережанам, та душа письменника прагнула цього, і він активно поринув у його вир. Молодий український літератор швидко заприятелював з польськими письменниками С. Виспянським, В. Орканом, К. Тетмайером, цікавився творчістю учасників

літературної організації «Молода Польща». Живучи в Кракові, Б. Лепкий не počував себе відірваним від українського культурного життя.

В часи Б. Лепкого українська громада була тут доволі чисельною, налічувала близько 40 осіб. Збиралися вечорами по суботах у читальні «Просвіта» обговорювали новини літератури, співали, танцювали. Незабаром оселя Лепких стала своєрідною «українською амбасадом» у Кракові. Сюди часто приходили Василь Стефаник, Остап Луцький, Кирило Студинський, Михайло Бойчук, Кирило Трильовський, В'ячеслав Липинський та інші відомі громадські діячі, художники, письменники.

По дорозі в Італію гостював у Лепких Михайло Коцюбинський, бували у нього письменниця Ольга Кобилянська, фольклорист Федір Вовк...

У середовищі учасників львівської літературної групи «Молода муза», до якої Лепкий теж належав, його називали професором, хоч був він не багато старшим від Петра Карманського чи Василя Пачовського, а від Михайла Яцківа – всього на рік. Але цьому поважному професорові шматок хліба давався нелегко: крім роботи в університеті, де був на посаді лектора, доводилося викладати в приватних гімназіях, виступати з лекціями на різних курсах. А тут ще несподівано в 1901 р. помер батько, і треба було допомагати матері та чотирьом молодшим братам і сестрам. Для літературної роботи лишалися ночі, які Лепкий намагається використати максимально. Одна за одною виходять книжки його оповідань «З села» (1898 р), «Оповідання», «Щаслива година» (1901), «В глухім куті» (1903), «По дорозі життя» (1905), «Кидаю слова» (1911); збірки віршів «Стрічки» (1901), «Листки падають», «Осінь» (1902), «На чужині» (1904), «З глибин душі» (1905), «Для ідеї» (1911), «З-над моря» (1913); літературознавчі дослідження «Василь Стефаник» (1903), «Начерк історії української літератури» (1904), «Маркіян Шашкевич» (1910), «Про життя великого поета Тараса Шевченка» (1911); переклади польською мовою «Слова о полку Ігоревім» (1905); та збірки оповідань М. Коцюбинського «В путях шайтана» (1906).

Цей далеко не повний перелік видань свідчить передусім про широту творчих інтересів письменника та його виняткову працездатність. Його твори починають перекладати польською, російською, чеською, німецькою, угорською та сербською мовами.

Поступово полегшувалося матеріальне становище: Б. Лепкий склав іспит на професора гімназії і, крім цього, став доцентом «виділових курсів» для вдосконалення кваліфікації вчителів.

Восени 1915 р. Лепкого мобілізують. Немолодого вже письменника послали б на фронт, якби друзі не подбали про його призначення для культурно-освітньої роботи в табір для військовополонених.

Незабаром Б. Лепкий опинився в Німеччині. Умови утримання полонених тут були кращі, ніж в Австрії. Деякий час він перебував у містечку Раштатті, а потім, у 1916 р., перебрався до Вецлара.

Старовинне містечко Вецлар над річкою Ляном, здається, овіяне романтикою. Тут колись жив великий німецький поет Й. В. Гете, все дихало пам'яттю про нього. Та романтичні легенди і спогади різко контрастували з суворою дійсністю: тут був розташований табір з десятьма тисячами військовополонених українців.

Праця в таборі була нелегка. Хоч німецьке населення ставилося до полонених досить прихильно, вчорашні солдати вороже сприймали і культурно-освітню роботу, і створення ремісничих майстерень і називали зрадниками тих, хто брав участь у виставах, концертах чи працював майстрами. Якось під час вистави «На перші гулі» за п'єсою С. Васильченка раптово погасло світло і ледь не зчинилася кривава бійка.

Події війни знайшли відображення у багатьох поетичних і прозових творах Б. Лепкого. Передусім, у великій поемі «Буря», з якої, на жаль, лишилися тільки фрагменти, а також у циклах «Intermezzo», оповіданнях і нарисах «Вечір», «Дзвони», «Душа», «Свої» та ін. У 1925 р. Б. Лепкий повертається до Кракова, де стає професором Ягеллонського університету. Знову розгортається його творча праця та видавнича діяльність.

Після окупації Польщі фашистською Німеччиною становище письменника стало особливо важким: він втратив посаду в Краківському університеті. Помер письменник 21 липня 1941 р., похований у Кракові на Раковецькому цвинтарі. В 1972 р. на могилі встановлено барельєф, а його ім'ям названо одну з вулиць міста.

Поезії: «Заспів», «Моя душа, як струна тая», «Наші гори», «Журавлі», «Бачиш», «Буря», «Василеві Стефаникові», «Мої пісні», «Кидаю слова».

Найвищу красу і справедливість Лепкий убачав у здійсненні патріотичної мрії про відродження гетьманської столиці Батурина, про визволення українців. Справжніми висотами духу для Лепкого була самовіддана творчість, опоетизована, наприклад, у посьвяті Стефаникові, постійне життєве змагання. Воно піднесене у віршах, присвячених Іванові Мазепі («Мазепа», «Полтава», «Ой гіркі тоті бенкети» тощо). «Візитною карткою» лірика є славнозвісний вірш «Журавлі» («Видиш, брате мій...»). У контексті розділу «Осінь» (тут є мотиви втрати рідної сторони, смерті) цей вірш про далеку і важку дорогу журавлів набув метафористичного значення вимушеної зміни батьківщини на чужину, скажімо, емігрантами. Час та історія надали віршу нових значень. Оскільки «Журавлі» поклав на музику брат автора січовий стрілець Левко Лепкий, а також ще 7 композиторів, то твір став асоціюватися зі збройними змаганнями січових стрільців та відлетом загиблих патріотів у вічність.

До особливого ряду релігійно-патріотичних творів належить прекрасна поезія «В Різдвяну ніч 1915 р.». Він заснований на враженнях від чутих колядок і старовинних історичних пісень. Сприйняття одної з них, імовірно, з княжих часів, про «похід по славу, аж на схід», переросло в ідею оновлення життя пісень, повернення України до минулої слави. Інші святкові вірші, «На Святий вечір», «Великодні дзвони», «На свята» теж уписували у серце віру в кращу долю України. Загалом Лепкий створив приблизно півсотні святкових творів, що розкривають релігійно-моральну природу поезії митця, який слідом за Шевченком плекав християнську духовність (вірш «На Голгофу»). Проза Лепкого відповідала традиції класичного реалізму і була неонародницькою.

Пошук історичного тривання українського народу, його трагізму у минулому склав характерну рису творчості Лепкого 20-40-х років. Княжу Україну белетрист зобразив у добу княгині Ольги й облоги Києва печенігами (повість «Вадим», джерелом якої був Іпатіївський літопис, історія М.Грушевського) та походу на половців Ігоря Святославовича. Головною справою письменника-

історика стало написання в другій половині 20-х років циклу повістей «Мазепа». До нього увійшли «Мотря», «Не вбивай», «Батурич», «Полтава». Епопея, що значно переросла задуманий обсяг трилогії, стала пенталогією, завершила повість «З-під Полтави до Бендер», видана вже після смерті автора. У зображенні світового образу гетьмана, про якого писали не лише українські, російські, польські, шведські, а й французькі, англійські автори, Лепкий відмовився від традиції зображувати Мазепу таким собі героєм-коханцем, а зобразив в об'єктивному історичному ключі з власне українського патріотичного погляду, на основі вивчення історичних універсалів Мазепи, листів Карла XII, документів Петра I, праці про війну і художніх джерел відтворив події XVIII ст. Автор різнобічно зобразив образ гетьмана Мазепи як приватної людини і державного діяча-патріота, справжнього європейця, який ненавидить прояви варварства. У системі дійових осіб український гетьман і шведський король-лицар Карл XII протиставлені жорсткому московському царю Петрові I, який лише вдає просвіченого європейця: «Оба молоді, Карло і Петро. Один геніальний варвар, а другий фантастичний герой». Лепкий – майстер портретної деталі (молодечі очі Мазепи; лев'яча манера триматися і мозолясті руки царя), творець оригінальних інтер'єрів палаців Мазепи, що характеризують господаря як естета.

Повість «Мотря» не обмежилася романтичним відтворенням перипетій кохання старіючого гетьмана і його молоді хрещениці Мотрі Кочубеївни, а й увела читачів у скрутну добу України та складне у всіх відношеннях становище Мазепи. Він був змушений зберігати лояльність до Петра I водночас шукати шляхи для виступу проти царя задля порятунку батьківщини. «Мазепа» – визначне явище української історичної белетристики. Це перша талановита епопея про Мазепу відповідно до історичної правди про його боротьби в тяжку історичну добу за незалежність України.

Найкращим пам'ятником митцеві, вченому і педагогові залишився корпус його численних праць. У тім числі перекладних: Лепкий майстерно зінтерпретував українською, польською і німецькою «Слово о полку Ігоревім», твори Т.Шевченка, І. Франка, М.Коцюбинського, а твори П. Б. Шеллі, Г. Гейне, М. Конопніцької, М. Лермонтова, В. Короленка, драму «Саломея» О. Вайльда переклав українською мовою.

Поетія «Молодої музи»

Розвиток української літератури кінця XIX- початку XX ст. спричинився до появи нових літературно-мистецьких явищ, які значною мірою відрізняються від тих мистецьких постатей, що були характерні для літератури XIX ст. постала необхідність змін тих естетичних критеріїв, що усталилися на той час у літературі і були пов'язані передусім із реалістичним зображенням дійсності. Іван Франко у статті «З останніх десятиліть XIX віку» писав, що в останні десятиліття XIX ст. на українському літературному горизонті виникла група молодих письменників, вихованих на зразках найновішої європейської літератури, яка основну увагу звертає на психологію героя. «Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики... Вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди».

Психологізація літературного процесу того часу була викликана цілим комплексом суспільних, філософських та культурних змін, які стали очевидними наприкінці XIX ст. Передусім це був антипозитивістський перелом у філософії, артистична метафізика Ф. Ніцше, волюнтаризм А. Шопенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона.

Після поезії Миколи Вороного наступним етапом творення модерністичного дискурсу в українській літературі була літературна організація «Молода муза», що виникла у Львові в 1907-1909 рр. Поети, що входили до «Молодої музи», були дуже неоднозначними, а іноді навіть і протилежними у своїх поглядах: **Богдан Лепкий, Василь Пачовський, Петро Карманський, Остап Луцький** та інші. Богдан Лепкий згадував, що молодомузівці збиралися в своїй улюбленій кав'ярні «Монополь». Молоді люди, які вважали себе літературною богемою, «на той час студенти чи кілька років по закінченні студій» приходили сюди не лише посмакувати кавою, а й інтелектуально збагатитися в дискусіях. Особливого значення набув приїзд до Львова знаного краківського професора Богдана Лепкого. Краківський гість досить ґрунтовно розповідав про новини: нові підходи до зображення життя у літературі, що найяскравіше проявилися у творах таких письменників «Молодої Польщі», як С. Пшибишевський, С. Жеромський, К. Тетмаєр. Чималий вплив на організацію «Молода муза» мали ідеї польського поета Станіслава Пшибишевського, основні тези якого були опубліковані на сторінках польського журналу «Життя» (Краків, 1899, 1 січня). Цей маніфест цілком відривав мистецтво від життя. Ось деякі положення маніфесту Станіслава Пшибишевського: *«Мистецтво не має ніякої мети, його мета сама в собі, воно є абсолютне, бо воно відображає Абсолют, а саме Душу. То ж як абсолют воно не може вкластися в ніякі рамки, воно не може служити ніякій ідеї... Тенденційне мистецтво, мистецтво-насолада, мистецтво-патріотизм, мистецтво, що має моральну чи соціальну мету, перестає бути мистецтвом і стає «євангелієм убогих» для тих, хто не вмів думати чи не має достатньої освіти, щоб читати підручники».*

Прийоми модерного підходу до відтворення дійсності, що їх проповідували молодомузівці, мали немалий вплив на дальший розвиток всієї української літератури початку XX ст. Члени «Молодої музи» намагалися виступити проти провінційності, сірої буденщини, міщанства, брехні й продажності красного письменства. Вони розробляли патріотичну тематику, у своїх творах осмислюють важливу роль особистості в історії людства, особистості, що здатна скерувати енергію народу на боротьбу за її незалежність.

Літературно-естетична програма «Молодої музи» була втілена в кількох програмних документах, автором яких був Остап Луцький: передмові альманаху «За красою», збірці пародій «Без маски» та у маніфесті «Молода муза». Основний пафос виступів Остапа Луцького пов'язаний з підтримкою талановитих молодих сучасників: О. Кобилянської, В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Б. Лепкого та інших.

У 1903 р. **Остап Луцький** під псевдонімом видав скандально відому збірку «Без маски», в якій умістив пародію «Іван Хромко». Пародія мала бути саморозчаруванням відомого поета та вченого своєю працею, своїм життям. Зрозуміло, що пародія завдала нестерпного болю самому Франкові, який не забарився з відповіддю, яка свідчила про блиск поемічного таланту письменника.

Чому з'явився такий різкий випад Івана Франка проти молодого людини, що втрачає всіляку віру і надію в торжество справедливості? Дев'ятнадцятирічний юнак у молодечому запалі виступив проти авторитету відомого письменника та знаного громадського діяча. Франкова відповідь призвела до нервового зриву та тривалої хвороби Остапа Луцького.

Формальне заснування «Молодої музи» треба завдячувати випадкові. Найближчі друзі, молоді письменники (Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський, М. Яцків, О. Луцький та інші) зібралися в один гурт для зазначення своєї солідарності в розумінні артистичної творчості і почали видавати свої твори під спільним кличем: «Молода муза». Пізніший прихід до «Молодої музи» скульптора **Михайла Паращука**, як і художника **Модеста Сосенка** мало засвідчити загальнономістецький характер організації. На передній план у літературі виходить тип людини, що втрачає всіляку віру і надію в торжество справедливості. На кінець 1907 року під брендом «Молодої музи» вийшло з друку 8 книжок. Франко підтримав як критик збірку О. Луцького «З моїх днів», високо оцінюючи її. Після згаданої полеміки у відомому «Нарисі українсько-руської літератури до 1890 р.» Іван Франко писав: *«Остап Луцький належить справді наймолодшій генерації наших поетів..., але цією збіркою своїх віршів стає на виднім місці в їх ряді. Не лише форма його віршів викінчена і вишліфувана дуже гарно, не лише мова... Остап Луцький вирізняється від своїх найближчих сусідів на нашому молодому Парнасі також сильніше виробленою індивідуальністю і енергією волі».*

Про **Василя Пачовського** Іван Франко писав: *«...в Пачовськiм нам виявляється неабиякий майстер нашого слова, правдивий талановитий поет, що незвичайно глибоко вслухався в мелодію нашої пісні і нашої мови, що володіє технікою вірша, як мало хто у нас, і вмiє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, збудити пожаданий настрій і видержати його до кінця».* Перші три поетичні збірки В. Пачовського стали лiнією зв'язку між раннім українським модернізмом та пізнішою течією – символізмом, найяскравішим представником якого була поезія Павла Тичини. Найважливішою темою поезії Пачовського після невдачі визвольних змагань 1918-1920 рр. стає тема визволення України від іноземних поневолювачів. Визвольна тема є магістральною. Особливе місце в утвердженні України як держави займають драми «Сон української ночі», «Сонце Руїни», містичний епос «Золоті ворота». Образ Золотих Воріт, що мають поєднати ідеї Сходу і Заходу Європи – символ майбутньої української держави. У цих візіях Пачовського помітні сліди впливу ідей О. Шпенглера з його праці «Присмерк Європи». Така ж назва останньої пісні «Золотих воріт». Поетична візія майбутнього України – утворення самостійної України в її етнографічних межах зі столицею в Києві, в українському Римі, де мусять стати Золоті Ворота двох світів – Сходу і Заходу, Азії та Європи. Перша частина поеми має назву «Пекло України», друга – «Чистилище України», що складається з 33 пісень на прикладі героїчної і трагічної історії, наближає твір до «Божественної комедії» Данте. Третя частина «Небо України» була незакінчена. В ній автор хотів розв'язати загадку буття нації і свою як людини, бо, маючи державу, він може творити вищі цінності людського духу. Василь Пачовський – один з найталановитіших молодомузівців, поет національної ідеї, активний борець за українську державність.

Найважливішим у діяльності «Молодої музи» було те, що вона була однією з ланок в ланцюгові літературних організацій багатьох країн Європи – «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща» та інші, що проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі. Так, в одному з номерів журналу «Світ» стверджувалося, що «Молода муза» репрезентує відомий в інших народів напрямок символістичний, модерністичний, естетичний. Мета цього напрямку – служити красі.

У першому числі молодмузівського двотижневика «Світ» від 24 лютого 1906 р. був розміщений своєрідний маніфест «Наше слово», де так визначалася місія нової групи. На перший погляд, маємо нібито відмову від громадянських аспірацій, – декларацію, дивну в добу піднесення суспільно-політичних рухів (під впливом революції 1905 р. в Російській імперії). Але насправді тут більше було епатуючого виклику (в бажанні ствердити свою незалежність), ніж реальної продуманої й принципової поезії. Більшості молодомузців так і не вдалося «звільнитися» від соціальних та національних тем, мотивів, болю, і вони так чи інакше озивалися в їхній творчості. Загалом кажучи, «Молода муза» мала значні заслуги перед українською літературою: насамперед у розробці «вічних» мотивів, спробі виходу на загальнолюдську духовну проблематику (здебільшого в здрібненому масштабі), увазі до того світу «Добра і Краси», збагаченні формальних прийомів, шліфуванні ефоніки та ін. Але повністю розкрити свої творчі потенції «Молода муза» не змогла. Через фінансові, матеріально-організаційні труднощі, за умов байдужості значної частини громадянства до національної культури вона проіснувала недовго. Власне, видавництво припинило своє існування вже в 1909 р. Звичайно, творчість молодомузців на цьому не урвалася. Дехто з них активно працював у літературі й далі, творчо зростав, здобув авторитет і визнання поважної величини в національній культурі. Насамперед це стосується Богдана Лепкого, Петра Карманського, Василя Пачовського і Михайла Яцківа.

У поезії **Богдана Лепкого** виразно простежується фольклорний струмінь, який він прагнув поєднати з духовними тривогами інтелігента початку ХХ ст. та з індивідуалістськими мотивами (медитації про життя і смерть, минуцність усього сущого, самоту; почасти й мотиви світового болю). Та, мабуть, найуспішніше витримали випробування часом соціально-гуманістичні та національно-патріотичні поезії Б. Лепкого. Модерністичні тенденції більше виражені в поезії Василя Пачовського.

Симпатиками «Молодої музи» в Наддніпрянській Україні були літератори, що гуртувалися навколо київської «Української хати» (1909-1914), яку редагували П. Богацький і М. Шаповал і на сторінках якої критики М. Сріблянський (псевдонім М. Шаповал), М. Євшан, О. Грицай боронили й пропагували те, що їм здавалося модерністськими тенденціями української літератури – в них вони вбачали її майбутнє. «Чиста краса» у хатян трохи несподіваним чином поєднувалася з національною ідеєю. Поезія в журналі була репрезентована творами О. Олесея, Григорія Чупринки, Миколи Вороного, а також Максима Рильського, Павла Тичини, Михайла Семенка та інших тогочасних початківців. (З прозаїків і драматургів у ній друкувалися О. Кобилянська, В. Винниченко та ін).

Отже, «Молода муза» була ланцюгом літературного процесу у Європі. Водночас «Молода муза» якнайтісніше пов'язана з тими новими віяннями, які

захопили Україну на початку ХХ ст., що було свідченням активності української літератури того часу в загальноєвропейському літературному процесі.

Імпресіонізм та експресіонізм

*** *Імпресіонізм* (від фр. *impression* – враження) – напрям у мистецтві, який основним завданням вважав ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Сформувався у Франції в другій половині ХІХ ст. насамперед у малярстві (назва пішла від картинки К. Моне «Імпресія. Схід сонця», 1873). Його представники – художники К. Моне, Е. Моне, О. Ренуар, Е. Дега та ін. – основним завданням вважали найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої. Імпресіонізм на межі ХІХ – ХХ ст. став вагомим компонентом європейського письменства. Але у літературі імпресіонізм не знаходив такого програмового характеру, як у малярстві, не мав свого окремого угруповання, наближався то до натуралізму (у прозі), то до символізму (в поезії). Його представники змальовували світ таким, яким він видавався в процесі перцепції. Ставилося за мету передати те, яким видався світ у даний момент через призму суб'єктивного сприйняття. Це зумовило функціональні та композиційні зміни опису: опис став епізодичним, фрагментарним, суб'єктивним. Імпресіоністичні тенденції викликали також зміни в характері оповіді епічних жанрів: вона певною мірою ліризувалася, що спричинило піднесення ролі й розширення функції внутрішнього монологу. У французькій прозі імпресіонізм представляють брати Гонкури, А. Доде, Гі де Мопассан, в австрійській С. Цвейг, А. Шніцлер, у польській – С. Віткевич, С. Жеромський та ін. Елементи імпресіонізму (зокрема, характерне для нього пленерне бачення, реалізоване найчастіше через метафору, що виконує настроєву функцію) зустрічаємо у творах українських письменників, наприклад, у М. Коцюбинського: «На камені», «По-людському», «Тіні забутих предків», «Intermezzo», «Цвіт яблуні» та ін. Тут естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими художніми засадами. Імпресіоністичні тенденції спостерігаємо у творчості письменників 20-30-х ХХ ст. – Г. Михайличенка («Блакитний роман»), М. Хвильового («Сині етюди»), Мирослава Ірчана («Карпатська ніч») та ін. У ліриці імпресіоністичні тенденції найвиразніше виявилися у французького поета П. Верлена, але без таких модифікацій, як у епічному жанрі. Великого значення надавалося звуковому настроєвому оформленню, музичності вірша. В українській поезії імпресіонізм позначена творча практика П. Тичини, В. Чумака та ін. Характерними у цьому плані є символістсько-імпресіоністичне змалювання ранку М. Йогансеном.

У драматичній творчості імпресіонізм виявляється в розслабленні фабульної структури, розбиванні сценічної дії на значущі елементи, використанні незакінчених фраз, думок, створенні невловного настрою, а також у високому ступені поетизації драми. Подібно до лірики імпресіонізм найчастіше поєднується в драмі з символізмом, що простежується у творчості М. Метерлінка, О. Уальда, С. Виспянського. В українській драматургії імпресіонізм виявляється меншою мірою,

проте його елементи притаманні символістській п'есі С. Черкасенка «Казка старого млина», п'есі «Бенкет» М. Рильського та ін.

*** *Експресіонізм* (лат. *expression* – *вираження*) – літературно-мистецька стильова тенденція авангардизму, що оформилася в Німеччині на початку ХХ ст., передовсім у малярському середовищі (об'єднання «Міст» та «Синій вершник»), проіснувавши до початку 30-х. Джерела експресіонізму наявні в романтизмі, у «філософії життя» (Ф. Ніцше, А. Бергсон, А. Шопенгауер та ін.), його естетика постала на запереченні не тільки міметичних різновидів мистецтва, а й імпресіонізму, який спирався на вираження миттєвих вражень митця. Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеосіблення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку ХХ ст., зокрема першою світовою війною та революціями. Для експресіонізму характерні «нервова» емоційність та ірраціональність, символ, гіпербола, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо. Тому часто у творах експресіоністів поєднувалися протилежні явища – примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, вульгарність із високим пафосом, пацифістські інтонації з активним революціонізмом, екзистенціональні мотиви, зумовлені жахом буття, з прокомуністичними. Найяскравіше експресіонізм проявився у ліриці, зокрема в поетичному зображенні сновидінь, гротескних поемах чи «пролетарських піснях» (Г. Тракль, Ф. Верфель, Б. Брехт та ін.), у театральному мистецтві (Г. Кайзер, Е. Толлер, Е. Барлах, ранній Б. Брехт та ін.), у прозі Ф. Верфеля, І. Франка, М. Брода та ін. Хоч термін експресіонізм вперше застосував засновник експресіоністичного німецького часопису «Штурм» Х. Вальден у 1911, експресіонізм уже існував у мистецтві та літературі, зокрема й українській. Певні його характерні риси спостерігалися у новелах В. Стефаніка, розкривалися пізніше в поезії Т. Осьмачки, М. Бажана, Юрія Клена, у прозі («Поза межами болю» О. Турянського), у драматургії (М. Куліш), у театральному мистецтві, передовсім у театрі «Березіль» Леся Курбаса, який обстоював стиль «експресивного реалізму».

Імпресіонізм та експресіонізм – це два мистецькі напрямки з протилежними світоглядами, що позначилися на зламі ХІХ і ХХ сторіч і є наслідком бунту молодого покоління проти раціоналізму, позитивізму другої половини ХІХ сторіччя. Основою нового філософського світосприйняття був ідеалізм, а перш за все ірраціоналізм, що заперечував можливість пізнання за допомогою виключно інтелекту та наукових методів. Відновилися давня суперечка світоглядів між тими течіями, які наголошували одна – раціональний, друга – чуттєвий принципи.

Панування імпресіонізму в мистецтві та літературі Західної Європи тривало приблизно від 1860 до 1910 року. Група французьких малярів-імпресіоністів виставила свої картини вперше 1874 року в одній з галерей Парижу. До найвизначніших митців цього напрямку належали: Клод Моне, Едуард Моне, Огюст Ренуар, Каміль Піссаро й Едгар Дега. Проте вже відкритий 1884 року так

званий «Салон незалежних» став осередком відмінного від імпресіонізму, найновішого мистецтва. Десять років після першої імпресіоністської виставки почали експресіоністи теж виставляти свої картини. Едвард Мунк – норвезький експресіоніст, який викликав скандал виставкою своїх творів 1892 року в Об'єднанні митців у Берліні. Через вороже ставлення публіки до виставки її довелося закрити. Згодом його малюнки здобули собі таку популярність, що вплив творчості Мунка виразно позначився на німецьких експресіоністах. Коли одночасно існують два протилежні напрямки, суперечності між ними загострюються і настає ідеологічна суперечка. У таких випадках перемагає новіша, молодша течія.

До найвизначніших митців-експресіоністів у Франції належали Вінцент Ван Гог, Поль Сезанн, Поль Гоген та Анрі Матіс. Картини трьох перших митців виставлено вперше поза Францією в галереї «Графтон» у Лондоні 1910 року, а з 1911 року ця виставка мала теж успіх в Берліні. Власне тому 1910 рік вважають роком початку експресіонізму. Проте назва «експресіонізм», та й сама творча манера, існувала серед французьких митців вже майже десять років перед її популяризацією в Європі; започатковано її у мистецькому колі Анрі Матіса. Тому добу панування експресіонізму можна визначити між 1901 та 1925 роками. У Європі вживали ще дві назви експресіонізму: неоімпресіонізм і постімпресіонізм. Обидва напрямки – імпресіонізм та експресіонізм – започаткували образотворчі митці; однак цей стиль перекинувся дуже швидко з малярства також на музику і на літературу.

В Німеччині експресіонізм здобув виняткову популярність, викликавши там справжню революцію в мистецтві та бунт проти механізованого світу, позбавленого ідеалізму. Тому експресіонізм часто вважають національним німецьким напрямком, хоч насправді він був уже з самого початку інтернаціональним напрямком. Експресіонізм, що почався як реакція проти імпресіонізму, пройшов кілька етапів у своєму розвитку. Дійшовши до абстрактної творчості, він швидко згасає як окрема течія.

В основі кожного мистецького напрямку лежить своєрідне філософське підґрунтя, сприйняття дійсності. Мартін Гайдегер твердив, що «мистецтво в буквальному сенсі є світоглядом». Імпресіонізм – це завершення реалістичного напрямку, це завмирання в мистецтві і в літературі всіх реалістичних тенденцій. Реалізм, як мистецький напрямок, виявився у своїх трьох основних фазах (реалізм як такий, натуралізм та імпресіонізм). Через суб'єктивізм, ідеалізм і впровадження духовного аспекту як головного у творчість експресіонізм започаткував так званий «авангардизм», тобто цілком відмінне, революційне сприймання дійсності у представників модерністичних течій. Творчість теж набула нових засобів і форм вияву. Крім експресіонізму, з'явилися у той самий час, і пізніше, ще такі напрямки: неоромантизм, символізм, кубізм, футуризм та сюрреалізм. З появою експресіонізму як світоглядної бази мистецтва закінчується доба модернізму і приблизно десь від початку XX сторіччя аж до сьогодні ми є свідками існування в мистецтві та літературі сучасних стилів.

Експресіоністи вважали, що абстрактний дух викликає почуття єдності між людьми, єдності зі світом і космосом. Всесвіт стає духовною власністю людини, смерть втрачає своє значення, бо душа живе вічно. Нова мистецька психологія

шукає спільного в людині, тварині, рослині та в усій природі. Гармонія розбитого на частки світу має бути відбудована. Митець прямує до поєднання не з матеріальним світом, а з космосом. Вони прямують до духовного й абсолютного, а дійсність має бути наново створена. Образ світу в чистій формі є лише в нас самих, саме його митець повинен показувати в своїх творах. Вся творчість митців-експресіоністів стає візією. Вони не зображають, вони переживають, не відтворюють, а оформлюють. Для експресіоністів важливо, щоб мистецтво відображало свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції і щоб воно було теж експресією ритму та руху життя. Їх метою було показати всі аспекти життя без жодної ідеалізації, погані і гарні, підлі й шляхетні, злі і добрі, сумні і радісні, бо всі вони є виявом людської духовності. Для них істотною була експресивна сила динамізму, що виявляла психіку людини, її злі або добрі прикмети. Тому не краса, а експресія, – сила духовного виразу, стала характерною властивістю естетики експресіонізму. На противагу до фіксування моментального враження від дійсності, тобто імпресії, і цілковитої пасивності суб'єкта, ми маємо тепер динамічного, активного суб'єкта, вияв його експресії, створеної інтуїтивною візією суб'єкта. Молоде покоління не боїться суб'єктивно сприймати дійсність та індивідуально її оформлювати. На світогляд експресіоністів великий вплив мала філософія Артура Шопенгауера. Експресіоністи на відміну від ніцшеанської вищої «надлюдини» прагнули віднайти у так званій «новій» людині все просте і навіть примітивне, бо воно спільне усьому людству і усій природі. Це виявляється в творах частим зверненням до селянських, робітничих тем, бо там простота і примітивність не замасковані. Саме тому Поль Гоген виїхав із Франції на Таїті, щоб там малювати тубільців. Так само вислови Василя Стефаника, що йому більше відповідає селянська тематика, ніж інтелігентська, є виразом цього переконання.

Одна з подібностей між Шопенгауером і експресіоністами полягає в тому, що вони як і німецький філософ, перебували під впливом орієнтальної містики. Сама назва найважливішої праці Шопенгауера «Світ як воля і уявлення» вказує на те, що весь світ для нього є лише уявленням людини, ілюзорною «Маєю». До речі, буддистський термін «Мая» на означення ілюзорності зовнішнього світу експресіоністи теж часто вживали у своїх творах. Він зустрічається в листуванні Василя Стефаника разом із «нірваною» та іншими термінами.

Іншим доказом того, що містична філософія Сходу була популярною теж серед французьких експресіоністів-малярів, є автопортрет Ван Гога, який він назвав «Поклонник вічного Будди». А на його картині «Зоряна ніч» зображено Бога і вічність, сонце і місяць сполучені у формі китайських символів «Ін» та «Янг» – двох суперечних аспектів всіх явищ і всього життя, – тобто чоловічого і жіночого, які, об'єднані в досконалому колі і означають «Бог і вічність». Знову ж його картина «Дорога з кипарисом» зображує земне життя у формі дерева, яке розкриває вічність, бо розділяє ці два протилежні аспекти, два окремі небесні світила: сонце і місяць. Характерна для творчості Стефаника образність, яка виявляє сполучення або полярне напруження протиріч, сягає корінням того ж таки світогляду.

Досліди відомого швейцарського науковця і психолога Карла Густава Юнга посилили переконання експресіоністів у правдивості їх світогляду і сприяли його пізнішому переродженню у символізм і кубізм.

Проте одну з найістотніших ролей у світогляді експресіоністів відіграв Едмунд Гуссерль, який був засновником феноменологічної школи у філософії. Його вважають батьком модерного експресіонізму (найвідомішими послідовними якого є Мартін Гайдеггер і Жан-Поль Сартр), а його теж можна зарахувати до тих, чия філософія стала базою експресіонізму. На його думку, психічний світ складається з монадних (неподільних) істот, буття є постійно в течії, і збагнути його можна лише інтуїцією. Саме в цьому подібність світогляду Стефаніка до філософії Гуссерля. Коли придивитися ближче до філософії Стефанікових героїв, то відразу видно, наскільки автор намагався змалювати їх «монадами», тобто без жодних масок. У своєму мистецтві Ван Гог, Матісс, Сезанн, Мунк намагалися змалювати не зовнішність, а свідомість, внутрішню «структуру суті», онтологічне розкриття з експресивним вираженням. Зі змісту своїх творів Стефанік вилучив все несуттєве, побічне, декоративне, описове, залишаючи самі оголені явища і факти. Автор переборює зовнішність, проникає у її суть, словом висловлює внутрішній стан людської душі, найменші психічні конфлікти, емоції і пристрасті ставали у творах Стефаніка матеріалізованими «структурами сутності».

Експресіонізм не був лише німецьким, а загальноєвропейським мистецьким та літературним явищем. Його найкращий літературний розвиток виявився в коротких новелах і оповіданнях, у поезії та в драматургії. В українській прозі найвизначнішим представником експресіонізму вважають галицького новеліста Василя Стефаніка. Варто згадати експресіоністичний театр «Березіль» Леся Курбаса, драматургію Миколи Куліша (більшість його драм також йшла в Березолі) або малярську школу Олекси Новаківського у Львові.

Лірика Миколи Вороного та Олександра Олеся

На рубежі XIX-XX ст. очевидною стає криза реалізму, насамперед його натуралістичних модифікацій, в європейському мистецтві, обґрунтовуваних естетичними теоріями, суть яких знайшла оптимальне вираження у формулі «відображення життя у формах самого життя», і пов'язаних із статичним раціоналізмом у філософії. Їх дедалі успішніше витісняють активніші способи оформлення, зумовлені переважанням динамічного волюнтаризму (*ідеалістичний напрям у філософії, представники якого вважають людську волю першоосновою і творцем дійсності*) в світопочуванні й філософуванні. Це позначилося на європейській поезії кінця XIX – початку XX ст. не менше, ніж на живописі й музиці.

Ситуація в українській поезії цієї доби складалася дуже своєрідно. Очевидним було її відставання від європейської у формальних пошуках та й за ступенем суб'єктивізації світу. Потім була затримка розвитку, викликана війною, а далі – вибухове піднесення в революційні роки. Все це зумовило дивне й повторене явище: співіснування цілого «віяла» поетичних напрямів та естетичних теорій, які в російській та європейській поезіях розвивалися триваліше, послідовніше, виростаючи один з одного, або одне одного заперечуючи. Більше того, відбувалася контамінація елементів різних напрямів і концепцій. Окремі ж поети або поєднували риси цих напрямів, або набували нової субстанції. Часом це була

органічна еволюція, і тоді поет переходив скорочений курс кількох етапів історії поезії. Інколи ж маємо принциповий (чи безпринциповий?) еkleктизм або ж переорієнтацію.

Елементи такого розвитку зароджувалися раніше. Друга половина XIX ст. в українській поезії не була добою самих лиш епігонів Т. Шевченка, попри їхню очевидну перевагу. Естетична опозиція цьому епігонству формувалася в різних напрямках. Якщо М. Старицький намагався вдихнути нову енергію в соціальну та патріотичну лірику, в пізній поезії Лесі Українки поряд з неоромантичним пафосом з'являються елементи сюрреалізму, ускладнюється асоціативність; поетеса вдається не лише до білого вірша, а й до верлібру. Уважно відгукується на естетичні новації у світі літератури «синтезувальний» І. Франка.

Початок нового століття ознаменований в українській поезії появою модернізму або, принаймні, модерністських маніфестів. Український модернізм був доволі аморфним явищем, переходовим між раннім неоромантизмом і символізмом, можна сказати, що не був свого роду протосимволізм.

Микола Вороний (1871-1942)

Творча практика Миколи Вороного розширювала сферу естетично-філософської поезії. Вводячи до української літератури нові жанрові, ритміко-метричні форми, оновлюючи віршову техніку, М. Вороний тяжів до символістсько-імпресіоністичної образності, тематика панкосмічного, урбаністичного, гедоністичного плану. Його поетичні цикли («Разок намиста», «За брамою раю», «Гротески», «Фата-моргана» та ін.) вирізнялись емоційністю й драматизмом розвитку художньої дії, яка проривала конкретику буденного життя філософськими тонами, сентиментальною романсовістю, грайливістю імпровізацій. Патріотична лірика М. Вороного, а також його переклади вливалися в традицію маршової, пісенної, баладної поезії, яка інтенсивно розвиватиметься в XX ст.

Микола Вороний – поет, перекладач, театрознавець, режисер та публіцист, один із першорядних майстрів українського новітнього письменства. Амбасадор європейської культури в Україні, він був у цьому сенсі першопрохідцем, свідомим власного новаторства, «першим піонером вільної молоді естетичної поезії». Поет-модерніст, представник українського символізму ще до першої світової війни, він був речником естетизму.

Вороний Микола Кіндратович (псевдонім і криптонім – Арлекін, Віщий Олег, Номо, Sirisus, Кіндратович, Микольчик, М. В., К-ич, М., М-У-ко та інші) – майбутній літератор народився у теперішній Дніпропетровській області 7 грудня 1871 р. в сім'ї підприємливого міщанина. По матері походив із давнього роду Колачинських. Він дав свого часу Україні ректора Києво-Могилянської академії Прокопа Колачинського. Після навчання в початковій школі вчився в Харківському, потім Ростовському реальному училищах. Подавав до учнівських часописів вірші та статті. З училища його виключили після арешту за зв'язки з народовольцями та участь у таємних гуртках. Колишній в'язень потрапив під нагляд поліції втратив право вчитись у Російській імперії в університетах, жити в столицях і в університетських містах. Національну свідомість Вороного формував

український театр корифеїв. 1893 р. прилучився до таємного антисамодержавного «Братства тарасівців».

Учителем, старшим товаришем для Вороного був Іван Франко. Попри неоднакові політичні погляди між радикалом і національним демократом Франком і «ніби марксистом» тодішнім Вороним, перший не міг не вплинути на нього. Франко залучив Вороного до співпраці з редколегією журналу «Житє і слово».

Вищу освіту Вороний почав здобувати у 1890-х роках у Віденському, а закінчив у Львівському університеті на філософському факультеті. Осівши до 1901 р. в Галичині, Вороний був неофіційним редактором журналу «Зоря», редагував газету «Громадський голос». За рекомендацією Франка недовгий час Микола Вороний працював режисером професійного театру Товариства «Руська бесіда», що започаткувало в творчій діяльності Вороного новий – театральнорежисерський і мистецтвознавчий – напрямок. Оскільки обставини цієї роботи були складними, то він відгукнувся на запрошення М. Кропивницького. Так почалося мандрівне життя імперією актора українських труп театральних колективів.

Вірші писав у «період боротьби двох покликань: чи до літератури, чи до театру» небагато й мимохіть. Не мав змоги шліфувати їх, до того ж засади модернізму передбачали поетизацію мінливих динамічно змінних переживань і хвилинних вражень. Входження початківця в літературу відбулося 1893-го року, коли львівська «Зоря» вмістила його присвяту «Дівчині» («Не журись, дівчино...»), написану на громадську тему в народнопісенному дусі.

Публікувався в періодичних виданнях «Зоря», «Літературно-науковий вістник», «Засів», «Дзвін», «Сяйво», «Рада», в антологіях, збірниках, декламаторах початку ХХ ст.: «Акорди», «Українська муза», в альманахах «Складка», «За красою», «Дубове листя», «На вічну пам'ять Котляревському», «Багаття» та інших.

Поезія Вороного дедалі глибшає змістом, порушує загальносвітові теми, філософські питання («Мандрівні елегії»). Він одним з перших вводить у лірику тему міста, переймає ряд традиційних мотивів європейської поезії, де протиставляється поетична одухотвореність і буденність, утвджує нестримне прагнення людини до краси, світла, осягнення космосу («Ікар», «Сонячні хвилини»), розкриває трагізм духовної самотності (цикл «Осокорі»). Творчість Вороного знаменує розрив з народницькою традицією, їй притаманна різноманітність метричних форм і строфічних побудов. Тяжіння до модернізму не перешкоджало Вороному писати твори, пройняті щирою любов'ю до народу, шаную до його кращих синів («Краю мій рідний», «Горами, горами», «Привид», вірші, присвячені Т. Шевченкові, І. Франкові, М. Лисенкові). Водночас створює поезії, в яких висміює національну обмеженість, псевдопатріотизм, його антигуманістичну, аморальну сутність («Мерці», «Молодий патріот», «Старим патріотам»).

Переважно романтичні мотиви (туга за казковим і прекрасним світом у якому особа, нація, народ були б не відчуженими, тонка чутливість до всіх життєвих дисонансів, активність творчого навіть фантастичного перетворення реальності, злиття символів і алегорій, натхненних довоколишнім світом, з плином душевних настроїв, мрій тощо) поруч з особливою предметністю й конкретністю реалій оточення і символічних образів становлять особливу прикрасу поезії

Приєднавшись до РУП, автор був під час переїздів кимсь на зразок політичного емісара, транспортував українську революційну літературу. Належав також до Української соціал-демократичної робітничої партії, де з Лесею Українкою та М.Коцюбинським вони становили «літературну секцію». Акторський побут, Шопенгауер і захоплення французьким символізмом (насамперед Бодлер, Верлен), ненормований спосіб життя розладнали нерви. Вороний упав у чорний песимізм. У 1904 році розпався його шлюб, син залишився з дружиною. Відгуки цих переживань оформилися в поетичні цикли «За брамою раю» і «Разок намиста» – ліричну драму, споріднену з «Зів'ялим листям» Франка.

Вороний працював службовцем у Харкові, Одесі, Чернігові. З 1910 р. він урешті осів у Києві. Був конторником, діловодом. Ще до війни опублікував збірки «Ліричні поезії» (1911) та «В сяйві мрій» (1913). Їх захоплено привітали критики за високу художню культуру вірша, довершену форму, «європеїзм» і музичність, мовне багатство. Недовго працював у театрі Миколи Садовського, викладав у театральному училищі. Один із перших українських мистецтвознавців, Вороний 1913 р. видав книжкою під назвою «Театр і драма» свої театрознавчі праці.

Поет був активним учасником революції 1917 року. Його захопила атмосфера національного визволення і державного відродження. Вороний сприяв організації Центральної ради. Став директором-режисером першого державного Національного театру. В 1919 р. відбулося ціле національне свято – відзначався чвертьвіковий ювілей творчої праці Вороного. Його вітали на урочистій Академії лідери Директорії Володимир Винниченко і Симон Петлюра, який назвав ювіляра «отаманом духу». Йому було призначено пенсію, з якої ні копійки не одержав: наступали більшовики. Їхній переворот режисер Вороний не сприйняв, виїхав із українською владою, військом Генерального отамана С. Петлюри і його польськими союзниками. Працював аташе посольства УНР, секретарем і співредактором «Української трибуни».

Впродовж 1920-1926 років М. Вороний жив не тільки у Варшаві, а й на Волині та у Львові. Був у місті Лева директором Драматичної школи при консерваторії, викладав риторику на правничому факультеті Українського таємного університету. Видав збірку «За Україну» у 1921 р., книжку «Пензлем і пером», нарис «Драматична примадонна» та підручник «Режисер». У 1926 р. завідував літературною частиною при Харківській опері, викладав у Музично-драматичному інституті. У 1929 р. у видавництві «Рух» видати останній і найповніший свій збірник творів під назвою «Поезії». В цей час почалися сталінські репресії. Навесні 1934 р. за стандартним звинуваченням у «контрреволюційній діяльності» його заарештували. Не допомогло Вороному й те, що він був українським перекладачем партійного гімну «Інтернаціонал». Його вислали на три роки в Росію. Повернувшись, він не міг знайти роботи. Сина Марка було вислано у Сибір.

У 1938 р. Миколу Вороного заарештували, провели обшук і конфіскували частину книжок. 67-літнього письменника зачислили до міфічної «контрреволюційної української військово-націоналістичної організації». На жаль, не заступилася за відомого літератора Спілка письменників України.

Того ж року було виконано вирок про розстріл М. Вороного. Розстріляний 7 червня 1938 р. Архів Вороного зберігається в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка АН України.

Микола Вороний 1901 р. звертається до українських письменників з відкритим листом, що набув значення своєрідного маніфесту українського модернізму. В ньому він закликав до «європеїзму», пошуків нових шляхів у поезії, до написання творів, *«де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю»*. Він хотів принести в українську літературу «блакитне небо», що його треба розуміти як символ краси, свободи й фантазії, містики, емоції, або, іншими словами, спробу побудови антипозитивістської естетики, однак не цілісної, а «клаптикової». Компромісність, бажання з'єднати екстремі й будувати нове, не руйнуючи старого, а майбутньому ставило «нове», тобто модернізм, під серйозну загрозу недовершеності. Все це дало відповідний результат: повстання проти традицій на цьому етапі не вийшло передовсім тому, що воно не передбачалося. 1903 р. він видав альманах «З-над хмар і з долин», покликаний «хоч почасти» наблизити українське літературне видання «до новітніх течій у напрямі європейської літератури». Альманах виявився еkleктичним, а нове народилося кволим. Модернізм лишився в дискурсі, не перейшовши в художню практику. Модернізм М. Вороного був відносним, сказати б, поміркованим. У цьому невеликому тексті не просто відлунюють інші (переважно народницькі) тексти, він є своєрідною мозаїкою, зразком інтертекстуальності, де «сильний» народницький дискурс домінує над «слабшим», модерним. Вправна імітація народницького стилю з усіма його солодкими зворотами дає підстави припустити, що ця мова була для Вороного певною грою, правила якої він прекрасно знав. Але він мав і власний голос, який виявився в листах до Єфремова, Коцюбинського та інших. У них Вороний був відвертішим, прямішим і, найголовніше, чіткіше прояснював свої принципові ідеї. Зокрема він акцентував тему європейських зразків і орієнтацій. Йшлося про відмову від народницького шаблону, грубої тенденційності, про подолання естетичної глухоти. І несправедливими були звинувачення в «декадентстві», хворобливому індивідуалізмі, втечі у світ ілюзій, які переслідували М. Вороного від самого початку. Насправді ж він, приділяючи велику увагу естетичному оновленню поезії та її тематичному «розкріпаченою», аж ніяк не був позбавлений громадянськості й навіть публіцистичного темпераменту. Загалом його творчість, що тривала понад три десятиліття (до арешту 1934 р.), різноманітна, змістом і стилістикою неоднорідна, вона збагатила українську літературу і свого часу дала немалий імпульс новаторській енергії молоді, – хоча ця молодь дуже швидко переросла помірковані «дерзання» М. Вороного і почасти зробила його мішенню своїх (футуристи і конструктивісти) поглумок як немовбито символу рутинного традиціоналізму та претендуючої на «європеїзм» провінційності. В порівнянні з Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською, які у своїх теоретизуваннях на теми мистецтва висловлювали цікаві та принципові погляди, Вороний – постать значно меншого масштабу. Однак саме він зробив спробу структурувати новий напрям. Це був заклик у м'якій формі орієнтуватися на європейську літературу, молоде покоління письменників, сучасність і свободу творчості. З одного боку, вперше

відкрито прозвучала вимога творити сучасну, не закомплексовану ізоляціонізмом, минулою традицією чи будь-яким політичним покликанням літературу. З іншого – страшне іноземне слово «модернізм» не називалося, хоча в листі до літературного критика Сергія Єфремова Вороной більш відверто окреслював свою мету як спробу «дати щось modern`e». Modern`e (сам правопис уже досить красномовний), звичайно, означає щось а la західне, європейське. Головна особливість офіційного дискурсу Вороного – обережність. У кожному пункті своєї програми він застерігається від надмірностей. Він проповідує свободу творчості в цілому, а також свободу, яка б виключала натуралізм, «брутальність» зображення, а також і надмірний естетизм.

Естетизм – осердя платформи Вороного та його «модернізму». У нього звучить заклик відкинути «заспівані тенденції та вимушені моралі» на користь краси, естетики. Він проголосив себе першим українським митцем-естетом, артист. «Артист» став критичним псевдонімом Вороного ще в 90-х роках, а естетизм, або артистизм – «найприкметнішою тенденцією культурної свідомості новонародженої епохи модернізму в українській літературі». Якщо повернутися до закликів Вороного 1901 р. та його альманаху 1903 р., то вони, звичайно, розширили естетичні рамки культури, але не дали достатнього простору для її глибинної модернізації.

Як поетичне явище «модернізм» не мав серйозного критичного дискурсу. До появи журналу «Світ» у 1906 р., а пізніше видавництва «Молода муза», а ще пізніше львівської «Будучності» чи київської «Української хати» «модерністи» взагалі не мали трибуни. Крім того, вони не хотіли чи не вміли прямо маніфестувати свої наміри, теоретизувати на теми мистецтва на рівні статті, есе, естетичного трактату, художнього маніфесту. Однак усе те, що мало виявитися в теоретичних текстах, статтях, виявилось в поезії. Поезія певною мірою замінила дискурс. Першим і найприкметнішим виявом поетичної декларативності був відомий поетичний діалог між Іваном Франком і Миколою Вороном. Відповідь Миколи Вороного на Франкове послання мала епіграф з Бодлера: «Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність». У тексті відображена двоїстість Вороного (не заперечуючи старе, запровадити нове). З одного боку, «Рубаюсь з ворогом, співаю, в піснях до бою закликаю», а з іншого – відчуваю, що одного бою замало і тому душа оголошує про свої права:

*Душа бажає скинуть пута, що в їх здавен вона закута,
Бажає ширшого простору – схопитись і злетіти вгору,
Життя брудне, життя нікчемне забути і пізнати надземне,
Все неосяжне – охопити, незрозуміле зрозуміти!*

В дусі таких досить спрощених декларацій написаний цей хрестоматійний вірш, який задав тон поезії, що дістала назву «модерної». У Миколи Вороного нібито присутній увесь комплекс європейських, західних модерністичних тем. Він пише про місто, а не про село, Красу, а не Батьківщину, нудьгу, а не радість. Він перебуває під впливом Верлена та Бодлера. Нарешті, пробує писати про почуття, передовсім про любов. Любовний вірш, як і любовний дискурс, належав до найбільш нерозвинутих в українській традиції. До «Зів'ялого листя» Івана Франка любов не мала своєї мови, за винятком народницьких кліше. Любов у Вороного платонічна («Любов – це талісман, Урочий подарунок, Любов – кип'ячий трунок З

ілюзій та оман...»; або по-народницьки: *«Та коли ти України не кохаєш, – Ти не моя!»*)

Під впливом французьких символістів Вороний іноді експериментує з ритмами й формами. Водночас він почувається дуже комфортно, застосовуючи народницькі кліше в різного роду творів до дати («На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському» або в посвятах Франкові, Лесі Українці та ін). Його «Балада моря» – одна з кращих літературних епітафій Лесі Українці.

Вершина риторики Вороного – знаменитий вірш «Краса!» (1912), який завершується строфою:

Її я славлю, і хвалю, І кожну їй хвилину Готов оддати без жалю.

Мій друже, я Красу люблю... Як рідну Україну!

«Модернізм» цього роду виник із бажання протиставити нові ідеї естетизму інтелектуального західництва старому народництву. Народництво як філософія вичерпувалося, в культурі з'явилося відчуття необхідності заміни старих ідеалів новими. Для поетів нові ідеї починалися й закінчувалися головним чином ідеєю краси. Краса була символом пріоритету естетики над усім іншим. На жаль, вона так і залишилася символом, знаком, риторичною фігурою. Крім того, у формулі «люблю Красу, як Україну» або в її іншому парафразі: «Яка краса – відродження країни!» – виявилася амбівалентність «модернізму», поверховість його естетизму й небажання емансипуватися від народництва. Мова була найслабшим місцем Вороного. Для нових ідей треба було виробити нову мову, що в цілому йому не вдалося. У його віршах багато кліше («Тужить зелена діброва, Плаче травиця шовкова, Хилиться квітка чудова...») і просто банальностей: «Людський вік – недовгий вік». І так далі весь вірш «Епіталама»:

Доки в серці є чуття, Щоб кохатись і кохати,

Поспішайте від життя Взяти все і все віддати!

Схожі імперативні конструкції полюбляв і Олександр Олесь, якого теж часом зараховували до «модерністів». Його найуспішніші рядки:

Сміються, плачуть солов'ї І б'ють піснями в груди:

«Цілуй її, цілуй її, – Знов молодість не буде!»

Власне, і Вороний, і Олесь декларують свій гедонізм (*ідеалістичний напрям в етиці, за яким насолода, приємність є найвищим благом, метою життя*). Тобто у вірші йдеться не про поетичне переживання почуття, а лише про заклик до нього.

Значну літературну історію має «Євшан-зілля» – патріотичне майстерне опрацювання легенди з Іпатіївського літопису (1899 р.). У Вороного сюжет про полоняника князя Володимира Мономаха половецького ханенка (він зріс у розлуці з рідним краєм, збайдужів до нього, і лише запах степової трави, а не рідне слово й пісня, повернув йому патріотичну пам'ять, а його самого – батьківщині) став матеріалом ідейно-естетичної трансформації. Чарівне Євшан-зілля набуло в поемі сили патріотичної пам'яті, духу народу. Це поетична версія епіграфа з Іпатіївського літопису, тож Вороний надав літописному мотиву нового мистецького життя. Поет уміщував поему в усіх своїх збірниках та альманахах. Після цензурної конфіскації – «за націоналізм» – у 1929 р. поема в Радянському Союзі не видавалася.

Олександр Олесь (1878-1944)

У 1903 р. розпочався творчий шлях О. Олеся, з чийм іменем пов'язана ціла доба української поезії. Завдяки творам першого періоду поет увійшов в українську літературу як витончений лірик, поет любові й «пораненого серця». Академік С. Єфремов писав, що в цій своїй улюбленій сфері інтимної лірики Олесь «дає зразки справжньої високої поезії» – то лагідної, почасти – гейнівської, то впалої в розпач.

Олександр Іванович Кандиба народився у Сумській області 1878 р. В 11 років помирає батько і його виховує лише мати. У цьому віці знав напам'ять і співав «Кобзаря». Навчався в початковій школі, двокласному училищі, був вільним слухачем на агрономічному відділенні Київської політехніки. Олесь прожив свої дитячі і молодечі роки на межі старої Гетьманщини і Слобожанщини, на горішній Сулі, недалеко м. Білополя, в тодішнім Лебединському повіті Харківщини. Його дід по матері орендував великий панський маєток в селі Верхосулі, на північному краю українського степу, і тут прожив свої молодечі літа. З 1903 р. він – студент Харківського ветеринарного інституту. 1903 р. Олесь відвідав Полтаву під час свята на честь відкриття пам'ятника Іванові Котляревському, познайомився з чільними діячами українського письменства. Це надихнуло його, допомогло визначити літературний шлях.

Модерністська основа світовідчуження, з характерним апокаліптичним протиставленням тлінного, минулого і безкінечного, вічного, стає в його поезіях і драматичних творах («По дорозі в Казку», «Трагедія серця», «Танець життя», «Художники») джерелом для розгортання настроїв, що відбивають драматизм переживання можливого розриву духовних, сімейних, родових, космічних зв'язків та застерігають від цього. Передчуття Апокаліпсису ХХ віку, хворобливі й криваві примари народження нового світу відбилися в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці поезій («Щороку») О. Олеся, в петейстичному універсумі голосів природи, людини та історії. Лірика поета складалася як поезія контрастів, драм і водночас туги та меланхолії.

В поезії серця, що нерозлучно спливає з поезією природи і займає таке велике місце в перших збірках Олеся, він являється майстром півтонів. Сердечні відчуження лежать в одній площині з відчуженнями природи. В них дуже мало еротизму, дуже рідко виступає пожадливе почуття, зовсім чуже задоволене раювання.

Революція 1905-1907 рр. стала переломним етапом у творчому розвитку О. Олеся: громадянські й патріотичні мотиви опановують його поезію. Він дебютує публікацією диптиху «З пісень молодості» в одеському збірнику «Багаття», переклав «Марсельезу» й інші революційні пісні. Іван Франко незаслужено звів зміст його лірики лише до щebetання пташок і поцілунків. Незважаючи на це, Олесь, таки випускав одну за одною наступні книжки віршів. Спершу другу – «Будь мечем моїм!» (1909), а за нею – «Поезія. Книга III» (1911). Автор зазвичай нумерував збірки, далеко не завжди даючи оригінальну назву.

«Журба і радість», навіяні ними, однаково ясні й блаженні. В дальших роках (1911-3) він постарався поблигити мотиви і настрої, які його займали, в ряді коротких драматичних поем «Над Дніпром», «Трагедія серця», «Тихого вечера», «Осінь», «При світі ватри». Характеристичне й тут тісне об'єднання поезії природи

з поезією серця. Виступаючи в передреволюційній атмосфері в лавах молоді і разом з нею відчуваючи всім своїм єством приливи і відливи революційної енергії, поет свідомо хотів віддати своє слово в службу революційному відродженню свого народу. Слова «Будь мечем моїм» Олесь хотів поставити й заголовком своєї другої книги, що містила поезії 1907 і 1908 р., в котрих особливо сильно відбивались ці громадські настрої. Але в тодішніх цензурних умовах такий заголовок був неможливий. Його «Три менти» пролунали як бойовий наказ серед напруженої тиші. Незрівнянний вірш «Яка краса – відродження країни!» проспіваний був з поетом всім громадянством, як пісня перемоги. Трагедію революційного проводиря і маси-юрби з її інерцією і вульгарним скептицизмом або так званим «здоровим розумом», глибоко відчувши її в тодішніх відносинах, поет висвітлив у найбільшому і, мабуть, чи не найкращому своєму творі, написаному в 1912 р. Один із найкращих витворів поета – навіяний смертю українського композитора Миколи Лисенка «Злотна Нитка» в високопоетичній, витриманій формі малює іншу трагедію творчого духа: урвання творчості смертю творця в її розгарі серед невітлених помислів і невиспіваних пісень.

В Києві Олесь – один із організаторів і провідний автор журналу «Українська хата», співредактор «Літературно-наукового вісника». Нові обсяги майстерності Олесь здобув внаслідок мандрів Середземним морем і Карпатами. Під час перебування в Італії написав низку марин із неповторними тропами. Захопився самотнім гуцульським краєм, тут митця застала перша світова війна. Біль від його руйнування вилився у поетичному циклі «На зелених горах».

У 1914 р. в Києві вийшов томик «Драматичних етюдів» Олеся – доказ його можливостей у новому літературному роді, помітне явище символізму. В роки боротьби УНР був політичним діячем, працював культурним аташе УНР в Будапешті. Після більшовицької окупації України, збагнувши, що боротьба за національну державу програна, Олесь був змушений емігрувати. Це були часи штучного голодомору 1933 р., репресій над українською інтелігенцією. Олесь організував Комітет допомоги голодуючим в Україні, був ініціатором створення «Союзу українських журналістів і письменників», підтримав ідею створення у Відні Українського Вільного університету (і був обраний його першим почесним доктором), заснував журнали «На переломі» й «Сміх». Видав збірку «Чужиною» (1919 р.).

У 1923 р. Олесь із родиною змінив Відень на Прагу – осередок українського емігрантського життя. В останнє десятиліття життя розкрив свій талант дитячого письменника. Остання ж його поетична збірка «Цвіте трояндами» вийшла друком у 1939 р. через півроку після урочистого відзначення сорокаліття його літературної діяльності він поліг у чеську землю, похований у Празі. В еміграції Олександр Олесь був чільним ліриком. Його кращі вірші покладено на музику понад вісімдесятьма композиторами. Олесь-лірик зміг досягнути духу музики, що сягає глибин людської і народної душі.

Творчість Олеся не стала декларативною, процеси історичні, суспільно-політичні, народний рух він сприймав не як «утилітарист», а як «естет». Власне, категорія «краси» – одна з головних у творчості Олеся (як і у Миколи Вороного) – набуває в нього соціального та етичного наповнення, співвідноситься з народними ідеалами правди й справедливості, із законним правом народу на самостійне буття.

Ось чому співець «краси» стає і співцем національного визволення. В Українській Народній Республіці він бачить здійснення споконвічних надій свого народу – і своїх власних – на вільне життя у власній державі. Цій своїй мрії він залишається вірним і в еміграції в Празі, хоча часом вона вже уявляється йому ілюзорною і вбирається у барви трагічної безнадії. О. Олесь реформував українську поезію, він не тільки розвинув її неоромантичні та символістичні тенденції, не тільки знайшов «споріднення» модерністичному художньому мисленню – в народно-поетичному, не лише збагатив мелос українського вірша та його тропіку, – він, головне, вдихнув в українську поезію дух невичерпної індивідуалізації внутрішнього життя, вніс до неї щонайтонший ліричний психологізм і спонтанну задушевність, – і за допомогою цієї граничної інтимізації (що емоціоналізувала і його національно-політичний ідеал). Парадоксальним чином причастився до загальнолюдської духовної проблематики, спрямував українську поезію в річище сучасної йому європейської, або принаймні, дав новий стимул рухові в цьому напрямі. І хоча молодші його сподвижники, спійнявши цей стимул, пішли далі (найталантовитіші з них), часом його і заперечуючи, естетично долаючи (втім, чимало було й наслідувальників-профанаторів), – все ж «олесівський» посыл, імпульс був одним із найпомітніших і найплідніших в українській поезії першої чверті ХХ ст. Об'єктивне ж художнє значення його творчості, певна річ, виходить далеко за ці часові межі зберігатиметься тривалий час.

В амплуа лірика Олесь буквально за один день прославився. Як перший український лірик, він зайняв своє місце в літературній історії. Однак і його лірика ще не вмiла по-справжньому говорити про любов. Його любов, як і його самотність або нудьга, були поверховими, непереконливими, декларативними. З віршів Олесь неможливо збагнути, чому, власне, ліричний герой самотній. Ряд кліше – хмари, квіти, віти, птахи, хвилі й нескінченні айстри-лілеї – переходять із вірша у вірш. Брак слова, яке б точно втілило його почуття, відчуває сам Олесь, адже в одному з ранніх віршів пише:

Ах, скільки струн в душі дзвенить! Ах, скільки срібних мрій літає!

В які слова людські їх влить?!

Ні слів людських для їх немає...

Вони ж так прагнуть в слові жити...

Олесь підсвідомо відчув і сформулював свою головну артистичну проблему, яка була також і проблемою цілого покоління українських поетів: для того, що він прагнув зробити, бракувало слів. Ішлося про зміну поетичної мови, потребу в якій Олесь тонко відчував на підсвідомому рівні. Певною мірою його поезія була такою спробою. Однак модернізувати мову Олесю не вдалося. Він просто розвинув у ній свою, досить вузьку стильову манеру. Крім того, Олесь залишається доволі обмеженим у репертуарі своїх форм, метрики, ритму. Він виробив певні кліше й постійно їх використовував. Головною риторичною моделлю залишався вже знайомий імператив. Олесь визначали як «індивідуаліста-романтика з народницьким відтінком».

Богдан-Ігор Антонич (1909-1937)

Це один із українських поетичних геніїв ХХ ст. Народився на Лемківщині 1909 року в родині заможного священика. Його рідне село тепер на території Польщі. У 1914 р. родина Антоничів переїхала на чотири роки до Відня. У 1919 р. заарештовують батька за домагання прав для галицької Лемківщини.

Україна в цей час переживала історичний момент. На початку 1919 р. об'єдналися дві молоді держави: УНР та ЗУНР. Відбувся акт об'єднання українських земель: галичан, які були від Польщею, східняків у складі УРСР. На період такого національного ентузіазму припали шкільні роки Богдана-Ігоря.

Через слабе здоров'я хлопець до 11 років вчився удома з приватною вчителькою, згодом 8 років вчився у гімназії. Ще під час навчання в гімназії почав писати твори, захоплювався музикою, грав на скрипці. Виступав на шкільних концертах і навіть komponував мелодії. Малював і серйозно цікавився образотворчим мистецтвом.

1928 р. Б.-І. Антонич закінчив гімназію і вступив на філософський факультет Львівського університету (спеціальність – слов'янська філологія, болгарська мова).

З 1931 р. почав друкуватися в періодиці, з'являється його перша збірка «Привітання життя».

У 1933 р. закінчує студії в університеті з дипломом магістра філософії і стає вільним літератором. Музичне обдарування – ось звідки починається помітна схожість окремих віршів Антонича і Павла Тичини.

Від 1934 р. Б.-І. Антонич активно друкується в західноукраїнських часописах, видає збірку «Три перстені», за яку отримав літературну премію Товариства українських письменників і журналістів ім. Івана Франка. За неповних чотири роки поет готує до друку чотири книги поезій, працює над малою прозою, пише лібрето до опери «Довбуш», працює над романом «На тому березі», який не закінчив, пробує себе у ролі мистецтвознавця. У 1936 р. виходить найбільша прижиттєва збірка Б.-І. Антонича «Книга Лева».

У 1937 р. Антонич помер. Захворів на апендицит і після вдалої операції вже мав намір виписуватися з лікарні додому. Але друга важка недуга – запалення легенів – підкосила його навіки. Похований на Янівському цвинтарі у Львові.

Збірки «Зелена Євангелія» та «Ротації» вийшли у 1938 р. посмертно.

«Зелена євангелія» – це книга природи, «Ротації» – книга міста й цивілізації, а «Велика гармонія» – книга віри. Антонич цікавиться колективною пам'яттю й уявою праслов'ян. Префікс пра- багато значить у його світогляді. Поета манить глибина віків і далекі покоління. Тут час розгортається у дві фігури – лінії і кола. Коловий час – це час вічних повернень і перевтілень. Добрий приклад такого розуміння часу дає календарна обрядовість у фольклорі, що ніби повертає нас певного дня до тих самих, щороку повторюваних ритуалів: щедрувань, колядувань, накликання весни. Ідея про безсмертя як безконечну мандрівку душі захоплювала поета. Тому не варто думати, що написавши:

Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,

На вишнях тих, що їх оспівував Шевченко – («Вишні»)

він пожартував або впав в якусь хворобливу уяву. Для Антонича – це досить серйозна світоглядна заява. Так він визначає власне духовне походження й обирає

свою традицію, пам'ятаючи, що навіть найоригінальніший митець може породити лише частину самого себе, решту він свідомо успадковує від попередників. Поет применшує власні амбіції (всього лиш хрущ на шевченкових вишнях), а разом з тим захоплюється землею, яка дає йому натхнення.

Творчість Антонича споріднена з фольклором, він посилався у власних віршах на християнську міфологію, пов'язану зі старозавітними переказами, канонічними євангеліями і навіть апокрифами. Особливо прикметною тут виглядає «Книга Лева», де поет вдається до міфів про походження стихій, світил, землі тощо. В останніх двох збірках – «Зелена євангелія» та «Ротації» – Антонич дає ліричні переспіви початків існування: «Перша глава Біблії», «Міф», а також картини апокаліпсису: «Кінець світу», «Сурми останнього дня».

Крім того, Богдан-Ігор Антонич використовував мотиви античності (єгипетської, індійської, грецької) й поганської міфології слов'ян про великий колообіг життя у Всесвіті. Він понад усе цікавився так званими дописемними культурами. Його цікавила думка про творення новітніх міфів, що народжуються на наших очах. Писати вірші – це вже означало для нього займатися міфотворенням. Поет міряє час не місяцями чи роками, а століттями. Шукаючи затерті сліди минулих народів і завмерлих культур, він бачить себе доісторичною людиною, з правіку пов'язаною зі своїм місцем під сонцем, зі своєю землею.

В Антонича не знайдете зверхнього погляду людини як царя природи, навпаки, він підкреслює, наскільки рівними і схожими є живі істоти, люди та рослини. Основним образом його поезії став образ землі як стихії. Антонич був переконаний, що джерело всіх слов'янських вірувань треба шукати саме тут. Із землі народжується життя. Земля і небо – фундамент і дах світового дому:

Стіл ясеновий, на столі

Слов'янський дзбан, у дзбані сонце.

Ти поклоняйся лиш землі,

Землі стобарвній, наче сон цей! («Зелена Євангелія»)

У «Привітанні життя» він починав як романтичний бунтівник, тоді звернувся до мрій і спогадів дитинства у «Трьох перстнях» і, врешті, наново відкрив себе у ролі міфотворця, чию манеру письма можна описати як щось на межі символізму й авангарду. Він намагався відтворити суперечності притаманні земному світові в часі і просторі. У центрі Антоничевої естетики перебуває позасвітня краса, з якою споріднена краса земна, і яка, в його розумінні, творить «велику гармонію» – абсолютну істину. Поет вважав, що лише мистецтво може надати досконалість жахливому досвідові життя. Антонич поділяв символістську тугу за вищим світом, особливості уяви й специфічну музичність вірша; з авангардом його пов'язували позиція нерухомого спостерігача, парафраз і ретельна робота зі словом. У такий спосіб він досягнув у поезії співпраці раціонального та ірраціонального начал.

Велика цінність спадщини Антонича в тому, що йому вдалося поєднати ідеї авангарду і міфопоетики, що робить його центральною постаттю в українській поезії ХХ ст.

«Празька школа»

«Празьку школу» створили у 20-х роках представники української інтелігенції, які з політичних міркувань емігрували з України до Чехословаччини. Центром еміграції стають Прага і Подєбради. Громадське, літературне, культурне життя українського осередку в Чехословаччині було активним: діяли видавництва, функціонували вищі навчальні заклади, на сторінках журналів виступали письменники-емігранти й автори з України, традиційними були літературно-мистецькі вечори та зустрічі. У таких умовах виникає літературне явище, назване «Празькою школою», до якої належали Євген Маланюк, Наталя Лівницька-Холодна, Олена Теліга, Оксана Лятуринська, Олег Ольжич.

«Празьку школу» репрезентують поети, чия творчість почалася в еміграції, переважно в Празі та Подєбрадах, хоча деякі з них згодом 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 залишалися тут до кінця другої світової війни...

Термін «празька школа» здебільшого умовний – в тому розумінні, що це не була група, об'єднана організаційно, яка б мала свій статут, чи принаймні якусь чітку ідеологічну та естетичну платформу. Тому ставлення до цього терміна було неоднозначне. Приміром, Є. Маланюк взагалі заперечував існування якоїсь «празької групи», а Н. Лівницька-Холодна, окреслюючи цю групу, включала до неї поетів, які жили у Варшаві, й не включала членів групи «Жовтневе коло» радянської орієнтації.

Ю. Дараган (1894-1926) – перший поет, в якого виразно окреслився комплекс ідей і почувань, характерний для «пражан»; прожив мало, всього тридцять два роки. У таборах інтернованих, куди він потрапив після поразки військ УНР, захворів на туберкульоз, який звів його в могилу у 1926 р. Поетеса О. Лятуринська, яка надзвичайно високо оцінювала поезію Ю. Дарагана, написала зворушливий спогад: одна з її приятельок мала збілочку його віршів «Сагайдак» (єдину, яку поет встиг видати за рік до смерті) з дарчим написом «Милій панночці з фіалками». Потім ця «панночка» в роковини смерті ходила на його могилу в Олшанах, щоб на неї покласти букетик свіжих квітів. Її наступниця – вже сама О. Лятуринська – одного разу не знайшла могили: рів зрівняли, бо минув десятирічний термін її найняття.

О. Лятуринська (1902-1970) народилася в 1902 р. на Волині, померла в 1970 р. у м. Мінеаполісі (США). Особиста доля поетеси склалася драматично. Дитинство її минуло серед щедрої волинської природи коло хутора Вишневецького недалеко від м. Кременця. В її батьків (далекий предок батька був француз Лятур) було восьмеро дітей, Оксана серед них наймолодша. Видана силоміць батьком у сімнадцятирічному віці заміж, вона втекла від нелюбого чоловіка й з пригодами дісталася до Чехословаччини. Завершивши середню освіту в Українській гімназії, вчилася в Карловому університеті, Українській мистецькій студії та Чеській вищій промисловій школі у Празі. Була талановитим скульптором, брала участь у художніх виставках, та в 1945 р. під час воєнних подій твори її пропали, а саму авторку спіткало лиха – вона майже зовсім втратила слух. По війні переселилася до США, де жила самотньо до смерті. Поетична творчість О. Лятуринської

міжвоєнного періоду обмежується двома її збірками: «Гусла» (1938) та «Княжа емаль» (1941), які, проте, поставили її ім'я серед найталановитіших представників «празької школи».

О. Лятуринська назвала свою першу збірку «Княжа емаль», і ця назва найкраще, найточніше передає характер її світосприймання. Авторка добре обізнана з княжою епохою, де пущі й нетрі, де «зуб, ратище, копито, пазур» постійно чатують на людину, де «муж ішов на силу вражу», де і «гучні, меткі на гони, Перуна стріли, коні», але – «упали вежі, впали стіни, і зрівняно вали». Ця язичницько-ранньохристиянська атмосфера – не архаїка, а спосіб оживити історію. Спресованість зображення обумовлює лаконічність вислову, де немає ні розлогої метафори, ні навіть емоційно забарвленого епітета, а сам вірш стиснений, мов пружина. Смысловий простір поезії О. Лятуринської створює те, що за кожною деталлю проступають ниті зв'язку особистості із світом пущ, з оживленою природою, з великим світом, що простягся перед очима і відбився у душі, закарбувався 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 із всесвітом.

Поезія *Н. Лівницької-Холодної (1902 р. н.)* постає в еротичному вияві, через витончену, внутрішньо складну, але зовні прозору образну структуру. В її віршах не знайдемо ні традиційних персонажів слов'янської міфології, як у О. Лятуринської, ні героїки походів княжої дружини, ні насичення пейзажу язичницькою символікою. Лірична героїня Н. Лівницької-Холодної відчуває в собі темний голос крові й уявляє себе то «поганкою з монгольських степів» то бранкою татарина, яка наділена відьомським хистом любовного привороту, що несе з собою смерть, вона мовби посестра гоголівської сотниківни. Однак грань між реальним людським переживанням і художньою містифікацією настільки тонка, що відкривається не кожному навіть досвідченому оку. Тим-то збірка поетеси «Вогонь і попіл», де ці мотиви яскраво втілені, викликала дуже неоднозначну оцінку.

Н. Лівницька-Холодна і своєю біографією, і поглядами була подібна до інших своїх ровесників з «празької школи». Дочка визначного політичного діяча Української Народної Республіки Андрія Лівницького (деякий час був міністром УНР), вона виїхала на Захід, не встигнувши навіть закінчити гімназію, і середню освіту здобула вже в Подєбрадах, відтак вивчала романістику в Карловому університеті в Празі, а після переїзду до Варшави там закінчувала університетські студії. (Після другої світової війни переїхала до США, де мешкає досі поблизу Нью-Йорка).

Як митець вона 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 цей складний, до краю заідеологізований час.

Тож не дивно, що тільки значно пізніше збірка «Вогонь і попіл» була оцінена як неординарне художнє явище, що виникло на перехресті літературних впливів і взаємозв'язків. Збірка «Сім літер» цілком інша за темою й за тональністю. Назва прочитується як «Україна», основний мотив – емігрантська доля, трагедія степового перекотиполя на бруках європейський міст, туга за рідною землею. Натомість мотивів туги за батьківщиною – сповнений глибокого болю, іноді тут

вловлюється і відоме Лесине «без надії сподіваюсь», 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».

У віршах Н. Лівницької-Холодної віднаходять і сліди прихованої полеміки з іншими представниками «празької школи» – Є. Маланюком, Ю. Липою, О. Ольжичем. Ця полеміка спричинена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а остоюванням права залишатися жінкою, просто людиною, 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.

Олекса Стефанович (1899-1970) – уже перші, надруковані на початку 20-х років ХХ ст., вірші О. Стефановича привернули увагу літературних кіл української еміграції у тогочасній Чехословаччині. Згодом він зажив слави одного з найталановитіших поетів «празької школи», але його замкнутість, самоізолюваність і, очевидно, особлива вимогливість, не дали змоги помножити її, самоутвердитись уже в новій, другій еміграції, де він жив більш ніж скромно, опинившись фактично поза літературним життям української громади. На Україну оригінальна поезія О. Стефановича не дійшла, не мала тут жодного відгуку й визнання.

Стефанович народився 5 жовтня 1899 р. в селі Милятині Острозького повіту на Волині в сім'ї православного священника. У 1919 р. закінчив Волинську духовну семінарію у Житомирі, та духовну стезю не обрав. 1922 р. виїхав до Чехословаччини, там закінчив філософський факультет Празького Карлового університету (1928), відвідував також заняття в Українському вільному університеті, захистив докторську дисертацію на тему «А. Метлинський – поет» (1932). У Празі постійного заробітку не мав, терпів велику матеріальну скруту, підробляв домашнім учителем, різноробом. 1944 р. його силоміць вивезли в робітничі табори до Німеччини, де він прожив до 1949 р. Цього ж року прибув до США, працював робітником на фабриці в м. Буффало, навчав дітей в українській православній суботній школі, жив самотньо, убого. Помер 4 січня 1970 р.

За цими, зовні скупими фактами життя О. Стефановича приховане велике й напружене інтелектуальне життя поета, яке реалізувалося у його натхненній поетичній спадщині. Друкуватися О. Стефанович почав 1923 р. в українській емігрантській пресі – журналах «Нова Україна», «Веселка», «Український студент», «Студентський вісник», згодом у львівському «Літературно-науковому віснику». Перша його книжка «Поезії. Збірка I. (1923-1926)» вийшла у Празі в 1927 р. «коштом «Українського Союзу студентської еміграції з північно-західних земель України»; друга збірка поезій з'явилася теж у Празі в 1939 р. Живучи в США, О. Стефанович підготував до друку збірку «Кінцесвітне», яка за життя поета надрукована не була. Вони увійшли до «Зібраних творів» О. Стефановича (Торонто, 1975), упорядкованих Б. Бойчуком, зі вступною статтею І. Фізера.

Значне місце в його поезії посідає біблійна, релігійна тема, опрацьована на різних рівнях – від світлих різдвяних віршів до глибоких філософсько-містичних роздумів про суть християнства і його трактування кінця світу. Висвітлюється вона не в ортодоксально-догматичній, а в морально-побутовій і філософській площинах

із залуженням народного розуміння важливіших подій всесвітньої історії. Улюблені його теми – Різдво Христове, Великдень, яскраві євангельські історії, молитви. Особливо вражаючі є змальовані апокаліптичні картини, написані 1942 р., в розпал другої світової війни. Біблійна тема у поезії О. Стефановича співіснує з язичницькою, дохристиянською українською міфологією, складає своєрідне поетичне двовір'я, суголосне двовір'ю в народній поезії. Його образи Перуна, Ярила, Либеді, Дива, русалок, водяників, лісунів, полісунів, Лади живуть у тих же часових і просторових вимірах, що в біблійні образи. Паралельно опрацьовував О. Стефанович й античні мотиви. Апокаліптичними візіями пройнята остання збірка поезій О. Стефановича «Кінцесвітне», над якою поет працював в останні роки життя, хоч задум виник ще у Празі.

Порівняння поезії О. Стефановича з творчістю тогочасних поетів в Україні тягне нитку до раннього П. Тичини, неокласиків і С. Плужника. Між ними багато спільного як у тематиці, так і в поетиці, вибагливій простоті й безпосередності вислову. Як поети йому найбільше імпонували О. Влизько і О. Ольжич.

Євген Маланюк (1897-1968)

У статті «Хто є найбільший поет в Україні?» Іван Багряний іронічно писав: «Якщо по зросту – то Маланюк». Але у одночасно ставив його на друге місце після Т. Шевченка.

Є. Маланюк народився 20 січня 1897 р. в с. Ново-Архангельську на Херсонщині, що за доби Запорозької Січі було знане як місто Архангела Михаїла і мало понад 10 тисяч мешканців, в родині українських інтелігентів. Батько походив зі старого козацького роду, любив мистецтво і науку, багато працював, але був незібраний, невгамовний, через що ніколи не мав постійного місця праці. В лінії батька були чумаки, осілі запорожці, хоч засновники роду, найбільш правдоподібно, прийшли з Покуття. Дід, замолоду ще чумак, мав виразну поставу гуцула. Прізвище Маланюк фігурує в реєстрах старшини доби Хмельниччини. Мати була дочкою чорногорця – Івана Стоянова, військовика із сербських осадчих, який походив з тих переселенців, що їх спроваджувала Катерина II для колонізації земель... Євген Маланюк зворушливо любив батьків і відчував проєкцію їхніх доль на свою: «Матері я завдячую дві речі: серце і мистецтво. Батькові – життєву свою невдачу».

Маланюк говорив, що він у його старому, мурованому із степового каменя, домі й жилося «на дві хати» – дідову й батькову.

У першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого «україноцентризму». У другій хаті панувала атмосфера, приблизно кажучи, «українського інтелігента», теж «свідомого».

Середню освіту здобув у реальній школі в Єлисаветграді, де вчилися колись славетні брати Тойбілевичі, а одночасно з Є. Маланюком – Юрій Яновський. Потім – навчання в Петербурзькому політехнічному інституті, з початком першої світової війни – мобілізація до війська, Київська військова школа, після закінчення якої він отримує офіцерське звання і стає начальником кулеметної команди 2-го Туркестанського стрілецького полку на Південно-Західному фронті. Коли в 1917 р. почалася боротьба за українську державність, Маланюк стає старшиною у війську

УНР (Української Народної Республіки). У листопаді 1917 р. молодий офіцер переходить у розпорядження штабу 1-ої Туркестанської стрілецької дивізії, начальником якого був полковник Мешковський, котрий під час встановлення гетьманської влади в Україні стає керівником оперативного відділу Генерального штабу. З полковником Є. Мешковським, як і з його заступником, військовим старшиною В. Тютюником, Є. Маланюка пов'язали роки боротьби за українську державність. Про цих визначних військових діячів поет не раз описуватиме у своїх есе (зокрема в таких, як «Євген Мешковський», «Пам'яті Василя Тютюника», «Василь Тютюник», «Тютюник і Сінклер»). Але в 1920 р. держава впала, українські війська відступали в Галичину. Є. Маланюк емігрував, спочатку жив у Польщі, у містечку Каліші в таборі для інтернованих українських частин.

Перебуваючи на службі в оперативному відділі під орудою Є. Мешковського, а згодом у штабі діючої армії, Є. Маланюк був безпосереднім учасником трагічних спроб рестарування національної державності. Саме тоді перед майбутнім поетом постали «історико-психологічні» комплекси української нації як проблеми, на вирішення яких була спрямована вся подальша його творча енергія. Вперше вони увиразнилися вже у таборах для інтернованих, коли битву було програно, а історичний шанс знову прогаяно.

У світоглядному плані поезія і проза – есеїстика Є. Маланюка становлять одне ціле, взаємодоповнюють одне одного, розвивають ті самі ідеї, відображаючи та висловлюючи їх у різних жанрах. Від перших сторінок табірної калуського альманаху «Озимина», що починався його циклом «Держава Жовтань» і до останнього вірша з «Ностальгії», посмертної книжки «Перстень і посох», де нездійсненна мрія постає в образі понтійської Навсікаї, не вгасає «державницький мотив» поезії Є. Маланюка.

Та її досить умовно можна поділити на два основні періоди: поезія міжвоєнного часу, підсумована збіркою вибраного (1943), й доробок, написаний після другої світової війни. У найзагальніших рисах першому періоду притаманний войовничіший «державницький» характер, наближення й викликання апокаліптичних візій, в яких має очиститися й воскреснути Україна. Другий період, що увібрав розмах і наслідки нечуваної світової війни, посиливши трагедійність світопочування поета, скерував його творчість від зумисне позбавленого ліризму «державного» поетичного будівництва до проблем особистості, захопленої виром історії. З ідеї державності поставала ієрархічність світобудови й світоглядній концепції Є. Маланюка. На вершині ієрархії – Бог, вища справедливість, вищий судія; поет – ланка між Богом і землею, Україною, творець вертикального виміру степової, площинної батьківщини, натхненник її нової державної історії; слово поета – трансформація Божого слова; слово заклику, слово любові і слово прокляття.

Для Є. Маланюка поетичне слово функціональне в найвищому розумінні, бо зв'язане з формотворчим духом нації, тому воно підпорядковане чітким завданням пробудження нації, підготовки її до майбутніх вирішальних випробувань, тобто воно виразно заангажоване, тенденційне. Завдання української поезії на еміграції поет сформулював у програмовій, як на той час статті «Група «Танк».

Поезія Є. Маланюка творила у слові все те, що було відсутнім у реальності, яка його оточувала. Найперше вона відтворювала обшири «Степової Еллади»,

віддаленої од поета у просторі, реставрувала ознаки «Риму», тобто державництва, викликаючи з товщі часу «варязький первень» княжої доби (він був прихильником норманської теорії утворення Київської Русі), звертаючись до образів І. Мазепи і П. Орлика як носіїв державницької ідеї в часи гетьманства і шведського короля Карла XII як союзника України у війні з Росією та й до багатьох постатей світової історії (від Перикла до Муссоліні), які на думку поета, були носіями державницької ідеї.

Історизм поезії Є. Маланюка тісно пов'язаний з її географізмом. Поет відтворює географію України умовно від Синюхи до Дніпра, тобто від своєї малої батьківщини до великої. Географія України явлена у ній повністю, окреслена державним зором поета; людина вписана у географію, «виліплена» нею. Звідси ж – наскрізна тема історично-географічного прокляття степом України, яке спричинює зворотне поетове прокляття, адресоване степовій зоні й бездержавницькому типові людини, витвореному нею.

Маланюк був високоосвічений, вільно володів кількома мовами, бездоганно знав світову історію, європейську культуру й літературу, міг «сипати» різні цитати, але й цілі вірші не тільки з творів Шевченка, Франка, Лесі Українки, але й з архитворів світової літератури.

1922 р. разом з Ю. Дараганом заснував журнал «Веселка». Із Польщі Маланюк переїжджає у Чехословаччину, де в 1923 р. закінчує гідротехнічний відділ Української Господарської Академії, отримує диплом інженера. 1929 у пошуках роботи виїхав до Польщі, де працював за фахом. У 1925 р. у Подєбрадах вийшла поетична збірка Є. Маланюка «Стилет і стилос», у 1926 р. у Гамбурзі вийшла книжка «Гербарій». 1929 р. – Є. Маланюк очолив у Варшаві літературне угруповання «Танк».

Протягом 1930-1939 рр. у Парижі та Львові виходили збірки «Земля й залізо», «Земна мадонна», «Перстень Полікрата».

У 1945 р. Є. Маланюк опинився в Західній Німеччині, увійшов до складу МУР у (Мистецький український рух), 1949 р. – переїхав до США.

У 1951-1966 рр. вийшли його твори: збірки «Влада» (Філадельфія, 1951); «Поезії в одному томі» (Нью-Йорк, 1954); «Остання весна» (Нью-Йорк, 1959); «Серпень» (Нью-Йорк, 1964); поема «П'ята симфонія» (Нью-Йорк, 1953), два томи есеїстики: «Книга спостережень» (Торонто, 1962).

У 1958 р. Євген Маланюк став почесним головою об'єднання українських письменників «Слово».

1968 р. письменник помер у передмісті Нью-Йорка.

Найголовнішою ідеєю, що проймала і поезію, і есеїстику Є. Маланюка, була ідея української державності, яка становила енергетичне джерело творчості Є. Маланюка, була його вірою і головною настановою. Державність з політичної категорії переходила у світоглядну, творила систему відношень поета до світу, перетворювалася на своєрідний моральний імператив. Усе, що сприяє державності, – беззастережно добре; усе, що протистоїть їй, – вороже. Усією своєю творчістю поет прагнув дати відповідь на запитання: що являє собою українська культура, яке місце вона посідає серед інших культур, що є причинами тогочасного занепаду культури, як відродити українську державність. У розв'язанні цих проблем важливу роль Є. Маланюк відводив ролі поета, бо вважав, що поет – це своєрідна ланка між Богом і землею, людьми:

Як в нації вождів нема, тоді вожді її поети.

У збірці «Стилет і стилос» він спробував розв'язати давню, якщо не сказати одвічну, проблематику світової літератури: що має бути найголовнішим у художній творчості – краса чи служіння інтересам суспільства. У вірші «Стилет чи стилос?» Є. Маланюк вдається до символічного осмислення проблеми: стилос – так називалася паличка для писання на вощаній дощечці, а стилет – це невеликий кинджал з тонким тригранним клинком. Автор усвідомлює неможливість однобокого розв'язання цієї проблеми:

Стилет чи стилос? – не збагнув. Двоєко

Вагаються трагічні терези.

Не кинувши углиб надійний якор,

Пливу й пливу повз береги краси.

хоча й схиляється на користь стилосу. Але він усвідомлює, що реалії українського життя такі, що митець мусить виховувати свою націю, мусить боротись за свою державу, проте не забути, що насамперед він все-таки митець і не може не помічати краси.

Є. Маланюк усвідомлював, що Україні бракує українців, натомість багато «малоросів». І саме поезія, яка засвідчила появу Тараса Шевченка, здатна була не лише збудити націю, а й підготувати її до майбутніх випробувань. Поетична творчість Є. Маланюка творила в слові все те, що було відсутнім у реальності, яка його оточувала. Часто поет вдавався до історії, прагнучи осмислити минуле, сучасне й зазирнути в майбутнє. Наприклад, у вірші «Знаю» він змальовує Україну в образі Еллади – однієї з найміцніших країн минулого, колиски європейської цивілізації, захоплюючись і милуючись її красою та величчю, а циклі «Псалми степу» звинувачує українців у відсутності справжньої синівської любові до матері-землі.

Отже, образ «Степової Еллади» – України пронизаний жіночим началом, персоніфікується в ряді жіночих образів-символів, протилежних один одному: Земна Мадонна й Антимарія, кохана й розпусниця, свята й відьма. Почуття любові змінюється почуттям ненависті, слова слави – словами прокляття, «Ода до прийдешнього» – «Візією» апокаліпсису. Поет вірить, що вогонь війни може очистити, збудити Україну, а якщо ні, то прирече її на загибель разом із ворогами. Психологічний ключ до таких емоційних коливань – не лише у відчутті історичного феномена України чи в історичному відтинкові біографії Є. Маланюка, – він у ранній смерті матері поета, відтвореній у вірші «Липень» («Перстень Полікрата»). Контраст природного й людського породжує бунт ліричного героя проти байдужості природи, зумовлює подальшу двоїстість персоніфікації і емоційне джерело страшного прокляття, адресованого рідній землі. Ліричний суб'єкт в поетичній ієрархії Є. Маланюка ніби перебирає на себе функції Бога, він часом занадто впевнений у своїй богообраності, а тому (застосуємо теологічну термінологію) непохристиянства – любити ближнього свого. Смерть найближчої людини розпочинає хід Танатосу поезією Є. Маланюка. Ерос і Танатос часом химерно ототожнюються – поет вірить, що вогонь війни може очистити, збудити Україну, а ні, то прирече її на загибель з її ворогами.

Проте справжня війна виявилась значно жахливішою за поетичні уявлення. Все частіше поет почав порівнювати свого ліричного героя з образом Одисея, який

повертається на батьківщину, для якого важливіша вже не сама війна, а дорога повернення. Це свідчить про злам у шкалі цінностей поета, зміщення акцентів у мотивах, що були постійно присутні у його творах, бо друга книга поета «Гербарій» містила вже переважно інтимну, особистісну лірику. Цю зміну не слід пояснювати відмовою Є. Маланюка від державницької ідеї – лише як переоцінку засобів її осягнення, перевтілення суворого пророка в особу – теж царського роду, але загублену серед чужих людей – Одиссей, котрий зятято відшукує дорогу до свого дому й родини.

Усе своє життя в еміграції Є. Маланюк пильно стежив за подіями на окупованій батьківщині, зокрема за процесом літературного відродження 1920-х рр. і його розгрому в 1930-х рр. та наступними подіями: репресіями, «схвальними одами Сталіну» тощо. Бувши провідним поетом у плеяді «вісниківів», об'єднаних довкола «Вісника» Д. Донцова (провідного ідеолога українського націоналізму за кордоном), Є. Маланюк мав великий вплив як в еміграції, так і в УРСР, викликаючи постійні напади комуністичної преси, яка називала його «українським фашистом». Лірика Є. Маланюка мала спільні риси з лірикою української еміграції, насамперед «празької школи»: історичні мотиви, змалювання внутрішньо сильної, вольової особистості, заперечення сентиментальних мотивів. Ліричний герой у поезіях Маланюка – це безкомпромісний максималіст суворого вигляду, не здатний на будь-які поступки до своїх супротивників і самого себе. Хоча в творчому доробку поета є й інтимна лірика, що вражає лицарським ставленням до світу та до жінки.

Стильово Маланюк був неоромантиком (динамічний ритм першої еміграції), наприкінці схилився до неокласики. Її принесли не лиш роки, але й закоханість до сонетів М. Зерова та інших з його групи. Посприяло цьому також знайомство з О. Бургардтом – Ю. Кленом, який йому багато повідав про Зерова, який між іншими рецензував першу збірку Маланюка (в журналі «Життя й Революція» 1926), Рильського, Филиповича й Драй-Хмару. Неокласика пов'язувала Україну із світовою культурою, а це також було в програмі Маланюка. Від нього є чому повчитися адептам поезії. Маланюк передусім – поет глибокої думки й вольової напруги. Він ворог ліричної розслабленості. Коли твій народ розпинають, – казав поет, – гріх оспівувати квіточки, сонечко й банальне кохання. Муза поета пивинна тоді бути наснажена боротьбою, волею до перемоги. Лиш така поезія може формувати активну, ділову людину. А нинішня Україна саме такої людини й потребує. Читачам сучасної України пригадає Маланюк, як треба любити батьківщину, що в ній хвалити, а що ні. До історії треба підходити критично, щоб не повторювати помилок «правнуків поганих». Найглибше виявив Маланюк критичне ставлення до історії України в своїх глибоко концептуальних поемах. В них він сягав рівня Шевченка й Франка.

Стиль поезії Є. Маланюка формувався під тиском панівних емоцій гніву й болю за століття бездержавності України. Цей гнів повертався не лише проти зовнішніх ворогів, а й проти внутрішніх слабостей, які поет бачив у комплексі «малоросійства», анархізму, браку національної дисципліни й організації, в перевазі чуттєвості над інтелектом тощо. Звідси в його поезії жадання нового типу сильної людини, поглиблення традицій до старокиївських основ.

Особливо слід звернути увагу до Маланюкові дослідження історіософського та культурологічного плану. Відомі праці: «Нариси з історії нашої культури» (1954), «До проблем большевизму» (1956), «Портрет пана Мазепи» (1959), «Малоросійство» (1964).

Євген Маланюк – одна з найяскравіших постатей української літератури ХХ ст., її безумовний класик. Усією своєю творчістю прагнув сприяти відродженню української держави та нації.

Олег Ольжич (1907-1944)

Олег Олександрович Кандиба народився 1907 року в Житомирі в сім'ї поета Олександра Олеса (О. Кандиби). Середню освіту почав здобувати у школі на Київщині. У 1923 р. він виїхав разом із матір'ю з України і в Берліні зустрівся з батьком, який ще 1919 р. емігрував з України. Незабаром родина переїхала у Прагу. У 1924 р. Олег вступив на філософський факультет Карлового університету (Прага), паралельно навчався в Українському вільному університеті. Закінчивши університет, у 1929 р. написав дисертацію «Неолітична мальована кераміка Галичини». Став відомим вченим-археологом, брав участь у кількох археологічних розкопках на Балканах. Був запрошений у США до Гарвардського університету читати лекції з археології.

У 1929 р. після заснування ОУН (Організації українських націоналістів) Ольжич став одним з найактивніших її членів, очолив культурний сектор організації, згодом став заступником голови проводу ОУН.

У 1935 р. у Львові вийшла збірка Ольжича «Рінь».

У 1938 р. він заснував Український науковий інститут у США.

У 1940 р. у Празі вийшла збірка Ольжича «Вежі».

Після розколу ОУН у 1940 р. Ольжич очолив відділи ОУН на Правобережжі України і Києві.

У 1941 р. після заборони рейхкомісаріатом діяльності ОУН перейшла в підпілля, Ольжич переїхав до Львова.

У 1944 р. у Львові Олега Ольжича схопили гестапівці, цього ж року вбили у концтаборі Заксенхаузен.

У 1946 р. вийшла посмертна збірка «Підзамчя».

Творчість О.Ольжича сповнена вольових імперативів, героїзму, пориву, діяння. У вірші «Воно зросло з шукання і розпуки» поет малює узагальнений образ молодих патріотів, відважних лицарів, борців за національну ідею. У поезії гармонійно поєднані оптимізм, радість пізнання життя і мужність, сила фізична і духовна. Молоді люди готові до самопожертви, боротьби. Цей образ прекрасного майбутнього запозичено в Максима Рильського, творчістю якого захоплювався Олег Ольжич.

Дослідники творчості Олега Ольжича відзначають, що його вірші мають два крила: публіцистичні, гострі, з пафосом боротьби, і поезії, у яких віддзеркалились фахові знання та зацікавлення автора.

«Галли»

О, невмолимі скам'янілі дні.

Міцна рука над людьми і богами.

*... Чигає там, у сірій далині, лягає горами за нами.
Ми подолаєм знов. Ще не одні нам скоряться.
Над все є рівна криця.
Та нам також судилося розбитися
Колись і десь об гори кам'яні.*

У вірші «Галли» автор поглядом ученого розглядає історію, намагається вловити дух і атмосферу давнього життя, передісторію людства, щоб знайти там проєкції у сьогоdnішній день, аби силою історичного минулого надихати сучасників. Галли – давній народ, який жив переважно на території сучасної Франції. Його визначальна ознака – кипуча енергія, відвага, бажання нових завоювань, потяг до нових просторів. Їхня доба – формування нових народів. Галли сміливо йдуть уперед у передчутті нових земель, нових пригод. Автор описує таємничу і загадкову душу народу, що прагне уціліти, самоствердитися. В останніх рядках робить поетично-історіософський висновок про циклічність розвитку людства в часі, про закономірність життя і смерті. Усвідомлення того, що галлам «судилося розбитися колись і десь об гори кам'яні», не зменшує їхньої відваги, а примножує її, наповнює її поривом і надією. Саме такими прагнув бачити своїх сучасників Олег Ольжич.

Археологічний мотив звучить і в цій поезії:

«Рінь»

*Де шлях у жовті врзується стіни і урвище над закрутом стримить,
Наш погляд, неуважливий на мить, затримує жорсткий прошарок ріні.*

Вона суха і сіра. Але вії примкнеш перед камінням у піску –

І раптом чуєш силу вод рвучку та різкість вітру, що над ними віяв.

Рінь – дрібне каміння, обточуване водою, вітром, для поета ж головне те, що це німий свідок історії, який багато міг би розповісти про минуле. Вчений-археолог шукає у камінні досвід людства, чийсь перемоги і поразки, суть історії. Використовуючи свої знання археолога, філософа, історика, Олег Ольжич вибудовує власну світоглядну та естетичну концепцію, згідно з якою минуле, сучасне і майбутнє – це неподільний ланцюг. Відтак автор намагається оживити історію, окремі матеріальні предмети, що збереглися віддавна – камінь, уламки кераміки, а також реконструювати засобами слова її дух як вічну боротьбу. Образ каміння один з улюблених в Ольжича: «Я – камінь з Божої праці» (*праця - стародавня ручна зброя для метання каменя*). «Поєднання заміності», твердості з енергією дії витворює модель, характерну для поезії Олега Ольжича.

Олена Теліга (1907-1942)

Олена Шовгенева народилася 1907 р. в сім'ї інженера-гідротехніка професора І.Шовгенева. У 1917 р. після революції родина повернулася до Києва, де батько став міністром Української Народної Республіки. У 1917-1919 рр. Олена навчалась в гімназії. У 1919 р. після наступу більшовиків Центральна Рада змушена була залишити Київ, а разом із нею виїхала родина Шовгенів, які оселилися в Чехії. Батько Олени став ректором Української господарської академії в Подєбрадах.

У 1929 р. Олена закінчила історико-філологічний факультет Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова.

Протягом 1929-1939 рр. жила і працювала у Варшаві, беручи активну участь у громадському житті. У 1932 р. почала активно співпрацювати з «Вісником» Дмитра Донцова.

У 1939-1941 рр. у Кракові вона очолювала літературно-мистецьке товариство «Зарево» і під керівництвом О. Ольжича працювала у Проводі ОУН. У 1941 р. у складі однієї з похідних груп ОУН Олена Теліга поїхала до Києва, незважаючи на небезпеку, взяла участь у заснуванні Української національної ради. Як член культурної комісії референтури створила «Спілку письменників», заснувала і редагувала журнал «Літаври» (1941-1942), який знаходився під наглядом фашистів. Олег Ольжич намагався переконати Олену Телігу виїхати з міста, але вона категорично відмовилася, хоча знала про масові арешти української інтелігенції. 9 лютого 1942 р. вона пішла на чергове засідання «Спілки письменників», де й була заарештована гестапо. За кілька днів Олену Телігу разом із чоловіком було розстріляно німецькими фашистами у Бабиному Яру під Києвом.

Спадщина Олени Теліги невелика за обсягом, але вельми значна за сутністю і публіцистичною спрямованістю, характерної для поетів «празької школи».

Остаточні зміни у світогляді молодшої поетеси й революціонерки відбулись після її вступу на історико-філологічний факультет Українського педагогічного інституту, де вона близько познайомилася з Ю. Дараганом, Є. Маланюком, О. Ольжичем та іншими письменниками «празької школи». За своїм духом вічного бунту й заклику до боротьби її поезія нагадує поетичні твори Олега Ольжича. Героїзм як найвища чеснота, як взірць людської гідності, - це визначальний орієнтир її життя і творчості, тісно пов'язаних із боротьбою за національне визволення народу.

У вірші «Сучасникам» поетеса звернулася не лише до сучасників, рядки цього твору – моральний заповіт усім нащадкам, яких вона закликає до конкретних дій:

*Не треба слів! Хай буде тільки діло!
Його роби – спокійний і суворий.*

Авторка не вимагає від своїх послідовників повного зречення власних інтересів заради боротьби, лірична героїня каже, що вміє і страждати, і радіти, і бути ніжною, але коли перед нею ворог, - вона не має права бути слабкою:

*Вітрами й сонцем Бог мій шлях намітив, Та там, де треба, я тверда й сувора.
О краю мій, моїх ясних привітів Не діставав від мене жодний ворог.*

О. Теліга розвивала кращі традиції української літератури, зокрема Лесі Українки, що не раз відзначала українська критика. Поетеса, яка завжди була прихильницею суворих ритмів, ніколи не втрачала жіночих інтонацій. Наприклад, вірш «Вечірня пісня» - поезія думки, яка відбиває трагізм людської душі: лірична героїня прощається зі своїм коханим, якого вона має зібрати в похід. І поцілунок коханої водночас є м'яким і теплим, і той же час це непереможна зброя:

*Тобі ж дарую зброю: Цілунок, гострий, як ніж.
Щоб мав ти в залізнім свисті Для крику і мовчань –
Уста рішучі, як вистріл, Тверді, як лезо меча.*

Роль жінки в суспільстві, в житті нації – одна з головних тем лірики О.Теліги. Жінка, на думку поетеси, - це не квота істота, не рабиня, а помічник і надійний тил чоловіка-воїна, це новий тип особистості – вольової і цілісної. Досить

цікавим є твір, який Олена Теліга присвятила чоловікам, прагнучи нагадати їм, що бути чоловіком – означає бути, насамперед, борцем, воїном, а місія жінки – тільки надихати, підтримувати, бути поруч до останнього, а не навпаки.

«Мужчинам»

Гойдайте ж кличний дзвін!

Крешіть вогонь із кремнів!

Ми ж, радістю життя вас напоївши вщерть, -

Без металевих слів і без зітхань даремних

По ваших же слідах підемо хоч на смерть!

Із вуст людини, яка власним життям і власною смертю підтвердила такі ідеї, ці рядки звучать по-особливому.

За своє досить коротке життя Олена Теліга не встигла видати жодної власної збірки, всі вони вийшли після смерті: «На чужині» (1947), збірка «Олена Теліга» (1977), «Дороговказ. Поезії О.Теліги та О.Ольжича» (1994), збірник «О краю мій» (1999), а більша частина її віршів, на жаль, загубилася.

Павло Тичина (1891-1967)

... Від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась.

... В окривавлений Жовтень – ясна обернулась Весна. (Євген Маланюк)

Павло Тичина – один з найвидатніших українських поетів ХХ ст., давно визнаний класик новітньої української літератури. Навколо його імені і досі не вщухають суперечки. Дехто схильний навіть обвинувачувати П. Тичину мало не в оспівуванні «сталінізму», не бажаючи бачити ні виняткової складності історичних обставин, ні особистісної духовної трагедії великого поета. Тим часом у цьому випадку особливо потрібний неупереджений об'єктивний аналіз, який дозволив би проникнути в глибокі суперечності епохи і зумовлені ними «розколини» з світогляді та творчості митця. А завдяки цьому – відокремити в його спадщині ваговиті й коштовні зерна від куколю й полови.

Народився 1891 року на Чернігівщині. Батько Павла Тичини служив паламарем при храмі, а згодом був призначений дяком і водночас був призначений дяком і учителем грамоти сільських дітей. У сім'ї було 13 дітей. Павло був сьомою дитиною. Батько любив дітей, однак зловживав спиртним і під гарячу руку міг їх жорстоко побити. Усі діти в родині мали від природи унікальний слух, були дуже голосистими, співучими. Батько любив вихвалитися перед гостями своїм домашнім хором, та репетиції проводив дуже оригінально. Як тільки приходив додому напідпитку, то навіть серед ночі будив дітей і заставляв співати пісню «Тече річка невеличка», а сам диригував. З семи років кожен із синів уже допомагав батькові в церкві, співав у церковному хорі. Дитиною Павло мріяв стати малярем-іконописцем.

Наприкінці 1900 року батько відвіз Павла до Чернігова, щоб влаштувати в Троїцький хор, де співав його брат Михайло. Через рік майбутнього поета прийняли до хору Єлецького монастиря. У монастирі була дуже висока дзвіниця й малого Тичину завжди манило небо, він годинами розглядав краєвиди. Роки навчання в бурсі (1900-1907) були часом страждань, голодування і безправ'я.

Павло співав у хорах трьох монастирів та хорі Народного дому. Згодом став регентом-керівником семінарського хору.

Усі його брати навчалися у Чернігівській духовній семінарії. Для дітей служителів церкви навчання було безплатним. Перші вірші – наївне наслідування Шевченка. Як і молодий Шевченко, Тичина прагне обрати фах художника. За малюванням його помітив і Михайло Коцюбинський, познайомився, довідався, що юнак пише вірші й запросив до себе в гості. Там у присутності інших поетів-початківців Тичина прочитав вірш «Розкажи, розкажи мені, поле», чим до сліз зворушив самого Коцюбинського, який радісно сповістив присутнім: «Поет між нами». Така реакція відомого письменника для Павла Тичина була несподівана, але вплинула позитивно: *«Це мене піднесло, обнадіяло, надало багато сил нових і заохотило до роботи над собою»*. За порадою Коцюбинського, Тичина надсилає кілька своїх віршів до редакції журналу «Літературно-науковий вісник». У 1912 році з'являється перша публікація – вірш «Ви знаєте, як липа шелестить» київському журналі «Українська хата». Та не лише поезія вабила семінарста, Павло грав на гобої та кларнеті, вчився малювати. Спеціалісти вважають досить вправними його автопортрет, акварелі, пейзажі, малюнки олівцем. Радили вступати до Петербурзької академії мистецтв. За допомогою Коцюбинського Павло надсилає у київську газету «Рада» нотатки про семінарське життя.

Церковні хори підробляли на похоронах. Тичині довелося співати жалібні пісні під час поховання М. Коцюбинського та І. Нечуя-Левицького. Коцюбинського ховали напередодні останнього Тичининою іспиту. Незважаючи на заборону поліції та ректора з'являтися на цьому похороні, Тичина не лише прийшов, але й керував зведеним хором, що можна було розцінювати як причетність до політичної акції. Але Павло таки закінчив семінарію, переїхав до Києва і вступив на економічний факультет Київського комерційного інституту. В духовну академію не збирався вступати. Але вищої освіти він так і не здобув.

Проголошення УНР Тичина сприйняв як найбільшу подію в своєму житті. Він відгукнувся на неї «Золотим гомоном» та іншими творами. Але час УНР виявився коротким. У Київ увійшли більшовики. Дві революції зіткнулися у двобої, і жовто-сині впали, здавалося, назавжди. Для Тичини це була трагедія, перший серйозний удар у саме серце.

У 1918 році вийшла збірка, якою Тичина оприлюднив свою геніальність. Народження «Сонячних кларнетів» у літературному процесі стало сенсацією, подією століття. Тичина заявив про себе як про першого поета-оптиміста в українській літературі. «Сонячні кларнети» засвідчили про прихід у літературу метра, а не початківця. Причиною цього вважають політичні умови в Україні. Можливо, Тичина б залишився на елегійно-філософському рівні ченця, коли б не світова війна, яка згодом переросла у революцію. «Сонячні кларнети» були музикою віри, впевненості, молодості, це сурми світла, космічного ритму, трембіти, зіткані з проміння. Збірка – один з наймузикальніших творів української поезії.

Молодим поетом і його друзями, серед яких був і майбутній поет В. Елланський (В. Еллан-Блакитний), тепло опікувалася чернігівська інтелігенція – М. Коцюбинський, В. Самійленко, поет і живописець М. Жук, – семінарст із старших класів і репетитор бурси з загальноосвітніх дисциплін М. Подвойський. Після

закінчення семінарії вступив до Київського комерційного інституту, а також підробляв помічником хормейстера в театрі М. Садовського, в конторі газети «Рада». У 1918 р. став членом її редколегії, газета набула нового продовження в «Новій раді» (тут зустрічався з А. Ніковським та С. Єфремовим).

У грудні 1919 року в Києві встановилася радянська влада. На перших порах Тичина сподівався, що більшовики виконають обіцянки, приведуть до земного раю. Але побачив, що більшовики розстрілювали кожного, хто посмів з'явитися у вишиванці. Щоб вижити, він вирішив пристосуватися, служити партії, а при цьому зберегти гідність, талант. Саме тому Тичина, автор віршів «На Аскольдовій могилі», «Хто ж це так із тебе насміялись смів», збірки «Замість сонетів і октав», погоджується стати членом журі конкурсу на текст революційного гімну. Павло співпрацює з редакцією журналу «Мистецтво», завідує літературною студією у Київському драматичному театрі, керує хором, засновує Українську музичну школу.

У 1920 році виходить збірка «Плуг», за гонорар від якої Тичина купив цілу бібліотеку для своїх односельців. Але в селі панував голод і холод. У двадцятих роках митець вперше віч-на-віч стикається з системою як монстром. Арештовують його брата священика, який вирішив організувати незалежну від Московської Українську Автокефальну Православну Церкву. Центральна Рада високо цінувала Євгена Тичину за намагання поширювати слово Христове українською мовою.

У 1923 р. П. Тичина переїздить до Харкова, стає членом редколегії щойно організованого місячника «для широких кіл інтелігенції» – «Червоний шлях», бере активну участь у різних сферах громадсько-культурного життя (працює в щойно заснованій тоді Українській асоціації сходознавства). За «українізацію церкви і підрич радянської влади» брата у 1923 році заарештували. Павло у цей час мешкав у Харкові, приїхав і забрав брата з в'язниці під розписку. У Харкові Тичина видав останню художньо цінну свою книжку «Вітер з України». Особливу увагу приділяв вивченню іноземних мов, знав їх понад п'ятнадцять.

У 1929 році Тичину обрано членом Академії наук УРСР. Нова збірка «Чернігів» не дала жодного позитивного штриха до творчого здобутку поета. Вона свідчила про те, що митець ось-ось зламається. Відчувалося також, що її автор боїться за своє життя і готовий служити партії. В Україні відбувалися репресії, гинули невинні люди, серед яких і близькі друзі поета, а він оспівував систему, не ставав на захист жертв, а пробував себе у ролі диявольського адвоката:

Не заспокоїмось ми доти, аж поки з поля весь бур'ян не вирвемо.

А вирвем грізно Багнетом критики, мечем.

Радянська влада в «чорний список» внесла самого Юрія Коцюбинського, сина того ж самого письменника, який увів Тичину в літературу. Павло Тичина був одним із тих, хто перший підписався під відозвою, в якій вимагали розстрілу для меншого Коцюбинського.

У добу тоталітаризму щирий революційно-патріотичний пафос у творчості багатьох митців заступає складна суміш напівщирості й напіввимушеності, настороженості й страху (не кажучи вже про явища пристосовництва й одвертого прислужництва режимові). У творчості Тичини, митця глибоко самотнього, це двоїстість призвела до особливо жорстоких психологічних зламів і криз.

Місія громадянської поезії в практичній естетиці сталінізму, на жаль, у значній мірі сприйнятій і П. Тичиною, зводилась до трьох понять – «оспіувати», «закликати» і «боротись». У цьому ключі було витримано чи не більшість віршів у передвоєнних збірках поета – «Чернігів» (1931), «Партія веде» (1934), «Чуття єдиної родини» (1938), «Сталь і ніжність» (1941). Написані на підтвердження скороминучих гасел, вони й померли разом із своїм часом. Повчальним прикладом може бути «Партія веде», створений наприкінці страшного для України 1933 року. Вірш був аж геть далекий від життєвої правди, але він прозвучав як політичний девіз, тому й був піднятий на щит партійними інстанціями, а за ними й критикою.

Деякі дослідники творчості Тичини схиляються до думки, що в час написання збірки «Чернігів» Тичина вже не був психічно здоровою людиною. Тихе божевілля, постійний страх, що стежать, підслуховують, записують кожне його слово, робили свою чорну справу. Інші дослідники притримуються думки, що навпаки – Тичина був абсолютно здоровим і спеціально писав низькопробні збірки.

Вірш «Партія веде», написаний у рік штучного голодомору, коли українське село вимирало, відіграв у житті Тичини фатальну роль. З одного боку, цей опус гарантував йому життя, привілеї, конкретне матеріальне забезпечення, псевдославу. З іншого – саме за цей вірш Бог покарав Тичину найстрашнішою карою: забрав талант, за силою рівний хіба що Шевченковому, бо все, що писав Тичина після одіозного «Партія веде», поезією назвати не можна. Якщо Тичина справді іронізував, то в такому разі сильно ризикував. Він, безперечно, знав, як закінчив життя Сократ і чому чашу цикути довелося кожному, хто став проти системи. Деякі його вірші нагадували пародії:

*На вгороді баба, а в повітрі флот;
Хай живе радянська влада! От!*

Писані на замовлення твори вражають примітивізмом, бездарністю. Якщо зарубіжна критика до збірки «Чернігів» вважала Тичину одним із найталановитіших поетів, то написане на замовлення партії спричинилося до того, що Євген Маланюк назвав «Чернігів» психопатологічною збіркою автопародій, а Олександр Олесь відгукнувся цілим віршем-докором:

*І ти продався їм, Тичино, І ти пішов до москаля?
О, бідна мати Україно, в журбі головонька твоя,
В кривавім морі по коліна Стоїть без сорому в очах
Поет колишній наш, Тичина, І прославляє смерть і жах.
Прилюдно б'є катом поклони, катів оспіває в піснях,
А з-під землі ідуть прокльони Борців, розп'ятих на хрестах.
Іудо, ти шляхетний, жиде, - Пішов, повісивсь в самоті.
Павло Тичина... цей не піде – Він сам розіпне на хресті.*

Українські літературні критики за кордоном писали: «Комунізм – жахлива система. Поета Павла Тичину, Україні Богом даного, золотокларнетного, Москва спотворила, перемучила й перетворила на радянського віршороба Дичину». «Тичина – геніальний поет з душею страхополоха».

Тичиною маніпулювали й за кордоном. У 1935 році у складі делегації радянських письменників він репрезентував Україну на міжнародному конгресі захисту культури в Парижі. Іноземні журналісти хотіли взяти в нього інтерв'ю, але

Тичина не сказав жодного слова, через що західна преса охрестила його глухонімим.

Коли в страшних 1937-1939 роках репресії в СРСР набули кульмінації, заарештували його брата Івана. Безпартійний поет-академік використав усі зв'язки, щоб врятувати рідну людину. Але десятки інших він був не в змозі врятувати. Коли репресія торкнулася науковців Інституту літератури імені Тараса Шевченка, Тичина не витримав і подав заяву з проханням його звільнити з посади директора.

Тут немає потреби докладно роглядати книжки поета 30-х років. Пропустимо, численні «пісні, пеани, гімни», ювілейні здравиці, вірші-декларації – їх було багато. Але не забудьмо, що навіть у вкрай нещасливу пору 30-х років у Тичини все ж пробивалися струмені справжньої, часом по-новаторському оригінальної й глибокої поезії. Це слід сказати, зокрема, про вірш «Чуття єдиної родини» – цікавий, незважаючи на «офіційну» кінцівку, роздум на культурологічну тему, медитація про загальнолюдські семасіологічні (значеннєві) основи будь-якої національної мови, і ширше – про об'єктивний базис дружнього спілкування мов, культур, народів, адже їх всіх еднають «труд, і піт, і муки – чуття єдиної родини». Відзначимо й кращі мемуарні та портретні вірші, присвячені визначним діячам літератури, мистецтва, науки: триптих про Коцюбинського («Перша зустріч» та ін.), «Максиму Рильському», «Амвросій Бучма», «Федькович і повстання Кобилиці», «А. Ю. Кримський».

У роки війни з фашизмом П. Тичина під час евакуації перебував в Уфі, багато писав, його художні і публіцистичні твори засвідчують певне духовне відродження поетичного таланту митця.

Найбільшим здобутком Тичининої поезії воєнних часів стала поема «Похорон друга», написана пізньої осені 1942 року, в найбільш напружені тижні історичної битви на Волзі. Найтрагічніші буттєві реалії, то зведені до мінімальної конкретики, то піднесені на всесвітню, планетарну площину, пульсують у всій її образній тканині: життя і смерть, скорбота і воля до діяння, гуманістична сила народу – і антилюдня сутність фашизму, нестерпно важке «сьогодні» – і строгий лад історичних закономірностей... У складній боротьбі думок та емоцій, поданих як музичні теми, народжується, насичується багатим змістом – і в ході розгортання фабули, і в позасюжетних масивах могутній «Реквієм», де звучить ідея безсмертя народу, віри в його перемогу.

За подальшу творчість на славу партії Тичині вручали Сталінські премії. Під час другої світової війни у 1943 році поет був поранений. Під час нальоту німецької авіації під Харковом бомба влучила в машину, в якій був поет. Від вибуху машина перекинулася, й Тичина зламав ногу. Відкритий перелом довелося оперувати й під наркозом у лікарні поет несподівано почав віршувати. Хірург, знаючи, хто в нього на операційному столі, наказав медсестрі записати почуте. Так народилася одна з його найкращих поезій «Я утверждаюсь»:

Я єсть народ, якого Правди сила ніким звойована ще не була.

Яка біда мене, яка чума косила! – а сила знову розцвіла.

Одужавши, Тичина прочитав записане й створив на його основі чудову річ. Давньоруське слово «утверждаюсь» у контексті цього вірша дуже доречно, створює урочистість і дає зрозуміти, що ніколи не переривався історичний ланцюг «русичі –

козаки – українці ХХ століття». В основному поезія була спрямована проти фашистів, але вдумливий читач помітить підтекст твору:

Щоб жить – ні в кого права не питаюсь.

Щоб жить – я всі кайдани розірву.

Я стверджуюсь, я утверждаюсь, бо я живу.

Після війни Тичина перебував на високих посадах міністра освіти, депутата Верховної Ради УРСР та СРСР. Був головою Верховної Ради України.

Павла Тичину двічі висували на Нобелівську премію, і щоразу з-за кордону: вперше – Асоціація англійських учителів (Великобританія), вдруге – Гарвардський університет (США). З Радянського Союзу йшли лише відмови: Тичина знав, що з ним станеться, якщо погодиться на розгляд його кандидатури.

Партія пильно слідувала за хворим на цукровий діабет, уже літнім й безпомічним поетом. За півроку до смерті Тичина став Героєм Соціалістичної Праці. А ще мав 5 орденів Леніна та 2 ордени Трудового Червоного Прапора. У кінці життя поет все частіше почав приходити до висновку, що змарнував свій талант, не зумів вповні відбутися в літературі. Численні збірки поета виходили і в повоєнні роки, хоча жодна з них уже не набула такого широкого звучання. Він ще пробував завершити поему-симфонію «Сковорода», видану посмертно книгою досить значного обсягу. Духовний батько Тичини – Григорій Сковорода, український філософ «серця», визнавець божественної одухотвореності людини і всього суцього, однорядності мікро- і макрокосмосу, що розумів смерть не як кінець, а як складник життя. Писалась поема протягом мало не всього творчого життя поета. Істотно змінювалась протягом цих часів і авторська концепція поеми, трактування головного образу, стрімко розширювалось коло персонажів і сама географія твору – аж до перенесення, скажімо, дії в Лейпціг, де зустрічаються Гете і молодий Радіщев...

«Сковорода» – поема духовних пошуків і драм, розповідь про те, як чесна гуманістична думка прагне вибороти шляхи до з'єднання з суспільною дією, в даному разі – з визвольною боротьбою народної маси. Разом з тим – це велика поетико-драматична панорама, на широчезній площині якої автор прагнув показати цілу епоху, зображену в різноманітних художніх ключах: реалістичному, символічному, гостро гротескному, фантастичному. Психологічний реалізм і мальовнича зображувальність перших розділів дедалі частіше змінюються буянням умовних форм – алегорії, гротеску, прийомів театру масок, пародіюванням форм бароко і рококо, причому все це подано в примхливих переплетіннях з найвищим ступенем стилістичної напруженості.

Поема створювалася в часи панування вульгарного соціологізму в історичній науці та літературознавстві, і це справило немалий вплив на концептуальну «партитуру» симфонії (переважно тих частин, що писалися після публікації 1923 року). Не кажучи вже про включення в загальну будову поеми таких розділів, як «Кінець феодала» або памфлету «Диспут», де основним об'єктом викриття виступає... фашизм ХХ віку та його «прислужники» в галузі науки, філософії, мистецтва. В цьому можна бачити одну з причин, чому поет, зайшовши в глухий кут, не зміг вивершити поему. І все ж симфонія «Сковорода» в кращих своїх розділах – і ранніх і, частково, пізніших – твір, що переконливо засвідчив

величезні можливості П. Тичини не тільки як лірика, а і як поета-етіка та філософа, можливості, розгорнуті яким на повну силу не дав його безмірно складний час.

З 1929 р. поет – дійсний член Академії наук України. В галузі історії літератури і критики залишив собі значну есеїстичну спадщину. Особливо багато зробив П. Тичина для розширення й зміцнення інтернаціональних взаємозв'язків української літератури. Знаючи французьку й старогрецьку мови, опанувавши вірменську, не раз практично звертаючись до тюркських і грузинської мов, багато працював на терені перекладацтва, збагативши українське письменство набутками інших літератур. Очолював комісію з роботи з молодими літераторами у Спілці письменників України. Наприкінці життя визнав словацькому літераторові Мікулашу Неврлому: *«Він єдиний (Євген Маланюк) мене розумів, він єдиний сказав мені правду... Усі інші мені брехали. Так воно й сталося... Від кларнета мого пофарбована дудка осталась... Всі мені брехали, а він один сказав мені правду»*.

Помер П. Тичина 16 вересня 1967 р. Похований митець на Байковому кладовищі у Києві. По його смерті засновано республіканську літературну премію імені Павла Тичини – «Чуття єдиної родини».

Визначальний для його поезії символічний образ Сонячних Кларнетів – цього першоначала світобудови, яке має стати світлим і радісним правонаступником Бога всіх релігій, – зливає звук і світло в нерозщепну єдність, таку, сказати б, основну молекулу цілого Всесвіту – світлозвук або світлоритм. Але панівна роль, якщо мати на увазі молодого Тичину, все ж за музикою, тут – і майже екстатичне жадання просвітленої гармонії, і правдивий, чесний, інколи до відчаю трагічний відзвін на епохальні дисонанси й катаклізми, що руйнують її. Це – Тичина в кращі часи його творчості. Свого часу Максим Рильський сказав, що Україна знає двох найбільших новаторів – Шевченка й Тичину.

Рання лірика Павла Тичини

Проблема співвідношення раціонального та інтуїтивного – першорядна для його поезії. Виняткова роль у багатьох його віршах раптового осяяння, прозріння («Я був не я – лиш мрія, сон», «Прокинувся я – і я вже Ти»), складної багатозначної символіки («Але ж два чорних гроби, один світлий. І навкруг каліки...»), важко вловимих асоціацій («Випив доброго вина залізний день»), подекуди – сильного, наважного потоку свідомості («Огонь, Буран, Тяжіння, Рух, Свідомість, Матерія...») Біжить життя моє спіралями, підсвідомістю підказаних зв'язків між окремими смисловими «сегментами» його поем («Золотий гомін», «Фуга», почасти «Похорон друга») – все це підтверджує наявність неабиякої творчої ефективності у поезії Тичини позараціонального, інтуїтивного елемента. І навпаки, багато його пізніших поезій були знебарвлені і знекровлені саме тією «офіційною» розсудливістю задуму й виконання, на поталу якій він приносив свій неповторний талант.

Перші відомі нам вірші початкуючого поета датуються 1906 р. З 1912 він починає друкуватися – в журналах «Літературно-науковий вісник», «Рідний край», «Українська хата», «Основа» та ін. Пише – і з творчим успіхом – кілька оповідань, теж опублікованих у 1913-1914 рр. («Вавилонський полон», «Богословіє» тощо). Перед виходом «Сонячних кларнетів» він мав уже чималий поетичний доробок, що

міг би скласти першу, «передкларнетну» збірку, і на перших її сторінках, можливо, могла бути видрукувана ось ця двокатренна мініатюра, яка так виразно характеризує Тичинину творчість.

У «Сонячних кларнетах», як і в наступній поезії П. Тичини, було органічно й високомистецьки синтезовано досвід новітніх європейських поетичних шкіл, насамперед символізму та імпресіонізму, з оригінально перетвореними цінностями українського фольклору, з традиціями й стилями національного художнього мислення. Помітна і своєрідність Тичининою символізму, тобто постійного тяжіння до різноманітних видів «променистої», особливо згущеної в смислового розумінні символіки.

П. Тичина в ранній поезії своїй дав геніальних вираз цим новим і значущим художнім тенденціям. Ідеться про вступний вірш до його першої книжки, з центрального символу якої і постанала її назва. Тут – ключ до самих основ його світобачення, як і до загальної картини Всесвіту, якою вона уявлялась поетові. Перед нами – новітній поетичний міф про Космос, точніше, про його верховне начало – всезагальний, всепроникаючий світлоритм, що творить музику Сонячних Кларнетів – цього пантеїстичного символу світлої субстанції світу. *«Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух – лиш Сонячні Кларнети»*, а якщо і є в безмежних далях та глибинах Всесвіту якесь божество, то, в кожному разі, несумісне з авторитарним гнівом, насильством і несвободою. *«Навік я взнав, що Ти не гнів, лиш Сонячні Кларнети!»*

Навряд чи можна віднайти у світовій поезії перших десятиріч ХХ ст. філософський символ такої яскравості й місткості, а разом з тим і знадливої «таємничості», завжди властивої поетичним образам такого виміру. Наче сам лик вічно недосяжної краси і гармонії промайнув перед нашими очима...

Глибоко людяний світлий настрій, жадання гармонії, найперш із природою, зворушлива відкритість світові душі молодого ідеаліста, повної то неясних передчуттів, то світлих, то тривожних, – основні тони, якими забарвлена емоційна, духовна атмосфера першої книжки Тичини (власне, тієї частини, яка створювалась у передреволюційні роки й місяці). Але це не ідилія: *«в душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум»*, – зазначає поет, а ще глибше ця думка висловлена в вірші *«Гаптус дівчина...»*

Входження поезії П. Тичини в бурхливе море революційних подій ознаменували три більших за обсягом твори, які, по суті, склали другу й завершальну частину «Сонячних кларнетів». Сповнену пафосу національного відродження (більше того – другого народження нації!) поему «Золотий гомін» автор написав незабаром після того, як Центральна рада й Всеукраїнський військовий з'їзд проголосили в червні 1917 р. відновлення (поки що в формі автономії щодо Росії) державності України. За жанром це своєрідна ораторія рідкісної ліричної сили (з фрагментами окремих малюнків і сцен у головній частині, що створюють драматично-конфліктний вузол твору). В українській поезії, здається, ще ніколи не було такого натхненно-оригінального поєднання різноманітної образності, в якій нечисленні сучасні реалії виявляються цілком суголосними історичній міфології, символічній фантастиці й навіть проривам у космічну просторінь. Тільки П. Тичина міг створити таку барвисту «національну амальгаму», де з однаковою силою звучать згадки і про «човни золотії», що «з

сивої-сивої давнини причалюють» і про Андрія Первозваного, і про Час, який проходить небесними ланами й засіває Україну «зернами кришталевої музики», і про акорди, «натхненні, як очі предків», і про щось неозначене, що всюди – на землі, під землею і в повітрі – «леліє, віє, ласковіє, тремтить, неначе сон»...

Але суцільного торжества тут немає. П. Тичина відчував неминучість наростання влітку 1917 р. грізних соціальних конфліктів – звідси символічні образи гугнявих калік (*«істи їм дайте, хай звіра в собі не плекають»*), чорного птаха з гнилих закутків душі і трьох гробів та одного світлого – тривожні, зловісні передчуття! Та надія все ж перемагає, і поема завершується могутнім бадьорим акордом: *«Я – дужий народ, я молодий!»*.

Вперше надрукована восени 1917 р. «Дума про трьох вітрів» мовою фольклорних образів відривала три основні соціально-політичні сили. Їх досить легко пізнати за іменами-епітетами: першій вітер Лукав Сніговий Морозище (який і «говорить по-чужому») – він персоніфікує сили відвертого гноблення й реакцій, другий – Безжурний Буровій – анархічну сваволю, розбій і погром і тільки третій з них, Ласкавий Легіт-Теплокрил дає селянам землю, стукаючи в кожне бідне віконечко: *«Виходьте люди, вашого плуга земля дожидається»*. Демократичні симпатії й сподівання поета цілком очевидні. Характерно, що і в значно пізніше написаному вірші «Три сини» П. Тичина дотримується такої ж «потрійної» суспільної стратифікації... *«один за бідних, другий за багатих, третьому силу свою нігде діть – просто бандит»*. Ця остання, моральна, категорія особливо турбувала його тоді в різних сферах суспільного життя.

Третій твір з Тичининої «національної трилогії» 1917-1918 рр. – цикл «Скорбна мати». Мати Божа, вона ж Україна, і вона ж, можливо, покійна мати поетова, воскресена силою його уяви, проходить полями країни наодинці зі своєю незмірною скорботою: *«Не будь ніколи раю у цім кривавім краю»*. Вона не шукає ні правих, ні винних, їй болить національна руїна, руїна матеріальна й духовна, заподіяна братовбивчою війною. *«Як страшно!.. людське серце до краю обідніло»*. Ще недавно був «золотий гомін», а тепер: *«Поглянула – скрізь тихо. Бує дике жито. – За що тебе розп'ято? За що тебе убито?»*

Серед найголосніших тренів (плачів) світової поезії це – один із найтрагічніших. І цьому слугує оголена простота засобів, аж до умисних тавтологій, що закорінені у давню народну поезію: «заплакала сльозами», «проходила по полю – зелене зеленіє». На весь цикл – всього чотири – п'ять метафор та епітетів, але найкондесованіших у своїй метафоричності: «Біль серце опромінив блискучими ножами», «руки, безкровні, як лілеї», «бує дике жито»! У плачі не повинно бути прикрас, хоча може бути гірка, трагічна іронія – і вона тут присутня (*«Ідіть на Україну. Заходьте в кожну хату. Ачей вам там покажуть хоч тінь його розп'яту»*).

Сумніви й вагання поета в ставленні до жовтневого перевороту, а нерідко й суперечка з ним, суперечка при світлі гуманістичних і народолюбних ідеалів, відбилися і в невеликій збірці віршів у прозі «Замість сонетів і октав». Вийшла вона 1920 р., незабаром після книжки «Плуг», але є підстави гадати, що більшість її «строф» і «антистроф» створювалися 1918 р. і тільки деякі – в 1919, коли вже склався основний масив віршів «Плугу». «Проза» (насправді – поезія високого гатунку) тут ритмізована, афористична, гранично кондесована у вислові, з

великими смисловими «еліпсисами», що створюють джерело додаткової енергії і напруги вірша.

Стрижнева тема збірки – палкий протест проти насильства, жорстокості й терору, проти морального спустошення й здичавіння, які неминуче породжує громадянська війна. Як зазначено у вступному вірші (без антистрофи) – *«Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став»*.

Жорстокій і взаємознищувальній боротьбі партій, класів П. Тичина протиставляє вічне, світло вселюдських цінностей, гуманності й культури. *«Приставайте до партії, де на людину дивляться, як на скарб світовий і де всі, як один, проти кару на смерть»*. Можна назвати ці заклики сентиментальними, абстрагованими від реальної дійсності (поет це передбачав), – але хто ж, крім поета, повинен крикнути *«Опам'ятайтеся!»* всім, хто забув про людяність і благо людини, саме її життя!

1918 і на початку 1919 р. були написані вірші та цикли «Плуг», «Сійте», «На майдані», «І Белий, і Блок...», «На могилі Шевченка», «Сотворіння світу», в яких П. Тичина сказав рішуче «так» революції, її соціальним й національно-визвольним ідеалам («Плуг», 1920). У ранніх творах він знаходить для неї символи в національній і світовій соціокультурній традиції: *«Кого ж нам на Україну ждуть? – Кармелюк, Скворода»*; *«Воздвигне Україна свого Мойсея – не може ж так бути!»* У віршах пізнішого часу він у душі «червоних» гасел пов'язує перемогу революції з робітничим класом, із спілкою трудівників міста й села («Псалом залізу», «Ронделі»). Але між образами-мотивами першого й другого ряду немає, по суті, ніяких «перетинок»: вся поезія «Плугу» об'єднана думкою про народність соціальної революції і про домінуюче значення її творчих, культурно-будівничих завдань. Тільки повіривши в це, поет прийняв і саму революцію, прийняв у нерозривній єдності її соціальних і національних завдань, як це було й багатьма іншими українськими інтелігентами – його сучасниками й співтоваришами у цьому вирішальному виборі.

Пафос національного відродження України, яке, гадалось йому, почало здійснюватись на нових, радянських шляхах, пафос гордий, але не «бляшаний», зовсім не абстрагований від пам'яті про труднощі й перепони («Над твоєю весною такий іще вітер да тьма») – проймає найвизначніші твори, що увійшли до книжки «Вітер з України». Найякравіший вияв знайшов він у вірші, що дав назву збірці, – і метафоричний переклик поета з Заходом та Сходом ніби має на меті підтвердити відому концепцію М. Хвильового (йому присвячений вірш) про «азіатський ренесанс», тобто національно-культурне відродження країн і народів, раніш пригноблених різними імперіями.

Цикли «Харків», «Вулиця Кузнечна», вірші «Надходить літо» і «Голод» (два полярні за змістом малюнки з життя тогочасного села – ідилія і трагедія), «Перше травня на Великдень», «Ненависті моєї сило» – це все «соціологічна», а подекуди й філософська лірика про непрохололу від недавніх потрясінь українську дійсність. Лірика здебільшого двобарвна, світлі смуги переплітаються з темними, але в основі це все ж лірика надії, утвердження віри у завтрашній день. Особливо багатий на різноманітні тони цикл «Вулиця Кузнечна». Характерний в цьому розумінні вже перший вірш (диптих) «Захід»: з одного боку – сірі будні голодного й холодного Києва 1921 р. з прокляттями на адресу імперіалістичного Заходу, а з іншого –

радість нового бачення світу, зміцніле в цих життєвих випробуваннях чуття інтеранціональної єдності з передовими умами того ж Заходу: *«Це того, що там Барбюс, це того, що там Ролан!»*

У своїх поетичних роздумках П. Тичина тепер особливо часто звертається до постатей і явищ вітчизняної та світової історії й культури. В його поезії вони здебільшого перетворюються на символи чи навіть міфи, через які осмислюються гарячі проблеми – в цьому розумінні історик і культуролог з нього майже завжди суб'єктивний і тенденційний. Постаті історичних осіб, героїв легенд чи літературних творів у поета, здебільшого, тревестуються, переосмислюються, до того, ж переважно в соціологічному дусі. Саме такими в збірці «Вітер з України» постають київський ремісник Микита Кожум'яка, афінські громадяни Клеон і Діодот, Фауст і Прометей.

Книжка «Вітер з України» позначена неабиякою тематичною строкатістю, але власне особистої, інтимно-психологічної лірики тут майже не було. Тим-то цікавим знаком «відсвіження» його поетичної душі став ліричний Кримський цикл 1925 р. Сенсуалістичний смак до безпосередніх вражень життя, які під його пером можуть набувати філософської значущості, втішаючи водночас зір і слух грою кольорів і тонів, промовляє тут за себе на кожному кроці. У віршах циклу тонко передані й психологічні стани на межі сну і дійсності, думки й відчуття, і тичининська життєлюбна, але цнотливо стримана або «онаївлена» еротика, і задушевна розмова з одним із найменших «братів наших менших», і статичний філософський дифірамб «вічному, вічному нерозгаданому» Прометееві, швидше, вічній ідеї свободи, людяності, творчого діяння: *«Хай ти розум, хай зустріння матер'яльних сил – слався, вічне випроміння людської краси!»*

Яків Савченко (1890-1937)

Один з перших українських символістів. Народився 21 березня 1890 р. в селі Жабки Лохвицького повіту на Полтавщині в родині селян-ремісників. Вчився в реальній школі, потім у Київському університеті, якого не закінчив. Вчителював в селі на Сумщині, потім жив у Києві з літературної праці. Замолоду прилучився до українського руху і перший свій твір надрукував поза межами імперії в журналі «Ілюстрована Україна» (Львів). Під час революції він з головою у відродженні українського літературного процесу: редагує «Літературно-критичний альманах» символістів (Київ, 1918), бере участь у різних журналах, видає дві книжки символістичних поезій – «Поезії» (Житомир, 1918) і «Земля» (Житомир, 1921). Савченко поет одного «ізму», його символізм «програмовий». Постійні в його поезії мотиви смерті, містичного жаху, темряви і зловісних вогнів, фаталістичного злочину і кари якоюсь мірою віддзеркалювали настрої людини першої світової війни і революції. Він дещо механічно переносив у свою поезію засоби деяких відгалужень західного і російського символізму, а символістичний багатозначний образ сходив у нього не раз на алегорію і кліше. Але там, де його талант спромагався на власну вимову, виходили в нього гарні поезії, як от «Христос отаву косив», в якій бринить тичининський мотив розп'ятого народу.

В умовах московсько-партійного диктату швидко і різко переходить на пропагандивний мажор, якому не відповідає збережена символістична його

поетика; лише його фаталістичні мотиви парадоксально-логічно перетворились на істеричні самовпевнені месіяністичні накликування кари і погібелі на голову бружуазної Європи. Працюючи в літературній організації «Жовтень», кидає писати поезію і переходить на літературну критику, в якій послідовно дотримується «марксистської естетики» і партійної лінії, сам будучи безпартійним. Громить романтиків із ВАПЛІТЕ (Вільна Академія Пролетарської Літератури), атакує групу неокласиків, пропагує «пролетарський стиль». Савченко стає одним із провідних критиків утвореної за бажанням ЦК КПУ Всеукраїнської Спілки Пролетарських Письменників (ВУСПП), як офіційно протегованого супротивника ВАПЛІТЕ, неокласиків та інших літературних груп.

Однак, оскільки розгром Москвою України в 1930-х роках був скерований не тільки проти України «буржуазної», а й проти України «пролетарської», Яків Савченко був арештований і засланий в концтабір на острові Соловки в Білому морі. Там по ньому загинув слід.

Михайль Семенко (1892-1937)

У своїй «Поємі повстання» (1919) М. Семенко багатозначно звертався до сучасників: «Не обминайте Семенка». Та поети – а саме до них апелював відомий футурист – не поспішали впродовж десятиліть скористатися з його творчого набутку, зокрема, й тому, що авангардне мистецтво, яке в українській літературі 10-20-х років найяскравіше репрезентоване саме М. Семенком, тривалий час подавалося як антимистецтво, штукарство тощо. Тоді «беззразковості поет» ставав зразком для негативних паралелей, бо до його творчості прикладалися звичні мірки. Але подібне мистецтво можна зрозуміти на тлі йому «рівного», тобто в системі авангардної поезії та адекватних пошуків у малярстві, скульптурі, кіно.

Хто ж був цей поет, якого ще за життя один із критиків назвав «трагічною та виразною постаттю» в українськiм письменстві? Чому він себе так дивно самоозначив – «І футурист, і антиквар?»

М. Семенко народився у селі Кибинці на Полтавщині. Мати поета, Марія Проскурівна, була письменницею-самоучкою; навчався в Хорольській гімназії, потім – у місцевому та Курському реальних училищах. У 1911 р. подався до Петербурга з наміром вступити до психоневрологічного інституту. Скінчивши дворічні загальноосвітні курси відомого педагога А. Черняєва, юнак став студентом природознавчо-історичного відділення педагогічного факультету. В 1914 році, помандрувавши за своїми кумирами – російськими футуристами, М. Семенко опинився у Києві. В 1916 р. мобілізований до армії. Служив військовим телеграфістом у далекому Владивостоці. В Україну повернувся наприкінці 1917 р.

Дебютував М. Семенко в «Українській хаті». Першу збірку «Prelude» (1913) – склали милозвучні, але неглибокі вірші. Це традиційна романсова лірика з властивою їй елегійністю, безпосередністю почувань. Навіть із переліку назв легко простежуються домінуючі образи, вловлюється визначальний мотив глибокого суму, романтичного надриву ліричного героя. Отже, у ранній творчості поет не був оригінальним, а, за влучним спостереженням Д. Загула, «співав таким же соловейком, як і інші». Перспектива не тішила поета. В лоні українських «модерністів» він не збирався затримуватися, позаяк, за його глибоким

переконанням, українська версифікація потребувала реформістських змін, на які хатяни та молодомузівці з їх вже мали М. Семенка за «свого» і загалом прихильно відгукувалися на його дебютну збірку.

Однак строкаті школи й напрями літературно-мистецького Петербурга не пройшли повз увагу поета, який вперто шукав свій голос. До власне модерної поезії він доріс саме тут. В ній М. Семенко вбачив не лише порятунок, що має забезпечити озонне дихання його поезії, а й силу, здатну здолати інерцію всієї української версифікації, що залишалась байдужою до новітніх пошуків світової поезії, надто авангардної.

Перші футуристичні вірші М. Семенка датовані днем виступу В. Маяковського в психоневрологічному інституті. Це було щось схоже на другий дебют. М. Семенко різко одходить від традицій хатян, кидає романсову поетику; в його віршах з'являється чимала доля іронії та самоіронії. Звичні теми більше не приваблюють поета; безликі поетизми, затерті кліше типу «утіха пестлива», «кохання краса полохлива», «огонь палкий», якими щедро всипана збірка «Prelude», зникають назавжди. Визначається перехід до акцентного вірша та верлібру. Дивні метаморфози відбуваються і з ліричним героєм: замість вразливого, сентиментального інтелігента – збірний образ колективних учасників нового руху: рішучих, непримиренних, антитетичних щодо літературних опонентів – пасеїстів. Цей всесильний футуристичний герой зостанеться в поезії М. Семенка і наступних періодів. Зумисний деїлюзіонізм та еротичні мотиви («осточортіли зорі-очі, й очі вже давно пора кинути озорювать»), оспівування банальностей замість розробки «одвічних» тем, грубий прозаїзм, дошкульний і не завжди виправданий епатаж, демонстративна «агресивність», драматичний патетизм декларативно-програмних віршів – такі особливості його поезії, апробовані західноєвропейським авангардом, вирізнялися на тлі «Української хати» не лише експериментаторством. Відвертий радикалізм М. Семенка, який палив усі мости за собою, тепер уже лякав хатян. Не встигли вони відвести рук, якими благословляли інтелігентну поезію «хатянина» М. Семенка, як треба було його на чім світ стоїть ляяти. Створювалась парадоксальна ситуація: з-під пера поета, який теж уболівав за культурну ситуацію в Україні (а тому й спрямовував вістря своїх маніфестів «Сам» та «Кверо-футуризм» проти заскорузлих і гальмівних явищ), з'являються вірші, відчужені від національної традиції. Не дивно, що така поезія бойкотувалася, не були належним чином поціновані безперечні знахідки М. Семенка, як от: звукописання, вибудоване за сематичним, музикальним, динамічним принципом, тощо. Найбільше на віршах кверо-футуристичного періоду побачився вплив раннього І. Северяніна та В. Маяковського, О. Гуро, хоч, власне, для М. Семенка не мали присутнього значення «орієнтири» – російська чи інші європейські літератури (може, тому й залишився майже осторонь відомої літдискусії); визначальними мистецьким критерієм слугувала модерновість, новітність.

Основні положення теорії, яку М. Семенко влучно означив як пошуковий футуризм, викладені в згаданих маніфестах 1914 р., що були передмовами до збірок «Дерзання» та «Кверо-футуризм». Спрямовувались ці маніфести проти канонізації та будь-якого культу в мистецтві (над-усе болісного й драматичного для української літератури культу Т. Шевченка), а також проти хуторянського, провінційного мистецтва. Проголошувались «краса пошуку» та «динамічний лет».

Рух, за М. Семенком – абсолютний, адже «процес мистецтва динамічний субстанційно». Кверо-футуризм М. Семенко вважав тимчасовим явищем як течію, але постійним – як метод. Так поет намагався теоретично обґрунтувати один із законів буття модерного мистецтва, – те, над чим мізкують досі теоретики авангарду.

Дивацтва М. Семенка в поезії, «неетичність» стосовно Т. Шевченка, а також епатажно-символічне спалення «свого «Кобзаря», нехтування національним у мистецтві (в уяві поета останнє спричинило нечуваний доти в історії української літератури скандал. Дарма М. Семенко намагався заспокоїти публіку, запевняючи, що «відсутність літературного преемства, крок тимчасовий, даного моменту, що перебуваємо»).

За обсягом продукція кверо-футуризму невелика, але був це чи не найцікавіший період українського футуризму (на противагу іншим національним «футуризмам» репрезентований одним митцем і теоретиком). Національна своєрідність українського раннього футуризму визначається тим, що він виріс із загальної національної атмосфери, а відтак був спрямований на її «больові точки».

З 1915 р. в творчості М. Семенка розпочинається другий, продуктивний і відмінний від попереднього, період творчості і відкривається він циклом «Крапки і плями», більшість віршів якого написані в імпресіоністичній манері, – тут і безпосередність бачення й відтворення, «культ враження», і фіксація далекосхідної природи, схопленої в певну мить, уривчастими штрихами, через яскраві кольоро-звукохарактеристики. Дещо дивним видається звернення М. Семенка-реформіста до напрямку, що хронологічно передував авангарду; з іншого боку – нічого дивного: рух відбувався в єдиному річищі романтичної стильової течії.

Пародіювання заштампованих поетичних прийомів, глузування над традиційним уявленням про поезію, «естетство навиворіт», властиве кверо-футуристичному періоду, сходять нанівець у сюжетних циклах інтимної лірики «Осіньна рана», «П'єро кохає», де помітне тяжіння до традиційної форми. Ліризм циклів органічний. Написані вони у формі солдатського щоденника. Закоханий поет, прислухаючись до «тихих затонів душі своєї», оспівував «захвати щастя безмежного в місті над бухтою». В солдатськiм щоденнику М. Семенка подибуємо справжні перлинки інтимної та медитативної лірики – «Кондуктор», «Ніч», «Розставання», «Заплети косу міцніш» та ін.

Найнесподіванішим було те, що український футурист «розбився об серце». А щоб не дуже свої насміхались над ним, «сентиментальною квашею», придумав вигідний іронічний прийом – карнавальні маски П'єро та Дон-Кіхота. Перше наймення поет досить вперто вписував у назви циклів і книг (окрім згаданих – ще й «П'єро мертвопетлює» (1918), а в 1929 р. I том Повного зібрання творів називатиметься «Арії трьох П'єро»). Автор маскувався.

Привертають увагу ліричні мініатюри – новий для поета жанр, який засвідчив, що його художня лабораторія, маючи загалом типово західну орієнтацію, набувала місцями іншої налічки – класично східної. Своєю лапідарністю, пунктирністю і навіть композицією такі вірші, як «Ластівка», «Мила йде», «Над рейдом», «Рух благальний» тощо, нагадують японську, китайську поезію.

Повернувшись на батьківщину, М. Семенко працює наживо продуктивно і лише протягом 1918 р. створює дев'ять поетичних циклів. Серед них помітно виділяються два символістські – «Гімн св. Терезі» (сюжет владивостоцьких циклів продовжений: одружившись, закоханий поет став «грішним», а його молода дружина – «святою Терезою», – своєрідне поетичне переосмислення східної йоги, яка відкидає тілесне кохання) та цикл «В садах безрозних» – з особливим відчуженням від тогочасної дійсності.

Відколи М. Семенко став футуристом, він всіляко намагався форсувати твердження в українській поезії образної стихії міста, – це було його програмним моментом. На відміну від своїх попередників, які послуговувались в урбаністичній ліриці вивіреними поетичними прийомами, таксичний максималізм, введення розмовно-побутової лексики та науково-технічної термінології тощо. Від узагальненого образу міста поет майстерно переходить до конкретизації («Ліхтар», «Бульвар», «Кафе», «Тротуар», «Вулиця», – ці та подібні вірші сприймаються як живописні етюди). М. Семенко-імпресіоніст відтворює звук і колір, динаміку міста, змальовує його в різні пори року. До нього ніхто, окрім, хіба, Є. Верхарна, не акцентував так увагу на окремих урбаністичних реаліях та атрибутіці, так не опоетизовував їх.

Залишившись і надалі вірним урбаністичній тематиці, М. Семенко віртуозно відкрив цілу гаму відтінків: через зовнішній емпіризм підійшов до створення «узагальненого образу міста як певного символу»; десь біля десятка його віршів мають назву «Місто»; поет створив колоритні образи конкретних міст («Ленінград», «Рига», «Чорний Берлін», «Москва»).

Семенкова поезія довго, набагато довше, ніж російських футуристів, «не приймала» революційні тематики. Почасти не дивувало, бо Семенко ще у більшовицькому підпіллі, а в своїй творчості попервах відтворив лише психологічну реакцію на негативні наслідки революції.

Паралельно М. Семенко й надалі розробляє футуристичну теорію. Одержимість, невсипуща енергія, послідовність, з якою він це робив, викликає подив. Ним були зорганізовані групи «Кверо» (1914), «Фламінго» (1919), «Ударна група поетів-футуристів» (1921), «Аспанфут» (1921); після загибелі Г. Михайличенка він взявся редагувати літературно-мистецький тижневик «Мистецтво», далі – цілу серію футуристичних одноденок: «Катафалк мистецтва», «Семафор у майбутнє», «Бумеранг», «Гонг Комукульту»... Коли постало питання про призначення М. Семенка на відповідальну партійну посаду, він вийшов із партії, аби сповна віддатись творчій роботі. Цей вчинок, як і зв'язок із боротьбистами, йому згодом було пригадано.

Панфутуристичною теорією, яку поет запропонував у 1922 р., була зроблена спроба по-своєму інтерпретувати розвиток мистецтва, певне місце в якому належить, звичайно, модерну. За М. Семенком *«мистецтво, досягнувши вершин академізму та класицизму, пішло деструктивним шляхом. Отже, міркував теоретик, потрібно не чекати, поки воно само по собі відімре (ідеї смерті мистецтва були тоді популярними), а «добивати» його, деструктувати, аби «з уламків старого мистецтва зводити, конструювати нове»*. Панфутуризм, таким чином, ставив двоєдине завдання – деструкцію та конструкцію – мислився як

мистецтво передової доби від однієї вершини, якою виступає академічне мистецтво, до іншої, де буде «метамистецтво» (після-мистецтво).

Неабиякий хист оратора й затятого полеміста допомогли йому завоювати репутацію «літературного страховиська», як то часто бувало в футуристів. Його виступам нерідко бракувало виваженості, емоції брали верх, мали місце некоректні випадки проти опонентів, але був М. Семенко «фігурою доби». Він одним із перших почав згуртовувати літературні сили; саме завдяки його підтримці в літературно-мистецьке життя влились М. Бажан, Ю. Яновський, Р. Лісовський, А. Чужий та інші: багатьом він допоміг у скрутну хвилину і морально, і матеріально. Тільки один промовистий факт: коли в Росії не наважувались друкувати статті К. Малевича, їм знаходилося місце на сторінках «Нової генерації», редагованої М. Семенком.

У 1924 р. вийшов, а в наступному році витримав перевидання Семенків «Кобзар» – повний збірник творів в одному томі, який охопив вірші 1910-1922 рр. Епатажну назву своєї книги автор прокоментував так: «То був «Кобзар» однієї епохи: а це – іншої»; себто українська кобза початку ХХ ст. посутньо інша, аніж середина ХІХ.

Одна за одною виходять книги «Степ» (1927), «Маруся Богуславка» (1927), «Малий Кобзар і нові вірші» (1928). Вперто дратуючи критику і читача, які не зрозуміли поета, не бажаючи дійти з ними згоди, він повторив у новій інтерпретації назву попереднього збірника. Власне, «Малий Кобзар і нові вірші» – остання напівмодерна книжка М. Семенка. Із супре-, футуро-, кубо-поезією тут сусідять традиційні ліричні вірші («Океанія», «Туга», «Було біля моря весело» та інші, поетичною сублимацією яких стала чарівна «Атлантида»).

Наприкінці 20-х рр. розпочинається третій період творчості поета. Сильові метаморфози були спричинені принаймні кількома факторами. Футуризм умер. Його реанімація сприймалася як назадництво, бо напрям вичерпав себе як певна система ідейно-естетичних настанов. Але в його поезиці були корисні, життєспроможні моменти, які варто було б творчо засвоїти й розвивати. Втім, склалося так, що й вони були відкинуті нормативною естетикою. На тлі згортання стильового полілогу, внаслідок уніфікації радянської літератури під дахом єдиного методу, відхід М. Семенка від власної поетичної системи був вимушеним: йому, футуристові, важко було підкорятись не внутрішній, а продиктованій потребі писати, як усі. Упосліджуваний як попутник, він, однак, не складав пісень про «вождів всіх народів», а з «Михайля палкучого зробивсь Михайлом мовчазним». В ньому мало залишилось від того ділового, сповненого задумів і енергії М. Семенка початку 20-х років. Займався випадковою роботою, здебільшого редакційною та перекладацькою, писав віршовані лібрето до опер. Намагаючись довести і своє право називатись «пролетарським», написав сповнений мотивів самоприниження вірш «Починаю рядовим», що було сприйнято як щира програмна заява, як відома лідера від сповідуваних постулатів та банкрутство футуризму. Нелегко шукав поет виходу, намагаючись «здолати» свій футуризм найбезболіснішим шляхом. В цьому плані стає зрозумілим звернення М. Семенка до сатири, де він, зберігши своє гострослів'я та дотепність, міг хоч до певної міри залишатись собою.

Помітним твором того часу стала хіба що «Німеччина» (1936) – гостросатирична поема політичної, філософської думки, напівстилізована під

манеру Г. Гейне. Нею, як і памфлетами «Промова Гітлера», «Інтерв'ю а la Гітлер», автор попереджав світ про загрозу фашизму та його людиноненавистницькі заміри. Сатиричний пафос особливо гостро сприймається на тлі глибоких лірико-філософських роздумів.

23 квітня 1937 р. в Києві ще відбувся творчий вечір Михайля Семенка, а через три дні його заарештували, інкримінувавши, як і багатьом тоді, участь в «троцькістсько-авербахівському блоці». Після піврічного тюремного ув'язнення М. Семенка розстріляли в м. Києві 24 жовтня 1937 р.

Неокласики

До «неокласиків» зачисляють всього п'ять письменників: **Миколу Зерова, Михайла Драй-Хмару, Павла Пилиповича, Освальда Бургардта** (поет і перекладач німецького походження, котрий згодом друкувався під псевдонімом **Юрій Клен**), **Максима Рильського**. Усі вони були близькими друзями. Їх ще називали «гроном п'ятірним» за поетичним висловом М. Драй-Хмари, який у вірші «Лебеді» 1928 р. писав:

*О гроно п'ятірне нездоланих співців,
Крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів,
Що розбиває лід одчаю і зневіри.
Держайте, лебеді: з неволі, з небуття
Веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
Де пінить океан кипучого життя.*

Правда, до «неокласиків» слід було відносити й шостого, прозаїка і літературознавця **Віктора Домонтовича (Петрова)**. Неокласики відрізнялися високою освіченістю. Лідером серед них був Микола Зеров, професор літератури Київського університету, співробітник Академії наук. «Неокласики» не висували жодної офіційної «платформи». Та й у стильовому плані їх доробки були досить різними: тільки у Зерова переважав «чистий» неокласицизм, решта ж поетів схилилася то до символізму, то до неоромантизму, зберігаючи, однак, тверду настанову на повновартісне, політично незаангажоване мистецтво. «Неокласики» чудово знали здобутки античної та світової літератури, були компетентними у таких літературознавчих питаннях і проблемах творчості, про які навіть не здогадувалися члени інших угруповань, а тому «гроно п'ятірне» могло внести особливу лепту в українську літературу, якби не було ліквідоване владою.

Назва «неокласики» закріпилася в термінологічному інструментарії критиків та істориків української літератури, хоч і неоднаково акцентувалася й тлумачилася в різні часи та різними людьми. Чи привід для такої назви дала широка гуманітарна освіченість, насамперед М. Зерова та М. Рильського; чи антологічні інтереси М. Зерова; чи розуміння термінодавцями орієнтації цієї творчої групи на високу естетичну міру вічних зразків; чи, навпаки, нерозуміння – зведення цієї орієнтації до протиставлення завданням та інтересам доби? У всякому разі, термін цей не був самоназвою, як, приміром, терміни: гартованці, плужани, ваплітяни, футуристи та багато інших, що відбивали розмаїття творчих орієнтацій початкової пори становлення української радянської літератури. Самі учасники угруповання не дуже радо сприйняли це означення як неадекватне, але мусили з

ним примиритися. Неокласики – чи не єдині в тогочасному літературному процесі, хто обійшовся без маніфестів, універсалів і програм; не створили вони і своєї організації, певно, їх об'єднували не честолюбна енергія єдності, не фойовничий догматизм і не обов'язкові формальні принципи, а якийсь глибший і тонший культурний настрій, хай і соціально та історично зумовлений, але не жорстко конкретизований у суспільних проявах. І персональний склад групи визначався не організаційним членством, а естетичними симпатіями й культурними тягіннями, тому й не був аж надто чітко окреслений. Інколи під неокласиками розуміли тільки трьох: **М. Зерова, М. Рильського та П. Пилиповича**. Інколи ж, навпаки, відносили до них ширше коло літераторів, що відчували потребу «великого стилю» (формула ця побутувала серед неокласиків), орієнтувалися на неминущі традиції, високий мистецький рівень та зосереджену професійну роботу; або й просто тих, хто визнавав авторитет неокласиків, щось у них переймав чи не приставав до більш войовничих громад. Отже, у різних джерелах близькими до неокласиків називано і публіциста, прозаїка й критика **М. Могилянського**, і літературознавця та прозаїка **В. Петрова** і поета **Т. Осьмачку**, а то й **Є. Плужника, М. Йогансена, В. Підмогильного**, навіть львів'янина **М. Рудницького**. Тобто хоч сфера аутентичного «неокласицизму» досить вузька (і вичерпується славетним «гроном п'ятірним» – **М. Зеров, М. Рильський, П. Пилипович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт**), – він так чи інакше резонував із набагато ширшим колом культурних явищ і тенденцій. Це засвідчує й літературна та ідеологічна боротьба навколо них.

Але спробуймо бодай у найзагальніших рисах схарактеризувати справжній ідейно-художній сенс «неокласики» та її реальне місце в історії української літератури. На яскравому, а подекуди й барвистому тлі літературного життя перших пореволюційних літ позиція неокласиків (як і інших «попутників») поставала скромною й оборонною. Вони нікому нічого не накидали, а тільки прагнули зберегти право на власний моральний і естетичний кодекс, виходячи зі свого уявлення про загальнолюдські мистецькі цінності, про деяку незалежність вічного мистецтва від скороминущих виявів поверхні життя, про класичну норму в найзагальнішому (а не тільки суто античному чи суто «парнаському») розумінні: строга досконалість форми, пошук гармонії духу, повага до «вічних» начал людської душі і відповідний абсолют художньої правди.

За такою позицією неокласиків проглядали не тільки їхні індивідуальні уподобання та смаки, а й ширші об'єктивні обставини. Це, по-перше, наявність у творчих сферах українського суспільства певної «маси» старого культурного самоусвідомлення, яке не вважало себе вичерпанним і шукало пристосування до зміненої дійсності та певного самоутвердження. По-друге, за умов торжества революційного нігілізму та пролеткультівщини дедалі глибшою ставала об'єктивна потреба в реабілітації й освоєнні культурної спадщини, усвідомленні й розвитку загальнолюдських та національних мистецьких традицій. По-третє, внаслідок колоніального становища України структура національної культури була збідненою й спотвореною. Кадрів національної інтелігенції було мало, «запас» традицій – недостатній. Через несприятливі історичні обставини, через прямі заборони та постійні уривання лінії розвитку українське письменство не зазнало усіх етапів стильових пошуків та природної еволюції, зміни художніх методів, що й європейські й російська літератури. Зокрема, мало були розвинені форми й стилі,

пов'язані з культивуванням античності, з «антологічними» й «класицистичними» (в широкому значенні – як тяжіння до унормованості й цілісності, дисципліни духу) традиціями. Українська література недостатньо зверталася до багатств світової культури, зокрема до її професійно рафінованих зразків. Усе це давало неокласикам історичний «шанс» та відчуття своєї невичерпаності. Головне ж – вони пропонували свій варіант поєднання імпульсів світової культури з національною традицією і стихією, за національними можливостями. Отже, фальшивою була часто вживана раніше формула про неокласиків як представників і носіїв старої культурної традиції. «Старою» вона була переважно для «революційних» ліваків та ще за ознакою дореволюційного походження. Фактично ж, стосовно реального стану української літератури, неокласики заходжувалися коло тієї роботи, яку в ній ще ніхто не проробив, але яка була необхідною; отже, з цього погляду вони були швидше новаторами, ніж консерваторами.

За певної спільності естетичних симпатій і уявлень про завдання поезії, шляхи розвитку української літератури, неокласики як творчі індивідуальності були дуже різними. Найбільший поетичний талант мав серед них **М. Рильський** – чи, може, він більше за інших міг своє обдаровання реалізувати. В його творчості українська традиційна поетика досягла найвищого розвитку, поєднуючи простоту і глибину. У духовності М. Рильського сквородинське «сладок мир» відтінене тривожним, перейнятим відповідальністю почуттям любові до вітчизни-України, а повнота сприймання буття знаходить умиростворено-гармонійне вираження.

Поезія **М. Зерова** надзвичайно насичена культурологічно й історіософськи, суворо дисциплінована думкою, майстерною сонетною формою; його емоції «окультурені», сконтрольовані тонким розумом і вишуканим смаком. **П. Пилипович** ліричніший і розкутіший, відкритіший для різноманітних стильових «спокус», від народнопоетичних до модерністських, безпосередніший у вираженні громадянських проблем; в його творчості відчувається романтично забарвлене вольове начало, а в метафориці – сліди впливу символізму. У **М. Драй-Хмари** ще більше помітний і вплив символізму, і «невпорядкована» чуттєва стихія, вторгнення емоційно «випадкового»; у нього більше таємничості – якогось позараціонального й нез'ясовного. Можна констатувати, що в поезії М. Драй-Хмари були елементи близькості до сюрреалізму, «позараціоналістичної» поетичної мови, мови уяви, підсвідомості та інтуїції, які нині утверджуються в творчості деяких молодих поетів.

Максим Рильський (1895-1964)

Максим Рильський народився 1895 р. в сім'ї українського культурного діяча, економіста й етнографа Тадея Рильського та простої української селянки Меланії Чуприни. Тадей Рильський був близьким другом батька Лесі Українки, походив із заможного польського поміщицького роду, який мав у своїх витоках українську шляхетську родину (один із прашурів Т. Рильського був київським міським писарем за часів Б. Хмельницького). Духовна атмосфера в родині батьків, в середовищі його друзів (гімназистом юний Максим жив у композитора Миколи Лисенка) справила глибокий вплив на світоглядне формування майбутнього поета.

Після смерті батька дитячі роки минули на Житомирщині, в дружбі з селянськими дітьми і замилюванні природою.

Протягом 1908-1915 рр. Максим вчився в Києві в приватній гімназії, здобувши глибоку гуманітарну освіту.

У 1907 р. він почав друкувати поезії, а в 1910 р. видав першу поетичну книжку «На білих островах», друкував поезії в журналах «Українська хата» і «Шлях».

Перша книжка Максима Рильського з'явилася друком, коли авторові виповнилося лише 15 років. Була це тоненька збірка юнацьких поезій із замріяною назвою «На білих островах», де простежуються ідейно-емоційні доміанти образного світу юного лірика: незбагненна краса природи, нерозділене кохання, недосяжність ідеалу. Прикметно, що вже на початку творчого шляху поета вабить осінньо-вечоровий «мінор», а не бадьорі весняні акорди (як-ось раннього Тичину). Мотиви першої книжки – елегія (з грец. – жалібна пісня) – лірична п'єса медитативно-меланхолійного змісту, перейнята журливо-сумовитими настроями, мріями. Один молодий композитор Яків Степовий навіть поклав на музику три вірші збірки.

З 1915 р. М. Рильський – студент медичного факультету Київського університету, через два роки продовжив навчання на історико-філософському, але революція, громадянська війна змусили його перервати освіту й переїхати в село, де він вчителював у початковій школі. У літературних колах М. Рильський належав до групи «неокласиків». Сам поет на запитання, хто такі «неокласики», відповідав так:

« - А хто такі класики, знаєте?... Це ті, що створили невмирущі твори. «Нео» - новий. Неокласики – нові класики. Але ця назва дана на глум, самі поети, що їх названо неокласиками, ніколи себе так не називали. Але вони вважали себе учнями, послідовниками тих, що становлять славу і гордість людства, - учнями класиків. Вони намагаються кращі надбання світової культури перенести на український ґрунт, прищепити їй пагони класичної спадщини». Це неформальне об'єднання українських письменників і критиків 20-х років, у якому духовним лідером гурту був Микола Зеров (програмний голова).

Напружена літературна праця М. Рильського тривала, хоча політичний клімат тоталітарної держави обмежував творчу свободу й багато в чому деформував тематику та ідейний світ його поезії. Одна за одною з'являються поетичні збірки «На узліссі» (1918), «Під осінніми зорями» (1918), «Синя далечінь» (1925), «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1925), «Де сходяться дороги» (1929), «Гомін і відгомін» (1929).

У 1931 р. Максима Рильського заарештували вдома якраз у його день народження, це була добре продумана психологічна атака. Звинуватили його у причетності до контрреволюційної організації – Спілки визволення України, якої не існувало. І хоча через півроку поет був звільнений «за відсутністю даних для обвинувачення й суду», злам був засвідчений збіркою «Знак терезів» (1932), віршованою повістю «Марина» (1933). З особливою наочністю це продемонструвала «перебудовна книга» «Знак терезів», яку відкривала відома «Декларація обов'язків поета і громадянина» з її напівщирим зобов'язанням поета перед самим собою: «Мусиш ти знати, з ким виступаєш у лаві, мусиш віддати їм

образи й тони яскраві». Акцент автора на слові «мушиш» тут не випадковий – як поет політичний і громадянський він у ці роки (а почасти й пізніше) не стільки творив, скільки служив, змушуючи себе писати різні оди, величання й заклики на теми, продиктовані офіційною політикою та ідеологією. Був М. Рильський і автором «Пісні про Сталіна» («Із-за гір та з-за високих»...), що була покладена на музику. В подальших передвоєнних збірках «Київ» (1935), «Літо» (1936), «Україна» (1938). Дамоклів меч постійно висів над Рильським, бо його, сина багатія та «неокласика», вважали потенційним «ворогом народу». У 1938 знову нависла загроза арешту, то від розправи його врятував Павло Тичина, який звернувся до Микити Хрущова за допомогою. Хрущов у розмові зі Сталіним згадав: «Товаришу Сталін, як можна заарештувати поета, котрий написав «Пісню про Сталіна», що її співає вся Україна». Сталін дав вказівку не рухати Рильського. «Збір винограду» (1940) – М. Рильський уже постає офіційним поетом комуністичної системи. «Работ системи» поет залишається і в повоєнній творчості, у цьому переконують назви збірок. «Чаша дружби» (1946), «Вірність» (1947), «Мости» (1948), «Братерство» (1950), «Наша сила» (1952), «Сад над морем» (1955).

У роки другої світової війни його поезія почала відроджуватися, зазвучала по-новому, справді натхненною мовою збірки «Слово про рідну матір» (1942), «Мандрівка в молодість» (1942-1944), «Неопалима купина» (1944) і багато інших. У повоєнні десятиліття в житті поета настали трагічні часи: безжально несправедлива критика, відкрите політичне гоніння. Творче відродження поета припадає на пам'ятну «відлигу» в житті суспільства, що почалося в середині 50-х років. Поетичні збірки цього останнього періоду в житті М. Рильського – «Троянди й виноград» (1957), «Далекі небосхили» (1959), «Голосіївська осінь» (1959), «В затінку жайворонка» (1961) та ін. Збірка «Троянди й виноград» була однією з тих поетичних книжок, які відкривали новий період у розвитку всієї української літератури. Вся вона осяяна світлом, що характеризувало лірику «Синьої далечини», кращі твори Рильського неокласицистичного етапу його творчості. Через символічні образи троянд і винограду глибоко й поетично розкрито радість буття людини, показано, в чому полягає сенс, глибина її щастя:

*Ми працюю любимо, що в творчість перейшла,
І музику палку, що ніжно серце тисне.
У щастя людського два різних є крила;
Троянди й виноград – красиве і корисне.*

Образом поезії «Третє цвітіння» дослідники характеризували творчість поета на схилі літ після смерті Сталіна в період «хрущовської відлиги». Сам Рильський ось так розкриває сутність цього образу: «Так лагідний той час садівники зовуть, коли збираються у понадморську путь лелеки й ластівки». І далі, як це притаманно поетові, виділяються й інші подробиці осені. Саме цієї пори зацвітають втретє троянди. Ці деталі готують філософський, але не позбавлений і світлої іронії, висновок поета:

*Отак подивився – і серце аж замре,
А надто як воно уже, на жаль, старе –
Чи то підтоптане... Держімо у секреті,
Чому ми, друже мій, цвітіння любим третє!*

Ці поезії чутливо відгукнулись на нові явища суспільної самосвідомості, ідеї гуманізації, «олюднення», душевного «відігрівання» людини й суспільства після доби репресій, повернення почуття людяності, краси, добра – ці провідні мотиви разом із освідченнями самого автора, з його нелегко набутих філософським досвідом створюють чисту, надзвичайно гуманну духовну атмосферу «завершальних» книг.

Митець вирішує змінити поле діяльності. Він починає присвячувати себе науці і громадській діяльності. Як учений і критик М. Рильський багато зробив для осмислення історії літератури та її сучасного досвіду. Перу поета належать також праці з фольклористики, мистецтвознавства, мовознавства (лексикології та стилістики української мови), теорії перекладу. Визнання наукових та літературних досягнень поета відбилось в обранні його академіком АН УРСР (1943) та АН СРСР (1958). Він був головою Спілки письменників України, обирався Верховної Ради СРСР, очолював Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. У той же час він ніколи не цурався фізичної праці: садив дерева, квіти, вирощував виноград.

Працював М. Рильський до останнього дня, незважаючи на невиліковну хворобу (раку). Помер поет 1964 р., похований на Байковому кладовищі.

Різноманітність і багатство творчої спадщини майстра – незвичайні. Вже після смерті було видано книжку його ранньої новелістики «Бабине літо» (1967) – новели, оповідання, етюди. За своє життя у неймовірно тяжких обставинах Рильський зумів зробити дуже багато. Він видав 35 книг, 31 збірку лірики, 4 книги ліро-епічних поем. Саме йому належать перекладені українською мовою «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Пан Тадеуш» А. Міцкевича, «Орлеанська діва» Вольтера. Науковці підрахували, що з тринадцяти мов світу Рильський переклав чверть мільйона віршованих рядків. Вагому спадщину залишив М. Рильський в галузі літературно-художньої критики, літературознавства та фольклористики. Наприкінці 80-х років завершено найповніше 20-томне наукове видання його творів.

Дослідник «Розстріляного відродження» Юрій Лавріненко писав про Рильського:

«Рильський дебютував у неоромантичному стилі Олеся. Другим його шаблоном був символізм, який захоплював його у творах Бодлера, Рембо, Малларме і Верлена, а також Блока і Анненського. Від романтизму і символізму та від української народної пісні взяв Рильський увагу до музикальної основи поезії. Тому навіть його сонети і октави звучать часом, як пісня. Він також знав інші, модерністичні «ізми» свого часу – акмеїзм, футуризм. Але не пішов тим шляхом, а звернув – під впливом і Франка, і символістів – до французьких парнасівців. Завдяки цьому повороті українська поезія догнала західноєвропейську в вироблених віками й тисячоліттями формах вірша. Терцина, октава, сонет, різні метричні ходи – від гекзаметра і ямба до верлібру – все це в Рильського дало нове звучання українському слову і само зазвучало в нашому слові по-новому».

«Подвійний парадокс Максима Рильського. Здекларований найбільш незалежний поет став одописцем геноциду України. Але вийшов чистим з цієї пригоди ... Однак плата за ці перемоги була трагічною. Світова поезія втратила унікального поетичного перекладача і нагоду дати свій варіант великої

європейської поеми... Між 1929 і 1932 роками проходить фатальна смуга поетичної смуги Рильського. Як поет Максим Рильський загинув із своїми товаришами-неокласиками, слід по яких пропав на Соловках і Колимі ще 30 років до смерті Рильського».

Розстріляне відродження

«Розстріляне відродження» – це назва трагічного періоду, який переживала українська культура в 30-ті роки ХХ сторіччя. Понад двісті поетів, прозаїків, перекладачів, літературних критиків, літературознавців, викладачів, театральних діячів стали тоді жертвами злочинного сталінського режиму. Допити, безглузді обвинувачення – і вирок: смерть або сибірська каторга. Вражає текст телеграми Об'єднання Українських Письменників «Слово», посланої з Нью-Йорку 20 грудня 1954 року:

«Москва, СРСР, Другому Всесоюзному з'їздові письменників.

Українські письменники – політичні емігранти вітають з'їзд і висловлюють співчуття письменникам усіх поневолених народів СРСР.

1930 року друкувалися 259 українських письменників. Після 1938 року з них друкувалися лише 36. Просимо в'яснити в МГБ, де чому зникли з української літератури 223 письменники?»

До цієї телеграми президія «Слова» подала до преси своє пояснення. За приблизними (бо точні дані неможливі) підрахунками цифра 223 щезлих в СРСР українських письменників розшифровується так: розстріляно 17; покінчили самогубством – 8; арештовані, заслані в табори і іншими поліційними методами вилучені з літератури (серед них можуть бути розстріляні і померлі в концтаборах) – 175; зникли без вісти – 16; померли своєю смертю – 7. Лише 1956 року почалась несмілива «реабілітація» кількох імен письменників. З них лише кілька повернулись живі додому під час реабілітації.

До митців «Розстріляного відродження відносять»: **Павла Тичину, Якова Савченка, Максима Рильського, Михайля Семенка, Миколу Зерова, Василя Еллана (Блакитного), Василя Чумака, Майка Йогансена, Володимира Сосюру, Володимира Свідзінського, Михайла Драй-Хмару, Євгена Плужника, Миколу Бажана, Марка Вороного, Миколу Хвильового, Валеріана Підмогильного, Бориса Антонечка-Давидовича, Юрія Яновського, Остапа Вишню, Миколу Куліша, Олександра Довженка, Леся Курбаса** тощо.

ПРОЗА

Микола Хвильовий (13 грудня 1893- 13 травня 1933)

Багатогранна творчість, незвичайна постать М. Хвильового мали величезне значення в літературному процесі 20-х років, справляли значний вплив на розвиток українського письменства, культури, суспільно-політичної думки всього ХХ ст. Неперевершений майстер малої прозової форми М. Хвильовий, після М. Коцюбинського й В. Стефаника, витворив в українському письменстві і власний стиль, своєрідний різновид лірико-романтичної, імпресіоністичної новели. Уже

вихід першої новелістичної збірки «Сині етюди» засвідчив непересічність таланту молодого прозаїка, а на середину двадцятих років він став визнаним лідером цілого літературного покоління, власне, і він започаткував знамениту літературну дискусію 1925-1928 рр. і був незмінним детонатором гострої критичної полеміки про шляхи розвитку повоєнної української культури.

Чому ж, попри все мовлене, впродовж понад півстоліття не лише твори, а й саме ім'я М. Хвильового було під забороною й майже невідоме широкому читачеві? Відповідь на це запитання не збагнути без осмислення всього життєвого й творчого шляху митця, котрий був сином своєї доби й розділив багато її високих приливів та прикрих ілюзій.

Народився М.Фітільов (справжнє прізвище письменника) 13 грудня 1893 р. в селищі Тростянець на Харківщині (тепер Сумської області); навчався у початковій школі, в Богодухівській гімназії. Коли почалася Перша світова війна, Миколу Фітільова взяли на фронт. Саме в окопах, серед солдатської маси усталюються його демократичні, частково й більшовицькі симпатії. Фронт зробив з Миколи більшовика. На початку 1917 року він опинився в Румунії. Українське національне майбутній письменник Хвильовий хотів поєднати з комуністичною ідеєю: *«Пришпилюю до грудей два банти: червоний і... жовто-блакитний. До того і після того я ніяких значків не носив. Але тоді я горів, як і всі, і хотів бути, так би мовити, українським більшовиком»*. Після повернення додому доля занесла його до Харкова. У 1921 році в Харкові Хвильовий одружується з Юлією Уманцевою, у якої була дочка. До своєї пасербиці Люби він ставився дуже людяно і навіть називав поетично – Любистком.

З 1921 р. – у столичному Харкові Хвильовий й дебютує як поет. Збірка поезій «Молодість» відразу привернула до себе увагу, адже свою поезію він творив у стильовій манері неоромантизму та імпресіонізму. Та все ж за творчим обдаруванням М. Хвильовий був прозаїком, він сам це скоро відчув і після виходу другої збірки до поезії звертався лише епізодично.

З друзями мріяв розпочати нову еру в літературі, що було проголошено в «Універсалі до робітництва і пролетарських митців українських». Поява «Синіх етюдів» (1923) справила вибухове враження, вони були зустрінуті найавторитетнішими тогочасними критиками як явище значне й цілком новаторське.

Ерудиція та вроджений талант лідера притягували до Хвильового сучасників. Він організував у «Харкові» найпотужнішу літературну групу «ВАПЛІТЕ» (Вільна Академія Пролетарської Літератури) (1926-1928). Керівництво здійснювали М. Хвильовий та М. Яловий (президент) та О. Досвітній. «ВАПЛІТЕ» об'єднала найталановитіших митців, які тоді мешкали в Харкові (Павло Тичина, Юрій Яновський, Микола Куліш, Олександр Довженко та ін.). У статуті та програмі організації йшлося про те, що її члени обирають вільний розвиток усіх течій і стилів, підтримують талановитість і новаторство, викоку професійну майстерність, дбають про престиж української літератури. Шлях, обраний «ВАПЛІТЕ», суттєво відрізнявся від того, що пропонувала українському мистецтву більшовицька ідеологія. Угрупування мало свій друкований орган – журнал «Вапліте», останні номери якого були конфісковані. У літературній хрестоматії «За 25 літ» про Хвильового було сказано так: *«Революціонер з голови до п'ят,*

Хвильовий міцно зв'язаний з кращими традиціями української художньої літератури: можна сказати, що шукання Хвильового почалися там, де урвалися шукання Коцюбинського».

У 1925-1928 рр. в українській літературі розгорнулася літературна дискусія, яка почалася зі статті Хвильового «Про сатану в бочці», або про графоманів та інших просвітян. Своїми памфлетами М. Хвильовий висловив значною мірою позиції всієї творчої інтелігенції. Статті Хвильового були спрямовані проти обмеженості та провінційності української літератури. Саме він поставив запитання: «Європа чи просвіта?», маючи на увазі рішучий поворот рідної літератури на самостійний, вільний, викосо професійний шлях розвитку, її орієнтацію на «психологічну Європу», тобто найкращі здобутки європейського мистецтва. У розпалі літературної дискусії з'являються і цикли памфлетів Хвильового «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму». Написаний 1926 р. памфлет «Україна чи Малорусія?» був заборонений і став відомим читачеві лише 1990 р. «Україна чи Малоросія», в яких аргументовувалась суть проголошених гасел орієнтації на «психологічну Європу», «геть від Москви», «романтики вітаїзму», «азіатського ренесансу». Він виступає проти засилля сумнозвісного масовізму, профанації мистецтва, зведення його до ролі ідеологічного обслуговування партійної й державної політики. Обстоюючи «романтику вітаїзму» як стиль «мистецтва наших днів», М. Хвильовий наголошує, що «це сума нового споглядання, нового світовідчужання». «Вона, як і всяке мистецтво, для розвинених інтелектів». Творцями такого мистецтва стануть лише талановиті, геніальні митці. У «Камо грядеши» і «Думках проти течії» автор порушує питання про орієнтацію української культури: Європа чи Просвіта? Коли поняття просвіти уособлює тут усе відстале, епігонське, Європу М.Хвильовий трактує не як географічну, а як психологічну категорію. «Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса», це – «психологічна категорія, яка виганяє лодськість із «Просвіти» на великий тракт прогресу». Антитезою до цієї європейської культури, фаустівського типу людини як уособлення творчого начала, вічної жадоби пізнання й оновлення життя виступає у Хвильового «культурний епігонізм», примітивізм гаркун-задунайських. Плакаючи надії на розквіт українського мистецтва, навіть на месіанську роль своєї молоді нації, письменник насамперед наголошує на необхідності позбутися віковичного назадняцтва, залежності від «російського диригента».

Стиль М. Хвильового-памфлетиста досить своєрідний, він і тут зостається неповторним художником. Афористичність висловлених гасел, багатство й розмаїтість метафоричної образності, історичних, літературних ремінісценцій, виваженість аргументації, поєднання гнівних інвектів із тонкою іронією – все це риси індивідуального стилю, які дозволяють оцінити памфлети М. Хвильового як мистецьке явище. Частина висловлених ідей втратила свою актуальність, дещо може видатися наївним, але попри все це як художні твори памфлети М. Хвильового можуть зацікавити сучасного читача.

Але хмари однієї з найстраншніших трагедій ХХ ст. вже збиралися над Україною. Наступала пора гірких поразок та розчарувань і для самого М. Хвильового. Перестає виходити журнал «Вапліте», а відтак припиняє існування й

сама організація. Письменник змушений писати покайнні листи, клястися у вірності комуністичній ідеології.

Хвильовий не тішив себе ілюзіями, усвідомлював, до чого котиться національна політика в Україні, чому його державу винищують штучними голодоморами. З тяжких роздумів з'явилася праця. У ній Хвильовий застерігав: *«Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою»*. Його лозунг: *«Геть від Москви!»* був сміливим і однозначним. Стосовно літератури письменник коментував його так: *«Коли ми беремо курс на західноєвропейське мистецтво, то не з метою припрягти своє мистецтво до якогось нового заднього воза, а з метою освіжити його... В Європу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою – за кілька років горіти надзвичайним Світлом»*. Літературна дискусія, для якої праця «Україна чи Малоросія» виявилася каталізатором, почала набирати політичного характеру. Хвильовому було мало «просвітництва», він почав агітувати за нове мислення, за консолідацію з Європою, а не Північчю. Та й в художніх творах письменника вже давно був курс на Захід. Розмах планів української літератури на перспективу, як це робив Хвильовий, виявився для тоталітарної системи небезпечним. Статтю «Україна чи Малоросія» особисто прочитав Сталін й звернувся листом до політбюро України: *«У той час, як західноєвропейський пролетаріат із захопленням дивиться на прапор, що повіває над Москвою, український комуніст Хвильовий не має нічого іншого сказати на користь «Москви», як тільки закликати українських діячів тікати якомога швидше від Москви»*. Цей висновок Сталіна чекісти мали право трактувати як спонукання до дії. Почалися масові арешти інтелігенції. Хвильовий зробив подорож по вмираючій від голоду Україні й від побаченого зовсім розхворівся: легені, неврастенія в гострій формі, серце... Він почав надто часто говорити про своє улюблене число 13., мовляв, у цей день (за старим стилем) народився на світ, у цей день до нього вперше прийшло кохання, з'явилася перша публікація. Тим, що обрав число, яке в народі вважається нещасливим, для смерті, мабуть, хотів підкреслити безвихідь становища й трагічне звучання свого останнього вчинку.

Прощальний день у житті Хвильового. Митець закликав у гості друзів-літераторів, пообіцяв їм прочитати свій новий твір. Вів себе розкуто, оптимістично, весело. Частував гостей чаєм, грав на гітарі, декламував вірші. Нібито за рукописом свого нового твору вийшов у сусідню кімнату. Коли друзі кинулися на звук пострілу, побачили мертвого Хвильового, а на столі дві передсмертні записки. Записки були оприлюднені у 80-х роках. Друзям було адресоване таке послання: *«Арешт Ялового – це розстріл цілої Генерації... За що? За те, що ми були найкращими комуністами? Нічого не розумію. За Генерацію Ялового відповідаю, перш за все, я, Микола Хвильовий. Отже, як говорить Семенко... ясно. Сьогодні прекрасний сонячний день. Як я люблю життя – ви й не уявляєте. Сьогодні 13. Пам'ятаєте, як я був закоханий в це число? Страшенно боляче. Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе комуністична партія. P.S. Все, в тому числі й авторські права, перредаю Любові Уманцевій. Дуже прошу товаришів допомогти їй і моїй матері. 13.V.1933 р.»*. Цікавим є те, що ключові слова і гасла написані без знаків оклику. Текст у такому разі набуває змісту: нехай все «живе» без мене, мені тут місця нема. Друга записка стосувалася Любові Уманцевої, яку мати й вітчим називали Любистком: *«Золотий мій Любисток,*

пробач мене, моя голубонько сизокрила, за все. Свій нескінчений роман, між іншим, вчора я знищив не тому, що не хотів, щоб він був надрукований, а тому, що треба було себе переконати: знищив – значить, уже знайшов у собі силу волі зробити те, що я сьогодні роблю. Прощавай, мій золотий Любисток. 13.V.1933 р. Твій батько М. Хвильовий».

Смерть Миколи Хвильового вразила всіх, але нікого не здивувала. Всі знали справжню причину самогубства. Друзі пояснювали позицію лідера «ВАПЛІТЕ» так: «До виходу із Союзу Хвильовий не закликав, але остюював послідовно суверенітет України, передусім її економічну й культурну незалежність». Швидше за все його рання трагічна смерть була своєрідним протестом, яким він хотів зупинити лавину репресій, які насувалися.

Більше 50 років Микола Хвильовий був викреслений з української літератури. Його характеризували як «націоналіста», «ворога народу».

Новели прозаїка приваблювали стильовою, мистецькою самобутністю, засвідчували утвердження нової манери письма М. Хвильовий починав як неоромантик, хоча в новелістиці легко знайти і впливи імпресіоністичної поетики, і елементи експресіонізму, навіть сюрреалізму. Виразальність у його ранніх творах відчутно превалювала над зображальністю, це була проза музична, ритмізована, навіть незрідка алітерована, з дуже сильним ліричним струменем. Роль сюжету тут дуже незначна, композиція досить хаотична. Письменник був неперевершеним майстром у передачі безпосередніх вражень, миттєвих настроїв через предметну чи пейзажну деталь, через ланцюг асоціацій.

Музичні, загалом слухові образи превалюють у ранній прозі М. Хвильового. Музична інструментованість його новелістики помітна і на рівні композиційному, і в синтаксичній будові фрази та діалогу, і, зрештою, на рівні слова. Про музичну стихію у його прозі критика писала не раз.

Подальша еволюція письменника була непростною, й романтичний пафос поступово заступали викривально-сатиричні мотиви, на зміну захопленим гімнам революції приходив тверезий аналіз реальної дійсності, а відтак і нотка осіннього суму та безнадії. Щодо настроїв, авторських оцінок не була однорідною навіть і дебютна збірка.

Вирізнялися у «Синіх етюдах» такі героїко-романтичні новели, як «Солонський Яр», «Легенда», «Кіт у чоботях». У цих ранніх творах, написаних 1921-1922 рр., ще помітні сліди учнівства. Герої-революціонери постають швидше як символічні узагальнення, ніж індивідуалізовані характери. Це стосується перших двох новел. Яскравіше окреслено характер головної героїні хрестоматійного свого часу «Кота в чоботях». Тут патетика зрівноважується теплим гумором, молода жінка, «товариш Жучок», постає справді народним типом. Ранні новели відбили нетривалий період майже цілковитого прийняття художником своєї неспокоїної сучасності як світанку нової щасливої ери. Але М. Хвильовий був надто прозирливим і чесним митцем, щоб закривати очі на драматичну невідповідність між ідеалом і його реальним втіленням. Впродовж усього творчого шляху однією з найважливіших для нього була проблема розбіжності мрії і дійсності. А звідси у його новелах майже завжди два часові плани: непривабливе сьогодні, усі вади якого проступають дуже гостро, і протиставлене йому омріяне майбутнє або манливе минуле. Основним

композиційним принципом таких новел, як «Синій листопад», «Арабески», «Сентиментальна історія», «Дорога й ластівка» (частково й «Повісті про санаторійну зону») є бінарне протиставлення сцен реальних і вимріяних, уяви і дійсності, романтичних злетів і прикрих приземлень. Усе високе, романтичне, гарне співвіднесене з минулим або майбутнім, лише там вбачає письменник пошукуваний ідеал. Звідси – й нестримений політ фантазії, ностальгічні згадки про «тіні середньовічних лицарів» в «Арабесках», і печально-похмурий колорит колись величного князівського палацу, який стає тлом трагічних подій у новелі «Я (Романтика)», і нестримно наївні мрії Б'янки в «Сентиментальній історії». Серед цих символів – і дорогий М. Хвильовому образ «загірної комуни», яка мала обмаль спільного з реальністю народжуваного «нового світу».

Уже опублікована на початку 1924 р. «Повість про санаторійну зону» була багатообіцяючою заявкою молодого письменника на оволодіння жанрами «великої» прози. Хоча написано твір у тій же, притаманній ранньому Хвильовому, лірико-імпресіоністичній стилістиці. Тут постає ціла галерея зайвих людей, вчорашніх палких борців за нове життя, в якому їм тепер немає місця. І сама відгороджена від світу «санаторійна зона» – уособлення останнього прихистку цих розчарованих, відкинутих на узбіччя героїв. У заміському санаторії збираються різні люди, здебільшого невдахи чи надломлені життям колишні борці, які болісно переживають крах ідеалів.

Не можна не зважити на антиміщанський пафос тогочасного мистецтва, дуже сильний він і у М. Хвильового. Сарказм митця спрямований проти того паразитуючого прошарку, що одразу ж, з кілька років, присмоктався до правлячої партії, проти патологічно розмноженого радянського бюрократизму. Але часом така зневага до обивателів з боку романтиків нового життя поширювалася на непроминальні людські цінності. Одним шаленим стрибком сягнути вимріяного не вдалося. І виснажені боротьбою люди вже нездатні займатися буденними справами, втішатися звичайними людськими радощами. Перехід від руйнівницької діяльності до творчої для багатьох активних учасників громадянської війни виявився неможливим. Усе мовлене може стосуватися й багатьох персонажів «Повісті про санаторійну зону».

Цей твір сприймався значною частиною тогочасної інтелігенції перш за все як річ публіцистична, як єдина можливість для опального автора ще раз окреслити свою позицію. М. Хвильовий був тоді в самому епіцентрі подій, у вирі боротьби. Зосталася позаду коротка й щаслива пора «Урбіно» – створеної за ініціативою М. Хвильового мистецької студії, куди увійшли ті вихідці з «Гарту», що не поділяли ідей масовізму, – П. Тичина, Т. Смолич, І. Дніпровський та інші. У цьому спілкуванні однодумців всі вони знаходили натхнення й душевну наснагу.

Своєрідним ключем для розкриття стильової магії М. Хвильового можна вважати новелу «Арабески» (1927). Тут – всі основні ідеї, колізії, навіть типи героїв, характерні для його прози. В уяві оповідача – alter ego автора постає піднесено-романтична Марія – уособлення самої революції, авторського ідеалу, героїчної жінки в солдатській гімнастерці, «сіроокої гарячої юнки, з багряною полоскою на простріленій скроні». Жінка-революціонерка була у прозі М. Хвильового знаменням епохи, матір'ю народжуваних у муках нових ідеальних людей, матір'ю, котра самозречено бореться за їхнє майбутнє. Ще один тип героїні,

до якого в багатьох своїх творах звертається письменник, – це панна Мара в «Арабесках» представниця «безгрунтовних романтиків», яким немає місця в суспільстві «бездушного американізму». Як мрійлива, позбавлена будь-якої своєкорисливості молода лікарка належить до того ж людського типу, що й Катря та Хлоня в «Санаторній зоні», Вероніка в «Силуетах», значною мірою й Б'янка в «Сентиментальній історії».

Основний композиційний принцип «Арабесок» – протиставлення уявних і реальних епізодів. Новелу можна прочитати як психологічний етюд, як спробу відображення самого творчого процесу, фіксації потоку свідомості митця, напівусвідомлених ідей та образів, «безшумних шумів моїх строкатих аналогій і асоціацій». Через авторську свідомість пропускаються картини дійсності, реальні епізоди: *«Усе, що тут, на землі, загубилося в хаосі планетарного руху і тільки ледве-ледве блищить у свідомості», «і герої, і події, і пригоди, що їх зовсім не було, здається, ідуть і вже ніколи-ніколи не прийдуть».*

М. Хвильовий-романтик умів бути й пильним спостерігачем, аналітиком пореволюційної дійсності. Критичний, сатиричний струмінь з'являється уже в ранній його прозі. Невеликою ж повістю «Іван Іванович» (1929) письменник уже засвідчив віртуозне володіння сатиричним жанром. Гостра іронія, нищивний сарказм письменника спрямовані проти все тих же вічних обивателів, світової сволочі, котра скористалася плодами революції й проникла в усі соти нового суспільного організму. Коли в ранніх сатиричних творах М. Хвильовий не втримувався від дошкульних авторських ремарок, то пізніше іронічні ефекти здебільшого спостерігаємо в іноказаннях, автохарактеристиках і взаємооцінках персонажів. А найголовніше – точно відібраних побутових деталей, предметних реаліях, через які ніби підсвічується духовне ество героїв.

«Я (Романтика)» – складна революційна дійсність, якій найбільше пасують ключові слова: кров, смерть, насильство, трагедія, сум, безповоротна втрата чогось по-справжньому вартісного. Там герої Хвильового постають не як переможці, які вже завоювали світ, не як будівничі майбутнього якщо не для себе, то для своїх дітей, а радше як жертви цієї революційної дійсності. То яке майбутнє чекає Україну з такими будівничими? – мало не в усіх оповіданнях підтекстово запитує своїх читачів «переконаний комуніст» Микола Хвильовий. Так, за своїми політичними переконаннями він був українським комуністом. Саме в цьому полягала його внутрішня роздвоєність і трагедія. Адже він пізно зрозумів, що більшовизм і національна ідея – поняття несумісні. Микола Хвильовий воював за новий світ для своєї України і водночас стріляв у неї, як його герой-фанат у новелі «Я (Романтика)» стріляє у власну матір. Вічне протистояння добра і зла в цій новелі перенесено в душу героя. Це протистояння викликає тривогу за світ і за людину в цьому світі. Новела є попередженням про непоправну втрату на обраному шляху істинних цінностей, гуманістичних ідеалів. Бо чи можна найвеличнішими ідеями виправдати вбивство рідної матері та й узагалі людини. Та ще й коли ці ідеї проголошуються заради щастя і благополуччя. Така абсурдна логіка викликає в душі автора розпач. Ті, хто фанатично наслідували більшовицькі ідеї, спокійно сприймали її кульмінаційну сцену, не засуджували вчинок головного героя, бо для них «мета виправдовує засоби». Зворушує те, що і перед смертю мати не думає про себе, її материнське серце розуміє сина-вбивцю і хоче полегшити

його страждання: «Вона стоїть, звівши руки» і «зажурно дивиться» на нього, вона вкотре каже, що він, «(її мятежний син)» зовсім замучив себе. Ця кульмінаційна сцена вражає непомітною силою гуманізму, людяності, силою, здатною побороти зло в цьому світі.

Новела має специфічну присвяту: «Цвітові яблуні», яка може сприйматись і як своєрідний епітет, що несе в собі основну ідею твору. Пригадаймо, що «Цвіт яблуні» – новела М. Коцюбинського, в душі ліричного героя якої також тісно поєдналося боже, людське начало (тяжкі страждання батька над помираючою трьохлітньою донькою) і диявольське – підсвідомий інстинкт художника, який сприймає смерть дочки як матеріал для майбутнього твору.

Ситуація в новелі М. Хвильового трагічніша, бо його герой сам мусить вибрати добро чи зло, шлях людяності, гуманізму чи служіння абстрактним ідеалам. Шлях його вибору дуже важкий. Власне, в центрі авторської уваги і є душа ліричного героя, її страждання, розгубленість, безпорадність, невміння вибрати єдино правильний шлях. Розповідь ведеться від імені головного героя («Я»), який керує батальйоном, що складається з «юних фанатиків комуни», і має розчищати з тилу дорогу революціонерам. Трагедія загострюється, коли головний герой усвідомлює, що він має зробити вибір: «Я – чекіст, але я і людина». У новелі цей вибір звучить, як вибір між добром і злом, світлом і темрявою. Кульмінаційним є момент, коли серед приведених до трибуналу «ворогів» герой бачить свою матір із символічним іменем Марія. З натовпу її слова: «Сину! Мій мятежний сину!» сприймаються як голос самої України. Це голос застороги щодо того «світлого майбутнього», яке може бути здобутим ціною вбивства власної матері. У непримиренній суперечності зіткнулися найсвятіші для героя почуття: синівська любов, синівський обов'язок перед матір'ю – революційний обов'язок, служіння найдорожчій ідеї. Він намагається якось відтягнути фатальне рішення («я чекіст, але я і людина»), та весь попередній шлях моральних компромісів робить розв'язку неминучою. Герой перестає бути особистістю, яка сама розпоряджається власним життям і власними рішеннями, він стає гвинтиком і заручником могутньої системи.

У багатьох романтичних творах письменника звучить туга за якимось втраченим часом, втраченим раєм – короткою миттю втіленого ідеалу. Це, у цілковитій згоді з романтичним світоглядом, період битви, збройного повстання, високого духовного пориву. Лише легендарні дні, власне, не конкретно-історичний час, а ідеалізоване втілення в ньому своїх романтичних марень, коротку мить узгодження мрії та дійсності, персонажі Хвильового вважають своїм, теперішнім часом, до якого постійно звернені їхні ностальгічні помисли. Це «той дикий і тривожний час, коли люди ходили голі й голодні й були велетнями й богами». Тоді «всі пізнали таємну даль, але той час уже не прийде ніколи, як не прийде ніколи й голуба молодість».

У творчій еволюції письменника можна досить чітко виділити два етапи. Перший – це романтична, лірико-імпресіоністична, в основному безсюжетна проза. Другий, початок якого можна датувати приблизно 1926-27 рр., – це період поступового переходу до вірівноваженішої конкретно-реалістичної манери письма, опанування майстерністю сюжетобудови у великих прозових формах, а водночас і посилення іронічних, сатиричних інтонацій.

Влітку 1926 р., у розпал літературної дискусії, з'явився друком роман «Вальдшнепи». Персонажі його, невтомно полемізуючи, дошукуються відповідей на найгостріші питання доби. Йдеться про болючі проблеми національного буття, національно-культурного відродження України, про осмислення непростих уроків революції.

Цей твір сприймався значною частиною тогочасної інтелігенції перш за все як річ публіцистична, як єдина можливість для опального автора ще раз окреслити свою позицію. М.Хвильовий був тоді в самому епіцентрі подій, у вирі боротьби.

Лесь Курбас (Олександр-Зенон; 25.02.1887 – 3.11.1937)

Український режисер, актор, теоретик театру, драматург і публіцист, перекладач, народний артист Республіки. Народився в сім'ї українських акторів С.Яновича і В.Яновичевої. 1907-1908 та 1911 навчався на філософському факультеті Віденського університету, 1908-1910 у Львівському університеті. Викладав у 1922-1926 у Київському та 1926-1933 у Харківському музично-драматичних інститутах. Один із ініціаторів створення журналів «Театральні вісті», «Барикади театру», «Радянський театр». Заснував 1915-1916 труп «Тернопільські театральні вечори», 1916-1919 – Молодий театр у Києві, 1920-1921 Київський драматичний театр, 1922-1935 театр «Березіль» (з 1935 р. – Харківський український драматичний театр ім. Тараса Шевченка), художнім керівником якого був до 1933 р. Як актор створив на сценах ряду театрів образи Гонти («Гайдамаки» Т. Шевченка), Гурмана («Украдене щастя» І. Франка), Асторова («Дядя Ваня» А. Чехова), Хлестакова («Ревізор» М. Гоголя), Едіта («Цар Едіп» Софокла), Макбета («Макбета» В. Шекспір), Збігнева («Мазепа» Ю. Словацького) та ін.

Літературну діяльність почав новелами «В гарячці» (1906) і «Сни» (1907, опубл. 1987), насиченими протестом соціальної несправедливості. Курбас, інсценізувавши ряд поетичних творів Т. Шевченка, поставив 1919 р. у «Молодому театрі» «Шевченківську виставу». Інсценізована ним 1920 р. поема «Гайдамаки» йшла в Першому театрі Української Радянської Республіки ім. Тараса Шевченка, а також в інших театрах України, Канади (понад 150 прем'єр). Курбасові належить ще інсценізація поезій П. Тичини з циклу «Сонячні кларнети» 1919 р. Вперше на українській сцені поставив вистави за творами Лесі Українки («У пущі», 1918), М. Куліша («Народний Малахій», 1928; «Мина Мазайло», 1929), Софокла («Цар Едіп», 1918), В. Шекспіра («Макбет», 1920). Будучи в'язнем Соловецького концтабору, Курбас здійснив тут вистави «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна, «Аристократи» М. Погодіна, «Учень диявола» Б. Шоу та ін. Написав драму «Джеммі Хіггінс», «Пролог». Автор книги «Шляхи українського театру» і «Березіль», статей «Молодий театр. Генеза – завдання – шляхи» (1917), «Театральний лист» (1918), «Нова німецька драма», «Естетство» тощо. Переклав з німецької мови кн. «Мистецтво вмирає» В. Обюртена, для театру переклав з німецької мови драми «Молодість» М. Гальбе, «Войцек» Г. Бюхнера, комедію «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, з польської – драму «Йоля» Ю. Жулавського, з французької – комедію «Останній лист» В. Сарду, з норвезької – вірш «Березіль» – Б. Б'єрнсона. З приводу своїх літературних спроб 1906-1907 рр. листувався з І. Франком, 1913 р. брав участь у святкуванні його 40-річчя наукової діяльності,

дружив з М. Кулішем. Творча діяльність Курбаса – епоха в українській культурі: він сприяв піднесенню українського театру на новий, вищий щабель, прилученню української сцени до висот світового мистецтва. Його інсценізації глибоко передають дух твору, водночас відзначаються актуальністю осмислення. Курбас проводив велику експериментальну і навчальну роботу в театрі, виховав когорту видатних акторів і режисерів. Його творча практика позначена впливом експресіонізму і конструктивізму. На студії ВУФКУ поставив фільми: «Вендета», «Макдональд»... Незаконно репресований 1933 р. Реабілітований 1957 р. Рішенням ЮНЕСКО 1987 р. у світі відзначено 100-річчя від дня народження Л. Курбаса.

Микола Куліш (1892-1937)

Микола Куліш народився 19 грудня 1892 р. на Херсонщині в бідній селянській родині. Закінчив церковно-парафіяльну школу. 1905 р. на зібрані односельцями гроші продовжив навчання в Олешківському міському училищі, звідки Куліша неодноразово відрахувували за «організацію молодіжних гуртків та неповагу до начальства». Тут почав писати: спочатку вірші, фейлетони, епіграми, гострі статті, сатиричні поеми, які друкував у студентських часописах. За час навчання в училищі Куліш створив учнівський драмгурток, в якому був і режисером, і актором, і драматургом.

У 1908 р. Микола вступив до Олешківської гімназії. Але заклад було закрито, тому Куліш поїхав на Кавказ, де склав екстерном іспити на атестат зрілості. М. Куліш вступив на історико-філологічний факультет Одеського університету у 1914 р., але з початком Першої світової війни був мобілізований на фронт, де зробив військову кар'єру, дослужившись до поручика. 1915-1917 рр. він провів на передовій. У 1917 р. в армійській газеті надрукував свої вірші на громадсько-політичні теми. Одним із перших серед офіцерів полку перейшов на бік революціонерів.

1919 р. М. Куліш сформував у Херсоні селянський полк, з яким воював проти білогвардійців на боці Червоної армії. Враження від цього періоду відбилися у драматичній поемі «Патетична соната». Завершивши у 1921 р. військову службу військовим керівником Херсонського та Дніпровського військкоматів, М. Куліш перейшов на цивільну службу. Після цього завідував Дніпропетровським відділом народної освіти, редагував газету. Створював українські школи, дитячі садочки, працював інспектором народної освіти, склав навіть власний буквар «Первинка». Це була перша українська радянська абетка, матеріал для якої зібрала дружина Куліша за шість років учительювання. У підручник також увійшли уривки з «Кобзаря» та деякі власні Кулішеві вірші та оповідання.

В 1922 р. переїхав до Одеси, де працював інспектором шкіл. Роки перебування в Одесі (1923-1925) – це роки беззупинної боротьби між ретельним виконанням службових обов'язків і бажанням творити. Сам процес творчості у цього письменника як психологічне явище подібний до Стефаникового: Куліш міг писати лише тоді, коли було ідеально прибрано, підлогу вимито, а до його стола взагалі ніхто не мав права навіть підходити, оскільки всі речі лежали там на встановленому місці. Куліш став членом письменницької спілки «Гарт», захопився

ідеями літературного угруповання М. Хвильового «Урбіно», закінчив п'єсу «97», яка зробила його знаменитим драматургом.

Перша п'єса «97» мала тріумфальний успіх вже на сцені театру ім. І. Франка (Харків), а згодом – й інших театрів. Переїхавши до Харкова, знайомиться з М. Хвильовим, заручається підтримкою наркомів освіти О. Шумського і М. Скрипника, створює спільно з М. Хвильовим ВАПЛІТЕ (найбільшу на той час літературну організацію), президентом якої було обрано М. Куліша. Мешкає у столичному письменницькому будинку «Слово». Нарешті співпрацює з Лесем Курбасом і театром «Березіль». Саме тут закінчується «показова» частина біографії драматурга. Та в цей час у країні наступають різкі зміни в гіршу сторону. Починає набирати сили культ особи Сталіна. Щоб врятувати «ВАПЛІТЕ», Хвильовий виходить з цього угруповання, а на посаду президента пропонує М. Куліша. Це зробило драматурга мало не забороненим митцем в Україні. Покоління «зразкових» за біографією, до якого належав М. Куліш, підлягало фізичному винищенню. Кращі п'єси драматурга – «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Ёраса» – були заборонені невдовзі після прем'єри, частину з написаного взагалі не було дозволено до вистави, як і «Патетичну сонату». Як і Хвильовий, Куліш починає переглядати своє ставлення до комуністичної партії та комуністичної ідеї. Він відкрито виступив, що не поступиться своїм мистецьким суверенітетом і не збирається обходити національну проблему і розв'язувати її в білих рукавичках. Після цього на сцену не потрапила жодна п'єса українського автора. У 1932 році виходить постановка про ліквідацію літературних угруповань і створення єдиної Спілки письменників.

На початку 1933 року відбувся розгром «ВАПЛІТЕ» і Микола Куліш не витримав середовища Харкова і зробив подорож по селах України. Від побаченого повернувся до столиці зламаним. Дочка Ольга, навчаючись одночасно у школі і консерваторії, падала з ніг від виснаження і недоїдання.

Смерть Миколи Хвильового неоднозначно вплинула на Куліша. Він був присутній при цьому самогубстві. Під час поховання упав на коліна і закричав: «Сонце моє! Ти перший відкрив нам очі на Україну». Дружина Куліша сховала його мисливську зброю, щоб він не повторив крок друга, проте він сказав: *«Це треба було робити або замість Хвильового, або вже пізно робити... Я знайду в собі сили і буду боротися до кінця»*.

Восени 1933 року Кулішеві з Курбасом ще вдалося поставити у «Березолі» «Маклену Ёрасу». Ця п'єса виявилася останньою Кулішевою художньою річчю, яку побачила публіка. Та органи компартії збагнули підтекст драми, те, що твір не про Польщу, а про Україну. Після сьомої вистави п'єсу заборонили, а театр «Березіль» ліквідували. Хоча Куліш після «Маклени Ёраси» написав ще «Закут», «Діалоги», «Вічний бунт», «Такі», проте ці твори не друкувалися, не ставилися й пропали в роки другої світової війни. Куліша виключили з партії, гонорарів за драми не платили, постійно стежила таємна міліція. У грудні 1934 р. у Харкові Куліш збирався їхати на похорон друга і його заарештували просто на вулиці. Висунули звинувачення у вбивстві першого секретаря обкому партії, зачислили до «Всеукраїнського боротьбистського терористичного центру». Після страшних катувань визнав себе членом ОУН, письмово засвідчив, що є терористом. У цій справі проходило 17 чоловік. Вистояв лише Валер'ян Підмогильний, який

відмовився написати наклеп на самого себе. Вирок – 10 років позбавлення волі, Соловки, Біле море. На відміну від інших, хто проходив по цій же справі, Куліш не мав права працювати, дихати свіжим повітрям, користуватися шпиталем. Для нього була відведена камера-одиночка. В таких умовах відбували каторгу лише М. Куліш та В. Підмогильний. Існує дві версії загибелі письменника. За свідченням очевидців Куліша, Курбаса та інших інтелігентів вивезли на баржі далеко від берега, розстріляли і викинули у Біле море. Інші джерела вказують на те, що Куліша розстріляли 1937 р. в честь 20-річчя жовтневого перевороту.

У 1956 році Військова колегія Верховного Суду СРСР реабілітувала М. Куліша посмертно «за відсутністю складу злочину».

Найістотнішою рисою Кулішевого таланту є трагедійність світобачення, яке поступово перетворюється на трагікомічне, трагіфарсове, що визначає взагалі тип сучасної культури. І з огляду на це нема потреби поділяти творчість драматурга на «канонічну» та «протестантську». Виразно «апокрифічне» забарвлення має, зокрема, не тільки «Народний Малахій», а й перша його п'єса – «97», що її за якимось непорозумінням і досі вважають традиційно-психологічною драмою.

Як драматург М. Куліш послідовно йшов до створення драми модерну, яка за останні сто років набула кілька назв у різних країнах – від драми експресіонізму до драми абсурду. В українській драматургії М. Куліш, свідомо чи підсвідомо, перегукувався з пошуками таких митців, як Б. Шоу і Л. Андреев, Піранделло і Кроммелінк, О'Ніл і Ануй, Жіроду. Український мистецький авангард 20-х – початку 30-х рр. узагалі неможливо зрозуміти без п'єс Миколи Куліша та вистав Леся Курбаса. Навіть перша п'єса драматурга часом торкається таких мистецьких явищ, які були невідомими не тільки в «оказьоненій» літературі, а й у європейських культурах з'явилися дещо пізніше. Так, у «психологічно недостовірному» ранньому фіналі «97» з'являються деякі елементи, властиві драмі абсурду 50-х р.

«97», «Комуна в степах» (1925, 1931), «Прощай, село!» (1933) – трилогія про українське село 1919-1930 рр. й водночас трагічний літопис загибелі українського села. Характерною є вимога видавництва у 1934 році змінити назву останньої п'єси: у словах «Прощай, село!» – цілком закономірно вбачали символ знищення органічної ланки українського буття під час колективізації, хоча автор на думці мав зовсім інше. Справа в тому, що не тільки сама фабула п'єси, за якою типова для драматургії цих років постать середняка окреслювалася в елегантних тонах, що переходили у трагізм безвиході, а й характер дискусії між куркулем (тобто хазяїном) та «партійною лінією» набував рис притчі. Опозиційні персонажі не просто сперечаються, а й розповідають один одному такі собі «казочки» у романтичному стильовому ключі. (Цей прийом знайде довершене втілення у «Патетичній сонаті»). А притча сама по собі завжди звернена у майбутнє, тому «казочки» Кулішевих куркулів сьогодні спримаються дещо інакше, ніж за життя автора.

Якщо у «Комуні в степах», ще дискутується питання про комунальну їдальню, (де неможливо харчуватися навіть звичним до всього незаможникам), то в останній п'єсі трилогії йдеться вже про спалення ікон та виселення частини населення, яка не піддається колективізації. М. Кулішу закидали, що в другій п'єсі він не оспівав колективний рух на селі, протиставивши «комуні» – «колектив», хитрістю створений колишніми багатіями. Але історично драматург не тільки

відчув приреченість комун (члени комуни у п'єсі – це люди самотні та покалічені фізично чи морально, сироти, люди без родини, без коріння, без батька, матері, дружини та дітей, побиті долею, нещасні, аж ніяк не зможуть міцно стояти на землі та хазяйнувати), а й запропонував нездійснений у 20-х рр. шлях створення «колективів» з міцних господарів. Однак цю «пропозицію» не сприйняли.

У мелодрамах «Зона» (1926) та «Закут» (1929) М. Куліш звертається до теми переродження революційної ідеї, катастрофи фанатизму. Жанр мелодрами, традиційний для української літератури, у 20-ті рр. переживає відродження на вітчизняному ґрунті. Цей жанр своїм зверненням до особистого життя партійної радянської людини протистояв офіційній настанові на нівелювання індивідуалізму члена нового колективу. Гра в бюрократичний колективізм вимагала розглядати людину безособово. Тому мелодрама із своїми смішними для сучасної театральної поетики пострілами, вбивствами через ревності, подружніми зрадами у 20-ті рр. була майже єдиною захисницею природного людського в людині, того, що протистоїть парадному офіціозу зборів та мітингів. Обидві п'єси було заборонено, і вони до кінця 80-х рр. зберігалися в архівах.

Творчість Куліша – явище всесвітнього значення. Саме в п'єсах драматурга знайшла повне відображення трагічна концепція епохи та людини, що гине під владою революційного фанатизму ХХ ст. Герой Куліша – це трагічний блазень літаризму приречені на загибель. Гине світ, гине й людина, залишаючи лише трагікомічні скавучання замість великої мелодії. Трагедія буття обертається трагікомедією існування. І в цьому пошуки драматурга наближаються до світової драматургії, розвивають те, що розпочала своєю творчістю Леся Українка, – виводять національну літературу на арену світового мистецтва.

Валер'ян Підмогильний (1901-1937)

Валер'ян Підмогильний народився 1901 р. під Катеринославом у селянській родині. Витоки таланту В. Підмогильного – в його рідному краї. Його внутрішній світ і світовідчуття формувалися під впливом матері – сільської жінки, яка усе життя працювала на своїй землі. Від неї в майбутнього письменника добірна та розмаїта мова, органічна та глибока любов до історії рідного краю. Потяг до минулого поглибився знайомством зі славетним дослідником Запоріжжя Д. Яворницьким.

У 1920 р. після початкової сільської школи вчиться у Катеринославському училищі, де він під псевдонімом друкує в шкільному журналі авантюрні оповідання. У 1917 р. було написане оповідання «Важке питання».

Реальне училище В. Підмогильний у 1918 р. закінчує з «відзнакою» і вступає на математичний факультет Катеринославського університету (згодом навчається на правничому). 1919 р. через скрутне матеріальне становище він залишає навчання, працює вчителем, пише оповідання «Ваня», «Старець», «Пророк», «Добрий Бог», «Гайдамака», «На селі», друкує їх у збірнику «Січ».

У 1920 р. з'являються «Твори. Том І»: «Собака», «Смерть», «В епідемічному бараци», «Повстанці», «Комуніст», «Минуле», «За день», «Колисанка», «Кохання». Цього ж року письменник вирушає до Києва.

З 1921 р. він працює бібліографом Книжкової палати в Києві, одружується з донькою місцевого священника, яка була актрисою театру. У 1922 р. виходить книжка оповідань «В епідемічному бараці». Наступного року в журналі «Нова Україна» (Прага), з'являються новели з циклу «Повстанці», оповідання «Іван Босий». Митець повернувся до Києва, працює редактором «Книгоспілки», зближується з «неокласиками».

У 1923-1924 рр. гуртується і розпадається АСПИС (Асоціація письменників); до якої входили Людмила Старицька-Черняхівська, Микола Зеров, Максим Рильський, Валер'ян Підмогильний та ін.

1924 р. виходить книжка «Військовий літун», за участі Підмогильного (він придумує назву) утворюється група «Ланка».

1926 р. з'являється окреме видання повісті «Третя революція». Цього ж року В. Підмогильний бере участь у створенні МАРСу (Майстерні революційного слова).

Разом з Є. Плужником у 1926-1927 рр. він підготував два видання словника «Фразеологія ділової мови», працював над сценарієм фільму «Коломба» за романом Проспера Меріме.

У 1927 р. виходять збірка оповідань «Проблема хліба» та роман «Таїс» А. Франса у перекладі В. Підмогильного.

У Харкові у 1928 р. виходить друком роман «Місто». Прозаїк їде до Чехословаччини для налагодження творчих зв'язків, редагує журнал «Життя й революція». Наступного 1929 р. повертається до Харкова.

У 1930 р. у Москві в перекладі російською мовою виходить його роман «Місто».

На початку 30-х рр. В. Підмогильний стає визнаним авторитетом перекладацької школи в Україні, консультантом з іноземної літератури при видавництві «Рух».

Протягом 1930-1934 рр. В. Підмогильний організовує та редагує видання творів А. Франса (у 25 т.) та О. Бальзака (у 15 т.), перекладає романи Г. Мопасана, твори Д. Дідро та інших.

У 1933 р. у «Літературній газеті» друкується новела «З життя будинку», де яскраво звучить трагічне передчуття.

У 1934 р. прозаїк був безпідставно заарештований у Харкові як учасник вигаданої групи терористів-контрреволюціонерів у справі вбивства Кірова. Пройшов крізь закритий суд, вирок без оскарження.

У березні 1935 р. його, разом з Є. Плужником, В. Поліщуком, М. Кулішем та іншими сімнадцятьма підсудними, було засуджено до ув'язнення в спецтаборах. Потім письменника вивезли на Соловки, де після повторного перегляду справи особливою трійкою УНКВС Ленінградської області його розстріляно 3 листопада 1937 р.

1937 р. В. Підмогильного розстріляно на Соловках. Є відомості, що в ув'язненні він написав кілька оповідань і роман про колективізацію «Осінь, 1929», але ці твори втрачені. Про все це відомо лише з його стоїчно-спокійних листів до матері та дружини...

У 1956 р. Військова колегія Верховного Суду СРСР визнала відсутність складу злочину і повністю реабілітувала митця.

Національне закорінення було характерним для більшості письменників України першої пореволюційної фаланги, яка стала і наслідком, і генератором закономірного культурного відродження українського народу в першій чверті ХХ ст. А ось те, що двадятилітній вчорашній селяк у час ще не стихлої громадянської війни здійснює переклад роману «Таїс» А. Франса і пропонує його київському видавництву зі своєю передмовою, - це видається напересічним навіть сьогодні.

Ймовірно, що філософська притча «Таїс», широко спопуляризована в Європі на початку ХХ ст., захопила В. Підмогильного ще в училищі. У легенді про долю куртизанки з античної Александрії, яка прийняла християнство, приваблювало уміле відтворення всепереможної сили кохання. Та за зовнішнім сюжетом поставала значно глибша ідея, яку сам А. Франс визначав як пробудження філософських сумнівів – сумнівів до всього, спричиненого сліпою вірою, фанатизмом, соціальною ейфорією, й утверджував ідеї гуманізму, любов до всього природного. Від цього й починалася одна з провідних ліній творчості В. Підмогильного. Від перших юнацьких спроб він поволі, але неухильно виходив на шлях психологічного реалізму (це – поширене визначення 20-х років), який розвивали в передреволюційній українській прозі М. Коцюбинський, В. Стефаник, а в драматургії – Леся Українка та В. Винниченко. Осмислюючи новаторство молоді прози початку ХХ ст., І. Франко відзначав, що нове тут криється не в темах, а в способі трактування тих тем письменником, в умінні бачити й відчувати життєві явища.

Оце прагнення відчувати стан і порухи людської душі й було провідним для новобранця літератури, дев'ятнадцятилітнього автора збірки оповідань, зухвало озаглавленої «Твори, Том І» (Катеринослав, 1920). Вже в цих творах В. Підмогильного не так цікавлять сюжетні перипетії, як зовнішнє сприйняття людиною подій і явищ. Спочатку складалося враження, що автор надто довільний у виборі тематики: в одному оповіданні йшлося про скаліченого робітника, який жебрає на вулиці («Старець»), в іншому – про гімназиста, розчарованого у житті і навмання прибулого до загону гайдамаків, яби десь виявити себе («Гайдамаки»), ще в іншому мовиться про студента, який заповзявся з'ясувати собі поняття соціалізму, та не зміг прочитати жодної брошури, потрапив у полон випадкового кохання («На селі»). Цікавила автора й проблема морального становлення юнацтва («Важке питання», «Добрий бог»).

На тлі тогочасних суспільних подій, у контексті революційно-романтичної поезії й прози така позиція письменника багатьох дивувала, а упередженим поцінувачам видавалося конфронтаційною, відгомонам декадентства, буржуазної культури загалом (що пояснювалося впливами Л. Андрєєва, В. Винниченка, С. Пшибишевського). Тим самим не брався до уваги філософсько-етичний, естетичний аспект творів В. Підмогильного, цілісне сприйняття світу самим митцем. Людина й обставини, колективне й особисте, сліпі інстинкти природи й зобов'язуюча суспільна мораль, суперечності прагнень розуму й серця – такими були художньо-пізнавальні домінанти молодого прозаїка.

Він одразу, може, й сам того до кінця не усвідмлюючи, брав найвищі творчі орієнтири, прагнув до заглиблення в психіку особистості, яка болісно шукає себе, зазнаючи поки що більше поразок, ніж перемог, але не полишаючи наміру пізнати

глибину свого ества й відчуті себе органічною часткою великої системи буття. «Він – на варті страждання, навіть особистого страждання, а не радості людини».

В. Підмогильний, на протигагу багатьом своїм колегам першого пореволюційного призову, не розчулювався від утопічних перспектив колективного «ми», а намагався бачити реальність навколишнього життя, тверезо зважувати здатність людини до різкої зміни обставин її соціального й духовного існування. А правда дійсності мимохіть вела до позиції гуманістичного застереження – до отих філософських сумнівів, якими й був переповнений світ А.Франса, загалом європейської літератури.

Однак свідомість своїх героїв В. Підмогильний не протиставляв суспільному поступу, він лише спрямовував читача до об'єктивної оцінки спроможності людей, які взялися будувати нове суспільство, застерігав від ілюзійних сподівань. Захоплених емоційними гаслами про високі ідеали кликав задуматись: ідеали – прекрасні, але чи всі готові духовно їх сприйняти, чи не занадто ті ідеали віддалені од реальних обставин життя, які формують свідомість «звичайного» індивіда? І щоб заземлити романтичні сподівання, він зображав сучасників у суперечностях матеріального й духовного, в стані елементарного бажання погамувати голод, в спокусах і сумнівах перед моральним збоченням, збереженням чи втратою власної гідності.

Написані на початку 20-х оповідання «Собака», «В епідемічному бараці», «Проблема хліба» (збірка «Військовий літун», 1924) – це твори про переживання приниження людини перед «проблемою хліба», це гіркий, колючий насміх персонажа над собою, коли йому, студенту-філософу, доводиться думати про перевагу борщу над студіями Е. Канта. Це – усвідомлення, що, крім загальної радості, є ще і конкретне страждання розгубленої чи забутої всіма окремої людини. Втім, не можна сказати, що письменник бачить і осмислює лише таких персонажів, їхній внутрішній стан і оминає діяння, і діяльних героїв. В оповіданні «Син» (1923), одному з кращих в українській літературі про голод початку 20-х років, розкривається непересічна особистість Грицька Васюренка, молодого селянина з гостро розвиненим моральним чуттям, опертим на засади народної етики, якою він коригує свої дії в найекстремальніших ситуаціях. А в новелах «Історія пані Ївги», «Військовий літун», «Сонце сходить» (збірка «Проблема хліба», 1927) постають інтелігенти, душі яких терзає провина за колись сите життя, і ведуть відчайдушну, до трагічності, зовні приховану боротьбу за нове розуміння й сприйняття світу.

Тогочасна критика так оцінювала В. Підмогильного: відтворення колізій між окремою особистістю та оточенням – це не що інше, як «специфічно-інтелігентська література». А інтелігент, за подібними мірками, – це той, кого роз'їдають песимізм та скептицизм, яким не місце в пролетарському мистецтві. Складний і суперечливий процес пристосування героя до зміни життєвих вимог і обставин трактувався як така собі «трагедія непотрібної трагічності», котра, чим іронізувала критика, В. Підмогильний розглядав як серйозну психологічну реальність. Чуттям художника він уже тоді, в середині 20-х рр. помічав, що заохочується нова, спрощена «методологія» в письменстві, нав'язується розуміння літератури як ілюстратора соціально-економічних програм, а природне апелювання до морально-психологічної природи людини зневажливо оголошувалося «інтелігентщиною», попутництвом, рецидивами буржуазної культури.

Уже на початку літературної дискусії 1925-1928 рр. В. Підмогильний на одному з публічних диспутів говорив з тривогою, що справа не так у тезі М. Хвильового «Європа чи просвіта?», як у тому, що в літературі, як і в інших галузях життя, з'явився небезпечний тип «ура-комуніста», що продовжує гопаківські традиції», орієнтуючись за всяких обставин виключно на примітивність свого мислення». У літературі ця орієнтація призвела до того, що художній твір, як тільки він «не відповідав вимогам офіційної ідеології», його «засуджують незалежно від того, чи гарний він, чи дійсний і чи потрібний».

За В. Підмогильним для української літератури особливо важливим мало бути продовження лінії інтелектуальної, філософсько-психологічної прози, активно культивованої в XVI-XVII ст., за умов безпосереднього контактування з культурою Західної Європи. На переході до XX ст. ця лінія відроджувалася у творах І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської. Але на цей час їх уже не було на практичному полі творчості. Глибоке осмислення (завдяки перекладам) французької класики, усвідомлення, що для розвитку літератури необхідний синтез національного змісту і європейської форми, спонукав В. Підмогильного до пошуків в цьому напрямі.

У цих прагненнях письменник, однак, не був винятком. До класичної європейської традиції свідомо тяжіли «неокласики». У прозі ж, крім самого В. Підмогильного, цілеспрямовано йшов цим шляхом хіба що близький до неокласиків, майже невідомий сьогодні М. Могілянський, новелістику якого цінував М. Коцюбинський. І «неокласиків» і М. Могілянського, і самого В. Підмогильного, як і все угруповання «Ланка» (МАРС), до якого він належав, ортодоксальна критика одразу віднесла до попутників – тобто тих, хто, мовляв, гальмував чи, принаймні, не прагнув творити нову радянську літературу. Ця наличка супроводжувала їх довгі роки, навіть по смерті. Та разом з тим краще, що складалося тоді в основу нової літератури, належало саме тим, які не спокушались агітками, а прагнули до пізнання людини, багатомірного сприйняття світу.

Проза В. Підмогильного тематично розмаїта: через усю творчість письменника 20-х років магістральною лінією проходить чи не найпоширеніша в тогочасній літературі тема: революція і людина. Тільки В. Підмогильний сприймав її інверсійно: людина і революція, і відповіді на питання, котрі поставали перед українською культурою, нацією загалом, пов'язував, передусім, із проблемою міста й села, їхніх взаємин, тобто двох класів, зображуваних у минулому й сучасному, в соціальному та національному аспектах, в контексті життя всього народу.

Найвиразнішим прикладом щодо цього в 20-ті рр. й пізніше називалася повість В. Підмогильного «Третя революція» (1925), що була своєрідним другим етапом художнього осмислення прозаїком проблеми «місто – село». В. Підмогильний наполегливо відтворював складнощі суспільних взаємин двох класів з того «затінкового» боку, що не захоплювався до глибшого пізнання вже тоді, а згодом і взагалі розцінювався як контрреволюційна пропаганда з відповідними висновками і щодо подібних творів, і щодо самого автора.

Проблема міста й села цікавила В. Підмогильного від самого початку його творчості. Досить виразно вона окреслилася в повісті «Остап Шаптала» (1921), де герой-селянин, здобувши в місті освіту, маючи тут посаду, все ж почувається незатишно: його нітить атмосфера байдужості до окремої людини, власна

загубленість у цьому світі, моральна провина за свою відірваність од джерел. Критика зустріла повість спокійно, хоча й звинуватила автора в натуралізмі, захопленні «екзотикою буденщини». А проте це був один із перших взірців великої форми в українській пореволюційній прозі.

Зате бурхливий резонанс у критиці викликав цикл новел «Повстанці». З особливою дражливістю сприймався той факт, що, помічаючи зволікання із випуском нової збірки в київському видавництві, автор передав новели для публікації до емігрантського журналу В. Винниченка «Нова Україна» (Прага-Берлін, 1923). Та головне було в іншому. Письменник чи не вперше в радянській прозі (цикл почав друкуватися в 1920 р. в катеринославській газеті «Український пролетар») відобразив реальні труднощі, що склалися внаслідок командно-штучних, політико-економічних перетворень на селі, від яких залежала подальша життєспроможність більшовицької держави. Жорстокість і насильство, що супроводжували революцію, залишалися й далі; на наступному етапі, зокрема, мали місце і в стосунках із трудящими.

Такою була реальна суспільна ситуація того часу, й реаліст В. Підмогильний не міг її не відобразити в своїй творчості. Йшлося ж бо про драму селянської душі: знову брати до рук зброю для кровопролиття чи вирощувати хліб? Щоправда, в новелах «Повстанці» немає батальних сцен. У романтично-імпресіоністичних барвах подано кілька картин про вступ сільських юнаків до загону повстанців, атмосферу в самому загоні (тут помітний вплив «Тараса Бульби» М. Гоголя), про маніфестацію тої вольниці, котра не визнає ніяких обмежень і тому зневажає унормоване життя, в першу чергу міське.

В. Підмогильний зумів відтворити й розшарування в середовищі повстанців, показати зародки втіленої в образі отамана Кремнюка анархічної, руйнівної сили, готової нищити не лише місто, а й село і все навколо заради абсолютної ідеї про волю. Письменник тим самим ніби застерігав від небезпечних прагнень насильно руйнувати природу селянина й силоміць вести його до соціалістичного раю. А в оповіданні «Іван Босий» (1922), яке фактично примикає до циклу «Повстанці», В. Підмогильний, вдаючись до засобів ірреальності, ще гостріше зобразив тогочасну ситуацію на селі, показав протистояння невдоволеного селянства й нової влади.

Годі говорити, що сприйняття цих суто художніх образів і картин, створених В. Підмогильним, було вульгарним, упередженим, і це наклало помітний відбиток на весь наступний творчий шлях прозаїка. Проте письменник і далі розгортав художнє дослідження взаємин міста й села, їх загострення – «третьої революції», за визнанням теоретиків анархізму. Це визначення, можливо, надто образне, засвідчувало очевидну конфронтацію села й міста, а насправді – села і нової «комуністської» політики щодо нього. Автор «Трьої революції» прагнув осмислити це явище глибше: як національну трагедію, що призвела до розшарування, замість очікуваного об'єднання, будівничих сил українського народу.

Порівняно з попередніми творами це розгорнуте художнє дослідження, психологічне пізнання характерів, аналіз життя сім'ї міських інтелігентів, через яку проходить вістря зображених суперечностей В. Підмогильний лаконічно й виразно (взагалі повість компактна композиційно, з енергійним ритмом сюжету) змалював досить типове для тогочасної літератури класове розшарування в родині під

впливом революційних подій. Помітно, що письменник свідомо вдавався до психоаналізу – це виявляє і його власна художня творчість, і дослідження ним поезики класиків та сучасників (статті й рецензії про творчість І. Нечуя-Левиського, М. Рильського, Ю. Яновського).

Про те, як прагнула селянська молодь сама «вийти в люди», здобуваючи колись недосяжну науку, й водночас як розуміла свою місію у відвоюванні зрусіфікованого царизмом міста, в усуненні існуючого тут антагонізму, розповідь письменник у своєму найвидатнішому творі – романі «Місто». Книга вийшла двома виданнями в Україні (1928, 1929) і була одразу перекладена російською мовою в популярній серії «Творчество народов СССР» (1930).

Розповідь подана через історію душі Степана Радченка – енергійного сільського юнака, який приїздить до Києва, вступає до технічного інституту і сподівається повернутися з новими знаннями на село. Та в Києві юнака захоплює літературне життя, він починає писати, стає відомим письменником і залишає навчання. Був певен, що вирушає «завойовувати» місто, це, здавалося, міщанське, вороже середовище, що місту потрібна «свіжа кров села», яка змінить «його вигляд і істоту. І він – один із цієї зміни, якій й долею призначено перемогти». Але, вгрузаючи поступово в нове життя, стає його апологетом, і думки про повернення остаточно зникають.

Проте це передусім – психологічний твір. Образ Степана Радченка далеко не однозначний, як його часто трактували. Письменник вивів людину, в якій постійно воюють добро і зло, яка інколи заради собистого утвердження здатна піти навіть на переступ, не страждатиме й від людських жертв, і разом – це неординарна особистість із виразною суспільною й психологічною неодноримісністю, не позбавлена вміння скептично, а то й іронічно, сприймати себе і навколишній світ. В романі, отже, відбулося – так чи інакше – уважне освоєння В.Підмогильним європейської літератури, зокрема творів «Батько Горіо» Бальзака, «Любий друг» Мопассана, «Кандід» Вольтера, які тоді перекладав В. Підмогильний.

Роман «Місто» переконав критику в тому, що письменник «цікавиться не людством, а людиною». Ця, на сьогодні цілком прийнятна характеристика, звучала далеко не позитивно в той час, коли в літературі вироблявся курс на уславлення колективізму, а психологізм зневажався як традиція «дрібнобуржуазна», як вияв ворожої ідеології. На традиції європейської класики закликали орієнтуватися й М. Хвильовий та ряд інших учасників літературної дискусії 1925-1928 рр. і передовсім це мав на увазі Й. Сталін, який у закритому листі (26 квітня 1926 р.) партійному керівництву республіки (Л. Кагановичу та ін.) характеризував національні проблеми на Україні як боротьбу «проти російської культури та її найвищого досягнення – ленінізму».

Володимир Винниченко (1880-1951)

Володимир Винниченко народився 16 липня 1880 р. в селі Веселий Кут Єлисаветградського повіту на Херсонщині (тепер Кіровоградська область) в родині робітників. У народній школі Володимир звернув на себе увагу неабиякими здібностями, і вчителька переконала батьків віддати хлопця до гімназії. Йому, наймитові, судилося зазнати того, що й іншим селянам-бідарям, заробітчанами, –

жорстокої експлуатації, приниження людської гідності, голоду й відчаю, що вибухає сліпою помстою. У старших класах гімназії він був членом революційної організації, писав революційну поему, за яку одержав тиждень «карцеру», і зрештою його виключили з гімназії.

У Златополі В. Винниченко екстерном складає іспити за середню школу і з 1900 року стає студентом юридичного факультету Київського університету, де створив таємну студентську революційну організацію «Студентська громада». Та вже з першого курсу його виключають і ув'язнюють як члена місцевої організації Революційної Української Партії (РУП). Відтоді письменник не припиняє політичної діяльності. Йому заборонено жити в Києві, а про поновлення в університеті не могло бути й мови. Тому вирушає на Полтавщину, де продовжує революційну агітацію. Забирають у солдати – а він тікає з війська й емігрує за кордон. Нелегально переходить кілька разів кордон із забороненою революційною літературою, та потрапляє до рук жандармів. Пригадали йому тут і дезертирство з армії – та на півтора року ув'язнили в камеру-одиночку Київської Лук'янівської в'язниці та в «дисциплінарний батальйон».

У 1902 р. Винниченко заявив про себе як літератор: опублікував твір «Сила і краса». Через виключення з університету його позбавлено права на відтермінування служби й забрано в солдати. Але замість того Володимира тримали під арештом в канцелярії, боячись його революційного впливу на товаришів. Вночі, переодягнувшись у цивільне ходив агітувати серед пролетаріату. Про цю діяльність довідалися і Винниченко під загрозою арешту емігрував до Галичини. У Львові він брав участь у виданні партійних газет, писав книги на революційні теми.

У 1903 р. при перевозі нелегальної літератури з Галичини до Києва на кордоні Винниченка знову заарештовано. Як дезертира і революціонера посадили у військову в'язницю і мали засудити до військової каторги. Пробув у в'язниці півтора роки і звідти його звільнила перша російська революція 1905 р. Під час ув'язнення Винниченко написав низку літературних творів. Повість «Голота» навіть отримала першу премію часопису «Київська старовина».

У 1905 р. Винниченко повернувся під чужим прізвищем в Україну, провадив революційну агітацію серед селян. Наступного року написав низку оповідань: «На пристані», «Раб краси», «Голод», «Малорос-європеець», «Ланцюг» тощо. З'явилась друком перша збірка оповідань «Краса і сила» - як реакція відгук І. Франка: «І відкіля ти такий узявся? Серед млявої тонко артистичної та малосилої або ординарно шаблонової та безталанної генерації українських сучасних письменників виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом як саме життя, в суміш українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не має меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості».

«Кого у нас читають? – Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки інтереси сходяться на літературі? – Винниченка. Кого купують? Знов – Винниченка». Ця загальновідома оцінка видатного митця – свідчення неабиякої слави молодого тоді українського письменника. Слави заслуженої, бо в 1909 р.,

коли М. Коцюбинський захоплено вітав талановитого новеліста, драматурга В. Винниченка активно виставлялась на українській та російській сцені.

У 1907 р. Винниченко був знову заарештований і відсидів у в'язниці 8 місяців. Як тільки його випустили він ще раз емігрував. У цей період написав багато творів на соціальні та етичні теми: «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Контрасти».

У 1908 р. він перебував у Швейцарії, Італії, Франції. Протягом 1910-1913 рр. письменник проживав у різних країнах Європи.

У 1914 р. Винниченко повернувся в Україну, перебував на нелегальному становищі. У 1917 р. став одним із організаторів і керівників Центральної Ради, згодом головою першого українського уряду – Генерального Секретаріату. Був одним із керівників Директорії – нового уряду Української Народної Республіки.

У 1918 р. був арештований гетьманськими офіцерами. Звільнений від арешту через протест української громадськості.

Болісні роздуми Винниченка про роз'єднаність українців відбилися у драмі «Між двох сил» (1919 р.). Він розійшовся в поглядах з більшістю Директорії й уряду, виїхав за кордон.

У 1920 р. Винниченко приїхав в Україну, але незабаром востаннє залишив її 23 вересня 1920 р., відмовившись від співробітництва в уряді радянської Української. І вже на V Всеукраїнському з'їзді Рад у Харкові (25 лютого – 3 березня 1921 р.) його називатимуть запеклим націоналістом і ворогом радянської влади та ще й «узаконять» те спеціальною ухвалою. Зрозуміло, для того щоб поставити популярного письменника й політичного діяча «поза законом» як «ворога народу», потрібно було мати певні підстави. Ними виявились статті й заяви митця, які він друкував в органі Закордонної групи Української Комуністичної партії «Нова доба». Це передусім його «Лист до українських робітників і селян», дописи «Не в усьому чесні з собою», «Справозавдання в подорожі на Україну», а особливо – памфлет «Революція в небезпеці».

Основними причинами занепаду революції В. Винниченко вважав те, що в Росії і в Україні майже немає радянської влади, а є диктатура осіб, авторитетів, невеличкого абсолютного центру: «Всякі спроби творити щось нове, боротись за нові методи хоч би в середині партії, бюрократично караються. Ні свободи слова, ні свободи зібрань в партії немає».

Звісно, різке, безкомпромісне осудження диктатури партії, яка почала «витворювати з себе якусь упривілейовану касту», її політики абсолютного центрлізму, недовіри до українців-комуністів, прихований курс на творення нової «єдиної і неділимої», не могло не викликати зливи ідеологічних «розвінчань» В. Винниченка-політика. Але дискредитувати письменника комуністична партія не наважувалася. В Україні він найпопулярніший з усіх письменників, як класиків, так і сучасних, він найчитабельніший. Доводилося миритися. До пори, до часу...

Критика чутливо зреагувала на щире зізнання, що так емоційно й чесно виливалося з душі на папір, бачила глибоке співчуття до гноблених і гнаних сільських трударів, безправних, вимуштруваних до механічної покори солдатів, здеморалізованих босяків і спраглих до свободи й правди пролетарів. Усе це В. Винниченко відтворив у повістях «Краса і сила», «Біля машини», «Голота», в

оповіданнях «Суд», «Боротьба», «Темна сила», «Мнімий господін», «Честь», «Студент», «Солдатики!», «Федько-халамидник»..

Краще визначити образно-стильову особливість художнього мислення В. Винниченка-прозаїка важко. Він бачив життя в усій повноті його суперечностей і неоднозначностей вираження, сам переживав багато драматичних ситуацій і відтворював їх емоційно, гостро, правдиво. В українську літературу, яка пишалася талантами І. Франка і Лесі Українки, М. Коцюбинського і В. Стефаника, О. Кобилянської і М. Черемшини, яскравим метеором ввірвався бунтівливий дух революціонера. В. Винниченко пише оповідання й драми, повісті й комедії, публіцистичні статті й романи, які з охотою публікують російською мовою, хоча здебільшого він це робить сам, як, наприклад, роман «Чесність з собою», про нього сперечаються критики, його талантом, «як дорогим скарбом нашого народу», захоплений М. Коцюбинський.

Його п'єси й романи інтригували, захоплювали й драгували, бо черпав і ситуації, і характери з особисто пережитого у в'язницях, на засланні, в еміграції, сміливо «освоюючи» гострі соціально-політичні та морально-психологічні колізії своєю епохи. З'являються різні, найчастіше полярного змісту рецензії – від беззастережного прийняття до повного заперечення його творів, як аморальних, безжально сатиричних щодо свого, рідного. Емоційний і безкомпромісний, він бере з життя такі характери й долі, такі колізії та конфлікти, які українська література не освоювала. Для В. Винниченка не існує заборонених, психологічно «непосильних» тем і проблем. Зрада, компроміси, ренегатство, грубі, неупокорені прагнення, сексуальні проблеми, імпульсивно вибухаючі, темні, приховані в глибинах підсвідомості інстинкти, добро, «чесність з собою» – все це є об'єктом посиленого зацікавлення письменника.

Протягом 1924-1932 рр. «Рух» видав «Зібрання творів» В. Винниченка в 23 томах.

У 1930-1932 рр. «Книгоспілка» підготувала до друку «Зібрання творів» письменника в 28 томах, багато оповідань і повістей українською та російською мовою вийшли в Києві, Харкові, Москві, Ленінграді.

У вересні 1933 р. В. Винниченко написав відкритого листа до Політбюро КП (б)У, в якому звинуватив Сталіна в голодоморі й масових репресіях проти українського народу. Цей лист викликав різке заперечення на пленумі ЦК КП(б). З цього року творчість Винниченка була заборонена: книжки вилучені з бібліотек і знищені, літературознавці не досліджували праці, в школі твори не вивчалися. Самого автора назвали «буржуазним націоналістом».

Роки війни підірвали вже ослаблене здоров'я Винниченка. У 1951 р. письменник помер, похований на цвинтарі Мужена поблизу Канн у Франції.

В. Винниченко написав понад сто оповідань, п'єс, сценаріїв, статей і памфлетів, історико-політичний трактат «Відродження нації», двотомну етико-філософську працю «Конкордизм», чотирнадцять романів (один із них незавершений). Одинадцять великих творів В. Винниченко написав за кордоном. Після смерті письменника в його архіві залишилися невідомі читачеві романи «Поклади золота», «Вічний імператив», «Лепрозорій», «Слово за тобою, Сталіне!», низка оповідань, п'єс та сценаріїв, обсягове листування, збірка його малярських творів «Щоденник» за 1911-1915 рр. 3-поміж недописаних творів – роман

«Хмельниччина», серед нездійснених задумів – «Монографія визволення», «Роман боротьби», «Хроніка великого зрушення». Це орієнтовні назви майбутнього, запланованого ще на початку 20-х років «Роману мого життя» чи мемуарно-історичної «Хроніки українського відродження» (з доби останніх 50 років).

В. Винниченко митець – яскрава індивідуальність, у якій поєдналися найсуттєвіші риси перехідної доби – від критичного реалізму до модернізму. У своїй творчості йому судилося прекинути своєрідний ідейно-естетичний «місток» до нової, стимульованої європейським мистецтвом української літератури і створити оригінальний мистецький світ. Цей світ увібрив і соціальний критицизм, аналіз історичних та соціально-політичних обставин, об'єктивне повістування, авторську оцінку дійсності, раціональне використання елементів поезики імпресіонізму та символізму тощо. Письменник сміливо долав межі психологічного пізнання людини, відриваючи нові перспективи розвитку реалізму й неоромантизму. Художній досвід, набутий М. Коцюбинським, Лесею Українкою, О. Кобилянською, естетичні пошуки українських модерністів (що гуртувались навколо журналів «Світ» (1906-1907); «Будучність» (1909), молодих львівських поетів (об'єднаних «Молодою музою»), київських поетів (друкувалися в «Українській хаті» - 1909-1914) настійно осмислювалися молодим В. Винниченком. Він творив на зламі двох культурно-стильових епох і, головне, не прагнув роз'єднати ланку традицій, а утвердити своєю творчістю неминучість і необхідність нових форм, прийомів і засобів для художнього пізнання людини в нових реаліях її буття. Митець володів даром органічного підпорядкування художньої структури твору ефективному емоційному «самовираженню» характерів, які в процесі сюжетного дійства розкривають глибинні психоемоційні – на рівні інтуїтивного, підсвідомого – імпульси-реакції на свої вчинки й на вчинки інших. Письменник не прийняв народницького етнографізму й побутового реалізму своїх попередників, а набував необмеженої свободи у творенні таких сюжетних колізій, завершення яких майже неможливо передбачити. Його герої в переважній більшості «не чекають» на схвалення чи на осудження своєї поведінки, бо діють в екстремальних морально-психологічних ситуаціях, які свідомо витворює письменник.

Ці соціально-моральні колізії, які спричиняють складні етичні конфлікти і змушують героїв вступати в боротьбу з фатумом, захищати себе шляхом вибору одного-єдиного рішення – основний засіб виявлення його героями своїх сил у боротьбі за право бути собою, бути суверенною особистістю, здолати «дисграмонію» між реальним і бажаним, бути «чесним з собою».

Вони воліють бути незалежними від натовпу, юрби, суспільної моралі, різного роду умовностей, приписів і обов'язковостей тільки тому, що йдуть за внутрішнім покликом бути вільними, а не рабами.

Майстерність художника виявилася передусім у творенні конфліктів, що героїв випробовують на моральну витривалість, збереження, на відстоювання свого «я». Складається враження, що його героїв провадить в цю круговерть випробувань якась таємнича сила, що причаїлася в глибинах підсвідомого і підштовхує людину зсередини на край прірви. Чи вистачить сил у неї зупинитися, зазирнути в темні глибини свого непізнаного «я», своїх інстинктів і жадань? Чи може людина бути «чесною з собою» в таких ситуаціях, коли, здається, від неї вже нічого не

залежить? Як розв'язати конфлікти між розумом і серцем, між свідомістю та інстинктом, між обов'язком і почуттям?

Важливе місце в усьому творчому доробку майстра посідає його драматургія, адже п'єси В. Винниченка зіграли дуже важливу роль у становленні українського театру і в культурному відродженні українського народу. І формою, і змістом вони творили своєрідну, національно новаторську драматургію в річищі новітніх течій європейської драми, яку на той час репрезентували Г. Ібсен, А. Чехов, М. Метерлінк, К. Гауптман, А. Стріндбер. Талановитий драматург переакцентував тематику своїх п'єс на дослідження людської особистості, на морально-психологічне випробування внутрішніх сил людини у боротьбі за утвердження свого «я», своїх принципів і прагнень.

Винниченко-драматург усвідомлював, що український театр треба європеїзувати – надати йому філософської глибини, гостроти, динамізувати дію. Наскільки це вдалося, свідчить той факт, що його п'єси посіли провідне місце в репертуарах «Молодого театру» Леся Курбаса, українського театру М. Садовського та драматичного театру імені Івана Франка. В останньому протягом 1920-1921 рр. йшли п'єси «Гріх», «Дисгармонія», «Панна Мара», «Співочі товариства». Твори драматурга були популярними не лише в Україні, але й за її межами. З особливим успіхом у країнах західної Європи йшли драми Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Брехня». Їхня тематика – дослідження людської особистості, морально-психологічне випробування внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження свого «я». Але інтерпретація тих тем і морально-етичні проблеми, що поставали з творів Винниченка, були новаторством в українській літературі початку ХХ століття. Герої цих п'єс прагнули незалежності від будь-кого і будь-чого: юрби, моралі, приписів, умовностей. Драми Винниченка – це стихія, бунт, виклик самому життю. Смілива тематика, свідомість та інстинкти, мораль, честь і зрада. Керуючись своїм відомим принципом «чесності з собою», як і знаменитим висловом Шопенгауера: «Філософові, як і поетові, мораль не повинна закривати правди», автор підіймав завісу, прикивав у найпотаємніші схови психології і проводив експерименти на людській душі. Драматургія Винниченка вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, неореалістичними тенденціями, модерном, символізмом, «новими горизонтами», з яких глядач має змогу проникати в глибини світу підсвідомості.

У ці ж роки В. Винниченка виставляють і на російській сцені. Загалом, період 1910-1912 рр. – «зоряний час» для драматурга. У ці роки були написані, крім «Базару» й «Брехні» (1910), п'єси «Співочі товариства» (1911), «Чорна пантера і Білий Ведмідь» (1911), «Дочка жандарма» (1912), «Натусь» (1912); у 1913 р. з'явилися «Молода кров», згодом – «Мохноноге», «Мemento», «Гріх», «Кол-Нідре», «Над», «Великий секрет», «Пророк» (остання була надрукована лише після смерті автора).

На драматургію В. Винниченка новий театр покладав надію на осучаснення і проблематики, й стилістики сценічного мистецтва, на народження нової театральної культури європейського рівня.

Творча енергія В. Винниченка-художника не згасала. Він працює натхненно в різних жанрах, сповідуючи моральне кредо: «чесність із собою». Не шкодує ні

оміщаненого, зденаціоналізованого робітника, задля соціального визволення якого прирікає себе на підпільну боротьбу, ні засліпленого міщанським колоритом дрібнобуржуазної «інтелігентності» заможного селянина, ні хижої юної селянки домашньої робітниці в місті, ні щирого поміщика-«малороса» з його українофільською патріархальщиною, ні самовпевненого російського чиновника-шовініста, ні наляканого, схильного до блискавичної мімікрії єврея-лихваря...

Письменника глибоко вражає хворобливе, патологічне, егоцентричне в людині, незважаючи на те, до якого світу – буржуазного чи пролетарського – вона належить. Він із тривогою спостерігає наростання таких суспільних настроїв і переживань, які сприяють формуванню здеморалізованих, одержимих ідеєю насильства в здобутті влади, спраглих до помсти фанатиків у подобі гордих «надлюдей», які готові в ім'я досягнення мети підкорити й партійних і безпартійних добрих і злих, чесних і моральних (драма «Щаблі життя», романи «Чесність з собою», «Рівновага», «По-свій!», «Божки», «Хочу», «Записки Кирпатого Мефістофеля»).

Незабаром із мандатом ЦК УСДРП письменник вирушає за кордон, начебто для участі в міжнародній соціалістичній конференції, але зупиняється в Австрії. Втішається спокоєм, самотністю, намагається взятися до праці, але його думки повсякчасно на Україні.

Після цього Винниченко пориває з УНР. Після закордонної конференції УСДРП 14 вересня 1919 р. він із кількома колегами виходить з УСДРП і створює у Відні Закордонну групу Української Комуністичної партії, організовує політичний, економічний і науковий тижневик «Нова доба», який починає виходити з березня 1920 р.

На сторінках «Нової доби» він публікує багато своїх статей, де аналізує минулі події, викладає свої погляди та позицію щодо розвитку політичної ситуації в Україні, гостро засуджує політику Директорії і продовжує переговори стосовно виїзду до Москви, наполягаючи на своїх умовах: «Самостійність державна; цілком незалежний, чисто національний український уряд; українська мова в усіх інституціях, урядах, школах; не тільки посередні, але й безпосереднє, активне національне визволення; незалежне військо, військовий і економічний союз та взаємна найтісніша допомога. Без вирішення цих питань їхати не можемо».

Звісно, ці умови, вибудовані, по суті, на принципах конфедерації, не могли бути прийняті, тим паче за відсутності В. Винниченка. Тому він вирішує все ж таки повернутися, щоб домагатися поставленої мети. Свідомо готується «йти на всі труднощі, небезпеки, на кров і вигнання», жертвує затишком, спокоєм, планами улюбленої творчої праці – аби лише була з того якась користь для рідного народу. На цей крок він наважується й тому, щоб своїм прикладом заохотити інших, переконати в необхідності будувати нову Україну.

Переживаючи за Україну, за майбутнє українського народу, В. Винниченко намагається переконати міжнародну громадськість зверненнями до політичних діячів і до Організації Об'єднаних Націй в необхідності згуртування усіх миролюбних сил у боротьбі проти ядерної війни, за збереження природи, за утвердження принципів організації суспільства й світу на соціалістичних засадах, до «світового миру без бомб і барикад». Він то висуває напередодні війни з фашизмом ідею європейського протекторату над Україною, то проголошує ідею

колектократії – ідею кооперативної форми організації виробництва, вільної творчої праці, відсутності найму та експлуатації...

Вже напередодні смерті, 1950 року, він звертається до української еміграції, роз'єднаної різними течіями, із запереченням поширеної на Заході думки щодо існування української держави тільки в еміграції, тільки «морально», тільки під прапором державності, який тримають дві чи три невеличкі групки людей, котрі називають себе «урядами»: *«Українська держава і державність на Україні є. Ні відмовлати їй, ні творити нема потреби. Тридцять років тому її виборов, відновив і створив український народ. За неї він тридцять років не преставав і не перестас боротись, за неї він ніс і несе там, на Україні, величезні жертви своїми краццими синами, замученими по тюрмах, таборах, каторгах».*

Із цим спраглим переконанням видатний письменник та політичний діяч В. Винниченко відходить із життя.

Володимир Винниченко займає виняткове місце в українській літературі і, особливо, в історії української драматургії, українського модерного театру. Його твори значною мірою сприяли модернізації українського театру, виведенню його на європейський рівень. Своєю формою і своїм змістом вони відтворювали своєрідну національну новаторську драматургію в дусі новітніх течій європейської драми – драм Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка.

Олександр Довженко (1894-1956)

Видатний режисер, письменник, сценарист і педагог Олександр Довженко народився на Чернігівщині 1894 року у селянській сім'ї. Чотирнадцять дітей мали вирости у його батьків, але багато з них померли у зовсім юному віці. «Автобіографія» митця свідчить, що з багатодітної сім'ї жити лишилися тільки Сашко і його сестра.

Сашко вчився у парафіяльній школі, потім у Сосницькому міському чотирикласному училищі, і, закінчивши його на «відмінно», 1911 року вступає до Глухівського учительського інституту. У студентські роки він уже заявляє про себе як про людину мистецтва, демонструючи при цьому неабиякий талант яскравого просвітителя і культурного діяча. Юнак дуже багато читає, малює і бере участь у виставках, навіть в одному із сіл організовує етнографічний хор.

По закінченні інституту з 1914 року вчителює. За призначенням Олександра Довженка як молодого фахівця направили до другого Житомирського вищого початкового училища, а там довелося йому викладати фізику і природознавство, географію та історію, і навіть гімнастику. Втім, і при такому рясному розмаїтті навчальних дисциплін молодий учитель досить швидко завойовує дитячі серця.

У 1917 році Довженко переїздить до Києва, де спочатку продовжує вчительську кар'єру, а невдовзі вступає на економічний факультет Комерційного інституту.

1918 року він стає головою громади Комерційного інституту, а у 1920 році бере участь у житомирському та київському підпіллі. Працював у Київському губернському відділі народної освіти й мистецтва, був комісаром Першого театру Української Радянської республіки – театру імені Т. Г. Шевченка. 1921-1923 роки – період, коли О. Довженко перебуває на дипломатичній службі. З осені 1921 року

він працює завідувачем відділу при українському посольстві у Варшаві, а з весни 1922 року обіймає посаду секретаря консульського відділу торговельного представництва УНР у Німеччині. Тут він вступає до приватної художньої майстерні професора Віллі Еккеля, відвідує лекції у Берлінській академічній вищій школі образотворчого мистецтва й, отримуючи урядову стипендію, навчається живопису в Мюнхені.

У липні 1923 року Олександр Петрович повертається до Харкова і досить швидко завойовує популярність як художник-карикатурист. Його карикатури (здебільшого політичні) з'являються у газеті «Вісті ВУЦК» під псевдонімом «Сашко». Працюючи у «Вістях» на посаді художника-ілюстратора до 1926 року, Довженко бере найактивнішу участь у літературно-мистецьких зустрічах та дискусіях. Він належав до спілки пролетарських письменників «Гарт» та літературної організації ВАПЛІТЕ.

1926-1928 роки – період Довженкового злету як кіномитця, і злет цей саме в зазначені роки відбувається на Одеській кіностудії. 1926 року Олександр Довженко поставив повнометражну комедію «Вася-реформатор», де виступив сценаристом і співрежисером. Даною комедією було започатковано дитячий радянський кінематограф. Цього ж року з'явився його короткометражний фільм «Ягідка кохання» (сценарій і режисура). У 1927 році Довженко знімає революційно-пригодницький фільм «Сумка дипкур'єра» в якому зіграв свою єдину за все життя роль кочегара, заявивши про себе при цьому як талановитий актор: в епізодичній ролі йому вдалося створити привабливий символічно-патетичний образ.

Самобутня творча індивідуальність митця розкрилась у новаторському фільмі «Звенигора» (1928 рік). Фільм віртуозно поєднав історію, казково-міфологічну сюжеттику і хроніку громадянської війни, епос, лірику, сатиру і глибинну філософію. Так, уперше в історії кіномистецтва до тканини одного фільму вводилися одночасно епічна, філософська і лірична стихії.

Наскрізнний мотив «Звенигори» – фольклорна колізія пошуків скарбу. Головний герой кіноповісті, давній український дід, який є персоніфікацією роду, впродовж тисячі років шукає чарівний скарб, який може принести йому щастя.

Ніколи вже більше у Довженка не буде такої таємничої і первозданної природи, як у цьому творі. Саме зі «Звенигори» у творчості письменника з'являється тема, яка лейтмотивом пройде і крізь дві наступні його кіноповісті – «Арсенал» і «Землю»: пошук істини в одвічній єдності людини і природи, віра в те, що справжнє щастя можна віднайти лише в їхній гармонії. Довженко намагався створити цю єдність, показуючи у творі героя і природу в багатовимірних і складних стосунках, у взаємодії. Трагедію людини митець пояснює розривом цих зв'язків, відторгненням людини від природи, від землі, втратою пам'яті про своє минуле, переходом у світ відлюдності. Ось чому Дід, який є одночасно фольклорно-міфологічним і реальним героєм, проходить через усю кіноповість «Звенигора».

На шляху закріплення жанру кіноповісті в українській літературі О. Довженко «Звенигорою» починає складний процес дифузії літературних та мистецьких жанрів.

Художнє моделювання образів у «Звенигорі» розкривається в аспекті осмислення філософської категорії сенсу людського існування – скарбу, в аспекті

історичного творення культурних цінностей народу, в аспекті осмислення взаємозв'язків особистості й соціуму, особистості й особистості. О. Довженко відтворює не тільки складність внутрішньосоціальних зв'язків, людина постає як світ зі своєю відкритою системою цінностей, які піддаються осмисленню, а відтак детермінують людину у процесі історичного і національного розвитку.

«Звенигора» була помітним явищем у кіномистецтві 20-х років. Вона свідчила про народження потужного самобутнього таланту. Справді, тут не тільки органічно переплелися героїчна і водночас трагічна історія волелюбного українського народу, «а й всепроникаюча філософська масштабність, не лише невичерпний фольклорний дивосвіт, а й гідний захоплення високий ліро-епос». Митець, ніби перебравши надбання століть, дійшов висновку: скарби народної поезії повинні відбивати сучасний зміст, сприяти творенню образів нових людей. Фільм швидко обійшов екрани багатьох країн, демонструвався у Москві, два великі його перегляди, що закінчилися оваціями, відбулися в Парижі, потім картина пройшла по екранах Бельгії, Голландії, Англії, Аргентини, Канади, Мексики, США, Туреччини та інших країн.

У 1929 році Олександр Петрович Довженко знімає стрічку «Арсенал» за власною кіноповістю, написаною 1928 року.

Історична кінопоема «Арсенал» – це не роман, не повість, не драма. Навіть не спектакль. А трагічна ода, справжня поема. «Арсенал», як і «Звенигора», – епічний твір, який складається із семи частин (пісень); у змістовно-сюжетному плані кожна з них викінчена. Вже на початку твору імперіалістична війна зображується О. Довженком передусім як трагедія матері: «В хаті злидні й пустота, тільки жінка з слідами важкої праці і нестатків. Руки, як цівки, спущені, очі вицвіли. Смуток». Кінопоема починається епічно-пісенним висловом: «Ой було в матері три сини. Була війна». Через три абзаци: «Нема в матері трьох синів», – і ми наче чуємо слова з кобзарської думи.

«Арсенал» засвідчив, що митець уже вповні визначив своє творче кредо: фільм позначений чіткістю ідейних оцінок, гостротою проблематики, стрункістю композиції, глибоким осмисленням народної етики й естетики. Цей твір вирізнявся символічністю, поетичністю і динамізмом.

В «Арсеналі» постав новий герой Довженка – українець, який виборює собі право на життя. Герой «Арсеналу» Тиміш Стоян не без гордості, відповідаючи своїм ворогам на питання, хто він є, заявляє: «Український робітник!», акцентуючи на своїй національній належності. Героя «Арсеналу» Тимоша Стояна так само символічно не можуть взяти кулі, як колись кулі та вогонь не брали запорізьких козаків.

Фільми Довженка, зняті у 20-ті роки, відбулися як ліро-епічні твори, насичені передусім зображальними засобами. Для Довженкової стилістики цього періоду були характерні повільне чергування й накопичення окремих живописних картин-кадрів. Композиція, освітлення кожного кадру – ось те головне, чим він скористався для розкриття свого ідейного надзавдання. Вже в «Арсеналі» рельєфно проявилися поетико-літературна манера Довженка.

Починаючи від стрічки «Арсенал» Довженко ставить фільми лише за власними сценаріями. Саме корифей українського кінематографу започаткував, розробив і утвердив у художній літературі новий жанр кіноповісті, в якому

синтезував жанрові ознаки кіномистецтва (динаміка і рельєфність зображення) і прози (епічність і психологізм).

Шедевр світового кіно – кінострічка «Земля» – з'явилася 1930 року і виводить українське кіномистецтво на міжнародний рівень, принісши Довженкові заслужену світову славу. Варто згадати, що свого часу цей фільм не уник брутальної вульгаризованої критики.

У своєму кіносценарії, як і в його екранній реалізації, Олександр Довженко прагнув до узагальнено-поетичного осмислення найскладніших соціальних процесів, зокрема, гострої класової боротьби, яка точилася в ті роки.

«Земля» – твір поліаспектний, і його основне та водночас парадоксальне звучання простежується у взаємодії історичної і міфологічної символіки (портрети-фрески селян, яблука і соняшники на весь екран і т. ін.). Як відомо, в народі завжди жило прагнення до кращого майбутнього, мрія про гармонійне життя ніколи не полишала його. Народ пов'язував свій ідеал з прекасною і могутньою людиною. Очевидно, ця апріорна віра в справжню людину, це глибинне начало теж чимось нагадують міф, але вони «вмонтовані» в діалетичну концепцію дійсності, через них О. Довженко і виражає свій погляд на світ.

Суперечності тодішнього життя позначилися і на Довженковій творчості. Це відчутно насамперед у «Землі», де з пафосом і патетикою йдеться про колективізацію, про розорювання меж і перетворення земельних клаптиків селян-власників на колективне колгоспне поле.

Варто нагадати, що голодомор 1933 року розвіяв оманливі ілюзії багатьох прихильників колективного господарювання на землі. Там, де йшлося про ідеологічні настанови, що були на часі, твори Довженка сьогодні можуть сприйматися як дещо тенденційні. Але митець при цьому справді досяг високого рівня художнього узагальнення, і тому його патетика, його пафос, що звеличували просту людину, трудівника, позначеного глибинною внутрішньою красою, могутністю і силою духу, були цілковито виправдані. Трагедійні конфлікти селянської буттєвості Довженко розкривав на тлі поетичного оспівування розкішної української природи, яка має сили постійно оновлювати свою незбагненну красу.

Піднесені, величні образи народження і смерті людини, її кохання і праці зливалися в яскравий філософічний твір і наближали творчість Довженка до найкращих літературних взірців української словесності – до народної пісні, прози М. Гоголя, поезій Т. Шевченка.

Коли мине час, Олександр Довженко візьметься за прозовий текст своєї «Землі» (прозовий твір було закінчено у 1952 році).

«Земля» здобула заслужене визнання. Так, 1958 року на всесвітній виставці кіномистецтва у Брюсселі 117 відомих кінознавців і кінокритиків із 20 країн, добираючи 12 найкращих фільмів усіх часів і народів, назвали і «Землю» О. Довженка.

Ще під час зйомок «Землі» Олександр Довженку довелося побувати у Німеччині. У 1930 році разом із Юлією Солнцевою, своєю дружиною і надалі – співрежисером, Олександр Довженко виїжджає у поважне закордонне відрядження. Він демонструє «Звенигору», «Арсенал» і «Землю» у Берліні, Гамбургу, Празі, Парижі, Лондоні, дає численні прес-конференції, спілкується з журналістами і

кіномитцями, особисто знайомиться з Роменом Ролланом, Анрі Барбюсом, Леоном Муссінаком, Гербертом Уелсом, Любомиром Лігарттом, Альбертом Ейнштейном.

У 30-х роках О.Довженко постав як самобутній кінорежисер, фундатор поетичного кіно, визнаний світом митець. Чарлі Чаплін зазначав: «Слов'янство поки що дало світові в кінематографії одного великого митця, мислителя і поета – Олександра Довженка».

1932 року до 15-ї річниці Жовтневої революції О. Довженко ставить свою першу звукову стрічку – фільм «Іван». Тут кіномитець контамінує публіцистику, кінодокументалістику і художній кінематограф: документальні кадри публіцистичного навантаження органічно вводяться у художню канву кінострічки. Цей фільм з особливою силою передавав не лише образ могутнього Дніпра, а й торкався проблем поміркованого ставлення до цієї національної святині. На тлі розповсюдженої тоді «теорії безконфліктності» виникають і загострюються непорозуміння між самогутнім митцем і тодішнім керівництвом Київської кіностудії. Фільм «Іван» зазнає численних несправедливих нападів, його знімають з екрана, а Довженка звільняють з роботи. Тому митець прийняв рішення працювати на «Мосфільмі».

На початку 1935 року Довженка відмічено високою державною винагородою – орденом Леніна.

Наприкінці цього ж року на екрани виходить «Аероград» – стрічка про Далекий Схід, про віру у неосяжний край майбутнього та про невичерпність його природних багатств. Але навіть у цьому оптимістично-соцреалістичному фільмові відчувається потаємна тривога: фільм сповнений передчуття небезпеки майбутньої війни.

Рік 1929 стає роком виходу на екрани героїчної епопеї «Щорс», поставленої на Київській кіностудії. Як і в «Арсеналі», у цій картині сусідять документальність і алегоричність героїко-романтичний струмись. Олександр Довженко виступає тут і як філософ, і як літописець, і як історик. Втім, замість узагальнених алегоричних героїв «Арсеналу», на екран виведено постаті конкретних історичних особистостей, котрі уособлюють український національний характер. Але при всій історичній достовірності ці образи зберігають романтичний розмах, піднесеність героїв народної епопеї. Сюжетна колізія кінострічки – це бойовий похід дивізії Щорса. У художньому просторі розкриття цієї лінії батальні епізоди перемежуються лірико-психологічними сценами, сповненими роздумів, народного гумору, високих душевних почуттів персонажів. Навіть пейзаж тут слугує не тлом, на якому розгортаються події, а є елементом образу рідної землі, заради якої герої фільму йдуть на смерть. У масових сценах майстерно контаміновані просторова масштабність та динамічність дії.

Епопею «Щорс» у 1941 році було відзначено Державною премією СРСР.

Олександр Довженко першим з-поміж великих майстрів ігрового кіно взяв участь у розробленні художніх засобів воєнної кінопубліцистики.

У 1940 році він поставив документальний фільм «Визволення» про возз'єднання Західної України з УРСР, і цей фільм став одним із найбільших творчих провалів режисера.

Навесні 1941 року О. Довженком завершено кіноповість «Тарас Бульба» за відомим твором Гоголя. Навіть розпочалися зйомки фільму, які були обірвані війною.

З початком Великої Вітчизняної війни Олександр Довженко, вже у п'ятидесятилітньому віці та не при великому здоров'ї, проситься на фронт. Зазнавши відмови, спочатку евакуюється до Уфи, потім до Ашхабада, але зрештою домагається свого. Уже в статтях «До зброї» і «Ворог буде розгромлений» (1941) Довженко закликає письменників, інших діячів культури передавати від роду до роду славу предків, множити її.

Упродовж 1942-1943 років він як політпрацівник і військовий кореспондент працює у самому вирі воєнних подій – на Північно-Західному, Сталінградському, Воронезькому фронтах, бере участь у визволенні Харкова і Києва. Водночас активно пише кіносценарії, статті, нариси, оповідання, виступає по радіо, плідно ставить документальні фільми. Так, у воєнні роки ним у співрежисурі з Ю.Солнцевою та Я.Авдієнком поставлено документальні фільми «Битва за нашу Радянську Україну» (1943) та «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944). Тут митець проявив себе як віртуоз монтажу і карбованого дикторського тексту. До матеріалу цих картин, взятого операторами у різних військових частинах, у радянському тилу, у тилу супротивника, у партизанів, Довженко додав кадри німецької кінохроніки.

У 1942-1943 роках написано кіноповість «Україна в огні», у 1944-1945 роках – «Повість полум'яних літ», оповідання «Ніч перед боєм», «Відступник», «Стій, смерть, зупинись!», «На колючому дроті». Твори Довженка у цей час друкували й українською, і російською мовами, і їх великі тиражі разом зі зброєю відправляли на фронт.

У жанрово і тематично різнобарвному творчому доробку О. Довженка періоду війни на перший план виступає українська проблематика. Будучи від природи надзвичайно вразливим, митець від перших днів війни був особливо уважним до найскладніших і найтрагічніших моментів воєнної дійсності.

Письменник саме у творчому доробку воєнної доби заговорив сміливо, щиро, вражаючи про трагедію рідного народу. Здавна обмежене національне почуття митця, підсилене народним гумором, вилилося у сильні, палкі слова його щоденникових записів, оповідань, нарисів, кіноповістей. Трагедія рідної Батьківщини, страждання її людей («ідея Батьківщини – це не тільки земля, а рідні люди») визначили напрям мислення і письменницької практики О. Довженка. Образ знедаленої України, її народу, виведений у шевченківському високотрагедійному ключі, став для О. Довженка призмою, крізь яку письменник вдивлявся в навколишнє життя, глибоко осмислюючи його події, факти, суспільні й моральні явища. І хоча патріотична тема в літературі того часу була загальною, єдиною великою темою, проте вона наповнювалася найчастіше ідеологічним змістом: образ Вітчизни-України мав «мобілізувати дух радянських людей», «підносити їх соціальну громадську самосвідомість», вселяти надію на перемогу. Любов літераторів до рідної землі, таким чином, не повинна була виходити за межі радянського патріотизму. О. Довженко перший і єдиний у тогочасній літературі зробив найрішучіший крок: тема долі українського народу стала домінантною в

його творчості періоду війни, що викликало невдоволення критики. Пізніше цензура підмінить у його «Перемозі», «Україні в огні», «Щоденнику», «Повісті полум'яних літ» небезпечне слово «Україна», спокійнішим «Батьківщина» або ж словосполученням «Радянська Україна», знищуючи таким чином первинний національно-патріотичний зміст Довженкових творів і надаючи їм не етнокультурного, а соціально-політичного забарвлення.

Війна впливає і на оформлення довготривалих тематичних пошуків. Над своєю «Зачарованою Десною» письменник почав працювати ще в 1942-му році. Та й його «Щоденник», що є на сьогодні своєрідним літописом історії війни і водночас складним і суперечливим філософсько-літературним твором, до краю сповнений тривожними думками і роздумами про фізичні та моральні втрати, які несе український народ.

Цей же мотив знайдемо і в оповіданнях «На колючому дроті», «Відступник», кіноповісті «Повість полум'яних літ». Найбільше і найвиразніше говорить про це О. Довженко в «Україні в огні» – творі надзвичайно правдивому та сміливому, як на той час. Романтик за світовідчуттям, О. Довженко вважав історичну пам'ять джерелом безсмертя народу. Проте в це поняття письменник вкладав не лише закарбування в народній пам'яті певних суспільних подій та фактів, але й збереження моральних законів, етичних норм, світобачення, що визначають дух нації, бо «історія є рівнодіюча всіх духовних сил і здібностей народу».

Саме в роки війни проблема збереження історичної пам'яті набуває найширшого, надзвичайно загостреного звучання. В «Україні в огні» Олександр Довженко порушує важливі морально-етичні проблеми гуманізму, патріотизму і довіри до людини. Варто схилити голову перед громадянською мужністю митця, який ризикнув першим в українській радянській літературі показати найтрагічніший період Великої Вітчизняної війни – її самий початок, коли радянські війська відступали, коли Україна опинилася під тягарем фашистської окупації. Почав писати з кінця, потім повернувся до мирних днів. Принцип ретроспективного зіставлення подій визначив і сюжет, і композицію твору: трагедія війни надовго розлучає членів родини Запорожця, які уособлюють весь український народ, розтоптаний окупантами. О. Довженко поспішав, бо реально вже бачив майбутній фільм. Він хотів розказати «правду про народ і його біду», про палаючу в огненному кільці між двох імперій Україну. У творі не було піднесеного пафосу, оспівування тріумфального руху Червоної Армії, жодного слова не сказав і про Сталіна. Його повість стала криком болю, першим гострим, вразливим сприйманням фашистської навали. О. Довженко не оминав гострих проблем, устами героїв запитував самого вождя, як же сталося, що не «б'ємо ворога на його території». Ясна річ, кіноповість не сподобалась Сталіну, і він заборонив її для друку і для постановки... «... мені важко од свідомості, записував у щоденнику О. Довженко, – що «Україна в огні» – це правда». Але Сталін думав по-іншому. У січні 1944 року скликали навіть спеціальне засідання політбюро ЦК ВКП(б), на якому було затавровано О. Довженка «як ворожого політиці партії та інтересам українського й усього радянського народу». Письменника вивели зі складу комітетів і редколегій, звільнили з посади художнього керівника Київської

кіностудії і назавжди вислали з України. Тільки 1966 року кіноповість уперше надрукували з багатьма цезурними правками.

Серед багатьох проблем, що їх письменник торкається на сторінках «Щоденника», неабияке місце посідає саме проблема збереження історичної пам'яті народу, її осмислення. Письменника турбує, наприклад, те, що в країні занедбано музеї, розкрадаються цінності Лаври, знищуються пам'ятки старовини.

О. Довженкові болить, що народ вкрай мало знає своїх героїв. Він переймається долею Кам'янець-Подільської башти, Нікольського собору, Чернігівського музею, Спаської церкви. Про ці й інші факти занепаду історичної культурної спадщини українського народу знаходимо немало висловлювань, думок у воєнних записниках О. Довженка. Між понівеченими пам'ятками героїчного минулого народу і подіями, явищами сучасного життя письменник вбачив безпосередній зв'язок. Всякий вплив «непошани до старовини, до свого минулого, до історії» митець розглядав як моральну деградацію народу, яка може привести його до загибелі, – духовно-світоглядної, а з часом і до власне державної.

Майбутнє народу, заради якого Довженко жив і творив, хвилювало його як найбільше й постійно. Яка доля чекає кожного за умови, коли *«Україна поруйнована, як ні одна країна в світі? Загинули міста, села, пограбовано музеї. Що залишить у спадок нащадкам письменникове покоління, яке вкрай зубожіло на історичну пам'ять? Як оживити духовність української нації?»*. Дезертирство, культурно-мовна асиміляція, зрада Батьківщині – це наслідок безпам'ятства народу, над якими О. Довженко постійно розмірковував, дійшовши висновку, що війна впливає на виродження народу, його моральне зубожіння.

Черпаючи з життя сюжети творів, художньо обрамляючи їх, О. Довженко засвідчив вірність своїй манері художніх узагальнень. Образи простих бійців, жінок, дідів обростали ознаками казкових велетнів, дивували своєю силою волі. Цьому певною мірою сприяло творче використання письменником багатств народного художнього мислення.

У «Повісті полум'яних літ», роботу над якою було закінчено 1944 року (Ю. Сонцева екранізувала її у 1961 році), головним героєм війни постав не вождь, як того вимагала офіційна ідеологія, а народ, непереможність якого уособлює твору вистачило громадянської відповідальності перед нащадками, аби знову відкрито говорити про те, про що більшість митців прагнула мовчати: про підневільне життя окупованої України, про генералітет союзних армій, про надмірні втрати при форсуванні Дніпра. Звісна річ, що за життя Довженка цей твір не був ані надрукований, ані поставлений. Надалі Довженка змушують опрацювати цілу низку тем, яка не входима до його творчих планів.

1948 року він пише п'єсу «Життя в цвіту», присвячену І. Мічуріну, і цього ж року ставить кольоровий фільм «Мічурін», який 1949 року здобув Державну премію СРСР, яка означала офіційну його реабілітацію після «України в огні». Потім написано кілька кіноповістей: 1949 року – «Прощай, Америко!», 1952 – «Антарктида», 1956 – «Поєма про море».

Протягом 1949-1956 рр. О. Довженко викладав у Всесоюзному Державному інституті кінематографії, став професором цього навчального закладу.

У 1956 р. у березневому номері журналу «Дніпро» була опублікована «Зачарована Десна», з цього приводу О. Довженко дуже радів. У цей час була

завершена й «Поема про море». У листопаді розпочались зйомки однойменного фільму, але О. Довженко раптово помер. На «Поємі про море», присвяченій будівникам Каховської ГЕС, варто зупинитися докладніше. Саме тут Довженко знову порушує цілу низку пекучих соціальних та морально-етичних проблем, які на той час офіційно табуйовані для радянської літератури, як-от: занепад села, втрата історичної пам'яті, зневага до землі, бездуховність, зубожіння людської душі, функціонерсько-бюрократичне ставлення до людини тощо.

Цю кіноповість у 1958 році екранізувала Ю. Солнцева, 1959 року фільм здобув Ленінську премію.

Ідея цього твору виникла у О. Довженка ще під час Великої Вітчизняної війни. У березні 1948 року письменник декларує свій задум написати твір з великими екскурсами до власної біографії, але з'являється «Зачарована Десна» лише 1955 року, за рік до смерті митця. Твір, багато в чому автобіографічний, мав виразну новаторську будову: оповідачем у ньому був сам письменник, який виступав у двох іпостасях – як автор, зрілий митець, що міркує про майбутнє у зіставленні з власним автобіографічним досвідом та історичним досвідом своєї землі, і як герой кіноповісті – маленький Сашко, на внутрішньому світі якого і було зосереджено основну увагу. Саме тому і розповідь має відповідно двоплановий характер. На першому плані світ своєрідним чином відтворюється у дитячій свідомості, а на другому спостерігаємо зрілі філософські роздуми митця про сенс людської екзистенції, про місце дитинства у подальшому становленні людини як особистості.

«Зачарована Десна» стала художньо-філософським осмисленням народного буття, тісно переплетеного з чарівною української природою. Сам Довженко скромно назвав цей твір «коротким нарисом автобіографічного кінооповідання», хоча значно вийшов за ці вузькі жанрові межі, створивши повість про сувору правду життя українського села початку ХХ століття. У повісті ми не знайдемо чіткого сюжету із відповідною послідовністю подій. Втім, певна еkleктичність її архітектоніки не знижує ваги Довженкових спогадів про життя, про своє селянське дитинство, красу одвічної людської праці на землі. Зі сторінок кіноповісті звучить віковична народна мораль, сяє глибока селянська мудрість.

У 1957 р. вийшла друком збірка повістей митця «Зачарована Десна», від якої фактично почався «відлік» письменницької слави.

У 1957 році ім'я Олександра Петровича Довженка було присвоєно Київській кіностудії.

1959 року «Поема про море» була оцінена Ленінською премією. І у 1958 році Юлія Солнцева поставила за цим кіносценарієм широкоекранний фільм. Вона ж подарувала екрану життя «Повісті полум'яних літ» (1961) і «Зачарованій Десні» (1954). До речі, фільм «Зачарована Десна» 1965 року було відмічено Спеціальним дипломом XIII Міжнародного кінофестивалю у Сан-Себастьяні.

За своє творче життя О. Довженко поставив 14 ігрових і документальних фільмів, написав 15 літературних сценаріїв і кіноповістей, дві п'єси, автобіографічну повість, понад 20 оповідань і новел, ряд публіцистичних статей і теоретичних праць, присвячених питанням кіномистецтва. Його кінопоєми «Звенигора» (1928) та «Арсенал» (1929), кіноповість «Земля» (1930) були визнані світовою кінокритикою шедеврами світового кінематографа, а О. Довженко –

першим поетом кіно. Низку кіноповістей О. Довженка було екранізовано після його смерті: «Повість полум'яних літ» (1944, 1961), «Поема про море» (1956, 1958), «Зачарована Десна» (1956, 1957).

Вражаючими документами доби є «Щоденники» О. Довженка, а шедевром його творчості «Зачарована Десна». У преамбулі до кіноповісті письменник пояснив причину її написання «довгою розлукою з землею батьків». Це автобіографічний твір, спогади письменника про дитинство, перші кроки пізнання життя. Спогади про рідних переростають у авторські роздуми – про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи», про багатство людських душ, моральне здоров'я, внутрішню культуру думок і почуттів, про ставлення до минулого. О. Довженко у цьому творі висловив знамениту формулу: «Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє». Письменник прекрасно знав духовний світ селянина, народний побут, звичаї, його психологію. Можна сказати, що «Зачарована Десна» – своєрідна енциклопедія сільського життя України кінця ХІХ-ХХ століть.

Активна мистецька настроєність на сучасність і її проблеми, історизм образного мислення, принципи творення народних, національно своєрідних характерів, переосмислення поезики народної творчості, вільне застосування гіперболізму, гротеску, символіки – ці й багато інших рис істотно збагачували пошуки української прози. Його називали поетом і водночас політиком кіно. Митця порівнювали з Шекспіром, Рабле, Гофманом, Бальзаком, Брехтом. А сам О. Довженко казав, що свої картини «писав з гарячою любов'ю, щиро. Вони склали найголовніший смисл мого життя». Як один зі знаків боротьби О. Довженка за свою духовну свободу залишився запис у його «Щоденнику»: *«Товаришу мій, Сталін, коли б Ви були навіть Богом, я й тоді не повірив би Вам, що я націоналіст, якого треба плямувати і тримати в чорному тілі. Коли немає ненависті принципової, і зневаги нема, і недоброзичливості ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідності чи добробуту, - невже любов до свого народу є націоналізм? Чи націоналізм в невмінні художника стримати сльози, коли народу боляче?..»*.

Українське шістдесятництво

У 1953 р. помер «вождь всіх часів і народів» Йосип Сталін. А в 1956 р. на ХХ з'їзді партії Микита Хрущов виступив із доповіддю «Про культ особи Сталіна і його наслідки», засудивши злочини Сталіна і цим самим розпочався період так званої хрущовської відлиги. З'явилася надія на громадянську свободу, захищеність від беззаконня, від свавілля влади, на торжество справжньої демократії і права. Люди позбулися страху і почали сміливіше й вільніше думати й говорити. Першими відчували свободу – інтелігенти. Ще в 1953 р. вийшла дебютна книга Дмитра Павличка «Любов і ненависть», а в 1957 р. Ліни Костенко «Проміння землі» – митців, які стали немовби «предтечами» шістдесятництва, а згодом на рівних влилися у цей широкий соціокультурний рух. У 1961 р. з'являється низка кардинально «нових» творів: М. Вінграновський «З книги першої, ще не виданої», І. Драча «Ніж у сонці. Феєрична трагедія у двох частинах», «Зелена радість конвалій» Є. Гуцала, публікації В. Симоненка, В. Стуса, Г. Тютюнника, Б. Олійника, Р. Іванчука тощо.

Наступного, 1962 р., гарматним залпом «вистрелили» у світ перші поетичні збірки М. Вінграновського («Атомні прелюди»), В.С. Імоненка («Тиша і грім»), І. Драча («Соняшник»), Б. Олійника («Б'ють у крицю ковалі»), книги малої прози В. Дрозда («Люблю сині зорі») та Є. Гуцала («Люди серед людей»). Це був таки справді – вибух. У культурне життя України увірвалася зграя молодих талантів, які здійснили справжню революцію в найрізноманітніших мистецьких сферах: в літературі, кіно, малярстві... Ця хвиля творчої свободи явила Україні і світові плеяду митців. Саме їх стали називати шістдесятниками.

Започатковане насамперед поетами, шістдесятництво невдовзі набуло масштабу універсального соціокультурного феномену: літературно-мистецького, філософсько-ідеологічного, наукового, суспільно-політичного. В осерді цього руху були такі митці: поети (Д. Павличко, Л. Костенко, Б. Олійник, В. Стус, І. Драч, М. Вінграновський, І. Калинець); прозаїки (Г. Тютюнник, Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Шевчук, Р. Іваничук, Н. Бічуя); літературні критики (І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська); малярі та графіки (О. Заливаха, А. Горська та ін.); кіномитці та театральні діячі (режисери С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Танюк, актор І. Миколайчук) та багато інших.

Проте зіткнення з системою було неминучим, назрівав відкритий конфлікт з режимом. Шістдесятництво гуртувалося в офіційно зареєстрованих громадсько-культурних організаціях – зі статутом, «керівними органами», плановими заходами. У Києві це був Клуб творчої молоді «Сучасник» (голова – Лесь Танюк), у Львові – «Пролісок» (на чолі з М. Косовим). Лунали гострі думки і «заборонені слова» – «Україна», «нація» (замість «УРСР», «радянський народ»), поширювалася «не рекомендована» література.

Уже в 1965 р. Україною прокотилася хвиля політичних арештів. Цього року під час прем'єри фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» у київському кінотеатрі «Україна» Іван Дзюба виступив із заявою-протестом проти арештів української інтелігенції. Його підтримали В. Чорновіл, В. Стус, який голосно вигукнув: «Хто проти тиранії, встаньте!». Відважні піднялися, решта залишилися сидіти. Усі відчували: настав час вибору. Друга хвиля арештів – 1972 р. (тоді забрали В. Стуса, В. Чорновола, Є. Сверстюка, І. Світличного, І. Дзюбу, І. Калинця тощо). 1980 – третя хвиля. Розпочалася боротьба комуністичного режиму з інтелігентами-гуманістами, який зазвичай проголосили «буржуазними націоналістами». Головних варіантів виходу з цієї ситуації було всього три: *дисидентство* (від лат. *dissidens* – незгодний) – активне інакодумство, відкрите протистояння тоталітарному режимові, цілковите несприйняття його превдоідеалів і псевдоцінностей, опозиційна громадська діяльність – геройська самоофіра приречених на страту (В. Стус, І. Світличний, А. Горська...); *внутрішня еміграція* – самоізоляція у власному внутрішньому світі, втеча в мовчання (Л. Костенко, В. Шевчук, М. Коцюбинська...); *конформізм* (від лат. *conformis* – подібний, відповідний) – намагання ціною моральних та ідейних поступок врятувати власне життя й кар'єру; підпорядкування «правилам гри» тоталітаризму заради фізичного виживання (Д. Павличко, І. Драч, В. Коротич...). Перші потрапили у в'язниці і висловлювали свою незгоду з політикою тоталітаризму через виснажливі голодування і відкриті листи протесту; другі намагалися допомагати ув'язненим і писали «в шухляду»; треті в цей час друкували сотні віршів і статей в періодиці, серед яких були програмні про

партію і Леніна, обіймали високі посади у видавництвах, редакціях, органах державної влади, отже, не тільки прямо не виступали проти системи, але й оспівували її.

Серед світоглядних засад шістдесятників слід виділити: *лібералізм* (культ особи в усіх її виявах: свободи особистості, нації, свободи духу); *гуманізм* та *антропоцентризм* (культ людської особистості – центр Всесвіту); *духовний демократизм* (культ простої, звичайної людини); *духовний аристократизм* (культ видатної творчої особистості); *моралізм та етичний максималізм* (культ моральності як абсолютного мірила людських вчинків); *космізм* (усвідомлення «планетарної причетності» людини як частинки Всесвіту до космічних процесів); *активний патріотизм і національна самосвідомість*, сакральне сприйняття рідної мови та історичної пам'яті як оберегів нації; *культурництво* (відстоювання справжньої, високомайстерної культуротворчості).

До естетичних засад шістдесятників можна віднести: критику інакшістю – заперечення соцреалізму власною творчістю; естетичну незалежність, відстоювання свободи митця; єдність традицій (національних і світових) та новаторства; інтелектуалізм, естетизм, елітарність.

Досить розмаїто постає жанрова система «шістдесятників» (лірична поезія, балади, притчі, етюди, поеми, сонети, ліричні новели, історичні романи, роман у віршах, химерна проза).

Отже, явище «шістдесятництва» було неоднозначним як за творчими посталями, так і за стильовими течіями та ідейно-естетичними вподобаннями. Тут є і модерністи (І. Драч, В. Голобородько), і неоромантики (М. Вінграновський, Р. Лубківський), і неонародники (В. Симоненко, Б. Олійник), і постмодерністи (В. Стус).

Василь Симоненко (1935-1963)

Василь Симоненко народився на Полтавщині у 1935 р. Навчався в кількох школах, у 1952 р. закінчив із золотою медаллю середню школу, вступив на факультет журналістики Київського університету імені Тараса Шевченка. Брав участь у літературних студіях. Працював журналістом у кількох газетах, а також займався літературною творчістю.

1962 р. Василь Симоненко став членом СПУ. Він планував вступати до аспірантури Інституту літератури АН УРСР, вийшла єдина його прижиттєва збірка «Тиша і грім».

У середині 1962 р. поета жорстоко побили працівники міліції.

1963 р. помер в лікарні, похований у Черкасах.

У 1964 р. вийшла посмертна збірка «Земне тяжіння». У 1981 р. з'явилася книга вибраного «Лебеді материнства» з передмовою Олеса Гончара.

Протягом короткого життя В. Симоненко написав поезії, провідною темою яких є любов до рідної землі, відповідальність за її долю, новели, став автором численних статей, театральних і літературних рецензій, створив три казки для дітей і дорослих: «Цар Плаксій і Лоскотон», «Подорож в країну Навпаки», «Казка про Дурила».

Поетичні шедеври «Ти знаєш, що ти людина...», «Де зараз ви, кати мого народу?..», «Україні», «Задивляюся у твої зіниці», «О земле з переораним чолом...» – ніби фрагменти однієї думи про долю народу, синівську відданість, готовність до самопожертви задля його визволення й розквіту.

Поезія В.Симоненка своєрідна, заслуговує на почесне місце в контексті розвитку епічного світовідображення свого часу.

Дмитро Павличко (1929)

Народився на Івано-Франківщині у 1929 р. Навчався в початковій школі, гімназії, а закінчив радянську десятирічку. У 1948 р. він вступив до Львівського університету, з 1953 р. навчався в аспірантурі, але залишив наукову роботу.

У 1953 р. вийшла перша збірка поета «Любов і ненависть», наступного року було прийнято до Спілки письменників СРСР. У 1955 р. вийшла збірка «Моя земля».

Протягом 1957-1959 рр. Павличко завідував відділом поезії журналу «Жовтень». У 1958 р. у Львові була надрукована збірка його поезій «Правда кличе!», в якій цензура помітила твори, спрямовані проти тоталітарної системи. Весь тираж був вилучений з продажу і знищений.

У 1959-1962 рр. вийшли збірки «Бистрина», «Днина», «Пальмова віть», «Жест Нерона», а у 1964 р. – збірка вибраних поезій «Пелюстки і лева», Д. Павличко переїхав до Києва, розпочав роботу в сценарній майстерні кіностудії ім.О. Довженка.

Впродовж 1966-1968 рр. Павличко працював у секретаріаті Спілки письменників України, у 1971-1978 рр. – редагував журнал «Всесвіт».

У 80-х роках Д. Павличко брав активну участь у заснуванні Руху, Демократичної партії України. У 1990-1994 рр. він був одним із лідерів парламенту. Пізніше працював на дипломатичній роботі.

На сьогоднішній день Павличко-поет виступає ще в одній важливій іпостасі – політика, державного діяча.

Перша збірка Д. Павличка «Любов і ненависть» привернула увагу читачів і критики, бо вирізнялася гостротою соціальних тем і проблем. Але рішучим виступом стала збірка «Правда кличе!», яка розпочиналась традиційним для тогочасних збірок циклом «Ленін іде», містила чимало віршів, спрямованих проти «українських буржуазних націоналістів», кілька творів інтимної лірики. Та був у цій збірці твір, через який було віддано наказ знищити вісімнадцятитисячний тираж. Цим твором був сонет «Коли умер кривавий Торквемада», в якому в образі Іспанії часів середньовічної інквізиції поет змалював СРСР, а в образі жорстокого інквізитора п'ятнадцятого століття Т. Торквемади – Й. Сталіна.

*О, як боялися святі отці, Чи не схитнеться їх могутня влада!
Душа еретика тій смерті рада – Чи ж не майне де усміх на лиці?
Вони самі усім розповідали, Що інквізитора уже нема.
А люди, слухаючи їх ридали... Не усміхались навіть крадькома;
Напевно, дуже добре пам'ятали, що здох тиран, але стоїть тюрма!*

Окрему увагу привертає до себе сонет «Голгофа», написаний Павличком у 1969 р. Зрада Ісуса не лише своїм учнем, але й по суті всім народом, який перед тим зустрів Його пальмовим віттям і вітав: «Осанна!», а через кілька днів кричав Пилатові: «Розіпни Його!». Страшно, коли народ байдуже дивиться на страту і сам бере у ньому активну участь:

*Одна Голгофа споконвік була: Розбійник і творець висіли поруч,
І в темряві не розрізняли їх.*

Провідна думка твору зосереджена в останніх рядках вірша, якими поет застерігає не повторювати трагічних помилок минулого:

*Та ми повинні бачити при світлі, Де вбитий бог, а де всесвітній хам,
Що перед смертю розпинав народи.*

У поетичній спадщині Д. Павличка багато творів, присвячених рідній мові: «Ти зрікся мови рідної...», «Якби я втратив очі, Україно...», «О рідне слово, що без тебе я?!», «Лист до одного знайомого в справах філологічних». Для Павличка мова – то найцінніший скарб, з яким ніщо не може зрівнятися. В інтимній ліриці широко розкрився його талант. У книжці «Таємниця твого обличчя» (1979) поет оспівав любов як найбільшу цінність життя. За силою змальованих у цих віршах почуттів книжка нагадує «Зів'яле листя» І. Франка: «Ми вийдем з тобою на листя опале», «Не бійся сивини моєї...», «Зеленим вогнем береза», «Горить суницями поляна» та ін. Своєрідна поезія з давніми язичницькими мотивами «Я стужився, мила, за тобою» стала піснею.

Чимало поезій Павличка покладено на музику, відома пісня «Два кольори» за популярністю може конкурувати з багатьма авторськими піснями цієї доби. Суперечливість життя, мотиви дороги й повернення одвічних моральних цінностей, материнська вірність і синівська любов.

Є в творчому доробку Д. Павличка і твори, написані для дітей: поема-казка «Золоторогий Олень», «Дядько Дош», «Де найкраще місце на землі», «Пригоди kota Мартина» та ін.

Поет блискуче оволодів такою складною віршованою формою, як сонет, зробив чималий внесок у його цікавий різновид – білий сонет, увів в українську літературу поширені в близькосхідній ліриці рубаї (у поезії народів Близького Сходу так називається чотиривірш, в якому римуються перший, другий та четвертий рядки), віродив у сучасній поезії жанр притчі. Досить багато займався перекладом найкращих взірців світової літератури, видав у 1983 р. книгу «Світовий сонет».

Займається літературознавчою діяльністю. Його статті, есе, виступи з питань літератури склали три збірки – «Магістралями слова» (1977), «Над глибинами» (1983), «Біля мужнього світла» (1988), де вміщені статті з історії світової літератури (про Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку, В. Стефаника, О. Гончара, М. Рильського, Шолом-Алейхема, Хосе Марті, М. Шолохова та багатьох інших). Великою заслугою Д. Павличка є введення в літературне життя України творчості Богдана-Ігоря Антонича, книгу якого «Пісня про незнищенність матерії» він упорядкував і видав у 1967 р., супроводивши її ґрунтовною вступною статтею.

Олесь Гончар (1918-1995)

Олександр (Олесь) Гончар народився 1918 р. на Полтавщині у сім'ї робітників; батько перед війною працював у колгоспі (де й загинув від німецької авіабомби), мати – на заводі металевих виробів.

У 1921 р. померла матір Олександра, хлопець переїхав до бабусі та дідуса, а з 1925 р. вчився в рідному селі. У 1933 р. після закінчення семирічної школи працював у редакції районної газети.

Протягом 1933-1937 рр. О. Гончар навчався в Харківському технікумі журналістики. З 1937 р. почав друкувати оповідання в «Літературній газеті». Вступив на філологічний факультет Харківського університету.

1938-1941 рр. створені новели «Іван Мостовий», «Черешні цвітуть», «Орля».

1941 р. з третього курсу Харківського університету О. Гончар у студентському батальйоні добровольцем пішов на фронт, був двічі поранений. Писав поезії (видані 1985 р. окремою книгою «Фронтові поезії»). Нагороджений орденами слави і «Червоної зірки», трьома медалями «За відвагу», медаллю «За оборону Кієва».

У 1945 р. О. Гончар повернувся з війни, оселився у старшої сестри в Дніпропетровську. Закінчив Дніпропетровський університет у 1946 р., працював асистентом кафедри української літератури цього університету, переїхав до Києва, вступив в аспірантуру Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, почав професійну літературну діяльність, в журналі «Україна» надрукував романтичне оповідання «Модри Камень».

Протягом 1946-1947 рр. О. Гончар написав романи «Альпи», «Голубий Дунай», «Злата Прага», які склали трилогію «Прапорноносці», уперше опубліковану в журналі «Вітчизна».

У 1947-1959 рр. вийшли його повість «Земля гуде», збірки оповідань «Новели», «Весна за Моравою», «Південь» та ін., романи-дилогія «Таврія» (1952), «Перекоп» (1957).

У 1959-1971 рр. Олесь Гончар є головою правління Спілки письменників України, у 1959-1986 рр. – секретарем правління Спілки письменників СРСР, депутатом Верховної Ради СРСР та УРСР.

Роман «Людина і зброя» (1960 р.) отримав Державну премію УРСР ім.Т. Шевченка 1962 року.

У 1961 р. вийшла книга нарисів «Японські етюди», у 1963 р. – роман у новелах «Тронка».

У 1966 р. на V з'їзді письменників України Олесь Гончар виступив з доповіддю «Думай про велике».

У 1968 р. був опублікований роман «Собор».

Протягом 1970-1976 рр. письменник створив твори: роман «Циклон» (1970), збірник статей «Про наше письменство» (1972), повість «Бригантина» (1973), роман «Берег любові» (1976).

У 1973 р. О. Гончар очолив Український республіканський комітет Захисту миру, став членом Всесвітньої Ради Миру.

У 1978 р. Олесь Гончар було обрано академіком АН УРСР. Роман Гончара «Твоя зоря» (1980 р.) отримав Державну премію 1982 р., вийшов збірник статей

«Письменницькі роздуми» (1980 р.). у 1986 р. опубліковані повість «Далекі вогнища», новели «Корида», «Чорний яр», повість «Спогад про океан».

Олесь Гончар у 1990 р. вийшов з КПРС (вступив 1946 р.). У 1991 р. опубліковано збірник статей «Чим живемо. На шляхах до українського Відродження». У 1992 р. Олесю Гончару присвоєно почесний ступінь доктора Альбертського університету (Канада). У 1993 р. Міжнародний біографічний центр у Кембриджі (Англія) визнав Олесь Гончара «Всесвітнім інтелектуалом 1992-1993 років».

Олесь Гончар помер 1995 р., похований у Києві на Байковому кладовищі.

Визнання прийшло до Олесь Гончара з першим твором. Вчорашній фронтовик, за плечима якого нема ще й тридцяти, опубліковано лише початок трилогії «Прапороносці» – раптом критика заговорила про нього як про зрілого художника. Державні премії за романи «Прапороносці», «Людина і зброя», «Тронка» і загальне визнання, здавалось би, мали б гарантувати недоторканність в житті і творчості. Але коли з'явився роман «Собор», письменника піддано вульгарній критиці, організовано ідеологічну компанію проти нього, а сам роман – вилучено з літературного процесу на 20 років. У 1966 році, працюючи над «Собором», О. Гончар виступив на V з'їзді письменників України з доповіддю «Думаймо про велике», в якій порушив багато болючих тем: збереження історичної пам'яті, незадовільний стан вивчення української мови в Україні, проблеми освіти й тогочасного розвитку українського мистецтва, необхідність дбайливого ставлення до природи, загроза екологічних катастроф, повернення із забуття творів М. Куліша, В. Винниченка, Б.-І. Антонича. З сучасного погляду нас дивує, чому така проблематика викликала бурю критики. Проте в країні «процвітаючого соціалізму» треба було мати громадянську мужність, щоб говорити про будь-які проблеми. У 1964 р. помінялось вище партійне керівництво держави: Хрущова замінив Брежнев, «свобода» для українських митців закінчилася, знову почалися масові арешти інакомислячих.

У 1986 р. в інтерв'ю журналу «Райдуга» Гончар так пояснив виникнення задуму свого роману: «Хотілося сказати слово на захист того, що було виплекане творчим генієм народу. Було бажання також сказати про такі негативні явища, як кар'єризм, нехтування народною мораллю». «Собор» драгував партійну верхівку тим, що це був гостропроблемний твір, перейнятий аналітичним критичним пафосом, спрямованим проти серйозних суспільних вад і, нарешті, тим, що це був роман з виразно відчутними національно-патріотичними мотивами.

Для Олесь Гончара 1968 рік був ювілейним, йому виповнювалось 50. В січні журналі «Вітчизна» вперше надруковано «Собор», а третє видання спіткала сумна доля: із запланованих 115 тисяч видруковано лише 25, тираж був арештований у Львові й до читачів не дійшов. Перші відгуки на роман були позитивні: «Собор» називали великим успіхом прозаїка, значним, глибоким, багатоплановим твором. Але згодом з'являються розгромні статті, твір було офіційно заборонено, вилучено з бібліотек та книгарень. Тільки через 20 років повернувся «Собор» в літературний процес 60-х та 80-х років.

Візитною карткою кожного літературного твору є його назва. З одного боку, наскрізний образ роману – собор – напівзруйнована пам'ятка козацької архітектури XVIII ст., з іншого, собор – символ історичної пам'яті народу, духовності, краси,

гармонії, зв'язку поколінь, критерій гідності людського життя, символ самої України. У «Соборі» можна назвати кілька образних явищ, що виростають до рівня символу: козацький собор, урочище Скарбне. Викриття службового кар'єризму, владолюбства, цинізму, посягання на людську свободу, «батькопродавство», створене за аналогією з «христородавством», денаціоналізація тощо.

Олесь Гончар вклав в уста своїх героїв роздуми про смисл буття, викрив узагальнений тип кар'єриста, людини без пам'яті, без совісті, показав радянську дійсність без прикрас і гасел; проблеми екології; в гуманістично-творчому ключі осмислив проблему пам'яті, історію рідного народу, гармонії між людиною і природою в епоху НТР.

Таке розмаїття філософських, моральних, етичних, історичних, соціальних, екологічних мотивів засвідчило поліфонічність твору. Автора передусім хвилюють проблеми духовності сучасників, пошуку ними сенсу буття, питання про історичну пам'ять і наступність поколінь, байдужість в ставленні до національних святинь і природи.

Роман складається з 26 розділів, двох вставних новел. Центральною віссю роману є собор, навколо якого розгортаються основні події і який займає певне місце у долі кожного з героїв. Час основної дії автор окреслює вказівкою – це 1963 рік, проте є ретроспекції (повернення часу назад) – у часи Другої світової війни, у період громадянської війни, у козацьке минуле XVIII ст. (історія створення собору).

Іван Багряний (1906-1962)

Справжнє ім'я – Іван Лозов'яга. Народився 1906 року на Полтавщині. У 1912-1916 рр. хлопець навчався в церковно-парафіяльній школі, згодом у вищій початковій школі та художньо-керамічній школі.

У 1920 році він став свідком жорстокої розправи чекістів із його дядьком і 92-річним дідом на пасіці (кололи багнетами, стріляли з револьверів), їх смерть страшенно вразила хлопця. До того ж іншого дядька вислали на Соловки, звідки він не повернувся. Усе це народжувало протест у душі Івана.

У 1922-1926 рр. він викладав малювання, працював на шахтах Донбасу, а у 1924 р. вступив до філії організації селянських письменників «Плуг». Учителював, заробляючи на прожиття. Писав вірші, побував на Криму, на Кубані, в Кам'янці-Подільському, де редагував місцеву газету.

Протягом 1926-1930 рр. Іван навчався в Київському художньому інституті, але диплома не отримав, бо виявив себе «політично неблагонадійним». По-перше, «сумнівна» ідеологічна позиція прочитувалася між рядками його віршів, опублікованих у журналах «Глобус», «Життя й революція», «Червоний шлях», «Плужанин». По-друге, він входив до попутницької організації МАРС, до якої належали Г. Косинка, Є. Плужник, В. Підмогильний та інші. А також товаришував із М. Хвильовим, М. Кулішем, Остапом Вишнею, М. Яловим.

У 1928 р. І. Багряний написав роман у віршах «Скелька», де використав почуту в дитинстві легенду про те, як у XVIII ст. селяни села Скелька (що на Полтавщині), протестуючи проти засилля московських ченців, спалили чоловічий монастир. Наступного року з'явилася друком збірка поезій І. Багряного «До меж

заказаних», яка вже в самій назві містила активний протест, не кажучи вже про зміст усередині, що був своєрідною оцінкою пореволюційної дійсності. Наступні книжки «В поті чола» і «Комета» потрапляють тільки до портфеля НКВС. Того ж року він написав поему «Аве Марія», де в присвяті розмістив таке звернення: «Вічним бунтарям і протестантам, всім, хто родився рабом і не хоче бути ним, всім скривдженим, зборка ним і своїй бідній матері крик свого серця присвячує автор». Цікаво, що книжка вийшла в світ без усякого цензурного дозволу на те, до того ж із вказівкою неіснуючого видавництва «САМ». Поки справжні наглядачі зорієнтувалися й наказали зняти книжки з продажу, кількості примірників встигли розкупити.

У 1930 р. харківське видавництво «Книгоспілка» видало роман у віршах «Скелька». Волелюбний пафос твору привернув увагу офіційної критики – «Скельку» було конфісковано. Твори письменника були вилучені з бібліотек і книжкових крамниць.

У 1932 р. І. Багряний був заарештований у Харкові «за політичний самостійницький український ухил в українській літературі й політиці...», засуджений на п'ять років концтаборів.

У 1936 р. І. Багряний утік, переховувався між українцями на Далекому Сході (враження від цього періоду життя відбито в романі «Тигролови»). Через два роки письменник повернувся додому, був повторно заарештований, сидів у Харківській в'язниці 2 роки й 7 місяців (пережите в ув'язненні він пізніше описав у романі «Сад Гетсиманський»).

У 1940 р. з відбитими легенями й нирками був звільнений під нагляд. Знову оселився в Охтирці, працював директором у місцевому театрі, редагував газету, після початку війни потрапив до народного ополчення, працював у ОУН: малював листівки, плакати, складав пісні, виступав перед воїнами УПА.

Згідно з німецьким курсом щодо української інтелігенції у 1942 р. мав бути розстріляний, але випадково врятувався.

У 1944 р. І. Багряний розійшовся в поглядах з керівництвом УПА і сам, без родини, емігрував до Словаччини, а згодом до Німеччини. Новий Ульм стає місцем його постійного перебування в еміграції. Завдяки Івану Багряному це місто стало центром українського культурного відродження, демократично-визвольного руху. Він у 1945 р. заснував газету «Українські вісті». При ній почали діяти кілька видавництв, зокрема «Україна», «Прометей», у яких з'являються заборонені в СРСР книжки українських письменників, переклади зарубіжної літератури українською мовою, взяв участь у створенні МУРу (Мистецький Український Рух), який згодом у США перетворився на об'єднання українських письменників «Слово» з центром у Нью-Йорку.

У 1946 р. письменник перейшов на легальне становище. Памфлетом «Чому я не хочу вертати до СРСР?» (1946 р.) І. Багряний привернув увагу світової громадськості вражаючою правдою про істинне становище людини в СРСР.

У 1948 р. він заснував Українську Революційну Демократичну партію (УРДП), очолив Українську національну раду, заснував ОДУМ (Об'єднання демократичної української молоді).

За кордоном побачили світ романи «Тигролови» (1944), «Сад Гетсиманський» (1950), «Огненне коло» (1953), «Буйний вітер» (1957), «Людина

біжить над прірвою» (1965), п'єси «Генерал», «Морітурі», «Розгром», поема «Антон Біда – герой труда», збірка «Золотий бумеранг», твори для дітей.

Письменник помер 25 серпня 1963 р. у санаторії у Шварцвальді (Західна Німеччина).

Івана Багряного помертньо реабілітовано у 1991 р., відтоді почала передаватися його творча спадщина.

Письменник залишив чималий доробок у різних жанрах, але найбільшу популярність здобув своїми романами. Першим великим твором були «Тигролови» (1944; 1946 перевидані під назвою «Звіролови»), перекладені німецькою та видані в місті Кельні трьома накладами. Цю книжку високо оцінив В. Винниченко, прорікаючи велике творче майбутнє її авторів.

В основу «Тигроловів» покладено події, що сталися під час відбування автором заслання на Далекому Сході. Його герой Григорій Многогрішний увібрив у себе чимало багрянівських рис характеру: він не скорився, не змирився з насильницьки нав'язаним йому статусом в'язня жакливого системи й залишився Людиною. Сюжетна канва роману вибудована на історії «полювання» майора НКВС Медвина – цього новітнього тигролова – на гордого, не прирученого тоталітарною системою молодого хлопця з України, який у Тайзі знайшов земляків, друзів, кохання... Григорій Многогрішний перемиг. Передусім тому, що не визнав себе нулем в історії, не озвірів, не перейнявся озлобленням і ненавистю до людей, зберіг у собі людяність, доброту, здатність співчувати, співпереживати і вірити, що людина може й повинна кинути виклик страшній системі й вистояти.

Безперечно, це романтичний твір, з елементами пригодницького жанру (тому й закономірна його популярність серед німецької молоді). Сюжет захоплюючий і динамічний, читач постійно перебуває в емоційному напруженні. І все ж «Тигролови» виходять за межі звичайної «масової» літератури. Насамперед – ідейним спрямуванням. У творі Багряного всепоглинаюча ідея перемоги добра над злом втілюється через художні образи, ліричні відступи, промовисту символіку. Згадаймо той стрімкий потяг-експрес, що мчить на Далекий Схід. Як мчить і саме життя ХХ ст. У ньому розважаються й милуються краєвидами представники пануючої влади і терзаються роздумами про своє майбутнє звичайні люди, яких перетворено на в'язнів. Серед останніх і Григорій Многогрішний. Він тікає з поїзда, як із жорстокої, занедбаної Богом та людьми реальності, потрапляє на розкішний острівець у тайзі, що зветься Зеленим Клином, наче у мрію-казку. Символічний підтекст цієї назви. Тут живуть українці, колишні втікачі й вигнанці, які були колись розкуркулені радянською владою. Тут вони створили свій український світ, наповнений моральною чистотою і гармонією. Атмосфера в родині старого Сірка, яка прийняла й порятувала Григорія, тепла, домашня, як і довколишня мати-природа. На тлі цієї розкісної багатвікової природи розквітає кохання Григорія до доньки Сірка Наталки. Без такої тремтливої любовної колізії немислимий жоден романтичний твір.

Але сюжет далекий від мрійливої сентиментальності, навпаки – він напружений, динамічний. Сірки мають незвичне й небезпечне заняття – виловлюють у тайзі тигрів – гордих, незалежних і сильних звірів. Звернімо увагу: ці люди не убивають, а лише ловлять. У двобої з тиграми вони є рівновеликими,

такими ж гордими та незалежними. Українці протистоять силам зла, яке уособлено в образі майора НКВС Медвина, протистоять і перемагають.

Мужнім і несхитним показано іншого героя – Андрія Чумака в романі «Сад Гетсиманський». В.Винниченко назвав його «великим, вопіючим і страшним документом» радянської дійсності, сприяв його друкові у Франції. У цілому цей твір також має романтичне спрямування, хоч і переважають там детальні реалістичні картини перебування Андрія в слідчому ізоляторі, у в'язниці. Заслуга І.Багряного насамперед у тому, що він першим розповів світові про страшні катівні НКВС (це через 20 років повторить О. Солженіцин своїм романом «Архіпелаг ГУЛАГ»). Правдиві описи тюремного ув'язнення головного героя засновані на особистому авторському досвіді. Отож, на майже документальній основі досить вправно вибудовується розгалужений каркас витвореного уявою і фантазією митця апокаліптичного світу безправ'я, нелюдських знущань і принижень. Цей зовнішній світ контрастно протиставляється духовно наповненому, глибокому внутрішньому світові Андрія Чумака. Показуючи переживання, душевні муки, страждання головного героя, І. Багряний психологічно переконливо демонструє стійкий опір добра злу, виходячи при цьому з традицій саме української класичної літератури, яка завжди розкривала душу народу, його ментальність, мораль. Він також безпосередньо використовує засоби фольклорної поетики. Скажімо, пісенний зачин роману – до матері приїхали всі діти, щоб почути заповіт померлого батька, старого коваля. Цей заповіт – у традиції споконвічної народної моралі: триматися один одного, рятувати того, хто потрапляє в біду. А в біді зараз найменший брат – репресований Андрій. Заповіт старого Чумака звучить досить символічно, наче заклик, прохання до всіх майбутніх нащадків.

Символічною є назва твору. За біблійною легендою, Гетсиманський сад – місце передсмертних мук, молитов Ісуса Христа, місце зради. Там гарно й затишно, ростуть солодкі маслини. Такий сад душевної опори є разючим контрастом до тієї дійсності, в якій змушений страждати Андрій Чумак, якій він мусить мужньо протистояти.

Обставини незвичайні, ситуації напружені, в душах героїв багато сум'яття, розпачу, зневіри, проте всупереч усьому Андрій перемагає, витримує тортури й допити, знаходить у собі сили зберегти людську гідність. Андрія та інших дітей коваля не зламав тоталітарний прес. У творі передано непереможну віру автора в незнищенність свого народу. Така оптимістична кінцівка і така провідна ідея «Саду Гетсиманського». Окрім основної проблеми, у цьому творі Іван Багряний також художньо досліджує інші: любові й ненависті, вірності та зради, батьків і дітей, віри та безнадії, збереження роду, родини.

Всі вони показані традиційно для народного сприймання – з позиції пріоритету гуманізму й добра на землі.

Роман містить чимало публіцистичних відступів, роздумів, які підкреслюють провідну ідею, авторську позицію. Вони знижують художню вартість твору, але є прикметною рисою індивідуального стилю письменника.

Творчість Івана Багряного довела, що сповнене небезпек, пригод, трагедій, зрад життя письменника не знищило в ньому віри в перемогу добра над злом.

Модерністичний рух на Заході в 60-70-і роки («Нью-йоркська група»)

У 50-х роках головна сцена зарубіжної української літератури перемістилася до Сполучених Штатів Америки та Канади. У Нью-Йорку та його околицях опинилася переважна частина вцілілих учасників попередніх літературних рухів та епох. Саме тут з'явилося й нове літературне утворення, яке назвало себе Нью-йоркською групою. Його склали люди, які народилися в Україні на межі 20-х і 30-х, декілька дитячих чи підліткових років провели з батьками в таборах ді-пі, а освіту здобули вже після війни в Америці чи в інших країнах Заходу. На відміну від своїх батьків, вони достатньо органічно засвоїли дві культури – українську й західну, найчастіше англійську, передовсім американську. Вони добре знали, що відбувається в останній, – наймодерніші напрями її літературних стилів, найостанніші виставки в нью-йоркських галереях. Що ж до української культури, то її вони знали з книжок і дивилися на неї з перспективи добре знайомої, зрозумілої американської, загалом західної культури. В західній культурі, котра в 50-і роки стояла на порозі епохи гіпі, бітників, фемінізму та сексуальної революції, найпривабливішими видавалися руйнівні тенденції й авангардні течії. Власне, революційність тих течій наснажувала на радикальні експерименти у сфері української мови й літературного письма.

Отже, в середині 50-х років вийшли перші книжки майбутніх членів майбутньої Нью-йоркської групи: Богдана Рубчака, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Віри Вовк. Емма Андіївська дебютувала книжкою віршів «Поезії» дещо раніше – в 1951 р. Женья Васильківська і Патриція Килина – трохи пізніше, відповідно, в 1959 і 1960 рр. Сама група оформилася приблизно 1958 р., хоча з приводу дати існують розбіжності.

У 50-х роках усі згадані поети друкувалися в літературній вкладці газети «Свобода», в студентському журналі «Горизонти», в «Українській літературній газеті» (1956-1961), нарешті, їхні твори займали значну частину журналу «Сучасність». Вони також друкувалися в «Нових днях» та збірниках «Слово». З 1959 по 1971 р. редколегія, яка складалася з Бойчука і Тарнавського, публікувала «Нові поезії» (вийшло 13 чисел).

Не дивно, що слово «модернізм» стало одним із ключових понять у теоретичному словнику Нью-йоркської групи. Модернізм спочатку був задекларований поетичними творами, пізніше п'єсами, прозою, перекладами та статтями. В 60-і роки всі члени групи в унісон говорили про те, що саме вони представляють перше в історії української літератури вповні довершене й послідовно модерністичне явище.

Слова «модернізм», «модерність» для членів Нью-йоркської групи не означали те ж саме, що вкладали в нього українські літератори та критики попередніх епох. Ідеться не тільки про епохи достатньо далекі – «Молодої музи» чи 20-х років, - про попередню епоху МУРу, найвідоміші постаті якої (Маланюк, Шерех, Костецький та ін.) мали змогу спостерігати за діяльністю Нью-йоркської групи і давати їй свою оцінку чи красномовно ігнорувати її існування.

Поети, яких об'єднують назвою «Нью-йоркська група», ніколи не мали якоїсь єдиної естетичної та мистецької платформи. Група не визнавала жодних формальних обов'язків, для цього її учасники були надто індивідуалістичними.

Пізніше їм було навіть важко згадати, як почалася група, хто запропонував назву. На останнє претендувало одразу кілька поетів. Загалом спогади й оцінки *post factum* не завжди були послідовними і не завжди збігалися.

Наприклад, Емма Андієвська 1988 р. оголосила професорові літератури Івану Фізеру: «... якби 1957 р. я не приїхала до Нью-Йорка, то так званої НІГ не було б». І їй же таки належать слова, сказані через декілька років по тому: «Групу мусять єднати якісь спільні принципи. Спільних принципів із тими, кого зараховують до Нью-йоркської групи, я ні з ким не маю. Я – кіт, який ходить сам». У цій заяві більше крайнього індивідуалізму, ніж істини, адже навіть поверхове знайомство з творами представників Нью-йоркської групи показує, що спільні принципи таки існували, хоч і не були сформульовані у вигляді колективно підписаних маніфестів.

Віра Вовк про свої розходження з групою висловлювалася м'якше. На її думку, існувало спілкування, певна співдружність, однак чи не найголовніше – «автономія думки і смаку». Однак навіть три поети – Богдан Рубчак, Богдан Бойчук і Юрій Тарнавський (хоч би скільки називалося інших прізвищ, саме вони і є Нью-йоркською групою, попри те що Рубчак жив і живе в Чикаго) – неодноразово підкреслювали свою особисту відстороненість від спільного знаменника.

Однак, безперечно, існувала домінанта, яка всіх об'єднувала, певне спільне завдання, яке кожен виконував по-своєму, змагаючись за власну оригінальність і власний неповторний голос. Ішлося про феномен свободи творчості, радикального, повного, остаточного відриву від ґрунту «рідних» традицій, від хуторянства та провінціалізму, від усього того, що є змістом поняття літературних традицій, від самої мови української літератури в тому вигляді, в якому вона склалася на початок 50-х років. І якщо попередні спроби такого відриву чи розриву вирізнялися недостатньою радикальністю, то Нью-йоркська група в «класичний» період своєї творчості – десятиліття 60-х і 70-х свідомо йшла до кінця. В сенсі радикального відламу від попередніх традицій Емма Андієвська, таким чином, близька до Тарнавського, Бойчука, Рубчака, хоч би й що вона з цього приводу говорила.

Назва групи відображала скоріше не географічне, а мистецьке утворення і мала символічне значення. Нью-йоркська група поставила завдання відкритості до світу, інтеграції з іншомовними культурами. Вона асоціювала себе з Нью-Йорком, а відповідно – з динамікою, космополітичністю, перманентною сучасністю цього міста, його чутливістю до мистецького авангарду.

Тим часом саме таку семантику слова «Нью-йоркська група» мали лише в українській мові. «Американська» назва виявилася неперекладною на англійську мову. Тобто те, що це група поетів, які пишуть модерну поезію, в англійському варіанті без додаткових пояснень збагнути було неможливо. За словами Рубчака: «В... перекладі назва групи звучить не то як підприємство страхування, не то як щось підозріліше – якийсь законспірований «круглий стіл» сірих еміненцій інтернаціональної політики».

Від самого початку всіх членів групи об'єднувало радикальне несприйняття народництва з його мовою і пафосом, а відтак патріотичні, національні мотиви, кліше, навіть форми видавалися неприпустимими. Догмою стала думка про те, що все, на чому відбилася хоча б тінь патріотизму чи навіть політики, вже з цієї причини не може бути якісним із мистецького погляду. Намагаючись розірвати всі

обмеження, поети Нью-йоркської групи відразу наклали серйозне обмеження на можливу тематику: жодного патріотизму, жодної політики, жодних сліз за бідною Україною. Такі sentimenti були не на часі. На часі була новизна, нова мова, вихід за межі старої мови і традиції, старої філософії, старих почуттів.

У перші роки свого існування Нью-йоркська група не вдавалася до жодних теоретичних пояснень своїх завдань або естетичних поглядів. Однак про існування таких завдань свідчили самі художні тексти, не схожі ні на що, будь-коли писане українською мовою. Домінантним дискурсом був екзистенціалізм, який виявлявся в різних формах, метафорах та жанрах. Самотність і нудьга людини, ув'язненої в місті (поезія і проза членів Нью-йоркської групи були винятково урбаністичними), скутої власним тілом, душею, думками та переживаннями, її сум'яття і тривога не раз діставали блискуче формальне втілення. Часом, щоправда, екзистенціальна нудьга втілювалася у творах нудних і невдалих, але такою буває плата за будь-який експеримент. Адже експеримент упродовж років залишався головним гаслом. Експеримент завжди майже без винятку поєднувався з раціональністю (і поезії Нью-йоркської групи, і художні світи, ними сконструйовані, мали виразний раціональний акцент). Нарешті, раціональність, екзистенційність, експериментальність комбінувалися з інтелектуалізмом. Усі поети цієї групи писали інтелектуальну поезію. Це була поезія вдумлива, сповнена підтекстів, алюзій, поезія з подвійним дном, хоча кожен вибирав і випробовував індивідуальні шляхи філософських та інтелектуальних пошуків.

Усі члени Нью-йоркської групи замірялися на здійснення концептуального перевороту в літературі. Це підтвердили дещо пізніше – на початку 60-х років – перші статті з приводу Нью-йоркської групи, перші спогади, перші теоретизування її членів.

Отже, тексти цього разу випереджали критичний і теоретичний дискурс щонайменше років на п'ять. Ідеться про самопояснення, маніфести, тобто бажання означити систему координат зсередини, і так само про рецепцію ззовні.

Початкове теоретичне мовчання членів групи видається своєрідною антитезою до надмірного теоретичного красномовства МУРу. Коли про літературу і про себе почали говорити Бойчук, Рубчак і Тарнавський, то вони вживали зовсім іншу мову, з іншою стилістикою і модальністю, ніж їхні попередники – члени МУРу – чи сучасники – члени «Слова». Там, де панував пафос, з'явилася іронія й самоіронія, там, де раніше процвітало месіанство, – розмови про пиття, якими нібито супроводжувалися всі поетичні зібрання, нескінченну балаканину на літературні теми заступила очевидна нехоть до неї, очевидне розчарування в теорії, а тим більше в різного роду літературних планах та передбаченнях.

І все ж порожнина на місці критичного дискурсу на початку 60-х років здавалася відчутною і неприємною. Було чимало написано й опубліковано, тому хотілося відгуку.

Тут варто згадати про певну амбівалентність членів групи в ставленні до публіки. З одного боку, вони ясно давали зрозуміти, що діють у рамках вузького кола людей і адресують свої твори не до «народу», всіх україномовних читачів еміграції, а до невеликої артистичної аудиторії, спроможної їх зрозуміти. Нью-йоркська група обстоювала необхідність культурної еліти і вважали себе,

відповідно, першою справжньою елітою. (І також першим справжнім авангардом. Тобто йшлося про авангард і еліту в одній особі).

Визнання Нью-йоркської групи як «еміграційних поетів» або означення Емми Андієвської «провідним поетом еміграції» видаються не зовсім точними. Нью-йоркська група ані в час свого зародження в середині 50-х, ані в час своєї найбільшої активності – в 60-ті роки – не була продуктом еміграції, не відображала її політичних поглядів та художніх смаків. Навпаки, вона становила свідомий виклик цим смакам і поглядам.

Водночас головною сценою для Нью-йоркської групи в 60-х і в наступних роках став журнал «Сучасність», редагований старшими представниками еміграції й адресований до еміграції.

Маючи проблеми з критикою, головні члени групи Бойчук, Рубчак і Тарнавський у 60-х роках самі почали писати критику. За десять років існування Нью-йоркської групи нагромадився матеріал, який давав підстави для самоаналізу. Після 1965 р. почали з'являтися статті й інтерв'ю, в яких члени Нью-йоркської групи висували свої версії її походження, а також детально викладали читачам свої естетичні принципи. Вони говорили не просто про своє місце і роль в літературі, а про завдання поезії, критики, мистецтва загалом, таким чином формулюючи свою творчу ідентичність. Вони стверджували, що літератор не може мати жодних обмежень, крім самообмежень, що головна революція відбувається в домені форми, що, прислухаючись до західних літературних тенденцій, вони насправді не наслідують західних авторів, а шукають своїх неповторних голосів. За словами Рубчака, «наша ціль *не* бути співзвучним з західною поезією. Наша ціль – писати по можливості добру і по можливості *власну* поезію».

Члени Нью-йоркської групи вважали, що критики й поети мають остаточно зійти з сакральних постаментів. Не існує теми, яка була б заборонена для митця. А критик більше не має права диктувати, як писати поетам. Одночасно критичні судження самих членів Нью-йоркської групи, як правило, були гострими, часто непримиренними до опонентів. Впродовж 60-х і 70-х дискурс навколо Нью-йоркської групи мав елементи легкого, а часом і цілком серйозного скандалу.

Нью-йоркська група посіла своє місце в історії літератури, ставши найвизначнішим і найоригінальнішим явищем української літератури, писаної за кордоном. Крім того, як художнє явище вона спродукувала складний і цікавий критично-теоретичний дискурс.

Починаючи з середині 50-х, поети Нью-йоркської групи змінювалися, еволюціонували. Зазнавали змін їхні погляди. Уточнювалися розуміння модернізму. Ускладнювалося ставлення до традиції й мови.

Модернізм Нью-йоркської групи виник найперше як протест проти народництва й поверхнево-патріотичної літератури. Революція, що відбувалася 50-х і 60-х, полягала, зокрема, в цілковитому виокремленні суспільної, політичної тематики.

Попри досить численні публікації англійською мовою, Нью-йоркська група не вивела українську літературу на світову чи принаймні американську сцену. Група не стала дороговказом для шістдесятників. А вже з самими шістдесятниками вона поділила спільну долю на переломі 80-х і 90-х років. Ні перші, ні другі, попри патріотичну заангажованість перших і модернізм других, не стали дороговказами

для поезії й прози, які заявили себе в цей період. Однак окремі тексти, безперечно, пережили свій час і залишаться в історії літератури як кращі зразки українського модернізму. Так само залишиться в ній відчайдушна спроба створення українського модернізму, що навіть в умовах ізоляції, непорозуміння, політичного відчуження, відсутності нормального літературного середовища, відірваності від мови зумів проіснувати, зберігаючи модерні стичну лінію в українській літературі, впродовж кількох десятків років.

Богдан Рубчак (рік народження 1935) У 1956 р. з'явилася перша збірка Б. Рубчака «Камінний сад». Від початку його лірика мала новаторський характер, що виразилося у заміні великої («епохальної») проблематики естетичними студіями малих речей та непомітних світові явищ (т. зв. мінімалізм), у вільних віршових формах як альтернативи канону. Та від книги до книги («Промениста зрада, 1960»; «Дівчині без країни», 1963; «Особиста Клію», 1967; «Марену топити», 1980), його лірика випрозорюється й художньо дисциплінується. Образність і тонка рефлексійність дедалі більше виявляються не в миттєвому екзистентному зрізі, а в площині вічної проблематики й класичних тем. Нові його вірші – це взагалі майже виключно сонети з усією притаманною цьому жанрові формально-змістовою строгістю. І це не формальний, а філософсько-естетичний вибір, рух поетичної свідомості в напрямі до класичної традиції.

Риси індивідуальної поетики Б. Рубчака: відчуженість од рідного світу й неможливість цілковитого прийняття іншого, роздвоєність між мовно-культурними стихіями України й Америки, між різним простором і часом з їхніми реаліями – все це виразилося в пливкій, неопредмеченій, майже позбавленій земної конкретики авторській стилістиці. Вся вона статична, зіткана з умовностей значень і форм, переносності понять, абстрагованості символів та емоційних обертонів. «Трудно висіти вічно, як міст, між двома далекими берегами», – сказав Богдан Рубчак іще в 1956 р.

Богдан Бойчук (рік народження 1927) У 1957 році в Америці з'явилася перша збірка поезій Богдана Бойчука «Час болю». У поета майбутнє – це тільки неокреслене тріпотіння надії, химерія сподівань, на які людина приречена своєю природою і здійснення яких – поза її волею й чином. А справжня реальність – це минуле, пережите, відчуте в усій своїй предметній повноті. Досить перечитати поему Б. Бойчука «Любов у трьох часах», аби побачити, як з абстрактного прийдешнього, огорнутого мріями, постає минуле. Любов під акомпанемент смерті – це і є реальність, яку в поета ніхто не одніме.

Характерні риси поезії Бойчука: безпрограмність поетичного освоєння світу, тихий гносеологічний скепсис. Будучи поетом виразно інтелектуального складу, він довіряє себе емоції більше, як думці. Це – розумна довіра до безумовно сущого, дарованого людині природою. Звідси – поетичний мінімалізм, розкошування натурою, яку ніхто не вигадував – яку Бог дав.

Рельєфна метафора, сумлінне змалювання конкретної деталі, окремого епізоду, поетичне малярство – одна з підвалин його лірики.

Юрій Тарнавський (рік народження 1934) Юрій Тарнавський, перша збірка якого «Життя в місті» з'явилася за океаном 1956 р., – чи не найдивніший поет уже відомої ширшій громадськості Нью-йоркської групи. «Я грюкаю кулаком в свої груди, та тільки горбата самота відповідає, усміхаючись широко, пригадуючи, що

вона теж жіночого роду». Ця метафора з поеми Ю. Тарнавського «Оперене серце» почасти відображає творчу позицію автора, котрий і в модерновому контексті Нью-Йоркської групи вирізняється абсолютно осібною манерою письма, що його порівнюють з іменами А. Рембо, П. Неруди, Ж.-П. Сартра, А. Камю та інших новаторів. У 1969 р. в Америці виходить збірка «Без Еспанії». Калейдоскопічні фрагменти, штрихи, відлуння сонячної землі, є тільки віддзеркаленням вражень, пливких чуттєвих станів, матеріалом утривалення особистісної екзистенції, яка є одним наскрізним змістом усіх картин. Лірика в прозі, де маємо відтворення екзистенційних моментів низкою підрядних асоціацій та рефлексій, кожна з яких додає свого відтінку до цілісного відчуття життя. «Від'їзд» дає свого відтінку в тому, що зникає з очей і вивірюється зі слуху, у відійманні деталей світу від свідомості – прийменник «від» служить єдиним рушійним стрижнем абсолютно статичного поетичного змісту. Взагалі статичність – основоположна риса поезій Ю. Тарнавського. І це цілком природно, бо стани, які пережив і утривалює в образах поет, розвитку не мають – вони навіки лишаються такими, якими були. Час над ними влади не має.

Важко не помітити в цьому школи екзистенціалізму, хоча разом із тим не випадає тільки до неї зводити самотню поетику Ю. Тарнавського. Долаючи диктат матеріального світу, семантику будня, він часом надто багато лексичної матерії використовує для вивільнення внутрішньої енергії слова, його духовних потенцій. Зрештою, це здебільшого компенсується блискучими образними спалахами, неповторним баченням речей «у собі». В цьому передовсім і виявляється вроджений художній талант поета.

Ю. Тарнавський демонтує звичний порядок речей і явищ, нормативний образ світобудови, прагнучи сягти першопоштовху, першопричини її возведення.

Емма Андієвська (рік народження 1931) Емма Андієвська народилася 19 березня 1931 р. на Донеччині. Двадцятирічною емігрувала з матір'ю на Захід. Жила і навчалася у Франції, Америці, Німеччині. Починаючи з 50-х років систематично виступає з поетичними та прозовими книжками.

Дебют Е. Андієвської («Поезії», 1951) був дуже успішним: його порівнювали з появою в літературі Павла Тичини та Артюра Рембо. Тоді ж Е. Андієвська пише прозові твори, переважно ліричні мініатюри, так звану прозопоезію. У 1955 р. виходить збірка новел під назвою «Подорожі», пізніше книжки «Тигри» і «Джалапіта» (1962). Але основна частина літературної праці все є належить поетичній творчості, про що свідчать збірки «Народження ідола» (1956), «Риба і розмір» (1961), «Кути опостінь» (1962), «Первні» (1964), «Базар» та «Пісні без тексту» (1968). У 60-х роках вона вже визнаний модерний поет, оригінальний експериментатор слова. Наступні десять років Е. Андієвська віддає перевагу великій прозі, з'являються друком «Герострати» (1970), «Роман про добру людину» (1973), «Роман про людське призначення» (1982). У 70-х роках письменниця видає лише одну поетичну збірку «Наука про землю».

Велика проза Андієвської не знаходить такого захопленого відгуку, як поезія. Видовжене речення, ускладнений синтаксис, сприймаються як застарілі явища. У 80-х роках, видавши ряд поетичних збірок – «Кав'ярня» (1983), «Спокуси святого Антонія» (1985), «Вігілії» (1987), «Архітектурні ансамблі» (1988), – Е. Андієвська велику увагу приділяє малярству.

У 1993 р. вперше в Україні опубліковано її книжки – «Роман про добру людину» та «Роман про людське призначення», а також протягом останніх років – ряд поетичних та прозових творів у періодиці. Художній доробок письменниці поступово входить в український літературний контекст.

У діаспорній критиці творчість Е. Андіївської була віднесена до Нью-йоркської групи, яку об'єднало спільне прагнення «обнови в літературному вислові» (Віра Вовк). Сама ж поетка заперечує приналежність до цього літературного угруповання. Оскільки її поетичні експерименти спрямовані не так на руйнацію узвичаєної поетичної мови, як на означення українським словом різних світоглядних позицій. Експериментування її щільно торкаються до індійської духовної традиції, де Андіївську приваблює знання про багатовимірну множинність реальності. Зі східною метафізикою пов'язуються інші уподобання, зокрема, захоплення грецьким філософом Плотіном та сучасником, американським письменником-філософом К. Кастанедою. Естетичним ідеалом у літературі стає для неї Стефан Малларме. Вся сучасна поезія, вважає письменниця, проходить «у тих залах», які відкрив французький символіст. Саме тому Е. Андіївська віддає перевагу герметичній, закодованій поезії.

Значна частина поетичної творчості Е. Андіївської 50-60-х років має виразний екзистенційний відтінок. Ця поезія пройнята пошуком метафізичної вічності: «Все смертне пробує у вічність зазирнути». І лише буття Бога – бездоганне буття, його не можна досягнути словом. На основі цих роздумів буде написано роман «Герострати».

Уже рання поезія Е. Андіївської вражає багатоплощинністю метафори. Спосіб зіставлення, поєднання того, що здоровий глузд не здатний суміщати, потиснення розумності світу, опертя на підсвідомі імпульси, творення чудесної реальності вказують на сюрреалістичне світобачення з його ірраціональною логікою. Поетку цікавлять межові, перехідні стани, коли деформується одна реальність, з'являється інша. Вона звертається до сновидного простору, адже там світ тендітний, крихкий («Ось, здається, міст. А дмухнув, і міст уже море»), водночас семіотично засекречений, беззупинно оновлений новими й новими знаками.

Помітною тенденцією поетичної творчості Е. Андіївської є поступова герметизація тексту. Цьому передовсім сприяє усунення ліричного «я» з вірша. Уже в першій збірці яскраво оприсутниться відсторонена, відособлена реальність.

Відкидаючи, слідом за Малларме, вірш як вираження емоційного «я», Е. Андіївська і далі, особливо в пізніх своїх творах, означає реальність, позбавлену вітальної деформації. Поет виступає як «приймальна станція», що лише фіксує музичний ритм світотворення. З кожною новою збіркою урізноманітнюються й нарощуються образно-звукові елементи, згодом звукова орнаментация стане основним поетичним засобом. Недбале ставлення до композиції, рими, жанру (в останніх поетичних збірках Е. Андіївська послуговується лише сонетом) пояснюється абсолютизацією звуку-образу, звуку-ідеї.

Дедалі більше закодовуючи поетичний текст, авторка опускає дієслівні форми: улюблений пунктуаційний знак – тире, що в структурі вірша виступає як художній прийом і є одним із герметичних знаків, схованкою смислової загадки тексту. Розгортаючи найнесподіваніші метафори, Е. Андіївська унеможлиблює

будь-які раціональні тлумачення своїх поезій. Сфера підсвідомості декларується єдиним важливим рушієм творчого процесу. Зрештою, більшість поезій залишається земкненою структурою, що не піддається розкодуванню і є незрозумілою не лише для пересічного читача.

Зате у прозі Е. Андієвська намагається порозумітися з читачем, пояснити йому не лише найважливіші поетичні символи, а й свій творчий метод.

Вдаючись до короткого жанру притчі, параболи Е. Андієвська постає майстром влучного, афористичного письма, творцем ірраціональної оповідки, що ґрунтується на основі чудесної метафори. Центральною антиномією її малої прози є раціональне та ірраціональне. Перше консервує застарілі поняття, замикає пізнання в певні рамки, обмежуючи досвід; друге – знімаючи всілякі умовності, вивільняє, розпросторює дух. Власне, боротьба духу та розуму є визначальною для цієї прози, як і для всієї творчості Е. Андієвської в цілому.

Герой-оповідач, як правило, має незрозумілу для оточення пристрасть до поза реальної дійсності, що в повсякденному житті не має особливого смислу, а лише забавляє і звеселяє душу. Герої Е. Андієвської – пристрасні мандрівники, вони здійснюють кругосвітні подорожі, не виходячи з помешкання. Ключові слова «подорож», «віддалі», «мандрівка», «простори» не відповідають природним, а представляють істинну безконечність, поза конкретним часопростором. Отже, естетичним і духовним ідеалом стає безмежна, глибинна просторовість. Туди ж спрямована «дія» героя, яка не є фізичним прикладанням зусиль, а зосередженням, спогляданням, це дія – метафізична.

Роман «Герострати» – перший великий прозовий твір Е. Андієвської. Тут зроблено спробу об'єднати художній текст з філософським трактатом. Основу філософського змісту становлять чотири чітко окреслені ідеї. Ідея людини, ідея Бога, ідея вічності та ідея великої людини. Міф про геростратів і велику людину становить основну мотивацію сюжету. Суть його полягає в тому, що всі люди загалом пасивні або активні герострати: одні вірять у Бога і у нього домагаються вічності, інші, виходячи з того, що Бога немає, домагаються вічності у людей. Історія з давнім греком, що прагнув увічнити своє ім'я, спаливши храм Артеміди в Ефесі, знаменує еру активного геростратизму. Антична ремінісценція, з якою пов'язана назва роману, становить частину міфу. Людському бажанню вічності протиставляється істинне бажання небуття. Християнські та буддистські ідеї становлять підтекст авторського міфу. Зокрема, у полеміці з біблійними догмами Е. Андієвська намагається дати свою відповідь на вічні питання буття.

Понад сорокалітня літературна творчість Емми Андієвської відкриває українському читачеві нову мистецьку дійсність, вражає незвичним естетичним мисленням, яскраво представляє модерне спрямування української літератури.

Павло Загребельний (рік народження 1924)

Павло Загребельний народився 25 серпня 1924 р. на Полтавщині. У 1941 р., щойно закінчивши середню школу, пішов добровольцем на фронт, був курсантом другого Київського артучилища, в серпні цього ж року був поранений. Наступного року знову був тяжко поранений, потрапив у полон. У 1945 р. П. Загребельний працював у радянській військовій місії в Західній Німеччині.

У 1946 р. він вступив на філологічний факультет Дніпропетровського університету. Закінчивши університет у 1951 р., розпочав діяльність журналіста.

У 1957 р. видав збірку оповідань «Учитель», повість «Дума про невмирущого», наступного року – збірку «Новели морського узбережжя». У 1959 р. письменник розпочав пригодницько-політичну діалогію, видавши перший роман «Європа 45». У 1961-1963 рр. Загребельний працював головним редактором «Літературної газети», видав другу книгу діалогії «Європа. Захід».

Протягом 1960-1980 рр. письменник створив основну частину своїх романів, які принесли йому світове визнання: «День для прийдешнього» (1963), «Диво» (1968), «З погляду вічності» (1970), «Переходимо до любові» (1971), «Первоміст» (1972), «Смерть у Києві» (1973), «Євпраксія» (1975), «Розгін» (1976), «Роксолана» (1980), «Я, Богдан (Сповідь у славі)» (1983) та інші.

Оцінки цих творів були далеко не однозначні: від схвальних до знищувальних, але саме це і засвідчувало, що з'явилися твори небуденні, автор здобув славу одного з найерудованіших письменників свого часу.

У 1974 р. за романи «Первоміст» і «Смерть у Києві» П. Загребельний отримав Державну премію ім. Тараса Шевченка.

П. Загребельний у 1979-198 брр. очолював Спільку письменників України. Був депутатом Верховної Ради СРСР, Верховної Ради УРСР. Протягом 1980-1990 рр. письменник видав твори: «Південний комфорт» (1984), збірник «Неймовірні оповідання» (1987), «В-ван» (1988), фантастичний роман «Безсмертний Лукас» (1989), «Гола душа» (1992), пригодницьку повість «Ангельська плоть» (1993), «Тисячолітній Миколай» (1994), «Юлія» (1997) та інші твори.

П. Загребельний власноруч переробляв свої прозові твори на п'єси, які були поставлені українськими театрами. За його сценаріями на Київській кіностудії імені О. Довженка були зняті художні фільми: «Лаври» (1974), «Ярослав Мудрий» (1982). Загребельний є автором збірника статей, есе «Неложними вустами» (1981).

Основний жанр П. Загребельного – це роман, хоча і його доробку є і новели, і оповідання, і повісті. Проте серед жанрово-стильового розмаїття романістики письменника особливе місце займає історична белетристика.

Роман «Диво» був першим історичним твором П. Загребельного. Твір має оригінальну композицію: у ньому поєднуються в одній розповіді далека минувшина й сучасність, зіставляється те, що реально було розділене майже тисячоліттям. Це стало можливим завдяки тому, що центром цих періодів виступає реальний образ Софії Київської – дивовижної пам'ятки архітектури часів князювання Ярослава Мудрого, збудованої, за художньою версією П. Загребельного, талановитим майстром Сивооком, – незвичайне диво, що «ніколи не кінчається й не переводиться», яке однаково належить як XI століттю, так і XX. Великою мірою собор є символічним образом. Софія як художній символ і як реальна історична пам'ятка, сконцентрувала в собі весь волелюбний, сильний дух народу, його невмирущість та нескореність. Собор не нагадував візантійських церков, звідки прийшло на Русь християнство, бо не було в ньому простоти й суворості, а було «щось буйно-рожеве, приховано-поганське», як у тих дерев'яних язичницьких святинях, що їх у той час палили й нищили по всій Русі. «Він був барвистий, як душа й уява народу, що створив його», – пише П. Загребельний.

Але ще більшим дивом у романі постають люди. Письменник детально змальовує складні людські долі, глибоко розкриваючи психологію своїх персонажів. Майстерно змальований в романі митець Сивок, будівничий Софії Київської. Його доля – це доля талановитого майстра, який багато блукав по Русі, був ченцем у болгарському монастирі, згодом, полонений, потрапив до Візантії, працював у константинопольського майстра як будівник і оздоблювач храмів і аж згодом, дозрілий у своєму таланті і розумінні життя, повернувся до Києва, на рідну землю. З особливою уважністю і проникливістю письменник розповідає про те, як зароджується й формується в Сивоокові митець – наука Діда Родима, язичницьке бунтування проти христів, вишкіл по інших краях. І нарешті – натхненний вияв усіх його вмій і здібностей у творенні Софійського дива. Відштовхуючись від запису в літописі Нестора про збудування собору Ярославом, П. Загребельний створює образ русича Сизоока, талановитого митця давніх часів, і пристрасно переконує читача, що в славному архітектурному шедеврї є відсвіт життєвого й творчого подвигу нашого далекого предка-слов'янина, представника свого народу.

Складним, суперечливим постає образ князя Ярослава, який зображається реальною людиною: твердим і цілеспрямованим, але водночас і жорстким, закоханим у книги, мудрим, і в той же час незахищеним, слабким, як звичайний смертний.

У романі автор не просто стежить за розвитком подій, життєвих колізій, а намагається дати їм філософсько-етичне тлумачення, робить це непомітно, ненав'язливо, часто через самих героїв. Завдяки такому глибокому проникненню в психологію персонажів, авторові вдалось порушити досить багато важливих проблем не тільки того часу, але й сучасності: влада й мистецтво, влада і людина, талант і держава, проблема творчого начала в людині, свободолюбства, людської гідності, добра і зла, проблема вибору. Протягом твору автор ненав'язливо підводить читача до думки, що «справжня історія – це історія творення, а не руйнування».

Багатий ідейно-психологічний зміст роману, розгалуження основної його проблематики зосереджуються не лише в образах Сивоока і Ярослава. Серед помітних героїв роману – і представники іншого покоління, що належать уже двадцятому століттю: вчені Гордій Отава та його син Борис. Історик Гордій Отава бере гору не тільки в науковій полеміці з німецьким професором Шнурре, відстоюючи ідею самостійності й первинності культури слов'янства, а ціною власного життя рятує фрески Софії Київської від вивезення до Німеччини під час Другої світової війни. Отже, герої твору дуже різні, але всі вони творять історію своєї землі, несуть у собі той дивовижний світ, оригінальний внутрішній космос, що його ніколи не зруйнувати, як і Софію Київську.

Коментуючи свій роман «Диво», П. Загребельний у літературно-критичній статті «Спроба автокоментаря» зазначав: «Хотілося показати нерозривність часів, показати, що великий культурний спадок, полишений нам історією, існує не самодостатньо, а входить у наше життя щоденне, впливає на смаки наші й почуття, формує в нас відчуття краси й величі, ми ж платимо своїм далеким предкам тим, що ставимося до їхнього спадку з належною шанобою, оберігаємо й захищаємо його».

Слід зазначити, що на сьогоднішній день (значною мірою завдяки екранізації) більш відомим і популярним твором П. Загребельного є роман «Роксолана», в якому письменник вдається до художнього осмислення реальних історичних подій, розповідаючи про п'ятнадцятилітню Анастасію Лісовську, доньку священика з Рогатина, яку захопила в полон татарська орда. Дівчину продали в рабство, вона потрапила в гарем турецького султана Сулеймана, за рік вибилася з простих рабинь в султанські дружини (а їх не могло бути згідно з Кораном більше чотирьох), стала улюбленою дружиною султана, а після його смерті кілька десятиліть керувала безмежною Османською імперією і впливала на життя всієї Європи. Та якщо в європейській історії жінки-правительки держав були явищем доволі поширеним, то в мусульманському світі за всю історію налічується лише два десятки імен жінок-правительок, і серед них ім'я Хасекі (офіційне ім'я султанші). Венеціанські послы в донесеннях із Стамбула називали її Роксоланою (в перекладі – русинка, тобто жінка з Русі), під цим ім'ям вона й залишилася в історії.

В авторському післяслові П. Загребельний так коментував причину, з якої він звернувся саме до образу Роксолани: *«Досі постать Роксолани була безплотною, ставала об'єктом псевдопатріотичних захоплень, використовувалася деякими авторами як своєрідний рупор для їхніх розумувань, - і тут (тобто в «Роксолані») вона, як принаймні здається авторові, віднаходить ті необхідні виміри і якості, які роблять її особистістю. Власне, роман – це історія боротьби нікому не знаної дівчини й жінки за свою особистість, за те, щоб уціліти, зберегти і вберегти себе, а тоді вознестися над оточенням, може, й над цілим світом».*

Юрій Мушкетик (рік народження 1929)

Твори Юрія Мушкетика можуть правити за приклад того що і як українська література 60-80-х років шукала, які мала набутки, де і в чому зазнавала втрат у своїх намаганнях відобразити сучасне життя.

Народився Юрій Мушкетик 1929 р. на Чернігівщині в родині вчителя. Далі була війна. Пережиті лихоліття, враження від них з часом складуть основу діалогії повістей «Вогні серед ночі» (1959) та «Чорний хліб» (1960).

1948-1953 рр. навчання на філологічному факультеті Київського університету, а згодом у аспірантурі при кафедрі літератури. Ще в студентські роки він всерйоз береться за твір з давньої української історії. А 1954 р. виходить перша книжка – повість «Семен Палій», через два роки – роман «Гайдамаки» (1956). 1962 р. – роман «Серце і камінь», 1964 р. – роман «Крапля крові», 1969 р. – роман «Останній острів». У 60-х – на початку 70-х років працював головним редактором журналу «Дніпро». У 1971 р. з'являється роман «Смерть Сократа», у 1974 р. – повість «Старий у задумі», у 1977 р. – роман «Біла тінь», у 1981 р. – роман «Вернися в дім свій». Із 1986 по 2001 рр. очолював Спілку письменників України. У подальші роки видає наступні романи: «Яса» (1987р.), «Гетьманський скарб» (1993 р.), «На брата брат» (1995 р.), «Погоня», «Прийдімо, вклонімося...» (1996 р.).

Юрій Мушкетик відомий як один із ініціаторів створення Товариства української мови, Товариства «Меморіал» імені Василя Стуса, Народного Руху України, Конгресу української інтелігенції.

Юрій Мушкетик, поглиблено досліджуючи психологічний стан своїх героїв, торкається багатьох морально-етичних проблем, оригінально будує сюжет. Жанровий і тематичний діапазон книг письменника досить широкий, однак їх об'єднує актуальність порушених питань, проникливість і небайдужість автора, щирість його почуттів.

Гуманістичний пафос творчості Юрія Мушкетика виявляється в посиленому інтересі до конкретної людини, яка є часткою великого цілого – народу. Тоталітарна система лицемірно проголошувала, що особистість, її добробут є вищою метою суспільства, насправді ж насильство над людиною, повне безправ'я, нещадна експлуатація процвітали в умовах радянської дійсності. Особливо це стосується людини українського села. Саме доля звичайної сільської жінки Ганни Розсохи стала об'єктом художнього дослідження в оповіданні «Суд». Дві постійні величини визначають зміст її життя – праця і пісня.

Починається твір кульмінацією: судять хвору жінку за неробство. Такої образи, такого болю, і душевного, і фізичного, Ганна витримати не може і помирає на порозі буфету, побачивши своїх усміхнених кривдників. Перестановкою сюжетних елементів автор досягає сподіваного ефекту: читач, як і автор, схвилюваний несправедним судом над праведною людиною – великою трудівницею, матір'ю чотирьох дітей, вдовою, яка втратила в голод доньку, а у війну – двох синів і чоловіка. Письменник уже з перших сторінок твору чітко проводить межу між персонажами: з одного боку, - це Ганна, такі ж трудівниці, тільки поки що молоді, здорові, їхній голос на суді нічого не значить; з іншого – позивач, голова колгоспу Устим Рукавиця, Йосип Шило, жорстокі, цинічні люди, породжені свавіллям тоталітарної системи. На такій драматичній ноті розпочавши оповідь, далі Ю. Мушкетик за допомогою ретроспекції напрочуд стисло й образно змальовує все життя головної героїні.

Ганна рано одружилася із вдівцем Омельком Розсохою, пішла на двоє дітей, народила синів, господарювала завзято, бо цінувала в усьому лад. Добром, тихою лагідністю та цілісністю вдачі віє від цієї жінки, яка самовіддано трудилася заради добробуту родини і завжди співала – то весело, то журливо, зачаровувалася красою квітів. Незважаючи на утиски, викликані колективізацією, смерть прийомної доньки від голоду в 33-му році, довоєнне життя родини налагоджувалось завдяки невтомній праці: «І славилася на весь колгосп їхня родина трудолюбством».

Війна перекреслила життя Ганни, зруйнувала сім'ю, похитнула здоров'я, уже підірване важкою працею. Проте вона «жила, як і раніше, роботою, клопатами, чеканням, тільки перестала співати». Напасті одна за одною переслідують беззахисну жінку: обманом забрано корову за нібито невиконані молокопоставки, підписано позику на неймовірно велику суму. Відтоді Ганна затужила, тільки повернення Грицька додому після важкого поранення трохи розвеселило її, подарувало надію – син закінчить інститут, забере матір до себе. Проте доля ще раз завдає жорстокого удару жінці, остаточно зламавши її. По селу поширюються чутки, що Грицько – ворог народу. Автор не розкриває в деталях цей епізод, лише зауважує: «Критиковано одного значного письменника за те, що той любить своє, народ свій і землю свою, а він, Грицько, похвалив книжку того письменника, й у газеті одним рядком черкнули і його, Грицька». Натяки досить прозорі, бо саме у повоєнний час посилилась практика боротьби з проявами «буржуазного

націоналізму», репресії інакомислячих. Типова картина – навіть голос на підтримку відомого митця тягнув за собою відповідні організаційні висновки. Страх і тривога за сина оселяються в душі жінки, яка пам'ятає лиховісні 30-ті роки.

Вона не може подолати хворобу, але знову медкомісія не визнає непрацездатною, а рекомендує легші роботи, ніби такі є в колгоспі. Згорьована і немічна жінка ще якийсь час працює, бо хоче допомогти синові, бо соромно за невикопану колгоспну ділянку буряків: «...кілька разів приходила з лопатою і корзиною, однак копне кілька разів, а розправитися вже не може...». І от ця невтомна трудівниця опиняється на лаві підсудних, трудівниця, не раз обдурена державою, не захищена нею, саме держава висотала з неї все: здоров'я, сили, усміх, пісню. За нехитрою об'єктивною оповіддю Ю. Мушкетика про життя сільської жінки – крик душі письменника, його вболівання за несправедливо скривджену людину. Символічна назва твору – тисячі таких, як Ганна Розсоха, мають повне право судити державу за беззаконня, за антигуманне ставлення до людини і її праці.

Лейтмотивом психологічного стану душі головної героїні оповідання виступають осокори та верби, прикметна ознака її домівки, родинного вогнища: буйнозелені, розкішні у дні її молодості, зажурено-засмучені в повоєнний час. Після смерті Ганни дерева зрубують, веселу річку заганяють у канаву, тільки й хата залишається, бо нікому не потрібна, в селі є ще чимало таких, порожніх хат. Це символічна картина запустіння, трагічний знак винищення українського села.

Ліна Костенко (рік народження 1930)

Ліна Костенко народилася 1930 р. на Київщині в родині вчителів. У 1936 р. родина переїхала до Києва, де Ліна закінчила школу і ще школяркою почала відвідувати літературну студію при журналі «Дніпро». У 1946 р. опубліковані перші вірші Ліни, яка невдовзі вступила в Київський педагогічний інститут, але залишила його і поїхала вчитися в Московський літературний інститут ім. М. Горького.

Ліна Костенко закінчила інститут у 1956 р., а наступного року вийшла перша книжка її поезій «Проміння землі».

Друга збірка «Вітрила» була опублікована в 1958 р., згодом – збірка «Мандрівки серця» (1961 р.).

У 1961 р. збірка «Сонячний інтеграл» була заборонена ідеологічною цензурою і світу не побачила. Потім поетичному слову Ліни Костенко було оголошено заборону. Її твори не виходили окремими виданнями до 1977-го, до появи збірки «Над берегами вічної ріки». Твори і навіть саме ім'я авторки зникли зі сторінок періодики. Поетеса писала «в шухляду». Саме тоді були написані історичний роман «Берестечко», роман у віршах «Маруся Чурай», і вірші, що склали книжки «Над берегами вічної ріки» та «Неповторність». У 1963 р. Ліна Костенко у співавторстві створила сценарій фільму «Перевірте свої годинники».

Ще одна збірка «Княжа гора» була заборонена у 1972 р.

У 1977 р. надрукована збірка Ліни Костенко «Над берегами вічної ріки», через два роки роман у віршах «Маруся Чурай», а у 1980 р. – збірка «Неповторність».

У 1987 р. вийшла збірка «Сад нетанучих скульптур». За роман у віршах «Маруся Чурай» та збірку «Неповторність» поетеса отримала Державну премію імені Т. Г. Шевченка.

Збірка «Вибране» побачила світ у 1989 р.

За книжку «Інкустації», видану італійською мовою, Ліні Костенко 1994 року присуджено премію Франческа Петрарки, якою консорціум венеціанських видавців відзначає твори видатних письменників сучасності. У 1999 р. був написаний історичний роман у віршах «Берестечко» і окремою брошурою видана лекція «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала», прочитана 1 вересня 1999 р. в національному університеті «Києво-Могилянська академія». У 2000 р. Ліна Костенко стала першим лауреатом Міжнародної літературно-мистецької премії ім. Олени Теліги.

Уже в ранніх віршах Ліни Костенко владарювали глибокі філософські підтексти. Дебютувавши трохи раніше за «шістдесятників», вона стала їхньою предтечею, однією з тих, хто ламав звичні художні критерії. Вихід книжки «Над берегами вічної ріки» став справжньою літературною сенсацією. «Вічна ріка» вміщує в собі життя окремої людини, помножене на її збагачену й вигострену історичним досвідом пам'ять, «вічна ріка» – масштабне річище, в якому злилося й нерозривно поєдналося суто особисте й загальнолюдське.

Шістнадцятирічне мовчання Ліни Костенко не виглядало як слабкість чи компроміс, бо свою позицію поетка завжди виражала прямо і відкрито.

Твори Ліни Костенко на літературні теми активізують самоусвідомлення поезією своєї ролі в системі справжніх духовних цінностей. Достатньо їх і в збірці «Над берегами вічної ріки», а ще більше в книжках «Неповторність» і «Сад нетанучих скульптур» (1987). А поряд чимало творів, у яких авторська думка звернена до вічних сюжетів мистецтва й міфології, до історичних подій та епізодів із біографій видатних людей. Ці вірші переткані цікавими паралелями, ремінісценціями, часто заряджені полемікою, в якій багато тонких іронічних випадів – один із улюблених літературних прийомів Ліни Костенко.

У книжці «Над берегами вічної ріки», а далі й у наступних для читача розкривається національна історія («Чигиринський колодязь», «Стара церковця в Лемешах», «Князь Василько», «Чадра Марусі Богуславки», «Горислава-Рогніда», «Древлянських»), драматична поема «Дума про братів неазовських»).

Надзвичайний успіх мав історичний роман у віршах «Маруся Чурай». Ліна Костенко використала історичні, а по суті, напівлегендарні відомості про поетесу з Полтави Марусю Чурай, що з плином часу дійшли до нас.

Образ Марусі Чурай, її пісні надихали багатьох митців і до Л. Костенко. Зокрема, Ольга Кобилянська поклала сюжет Марусиної пісні «Ой, не ходи, Грицю...», а М. Старицький – в основу п'єси.

Роман у віршах «Маруся Чурай» – це художня трансформація відомого сюжету про нещасливе кохання дівчини до хлопця, якого вона отруїла за те, що той, зрадивши їхнє кохання, пішов до іншої. Цей твір невичерпний за своїм змістом, багатством поетичних тем, філософсько-моральних колізій, загальнолюдською та національною проблематикою. Серед тем, що звучать у романі «Маруся Чурай», насамперед варто вирізнити тему нелегкої, але й високої водночас, місії митця та його слова в житті і долі українського народу. Якби Ліна

Костенко писала лише про трагічне кохання дівчини та її зраду, то роман закінчився б розділом «Страта». Але Маруся Чурай мала рідкісний поетичний талант, тому Ліна Костенко вкладає в її уста наступні слова: «Я тільки інструмент, в якому плачуть сни мого народу».

Незвичайність любовного сюжету починається з незвичайності самої Марусі Чурай. В її глибокій та щирій натурі живе дуже сильне максималістське начало: «Все – або нічого». Грицева мати каже про її серце, що воно «горде і трудне». Важке – бо не визнає компромісів, відкидає напівпочуття, мучиться самотою, вимагаючи справжності й повноти в усьому. І насамперед в коханні. Марусина любов зустрілася з роздвоєною душею Гриця. Так з'являється в романі Ліни Костенко драма «нерівні душ» – поетично-максималістської та буденно-прозаїчної, в якій зникають зачатки чогось високого й справжнього, того, що змушувало Марусю думати про козака Гриця Бобренка як про лицаря. Передумуючи у в'язниці свою любов, Маруся Чурай знаходить вельми точні слова, які пояснюють колізію двох нерівновеликих сердець:

Моя любов сягала неба, а Гриць ходив ногами по землі.

Отже, небо – і земля. Поезія – і проза. Максималізм – і прагматизм. Душевний порив – і практичний розрахунок. Вічна колізія людського життя...

Козак Гриць Бобренко завис десь між «небом і землею», врешті він обирає земне.

Історичний роман Ліни Костенко багатьма мотивами, колізіями, характерами близький до драми-феєрії Лесі Українки. «Трикутник» Маруся-Гриць-Галя нагадує «трикутник» Мавка-Лукаш-Калина. Аналогії проглядають і при зіставленні «Марусі Чурай» з драматичною поемою Лесі Українки «Бояриня». Вельми близькі натури, козачка Маруся і «бояриня» Оксана з їхнім моральним максималізмом, загостреною політичною свідомістю, постають як опозиція компромісності, двоїстості, з якої виростає зрада – в одному випадку коханій, в іншому – Україні.

Пісня для Марусі Чурай – священний вівтар, як і любов.

Творчість Ліни Костенко – визначне явище в українській літературі новітнього часу. В її поезії прекрасно згармонізовані ліричне й епічне начала, сюжетність, уміння малювати характери, відтворювати колорит далеких і близьких часів.

Прикметною рисою творчості поетеси є інтелектуалізм – рух, поезія, яка осягає великі історичні простори, напружено шукаючи ключів до таємниць буття людини, нації, людства. Спілкування з великим культурним досвідом людства та його творцями, осмислення парадоксів історії, у школі якої сучасна людина не завжди виглядає розумним учнем, загострюють відчуття дисгармонійності й невлаштованості світу наприкінці ХХ ст. У поезіях Ліни Костенко простежується гостре бажання краси, досконалості, затишку, людяності, бажання достукатися до розуму, пробудити людську гідність...

Василь Стус (1938-1985)

Василь Стус народився 6 січня 1938 р. на Вінниччині. Був четвертою дитиною в родині. 1940 р. родина переїздить до міста Сталіно (сучасний Донецьк), де батьки працювали на одному з хімічних заводів.

Протягом 1944-1954 рр. В. Стус навчався в середній школі.

У 1954-1959 рр. навчався в Сталінському педagogічному інституті за спеціальністю «Українська мова та література», після закінчення працював учителем у середній школі.

У 1959-1961 рр. В. Стус служив у радянській армії, потім працював учителем української мови та літератури у Донецькій області, літературним редактором газети. У 1963 р. стає аспірантом Інституту літератури АН УРСР ім. Тараса Шевченка зі спеціальності «Теорія літератури». Переїздить до Києва.

У 1964 р. В. Стус віддає до видавництва першу збірку своїх віршів, що має назву «Круговерть» (у 1965 р., після виступу в кінотеатрі «Україна», збірку заборонили). 4 вересня 1965 р. поет виступив в київському кінотеатрі «Україна» проти серпневих арештів української інтелігенції, а 20 вересня його відрахували з аспірантури за «систематичне порушення норм поведінки аспірантів та співробітників наукового закладу».

Василь Стус працює в будівельній бригаді, згодом – старшим науковим співробітником Центрального державного історичного архіву. Але і звідти змушений звільнитися.

З 1966 р. і до арешту В.Стус працює старшим інженером відділу технічної інформації проектно-конструкторського бюро Міністерства промисловості будівельних матеріалів Києва, а згодом – старшим інженером проектно-технологічного об'єднання.

У брюссельському видавництві у 1970 р. вийшла друком збірка поета «Зимові дерева». Факт публікації книги за кордоном особливо обурював суддів на процесі над В.Стусом у 1972 р.

У 1970 р. В. Стус видав у самвидавці свою третю експериментальну книгу віршів – «Веселий цвинтар».

12 січня 1972р. – поета вперше заарештовано.

7 вересня відбувся суд, згідно з вироком якого Василя Стуса засуджено до п'яти років ув'язнення та трьох років заслання.

У 1972 р., перебуваючи в камері попереднього ув'язнення Київського КДБ, поет створює свою четверту книгу – «Час творчості», що складена з оригінальних віршів та перекладів віршів Гете. Оригінальні твори стали основою майбутньої книги всього життя Стуса – «Палімпсести».

Протягом 1972-1977 рр. поет відбував покарання в таборах Мордовії.

У 1978р. митець прийнятий до PEN-клубу; у 1979 р. він повертається до Києва, вступає до Української Гельсінської групи. Цього ж року за поетом встановлено адміністративний нагляд.

У 1971-1980 рр. В. Стус остаточно підготував до друку кілька варіантів збірки «Палімпсести» (за нею Стуса висували на здобуття Нобелівської премії, а вперше окремим виданням вона вийшла у 1986 р.).

14 травня 1980 р. поет вдруге заарештований. Наприкінці вересня 1980 р. відбувся суд, на якому поета було засуджено до десятирічного ув'язнення та п'яти років заслання.

3 листопада 1980 р. він відбував покарання в таборі особливого режиму в Пермській області. Навесні 1981 р. В. Стус востаннє бачився з рідними. 1982 р. – рік перебування в камері-одиночці. Протягом 1980-1985 рр. В. Стус написав останню збірку віршів «Птах душі».

Поет помер уніч з 3 на 4 вересня 1985 р. у карцері під час голодування, поховали його в безіменній могилі на табірному цвинтарі. 1989 р. прах Василя Стуса перевезений до Києва й перепохований на Байковому цвинтарі.

Василь Стус належав до опозиційно налаштованої національно свідомої молоді інтелігенції, яка відверто протиставила себе тоталітарному режимові.

Творчий доробок поета, незважаючи на вкрай несприятливі умови для творчості (адже, за його словами, «легше було написати, аніж зберегти») - дуже великий. У першій збірці поета «Зимові дерева» відтворено атмосферу 60-х років з її осмисленням болючих проблем національного розвитку. Незважаючи на схвальні рецензії, збірка не побачила світу.

У 1970 р. без будь-якої надії на опублікування Стус підготував збірку під промовистою назвою «Веселий цвинтар» – своєрідний поетичний репортаж із «цвинтаря розстріляних ілюзій», словами В. Симоненка. Написана вона була в 1968-1970 рр., а її фінальним акордом стали вірші, присвячені пам'яті художниці Алли Горської, яку вбили працівники українських спецслужб. Поезії сповнені авторського передчуття неминучої Голгофи, готовності лишитися собою наперекір тискові, не роздвоїтися «на себе і страх», як герой його вірша «Еволюція поета». Водночас у тональності збірки прочитується спротив цвинтарному настрою.

Вершинна частина Стусового доробку – збірка «Палімпсести». Назвою цієї (палімпсестами в давнину називали пергаменти, на яких стирали первісний текст, щоб написати на ньому новий) об'єднано все створене поетом у неволі зі вкрапленнями деяких ранніх поезій. Збірка не має стабільного змісту, в ній складно переплітаються різні духовні площини. В одному з найглибших філософських віршів «За читанням Ясунарі Кавабати» – виразні відгомони східної філософії. У таких специфічно японських «чотирьох татамі», на яких «розпросторюється» душа поета, вгадується знак хреста. Дорога до Бога для Стуса – «вседорога». У його поезії з'являються символіка «високого вогню», мотиви богообраності й жертвності. «Бог» і «Україна» в його душі й в поезії творять двоєдине ціле. Для поета Україна – не просто образ рідної землі. Це неодмінна складова душі, яка водночас і приносить страждання, і лікує.

Поетичне слово Стуса – енергійне, ускладнене і рафіноване, сповнене внутрішнього вогню, щомиті готового вибухнути. Найкращі здобутки поета постають на межі зіткнення, з єдності протилежностей: з одного боку, неймовірна пристрасність, нагнітання, з другого – філософська глибина, розважливість. Стус – поет інтелектуальний, який цілеспрямовано й критично опанував досвід світової поезії, і не лише поезії, багато у нього перекладів: з Рільке, Гарсія Лорки, з Гете, Б. Брехта, Цветаєвої. Та особливе місце в поезії Стуса належить досвідові Т. Шевченка. Це щось незмірно вагоміше від суто літературного впливу. Його вся

пройнята більш або менш відчутними, очевидно, підсвідомими ремінісценціями з Шевченка, вони проступають, як «пратекст» у палімпсестах.

Поезія Стуса – цілісний поетичний організм зі своїми сталими образно-смысловими комплексами. Тут своя улюблена лексика, свої поетизми – неологізми й напівнеологізми, в основі яких – актуалізація архаїчних або маловживаних словоформ (голубиня, протобажання, сніння, спогадування). У Стуса поруч сусідують і своєрідно підтримують одне одного різні за стилістикою, за характером образності вірші. Глибока філософська ускладненість «Гойдається вечора зламана віть» – і фольклорні інтонації «Два вогні горять», своєрідний символічний примітив «Синіє сніг по краю серця»– і прозора розважливість, і біль «За читанням Ясунарі Кавабати».

Ім'я Стуса увійшло в історію України як важливий чинник національного пробудження й самоусвідомлення, стало символом духовної незламності й свободи.

Валерій Шевчук (рік народження 1939)

Валерій Шевчук народився 1939 р. в родині шевця в Житомирі. Після закінчення в 1956 р. школи хотів стати геологом, але, розчарувавшись у геології, поїхав до Львова вступати в Лісотехнічний інститут. Не вступив і повернувся додому. В цей період захопився вивченням літератури, зокрема української. Особливе враження справили на майбутнього письменника книга Д. Багалія «Григорій Сковорода – український мандрований філософ» і твори Івана Франка, що за висловом самого В. Шевчука, «встановило основи мого світогляду. Я почав розуміти і вивчати українську літературу за методологією І. Франка, а Г. Сковорода став для мене учителем життя».

У 1957 р. В. Шевчук закінчив технічне училище і працював на заводі. У 1958 р. він вступив на історико-філософський факультет Київського університету. Навчаючись, налагодив стосунки з літературними студіями: «СІЧ» і «Молодь», писав вірші, з 1960 р. почав писати новели.

З 1961 р. В. Шевчук дебютував оповіданням «Настунька» про Т. Шевченка в збірнику «Вінок Кобзареві», що вийшов у Житомирі. Навесні 1961 р. літературна студія «Січ» видала стінну газету «Заспів», в якій було надруковано оповідання В. Шевчука «Щось хочеться». На це оповідання був гострий відгук в університетській газеті. За газету «Заспів», де був намальований Т. Шевченко із зеленими вусами, Шевчука хотіли вигнати з університету, тягали до КДБ, допитували, але виключили художника, який малював ту газету.

У 1961 р. В. Шевчук написав 18 коротких новел для журналів «Вітчизна» та «Літературна Україна». Після закінчення університету В. Шевчук працював у Житомирі кореспондентом газети «Молода гвардія». Під час перебування в армії писав вірші та прозу.

Повернувся додому у 1965 р. саме в той час, коли почалися масові політичні арешти серед української інтелігенції, був у кінотеатрі «Україна», протестуючи проти масових репресій. У вересні влаштувався в науково-методичний відділ музеєзнавства, який містився в Києво-Печерській лаврі (враження від цієї роботи відбилися в повісті «Голуби під дзвіницею»).

У 1966 р. закінчив повість «Середохрестя», в якій відбив враження від студентського життя. Арештували його брата, тому Валерій був змушений звільнитися з роботи.

У 1967 р. вийшла книжка «Серед тижня». В. Шевчук став членом Спілки письменників України.

У 1969 р. написав повість «Золота трава» і перший варіант повісті «Мор», до якої повернувся в 1980 р. і зробив остаточну редакцію в 1983 р. Писав історичні й фольклорно-фантастичні оповідання, статті, вийшла книжка «Вечір святої осені», в якій було надруковано вісім нових оповідань.

У важкі сімдесяті роки твори письменника майже не друкували, тому він змушений був писати «для себе». Протягом 1979-1999 рр. В. Шевчук видав книги: «Крик півня на світанку» (1979), «Долина джерел» (1981), «Тепла осінь» (1981), «На полі смиренному» (1983), «Дім на горі» (1983), «Маленьке вечірнє інтермецо» (1984), «Барви осіннього саду» (1986), «Три листки за вікном» (1986), «Камінна луна» (1987), «Птахи з невидимого острова» (1989), «Дзигар одвічний» (1990), «Дорога в тисячу років» (1990), «Панна квітів» (1990), «Із вершин та низин» (1990), «Стежка в траві. Житомирська сага» (1994), «У череві апокаліптичного звіра» (1995), «Козацька держава. Етюди до історії українського державотворення» (1995), «Око прірви» (1996), «Жінка-змія» (1998), «Юнаки з вогненної печі» (1999), «Біс плоті» (1999) та ін.

У 1986 р. В. Шевчуку присвоєне звання «Заслужений діяч польської культури», наступного року він був удостоєний Шевченківської премії за роман «Три листки за вікном».

На сьогоднішній день В. Шевчук – викладач Київського національного університету імені Т. Шевченка, ведучий історико-суспільних циклових річних програм Українського радіо: «Козацька держава», «Київ, культурний і державний», «Загадки і таємниці української літератури», «Цікаве літературознавство».

Валерій Шевчук є автором близько 500 наукових і публіцистичних статей з питань історії літератури, дослідником і перекладачем сучасною українською мовою творів давньоукраїнської літератури.

У творчості В. Шевчука умовно можна виділити три основні напрямки: історична проза, твори, що відображають сучасне життя, літературознавчі праці.

Роман-балада «Дім на горі», який письменник називає «обителлю свого духу», народжувався у 1966-1980 роки. Це ліро-епічний твір із фольклорно-фантастичним елементом. Роман-балада «Дім на горі» написано під впливом та на основі народнопоетичних традицій з метою розкрити людину через психо-інтуїтивне пізнання її долі. Від давніх гуманістичних традицій, через релігійні уявлення, елементи східного фольклору, біблійні сюжети до морально-етичних принципів сучасного життя розглядаються проблеми сучасності. Це вічні істини народного буття, моралі та етики. Автор художньо досліджує сутність добра і зла. Особливу увагу звертає на відповідальність кожного за свої вчинки на цій землі. У творі спостерігається протиборство двох світів, двох сил: добра і зла, краси і потворності, ніжності й жорстокості – реальності й містики. Краса людська – всесильна, могутність її у найкращих проявах, вона перемагає зло. Наступна ідея твору – спасіння людської душі. Думи і погляди спрямовані, як завжди, до

Всевишнього. Бог – спаситель! А церква – символ святості, Божого всепрощення, зцілення людської душі.

Читач відчуває боротьбу з хаосом, застереження від роздвоєння людської душі (символічні образи білого й чорного коня: боротьба добра зі злом). Значний і цей діалог (юний чорт і сотниківна): *«Нам відведено мало часу для життя. І ми, і ви, люди, піддані одному прокляттю: прийде огненний чоловік і потопче нас. Не губімо часу, панно, віддамося кохання, бо ж і ми, і ви однаково живі істоти»*. Чорт намагається спокусити сотниківну, але вона боїться втратити живу душу. *«Не торкайся мене! Я не віддамся тобі, чорте, бо любов свята. Я хочу жити для щастя, а не для задоволення, адже справжнє щастя – це як чисте небо над головою...»*.

У творі тісно переплітаються містика та реальність. Зло – потворне. Де сили, що зупинять його, у чому вони, від кого чекати допомоги, на кого надія? Після довгих роздумів, припущень, юний чорт робить висновок, що у світі повинні бути відповідності, інакше він не тримається купи. *«Світ без гармонії ні до чого, бо, коли порушується в ньому одна ланка, розсиплеться на сміття»*. Чорт отримує поразку. Причина його смерті – у законі відповідності й гармонії. Адже бездушність породжує дисгармонію. Духовність підносить людину, робить її почуття святими, визначає суть самого життя. І ось розв'язка: *«Вранці сотниківну випроваджували в монастир...»*. Чому вона зробила такий вибір? Бо зрозуміла формулу сутності людського буття.

У житті людина відчуває роздвоєння душі, ніби оте подвійне «я». Варто схибити, «піддатися» спокусі, і «летимо у прірву», керовані злом. Душа страждає від сумніву, іноді не витримує випробувань. І саме в скрутну хвилину ми звертаємося до образу Спасителя, прагнемо захисту, допомоги. Велетенський чоловік діє десь над нами: він усе бачить і знає, непомітно з'являється у критичний момент, стає на захист.

Твір «Панна сотниківна» – актуальний і злободенний, розрахований на інтелектуального читача, який повинен осмислити систему образів, символів, знаків, щоб зрозуміти філософію, логіку, реальний і містичний світи.

Твір пройнятий духом християнських ідей, які для українців споконвіку вважалися головними життєвими орієнтирами. Письменник філософськи осмислив людину та її участь у боротьбі добра зі злом, любов і щастя, що становить гармонію і відповідність. *«Історія і сучасність, - стверджує письменник, - неподільні. І не тільки тому, що все виростає з минулого. Змінюються соціальні обставини, і людина стає в них іншою»*.

Василь Земляк (1923-1977) - *Справжнє ім'я* – Вацлав Вацик

Василь Земляк народився 1923 р. на Вінниччині в селянській родині. По батьковій лінії його рід походить із Чехії, звідки в 1874 р. в Україну переселився прадід майбутнього письменника. Згодом Василь Земляк згадував своє дитинство: *«Я люблю Україну, вважаю себе споконвічним українцем, але ніколи не забуваю про чехів, і коли приїжджаю в рідне село, то почувуюсь майже правовірним чехом. До речі, я закінчив з відзнакою чеську семирічну школу, хоча до п'ятого класу по-чеськи не вмів розмовляти»*. Навчаючись у школі Василь дуже любив читати, тоді

ж написав свої перші вірші, п'єси, оповідання. Закінчивши середню школу, він вступив до Харківського авіаційного училища, мріючи стати льотчиком. Але війна перервала навчання: вісімнадцятирічний юнак потрапив на фронт. Побачене й пережите він пізніше використав у своїх творах. Після війни він навчався на заочному відділі Житомирського сільськогосподарського інституту (1949-1953), працював у газеті, на кіностудії імені О. Довженка. У спогадах про Василя Земляка неодмінно підкреслюється його тонкий артистизм, делікатність, замріяність і рідкісна душевна щирість, любов до природи. Мабуть, саме тому в його творах ця тварина описана з найбільшою теплотою. Помер Василь Земляк в 1977 р., не встигнувши реалізувати свої численні творчі задуми.

Ім'я письменника привернуло увагу громадськості після появи друком його повістей – «Рідна сторона» (1956) та «Кам'яний брід» (1957), які він присвятив темі українського повоєнного села. До літературної спадщини Земляка також відносимо повісті «Гнівний Стратіон» (1960), «Підполковник Шиманський» (1966), роман-дилогію «Лебедина згряя» (1971) і «Зелені млини» (1976), трагедію «Президент» (1974-1976), кіносценарії «Олесь Чоботар», «Новели Красного дому», «Останній патрон». Писав також оповідання, нариси та літературно-критичні статті.

Зміст «Лебединої зграї» і «Зелених млинів», здавалося б, зовсім неважко окреслити, взявши до уваги зовнішньо-подієве начало дилогії. Це – перш за все втілена в образі села Вавилон історія українського Побужжя, починаючи з пореволюційних подій, коли виникали комуні у точилася смертельна «класова» боротьба, й кінчаючи визволенням краю навесні 1944-го від фашистських окупантів. Можна було б звести цей зміст до висловленої наприкінці твору думки про рідну землю й відповідальну любов до неї: *«Батьківщино моя!... Ти в кожного одна, бо хто хоче мати дві батьківщини – той залишається без жодної. Доки є ти – ми вічні. Ми вистояли завдяки тобі, найвищому з понять, яке коли-небудь створювали і обіймали люди. Моя вина не в тому, що, маючи можливість померти за тебе, я все ж живу. Вина в іншому: у стражданнях твоїх, у смерті мільйонів, які врятували мені життя»*.

Знайдений Земляком підхід до теми й до героїв, точка зору на події більш і менш віддаленого минулого, нарешті, спосіб розповіді про Вавилон і вавилонців по-своєму відкриті для осмислення й переосмислення, для своєрідного «збільшення» змісту безпосереднього, зовні даного. Елементи умовності, фантастики, гротеску допомагають читачеві помічати в історії й історіях вавилонських не тільки пряме, а й додаткове, друге значення, що асоціюється не просто з ідеєю, а з її філософічністю. Не випадково майже все, що відбувається у Вавилоні чи поблизу нього, знаходить відповідний коментар в устах доморощеного, «самодіяльного» філософа Левка Хороброго: це, так би мовити, перша спроба осмислення історії, доступна очевидцю, й перше посилене узагальнення, до якого ще доведеться повертатися наступникам, спадкоємцям, нащадкам.

Автор, до речі, вміло «приховує» себе в романі й за цим філософом, і за оповідачем, яким щоразу виступає один із героїв (спочатку малолітній, а потім дорослий Валах). У цьому творі проблема оповідача взагалі належить до винятково складних і значущих, оскільки йдеться не про стиль, не стільки про точку зору, як про оцінку позицію – героїв, автора, читача.

Однак події, зображені в романі-дилогії, без будь-якої двозначності адресовані в життя, в реальність з конкретним змаганням сил, соціально, історично визначених. У «Лебединій зграї» це – бідняки, яких об'єднують у комуну, а з другого боку, на другому полюсі – багатії, колишні власники. Мабуть, тільки Явтушок Голий стоїть посередині, вагаючись, перебігаючи з табору в табір залежно від політичної погоди.

Одна з найприкметніших ознак твору – багатство й виразність соціально-психологічного типажу, героїв, які справді сягають рівня типів, розмаїття живих, тонко вималюваних характерів. Кожен із них постає перед нами як живий, думає, говорить і діє по-своєму, за велінням тільки йому притаманної «природи». А разом узяті вони й утворюють ту цілісність, ім'я якій народ – у конкретно-історичній соціальній його характеристиці.

Широке «представництво» персонажів, складні стосунки між ними, численні події, не кажучи вже про хронологічну тривалість зображеної Земляком історії Вавилону, спричиняють щільну насиченість дилогії з усіх поглядів цікавою «інформацією». Здається, автор невичерпний у розповіді й може говорити про героїв та їхні життєві пригоди нескінченно. Політ уяви, фантазії супроводить чи не кожен з епізодів роману, повертаючи його сутність різними гранями, обставляючи її неповторними подробицями, що дають вірогідності зображуваному. Відтак відносини у Вавилоні, Глинські, в цілому краї вимальовуються докладно й глибоко, в різних аспектах – від економічного до морально-етичного. Важить при цьому подробиця, більш і менш значна. Хто знає, як сприймався б читачами «філософ» Левко Хоробрий, коли б не було в нього незмінного супутника – цапа на ім'я Фабіян. Це він не тільки в разі потреби допроваджує підпилого господаря додому, а й допомагає в розв'язанні суто філософських загадок буття.

Важливо також підкреслити, що за багатством деталей і подробиць майже ніде не губиться значущість: різні «побіжні» описи, сцени, міркування не просто цікаві, а й важливі, змістовні з погляду загальної ідеї твору.

Щоправда, критика закидала – і не без підстав – авторові, особливо з появою «Зелених Млинів», деякі композиційні провали та штучність деяких сюжетних рішень. Вийшло, що він якимось поспіхом пройшов 30-ті роки з їхнім драматизмом, зокрема у способах та наслідках колективізації (тут панують здебільшого любовні колізії героїв).

Діалектика життєвих змін і сталості «основ життя» - це стихія Василя Земляка. Вавилон із його глибинними традиціями перетворюється на очах у читача, щоб під кінець роману «вичерпати себе історично і соціально» (мовиться, правда, про назву) та стати Веселими Боковеньками. Разом із тим, є й у Вавилоні, й у Глинську щось вічне, неперехідне – як народ, що тут живе і буде жити. Левко Хоробрий, не без філософського натяку, так підсумовує життєвий шлях: *«Він оживе в синах, в онуках і правнуках, і буде сукатися його ниточка в народі, доки існуватиме любов до землі й доки житиме носій тієї любові – селянин, з усіх суспільних витворів людських, може, найскладніший і найсуперечливіший»*. Вірний собі автор не втримується, щоб і тут не підправити високості цих слів уже Прісиním висновком у стилі цілого роману: *«Згадаєте мене, що цей диявол переживе і сам Вавилон...»*.

Концепція людини в творчості Василя Земляка не замикається на національному типі чи характері, хоч прикмети національного в його творчості надзвичайно виразні. Це, загалом, концепція гуманності, доброти, співчуття аж до тієї міри, за якою починається протест, спричинена необхідністю боротьба. Ось чому герої Земляка, навіть негативні з звичному розумінні слова, мають у нього право на самовиправлення. Важливу роль відіграє в утвердженні людського в людині авторська іронія як прийом, як світоглядна опора, як спосіб пом'якшити в людині й у житті зіткнення добра зі злом, благородної сили з властивою багатом слабкістю, духовної високості з приземленими спонуканами душі й тіла.

Порівняно невеликий за обсягом творчий доробок Василя Земляка мав виразне звучання у літературному процесі свого часу, неповторним колоритом надійно прописаний на стильовій палітрі українського письменства.

Іван Драч (рік народження 1936)

Іван Драч народився 1936 р. на Київщині. У 1951 р. у районній газеті був надрукований його перший вірш.

Після закінчення середньої школи Іван Драч працював вчителем у школі, згодом служив у армії і у віці, коли інші закінчують університет, вступив на перший курс філологічного факультету Київського університету, але навчання не закінчив, був виключений під тиском каральних органів. Влаштувався на роботу в «Літературну Україну». Закінчив дворічні Вищі сценарні курси в Москві, працював сценаристом на кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка, потім у редакції журналу «Вітчизна».

У 1961 р. І. Драч опублікував у «Літературній газеті» драму-феєрію «Ніж у сонці», яка відразу привернула увагу критиків. Протягом 1962-1988 рр. виходили його збірки: «Соняшник» (1962), «Протуберанці сонця» (1965), «Балади буднів» (1967), «До джерел» (1972), «Корінь і крона» (1974), «Київське небо» (1976), «Шабля і хустина» (1981), «Драматичні поеми» (1982), «Теліжинці» (1985), «Чорнобильська мадонна» (1987), «Храм серця» (1988).

Збірка І. Драча «Корінь і крона» була відзначена Державною премією України імені Т. Шевченка у 1976 р.

У середині 80-х рр. поет був обраний до правління Київської організації Спілки письменників України, далі – його головою, а ще згодом – Головою Народного руху України та депутатом Верховної Ради України, керував товариством «Україна», очолював Світовий конгрес українців та Конгрес української інтелігенції, був міністром в уряді В. Ющенка. Сьогодні І. Драч продовжує активну громадсько-політичну діяльність, є головою багатьох республіканських і міжнародних організацій.

Поет Іван Драч – постать неординарна в українській літературі. Адже його творчість – це постійний пошук, постійне новаторство:

Художнику немає скнутих норм.

Він – норма сам, він сам в своєму стилі...

На початку 60-х рр. творчість поета сприймалася неоднозначно, багато кого дратувала асоціативність, метафоричність, символізм його творів, незвичні словосполучення, сміливе введення в мову вірша наукової лексики. Цікавою видається

вже перша збірка поета «Соняшник», в якій оспівувалась доля звичайної людини, невичерпність людського генія на теренах науки й техніки, бажання розгадати таємниці буття. І до сьогодні «візитковими» для Івана Драча є твори, які ще на початку 60-х захоплювали читачів неординарністю поетичного мислення: «Балада про соняшник» (котра дала назву й дебютній збірці) та «Етюд про хліб».

Іван Драч назвав свій твір про соняшник баладою, але балада, зокрема фольклорна, – вид ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового змісту з драматичним сюжетом. А значить, «Балада про соняшник» не вкладається в загальноприйнятому розумінні в рамки цього жанру, маючи ознаки то притчі, то медитації, то невеликої поеми. «Балада про соняшник» – твір незвичний. Йому притаманні баладні елементи фантастики (зокрема, олюднення образів соняшника і сонця, їх «одивнення» за рахунок навмисного заземлення, спрощення), особливий драматизм (адже справжнє потрясіння переживає химерний персонаж із зеленими руками й ногами від дивовижного видава – сонця на велосипеді). Сюжет твору доволі кумедний: живе соняшник, своєю поведінкою він нагадує звичайного хлопчика, який бігає наввипередки, купається коло млина, стріляє горобців із рогатки тощо. Єдину відмінність відзначає автор: у соняшника було шорстке зелене тіло. І одного разу після купання, стрибаючи на одній ніжці, щоб вилити з вуха воду, він побачив сонце «у червоній сорочці навипуск, що їхало на велосипеді, обминаючи хмари у небі». І соняшник, застигнувши в німому захопленні, просить, або дало покататись на велосипеді, або посадило його на раму. На перший погляд, цей вірш – просто весела забавка. Але своєрідний висновок твору примушує визнати, що перед нами – не потішна оповідка про дивні події, а притча про красу й силу поезії:

Поезіє, сонце моє оранжеве!

Щомиті якийсь хлопчисько

Відкриває тебе для себе,

Щоб стати навіки соняшником.

Павлові Тичині в «Баладі про соняшник» сподобалось, що добре відома в літературі тема – обдарованості й таланту – була подана цілком по-новому: тільки той творець зможе відкрити сонце поезії, хто, поглянувши на сонце, навіки ним захопитись. Досить цікавим є вибір образів на роль поезії та поета. Якщо сонце – символ світла, тепла, чистоти, життя – цілком підходить на роль поезії, то на соняшник як образ поета вибір випав через його національну символіку. Можна говорити, що заглиблений корінням в землю соняшник, який тягнеться голівкою до сонця і нагадує його (сонце) формою і кольором, досить точно передає думку автора: поет має прагнути високості в поезії, але при цьому «закорінюючись» у рідний ґрунт, у національну творчість. Також новим у цьому творі було ще й те, що Іван Драч звернувся не до класичного римованого вірша, а до верлібру – тобто вірша без рими і розмірів із довільним чергуванням рядків різної довжини. Отже, тільки в одному поетичному творі збірки «Соняшник» спостерігається новаторство І. Драча в жанрі балади, в ритмічно-інтонаційних особливостях твору неординарному розкритті теми.

Майстерність митця виявляється також в умінні побачити по-новому ті явища і процеси оточуючого нас життя, повз які решта людей проходить, навіть не помічаючи їх. Сказане вповні стосується твору І. Драча «Етюд про хліб», який у

романтично-опоетизованій формі змальовує буденний для селянина процес випікання хліба. Цей процес подається водночас і конкретно, і узагальнено. Хто, де й коли священнодійствує над тістом – невідомо, але читачі немовби присутні при цьому, чують тріскотіння іскор й відчувають запах свіжоспеченого короваю. Спочатку вірш називався просто «Хліб». Потім поет додає жанрове означення (етюд – з франц. – вправа, вивчення – невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру, в якому автор подає конкретну картину, фіксує момент, вихоплений з життя, відтворює внутрішній стан людини, нерідко на тлі співзвучного пейзажу). Це, так би мовити, замальовка з натури, головне завдання якої – схопити кількома штрихами характер моменту життя. Спочатку етюд був жанром малярства, графіки, скульптури. Тож природно, що «Етюд про хліб» – це яскравий словесний малюнок. Змальований образ «мініатюрної зоряної ночі» надає зображенню особливої святковості й значущості. Цікаво, що «головний герой» твору – тобто хліб – у тексті жодного разу, окрім заголовку, не названий. Але при цьому він різноманітно характеризується, отримує властивості живої істоти:

*На хмелі замішаний, видме груди, зарум'янілий, круглий на вид
І зачаровується білена хата з сонця пахучого на столі.*

Характеристика хліба через метафоричний образ «пахучого сонця» ненав'язливо підкреслює ставлення людини до короваю, що на рівні зі самим сонцем несе життя.

Балада «Крила» (хоч автор і назвав цей твір «Новорічна Казка», за жанровими ознаками це все-таки балада) розповідає про те, як Новий рік обдарував людей різними подарунками, - і дядькові Кирилові дістались крила. Але подарунок не радував ні Кирила, ні його дружину, бо від такого подарунка родина не мала ніякої користі. І тоді він:

*Так Кирило до тини брів, І, щоб мати якусь свободу.
Сокиру бруском задобрив І крила обтяв об колоду.*

Але дядькові не пощастило, бо на ранок крила знову відросли. Тоді, щоб мати хоч якусь вигоду, він «На крилах навіть розжився, – Крилами хату вшив, Крилами обгородився». На перший погляд, цей твір має суто розважальний характер, але, як це було і в «Баладі про соняшник», автор вводить до тексту кілька рядків, які мають підказати, що твір має значно глибший філософський підтекст, ніж це здається спочатку:

*А ті крила розкрили поети, Щоб їх муза була не безкрила,
на ті крила молились естети, І снилося небо порубаним крилам.*

У баладі І. Драч через образ дядька Кирила розповідає про невміння людей скористатися своїм, вимріяним віками, щастям, прирікає їх бути рабами мізерних побутових інтересів. Божественний дарунок – крила не приносять сподіваної радості Кирилові, бо його обмежений внутрішній світ не готовий їх прийняти. З точки зору самого дядька, його дружини, громади, яка їх оточує, цінними є лише матеріальні блага, а в такому розумінні крила – абсолютно некорисна річ. Для глибшого розкриття хворобливої несумісності духовного й матеріального світів І. Драч вдається до гротеску (гротеск – тип художньої образності, що ґрунтується на фантастиці, гіперболі, контрасті фантастичного й реального, прекрасного і потворного, трагічного і комічного). Внаслідок цього начебто звичайні предмети та

явища зазнають неминучого «одивлення», зображення набуває м'якого іронічного характеру. Прихована насмішка над недалекоглядним, але «житейськи» правильним Кирилом має в собі змістовне узагальнення, вказує на досить типове, надзвичайно прикре явище суспільної дійсності, де крила, що прагнуть неба, мусять правити за огорожу на землі. Абсурд невідповідностей набуває в такому світі кричущих розмірів. Але балада має доволі оптимістичний підтекст: духовні пориви – незнищенні, бо крила, які обтинав Кирило, постійно відростали і зрештою були «розкриті поетами». Автор не завершує цієї історії, невідомо, що далі сталось із дядьком Кирилом. Та не в цьому полягає призначення поезії. Іван Драч ставить читачів перед питанням духовності, висновки пропонує зробити їм самим.

Жанр балади у творчості І. Драча представлений ще одним твором – «Балада роду», хоча він також, як і «Балада про соняшник», не вкладається в загальноприйняте визначення цього жанру. У цьому творі поет передає щире переконання в безсмертності українського народу попри всі негаразди, які йому довелося пережити:

*Сто скажених сивих бід Та й сушило ж роду вроду,
Та не висхне зроду рід Ні в погоду, ні в негоду.*

У цій поезії І. Драч звертається до змалювання відомого з усної народної творчості образу стежки як символу життєвої дороги людини.

Перед кожним поколінням роду відкривається своя дорога, якою йому (поколінню) доведеться іти, тому кожен представник свого народу має усвідомлювати, що від його вибору, від його дій у житті залежатиме життя цілої нації. Автор вказує на нерозривний зв'язок поколінь, коли від діда до онука, від баби до онуки передаються ті найцінніші знання, традиції, уявлення, які й дають можливість не загинути цілому народу:

*Роде рідний! Не стлумить Нашу жилаву породу –
Сто вітрів в ногах лежить Мого роду і народу...*

Трьома крапками в кінці твору Іван Драч дає можливість зрозуміти, що історія українського народу не дописана, що і наступним поколінням доведеться багато чого вписати в життєпис нації.

Наприкінці ХХ ст., а саме 26 квітня 1986 року в Україні випало пережити чорнобильську катастрофу. Аварія на 4-му блоці Чорнобильської атомної електростанції переросла в глобальну катастрофу – не тільки екологічну, але й, у першу чергу, моральну. Поети і письменники намагалися осмислити цю трагедію, розкрити її жахливу правду, приховану за стриманими повідомленнями тогочасного уряду. З таким завданням прагнули впоратися Борис Олійник у поемі «Сім», Володимир Яворівський у романі «Марія з полином в кінці століття» та деякі інші. Особливе місце в тогочасному літературному доробку на цю тему посіла поема Івана Драча «Чорнобильська мадонна», опублікована спочатку в журналі «Вітчизна», а потім у збірці «Храм сонця» в цьому ж році, хоча твір був написаний 1987 р. На відміну від інших авторів, поет хотів не так показати перебіг жахливих подій, як висвітлити їх крізь призму вистражданого людського серця, показати в сконцентрованій місткій метафорі людську розтерзану долю на перехресті конкретного життя та всесвітньої історії. Поема-мозаїка «Чорнобильська мадонна» постала як спокута й прозріння дорогою ціною.

За безладу безмір, за кар'єри і премії,

*Немов на війні, знову вихід один:
За мудрість всесвітньо дурних академій
Платим безсмертям – життям молодим... -*

Заклучна строфа фрагмента поеми, озаглавленого гірко-саркастично: «Ода молодості». Прагнучи представити багатоликість народної біди, поет зберігає її фактологічну основу, портретну конкретику, подає зразки «сучасного фольклору»:
На горі горить реактор, Під горою оре трактор.

Цитує колеґ-письменників, переповідає розповіді учасників ліквідації аварії, вловлює закордонне відлуння. Із цієї мозаїки постає багатшарова структура, де алегорія єднається з прямою мовою, саркастичні й трагічні ноти – зі сповідальними, постає естетично пережита художня істина.

Ще на початку своєї літературної діяльності багато хто з шістдесятників застеріґав сучасників і нащадків від «варварів атомного віку»:

*Пильнуйте, люди добрі й щирі. Не спить, учені і жєнці!
Чатують вас людино звірі з страхіттям атомним в руці.*
(Василь Симоненко «Невже?»).

Іван Драч також чи не першим висунув вимогу моральної відповідальності людини за не прогнозовані результати НТР («Балада ДНК», «Балада про кібернетичний собор»). Та, на жаль, усі ці перестороги вчасно не були почуті. За гіркою іронією долі, саме Драчеві судилося «оспівати» будівництво Чорнобильської атомної станції. Щоправда, в його циклі «Подих атомної» зі збірки «Корінь і крона» немає «рожевого» захоплення величчю ядерної потуги, а скоріше психологічні портрети справді гарних і працьовитих людей, які споруджували електростанцію. Цікавий з біографії Івана Драча: він є одним із не багатьох, хто не вивозив після вибуху на АЕС своїх дітей з Києва, мало того, його син Максим, на той час уже випускник медінституту, брав участь в евакууванні потерпілих, їх обстеженні й наданні першої допомоги і сам теж зазнав опромінення. Тому глибоко індивідуальним болем, сердечною тривогою відгукнулася у серці поета глобальна катастрофа. «Чорнобильська мадонна» – це голосіння і покаєння, скорботна «материнська пісня з чоловічої душі».

Образ Матері-Мадонни – один з традиційних в українській літературі. У часи найбільших історичних випробувань український народ шукав захисту й відпущення гріхів саме в Матері Божої, його заступниці-берегині. Марія Оранта, здійнявши руки над цією землею, боронила від всякої скверни Київську Русь. Запорожці не йшли в бій, не попросивши в неї благословення. Тому в творчості майже кожного письменника присутній цей образ («Скорбна мати» Тичини, Марія з однойменного твору Уласа Самчука). «Чорнобильська мадонна» – неначе продовження цього ряду. Автор у пролозі до поеми звертається до багатовікової традиції зображення Мадонни, водночас переживаючи глибокі сумніви щодо власного права виразити в слові грандіозну катастрофу, перед якою всі слова безсилі, забуденні й замалі. Водночас він усвідомлює, що й мовчати не має права, коли душу гнітить обов'язок сказати правду про вселюдську трагедію. Уже не поет пише про Чорнобильську Мадонну, а Вона пише ним. Він бачить її профіль у кожному жіночому обличчі, позначеному печаттю Чорнобиля. Мати – Мадонна – Україна зливаються в уяві митця, розгортаючи галерею жіночих образів: Мати Божа, заступниця людська, Жінка-Мати (у тому числі й майбутня, якій ще треба

буде народжувати), Мати-Батьківщина – усе це грані одного образу. Багатоголосся, розмаїття емоційних тональностей – від бурлеску до патетики, від сатири до трагізму – виливаються у своєрідний жанр «поєми-мозаїки», складеної з окремих, нібито незалежних, сюжетно не пов'язаних епізодів, об'єднаних проте, спільною ідеєю – покути за страшний гріх перед своїми дітьми й матерями, своїм народом, своєю землею. Тому в поемі центральною є проблема людської відповідальності за долю цілої планети. Адже коріння трагедії поет вбачає насамперед в моральній площині: багатолітнє «христопродавство», споживацько-утилітарне ставлення до світу помстилося на народів. «Помста вона і є – Чорнобильська чорна мадонна» - це крик болю. Крик несамовитого болю від страшної рани, завданої природі, Україні, людині, людству. «Чорнобильська мадонна» - це пересторога українцям і синам усієї Землі: будьте пильні, будьте людяні, будьте правдиві, інакше планета не витримає наруги – і вибухне божевіллям.

Отже, протягом трьох десятиріч літературної діяльності І. Драч видав багато збірок поезій, перекладів, кіноповістей, літературно-критичних розвідок. За мотивами творів М. Гоголя І. Драч написав два кіносценарії – «Пропала грамота» (1971) і «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1984). У співавторстві з Іваном Миколайчиком написав кіноповість про Миколу Лисенка; у співавторстві з М. Мащенком – два екранізовані сценарії – «Мама рідна, улюблена» (1986) та «Зона» (1988).

Іван Драч – це, безперечно, непересічна постать в українській літературі.

Протуберанці сонця – світні утворення з розжарених газів, що спостерігаються у вигляді яскравих виступів різноманітної форми на краю сонячного диска; збурення сонячної поверхні.

Ігор Калинець (рік народження 1939)

Ігор Калинець народився 1939 р. на Львівщині. У 1956 р. закінчив середню школу й вступив до Львівського університету. У 1961 р., закінчивши філологічний факультет Львівського університету, почав працювати в обласному архіві. Творчий доробок І. Калинця становить 17 поетичних збірок, що згруповані в двох циклах: «Пробуджена муза» (9 збірок) і «Невольнича муза» (8 збірок). За громадянську непокору в тематиці віршів був репресований радянською владою: отримав 6 років суворих таборів і 3 роки заслання, які відбув на Північному Уралі. Після повернення із заслання він працював редактором журналу львівського обласного відділу Фонду культури. У 1991 р. у Варшаві вийшов перший том циклу «Пробуджена муза», а в США – другий том – «Невольнича муза». У 1977 р. Ігор Калинець був нагороджений премією імені Івана Франка в Чикаго, 1992 році отримав премію імені Василя Стуса, а за книжку вибраних поезій «Тринадцять аналогій» був удостоєний Національної премії імені Тараса Шевченка.

Микола Вінграновський (рік народження 1936)

Микола Вінграновський, будучи у плеяді «шістдесятників» витворив художній світ, законом якого є краса. Митець виявив вищу незалежність

художника від диктату часу так органічно й натхненно, як в українській літературі ХХ ст. це вдалося хіба що ранньому П. Тичині, Б.-І. Антоничу або О. Довженкові.

Микола Вінграновський народився 1936 р. на Миколаївщині. Середню школу закінчив у 1955 р. і вступив до Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого на акторський відділ. А за два тижні від початку занять, показного хлопця прослухав О. Довженко (майстрові було дозволено сформулювати власний курс у кіноакадемії) і забрав його в Москву на навчання.

Через рік учителя не стало, але прилучення до його світу позначилося на всій творчій долі Миколи Вінграновського. Ще студентом він зіграє головну роль у «Повісті полум'яних літ», обере своїм фахом кінорежисуру (створено ним десять художніх фільмів), присвятить О. Довженкові кілька поезій. Та головне – довженківський добро творчий пафос, його розуміння творчості як торжества свободи і краси резонуватимуть у кожному слові поета. Але все, що створюватиме Микола Вінграновський, відповідатиме гуманістичній тезі видатного художника: *«...Митці покликані народом для того, аби показувати світові насамперед, що життя прекрасне, що саме по собі воно є найбільшим і найвеличнішим з усіх мислимих благ».*

З 1960 р. М. Вінграновський – режисер Київської кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка. Від 1989 р. був Головою Українського відділення ПЕН-клубу, і ця почесна посада – єдина з керівних, яку колись обіймав поет.

У 1962 р. він видає збірку поезій «Атомні прелюди». Максим Рильський відзначив обдарованість М. Вінграновського, вказав на виняткову національну виразність його лірики.

Несподіваний вибух метафоричного мислення в ліриці 60-х років пов'язаний із стрімким розвитком суспільної свідомості, НТР, вивільнення особистості від унітарних світоглядних систем тощо. Метафоризація художнього мислення була зумовлена ще одним, головним чинником: критерій правильного замінювався на критерій прекрасного. Мистецтво слова повертало собі власну сутність, упосліджену тоталітарною свідомістю.

Особливості поезики М. Вінграновського ще більше увиразнилися в книжці «Сто поезій» (1967). Вірші цієї збірки свідчать про активні творчі пошуки самовираження поета, який випробовує місткість форм, вдається до верлібру і хоку. Найзначущі відміни в поезику вносить освоєння фольклорної традиції і живої народомовної стихії. Це символіка чисел і барв («Тринадцять руж під вікнами цвіло...»), змістова глибінь художнього паралелізму («Прилетіли коні – ударили в скроні...»), казкові прийоми ліричної композиції («Невірна ніч, непевна – тупу-тупу – Безнебна ніч – татари де?! – прийшла...»). Це також безособовість мовлення, що впроваджує у вірш багатовіковий етичний досвід народу, особлива втаємничена неконкретність, що лишає місце для дива, казки, усілякої чудасії (як і чортівні).

«Поезії» (1971) склали твори двох попередніх збірок і небагатьох нових віршів. Серед останніх привертають увагу дві малі поеми – «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...» (у пізніших виданнях названа «Голубі сестри людей») і «Гайавата». Малими поемами їх дозволяє назвати епічний розмах, що з'єднує фрагменти світу в концептуальну гармонійну цілість. Поріг умовності вираження вищих цінностей остаточно долається в поемі «Гайавата», ритміко-інтонаційна будова якої свідомо

зорієнтована на славетний твір Лонгфелло. Звичайне земне життя зі своїми щоденними клопатами й тривогами подається тут як найвище благо, єдине доступне людині щастя, у світлі якого всяке вигадане, поза житейські турботи життя є просто зайвим, оманливою фікцією.

Не метушливі діди володіють тайнами ремесел, баби правлять городяним царством і бавлять дітей, батьки яких дають лад хазяйству, що вимагають трудів і терпіння. Всі шанують усіх, одведені від спокуси, вбережені від лукавого й наділені хлібом насущним. Це – гармонійний світ, і чи не тому він у Вінграновського такий химерний, упосаджений у казку й перегру, перейнятий вертепною веселістю й добрим дивацтвом, що насправді не є нашим, існуючим, дійсним?!

Інтимна лірика Миколи Вінграновського зібрана у книзі «Цю жінку я люблю» (1990). Переживання його ліричного персонажа набагато ширші за особисті, наповнені не жаданням утіхи та взаємності, а спрагою віри й надії на те, що душа здатна перейти у щось вічно суще.

*Я тебе обнімав, говорив, цілував,
Цілував, говорив, обнімав – обнімаю,
Говорю і цілую – сльозою вже став
З того боку снігів, цього боку немає...*

На IX з'їзді письменників України, приголомшений суспільними та економічними катастрофами, І. Драч дорікне поетові за «тиху ноту», що в книгах «Київ» (1982) й «Губами теплими і оком золотим» (1984) витіснила литаври «раннього» Вінграновського. Але ця тонка духовна мелодія і буде відповіддю митця епосі. Поет творить свою другу, «божественну» дійсність дарованим йому від народу словом, видобуває з цього слова трансцендентну, поколіннями накопичену енергію.

Як ні для кого іншого, слово для Вінграновського – життєва безконечність, у яку він углиблюється, якою розкошує. «Він розглиблює якесь поняття ним же самим (наче вибирає, вигрібає слово із слова: «Із тих одвертостей хоч крихітливу крихту», «мале з малих, крилечечко із крил»), ступенює його до останньої межі, вичерпує до дна: «І самота-одина у ній одніє», «Я сам сумую», «Мовчить печаль і сум мовчить у сумі, і ти мовчиш. Мовчання, й те мовчить»».

Все сказане підводить до думки, що поетична творчість Миколи Вінграновського – глибоко *ідеалістична*, і саме ця якість дозволила йому подолати межі, гальмівні традиції соцреалістичної естетики.

Важливою сторінкою творчості поета є проза, до якої він звернувся ще в 60-ті роки. Дослідники відзначають взорованість ранніх його повістей. («Світ без війни», 1958, «Президент», 1960) на піднесену стилістику О. Довженка. Але в наступних творах, зокрема повістях і оповіданнях 80-х років, Вінграновський виробляє цілком оригінальний стиль, по суті відповідний поетичному письму. Як правило, сюжети його мають дуже відносну подієву основу і рухаються перебігом почуттів, якими щедро наділяються звірі, птахи, рослини, води, сполучені в єдиний, самому собі зрозумілий і достатній світ. Химерний, дивацький, перейнятий гумором, він випромінює світло духовної свободи, не обтяжений дослідженням питань буття, і водночас ці питання в ньому випрозорюються, мовби ненавмисне, висловлюються в соковитих формах, звуках і кольорах життя. Як, скажімо, стоїчна

витривалість народу, незнищеність його життєлюбного духу в повісті «Кінь на вечірній зорі» (1986), моральне становлення особистості в повісті «Первінка» (1971), конфліктність цивілізації і природи в повісті «Сіроманець» (1977) або безпричинність справжньої доброти в повісті «Літо на Десні» (1983), суголосній Довженковій «Зачарованій Десні».

Як і поезія, проза Вінграновського вельми предметна, впосаджена реаліями в соціально-історичне тло часу, багата на яскраві народні характери і, разом з тим, у чомусь головному цьому часові стороння. Людина у цій прозі повертається до своєї істинно людської суті.

Усі ці риси поетики Миколи Вінграновського вповні виявилися в його новому й на сьогодні центральному прозовому творі – романі «Наливайко» (1991), який за всіма підставами можна визнати явищем сучасної української літератури. У найщільнішому образному письмі розкривається трагічна й героїчна українська історія, а точніше – її увічнений поетом дорогий лик.

Василь Голобородько (рік народження 1945)

Василь Голобородько належить до поетичного покоління, умовно названого «постшістдесятниками», яке досить активно заявило про себе в середині 60-х років не деклараціями, а відкриттям нових естетичних обривів національного мистецтва, спростуванням псевдохудожньої практики «соціалістичного реалізму».

Перші добірки В. Голобородька, зокрема цикл «Золоті глечики груш» («Жовтень», 1965, № 12), сприймалися як неординарна подія, як явище, несподіване навіть у суцвітті небуденних дебютів. М. Ільницький спостеріг у поезії молодого автора «психологічний прояв народності», позбавлений вторинного стилізатора під фольклор. Першою ґрунтовною спробою висвітлити феномен В. Голобородька була стаття Івана Дзюби, де критик підкреслював незвичні для тогочасного віршування аспекти відновлення анімістичних уявлень, «високонявну натурфілософську діалектику», «стихію доброго бога перевтілень і перероджень».

В. Голобородька небезпідставно найпомітнішим представником «київської школи», переважно «метафористів» (М. Саченко, С. Вишенський, М. Воробйов та ін.). Майбутній поет навчався тоді в Київському університеті імені Т. Шевченка (1964-1965), невдовзі перевівся в Донецький (1966-1967), звідки його виключили за те, що він приніс на кафедру працю І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Тоді ж (1968) була «розсипана» у видавництві «Молодь» його перша збірка «Летюче віконце».

Унітарній комуністичній системі, опертій на деперсоналізовану маргінальну масу, були не потрібні, якщо не небезпечні, незалежні творчі особистості, та ще й з високою національною свідомістю. Тому вони першими відчували на собі її жорстокий удар. Їх позбавляли можливості навчатися й працювати. Репресивна хвиля (нібито) минула В. Голобородька. Він потрапив у «добровільне заслання» до рідного села на Луганщині, де довелося працювати на різних роботах. З часом далася взнаки периферійна атмосфера, відсутність творчого мікросередовища. Поет опинився у ситуації «*відсутньої присутності*», як і чимало його ровесників. Він ніби «видав» із художньої свідомості своєї доби, але водночас існував у ній, існував у глибинах історичного процесу. Мотив «*відсутньої присутності*» означив

його лірику, покликану обстоювати людську гідність у деформованому просторі зміщених понять і значень, здевальвованих цінностей («Той, хто йде у книгарню», «Скляна жінка», «Інтер'єр з годинником» та інші твори), коли дане Богом людське життя втрачає будь-яку вартість («Загиблий за ідею»), а онтологічне поле етногенетичної пам'яті поглинається прірвою небуття («Село у маю»). Тому В. Голобородько – поет трагедійного світосприйняття – досить скептично ставиться до видимості, яка видається за справжнє та сутнє («Провалля») і почасти замість надійних реалій обертається «задзеркаллям», де *«Птах крізь птаха пролітає / оком крізь око / дзьобом крізь дзьоб / крилом крізь крило»*, – не лишаючи по собі ані сліду. Керуючись моральним імперативом, поет не сприймає найменших проявів «теодицеї» (релігійно-філософське вчення, що пояснює існування Бога як творця і правителя світу поряд з існуванням темних сторін буття та узгоджує наявність зла й несправедливості з ідеєю мудрості, благості та всемогутності Бога) як виправдання зла, зокрема його носіїв – катів і вбивць («Калина об Різдві»). Адже на ґрунті неосудженого злочину неодмінно завжди з'являвся лиховісний «він», «заходився гострити ножа / готувався перерізати півневі горло / щоб не настало завтра».

В. Голобородько усвідомлює себе спадкоємцем українських письменників, які обрали собі на свій страх і ризик тернистий шлях свого народу («Молитва про нездійснене», «Побачення з Косинкою», «Калина об Різдві», «Криваві солов'ї», «По слідах», «Шукачі могил»).

Непомилне чуття історичної правди сприяло В. Голобородьку в утвердженні позиції духовної незнищенності, у вірності тому птахові, що й досі «сидить на дереві / де ти його вперше бачив». Через двадцять років після «Летючого віконця» з'явилася його збірка «Зелен день» (1988), а невдовзі «На метеликових крилах» (1990), «Калина об Різдві» (1992), засвідчивши невичерпний потенціал поета.

Соціальні та національні переживання В. Голобородька завжди поставали із його внутрішнього переконання. На погляд поета, який володіє справжнім чуттям естетичної міри, в поезії не повинно бути публіцистики чи політики. Вона має достатні можливості для висвітлення будь-якої теми. «Художня література за своєю природою орієнтована «на художній вираз» - це її мета, сутнісна екзистенціональна ознака», - небезпідставно наголошує він.

Правда і Краса – рівновеликі поняття для В. Голобородька – поета гармонії та взаєморозуміння, творчий світ якого витікає з незамуленого Дунаю, що тримає життя «своїми чистими джерелами» («Дунай, що згорнувся у криницю»). «Криниця» (як і «калина») у словнику його лірики – один з домінантних образів («Чисті криниці», «Іди, доню, по воду» та ін.). Таким є «гличик», ним поет не просто милується як досконалим витвором національного генія, а й розглядає його з різних площин («Маляр тасмниці гличика довіку не розгадає»), змішуючи просторові та часові аспекти, вбачаючи у малому велике і, навпаки, поєднуючи непоєднуване, що взагалі притаманно стилевій манері В. Голобородька.

Національні джерела струменять у ліриці В. Голобородька у своїй первозданній чистоті, як-от «пакіл неба цвіте гличиками хмар» або «вийдеш до дверей / і на порозі зустрінеш Сагайдачного» та ін. Його мовленню притаманне точне, як у запорізьких козаків, слово для характеристики аморальних людських

якостей. Водночас поет не байдужий до віршованої техніки авангардизму, симпатизуючи навіть М. Семенку, незважаючи на його національний нігілізм («Понеділок»); подає зразки цікавого словотворення тощо. Він живе архетипами національного мислення та світосприймання («Яворовий лист»). Але найбільше його полонить магія слова, у сконцентрованому вигляді представлена в збірці «Калина об Різдві», як, принаймні, у мініатюрі, зітканий з граційних алітерацій:

Усе літо вирвано з календаря

І осінь почалася з весни

І я летів літаком

І обминув боком те біле місто

Лаконічний верлібр В. Голобородька, де кожне слово, неначе міцно вбитий цвях, попри велику традицію версифікаційної практики, став органічно українським, органічно голобородьківським, поєднуючи в собі як національні, так і модерні традиції, виводячи поета, котрий прорвав оболонку «відсутньої присутності», у потужний струмінь української лірики.

Сучасна українська література

У кінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. процес оновлення української літератури набув значної сили. Зміни в суспільному житті країни, зокрема розпад СРСР, відбилися і в розвитку літератури. Нове покоління письменників і поетів прагнуло подивитись на навколишню дійсність по-новому, а не під кутом методу «соцреалізму». У літературі почали з'являтися нові теми, зрештою змінився і підхід до творчості. Отже, говорячи про українську літературу кінця ХХ ст., традиційно наголошують на світоглядно-мистецькому напрямі, що в останні десятиліття прийшов на зміну модернізму, – постмодернізму як основному художньому напрямку літератури 90-х років ХХ ст. І хоча стосовно постмодернізму і досі не припиняються дискусії, більшість дослідників вважає, що український постмодернізм зародився у 1980-х рр. і пов'язаний з іменем Ю. Андруховича, О. Ірванця, В. Неборака (літературне угруповання «Бу-Ба-Бу»), а пізніше з представниками таких груп, як «Пропала грамота»: Ю. Позаяк, В. Недоступ; «Лу-Го-Сад»: І. Лучук, Н. Гончар; «Нова дегенерація»: І. Андрусак, І. Ципердюк та інші.

До визначальних рис постмодернізму слід віднести поєднання різних стильових тенденцій, часткову опозиційність до традиції, універсальність проблематики, позачасовість і поза просторовість зображення, епатажність, зміну функцій автора та героя, культ незалежної особистості, потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого, прагнення поєднати істини різних націй, культур, філософій, релігій, іронічність, пародійність тощо.

Асоціація українських письменників

Утворена 6-8 березня 1997 р. на установчих зборах АУП (118 учасників). Організація АУП має за мету подолання структурно-ідеологічного змертвіння в письменницькому середовищі України, що виникло через неспроможність керівництва Спілки письменників України (СПУ) реформувати структуру та

концептуальні засади Спілки письменників до рівня відповідності сучасної ситуації (як соціальної, так і світоглядної). Ставши в опозицію до СПУ, АУП проголосила своїми критеріями фаховість, подолання колоніального синдрому в українській літературі, відкритість світовим світоглядним та стильовим надбанням ХХ ст. Президентом АУП було обрано Ю. Покальчука, віце-президентами Володимира Моренця, Ю. Андруховича, І. Римарука і Тараса Федюка.

«БУ-БА-БУ»

«Бурлеск-Балаган-Буфонада». Літературне угруповання, що складається з Ю. Андруховича (Патріарх), В. Неборака (Прокуратор) та О. Ірванця (Підскарбій). Літугрупування засноване 17 квітня 1985 р. у Львові. Період найактивнішої діяльності «Бу-Ба-Бу» (23 концертні поетичні вечори) припав на 1987-1991 рр. Апофеозом став фестиваль «Вивих-92», коли головну фестивальну акцію склали 4 постановки поезоопери Бу-Ба-Бу «Крайслер Імперіал». У 1996 р. друкований проект «Крайслер Імперіал» («Четвер-6») практично завершив «динамічний період» існування Бу-Ба-Бу. В 1995 р. у Львівському видавництві «Каменярь» вийшла книга «Бу-Ба-Бу».

Літугрупування стало втіленням карнавального необарокового мислення, притаманного метаісторичній карнавальній культурі людства. Соціальним фундаментом метаісторичного карнавалу в Україні став підсвідомий масовий синдром зламу, що супроводжував розпад імперії і викликав дві метапсихічні складові: суспільну депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на катаклізм системи. Творчість учасників Бу-Ба-Бу в межах самого літугрупування стала ситуативно-концептуальним мистецьким відгуком на суспільну рефлексію. Бу-Ба-Бу заснувало свою Академію.

Юрій Андрухович (рік народження 1960)

Поет, прозаїк, есеїст, перекладач. Народився 13 березня 1960 р. у м. Станіслав (тепер Івано-Франківськ). Закінчив Український поліграфічний інститут імені І. Федорова у Львові (1982) та Вищі літературні курси при Літературному інституті ім. М. Горького в Москві (1991). Кандидат філологічних наук (1996). Разом із Віктором Небораком та Олександром Ірванцем заснував 1985 р. відому в Україні поетичну групу «Бу-Ба-Бу» і є Патріархом «Бу-Ба-Бу». Декілька років співпрацював із газетою «День», на сторінках якої опублікував понад 70 есе. Лауреат кількох міжнародних та вітчизняних премій. Член Асоціації українських письменників. Живе і працює в Івано-Франківську.

Юрій Андрухович – автор книг поезій: «Небо і площі» (1986), «Середмістя» (1989), «Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія»: Колекція віршів» (1997), книг прози «Рекреації» (1997), «Московіада» (2000), «Перверзія» (1996), книг есеїстики: «Дезорієнтація на місцевості. Спроби» (1999) і спільної з Анджеєм Стасюком – «Моя Європа» (2001), роману «Дванадцять обручів» (2003), «Таємниця» (2007), один із авторів книги «Бу-Ба-Бу» (1995) і журнального проекту «Крайслер Імперіал» (1995), упорядник антології нової української поезії, перекладеної німецькою мовою. Лірика Ю. Андруховича органічно вросла в

художню культуру Галичини з її яскравою національною означеністю, поцінуванням рафінованої інтелігентності й тонким гумористичним обарвленням.

Уперше як прозаїк Юрій Андрухович виступив з циклом армійських оповідань «Зліва, де серце» (1989), напутнє слово до яких написав Валерій Шевчук. Оповідання викликали велике зацікавлення читачів, а згодом за їхніми мотивами було знято художній фільм «Кисневий голод».

Твори Андруховича перекладені багатьма іноземними мовами.

Письменник перекладає з англійської, польської, німецької та російської мов. З-поміж його перекладів варто виділити трагедію Вільяма Шекспіра «Гамлет» (2000), повість Райнер Марія Рільке «Повість про кохання і смерть корнета Крістофа Рільке» (1993), роман Тадеуша Конвіцького «Малий апокаліпсис» (1991).

За трагедією В. Шекспіра «Гамлет» у перекладі Андруховича з успіхом йдуть вистави у Київському молодіжному театрі.

Юрій Андрухович – один із провідних сучасних українських письменників, з іменем якого слушно пов'язують розвиток постмодернізму в українській літературі. Його прозі властиві гра з текстом і читачем, імпровізаційність, колажність, еротизм та любов до магічного і надзвичайного.

Юрію судилося бути багато в чому першим серед свого покоління. Чи не першою ластівкою, яка сповістила про прихід нової хвилі в українській літературі, була публікація його добірки оповідань з армійського життя «Зліва, де серце». Однак справжнє визнання Андруховичу-прозаїку, прекрасному літературному розбишаці, приніс перший роман «Рекреації». Після його публікації Ю. Андрухович прокинувся знаменитим. Із романом увірвалися в українську літературу не лише нова карнавальна стихія і енергетика, а й бешкетний дух молодого літератора. І цим він вражав і захоплював багатьох шанувальників художнього слова, однак читачі старшого покоління були шоковані нецензурною лексикою у романі в непошаною до «високих ідеалів». Роман Ю. Андруховича «Перверзія» (1996), події якого розвиваються у Венеції, є яскравим взірцем постмодерної прози, це своєрідний український «Улісс». І хоча всі романи письменника по-своєму цікаві, але «Рекреації» і далі залишаються особливими, і далі не втрачають своєї сили й привабливості. З малої прози письменника справжнім шедевром є параісторичне оповідання «Самійло з Немирова, прекрасний розбишака». В останні роки щедро розкрилося обдарування Андруховича і в есеїстиці.

Віктор Неборак (рік народження 1961)

Поет, літературознавець. Народився 9 травня 1961 р. у Львові. Автор поетичних збірок «Бурштиновий час», «Літаюча голова», «Alter ego», «Розмова зі слугою», «Повернення в Леополіс», «Епос про тридцять п'яту хату»; книги вибраного «ЛІТОСТРОТОН»; книги есеїстики «Введення у Бу-Ба-Бу»; літературознавчого дослідження «Перечитана Енеїда» (спроба сенсового прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення її з «Енеїдою» Вергілія). Прокуратор групи «Бу-Ба-Бу». Член національної спілки письменників України й Асоціації українських письменників. Твори перекладалися багатьма іноземними мовами. Кандидат філологічних наук. Живе у Львові.

Олександр Ірванець (рік народження 1961)

Поет, драматург, прозаїк. Народився 24 січня 1961 року у Львові. Автор поетичних збірок «Вогнище на дощі», «Тінь великого класика та інші вірші», «Вірші останнього десятиліття», «Любіть»; роману «Рівне/Ровно (Стіна)», збірки прози «Очамимря»; книжки п'єс «П'ять п'єс». Поезії перекладалися багатьма іноземними мовами, п'єси були поставлені в Україні та Німеччині. Підскарбій групи «Бу-Ба-Бу».

Член Асоціації українських письменників. Живе в Ірпені під Києвом.

Постмодерністський карнавал Юрія Андруховича

Ще одна містифікація в романі «Перверзія» (1996). Цього разу мова йде про загадкове зникнення «добре знаного у Львові українського поета і культуролога молодшої генерації» Станіслава Перфецького. Подорожуючи по Європі, той потрапляє до Венеції на міжнародний семінар «Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?», закохується у свою перекладачку Аду Цитрину, розважається неймовірними пригодами, але, відчуваючи переслідування таємними силами, врешті-решт зникає з «поверхні світу», інсценізуючи самогубство. Про венеційські авантюри Стаха ми довідуємося з пакета, переданого Ю. Андруховичу, і він, як видавець цієї «напівсенсаційної книги», розміщує «лавину текстів», які є в «пакеті» у певній послідовності, нумеруючи кожен із поданих документів (допускається також інше розташування «шматків» - іронічний натяк на «Гру в класики» Кортасара). У передмові та післямові видавця коментується версія загадкового зникнення Стаха Перфецького.

«Перверзію» творять характерні сюжетні мотиви фантастичного, готичного, авантюрного, пригодницького, любовного, а в цілому – карнавального роману. Яскрава любовна історія роману (пережите в минулому трагічне кохання і новий «роман» із заміжною жінкою) переплітається з детективною лінією постійного переслідування Перфецького з боку загадкової організації та приватного розслідувача, сюди додається блукання по білому світу з містичним підтекстом «темного» світу. Трагічне кохання Стаха разом з його фанатичною пристрастю до музики переграє античний сюжет про Орфея та Евридіку. Сукупність любовних, детективних, авантюрних мотивів, пов'язаних з постаттю головного героя, несподівано продовжується на театральній сцені у новітній постмодерній опері «Орфей у Венеції»: Перфецький занурюється у театральне дійство, входить в роль Орфея «як до себе додому», перетворивши життя в суцільний театр.

Центральне місце в «Перверзії» посідає міжнародний науковий семінар з виходу із ситуації посткарнавальної (постмодерністської) кризи, кожна із доповідей, красномовно виписана в романі, пародіює різні способи сучасного розв'язання проблеми: феміністичного, езотеричного, постмодерністського, міфологічного... Сама конференція постає своєрідною мовною авантюрою, що не розв'язує жодних проблем, а забавляється сама з собою.

«Перверзія» – завершальний твір карнавальної трилогії (після романів «Рекреації» (1991) та «Московіада» (1992)). Простеживши очевидні зв'язки також поетичною творчістю, розумієш суть останньої «акції» Ю. Андруховича. Головний

герой Станіслав Перфецький – «уродженець міста Чортополя», тобто означеного «Рекреаціями» простору, де панує карнавал і демонізм. На карнавальну самоактуалізацію героя вказують численні мотиви роману: Стах ховається за нескінченними масками, маючи «безліч облич і безліч імен». Кожна його нова авантюра розпочинається з нового імені. Герой нагадує «молодого чорта», котрий вічно змінює зовнішність, не абсолютизуючи нічого в собі, стверджуючи відносність усіх виявів. А тому про нього нічого певного сказати не можна («Ми знали його лагідним і сумовитим, відкритим у всьому найповерховішому і в той же час наглухо замкнутим у найсуттєвішому»).

Стах Перфецький є втіленням карнавального духу святкової свободи з веселою плутаниною рольових форм, неймовірно напруженою емоційністю. Пристрасна натура героя гіперболізується: він – фантастичний музикант, що грав майже на всіх музичних інструментах світу, грав з найвідомішими рок-гуртами, симфонічними квартетами, вуличними джазистами...; він – незупинний поет-імпровізатор, що «кайфує» від слово промовляння, тому поетичні книжки, «немов камені, вилітали з його душевної паші»; він – неперевершений коханець: дванадцять найкращих коханок голосять по ньому, коли він вирушає зі Львова; найдотепніший мандрівник, він проводить найгучніші подорожні акції у «впертому, невпинному і непомильному» просуванні на Захід; він – геніальний поліглот, котрий знає безліч мов, точніше безліч слів у кожній мові; він може декламувати вірші, грати, співати, може бути ким завгодно: агентом на конспіративній квартирі, танцюристом у стриптиз-клубі, гробарем, містиком, жінкою... Стах Перфецький представлений «акулою» в океані життя, що пожадливо хапає кожний його порух, кожную присутність. Його еротичне почуття скероване на весь світ, його предметність, тілесність («Але я, напевне, не витримаю до Венеції. Всього забагато – цих гір, зеленої трави, не баченої ще з вересня, цих арій ... цієї Ади, напівповернутої, ось її вухо, вушко, просвічене наскрізь, воно наливається соком музики, спермою музики, італійськими голосами, ось лінія шиї переходить у плече, ось волосся, здається фарбоване, ясно-каштанове, а тепер руки, долоні...»). Свідомість героя скрізь і всюди демонструє першість почуттєвості і пасивність раціональної настанови («Мені тяжко вигадувати якісь пояснення. Мені легше просто споглядати і пошепки перелічувати: кермо, дорога, трава, шия, плече, напівоберт, напіввигин, напівсон, напівпотяг, напівлюбов»).

Ю. Андрухович народився 13 березня 1960 року, за гороскопом – рік Щура і зодіакальний знак Риб. Ці біографічно-гороскопні знаки присвоюються героям двох останніх романів. Деякою мірою «Московіада» відбулася під знаком Щура. Підземна історія з «кагебістами» («щуроловами-інтернаціоналістами») пояснювалася там буквально: *«Але якщо зважити на факт, що за японським літочисленням ти, фон Ф., – самий що не є Щур, то відразу вимальовується абсолютний сенс усього. Щуролови піймали щура. Слава щуроловам, щурові ганьба!»* Роман завершується тим, що Отто фон Ф. везе до Києва загорнутого в газету мовчазного доісторичного сома. Ця мертва риба – своєрідний символ, оживлений у «Перверзії». Останній роман широко розгортає гороскопне пророцтво, накладаючи його цілком на карнавальну поведінку героя-риби. Стах Перфецький має численні «риб'ячі» псевдоніми. Він же – Сом Рахманський, Карп Любанський, Йона Риб... «Риб'яча» вдача виявляється у вмінні вислизати з усіх

небезпечних авантюр («відчайдушно працюючи плавниками», Карп Любанський безслідно зникає з-за ґрат краківської поліції; Сом Рахманський несподівано «виринає з дунайських вод на береги Братислави...»). Вся подорож Європою Стаха Перфецького – це весела забава риби в океані життя; постійні таємні зникнення («якогось дня він пропадає з поверхні світу і занурюється в неясні і каламутні товщі») завершуються фінальним стрибком у Венеційський канал. Рибна реінкарнація естетизує самогубний акт («Зараз перечекаю барку – і вперед». Додому. До води. Риба хоче плавати. Мене чекає океан»).

Пост карнавальний час як «безглуздя світу» має зв'язок також із авторською інсинуацією на перевтілення героя в рибу. Першого дня після карнавалу, в так звану великопісну попільну середу, Перфецький потрапляє у «смертельний» хронотоп (*«Попіл, смуток, меланхолія, риба. Так починається піст»*), тобто в апокаліптичний час містичних оргій, на яких приносять рибу в жертву. Згодом любовна романтична історія Стаха із Адою постає також у контексті цього посткарнавального безглуздя: Стаха «принесе в жертву» чоловік Ади – Різенбок. Тут знову «спрацьовує» гороскопна символіка. Ада і Стах – риби. Пристрасна меломанка, замкнута у потаємнішому, мінлива і невловна Ада постійно «вислизала, ніби вкрита лускою», манячи за собою закоханого Стаха. Її шлюб закономірно що не влаштовує Аду, бо чоловік – «Козеріг» – повна душевна протилежність. Андрухович навмисне вводить гороскопну «ущербність» Козерога як прихованого женоненависника, сексуального збоченця, внутрішньо спустошеного самця. Фатальне місце в характері Різенбокка відводиться патологічній пристрасі «іхтіолога». Його колекціонування риб передбачає садистську забаву: на одній з вечірок він демонструє захоплене видовище – поетапне пожирання більшими хижаками-рибами менших, після якого залишається одна рибна пара, до якої виноситься могутній Риб і з'їдає її. Різенбокк згодом продемонструє себе в ролі могутнього хижака, коли з'явиться до закоханих Ади і Стаха як спокуса статевого збочення, знищивши їх романтичне кохання. Назва роману втілює і цей смисл любовного безглуздя, тобто статевого збочення, принесеного Різенбокком.

«Риба», потенційним художникам, музикантам і письменникам, бажано проживати у «морських країнах». Уже, починаючи з епіграфа «Перверзій» (*«Італія, благословенна Італія, лежала переді мною»*) передбачається таке екзотичне місце для «Риб». «Казкове місто над водами» Венеція – «притулок для митців і самітників», згори скидається на величезну рибу, що, до речі, «пожирає» Стаха Перфецького. Українське географічне положення також ототожнюється з італійським, венеційським. Стах Перфецький іноземним слухачам характеризує Україну як край, химерніший за Індію й Китай, оточений зусібіч водою: чотирма великими ріками Доном, Дністром, Дніпром і Дунаєм (кожна з назв походить від слова «вода»). Крім географічної схожості акцентується особлива увага на психічній, тобто ментальній (*«Для кожного італійця Україна могла б стати рідною ненею»*). Українсько-італійський «міф» постає на культурологічному ґрунті: талановиті італійці, не знайшовши збуту своєї «продукції» на інших, західних землях, прийшли в Україну – «начинені вщерть архітектурними, малярськими, музичними, еротичними та філософськими ідеями». Українсько-італійське «безглуздя» виявляється в іменах, культурних альянсах, культурних альянсах, химерному історизмі тощо. Автор-поганин схиляється перед популярним в Італії

язичницьким богом Сатурном, на честь котрого влаштовувалися веселі бенкети й забави. «Перверзія» – не випадково переграє і відомого італійського постмодерніста Умберто Еко, його роман «Ім'я троянди»: міжнародний семінар відбувається у бібліотечних стінах монастиря, а його пристрасті нагадують гріховний текст про сміх; символічної забарвленості в монастирських коридорах і залах набуває розкотистий гучний регіт бісівського героя Мавропуле; детективна історія про таємне вбивство перед монастирським вікном, звідки має пролунати постріл, вказує на популярну в сучасній літературі тему «парадизму», представлену в романах пост модерністів; Андрухович програє центральний символ У. Еко – заборонену містичну книгу (у майстерні друга Перфецького захована така книга-спокуса, яку слід читати лише справа наліво, перегортаючи сторінки кінчиком священого ножа, проказуючи за кожною дев'ять молитов) тощо.

Україна з її архетипним авантюрно-козацьким життєвим стилем, з визначальним емоційно-почуттєвим характером, так званою «кордоцентричністю», а також Італія з притаманною їй інтенсивністю і глибиною почуттєвих переживань, сильно розвиненою вітаїстичністю та мистецьким покликком стають вагомими символами в поясненні внутрішньої сутності головного героя, як і роману в цілому: почуттєвість українська і афективність італійська виражають сутність карнавалу як вічного свята життя – наскрізного образу «Перверзій».

Ідея карнавалу – центральна у поетично-прозовій творчості бубабіста Андруховича. Навколо неї розігрується постмодерна «Драма». Незважаючи на те, що читач у «Перверзії» відразу потрапляє у нуртуючу атмосферу особливого часопростору з всеохопною радістю буття і легкістю самих форм існування, карнавал має амбівалентний характер: він існує як ідеальне поняття (безчасся Золотого віку) і як реальне, що відбувається через своєрідне виродження справжнього Карнавалу. У першому романі («Рекреації») – карнавал внутрішньо надломлений, уражений спадком тоталітаризму. У другому («Московіада») карнавал – кінцесвітній. Тому суть доповіді Перфецького на міжнародному семінарі – дошукатися глибинної, вічної сутності карнавального змісту («Якщо під карнавалом розуміти граничне напруження сил життя у всій повноті та невичерпності чи так само вищий вияв битви любові зі смертю (смертю як порожнечою, як анти буттям, як нічим), то він і справді не повинен закінчитися ніколи»).

Карнавал усвідомлюється як архетип первісної, не враженої цивілізацією чуттєвості. Цивілізаційний поступ – наступ на емоційний світ людини. А пост карнавальне безглуздя – це власне занепад чуттєвості, сповільнення живої крові в «сонних артеріях», мертвотність. Венеційський «радісно-гіркий» карнавал, цей здавалося карнавал над усіма карнавалами, також глибоко вражений корозією розпаду. Присутність карнавалу нагадує його відсутність, тобто того справжнього Карнавалу. Як пояснює головний «опікун» свята, доктор танатології, учений-карнаваліст Леонардо ді Казаллегра: *«Ми у Венеції схильні думати, що сталося втрачення Карнавалу. Нам видно це. Цього не видно майже нікому – адже карнавал є, відбувається з року в рік, по декілька разів, з різних приводів, з вогнем і масками, з вином і танцями!... Карнавалу робиться чим раз більше, він повсюдний і неперервний, скажуть вам ще інші, які від лукавого*

Але чи так насправді?... А якщо то вже тільки гола механіка, машинерія, холодна індустрія, суцільна консумпція, перманентне паразитування? А якщо це пастка?»

Всякий зіграний у сучасності карнавал – це завше «втрата Карнавалу». Він нагадує застигле у віках мистецтво, Венецію з антикварною пліснявою і накопиченням розкоші, це найпотворніше місто, як скаже один з героїв роману. Звідси, від застиглого мистецького світу народжується в Андруховича романтична туга за справжністю, за тим живим «емоційним тисненням», від якого митець, або просто людина прагнуть звільнитися у художньому творі, або на карнавальній площі. І герой-самітник з його індивідуальний святом на тлі загального святкового виродження (мертвого міста-мистецтва).

Божественна Венеція несподівано виступає як продовження апокаліптичного міста Москви («Московіада»). Тут і навмисна подібність: найпрекрасніше місто Європи гине так само, поступово поглинаючись водою («Ми можемо стати свідками того, як з того міста евакуюють все живе, бо жити в ньому буде просто неможливо. Я побачив у цьому страшну метафору людського безсилля культурою порятувати світ»). Казкова, божественна Венеція не менше вражена розпадом, ніж потворна, «малокультурна» Москва. Недаремно і міжнародний семінар під дивною назвою «Посткарнавальне безумство світу: що на обрії?» організований фундацією «La morte di Venezia». Дошукуючись істинних причин смерті Венеції, що власне виступає тут символом світу, старий карнаваліст Казаллегра запевняє, що *«правдива смерть Венеції настане не від поглинання морем чи пісками, не від потопів чи громів небесних»: «Усе це тільки зовнішнє, себто позірне, несуттєве»*. Символом безумства як розпаду світу постане розкол між чоловіком і жінкою, між Адамом і Стахом: пост карнавальний – як постлюбоний час.

Ідея карнавалу тісно пов'язана із наскрізною ідеєю творчості Андруховича – «поясненням» України. І в «Рекреації», і в «Московіаді», і в «Перверзії» він створює її екзотичний емоційно-почуттєвий «краєвид». У першому романі письменник представив Україну з самої її реальної даності, у другому – через протилежність (Москву), в останньому – генетично спорідненою Італією. *«Проти кожного пригнічення – психічного, фізичного, морального, себто чужоземного, проти обставин і завойовників, проти венеричних хвороб і сказу, проти Сходу і проти Заходу, проти всього на світі і проти всього світу ми мали Свято...»; «...Ми явили собою прекрасне збочення...»* – такі підсумкові ідеї «України» як химерного життя, народженого із тотальної смерті, як карнавального бенкету під час чуми, як веселого «опору безглуздю» і як «безглуздя» такого опору. Україна – незбагненне свято життя, свято на тлі похмурого (багато мудрості – багато печалі) європейського світу. Одне слово, карнавал, збочення (звідси полісемантичність назви роману).

«Перверзія» – це також про український літературний карнавал – бубабізм. Постановка поево-опери «Крайслер Імперіал» за творами бубабістів 1-4 жовтня 1992 року у Львові стане частиною «карнавального» історизму. Режисер опери «Орфей у Венеції» Метью Кулікофф (львівський режисер його прототип) – alter ego письменника-бубабіста-постмодерніста, його «божевільного наміру» «створити оперу над операми, оперу опер, де сама стихія оперовості, її внутрішня даність, її

субстанція пародіюється, переосмислюється...» Суть цього божевільного наміру втілює метафора «pasticcio» – «коли нові опери створювалися на підставі деконструювання та перекомбінування елементів з опер уже існуючих». «Я чудував, як ніколи», – скаже герой-режисер, але ці слова, безсумнівно, авторські. У своєму підсумково-карнавальному творі Андрухович досягає тотального штукарства, підсиленого прощальним настроєм. У «Крайслері Імперіалі», цій бубабістській осанні поезо-оперній акції львівського режисера, Андрухович напише, що тоді, під час вистави, прийшло розуміння завершення («І ось раптом усі зрозуміли, що це кінець. Щось завершилося, щось вичерпало себе. Поезо-опера підвела ризику»). «Перверзія» – як прощання з карнавалом в українській літературі повторила те, що Андрухович написав 1993 року в «Аве, Крайслері»: *«Але хіба може померти те, що не має початку й кінця? Хіба може померти Бу-Ба-Бу, ця Триєдність і Три відмінність, і Шестирукість, а отже і Шестикрилість? Але по-іншому питаюся: чи може душа з її кров'ю та реготом, поезія, лихослів'я, вино, музика, балаган, любов, зухвальство, буфонада, ритуал, магія, театр, сміх, плач, кайф, смак, джаз, рок, джаз-рок? Чи можуть ці речі померти?»*

Проте Ю. Андрухович розуміє, що як стиль, як текст, як література – завершилося. «Перверзія» – це також фінальне догравання «Рекреацій» та «Московіади», прощальний бенкет. Тому прізвище героя Перфецький (від перфект) означає й завершення, остаточну бенефісну подію. «Моє самогубство прошу розцінювати як естетичний акт», – ці слова запише у своєму заповіті Стах Перфецький. Так азартний гравець сходить зі сцени. Власне й Андрухович прощається зі своєю письменницькою роллю фанатичного карнаваліста. У післяслові до сенсаційної книги про Перфецького автор бадьоро переконає читача, що він живий, що життя не закінчилося, естетичне самогубство – його книга, від якої він утікає до нового життя. З чого почне цього разу Андрухович – невідомо. Але з його останнього роману зрозуміло, що має бути щось цілковито інше: карнавальний час безглузлого світу завершився.

Оксана Забужко (рік народження 1960)

Оксана Забужко – авторка першого українського бестселера. Поетка, прозаїк, есеїст, філософ. Народилася 19 вересня 1960 року в м. Луцьк. Закінчила філософський факультет та аспірантуру Київського університету імені Тараса Шевченка, захистила кандидатську дисертацію з естетики на тему: «Естетична природа лірики як роду мистецтва». Співпрацює з Інститутом філософії НАН України імені Григорія Сковороди. Викладала україністику в американських університетах (1994), виступала із лекціями у Стокгольмському, Колумбійському, Сйльському університетах. Авторка поетичних збірок «Травневий іній» (1985), «Диригент останньої свічки» (1990), «Автостоп» (1994), «Новий закон Архімеда: Вибрані вірші 1980-1998» (2000), роману «Польові дослідження з українського сексу» (1996), що неодноразово перевидавався, повісті «Казка про калинову сопілку» (1998), книги прози «Сестро, сестро...» (2003, 2005). Є авторкою філософських праць «Дві культури» (1990), «Філософія Української ідеї та європейський контекст: франківський період» (1992;1993), «Шевченків міф України: Спроби філософського аналізу» (1997;2001), книжки есеїв «Хроніки від

Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х» (1999, 2001, 2006), «Репортаж із 2000-го року» (2001); «Let my people go: 15 текстів про українську революцію» (2005, 2006), «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» (2007).

Твори Оксани Забужко перекладалися шістнадцятьма мовами світу і 1997 р. удостоєні Поетичної Премії Global Commitment Foundation. Серед інших її літературних нагород – премії Фонду імені Щербань-Лапіка, Фундації Ковалевих, Фонду Рокфеллера, Департаменту культури м. Мюнхена, Департаменту культури м. Граца та ін.

Роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» став українським бестселером. Інтерес читачів до нього не один рік залишається стабільно високим. Поява книжки на ринку супроводжувалася скандалом, який мав на меті розрекламувати авторку та її твір. Літературний критик Т. Гундорова зазначила, що О. Забужко намагалася написати жіночий роман, тобто твір масової літератури, який «зростається з інтелектуальним есеєм, переплітаючи прозу й віршовану мову, патріотику та риторику». «Польові дослідження» передають ліберальну візію жіночого самоствердження, потребу любові, тугу за материнством. Роман став дуже серйозним приводом для розмови про фемінізм, одним із перших серйозних романів про проблему жіночності в українській літературі. «Польові дослідження» Н. Монахова схильна розглядати не тільки як «роман виховання», а й як керівництво до дії: «А це вже перший крок від бездумного каяття до самоосмислення, а отже, і до свідомої роботи – як на особистісному рівні – на рівні кожного із нас, так і на національному, чи радше – державному рівні» і підкреслює намір О. Забужко створити «літературу як форму національної терапії». Авторка започаткувала в українському суспільстві дискусію на тему жінки й жіночності, а в літературі – на тему жіночого письма й жіночого погляду на сучасний світ.

О. Забужко вміє переконувати, коли пише про свободу духу й можливість існування в усій світовій культурі нараз, про межовий досвід, про літературу як велику транснаціональну резервацію і душу. Полемічність у творчості О. Забужко свідчить, що її турбують філософські питання. Довіряючи підсвідомості у творчості, вона водночас культивує раціональне ставлення до життя, порушуючи феміністичну проблему, продовжує оберігати традицію, наголошуючи на культурному контексті, не може відмовитися від ідеї опору.

ЛуГоСад

Поетичний гурт «ЛуГоСад» заснований у 1984 р. львівськими поетами Іваном Лучуком, Назаром Гончаром, Романом Садловським. У 1986 р. вони видали альманах ЛуГоСад I та ЛуГоСад II, а також збірки Назара Гончара «Усміхнений Елегіон» та Романа Садловського «Антологія». «Методологічна основа» творчості ЛуГоСаду – теорія поетичного ар'єргарду (ідея і аргументування лугосадівсько-ар'єргардної теорії – Тарас Лучук).

У лютому 1994 р. відбулася академічна наукова конференція «Літературний ар'єргард», присвячена 10-літтю ЛуГоСаду. Окремі вірші лугосадівців перекладені німецькою, польською, білоруською, словацькою, болгарською, англійською, італійською мовами.

Пропала Грамота

Літературне угруповання трьох київських поетів: Юрка Позаяка, Віктора Недоступна та Семена Либоня. Існувала в кінці 80-х – на початку 90-х рр. «Пропала грамота» була заявлена як авангардний проект. У 1991 р. «Пропала грамота» випустила грамоту з однойменною назвою.

«Нова дегенерація»

Поетичне літугрупування, існувало у 1991-1994 рр., складалось із трьох літераторів, вихідців з Івано-Франківської області – Івана Андрусика, Степана Процюка та Івана Ципердюка. У 1992 р. літугрупування видало три перші збірки названих поетів під однією обкладинкою. Загальна назва цього проекту була також «Нова дегенерація». Передмову написав Ю. Андрухович. тексти членів «Нової дегенерації» перебувають у дискурсивній сфері неомодерних практик.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ: Либідь, 2001. – 264 с.
2. *Антологія української поезії*. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1957. 4 т.
3. *Антологія української поезії XVI–XX століть „У инат ветровима“*, приређивач др. Људмила Поповић. – Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства Републике Српске, 2002. – 645 с.
4. Бернадська Н. *Українська література ХХ століття*. – Київ: Знання-Прес, 2006.
5. Біла А. *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки*. – Київ: Смолоскип, 2006.
6. Грушевський М. *Історія української літератури*. – Київ: Либідь, 1993, I: 386, II: 261, III: 282 с.
7. Денисюк І. *Розвиток української малої прози XIX–поч. XX ст.* Львів: Академічний експрес, 1999. – 277 с.
8. Забужко С. *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х*. – Київ: Факт, 1999. – 340 с.
9. Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. – 2-е вид., виправл. – Київ: Факт, 2007. – 640 с.
10. Зборовська Н. *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.
11. *Історія української літератури, кінець XIX – початок XX ст.* (у двох книгах). – Київ: Либідь, 2006.
12. *Історія української культури*. Том 4, книга 2. – Київ: Наукова думка, 2003.
13. Лаврінченко Ю. *Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933*. – Київ: Смолоскип, 2004.
14. Литвин В.М. *Історія України*. – Київ: Наукова думка, 2006. – 728 с.
15. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. – Київ: Либідь, 1999. – 447 с.
16. Поповић Љ. *Фокусна перспектива української књижевности*. Универзитет у Београду. Филолошки факултет. – Београд, 2007. – 254 с.
17. Поповић Љ. *Жигосани. Антологія поезії репресованих українських песника; избор, поговор и коментари Људмиле Поповић; (преводиолац Миодраг Сибиновић)*. – Нови Сад: Национални савез Украјинаца, 2006. – 325 с.
18. *Серця живе джерело: Антологія поезії*. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2000. – 175 с.
19. Тамаш Ј. *Историја русинске књижевности*. – Нови Сад: Прометеј, Руске слово, 2002. – 672 с.
20. *Українське слово*. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття (в чотирьох книгах). – Київ: Аконт, 2003.
21. Харчук Р. *Сучасна українська проза: постмодерний період*. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.