Стилі сучасної української літератури на еміґрації

Цю доповідь писано в складних умовах. Бракувало потрібних книжок. Тому не всіх, кого треба, названо, не всі цитати наведено. Але важлива не парада авторів, а тенденції розвитку.

Друге застереження: ми не повинні боятися гострої критики й суворих присудів. МУР — це об'єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва. І шукаючи може помилятися. І тоді приходять товариші і кажуть: ти помилився. І по-товариському, але правдиво це доводять. Микола Зеров писав:

«Ми повинні протестувати проти гуртківства й гурткового патріотизму, гурткової виключности в наших літературних відносинах... Належте до певної групи — і... ви маєте патент на істину... Приналежність до гуртка як критерій істини... проти такого критерію істини у всякому разі ми повинні протестувати». Так будована й ця доповідь. Деякі оцінки може суворі — і може помилкові. Але всі вони виходили тільки з одного — з бажання йти вперед.

1922 р., коли символізм уже віджив себе й почувалася туга за новим, але ще не усвідомлено, яке ж мало бути це нове, Василь Бобинський писав у журналі, що саме репрезентував ці шукання нового,— у журналі «Митуса»:

«І майже всі вони (може неясно ще) відчувають ту правду, що шляхи, чи хоч би тільки стежки, якими їм іти, повинні звертатися туди, де б'ється криштальне джерело генія нашого люду. Останній пив з того джерела Шевченко. Всі, що прийшли після нього, завели нас у Західню Европу. Завели на пустарища, наїжені хіба високими і прикрими, як спомин кошмарного сну, іглицями фабричних димарів».

І ніби добираючи певну адресу своїм обвинуваченням, Бобинський продовжував — покликаючися на приклад Рабіндраната Таґора: «Певна річ, що найбільший сучасний поет Індії, а може всього світу не потребував (ставши справді народним) прищеплювати бенґальській поезії форм терцини чи сонету».

Отже, випад Бобинського спрямований проти неокласицизму. Але водночас він і вужчий, і ширший. Вужчий — бо неокласицизм є цілий світогляд, а не тільки сувора

метро-строфічна форма. А ширший — бо це ж є питання про українську самобутність і про українське учнівство — питання, яке пройняло наші двадцяті роки, стоїть в усій гостроті тепер і стоятиме завжди, поки є Україна і Европа поза Україною.

У двадцятих роках виступ Бобинського був виступом проти історичної течії.

Якщо правда, що історія йде своєрідним припливом і відпливом, спіралею, то неоклясицизм завершував — у буквальному розумінні (— був вершиною) реакцію на етнографізм епігонів Шевченка — народників — від Грабовського до Кононенка й Самійленка, від Нечуя-Левицького до Грінченка й Модеста Левицького.

Почався цей рух від окремих ноток у Михайла Старицького, далі, спричинив такі різнорідні явища, як Леся Українка й Михайло Коцюбинський, що випередили свій час і тому лишилися були в свідомості сучасників ніби осторонь літературного руху,— і такі м о д н і прояви, як Олесь, Вороний, Чупринка, Винниченко, що здобули катастрофічну популярність — і своїх вершин цей рух досяг у повороті д о д ж е р е л і в запереченні модно-поверхових европеїстів сьогоднішньої хвилини (вже не кажучи про суто провінціональні переломлення европеїзму),— у неоклясицизмі.

Неоклясицизм, отже, був закономірний, з одного боку, як завершення европеїзаторського руху — в раз-у-раз категоричнішому запереченні етнографізму, а з другого боку, як заперечення етапу моди й поверховости в самому европеїзаторському, антиетнографічному русі, етапу, що оформився як модернізм і символізм. Тому двадцяті роки мусіли бути тріюмфом неоклясицизму на подвійних руїнах: на руїнах етнографізму і на руїнах модернізму-символізму (в широкому розумінні слова),— хоч це не означає, звісно, що він панував у двадцяті роки неподільно й незаперечно.

Ця внутрішня діялектика літературного процесу була зумовлена й діялектикою процесу національного розвитку України — її переломом, переходом із стану етнографічної маси в стан нації европейського рівня.

Рух був такий органічний, що навіть боротьба з ним методами політичного доносу й фізичного знищення не перешкодила його об'єктивній перемозі.

Хто атакував його? — Політичні вороги України,— бо він був для них небезпечний. Хвиля чи Зеров —

так стояло для них питання. Подруге: — -енки — епігони просвітянщини й етнографізму, безмежне, безбережне плужанство, кололітературна січ. Потретє,— рештки символістів і інших течій, що не відбулися або відбули своє, що переставали бути тим, чим були, але не сприймали нового. І тільки почасти, на задньому пляні — ті, хто в наші вже дні приходить на передові лінії літератури, щоб сказати нове слово, яке тоді було ще передчасне.

Хто підтримав неоклясицизм? — Вапліте Миколи Хвильового й Миколи Куліша. Парадоксально, але факт. Хвильовий з його розхристаною мистецькою формою і Микола Куліш, що від етнографічної мелодрами («97», «Комуна в степах») прийшов до національно-української змістом і формою комедії («Мина Мазайло») і до романтично-неврівноваженої, але глибоко національної «Патетичної сонати». І їх товариші.

Що ж спільного було? Европа, скажуть нам, орієнтація на Европу. Ні.

Клич орієнтації на психологічну Европу, підхоплений насамперед ворогами українського культурного ренесансу, став особливо одіозним для одних і тим самим особливо привабним для інших. Але хибно думати, що це гасло було центральним і провідним. Це було другорядне гасло. Його завдання може й полягало найбільше в епатації. В кращому випадку це був бічний хід, почасти тактичний,— аж ніяк не мета всієї стратегії, всього змагання.

Европа французького імпотента рантьє й німецького рознесеного пивом крамаря взагалі не йшла в рахубу. Европа абстрактна, Европа культурних скарбів, здобутих фавстівською людиною,— так, це бралося до уваги; але тільки для того, щоб, сприйнявши, перевершити. Бо Европа цікавила тоді молоду молодь українського духового життя не сама по собі, а заради України. Україна мала оновитися і оновити світ. Теорія азіятського ренесансу — була теорією онови України, а всі Европи чи европи розглядалися тільки як погній, або покорм, або каталізатор — залежно від сили буяння творчої снаги.

Під знаком українського месіянізму йшов культурний ренесанс України. В цьому нема нічого особливо оригінального або надзвичайного. Всяка здорова нація оформлює себе під знаком месіянізму. Це прикмета духового здоров'я,— звісно, коли месіянство не вироджується в людоненависть і шовінізм. Не було це новим і в історії української національної думки. Досить згадати кирило-методіївців, щоб не заходити ні в дальші, ні в ближчі часи.

Новим був би хіба небувалий доти розгін руху і намагання вивести месіянство за межі слов'янського світу...

Але коли тепер, з перспективи п'ятнадцяти-двадцяти років, ми знов приглядаємося до того потужного періоду і шукаємо його суті, його основи, то не в європеїзмі і навіть не в українському месіянстві схильні ми знайти цю основу. Усвідомлювали сучасники, чи не усвідомлювали, чи може частково усвідомлювали,— але їхні шукання, борсання, метання, кризи, болі, радісні еврика, розчарування, змагання, здобутки, полеміка, пристрасні взаємовикриття і глибоко прочуті, хоч часто навіть пошепки не проказані вірую,— все це було ознаками кардинальної зміни поняття Україна, що відбувалося в їхній свідомості.

Старе поняття України після боїв 1917—1920 років умерло. Воно не збанкрутувало, і ворогам не вдалося забризкати його болотом. Але була усвідомлена його нездійсненність. Це був образ світлого селянського раю, вільної, без холопа і пана громади, заквітчаних хуторів. Такою прийшла Україна з фолкльору, таку підніс її Шевченко на п'єдестал майже релігійної чистоти й величі, за таку боролися українські селяни й інтеліґенти під Крутами, і в армії УНР, і в загонах Махна, а навіть дехто — в червоній армії — і де тільки не боролися вони за неї. А коли війна скінчилася і рідшими стали сальви партизанських рушниць, тоді непоправно ясно зробилося: такої України не може бути. І в образах колективного «просвітянина» в памфлетах М. Хвильового, героїв «Печатки» Б. Антоненка-Давидовича, дядька Тараса в Кулішевому «Мині Мазайлові» покоління двадцятих років розпрощалося з цією Україною. Іноді з сльозами, іноді з глумом розчарованої надії.

Важче й складніше було наповнити поняття Україна новим змістом. Його шукали в виробнях і фабриках, його шукали в гуркоті тракторів і комбайнів, у дзумі кулеметів і навіть — дехто — в жазі погрому. Його шукали в портах світового значення і в гаморі зросійщеного міста. Крайніми виявами цього стали з одного боку носії українського шовінізму, з другого — ті, хто прийняв місто таким, як воно є,— наприклад, футуристи з «Нової Ґенерації». Це було заперечення, піднесене в принцип. Одні заступали поняття України поняттям оголеного двосічного меча, інші — розумної машинерії, голої техніки. Це були закономірні в кожному процесі крайності. Ці люди теж шука-

ли, без них може не знайдено б жаданої мети, але не їм судилося її знайти.

Її знайшли ті, хто спромігся на синтезу. Її знайшов Микола Хвильовий своїми українськими комуністами, Валеріян Підмогильний, що показав, як селюк скоряється місту, щоб скорити місто, Михайло Івченко, що показав, як вивести нову породу українця, Борис Антоненко-Давидович, що шукав України в шахтах Донбасу й нових виробнях батьківщини, Юрій Яновський, що опоетизував як серце нової України портову Одесу, нібито інтернаціональну й нібито жидівську. Її знайшли всі ті, хто спромігся на синтезу,— принаймні знайшли шлях до неї. Вони влили в поняття України новий зміст. Вони заперечили старе не в ім'я того, щоб його відкинути, а в ім'я того, щоб надхнути його новим життям. І їм пощастило це зробити. В цьому є зміст українського культурного ренесансу двадцятих років. З цими поглядами можна погоджуватися або не погоджуватися. Як і все в історії, вони часові і поступаються або поступляться місцем іншим поглядам. Але не будь їх,— поняття України лишилось би тільки поетичним спогадом, далеким від життя й сучасности, розритою й знов заритою могилою.

Така суть ідеологічно-літературного руху, який ми звикли зв'язувати з ім'ям Миколи Хвильового, хоч він далеко ширший. А при чому ж тут неоклясицизм?

Неоклясицизм може дав поштовх цьому рухові своїм шуканням конструктивного, оформленого.

Неоклясицизм був спільником цього руху, бо дивився на українців як на модерну націю, а не як на етнографічний матеріял, націю, що має всю культуру европейських джерел у своїй крові, а оце має ввібрати її в свій мозок.

І найголовніше: неоклясицизм тому був спільником цього руху, що як якась завершена, кристалізована в собі течія він не існував. Він існував тільки як потенція, як центр тяжіння в поезії свого метра — Миколи Зерова. Але він не здолав навіть її. І він розпався вже в поетів п'ятірного ґрона: М. Драй-Хмара був символіст; П. Филипович — еклектик. А Юрій Клен прямо подав руку рухові двадцятих років своєю романтикою, памфлетами, безпосередністю українського.

А з другого боку, ті, кого умовно називають хвильовистами, пройшли свій шлях від стихійности «Кота в чоботях» і «Зями» до прямолінійности памфлету в «Вальдшнепах» і до стрункої, майже раціоналістичної полісмис-

лової, трипланової структури «Вертепу»,— шлях, що ніби символізується назвами збірок оповідань О. Копиленка: від «Буйного хмелю» до «Твердого матеріялу».

Стихійна українськість цього руху ввібрала в себе стрункість світогляду, стрункість, культуру й джерельність неоклясицизму — і краще самих неоклясиків поставила на службу своєму романтичному гонові.

Синтеза провідної течії двадцятих років з неоклясикою,— що тим самим переставала бути неоклясикою,— ось що накреслювалося на початок тридцятих років. Цього не сталося через політичні події. Лишилися д в а с т и л і. Але коли неоклясицизм знаменував собою вищу хвилю европеїзації й заперечення свого, то в накреслюваній синтезі намічався початок нового руху, спрямованого вже знову на своє, глибинне, але на вищому щаблі — вже не на щаблі примітивного етнографізму, а органічно засвоєного европеїзму.

Далі в Центральній і Східній Україні запало страшне провалля тридцятих років. Рух почався Хвилею і — потонув у цілковитій безособовості.

Жили тільки Західня Україна і еміґранти. Вони дали кілька першоклясних творів. Але, коли абстрагуватися від блискавичної появи Антонича, який, мовляв С. Гординський, «носив... по кишенях монети зір, мов ґудзики хлопчак», що показала можливості цілком несподіваної справді української поезії новобароккового стилю, але промайнула метеором без школи й спадкоємців,— тут тільки сприймали, льокалізували, почасти поглиблювали, почасти сплощували й спрощували ті ж ідеї й прямування, а почасти ще й помножували їх на суто еміґрантські настрої лютої злоби й розпеченої туги й жаги помсти — настрої психологічно зрозумілі, але ледве чи конечні для загального розвитку української літератури.

Почалася війна — і з нею панування німецького ґефрайтера над українською літературою. Його політика була політикою Хвилі. Етнографізм він ще дозволяв, щось більше — ні. Література мала повернутися до етнографічної ідилії, до пласкої побутовщини, стати підсолоджувачкою життя. Принципом стали: сірість, солодкавість, безнапрямність, безобличність, безстильність, примітивність.

«Наші дні» рятували трохи ситуацію. Але це не був орган руху,— це був загальнокультурний і дискусійний листок. Спасибі йому,— але він не міг заповнити прірву. До того ж він майже не мав прози. А потім лишилося своєрідним символом доби саме «Дозвілля»...

Літературний процес, український літературний процес фактично припинився. Бо поява друкованих творів, хоч би деколи й добрих,— ще не літературний процес. А штучно викликані рецидиви так званого «реалізму» — етнографічного чи безкрило-побутового — це не процес, а тільки відриги давно спожитого й перетравленого.

І тому тепер перше завдання МУРу — відновити літературний процес. Від старту початку тридцятих років — вперед. Не повторювати нічого,— але продовжити по-новому. В цьому рація існування його. Об'єднання справжніх майстрів, що знають, куди йти, знають, чого хочуть, і спроможні не тільки писати й видавати літературні твори, а і рухати вперед літературний процес. Нічого не повторювати,— бо вже здобуте й завойоване в наших серцях і в наших головах — а йти від нього вперед. «Стоячи на місці, людина рухається назад. Завше відчувати на щоках вітер шляхів» (Ю. Яновський).

Куди? Туди, куди веде нас діялектика літературного процесу, бо це відповідає і нашим бажанням, і нашим постулятам. Епігонство етнографізму переборено. Енківщина животіє — і вона, мабуть, вічна. Але вона вже не здійметься на ті високості, якими веде шлях української літератури. Їй — повзати у щілинах або плентатися під ногами.

Може Енко, здобувши енну порцію сала й тютюну, видати в друкарні Сажнина свої витвори,— але даремно думає він, що це він потрапив у літературу. Не більше, ніж той герой оповідання Чехова, який прочитав у газеті своє прізвище в замітці, що він нетверезий повертався додому,— потрапив до історії.

Епігонство неоклясицизму ще живе. Про нього буде мова далі. Але і це вже епігонство.

Наш шлях — той, що визначив 24 роки тому В. Бобинський: до джерел національного стилю. Але тоді це гасло було передчасне — воно загрожувало тоді епігонщиною етнографізму, рецидивами зоресоловейківщини. Воно не могло спертися на кутість світогляду й літературної форми, воно не виробило ще нового поняття і образу України. Тепер воно має перше від неоклясиків, друге — від тих, кого ми умовно об'єднали під назвою хвильовистів. Передумови є, можна йти вперед до нового, органічного національного стилю — не стилізації — на широкій основі нашої нації, української нації,— яка є європейська нація, але яка є європейська тільки тим, що вона українська, в усій конкретності цього поняття.

Ми свідки і учасники початку нової хвилі нашого літературного процесу,— що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю. Чи ми будемо й свідками його вершин, його гребеня, його світового тріюмфу,— а це буде світовий тріюмф — не відомо. Але ми повинні всіх своїх зусиль докласти, щоб цей процес ніщо не затримувало, щоб ми йому сприяли, на нього працювали, йому присвятили все своє літературне життя.

Такий напрям цього процесу, коли виходити з закономірностей самого літературного розвитку. Але цей літературний розвиток зв'язаний і з загальноісторичним розвитком із змінами психіки нації — тих індивідів, що складаються в націю. Він зв'язаний з цим розвитком посутньо — бо процес кристалізації органічно-національного стилю в літературі невід'ємно зв'язаний з процесом кристалізації нації і національної психіки — і залежить від цього останнього. І він зв'язаний з окремими поворотами історично-психологічного розвитку нації.

Тут тяжко забігти вперед,— але теперішній етап нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробовувань, етап, коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз ірраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомости, розхитаної душі. Не неоклясична ясність раціоналізму, а зовсім інші явища й системи світосприймання повинні тепер вибитися назверх.

Психічний хаос, розчахненість змісту й форми, зміщення плянів,— коли мале й велике видаються рівноартими, втрата душевної рівноваги — така може бути одна реакція на сучасність.

Втекти в світле царство мрії і ідилії, царство, що може не існує реально, але яке може сотворити віра — царство з дуже широкими межами: для одних — затишна, ізольована від світу кімнатка, де двоє — подружжя — один одному дають щастя, для других — світлий храм Ґрааля, що зноситься в нетлінному царстві духа над смородом і гнилизною матеріяльного світу,— уявна гармонія, невидимий рай — ось другий можливий вихід, вихід нібито гармонійний,— але в контексті нашої сучасности він тільки глибше виявляє внутрішню дисгармонійність, неспокій і метання.

І нарешті — зціпити зуби, стиснути кулаки, покликати на допомогу всю силу своєї волі — і перти, перти, перти вперед, куди каже розум, наперекір усьому, не зважаючи

на суперечності — ось третій вихід, що його, безперечно, радитиме дехто з політиків, але що він ледве чи буде плідний для літератури,— ось третій і, здається, останній можливий шлях.

Ці три можливості є — і є справді ці три течії в нашій літературі. Підставити під характеристики імена власні — не важко. Це могли б бути різні імена. Може бути: Осьмачка — Клен — Багряний. Можна підставляти і інші імена. Це будуть різні люди, різні школи, але вони вкладатимуться в ці три визначення — одні цілком, інші — якимись гранями своєї творчости. Для нас не має значення розписати всіх письменників у три рубрики — тим більше, що дуже л е г к и й є перехід з однієї в другу, не зважаючи на те, що перша культивує хаос, а друга — гармонію, що має приховати хаос.

Для нас має значення одне: на ближчий час — може десятиліття, може більше, може менше — наша література в своїх передових проявах буде несиметрична, кутаста, бриласта, зовні не впорядкована, не згармонізована, зовні хаотична, дещо ірраціональна. Інакше не зможе вона виконати свою ролю в діялектиці літературного процесу — зламати, розтрощити раціоналізм неоклясицизму, ані виконати свою ролю — відбити сучасність і психіку сучасної української людини. Тому не треба боятися цієї хаотичности. Не в напомадженій благопристойності, а тільки в ній визріє творчий фермент майбутньої української літератури і майбутньої української духовости.

Отже: ступінь національної органічности і ступінь подолання раціоналізму — ось ті критерії, під якими наша сучасність вимагає розглядати сучасну нашу літературу.

Я дозволю собі тепер перейти до схематизованого стислого огляду нашої літератури, як вона існує на сьогодні — використовуючи почасти випадково відомі мені рукописи невиданих ще творів (за що приношу свої пробачення авторам — не в усіх я мав змогу дістати відповідний дозвіл). Спираюся переважно на твори письменників, що належать до МУРу, але при потребі притягаю і твори інших авторів.

Говорімо передусім про те, чого нам найбільше бракує, за чим зневірилися читачі й видавництва,— про п р о з у.

Насамперед — про Уласа Самчука.

Старий український літописець часів Київської Руси — в традиційному уявленні — стояв над життям, осторонь життя. Ми знаємо тепер: це не так. Він мусів бути

в самому осередку життя. Його літопис — не безсторонній, а пройнятий гарячими особистими й груповими симпатіями. Але він широтою охоплення і величиною маштабів настільки піднісся над дрібними подіями, з яких складається щоденне життя, що слушно тепер здається, що автор його мав стояти над життям. Самчук видається мені таким літописцем українського суспільного й духового життя 20—30 років. У «Волині», у «Юності Василя Шеремети» він так широко охопив це життя, що літературне ніби відійшло на другий плян, а вражає саме багатство й глибина відтворення життя, життєвої спостережливости.

Звичайно, і ці твори не стоять поза літературою чи понад літературою — навпаки, це здебільшого добротна, доброякісна література — в дусі класичного європейського реалізму часів його розквіту — часом з проблисками суб'єктивної манери в дусі раннього Гамсуна, а часом — з рецидивами хронікальної побутовщини Нечуя-Левицького. Але не це головне в епопеях Самчука. Це все відходить на задній плян перед тим, що і як широко показує автор. Маштабність і глибинність охоплення дійсности виводять ці твори поза рамки літературного процесу сьогоднішнього дня. Вони не містяться в ньому,— вони — мушу вдатися до церковнослов'янізму — пребивають, verweilen в ній.

Так стояли поза літературним процесом 60—70 років минулого століття в російській літературі твори Лева Толстого. З погляду того дня вони були дивні й навіть архаїчні — як епопеї Самчука з погляду сьогоднішнього нашого дня. Але вони пребивали, verweilten у російській літературі — і пребивають, verweilen у світовій літературі. Таким нам здається місце Самчукових епопей у літературі сьогоднішнього дня нашій. (Від порівняння маштабів і можливостей я тут, природно, абстрагуюся).

Зовсім інший реалізм інших наших реалістів — під цією назвою дозволяю собі об'єднати такі різні імена, як Василь Чапленко, Панас Феденко, Федір Дудко, Фотій Мелешко. Вони зовсім різні, але їх об'єднує, здається мені, одне спільне: їхній реалізм наскрізь літературний, наскрізь умовний. Література ніколи не дорівнює життю,— це річ загальновідома. Вона завжди обскубує життя, щоб вкласти його в рамки засвоєних нею літературних засобів. Коли вона бере матеріял життя в такій ширині й глибині, як Самчук, ці літературні засоби стають непомітні читацькому оку, знічуються, затушковуються. Коли ж автор не

може або не хоче так зглибока зачерпнути життьовий матеріял, то літературні засоби більше випинаються, більше вражають. Коли ж самі ці засоби давно вже випробувані, давно відомі,— ба навіть — можливо — набридлі, то деформування ними життьового матеріялу стає надто відчутним. Літературна традиційність — ось чим реально стає їх реалізм. І тоді набирає чинности Кулішеве: «По викройці викроюють готовій історію, романи, ба й стихи»...

Докладно-неквапливий, з любовним обсмоктуванням натуралістичних деталів, етнографічно-побутовий «реалізм» Чапленка, витриманий у старозавітному темпі «тягучі ритми ярмаркових,— мовляв Зеров,— «куч»...

— умовно історичний реалізм Феденка, що якоюсь мірою має спільне з історичним романом XIX ст. від Вальтер Скотта до його епігона (в XX ст.) Кащенка — спільне саме в запровадженні loci communi цього умовно історичного жанру —

— хроніка.ьність у межах від Нечуя-Левицького до Горького в побутописанні Мелешка —

і, нарешті, більш психологізований, більш настроєвий, інтимніший, камерніший, тонший реалізм Дудка, який ще може дати стильні новелі типу зібраних у «Дівчатах одчайдушних днів» (правда, теж трошки з припахом гімназійної хрестоматії), але який цілком банкрутує в «Великому Гетьманові», де прогалини методи мала надолужити документація,— а справді ще більше підкреслила хиткість основної методи,—

ось різні грані цього явища, яке я називаю умовним реалізмом. Таж реалізм — це явище, яке вічно стирається й старіється. Те, що вчора було реалізмом, сьогодні перестає ним бути. Це випливає з самої суті стосунків літератури й життя. Література ніколи не може бути до кінця адекватна життю. Поперше,— бо матеріял літератури — слово — не адекватне життю, слово не тотожне з явищем чи річчю; подруге,— бо і те відбиття життя, яким є літературний твір, завжди мусить так чи так деформувати життя відповідно до психології автора, суспільної групи тощо. Воно не може охопити цілість життя, а бере з нього те, що хоче й спроможне виділити й відтворити саме наявними літературними засобами. Простий, хоч і трохи спрощений приклад: антична трагедія з її незмінною сценою — середньовічна містерія з її трьома симультанними поверхами — сучасна сцена з її ілюзорною змінною декоративністю — чи ж не заломлює кожна життя відповідно до своїх можливостей?

І коли завтра приходить нова літературна течія,— вона руйнує старі літературні засоби й, руйнуючи їх, каже: це

були л і т е р а т у р н і засоби, це не був реалізм, я — і тільки я адекватна життю, я і тільки я — справжній реалізм. Минає час — і її мусить спіткати та ж доля. От чому — реалізм — вічне гасло — вічно мінливе — і в суті недосяжне.

Я ще повернуся далі до того, що називає себе реалізмом сьогоднішнього дня. А тепер ще раз підкреслюю, що реалізм Чапленка, Феденка, Мелешка, Дудка я називаю умовним тому, що сьогодні вже кожному явні ті літературні пружини, які його рухають, кожний бачить, що цей реалізм — не адекватний життю взагалі, а сьогоднішньому — тим паче. І якщо Чапленко й Мелешко пошлються на Нечуя-Левицького, Феденко — на «Чорну раду», а Дудко — на Чехова і скажуть: вони були реалісти, а ми продовжуємо їхні традиції,— то ми відповімо: це правда. Це — ваші попередники, вони були реалістами, ви продовжуєте їхні традиції. І все таки ви — не реалісти. Бо те, що було реалізмом тоді,— це тільки у м о в н и й реалізм сьогодні.

В дусі цього умовного реалізму можна творити речі вдалі і невдалі, можна читачам подобатися чи не подобатися, в дусі цього умовного реалізму творити м о ж н а — і ці твори можуть бути корисні для певних категорій читача, вони можуть мати велике позитивне виховне значення,— але ясно одне: ці твори стоятимуть осторонь головного шляху, провідної магістралі розвитку сучасної української літератури.

А ще далі стоять від цієї лінії наші сентименталісти. Це представники ще умовнішого реалізму. Вони вибирають зворушливі теми, нещасливих шляхетних героїв, ніжні і сердечні образи й слова. Вони апелюють до почуття жалю й ніжности. Їхня тема — несправедливо заподіяні й тихо переживані страждання, а апотеоза їхнього героя в потенції завжди — тиха ідилія, передусім щаслива ідилія гармонійного сімейного затишку. Така є творчість Марії Цуканової, Володимира Русальського та інших. А в «Сільській любові» Феденка цей стиль доведений уже до самопародіювання.

Ця течія виникла, з одного боку, як наслідок протесту проти механізації і усуспільнення життя, думання, побуту, проти пригнічення малої людини колективом,— а з другого — як наслідок утоми від катастроф і макабризму нашої доби. Затишок ідилії — ось спосіб, яким вони нібито розв'язують світові катаклізми — а в дійсності тікають від них. Стиль законний як один з другорядних стилів,

потрібних для читача певного сорту, передусім жіночого, для того, щоб відвернути його від зразків чужих літератур і привернути до своєї. Але, звичайно, стиль літератури число 2.

Тепер, сказавши про місце в нашій літературі реалістів і «реалістів», здається, найдоцільніше буде дальший розгляд нашої прози повести, виходячи з наближення чи віддалення її до того ідеалу національної літератури, про який ми говорили — національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної европейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що свого Європі сказати.

Вживемо умовних термінів: органіcти і европеїсти. Пояснимо їх. Називаючи одних письменників органістами, а інших европеїстами, ми виходимо не з їхніх декларацій і передмов. Юрій Косач невтомно декларує своє гасло орієнтації на Европу, на прекрасний осередок вічної культури — невмирущий окцидент. А Іван Багряний так само уперто декларує: жадних Европ. Жадних ґотик, жадних конкістадорів. Все в Україні, все через Україну. Все, що було в Європі, краще й сильніше, яскравіше було в Україні. Сонце сходило, сходить і буде сходити на сході. Шановні автори пробачать мені спрощення,— алеж я підкреслив, що декларації мене зараз не цікавлять, тому я і дозволяю собі тут спрощення.

І от, не зважаючи на протилежність декларацій, і Косача, і Багряного (як прозаїка) я хочу назвати европеїстами. Бо зараз для мене важить не культурно-політичне кредо письменника і не сума його культурних багатств. Мене цікавить, з яких джерел він черпає стиль своїх творів (не теми й сюжети): образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм. І коли я підходжу так, я кажу: Косач, і Багряний, і Домонтович, і Костецький — ось імена, якими можна назвати головні розгалуження нашого сьогоднішнього европейства.

Европеїзм Юрія Косача здається мені трагічним. Письменник закоханий в Україну — і не може збагнути її. Чарівна Україна — зветься одна з його найкращих новель. Загадкова Україна, нерозгадна Україна — так можна було б назвати всю його творчість. Коли підійти до неї зовні,— можна говорити, що письменник показує Україну очима здивованого й враженого чужинця — як Льоті або Фарер показували Близький або Далекий Схід. Україна в Косача — сучасна чи історична — передусім екзотика. І автор

підкреслює це, підносить у принцип. Але йому тільки здається, чи може він сам для себе удає, що це нормально, що так і повинно бути. Коріння його екзотизму в тому, що він не знаходить такої України, як він уявляв і бажав, а іншої він не знає або радше не може зрозуміти як цілости. Образ лишається для нього загадковим. І він починає шукати України не в Україні, а в Європі, як П. Куліш колись шукав — у наслідок подібного конфлікту — по черзі в Санкт-Петербурзі, в Варшаві і в Істанбулі.

Та величезна праця розуму й почуття, яку зробило покоління двадцятих років, не дійшла до Косача — може через відірваність від рідного ґрунту, може через самий склад його темпераменту. І тоді виробляється особливий романтично-умовного ґатунку творчий метод — декламативно-обтяжений, типово барокковий творчий метод — з використанням слова як носія передусім не логічного вмісту, а бічних літературно-емоційних асоціяцій і як чинника ритмічного обтяження. Перекладіть на мову прози дальше речення:

«Мов захланна красуня ждала того вечора («Данціґська пристань» — **Ю. Ш.**), простеливши атлас зеленавих хвиль, дорогих своїх коханців іздалека, й ішли до неї, з вітрами обійнявшись, напнувши вогнепері крила вітрил, розгорнувши тремтливі прапори, йшли до неї любаси — стрункі бриґантини й чепурні корвети, йшли звідусіль — із Риги й Любека, з Ґенуї й Кадіксу, із старовинних королівських пристаней Нормандії та з далекого Ціпанґо й Сан-Домінґо».—

В перекладі на мову прози це означатиме просто: в Данціґській пристані було багато кораблів з різних кінців світу... Звичайно, такі «переклади» — річ неприпустима й межують з шаржем. Але хіба обтяженість наведеного уривка всякими словесними прикрасами теж не межує з шаржем?

У рідній країні Косач поводиться ніби чужинець. Його европеїзм, з одного боку, і шукання демонічного, надлюдського, ірраціонального в людині, з другого,— виплід трагічного конфлікту з Україною — і в цьому інтерес і вага його творчости — інтерес і вага, яких для Туреччини ніколи не матимуть екзотичні романи Фарера. Бо вони написані зовні, а нібито «зовнішні» твори Косача — все таки зсередини. Барокковість їх стилю — всупереч свідомому прагненню автора до шляхетної й завжди доосередкової ґотики — неминуча, бо за нею мусить бути заховане незриме для

читача, а може й для самого автора трагічне зерно його творчости.

Європеїзм прози Івана Багряного — випадковий. Це дитяча хвороба, яку автор, треба думати, перенесе і забуде. «Тигролови» — коли абстрагуватися від ідеології — типовий західньоевропейський або навіть американський пригодницький роман. І образи його могли б бути в такому романі — поза тематично-етнографічними, звичайно, мотивами. Перенесення цього жанру в українську літературу, поєднання його з українською войовничою ідеологією — річ дуже добра і варта навіть наслідування. Передусім — з виховного погляду, а кінець-кінцем і для жанрового збагачення української літератури. Але навблаганно стоїть завдання: українізувати не тільки ідею, а і образи, стиль, композицію. Багряний, думаю, не відмовиться від таких шукань. Дещо вже в «Тигроловах» у цьому напрямі зроблено,— але не йде ще далі стилізації (Дума про виїзд на Далекий Схід). Тільки тоді, коли він на це спроможеться, виведемо його з кола европеїстів, де перебувати для нього може гірше, ніж у лісах Сибіру.

Європеїзм Ігоря Костецького йде почасти від літературного експериментаторства, почасти з переконання, що Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду. Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомости і підсвідомости, те, що школа Джойса називала потоком свідомости, а сам Костецький воліє називати потоком притомности. Не творення типів, як вимагав старий реалізм,— бо тип — це завжди умовна схема, статика, а схоплення безупинної плинности людської свідомости в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Ця метода, з одного боку, віддає данину суто індивідуальному, а з другого — підкреслює спільне всім людям, нівелююче, однакове — і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне — що відповідає ідеям вселюдського гуманізму.

Але саме в цьому — коріння відмови від цієї методи. Вона занадто суб'єктивна і занадто загальна. У ній втрачаються закономірності, характери, образи. Мені здається, що з нею буде те, що було з стилізацією індивідуальної розповіді в літературі часів Квітки-Основ'яненка: спроба зробити цю методу індивідуальної розповіді монопольною методою літератури збанкрутувала, бо література не могла стати фонографічним записом мови і мовної

недорікуватости — але вона прислужилася надзвичайно до збагачення способів відтворювати в літературі стилі індивідуального говорення персонажів. Так само і фонографічний запис думання не стане в літературі провідною методою — але збагатить її можливості.

Зрештою, і в Костецького ця джойсівсько-гемінґвеївська манера — не єдина, і жанр «новелі з недоговореннями», «новелі з прихованими психічними ходами», «новелі-пісні», що вже має міцні національні в нас традиції від В. Стефаника й М. Черемшини, через Г. Косинку й Й. Позичанюка — чимраз більше, здається, приваблює автора. У розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягара культури — західньоевропейської культури як спеціяльного об'єкта демонстрування,— бачу я початок шляху до визволення від европеїзму. Бо потенціяльно Костецький — як і Багряний, навіть і як Косач — можуть перейти в ряди органістів.

Цього я не сказав би про В. Домонтовича. Думаю, що це єдиний у нашій прозі послідовний, органічний европеїст — і в цьому може причини його близькости до неоклясиків. Теми і герої Домонтовича можуть бути українські,— але це не міняє характеру його творчости. Останній його поворот до української історичної тематики з цього погляду не означає жадної посутньої зміни.

Домонтович — письменник, що деталі побуту й середовища фіксує з уважністю працівника музею етнографії, який відтворює в залях свого музею житло і побут кожної народности з максимальною точністю, але сам — цілком чужий цьому побутові. Ще менше його цікавлять герої, навіть теми. Його цікавить тільки його ракурс до всього цього — і ракурс його героїв до загально-прийнятого, до визнаного. Звідси — постійна явна або прихована іронія.

Ірця («Доктор Серафікус») — етюд психології дитини, кажуть читачі. Помилка. Це етюд про відносність людських понять (і тільки через це герой — дитина). Комаха — образ ученого з Києва двадцятих років? — Помиляється, це просто фокус перекидання звичних понять і уяв, це етюд про співвідношення раціонального і примітивно-чуттєвого в людині, про умовні людські навички і ті елементарні тваринні інстинкти, які за цими навичками ховаються.

І в історичній тематиці — те саме. Сава Чалий — контраст світогляду механістичної кавзальности з стихійним світосприйманням незайманої істоти. І його почуття, дум-

ки, ідеали — це тільки похити стрілки інструменту, що фіксує зміни душевного стану героя, як дослідник у лабораторії фіксує зміни тиску крови в кроля, вміщеного для експерименту в незвичну для нього атмосферу,— в даному випадку — в атмосферу незвичного для героя раціоналізму.

Абстрактність европейського мислення, раціоналістично-хірургічний стиль — ось складники европеїзму Домонтовича. Домонтовича поза цим мислити не можна. Тому його европеїзм можна тільки прийняти. Не думаю, щоб він витворив школу в українській літературі — як це може бути в Косача, в Багряного, в Костецького. Але кимсь іншим творчо перероблений, він може згодом деформовано влитися в органічний струм української літератури. А покищо не можна заперечити йому того великого культурного значення, якого ніхто ніколи не зможе заперечити і неоклясицизмові.

Органісти наші мають далеко менше чим похвалитися. Але це не дивно. Тут треба прокладати цілком нові дороги. Коли поезія може спертися на фолкльор і на Шевченка, то в прозі, здавалося, рівновартних джерел нема. Інтермедійно-дяківські джерела, на які пробував спертися В. Чапленко в «Пиворізі», надто від нас далекі і однобічні. Квітка-Основ'яненко — милий, але далекий і ідейно обмежений, В. Стефаник, М. Черемшина, Катря Гриневичева — величезні майстрі, але обмежені жанрово й льокально. І тут нам відкрили Миколу Гоголя. Поки одні витягали його за фалди фрака з української літератури і вкидали в обійми росіян, а другі всіма силами розпинались, що він таки, єй же Богу, українець вихованням, побутом, типажем і т. д. і т. п.,— Тодось Осьмачка написав свого «Старшого боярина» — і фактично розв'язав дискусію. Стало невідхильно ясно: джерело нашої національної прози — Гоголь, дарма, що писав він чужою мовою. Він писав чужою мовою, бо сто років тому не можна було глибин українського духу появити світові в прозі українською мовою — через те, що літературна мова ще не вийшла тоді з пелюшок хуторянського етнографізму і через те, що українська література новою українською мовою не мала досить культурної традиції. Сто років треба було, щоб надолужити це — і тепер ми здатні мати Гоголя своєю мовою і в своїй літературі. Тільки ж, звичайно, сто років не минуло марно, і сьогоднішній Гоголь — зовсім відмінний і зветься не Гоголь, а Осьмачка.

Світ Осьмаччиної прози — це світ, де речі, переживання, звуки — все скоряється стихії світла, перетоплюється в зливі соняшного або місячного проміння, розчиняється там і всемогутньою хвилею якогось незнаного досі синкретизму лине в душу. Увесь світ з усім його змістом і вмістом автор наче бачить уперше і в цій первозданно-проникливій і глибокій наївности наново відкриває його читачам. Близьке й далеке, звук і світло, внутрішнє і зовнішнє — зливаються в одне якесь вище ціле. І це, сказати б, уцілокупнення світу, велична синтеза окремих вражень в єдність загального, зміщення звичних маштабів, знайдення істотної єдности нібито окремого й розірваного, уміння піднестися над зовнішнім — і становить, здається, органічну і ненадуману суть Осьмаччиної прози. Розірваність речей і розтягненість простору відступають перед проникливістю романтичного світосприймання, умовним стає і час, в житті сільської інтеліґенції 1912 року відкриваються одвічні, може ще родові або й дородові українські традиції, пробуджуються такі ж давні леґенди й вірування, за постатями селянських протестантів — експропріяторів з «Першого куреня вільних українців» встають постаті козаків-запорожців — одне слово, пласка реальність часу скоряється позачасовій і величавій реальності позачасової ірраціонально-національної надсутности. Неправдоподібне робиться найправдивішим, за даним устає істотне — чи певніше те, що поетовій душі здається істотним — і це істотне і є синтетичний образ України.

В цей образ влилися і природа, і національні характери, і загальний кольорит, і якісь незримі аморфні частини фолкльорного стилю й світосприймання, і пристрасть самого автора — і все це ірраціонально, спонтанно, стихійно створило твір справді українського національного стилю.

Повість Осьмачки могла б становити епоху в історії нашої літератури, але ледве чи вона створить свою школу в точному значенні слова — надто бо вона позараціональна, суб'єктивна, кров'ю поетової душі написана. З цього погляду радше вона буде тільки поштовхом до шукання української національної прози і до відродження творчого інтересу до Гоголя.

Є і інші спроби в цьому напрямі, але далеко не такої сили. Одні, здається мені, йдуть до доброї мети хибним шляхом, другі становлять ще тільки спроби. До перших я відніс би прозу Василя Чапленка, до других — Степана Риндика.

Хибність Чапленкового шляху я бачу в безкрилості уяви, в надто ретельній прикріпленості його творів до обставин часу і місця, в залишках етнографічної просвітянщини, в надзвичайній млявості й неповоротності темпу, в відсутності великої провідної думки, в копирсанні в деталях, часом у вульґарності й фізіологізмі. Хибність Чапленкового шляху я бачу в тому, що його традиції — це традиції безідейної міщансько-хуторянської непоквапливої прози Нечуя-Левицького, що не намагається прозирнути в національну сутність речей, а обмежується на їхній національній зовнішності. Правда, Чапленко традиції Нечуя-Левицького схрещує з традиціями українського солоного гумору інтермедій і мандрівних дяків XVII—XVIII сторіччя. Але і цей гумор він бере не кристалізовано в його національній квінтесенції, а як дьоготь, яким можна густо мастити чужі і свої ворота.

Проблема дьогтю в українському гуморі — взагалі складна проблема. Без дьогтю, думаю, український гумор не можливий, бо він — вияв не французького сальонового esprit, а тверезого реалізму українського селянина в його міцних зв'язках з твердим матеріяльним світом. І Квітка-Основ'яненко, і Стороженко, і Руданський і т.д. і т.д., аж до Миколи Куліша в «Мині Мазайлі» або «Народнім Малахії» не цуралися дьогтю. Але буває дьоготь дистильований. Так дистилював його Гоголь. Цієї дистиляції нема в Чапленка:

«Сотник, як піднявся, та так і застиг, дивлячись у віддзяплені двері, війт хотів щось сказати, але замість того тільки гикнув у загальній тиші».

або: «Дідько б утився твоїй матері, от що я скажу!» — от зразки цього дьогтю. Я протестую проти нього не в ім'я благопристойности і не для того, щоб пощадити ніжні вушка такої собі сальонової дамочки. Я протестую проти нього тому, що, мені здається, він перекручує образ України — той головний образ, який ми повинні вичитати з української літератури, взятої як ціле.

Шлях Степана Риндика, думається, правильніший. Щира людяність, український національний гумор, приперчений дуже сильно, але не перетворений усе таки на мащення всього світу дьогтем, уміння показати, як людське обличчя в умовах дрібної і чужої дійсности перетворюється раптом на свиняче рило — все це в Риндика щиро українське і все це веде до Гоголевих традицій. Але «Смілянська хроніка» — ще перша спроба в цьому

напрямі. Хоч увесь цикл оповідань і пронизаний глибокою ідеєю — мертвотного духу повітової Росії,— але все таки складники циклу ще надто пройняті анекдотизмом, надто епізодичні, випадкові. Національна, органічна проза Риндика ще більше в сподіванні, ніж у здійсненні. Спроби обіцяють багато.

Так уявляється розташування сил і стилів нашої сучасної прози. Перейду до поезії.

*

Не доводиться тут говорити про символістів. Одні з них, як О. Бабій — цілком зреклися своєї символістичної юності і перейшли до традиційно-реалістичного напряму, даючи твори в манері, яка в наші дні видається стилізацією якогось старопровінціяльного стилю. Інші, пройшовши через своєрідну експресіонізацію свого стилю, тепер замовкли — може під тиском життьових обставин, а може і внаслідок певної вичерпаности напряму.

Далеко більше позначається на сучасній поезії друга вже мертва школа — неоклясицизм. Наскільки вона вже автоматизована і наскільки спопуляризована — про це свідчить збірка Юрія Балка «Близьке й далеке». Це, звичайно, ніяке літературне явище само по собі, бо вся збірка — тільки бліде копіювання чужих зразків і до неї цілком стосується відомий дистих Шіллера: Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein.

Але характеристично, що коли перша половина її — суцільно народницька в межах Грабовський-Грінченко, то друга зроблена під Мик. Зерова й неоклясиків. Неоклясичні зразки, виходить, уже стали такими ж штампами, як і пізньонародницькі.

Це справжнє свідоцтво смерти. Але мертве буває цупким і накладає свій відбиток на живе. Тим більше такий мрець, з такими заслугами, як наш неоклясицизм. Тепер з перспективи десятиліть ми чітко бачимо: в сперечанні — неоклясики, з одного боку,— «Плуг» і Валеріян Поліщук, з другого, історичну рацію мали неоклясики. І глибоко проникливий був Хвильовий і ті, хто йшов з ним, посівши місце в спільному фронті побіч неоклясиків. Без неоклясичного вишколу поезія наша залишилася б на глибоко провінціяльному рівні поезії Б. Грінченка або «короля поетів» провінційного міщанства Олеся.

Але ми бачимо тепер і історичну обмеженість, і велику вузькість неоклясициз му. Раціоналізм — філософська база неоклясицизму — не буде ідеологією нового письменства, і формальний вишкіл не може стати самоціллю, а національна стихія не вкладеться в рамки чужих форм, які б гнучкі вони не були. І в світлі цього досвіду ми певні: атаки плужан на неоклясицизм були атаками знизу вгору, намаганням принизити високе, знівелювати несприйнятне для малих. Але ми стоїмо принаймні на одному рівні з неоклясицизмом, ми принаймні доросли до нього — і тому наші атаки на нього мають зовсім інший характер і спрямованість.

Сучасне покоління змагається з неоклясикою не для того, щоб зануритися в провінціяльщину й несмак, а для того, щоб, опанувавши всі досяги неоклясики, піти далі.

Зміст неоклясики вже засвоєний, тому він став мертвою формою. Здоровий розвиток національного письменства вимагає цю мертву форму скинути. І вона буде скинена. Її негативний вплив тепер простежити легко. Вона сковує романтичний темперамент Святослава Гординського, що своє бунтарське вірую:

> Спокою, признаюсь, я не люблю зовсім;
> Волю я бачити змінливі футуризи,
> Хвилясті обрії, вітрів атаки хижі
> І хмари, що летять екраном голубим.
> У вічній змінності є пристрасна краса:
> І переливи барв, і динамічність ліній
> Контрастами зжалять зіниці, мов оса;
> Шукаючи краси в захопленні невпинним,
> Наново в кожен ритм перетворяюсь я
> І рівнобіжно йду в ліричному тремтінні —

отже, своє романтичне вірую, оцю апотеозу руху, мінливости, зламів ритму — вбгав у незмінний, застиглий ритм неоклясичного сонету і в абстрактні формулювання вічних істин! Чи можна ж знайти суперечність кричущішу? Подібні явища можна було б знайти в Ольжича, Олекси Стефановича, в Леонида Мосендза, неоклясичний канон знищив «Прокляті роки» Юрія Клена, мертвою паддю припечатав неоклясицизм деякі ранні поезії Яра Славутича і твори львівського періоду Олекси Веретенченка.

А втім це все таки тільки форма, тільки оболонка. Про розклад неоклясицизму найкраще свідчить поезія М. Ореста і Юрія Клена.

Поезія Михайла Ореста — вся в надсвітності, в суб'єктивному, в інтимному. Це не поезія раціоналістично

схоплюваної сутности світу і явищ, а поезія містичного прозрівання в їхню надсутність, в єство негадане, укрите. Це пряме заперечення неоклясицизму як світогляду — і водночас нерідко ствердження його в формі. Але це не робить її роздвоєною і дисгармонійною. Бо світогляд Ореста взагалі суто духовий, сказати б аформальний. Його вірші могли б бути аморфні, але так само добре відкладаються і в форму, що існує як даність — і може ще виграють від цього, бо суть дотримання формальних приписів в них — у легких зсувах від звичайного — то синтаксичних, то семантичних:

Я озеро благосне снитиму...
Я ріс корою, я соком верховіття був співучим...
Серце нам опали порохи печалі...
Мріє... остання милость — серце утомилось!..

— такі не те, щоб порушення норм літературно-поетичної мови, але, сказати б, розсунення її становлять, може, ядро поетичної техніки Ореста, а вони особливо відчутні на тлі суворої загалом, у межах норм витриманої поетичної форми.

Інакше переборює неоклясицизм Юрій Клен. Поет з незаперечним темпераментом романтика, він може дещо еклектичний. З одного боку, конкістадорство, бич політичного памфлету і сатири, інтерес до політичної здободженности, гіперболічне нагнітання жахів і контрастів, вольовість і заклик до боротьби, до дії, до невпинного руху, войовничість і жорстокість, заперечення всякого спокою і миру —

Ти, яка пасла отари,—
Геть іди від мрійних меж!
За собою, наче хмари,
Збройні сили поведеш.
Слухай Божого наказу:
Ти, яка в житті своїм
Не кохала ще ні разу,
Покохаєш битви дим.

А з другого боку, заперечення існуючого світу в ім'я тих зародків майбутніх сутностей, які тільки дрімають у ньому, як дуб, дуби, ліси, міста й держави в одному жолуді, проголошення, що дійсний світ — не дійсний, що

Правдивий світ — не той, для ока зримий,—
Крилами розтинаючи вогонь,

Гойдають тихо грізні серафими
На терезах своїх долонь —

і то для того, щоб у «Попелі імперій» проголосити, що сутність цього справжнього світу — в позасвітній містиці суто духового лицаря Ґрааля, отже, щоб від сутности перейти до надсутности.

Коли перший Клен генетично зв'язаний з Ґумільовим, а в нашій поезії стоїть поруч Маланюка і Косача, то другий мусить бути поставлений поруч Ореста. У обох Кленів домінує романтичне світосприймання. Яке відгалуження його: активно-вольове чи пасивно-споглядальне переможе — тепер сказати тяжко. Ясно тільки те, що до неоклясицизму вороття нема. І коли в формі про це говорили експерименти в межах сонету («Лот»), а далі і вільний вірш «України», то в «Попелі імперій» уже цілком досягнено того стану, за якого форма слухняно скоряється кожному порухові думки і чуття, кожному ходові сюжету, а не деформує їх с в о ї м и залізними законами. «Попіл імперій» знаменує собою саме те визволення змісту від пут форми, коли форма опанована вже так, що покірно улягає кожному найменшому рухові творця. Це та воля від форми, яка стала можливою тільки після неоклясичного вишколу — і переборення його.

Ми назвали імена Косача і Маланюка. Бо ми вступили в коло поетів-романтиків. До Юрія Косача — поета великою мірою стосується те, що ми говорили про Косача-прозаїка: европеїзм, барокковість, гра деталями, невимовлена, але незаперечна трагічність. Тільки може ще більше виявляється в ній музейно-історичне,— наслідок тікання від реальности, від реальної України. І може той же конфлікт лежить в основі поезії Євгена Маланюка, тільки інакше виявлений.

Творчість Маланюка надовго визначили ті незабутні і трагічні дні, коли він покидав Україну і потяг його ридав на захід, на захід. Відтоді Україна для нього стала далека, стала ненависна — і водночас — блакитний міт, степова Геллада. І поет, що не може вирватися з пекла її краси, з принади її страшної вроди, стає творцем зневажливих слів на її адресу — зрадлива бранка степова, відьма, що п'є байстрючу кров своїх дітей, повія ханів і царів, байстрюча мати яничар, закривавлено-синя зґвалтована повія, що знаходить тільки безсилу насолоду плачу від

безсоромно-плебейських мук — у такі страшні блюзнірства виливає поет конфлікт зі своєю країною. З цього конфлікту між тим, якою є Україна і якою вона мала б бути за подумом (і збройною боротьбою) поета, випливає і філософія поезії Маланюка, і її стиль. Філософія — це передусім напружене шукання тих сил, які б могли повернути Україну на шлях, яким її хотів би повести поет. Утопія степової Геллади кінчається прокляттям цій країні сарматських Афродіт, кирпатих Аполлонів. Виростає концепція залізного Риму, концепція варязької сталі. Виростає образ поета — не поета (бо це ж до болю мало), а незламногордого імператора залізних строф, що сурмить майбутньому салют.

Супроти творчого конфлікту Косача відмінність передусім та, що Маланюк шукав сил, які б могли не його Україну зробити його Україною не деінде, не в Європі, а нібито в самій Україні, її майбутньому. Але це — тільки уява. Це тільки інший аспект того ж — сказати б, кулішівського — конфлікту з Україною. Його майбутнє не виростає з сучасного:

Бачу їх — високих і русявих,
Зовсім інших, не таких, як ми,—

ось суть його мрії про майбутнє. Зовсім інших! І тому його металеві строфи — morituri, і він не знає, чи від громів його поезії залишиться хоч чорний дим над неповторною добою, і крізь метал прориває́ться гістерика, і гімни майбутньому обриваються безнадійним закликом до минулого:

Верни! Поверни золоті її очі! —

бо — визнає поет — тепер його гнобить нещадна самота і навколо нього панує чорна смерть.

З основного зерна творчости Маланюка: Україна не та, якою він хоче її бачити,— поет може досі не зробив остаточного висновка. Косач зробив такий висновок: він відійшов від реальної України і шукає уявної, чарівної — поза нею, в Європі. А Маланюк стоїть у безконечному і сповненому суперечностей монолозі, зверненому до України, і не має сили ні відвернутися від неї, ні прийняти її таку, як вона є.

Чи є ж хоч якісь познаки виходу з цього затяжного конфлікту? Порівняйте дві поезії, написані на одну тему — з приводу загибелі Симона Петлюри: «Воїнникам» (1928)

і «26.V.1926» (1936) — явне наближення в пізнішій до більшої врівноваженості, гармонійності, філософського роздуму, наближення до світогляду й форми неоклясицизму. Поет намагається дивитися на світ sub speciae aeternitatis, спостерігати історичні події збоку,— мовляв, «все знаємо, що було й буде», шукати за рухом і змінами незмінну суть: «І все ж таки начальний дух — Любов». Цей перехід цілком зрозумілий — містком були вже ті романтичні ще абстракції Риму, варягів, степової Геллади, Мадонни Диких Піль, що в них поет шукав с в о є ї України. Містком був конфлікт з реальною Україною і відсутність зрозуміння її.

Але цей вихід не здається нам справжнім д л я М а л а н ю к а. Занадто він трагічний романтик і занадто він н а ц і о н а л ь н и й поет, щоб заспокоїтися в позасвітній гармонії. Стильову суть його поезії ми б убачали в суб'єктивному наповненні українських традиційних поетично-світоглядових образів — чи то буде Діва-Обида зі Слова о Полку Ігоревім, чи Шевченкова правда-мста. Геллади, Рими й варяги — це вже було збочення, але типово, що й для них поет шукав виправдання саме в історії України. Романтиком сучасних історичних конфліктів, що їхніми прагненнями й суперечностями він сповнює образи глибокої національної традиції — таким ми цілком можемо уявити Маланюка, коли він схоче побачити існуюче і вийде зі своєї еміґрантсько-безплідної постави блюзнірсько-трагічного «викриття» України. Бо сьогоднішній Маланюк — куди ближчий до европеїстів, ніж до органістів. Але може він з усіх европеїстів найбільше має шансів о р г а н і ч н о стати органістом. Головне для нього — вийти з ідейної і тематичної позиції: я і Україна — і стати в Шевченкову позицію: я — Україна — або я — син України.

Тема я і Україна або ми і Україна — це, власне, типова тема еміґраційної поезії — від Олеся до Маланюка. Бо чимала частина т. зв. старої еміґрації втратила Україну не тільки територіяльно, а до певної міри й духово,— адже Україна — volens nolens — пішла іншим шляхом розвитку, ніж яким її вели в збройному змаганні 1917—1920 рр. Цієї втрати нова еміґрація покищо не знає. Вона втратила Україну покищо територіяльно — і тому для неї здебільша є тема: я в Україні — або: я поза Україною, але майже ніколи я і Україна,— як два змагуни, як два полюси любови-ненависти.

Тим то струмування нового органічно-національного стилю найприродніше сподіватися саме тут (але, звичайно,

не обов'язково тільки тут). Можна вже проглянути його джерела, його складники. Він виростатиме з опанованого й відкинутого, бо переборeного неоклясичного вишколу; він виростатиме з пристрасти людської душі епохи історичних катаклізмів; він зіпреться на глибинно національне підґрунтя: фолкльор, Шевченко. Насамперед Шевченко, бо Шевченко вже ввібрав у себе й по-своєму перетопив український фолкльор. Заперечення неоклясицизму буде плідне тільки тоді, коли воно зіпреться на Шевченкову традицію.

Що таке Шевченкова традиція в поезії? Це колосальна тема. Тут її не висвітлити. Хоч це й було б конче треба для зорієнтування нашої поезії — бо вона йде часто навпомацки там, де могла б іти цілком свідомо. Тут можна вказати тільки на деякі прояви цієї традиції — і то не знати, чи завжди найважливіші.

Це мусить бути не розсироплений Шевченко з зоресоловейковими співами й марними наріканнями на долю. Бо такого Шевченка й не було — його зробили численні епігони. «Ми пісні рідної не зберегли в свій час, на кволий серця жаль звели її у нас»,— констатував ще М. Філянський.— І це не мусить бути Шевченко «Катерини» або навіть «Гамалії». Це буде Шевченко — автор «Неофітів» і «Марії», Шевченко — автор ліричних циклів з доби заслання й після заслання,— Шевченко, якого ми ще не знаємо, Шевченко, до якого ми тільки починаємо тепер дорастати.

У «Неофітах», як і в «Марії», поет далекий від об'єктивно-спокійного викладу подій. Його голос, то гнівний, то ніжний, звучить на кожному кроці, і не лише в ліричних відступах, а і в самій передачі подій. Гаряча любов до матерів, глибоке співчуття стражданням і мукам материнства, палка ненависть до сильних світу цього, які руйнують родину і забирають дітей у матерів — от основне в поемах. А ще більше — в ліриці — чи то будуть гнівні прокляття і марні заклики схаменутися типу «Подражания Ієзекіїлю» чи «Осії. Глава XIV», чи то будуть ідилічно-мрійні мініятюри типу «Росли укупочці, зросли» або «Тече вода з-під явора» — все пройняте суб'єктивністю, глибокою інтимністю крізь призму особистости переломленого почуття. Панує тут емоція, настрій, враження і відчуття.

Спробуйте розподілити твори Шевченка, писані після заслання, за ієрархією жанрів. Що таке «Неофіти»:

епопея? героїчна поема? Ні! Виявіть у Шевченка оди або гімни, буколіки чи сатири. Починається поезія громовими вигуками гніву, ненависти й страждання — і раптом вриваються у неї глибоко інтимні рядки:

Воскресни, мамо! І вернися
В світлицю-хату: опочий,
Бо ти аж надто вже втомилась...

Починається («Поставлю хату і кімнату») зворушливо-ніжною ідилією — і раптом уривається трагічною нотою загибелі вимріяного раю. Зламано всі міжжанрові перегородки, нема загат виявові потужного почуття, нема і мови про зовнішню симетричність частин. Така і мова, де поєднані найрізноманітніші елементи, де мітологічні вирази співіснують з формулами фолкльорної мови, а церковнослов'янізми урочистого тону межують з різкими й колючими вульґаризмами, над уживанням яких замислився б і сам Котляревський.

«Неофіти» і «Марія» становлять собою надзвичайно сміливі і цікаві *експериментальні* твори, недурно вони викликали стільки непорозумінь і кривотлумачень. Тільки з часів І. Франка ці речі починають знаходити зрозуміння, але сміливо можна сказати, що і досі ми їх не збагнули до кінця. Основна причина трудности сприймання цих речей — їх змістова й стилістична многопляновість і незвичайна глибинність їх національного характеру. Нам потрібна була школа стилістичних експериментів символізму, футуризму й конструктивізму, щоб навчитися розуміти сміливість поєднання таких різнопланових стилів.

Шевченко синтезує, поєднує історично-заповідані новій українській літературі стилі *української* традиції — і церковний, і побутово-розмовний, і побутово-розповідний, і пісенно-фолкльорний, і старокнижний, і бурлескний, і антично-клясичний (згадаймо школи XVII ст. і Києво-Могилянську Академію). Якщо «Неофіти», «Юродивий», «Во Іудеї», «Подражаніє Ієзекіїлю», почасти «Осії. Глава XIV» написані в дусі схрещення цих стилів, то в «Долі», «Сестрі», «Сні», почасти в «Музі» Шевченко зумів поетично перетопити і поставити на службу виявленню *своєї душі і української душі* найелементарнішу побутову розповідь, а в «Дівча любе, чорнобриве», «Ой діброво,— темний гаю», «Подражаніє сербському», «Н. Я. Макарову», «Титарівна-Немирівна», «Зійшлись, побрались, поєдналась», «Тече вода з-під явора», «Над

Дніпровою сагою» те саме він зробив із стилем традиційної української фолкльорної пісні.

Оцей Шевченко — володар всіх історично заповіджених українській поезії стилів, їх руйнувач, комбінатор і поглиблювач, дерзновенний експериментатор і геніяльний синтетик — глибоко національний і цілком позахуторянський — цей Шевченко може стати прапором нової поезії. Це диктує нам діялектика літературного процесу, це диктує нам і потреба вияснити в слові п р а в д у н а ш о ї д у ш і — української душі, що пройшла вже через друге своє випробування — випробування другою світовою війною.

Правду цю в поезії найприродніше висловити двома шляхами: ліризмом або згущеною, підкресленою гіперболізованістю експресіонізму.

*

Ліричний струм сам по собі широко культивований в українській підсовєтській літературі.— Крижанівський, Копштейн, Стельмах, Масенко — і багато інших писали вірші пісенного типу, звульґаризувавши його благородні фолкльорні традиції, ополітизувавши його в казенно патріотичному дусі, зробивши його ходовим товаром і — кінець-кінцем позбавивши його основи — ліричности. У творчості А. Малишка цей вірш почав набувати знов ліричного й літературного характеру, але тут не місце говорити про Малишкову реформу пісенного вірша.

У нашому молодшому поетичному поколінні пісенний вірш культивується не так широко. В одних він виливається в своїй ліричній незайманості — ранній Л. Лиман, інші ставлять його на службу національній аґітації, перетворюючи поета на сурмача. У Л. Полтави намічається вихід у якісь складніші інтонації, де є щось і від Гайне і від Маланюка, у Лимана — в ускладнення історіософії і осмислення й суб'єктивізацію кожного образу й поетичного ходу.

Цікаві спроби синтезувати пісенний вірш з іншими стилями і завданнями. У Я. Славутича і О. Веретенченка маємо в цьому напрямі вже більше, ніж спроби.

Славутича цікавить і дума і народна пісня, зокрема прастара, ще поганських часів народна пісня, билинний лад. Поза тим, одначе, він не показав себе аматором революційної форми. В рамках традиційних переважно форм — сонет, ритми «Гаявати»,— не порушуючи норм тради-

ційно-поетичної синтакси і тільки збагачуючи, але не руйнуючи традиційно-поетичний словник, він хоче творити національні образи, віддзеркалювати український національний характер і дух української історії і сучасности — поскільки це можна зробити статичними образами. І там, де йому не заважають тіні літературних посередницьких зразків («Одрада і Доброслава» — Чулков, «Олег у Царгороді» — Пушкін, а може ще більше Рилєєв), де він не скоряє свою поезію повчально-раціональним завданням (вступ),— йому вдається створити образи важучі й пластичні:

Скачуть дикі вершники на мишастих конях,
Крають вітер вусами, чорними, тонкими.

Поезія Славутича — упорядкована, точна, зрівноважена — росте з синтези неоклясичної пластичности та пластичности української народної пісні.

Через відсутність у мене під руками тексту не можу, на жаль, докладніше спинитися на «Чорній долині» Ол. Веретенченка, де поет зумів наскрізну пісенність поєднати з наскрізь оригінальними непісенними ритмами і створити річ широкого національно-епічного звучання.

Позиції чистої пісенности можуть мати велике утилітарне значення — згадаймо хоч би стрілецькі пісні,— тільки тут їх треба берегти від впливів міщанського романсу. Але в загальній динаміці нашого національно-літературного процесу, здається, далеко важливіші ті спроби поглиблення і схрещення пісенного стилю, які характеризують Веретенченка, Лимана і ін. Тут від наших «пісенників» можна сподіватися багато.

А поруч я поставив би наших неоекспресіоністів. Хочеться назвати три різні імена: Багряний — Осьмачка — Барка. Три різні, але всі неоекспресіоністи і неошевченківці.

Поезія Івана Багряного видається мені як поетичне явище роздертою різними тенденціями. Він може написати сентиментальний міський романс. Він може написати темпераментну аґітку. Його явно спокушає універсальність поетичного обслуговування політики — як її проповідував, приміром, і здійснював В. Маяковський. Але справжній Багряний починається там, де він дає волю своєму поетичному темпераментові. А це буває там, де він створює гіперболізовані картини руїни і поразки або врочисті гімни героїзмові й перемозі. Поет не шукає в них якихось суто-національних образів, але дивним робом

вони перегукуються з такими гнівно-патосними речами Шевченка, як «Осії. Глава XIV» і з такими піднесеними, як «З Ієремії». Чи тут виявляється спорідненість темпераментів гнівного Шевченка і гнівного Багряного, чи спільні апокаліптично-біблійні джерела, чи спільні риси національної вдачі, чи свідоме продовжування традицій Шевченка — судити тяжко. Але констатувати факт доводиться. Політично-інвективний, наскрізь суб'єктивно поданий епос — тут Багряний може сказати нове слово в українській національній поезії.

А з другого боку, навіть у образ космосу, загальної світобудови поет уміє внести такі щиро і глибоко національні риски, що аж дивуєшся. Таку, здавалося б, абстрактно-загальну, універсальну тему зробити органічно-українською — і то без стилізації — це висуває Багряного як автора «Золотого бумеранґа» в перші лави шукачів українського національного стилю.

А до цього додаймо, що ранній Багряний, Багряний «Скельки», не цурався й виразно національної, навіть фолкльорної орнаментики і образности в своїй експресіоністичній поезії — виявляючи цим органічність свого поетичного селюцтва. І буде дуже шкода, коли через певну хаотичність свого поетичного темпераменту поет втратить ці здорові і плідні нотки, заступивши їх недоречними впливами інтернаціонально-міщанського романсу, інтернаціонально-авантурного роману або глибоко російської традиції «говірного вірша» трибуна Маяковського.

Ще гостріше обриси нового стилю закреслені в поезіях Осьмачки і Барки.

Якби треба було штучно виготовити зразки поезії діяметрально протилежної неоклясиці,— то це були б поезії Тодося Осьмачки. Але в нього це не штучна лябораторна продукція, а закономірний вислів глибокої потреби показати читачеві с в і й світ, вигукнути в усесвіт с в і й біль. Навіть узявшися в своєму «Поеті» за октави, Осьмачка так виповнив їх образами свого світосприймання, так деформував їх своєю необтесано-кутастою синтаксою, що її октавности і не помічаєш. А поза тим Осьмачка — один із небагатьох наших поетів, якого не спокусила кутість сонету, карбованість дистиха і металевість терцин. Його медитації-зойки (бо це — панівний жанр його поезії) ростуть з аморфного нанизування катренів, що продовжує в індивідуальному заломленні традицію народної пісні.

І другу традицію фолкльору продовжує Осьмачка: відмову від умовно-поетичного стилю. Народна пісня оспівувала поезію вечора словами:

Йшли корови із діброви,
А овечки з поля.

І це не шкодило поезії. Напомаджена і причепурена в європейській фризерні поезія Олеся-Вороного безжалісно вигнала «корів» з української поезії. І абстрагованій від побуту поезії неоклясицизму «корови» були чужі. І принципово протиставленій життю поезії наших романтиків не цікаво було заніматися «коровами»,— розуміємо під цим усяку грубу прозу життя. Поезія стилістично забиралася в окреме царство своїх умовностей, витворювала свою вишукано-поетичну мову — а від витворення такої мови тільки вже один крок до штампу і до виродження поезії. Поезія може жити тільки в постійній взаємодії з мовою життя — Umgangssprache, постійно черпаючи з цього вічно живого джерела — хоч завжди, звичайно, перетворюючи й переосмислюючи здобуте.

І от у Осьмачки речі грубого побуту знову входять у поезію — корови, чайники, таборові коридори — життя вдирається в царство мертвої «краси». Нема канонів форми і нема канонів «поетичної» мови — ось що найбільше впадає в очі в стилістиці Осьмачки. Форма і мова змінюються беззаперечно на вимоги того змісту, яким кричить трудна душа поета. Бо суть поезії Осьмачки — не схопити світ у його закономірностях, а вилити в гіперболізованій формі біль і самоту власної душі, висловити чи радше прокричати правду своєї душі. Не об'єктивне, а наскрізь суб'єктивне — воно ж і залежно і незалежно від себе, стихійно, природно — глибоко національне.

Тому в поезії Осьмачки не існує близьких і далеких плянів, близьке й матеріяльне миготить у суміш з далеким і абстрактним, щоденщина переплескується в потойбіччя, випадковість — у сутність — і все це нанизане не на стрижень логічної послідовности, а на стрижень виливання власного почуття, яке ллється не доки цього вимагає потреба розгортання думки або образу, а доки не вщухне душевний біль. Так робив з піснею Шевченко — вона ставала в нього виразом найбільш суб'єктивного, особливо в циклі з заслання — і так по-новому, по-своєму, індивідуально продовжуючи такого Шевченка (бо Шевченко був і такий, але не тільки такий), робить Осьмачка — можливо, лідер нового антинеоклясичного струму української поезії.

Василь Барка — теж увесь у своїх ідеях, і для нього внутрішньо форма його творів іде від виразу душевного змісту, почуття, світосприймання, шукання національної і вселюдської правди, а не від навмисної, цілеспрямованої формотворчости, формошукання. Як і Ґете, він, мабуть, міг би сказати: «Якби я, пишучи вірш, думав про його розмір, то або збожеволів би, або нічого не написав би».

Але це не перешкоджає, а може навпаки — допомагає йому бути новатором форми. Я сказав новатором і мушу зупинитися. Бо це так само новаторство, як і традиціоналізм. Образи «Слова о полку Ігоревім», дум, пісні народної,— відновлення таких одіозних у нашій поезії речей, як димінутиви, слів типу ненька, дієслівних рим — чи це новаторство?

Це не було б новаторство, якби було просто відновлення. Але коли це відновлення в новій функції — то воно набирає особливо, загострено нового характеру. Давнезна традиція народної української символіки, синтеза старовічних українських стилів — від церковно-біблійного через епічно-думовий до лірично-пісенного зазвучала в Барки по-новому не тільки тому, що це синтеза. Це робив і Шевченко — і зв'язки Барки з ним незаперечні. Але Барка помножив це на світосприймання сучасної людини. Революція і війна лишили на його світосприйманні глибокий слід — хоч війна відбита в його поезії не ефектно-пекельною декорацією пожарів і барабанним боєм бомбових вибухів,— а тими вразами, які вона лишила на людській душі, і тими піднесеннями, до яких вона людську душу штовхнула. А Барку вона штовхнула до апології людяности, сердечности, родинности, до благословення тихої і мудрої правди природи — «боготворю священну землю».

У поезії Барки заговорила філософія серця. Можна до неї по-різному ставитися, але коли й заперечувати її по суті, то не можна заперечити того позитивного явища, що вона відкрила дорогу в поезію простій людині: рибалка, селянин після довгої перерви знову заговорили в українській поезії простими словами — але не в примітивній «дядьківській» фотографічності, а в філософському заглибленні. Природа перестала бути тільки об'єктом естетичного замилування, але і не стала тільки об'єктом, в який вкладається праця,— підхід хлібороба в його квінтесенції.

Світ став конкретно-матеріяльним і водночас глибоко духовним, казкою («Вікно— то ціла казка»). Шевченко сполучився з П. Тичиною. І в цьому може ще одна інова-

ція і ще один прояв традиціоналізму Барчиної поезії. Бо він повертає нашу поезію і до джерел українського символізму — заперечених і вже призабутих у наші дні. І в тому, що він бере з традицій символізму саме традиції того символіста, який прищепив абстрактам символіки конкретику української природи і душі української людини — Тичини — в цьому ще раз виявляється глибока національна органічність Барчиної поезії.

Поезії Барки не завжди відшліфовані, виточені, дороблені, не до речі було б їх канонізувати, але ми певні, що шлях, яким ідуть його шукання — цікавий і плідний шлях.

Так стоять справи з нашою прозою і поезією. А про драму, на жаль, говорити не доведеться. Після Миколи Куліша, що зумів витворити в співпраці з «Березолем» справді національну українську драму,— драми в нас нема. Бо ні умовно романтична «Облога» Юрія Косача — драматична поема про душу мистця (а зовсім не епопея національної патріотики, як дехто думає), ні спроби молодших ще не дали нам драми. І це дуже трагічно. Бо на нашій сцені, заохочувана шуканням екзотики з боку чужинецького глядача, розперезується етнографія і гопакерія, розкладаючи смак публіки і повертаючи її на півсторіччя назад, ніби не було на світі ні Миколи Куліша, ні Леся Курбаса з його «Березолем», ні взагалі всієї сучасности. Не без вини наших авторів театр наш перестає бути провідником людей, а стає чимось середнім між музеєм і... шинком. Якби можна було давати письменникам директиви, то треба було б кричати: пишіть драми — живі, неетнографічні, істотою своєю національно-українські драми.

І тут ми можемо замкнути коло.

Провідний напрям нашого сьогоднішнього літературного руху визначається двома складниками, двома дороговказами:

а) від загально-людського — до національного. Не для того, щоб відійти від загально-людського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити — але проголосити по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загально-людське, а збагатити його. Ось перший дороговказ. Тут у новому світлі постають імена Шевченка і Гоголя — і в них шукає опертя сучасність.

б) від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити свою душу, виговорити

с в о ї болі, прокричати с в о ї зойки. Від гармонії неокласицизму до творчого хаосу неоекспресіонізму, того, що колись існувало під трохи претенсійною назвою несамовитої школи.

Наслідок обох тенденцій — відмовлення від форм скутих, наперед визначених, шукання форм, які найбільше адекватні національно-суб'єктивному змістові твору. Сонет відкидається не тому, що сама форма погана,— він не відкидається навіть сам по собі — він відкидається як у н і в е р с а л ь н а форма, як форма, що сковує або деформує зміст. Свобода змісту визначати собі форму — гасло літератури нашого дня — це не безформність і не хаос уламків форми. Це — створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому. У слабих талантів це перетворюється на аморфність і хаос — хай вони рятуються в канон сонетів, ронделів і тріолетів — у справжніх майстрів з цього виливаються геніяльні новацькі форми, що з небувалою силою заражають читача змістом.

Рухи від універсально-раціонального до національного і до суб'єктивного — цілком закономірні — і в динаміці нашого літературного процесу (реакція на неоклясику) і в динаміці українського загально-історичного процесу (реакція на гігантизм історичних подій і вияв недовершености українських державницьких змагань). І помилиться також той, хто буде заперечувати їх з наївно пропаґандивних позицій. Бо і з них впливовіша та література, яка глибоко відповідає душі народу, хоч би з першого погляду вона і видавалася темною, незвичною та не всім зрозумілою.

Поєднання цих двох рухів — до національного і до суб'єктивного — річ закономірна в динаміці нашої історії, але не доконечна внутрішньо. І рух до відновлення національних традицій і глибшого вияву українського національного аспекту вселюдської правди,— безперечно, плідніший і на довше закроєний, ніж рух до суб'єктивізації літератури, до суб'єктивізації світу. Українське національне може існувати і в національній гармонійності — і це блискуче показав Шевченко своїми речами на зразок «Садок вишневий» або «На панщині пшеницю жала» — вже заяложеними, але ще не оціненими. І хто знає, може за якихось десять — п'ятнадцять років хвиля хаотизації, суб'єктивізації, неоекспресіоністична хвиля мине, і українська література наступного покоління прийде до стилю національної рівноваги, до стилю українського кляси-цизму.

Але це може бути, звичайно, тільки в епоху вивершення національно-державного будівництва. І для української поезії здійсниться може передбачення сучасного російського поета:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.
В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

І кінцеве зауваження: Я намагався показати, куди йде сучасний наш літературний рух. Я старався не мислити в маштабі одного покоління. Але людина завжди скута своєю сучасністю, своїм днем зі злобою його. Нема прогноз навічно — і тому нема заборон і засудів. Було б сліпотою монополізувати, наприклад, Осьмачку або Барку — й виключати все інше. Трагічний европеїзм Косача і така ж трагічна пря Маланюка з Україною, і пісенність поетичної молоді, і ніби понадхвилевий монументалізм Самчукового реалізму — і може навіть елементи неоклясики — все це має право на життя, і все це не загине й не мине безслідно. МУР існує, щоб спільно шукати, існує як співдружність усіх майстрів, хоч би які різні вони були своїми спрямованнями.

А майбутнє потвердить чи перекреслить наші визначення провідного в сучасній літературі і наші прогнози на майбутнє. Цим словом — майбутнє — я і хочу кінчити свою доповідь.

УКРАЇНСЬКА
ЛІТЕРАТУРА
XX СТОЛІТТЯ

ЮРІЙ ШЕРЕХ

ПОРОГИ І ЗАПОРІЖЖЯ

Література. Мистецтво. Ідеології

Три томи

ТОМ І

Харків
«Фоліо»
1998

ЗМІСТ

Така тривала відсутність, таке непросте повернення *(Від упорядника)* ——— 5
Юрій Шевельов в автобіографічному конспекті ——— 13
Читачеві, який хоче знати, що він читає (принаймні в бібліографічному сенсі) ——— 15

ІЗ КНИЖКИ «НЕ ДЛЯ ДІТЕЙ»

Юрій Шерех (1941—1956) (Матеріяли для біографії) ——— 19
Москва, Маросєйка ——— 42
Непроростілі зернята ——— 49
Хвильовий без політики ——— 57
Шоста симфонія Миколи Куліша ——— 69
Людина і люди ——— 81
Леґенда про український неоклясицизм ——— 92
Правда почуттів і спекуляція на почуттях ——— 140
Так було, чи так мало бути? ——— 150
Стилі сучасної української літератури на еміґрації ——— 161
Українська еміґраційна література в Европі 1945—1949 ——— 196
Над Україною дзвони гудуть ——— 236
«Поет» Теодосія Осьмачки ——— 248
Незустрічанний друг ——— 270
Поезія ясновишневого вечора ——— 278
Semper fidelis ——— 293
Не для дітей ——— 306
Регабілітація людини ——— 321
Господь, Бог ваш,— се полум'я жеруще, Бог ревнивий ——— 330
Велика стаття про малий вірш ——— 336

ІЗ КНИЖКИ «ДРУГА ЧЕРГА»

Оглядаючися назад ——— 345
Меч, труби, лютня ——— 350
На риштованнях історії літератури ——— 361
Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? ——— 379
Зустрічі з Заходом ——— 390
Друге народження «Народнього Малахія» ——— 424
Білок і його забурення ——— 434
Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка) ——— 443
Четвертий Харків ——— 478
Подорож у країну ночі (Олександр Смотрич. «Ночі. Новелі») ——— 493
Прощання з учора (Коли ж прийде справжній день?) ——— 500
Над озером. Баварія ——— 542
Примітки ——— 596
Покажчик імен у статтях Юрія Шереха ——— 601