

«ВЕЛИКА ЛІТЕРАТУРА»

Григорій Грабович

"Лупаймо ту скалу"! Биймо і розбиваймо залишки варварства у наших душах. Творім суспільство великого стилю, міцних душ, рівних душ, рівних, витривалих характерів. І тоді ми, творці нашої літератури, не будемо чути залишеними на власну долю, тоді наша творчість впоїться в життя, тоді вона сприйме його, бо буде воно мудре, потрібне, велике. І тоді ми автоматично включимося до великого творчого процесу решти культурних кругів нашої планети, і пізнають нас не тільки з географії, не тільки з випадкових меморандумів, а з імен, з мови, з творів, де кожна літера і кожний знак висловить нас учинно і тривало.

Улас Самчук

Думаю, що всі невдачі нашого літературного процесу на еміграції залежали від невдалого виконання прийнятих на себе ролів, або від вибору невластивої ролі.

Ігор Костецький

In the bad time — there are the bad writers.

Теок

Зачнім від ширших рамок: досі існують і тим більше існували в добу, про яку буде мова, дві окремі українські літератури — радянська й еміграційна. Співвідношення між ними, ролі, які вони відігравали на протязі історії, не були симетричні; не зважаючи на палку аргументацію кількох поколінь емігрантів, література, творена на Україні, є таки головним річизцем — зокрема тепер, коли еміграційна літературна творчість явно висихає. Але з перспективи історії українська еміграційна література, навіть коли її вважати цією "меншою традицією", ніяк не є маргінальною. Вона ж бо представляє нам прецікаву гаму фактів і досвіду й подає перспективу, яка є конечна для того, щоб зреконструювати тотальність українського життя в 20 ст. — не тільки на еміграції, але

Ця стаття запланована як розділ ширшої праці про українську еміграційну літературу. Її англійська версія має з'явитися в збірнику праць, присвячених проблемі ДіПі, у видавництві Канадського інституту українських студій.

й у радянській Україні; бо, якщо йдеться про доповнення офіційно прийнятого й допущеного образу дійсності, то навіть криве або потріскане дзеркало є краще від жадного. З нашої перспективи ще важливішим від світла, яке еміграційна література кидає на поверхню літературного життя (наприклад, на письменників чи на події, що тепер офіційно чи неофіційно забуті), на політичне тло, — є та особлива проникливість в саму динаміку літературного процесу, в ті сили і структури, що моделюють літературну творчість і літературні цінності, яку вона нам дає.

Історію української еміграційної літератури ще не написано, і, як це не раз у нас буває, немає навіть погодження між літературознавцями щодо часу її початку (Вбачати її початки в періоді, що йде безпосередньо по революції й громадянській війні на Україні — дещо проблематично, бо багато письменників, що покинули землі, які стали радянською Україною, опинилися на західних українських землях, які, хоч були під Польщею, все таки не були чужиною; навіть ті, що поселилися в самій Польщі чи в Чехо-Словаччині, втримували досить близькі зв'язки з Галичиною. Можна дискутувати про те, чи ті останні були дійсно на еміграції в повному, сучасному розумінні слова, але чи можна вбачати еміграцію на Галичині, у Львові?). Однак, немає сумніву, що еміграційна література періоду ДіПі, тобто, загалом беручи, другої половини 1940-их років, становить окрему й чітко визначену добу. Й незалежно від того, чи бачимо її як першу справжню фазу еміграційної літератури (що, на нашу думку, правильніше), чи як продовження процесу, який почався раніше, — вона напевно є тим великим вододолом у всій нерадянській українській літературі цього сторіччя; притаманна їй цікавість посилена згаданою своєрідною функцією — чітко висвітлити те, що було попереду, і те, що йшло по цій добі.

Крім того, не зважаючи на те, що хронологічно ця доба є досить чітко визначена й досить таки віддалена від нас за часом, література періоду ДіПі також ще не одержала задовільного історично-літературного опрацювання. Парадоксально, що найімовірнішою причиною цього є надмірна кількість джерел і коментарів, а зокрема те, що, власне, в дусі свого посиленого почуття місії й інтенсивної літературної самосвідомості, учасники цього літературного процесу, письменники та критики, писали свої версії цього періоду ще як були грачами на естраді таборового життя.¹ Ці

1. Див. зокрема: Юрій Шерех [Шевельов], "Українська еміграційна література в Європі 1945-1949", *Не для дітей* (В-во "Пролог", 1964), і Володимир Державин, "Українська еміграційна література (1945-1947)", *Календар-Альманах* (Авгсбург—Мюнхен, 1948).

версії, більшість з яких становлять літописи самовидців, річні огляди та полеміка, досі творять основну історіографію цієї літератури. Так уже склалося, що перші з тих, що заговорили, залишилися авторитетними аж дотепер; тим самим, *volens polens*, вони сповільнили не тільки ревізію, але й ясну візію взагалі. На жаль, їхні передсуди, обмеження й особисті льояльності встановили концепційні рамки для пізніших, буцім то історичніших оглядів.²

Такий історичний огляд, однак, не є метою цієї праці. Наша дещо скромніша мета — подати вступ до історії літератури цього періоду шляхом аналізу її центральної теми, тобто веледискутованої і велеспірної ідеї "великої літератури". "Велика література", розуміється, це не тільки тема чи ідея; це щось набагато більше, ніж програмове (чи "теоретичне") поняття чи гасло. В своїй суті це щось таке, що пов'язує вартість і практичність. Вартості, про які йде мова, сягають від політичних та ідеологічних до суспільних, естетичних і психологічних. До речі, центральність поняття "великої літератури" криється, власне, в цій здібності заторкнути й пов'язати так багато вимірів нашого існування (не йдеться бо лише про її всеприсутність як лямбда-мотив, бойовий клич чи дубина остаточного розрахунку). Набагато тяжче, очевидно, говорити про вияви чи втілення цього поняття в конкретних літературних творах; і, на ділі, крім деяких полемічних чи панегіричних виступів, немає жадних аналітичних спроб простежити, як саме "велика література" відбивається на окремих творах. Беручи під увагу, що це поняття великою мірою впливало на свідомість доби, таке його віддзеркалення напевно варте дослідження.

Будучи поняттям, ідеалом, вартістю, що так явно вібує колективною свідомістю і колективним підсвідомим досвідом, "велика література" мусить становити собою не тільки розгалужену, але й дещо закодовану систему, "текст", так би мовити, що в своїй суті нелегко піддається аналізу. І це узгоджується з фактом, що такі аналізи ледве чи маємо. Але, якщо маємо на меті не тільки поновно переповідати полеміку й описувати пермутації угруповань, то мусимо розібрати цю концепційну споруду, поглянути на те, що криється за фасадом різних стратегій *ad hoc* (здебільша несвідомих), риторичних і художніх фікцій і (само)обманів, і таким чином,

2. Пор., наприклад, Григорія Костюка "З літопису літературного життя в діаспорі", *Сучасність* (Мюнхен) 1971, 9-10, стор. 129-130 і Любомира Винара *Остал Грицай* (Клівленд, 1960). Окрему категорію становлять твори автобіографічного чи мемуарного характеру, що буцім то віддзеркалюють живі події й тогочасні настрої, але, насправді, написані далеко пізніше й таки прізиджені через тканину вторинних опрацювань; ідеться передусім про *Плечу Ді-Пі Уласа Самчука* (Вінніпег, 1979).

може, побачити набагато цікавіші приховані мотивації, причини і структури.

Період

Загальні рамки — суспільні, історичні, політичні і т. п. — періоду ДіПі відомі і ми не мусимо тут ними займатися. Також в основному відомі головні — зовнішні — літературні рамки: дані про кількість публікацій, хроніка подій, доля літературних організацій тощо. Все це відбувається під егідою інтенсивної і, зокрема з початку, буцім то нічим не погамованої активності. В такий короткий період — п'ять або шість років (1945-1950/1951), якщо брати історичну чи соціально-політичну перспективу, або тільки три роки (1946-1948), якщо йдеться про період найінтенсивнішої творчості — сама кількість літературних (тобто белетристичних і критичних) писань і з тим пов'язаної наукової та журналістичної діяльності є вельми імпозантна. Більше 1200 книжок і памфлетів з різних ділянок; коло 250 з них — це публікації оригінальних творів з поезії, прози та драми; до того слід додати десятки передруків, перекладів, критичних праць і творів дитячої літератури. Журнали, альманахи і газети з'являлися десятками; кожний табір і кожна організація мали принаймні одну публікацію, а часто й більше. Деякі були виключно літературні, а багато з них обширно займалися літературою. Щоправда, це були здебільша ефемериди: вони з'являлися й зникали як гриби по дощу, або бодай як метелики. Місячник *Заграва*, який видавала, як нам каже перше число, "літературна секція Спілки українських письменників в Авґсбурзі", мав у сумі тільки чотири числа — всі в 1946 р. *Везжі* — "місячник культури", що великою мірою був присвячений літературі (виходив у Мюнхені), з'явився тільки в двох числах, в 1947 і 1948 рр. *Літературно-науковий вісник (ЛНВ, Регенсбург 1948-1949)* проголосив (у першому числі, стор. 1-5), що він відновлює традиції найтривалішого й найсерйознішого українського літературного журналу *Літературно-науковий вісник (1898-1919; 1922-1933)* і донцовського *Вісника (1933-1939)*. *ЛНВ* продовжував спадщину тільки цього останнього, з тим, що редакційна та партійна лінія дещо відхилилася від явно профашистської настанови донцовського прототипу й мусіла задовільнитися тільки авторитарними рецептами для українського суспільства та літератури. Він також здобувся тільки на два числа. Й так само пощастило багатьом ілюстрованому, цікаво писаному й дбайливо редагованому *Українському мистецтву* (Мюнхен. 1947). Деяким важливим і вельми цікавим періодичним органам удалося вийти тільки в одному числі. Так було з *Альманахом МУР* — Мистецький український рух

(Штутгарт 1946) і з найцікавішим з них усіх, кварталником Хорс (Реґенсбург 1946). *Збірники* МУРу, що становили другий, так би мовити, офіційний орган Мистецького українського руху, вийшли тільки в трьох числах (Мюнхен—Карльсфельд 1946, 1 і 2; та Реґенсбург 1947, 3). Навіть найсолідніші літературні журнали, наприклад, *Арка* (Мюнхен 1947-1949) або *Орлик* (Берхтесгаден 1946-1948) не проіснували довше двох-трьох років. Це все не значить, очевидно, що це були "солом'яні огні" — хоч момент швидкого ентузіазму та швидкого розчарування таки наявний. І не йдеться тільки про очевидний факт, що в 1947-1948 роках дальша еміґрація на Захід набрала великого розмаху, пересуваючи в короткий час велику кількість — а в остаточному підрахунку більшість, читачів і письменників — до іншої півкулі (отже, коли Донцов публікує в *Орлику* в вересні 1947 р. відкритий лист, в якому він атакує МУР і його концепцію української літератури, він уже пише з Канади; коли *Арка* публікує в січневому числі за 1948 р. "Одинадцять днів на океані" Святослава Гординського, автор тих записів — уже новоприбулий еміґрант у США). Явища, про які тут мова, вказують на щось фундаментальніше, ніж наслідки масової еміґрації й загальної нестабільності життя ДіПі: вони радше показують, до якої великої міри література цього періоду пов'язана зі своїм суспільним і культурним тлом, з конкретною публікою. Це, очевидно, трюїзм — кожна література в кожен добу має таке пов'язання. Але тісність тих зв'язків, взаємність і резонанс між мислею й вартостями групи й мислею й вартостями її письменників може дуже різнитися. Як видно з сучасного стану української еміґраційної літератури, ці зв'язки можуть бути насправді дуже вільні. В період ДіПі вони були надзвичайно міцні, й коли публіка почала зникати, так само почала зникати й література. Ця взаємність, на нашу думку, і є центральна й визначальна структура цього процесу.

Інтенсивність і велика продуктивність цього періоду дозволяють нам говорити про нього як про своєрідний "малий ренесанс". Але які були його загальноісторичні, зовнішні, так би мовити, обриси? Бо це також причиняється до своєрідності цілого. Першим і найважливішим було те, що тоді, по страшному випробуванню Другої світової війни, сотні українських письменників і тисячі читачів опинилися на Заході, в стані політичної свободи і відносної безпеки.³ Не можна, ясна річ, недоцінювати різні нестат-

3. Про конкретні числа, здається, не маємо ще достовірних даних. У вступі до книжки *Координати: антологія сучасної української поезії на Заході*, 1 (В-во "Сучасність", 1969) редактори Богдан Бойчук і Богдан Рубчак зазначають, що первісне число авторів, з яким вони працювали,

ки й злидні життя ДіПі — загального страху перед майбутнім, травм і трагедій, спричинених усім відомою насильною репатріацією до Радянського Союзу, чи відносно менш проблематичні, але все ж таки значні внутрішні "політичні" конфлікти, надужиття чи навіть насильства. Та, хоч табори ДіПі не були раєм на землі, вони були тією довгоочікуваною передишкою і також першим кроком в напрямі нормалізації. В літературному житті про цю майже нормальність сигналізував майже повний доступ до друку. Результатом цього був, між іншим, аж надто явний брак контролю над якістю, але це на ділі мала ціна за різноманітність і фермент. Тут таки була нова, п'янка свобода не тільки для втікачів з Радянського Союзу, але й для галичан, бо для них життя під Польщею, хоч не було вповні репресивне, не було й вповні вільне (німецька окупація, розуміється, також період різних обмежень — хоч знову таки деяких письменників, заборонених у Радянському Союзі, передруковувало Українське видавництво у Львові й Кракові, і деяку літературну діяльність, зокрема протирадянські публікації, влада дозволяла).

Сам розмір населення ДіПі спричинився до того, що його літературне життя стало якісно новим феноменом. Не тільки ж бо існувало велике й сконцентроване число читачів (кількість українських ДіПі нараховувала понад 200.000),⁴ але й різні жанри й підрозділи літератури (від автобіографічної лірики до в'їдливої критики) мали ту мінімальну критичну базу, щоб розвинути різно-рідну й живу діяльність (з теперішньої перспективи тут дещо було ілюзорне, зокрема в галузі літературної критики і "теорії". Але про це далі). До цієї життєвості також чимало прислужилося те, що в мікрокосмі таборів ДіПі були представлені (хоч може непропорційно) всі прошарки України, і так довгобажана соборність була хоча б символічно осягнена. І, врешті, — що ніяк не менш важне — економіка цього життя сприяла літературному кліматові: завдяки міжнародній (розуміється, американській) допомозі, підставові життєві потреби втікачів забезпечено, і, не маючи конечности "гару-

було 368 (не враховуючи можливості дублювання через псевдоніми); згодом воно зменшилося до 68 (там таки, стор. VI). Навіть, якщо половина або тільки третина тих авторів були активними в період ДіПі, і беручи під увагу, що тут ідеться тільки про поетів, загальне число письменників таки мусіло бути немале. Дещо ригористичніше Богдан Кравців у кн. *На багрянотому коні революції* (В-во "Пролог", 1960), перераховує близько 100 авторів, що покинули радянську Україну під час Другої світової війни. До цього треба ще додати письменників із Західньої України.

4. Див. В. Маркусь, "Displaced Persons", *Encyclopedia of Ukraine*, 1 (Торонто, 1984), стор. 676, і В. Кубійович і В. Маркусь, "Emigration", там таки, стор. 822-823.

вати” на хліб насущний, можна було займатися різними справами, між тим і літературою.⁵

Які б не важливі були ці історичні, суспільні, демографічні й інші зовнішні рамки, духові й психічні детермінанти напевно важливіші; вони остаточно окреслюють “дух доби”. Найголовніший з них той комплекс почуттів (деяких дуже тривожних, деяких частинно придушених і замаскованих), що ми тепер вільно називаємо комплексом уцілілого (*survivor complex*). Страхіття й травми недавнього минулого, неминуче почуття вини за те, що тобі вдалося вижити й утекти на свободу, коли так багато люду згинulo або залишилося позаду — й у висліді, глибинна, не інтелектуальна чи моральна, але попросту органічна потреба бути свідком, сказати світові що сталося — все це панівний, безупинний рефрен. Різно можна цю потребу висловлювати. З одного боку, є свідомо моралізаторські та метафізичні роздуми про апокаліптичне минуле — і майбутнє. Це саме відтворення щойно пережитої заглади і це саме викликання Божої або трансцендентної кари знаходимо в дуже різних поетів, наприклад, у “Повстанні мертвих” Михайла Ореста, з такими піднесеними рядками, як: “О жертви зла, замучені убиті, Осквернені у гідності своїй, Настав ваш час! Настав, щоб відродити Все, що руйнний розметав прибіій” (МУР, *Альманах* 1946, 1); у довгому епосі *Попіл імперії* Юрія Клена, у творі “Прокляття імператорові країни Сонячного Сходу” (1945) Василя Барки, чи в *Гуляй-полі* Івана Багряного (1944). Сконцентрованіший чи, так би мовити, практичніший літературний вияв тих самих почуттів — це різнорідне віддання пошани та святкування пам’яті тих письменників, що впали жертвами чи то гітлерівського, чи то сталінського терору. Пам’ять про тих, що загинули від нацистів, зокрема Олега Ольжича й Олени Теліги, була винятково свіжа для колеґ і сучасників; достеменний культ тих письменників, що проявлявся в численних статтях, брошурах і академіях, зокрема на річницю їхньої смерті, посилювався ще й тим, що обоє були членами ОУН. Набагато численніші жертви сталінського терору, десятки, якщо не сотні письменників, критиків, літературознавців, також не були забуті — хоч святкування їхньої пам’яті ледве чи мало аж таке виразне політичне забарвлення. В обох випадках найціннішим і найтривалішим овочем цієї тренодії були видання — більш чи менш повні, більш чи менш досконалі — творів цих письменників. Це пов’язання науки і пропам’ятного святкування

5. До якої міри щоденний побут таборового життя міг служити предметом літератури або “великої літератури” — це питання, до якого ще повернемося; див. Гр. Шевчук [Шевельов], “Табір в літературі і література в таборі”, *Сьогодні і минуле* (Мюнхен) 1949, 1-2, стор. 55-61.

дотепер практикують на еміграції, і в деяких випадках воно становить поважний внесок до української літературної історіографії (наприклад, *Твори в п'ятьох томах* Миколи Хвильового. Балтімор, 1978-1984).

Тема чи жанр мартирології найвиразніше виявлялася в творах, що описували з позиції власного пережиття концентраційні табори, тюрми, примусову працю й решту гами тоталітарного насильства. Здебільша це нічим не прикрашені спогади; їхнє свідчення посилюється їхньою формальною простотою. Це, наприклад, спогади О. Данського *Хочу жити!* з підзаголовком "Образки з німецьких концентраційних таборів", чи Олекс Степового *Ясир*, що є збіркою листів, записок і навіть віршованих описів побуту, що їх автор збирав як "матеріали з народньої та таборової творчости українських робітників у Німеччині"; це *Brätz* В. Мартинця, *Ми українці!* В. Ковалю, чи майже науково об'єктивні описи радянських концтаборів — *Українська інтелігенція на Соловках* Семена Підгайного. Деякі, як Михайло Бажанський у своїй *Мозаїці квадрів в'язничих*, пробують белетризовану форму, хоч затримують історичну і мемуаристичну суть твору. Дехто, передусім Багрянний у своєму *Саді гетсиманському*, старається не тільки перетворити автобіографію в белетристику, але й створити надхнену "національну" літературу, де особисте страждання програмово віддзеркалює колективне страждання й уціління одиниці — пророкує загальнонаціональне визволення.

Це пов'язання між особистим і національним становить підставову, але тільки частинно усвідомлену структуру в поетиці цього періоду. Ясна річ, що далеко не всі письменники відчують це покликання писати про всю націю чи для всієї нації. Але рівночасно немає сумніву, що автобіографічний принцип (який, до речі, завжди є інтегральною частиною літературного почину) дістає в писаннях цього періоду окреме *тематичне* узаконення: чи це в ліричних впливах Михайла Ситника і Леоніда Полтави, чи епічно задуманих творах Осьмачки і Клена, чи в довжелезному романі-хроніці (*roman fleuve*) Докії Гуменної, чи в коротких, експериментальних прозових уривках недавно "відкритого" (тобто зібраного та виданого) Зіновія Бережана.⁶ Описи й роздуми над особисто пережитим, над особистою травмою, поширюються більше, ніж колинебудь перед тим; одним словом, тема та жанр

6. Михайло Ситник, *Відлітають птави* (Гамбург—Гайденав, 1946); Леонід Полтава, *За мурами Берліну* (Авгсбург, 1946); Теодосій Осьмачка, *Поет* (Регенсбург, 1947); Юрій Клен, *Попіл імперій*, див. *Твори*, 2 (Торонто, 1957); див. також: Докія Гуменна, *Діти чумацького шляху* (Мюнхен, 1948); Зіновій Бережан, *На окраїнах ночі* (Штутгарт—Нью-Йорк, 1977).

цього типу дістають дотепер безпрецедентну легітимність де факто. Отже, в мовчки прийнятій (очевидно, ніколи не дискусюваній, не то що кодифікованій) поетиці цього періоду жанр-домінанта, принципи й рамки якого найбільше моделюють літературну систему як таку, або, іншими словами, найприродніший і найорганічніший жанр для цього періоду — це спогади, мемуари, особиста візія самого себе — та історія. Але тут, власне, настає цікаве переставлення, бо цей гін чи імператив свідчити про добу й її страждання, який на ділі посилює сенс тотожності, колективного "я" цілої групи, нерозривно зв'язаний із самою поетикою (тут знову мова радше про програмову і загальноприйнятну вартість, ніж про висловлену поетику), яка в суті речі заперечує цей жанр. Ця програмовість становить поняття "великої літератури". Вона втілює в собі глибокий парадокс: бо, хоч вона віддзеркалює й навіть, можна б сказати, завершує багатогранне й дещо розпливчасте почуття місії, яке ці, як і всі інші, емігранти собі створили, — її єдина можлива функція (крім виконання ролі неосяжного ідеалу, святого Гралю) — це заморожувати джерела творчості саме через унезаконення особистого.

Перед тим як розглянути це, на перший погляд, аж надто широке обвинувачення, слід ще раз поглянути на період ДіПі як на літературний період. Бо, якщо добре придивитися, то щойно обговорені критерії — історично-політичні, економічні, психологічні тощо — не становлять задовільних рамок. Зокрема, не становлять вони границь для цього періоду: під кутом тих же критеріїв і стосовно до воєнних часів, а тим більше до наступної еміграційної доби літературно-історичні границі здебільша стираються. В певному сенсі період 1945-1950 рр. є продовженням воєнного періоду, тому що деякі основні обставини далі діють: широкі, історично далекоюсяжні й безпрецедентні контакти між західноукраїнськими та колишніми радянськими письменниками й критиками; інтенсивне викриття політики винищення сталінізмом української культури й нації взагалі, а літератури зокрема (Це, до речі, як уже згадано, почалося ще під час німецької окупації, і видання деяких репресованих авторів, наприклад, *Патетичну сонату* Миколи Куліша [1943], або описів сталінських тюрем і концтаборів, наприклад, *Проклинаю* Івана Шкварка [1944], становить певну жанрову тяглість між роками 1941-1945 і 1945-1950). Таку саму тяглість видно й у тому, що деякі видатні письменники періоду ДіПі, як, наприклад, Клен, Є. Маланюк, Багрянний, Богдан Кравців, Оксана Лятуринська та Гординський, публікували свої твори ще в часи німецької окупації.⁷ Найзагальнішою спіль-

7. Юрій Клен, *Каравели* (Прага, 1943); Євген Маланюк, *Вибрані поезії*

ною прикметою, однак, є почуття непевності й зрушення, почуття постійного життя "на валізках"; а згодом тимчасовості майже всіх літературних починів і інституцій, яке тягнеться крізь ціле десятиріччя сорокових років і досить чітко контрастує із стабілізацією (на ліпше, чи гірше — це інша річ), що починається від п'ятдесятих років.⁸

Але, якщо ці міркування ставлять під знак питання грань між тими двома етапами, то тяглість між роками 1945-1950 і наступним періодом є ще маркантніша. Перерахувати всі факти тут, очевидно, неможливо; можна хіба подати тільки основні дані, які детермінують цю тяглість. Поперше, самі люди. Хоч деякі видатні письменники, як Клен, Л. Мосендз і Катря Гриневичева (остання, до речі, не була активна в цю добу), та деякі менш видатні, як Андрій Гарасевич, померли в ті роки, велика більшість жила ще десять, а то й двадцять років. Так чи так їхня творчість зверталася до тем і ситуацій, які порушували в період ДіПі. Не менш вагомі численні приклади тяглості в інституціях, — найбільш програмове, з яких — свідоме рішення новоствореного Об'єднання українських письменників в екзилі "Слово" проголосити себе спадкоємцем і продовжувачем МУРу (цю позицію не було вже аж так тяжко зайняти: провід обох організацій складався в основному з тих самих осіб). Важливішою, може, була тяглість різних публікацій, зокрема журналів. Так, наприклад, найсталіший еміграційний місячник *Нові дні*, що виходить у Торонто, розпочав своє північноамериканське втілення в лютому 1950 р. програмовою передовою статтею, яка чітко й ясно проголошувала ідею пов'язування з недавно минулим таборним періодом.⁹ Найсолідніший український еміграційний журнал *Сучасність*, хоч має своє редакційне бюро в Нью-Йорку, й далі виходить у Мюнхені, й також веде свій родовід від того ж періоду (через *Українську літературну газету* і *Сучасну Україну*). Це явище можна безконечно ілюструвати. Але суть справи — не в одиницях, ані навіть у дійсних інституціях, організаціях чи публікаціях. Справжня суть,

(Львів—Краків, 1943); Іван Багряний, *Звіролови* (Львів—Краків, 1944); Богдан Кравців, *Остання осінь* (Берлін, 1940) і *Під чужими зорями* (Берлін, 1941); Оксана Лятуринська, *Князя емаль* (Прага, 1941); Святослав Гординський [Юрій Буревій], *Сурми днів* (Краків, 1940), *Перший вал* (Краків, 1941), і *Вибрані поезії* (Краків, 1944).

8. Питання тяглості між літературою воєнних і перших повоєнних років також порушував Шерех; див. його: *Українська еміграційна література в Європі 1945-1949*, зокрема стор. 229-231.

9. "Слово до читачів", *Нові дні* (Торонто), лютий 1950. Засновник і редактор *Нових днів* Петро Волиняк видавав у таборний період *Літаври* і *Наш шлях*.

серце, так би мовити, — це літературний клімат, його емоційні й інтелектуальні рамки, його теми, турботи й вартості. І тут тяглість майже досконала, майже зовсім без швів. Згаданий вище приклад письменників, які, хоч і прибули до Північної Америки, а ще й далі писали для публікацій в таборах ДіПі — це лише кінчик айсберга. Його величезна прихована маса — це той духовий багаж, той літературний ярмарок, що його в цілості перенесли до Нового світу. Так, статті, що писали в розпалі таборового літературного життя й намічали для тогочасної публікації, як, наприклад, "Ідеологічний звіт" Уласа Самчука, прочитаний на Третьому загальному з'їзді МУРу в квітні 1948 р. чи Шерехів огляд таборової літератури за 1947 р., з'явилися кілька років пізніше в *Нових днях*.¹⁰ Там також, як і в різних інших публікаціях, знаходимо рецензії на книжки, що тоді з'являлися в Німеччині.¹¹ Ті самі теми й проблеми хвилюють літературну спільноту. До речі, почуття, що існує одна літературна спільнота, яка тягнеться з таборів у Німеччині й Австрії аж до Північної та Південної Америки й навіть Австралії, значно посилюється тривалою полемікою. З запалом, що ніяк не гасне з часом або віддаллю, накидаються на погляди противників, яких поборюють або обпльовують. У деяких випадках продовження тих конфліктів з періоду ДіПі — це тільки об'єкт особистої злоби; в інших — його використовують, щоб зрушити ідеологічні або "політичні" позиції, які давно вже застигли в бетоні. Але навіть коли такі "діялоги" затихають на протязі наступних десяти чи п'ятнадцяти років, у міру того, як емігранти розпорошуються — не так географічними відстанями різних країн поселення, як приналежністю до різних політичних сект і партій — деякі суто літературні явища, що вперше постали в таборовому контексті, продовжуються і їхня роль в загальному літературному процесі навіть збільшується.

Але, сказавши все, що сказано, і простеживши всі нитки тягlosti, годі сумніватися, що період ДіПі як літературний період настільки чітко відрізняється від попереднього й наступного. Суть речі його відмінності полягає не в тих згадуваних вище обставинах (політична свобода, імператив свідчення тощо), а в двох поняттях, що дійсно своєрідні для цього періоду: це, поперше,

10. Улас Самчук, "Секти-партії чи суспільство-нація?", *Нові дні*, січень 1951, стор. 7-13, і Юрій Шерех, "Року Божого 1947", *Нові дні*, квітень 1951, стор. 14-20.

11. Див. наприклад, рецензію У. С. (Улас Самчук?) на Шерехові "Думки проти течії" в журн. *Нові дні*, червень 1950, стор. 26, або рецензію Валентини Карпової на *Сад гетсиманський* Багряного в *Літературно-науковому збірнику*, т. 1, Нью-Йорк, 1952, стор. 280-282.

організаційне, або краще сказати — соціально-організаційне тло, і поняття "великої літератури". Ці речі переплітаються одна за рахунок другої і одна другу детермінує. Під "організаційним тлом" треба розуміти не тільки МУР і загальну жадобу творити різні великі, всеохопні, радше символічні й "політичні", ніж реальні організації, що дійсно функціонували, але й конкретне тло, яке тому сприяло. В дійсності, навіть коли деякі письменники вступили до МУРу або швидко покинули його, таборний період української еміграційної літератури можна справедливо називати періодом МУРу. Не тому, що та організація домінувала в той період, а тому, що мислення та вартості, з яких вона постала, домінували над ним. Цей період можна також назвати періодом "великої літератури" — не тільки тому, що це були загальноприйняті мета та гасло МУРу, але й тому, що ця ідея, ця вартість, як і сам МУР, були своєрідним продуктом суспільної та культурної тотальності цього періоду. В кожному разі, ясна річ, ще ніколи перед тим, як і ніколи пізніше, українську літературу не визначала така "великість".

Теорія

Говорити про "теорію" цього поняття — це означало б розтягувати звичайне значення цього слова. Насправді, велика більшість коментарів і роздумів про "велику літературу" як таку були на рівні закликів, приписів, скромних або грандіозних побажань, ну й, очевидно, полеміки. Випадковий більш інтегрально теоретичний компонент, як, наприклад, теза Шереха про "національно-органічний стиль", з'являвся радше як додаток (в цьому випадку розроблений на добрих кілька років пізніше, коли "велика література" та полеміка про неї завмерли).¹² Не зважаючи на це, дискусії навколо цього поняття, як і далші теми, що вони порушили, кидають прецікаве світло на український літературний процес половини двадцятого сторіччя і на широкий процес української інтелектуальної історії. Хоч такі речі тяжко порівнювати, здається, що саме способом висвітлення літературного процесу, якщо не своїм політичним і історичним відгомном, ця дебата подібна в своїх вимірах до славнозвісної "літературної дискусії" другої половини двадцятих років на радянській Україні. Якщо враховувати, що новітня українська література не має багато великомаштабних історіософічних дебат про її загальні напрями і завдання (кволю й ледве розпочату дискусію про модернізм дуже швидко звели на

12. Див. Юрій Шерех, "Етюди про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів", *Літературно-науковий збірник*, т. 1, 1952, стор. 148-161.

манівці Франко і Єфремов своїми народницькими і громадськими аргументами), ця дискусія набирає ще більшої ваги. В певному сенсі вона є кульмінаційною фазою майже столітньої дебати про народництво, тобто навколо тези, що в своїй суті українська література (парафразуючи Лінколна) мусить бути написана народом, про народ і для народу.

Гасло "великої літератури" або "за велику літературу" вперше проголосила, як уже сказано, перша програма МУРу. Перший з'їзд МУРу відбувся вже 21-22 грудня 1945 р. в Ашаффенбурзі, в Німеччині, в американській окупаційній зоні. Доповіді, прочитані на з'їзді, зокрема "Велика література" Самчука, "Стилі сучасної української літератури на еміграції" Шереха і "Мала чи велика література" Остапа Грицяя з'явилися невдовзі в першому збірнику *МУР* (1946). Самі заголовки двох перших доповідей вказують на їх основний напутливий тон.

До речі, вже в вступному редакційному слові під недвозначним заголовком "Чого ми хочемо", прозвучала нота високої відповідальності й поважного припису. Перший уже параграф повторює заклик ініціативної групи:

Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високо-мистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві.

Відкидаючи все мистецько недолуге та ідейно-вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміграції відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва (*МУР*, збірник 1, 1946).

Далі йдуть основні пункти цієї програми. "Основні завдання українського мистецтва, — продовжує заява, — в основному ті самі, що й десяток чи два років тому — беззастережно, повно та віддано стояти на сторожі інтересів нації, що боролася, бореться й буде боротися за утвердження себе в правах, які їй без найменшого сумніву належать". Таким чином, "провідним завданням" українського мистецтва є —

... мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовності в минулому, тепер і завтра. Митці, що входять до МУРу, свідомі того, що від них вимагатимуть чорної праці щоденщини. Вони готові й на це, але вони ще більше свідомі свого прямого завдання — бути митцем. Справжнім, всебічним, своєрідним... Митцем того мірила, що своїми творами визначає в читачів загальний світогляд і напрям мислення, розкриває культурно-історичні й пси-

хологічні обрії, примушує вперто мислити і гаряче відчувати, що прагне творити літературу, яка зуміє стати справді совістю й виразником ідеалів народу, що дасть нам право вступу як рівний з рівними туди, де рішають і розв'язують проблеми всіх народів на планеті. Не плякат, меморандум чи заклик, а велике мистецтво — повне, мужнє, всеобіймаюче — має бути нашим незаперечним мандатом на право бути на землі предків як вічна, творча і історично-зумовлена конечність. Цього якраз вимагає і ще довго буде вимагати наш твердий, виключний час від нас як митців, і ці якраз вимоги ми покликани передусім задовольнити. Така наша мета, такий ідеал.

Серед різних цікавих і вимовних формулювань найбільше вирізняються дві основні тези. Поперше, що українські мистці, зокрема письменники, мають моральний обов'язок перед народом, зобов'язання об'єднати всі свої зусилля для трансцендентної національної справи української незалежності; і, подруге, що дорога до тієї мети лежить через найякісніше мистецтво. Одначе, не зважаючи на спеціальне наголошення побажання художньої досконалості, не зважаючи на межу заперечення цієї програмою права якійнебудь партії диктувати свою лінію і проголошення повної свободи "у стилях, жанрах, філософських концепціях, літературних уподобаннях..." (і знову: "Повна, велика в ідеї та вислові свобода, повний творчий вияв особистості — ось завдання такого об'єднання"), немає жадного сумніву, що справа, мета, обов'язок є визначальні, а мистецтво, художні засоби, пошуки досконалості стосовно до першого — підрядним. Не йдеться тільки про очевидність напруження між наміченою метою та побажаними засобами. Річ у тому, що навіть якщо приписи мистецької досконалості подаються категорично (наприклад: "Будемо нещадними до проявів легковаження мистецтва як мистецтва. Будемо нещадними з тими, що дешевим коштом намагатимуться здобути ярлик митця"), то вже те, що взагалі постулюється якийсь позамистецький імператив, якась остаточна мета для мистецтва й літератури, наближує цю програму та теорію літератури до літературної теорії тієї самої держави, того "злого царства", яку всі вважали смертельним ворогом. Насправді, в її онтологічних принципах, якщо не в настанові про форми та стиль, в її теоретичному ствердженні телеологічного принципу в літературі, в її вірі, що література має й повинна мати керівні ідеї і що, взагалі, літературою треба керувати, ця теорія є вельми близька до соцреалізму; це своєрідно викривлений або, краще сказати, гуманістично вдосконалений його варіант. І тут треба бодай коротко звернути увагу на кілька моментів (дещо розглянемо нижче, а дещо, зокрема питання історичних пов'язань, мусить почекати на іншу нагоду).

Паралельне явище такого так би мовити "національного реалізму" розвивається в таборовий період, і як "теорія" і практика

(про практику, щоправда, далеко важче говорити, бо тут схрещуються різні інші компоненти), воно так продовжує розвиватися на еміграції. Його коріння сягають *Вісника* і "вісниківства"; з тим, очевидно, пов'язані глибокозакорінені впливи радянського мислення на тих авторів, що колись жили в цій системі.¹³ МУР (тобто його предшавники) ніколи свідомо не ставив собі метою, та й ніколи не вимагав відданости принципам якогонебудь "національного реалізму" — що більше, його незабаром гостро заатакували, власне, за те, що він цього не вимагав. Але, як би не було, в своїх глибинних і в усій правдоподібності несвідомих структурах програма МУРу деякими основними прикметами паралельна саме тому зненавидженому соцреалізму. Це на теоретичному рівні. На функціональному рівні (про що згодом буде мова) була суперечність між бажанням мати, з одного боку, цілеспрямовану літературу, тобто літературу, що не тільки заангажована, але й виправдовує свій *raison d'être* цією специфічною позалітературною метою (в цьому випадку йдеться про повну політичну та культурну незалежність батьківщини); з другого боку, мати повну мистецьку свободу та чинно прагнути до мистецької досконалости — що, власне, й було тією вадою, що неминуче викликала розвал МУРу.

Питання про це іманентне напруження в програмі МУРу можна поставити інакше: цитований вище документ — ця сповідь віри й надії — є спробою свідомо (а з нашої перспективи можна сказати — розпачливо) примирити дві непримиренні протилежності. Суть речі однієї з них полягає у войовничій доктрині, яка каже, що майбутнє української еміграційної літератури знаходиться тільки й виключно в цілковитій посвяті політичній боротьбі, ясно передається "Думками про літературу" Івана Багряного. Разом з іншими програмовими статтями вона з'явилася в першому збірнику МУР, хоч, за звітами, вона не була зачитана на першому, так би мовити, конституційному з'їзді МУРу. Грубість і редуکتивність концепційної будови "Думок" Багряного про те, чим література може або повинна бути, йде рука-в-руку з його емоційним тоном і демагогічним стилем аргументації: література, що не є "збро[єю] в боротьбі одиниць і цілих народів за своє ствердження, за своє закріплення на цьому світі і за володіння здобутим", є або "лімонада, щоб усолоджувати життя" (насправді, це отрута, що знесилює боездатність народу; "лімонадне" письменство пасивне, а тим самим воно співпрацює з ворогом, з його літературою..."), або аберацією "мистецтва для мистецтва", що є нічим іншим, як "теорією дезертирів", "дезертирів від нації, від усієї боротьби, втікачів від тяжкої дійсности в сферу «краси абстрактної» в сферу

13. Див. Юрій Шерех, *Не для дітей*, стор. 27-29 і далі.

«світу вимріяного»», або, врешті, холодним "об'єктивним люстром", яким користуються безсторонні "письменники-секретарі". Розуміється, що, якщо українська література має бути великою, а Багрянний цього гаряче бажає, вона мусить не тільки бути войовничою, але, як у війську, повинна бути підпорядкована загальній стратегії: "... в цілому комплексі засобів боротьби нації література повинна займати одну ділянку цілого наступального фронту, а український письменник повинен бути в перших його лавах. Поза тим я собі великої української літератури не мислю..."

Маніякальна і непогамована пристрасність літературного кредо Багряного з рештками радянських і вісниківських догм і рецептів (письменник — інженер людських душ; письменник — солдат, зобов'язаний військовою дисципліною; література — річ надто важлива, щоб бути приватною справою — вона справа національна; ухилення від догматично визначених літературних пріоритетів — ніщо інше, як національна зрада) — все це добре цитувати, але досліджувати далі — все одно, що бити дохлу кобилу або стріляти рибу в бочці. Одне тут ясно: МУР не тільки й не просто охоплював у своїй діяльності цю радикальну й, ніде правди діти, антигуманістичну версію української літературної програми, але на цьому ранньому етапі був великою мірою примушений офіційно віддзеркалювати її. Незабаром, одначе, з'явився її антипод у формі безсумнівно освічених і іманентно більш літературних поглядів.

Якщо йдеться про драматичний ефект, то після передової статті в цьому збірнику Багряного, зокрема його діятриби, програмові статті, тобто доповіді, виголошені на з'їзді — розчаровують. Це стосується передусім до "Великої літератури" Самчука. Самчук, автор кількох великих прозових творів і на протязі майже всього таборового періоду, аж до виїзду до Канади в 1948 р. голова МУРу, дуже старався зробити враження зблянсованого, вдумливого, поміркованого аналітика ("По своїй природі не люблю крайностей, їх не переслідую і їх не проповідую. Не думаю категоріями революціонера, але рівночасно не розумію реакції на революцію"); його стаття густо перетикана самосвідомим метакоментаторством ("Хочу думати і тут ясно, просто і наскрізь зрозуміло... І хай дарують мені ті, що не мають терпцю і воліли б чути про ці принципові речі дещо скомплікованішою як і мовою, так і її висловом", або "Потім я свідомо хочу ще і ще повторюватися"). В результаті, з інтелектуального погляду його доповідь робить враження розсіяної, в суті речі — безформної. Якщо його взагалі можна цитувати (пор. перший епіграф до цієї праці), то тільки великими, багатословними уривками. Його безладні думки наскрізь конвенційні й добре, з усіх боків попідпирані: "велика

література” — це справа пекуча й невідкладна, але й складна й вимагає спокійного підходу; це нове й найсучасніше явище, але також і щось, що давно вже нас турбує; література — це мова народу й своєю літературою народи виявляють свій дух; народи, що мали великих авторів, самі стали великими; Шекспір і Гете були великими письменниками, але вони також належать всьому людству. І, врешті: сучасна українська література мусить прагнути бути великою; сама історія кличе нас, українських письменників, відпровадити свій народ на належне йому місце в світі.

Не зважаючи на всю концепційну й стилістичну безфокусність “Великої літератури”, в цій статті можна знайти певну, так би мовити, приховану програму. Можливо, за самим цим потоком багатослівності крився намір “відпружити” (Донцов сказав би “обеззубити”) питання “великої літератури”, зробити з неї не полемічну власність МУРу чи якоїсь більш-менш свідомої його фракції, а загальносприйнятливу істину (її гострі кути треба було б згладити магічними іменами Гомера, Шекспіра, Гете і Шевченка). Немає, в кожному разі, сумніву, що кінцевий франківський заклик “лупати скалу” відсталости та пробиватися в ясний день великої європейської літератури поставлено так загально, він звучить настільки будуюче й неконтроверсійно, що здавалося б, ніхто, нізащо не захоче ставити цього під сумнів. І на якийсь час так воно й було.

Тоді коли стаття Шереха “Стилі сучасної української літератури на еміграції” аналітичніша, ніж напутлива, і зосереджує свою увагу на стилістичних можливостях “великої літератури”, а не на її усправедливленні, “Мала чи велика література” Грицай досконало ілюструє жанр повчання та напучування, як і різні загальники, якими поняття “великої літератури” вже встигло обрости. Грицай, уже тоді старший чоловік, колишній гімназійальний професор (нар. 1881 р.), і його доповідь вповні відповідає архетипові австро-угорського “бельфера”: вона категорична, нормативна, не наділена багатою уявою й зовсім позбавлена почуття гумору. Як і його попередники на форумі з’їзду, Грицай вірить, що “нам треба, *конче треба*, літератури великого, європейського рівня, літератури, представники якої в силу їх авторитету як творці і носії духової культури народу, могли б виконати на арені великого світу важливе завдання, і не тільки чисто письменницького характеру”. Його болить те, що українці не мають письменників величини Л. Толстого або Г. Гавптмана, які могли б успішно представити українську справу на суд світової opinio, й також боліє, що —

В половині XVIII в. великий французький письменник Вольтер, пишучи свою відому історичну монографію про Карла XII, подав, очевидно на основі предложених йому царських джерел, що запо-

рожці Гордієнка, запрошені Карлом XII на святковий обід, вкрали після бенкету срібний посуд столової застави. Оця соромна для нас інсинуація Вольтера лишилася в його творі незаперечена ніким досьогодні!

Щоб компенсувати за цю подвійну відсутність — тобто відсутність українців у європейській свідомості та Європи в українській свідомості — Грицай пропонує з'їздові МУРу "заклик до українських письменників на еміграції", який проголошує "неодмінне завдання всіх письменників України докласти свідомо всіх сил до того, щоб піднести рівень української літературної творчості на вершини творчих досягнень найкращих літератур європейського і позаєвропейського світу". В його конкретній формі ("як шлях та принципіальні засоби до досягнення наміченої нами мети") це завдання парафразує (чи може скоріше парадіює) Кобзареве "учітесь, читайте". Отже, той таки збірник МУРу вимагає:

1. Грунтовне знання найважливіших творів світової літератури як красотворчої, так і наукової, зокрема ж творів літератур: англійської, французької, німецької, еспанської та італійської, і найновішої літератури Скандинавії.

2. Грунтовне знання чужих мов, а особливо: англійської, французької та німецької так, щоб український письменник архітвори літератур Англії, Франції та Німеччини читав безумовно в оригіналі...

3. Інформаційну працю між чужинцями про дотеперішню українську літературу за допомогою:

а) наукових та публіцистичних творів про цілість або поодинокі твори української літератури...

б) мистецьких перекладів українських творів на одну з цих мов, а творів чужих на українську мову, *керуючись тут ширшим пляном такої перекладної роботи, який буде проголошений і поданий до загального відома як директива для кожного українського перекладача* [підкреслення моє. — Г. Г.].

в) особистих зв'язків з чужими письменниками та з чужою пресою в тому середовищі, де тепер живемо, а листовних зв'язків також поза межами цього середовища.

4. Такі творчі концепції та сюжети літературних творів, зокрема ж в ділянці епіки й роману, а головне українського театру, які, виходячи чи то з українського чи з якогось чужого середовища, мали б загально-людський, ідеями "sub speciae aeternitatis" насичений зміст, і давали розв'язання вічних проблем людського життя в дусі українського світовідчуження, висуваючи на овид усього світу філософічно-ідеологічну сторону та глибину української духовості.

Не сказано тільки нічого, в яких одностроях письменники мали б ходити.

Не зважаючи на весь педантизм, бюрократичну дидактику та суцільний брак гумору в цих рецептах (вистачить порівняти їх з

порадами Езри Павнда до Вілліама Карлоса Вілліамса про те, як треба розвивати свій інтелект),¹⁴ вони дуже точно віддзеркалюють і грандіозні бажання вплинути на великий світ, заїмпонувати йому, і колективне гнітюче почуття неадекватності. І коли це друге майже завжди з'являється тільки в різних психологічно зумовлених масках, перше, публічно висловлене як національний обов'язок (або, тим більше, як національна місія) дістає свідомий й навіть програмовий наголос. Воно також має глибокі психологічні коріння (як це ми вже бачили у зв'язку зі згаданим комплексом уцілілих і частим пов'язуванням автобіографічних і національних елементів), але найяскравіше воно виявляється в закличках "до загалу".

В найширшому розумінні (як видно зі статей Багрянного і Самчука) українську літературу попросту визначають як літературу ідеологічну й націотворчу. Так, наприклад, розуміє справу В. Державин в своїй доповіді "Національна література як мистецтво", прочитаній на з'їзді Української Вільної Академії Наук 22-23 червня 1947 р. в Міттенвальді; згідно з пропонованою ним нормою, саме те, що твір українськомовний, не робить його частиною української літератури: для цього він мусить також формувати національну свідомість (*Наше життя*, 14 липня 1947, стор. 4). Войовнича й агресивна версія цього аргументу ex definitione, аргументу, що явно пов'язує поняття "великої літератури" з національним обов'язком і місією, з'являється в заявах відродженого *Літературно-наукового вісника* (1948, 1), як і в різних політруків від літератури. Вона з'являється як незаперечна істина навіть у тверезому та критичному контексті. Так, наприклад, маляр Едвард Козак, який у своїй статті "Широкі шляхи і колоди на них" висловлюється досить песимістично про майбутнє українського еміграційного мистецтва й жахається повені аматорщини, браку критеріїв і самонакинутого провінціалізму, все ж таки кінчає тим, що "ми віримо, що все таки нашою працею зможемо зламати оту кригу байдужости громадянства й що саме воно в дальшому допоможе нам виконати нашу культурну місію, яку накладає на нас і час і історія" (*Арка* 1947, 2-3). Одначе цей аргумент найбільше вражає, коли ми його чуємо з уст не так критиків (або письменників, що виступають як критики, як наприклад, Багрянний чи Самчук) або ідеологічних сторожів, а письменників, що виступають тільки в ролі письменників, тобто в контексті свого власного артистичного кредо. І це можна чути з різних кінців літературного спектру, як ось від традиційно-побутового реаліста (або "збагаченого реаліста", як він волів

14. Див. Вілліам Карлос Вілліамс (William Carlos Williams), *Patterson* (Нью-Йорк, 1963), стор. 165.

себе називати) Василя Чапленка ("Будемо друкувати так, як спроможемось, — фотодруком, циклостилем чи інакше якимось, але не занехаємо тієї національної повинности, що лежить на нас. Я сам, маючи декілька великих речей, виношених роками й написаних порядком здійснення взятого на себе національного обов'язку ... тільки цим підбадьорюю себе в своїй праці");¹⁵ майже дослівно цей самий аргумент можна почути від ерудованого й загалом високоціненого "неоклясика" Юрія Клена, коли, пишучи "Про генезу поеми «Попіл імперій»", він наперед стверджує, що "не кожному народові дано мати свою епопею", а потім описує, як саме він дійшов до рішення "дати українській літературі епопею, якої їй бракує" (*Твори*, т. 2, стор. 331-333).

Ледве чи можна простежити в рамках цієї праці інтелектуальні й політичні джерела згаданого почуття місії. Однак на двох можливих предтечах і моделях можна коротко зупинитися. Перший модель, очевидно, радянський, з його телеологією, його доктриною, що література — служниця політичного прогресу, з його напіврелігійною потребою навертати й спасати увесь світ. Другий, на нашу думку, більш виразний і корінний, заснований на польському месіянстичному мисленні. Цей політичний месіянзм, його тези, а передусім його реторика, не міг не мати глибокого впливу на українців-галичан, тим більше що в деяких своїх аспектах він був спрямований саме проти їхнього політичного існування.

Реторичні варіації про історичну місію (це могло бути тільки реторикою, бо не було, зрештою, засобів, щоб впровадити цю ідею в дійсність) стали частиною загальнонаціоналістичного кредо і вплинули не тільки на мислення міжвоєнного періоду, але й на період воєнних років, і, як тепер бачимо, на повоєнні роки також. Свого часу Юліян Бачинський пробував розвінчати цю, як він висловився, "смішну хімеру"; у відповідь на тезу про "історичну місію", базуючися на конкретній українській історії, а не на голослівній бутафорії, він бачив лише одну "місію": "Хіба відстрашаючи, щоби показати іншим народам, як низько може власти нарід через свою — нікчемність...".¹⁶ Але його осуд цієї епігонської мегаломанії не мав жадного помітного ефекту: "часи вимагали" (цю формулу вживали сливе всі, ідеологи й неідеологи) віри, волі та героїзму, а не тверезої, розсудливої аналізи.

В протывагу цьому високому й абстрактному почуттю місії, що так явно впливає на реторичну й мисленню цього періоду та

15. "Ще про видавничі справи", *Наше життя*, 3 листопада 1947, 41, 136, стор. 6.

16. Див. його *Большевицька революція і Україні* (Берлін, 1928), зокрема стор. 7-13.

становить, так би мовити, тло й кругозір "великої літератури", є один особливо конкретний момент, що заслуговує на увагу. Йдеться про винятковий гін до творення організацій. Як і періодика, про що вже була мова вище, групи, об'єднання та організації постають швидко й так само швидко розпадаються. Але не йдеться тут про кількість. Ідеться передусім про потребу (про яку вище говорилося як про основну, визначальну прикмету цього періоду) творити всеохоптиві "надорганізації" — розуміється для того, щоб керувати й "завідувати" цілими соціально-культурними процесами. Так поставали та існували "надорганізації" для політичного життя, для студентських справ, для мистецтва, літератури й науки. Деякі з тих всеохопливих організацій ніколи вповні не народилися: наприклад, пропонувався "парлямент" для мистецтва, тобто з'їзд покровительських організацій від літератури (МУР), сценічних мистецтв (ОМУС), малярства (УСОМ) і музики (ОУМ) таки відбувся, але запланована "надорганізація" Об'єднані мистецтва (ОМ), хоч і вибрала президента (Самчука) й написала конституцію, не рушила з місця; подібно, всеохопна організація для науковців спромоглася тільки на конституційну конвенцію. Найважливішим в цьому, розуміється, це сам *намір* творити ці "установи". Бо навіть, якщо науковцям не пощастило активізувати свою Спілку українських наукових робітників, уже те, що з'їзд відбувся, а передусім те, що його резолюції закликали до створення надорганізації для *всіх* науковців і дослідників, з одним, об'єднаним науковим видавництвом тощо — це все є вельми вимовне (див. *Наше життя*, 14 липня 1947, стор. 4).

Тут також не можна не зауважити впливу радянського мислення, з притаманною для цієї системи ненаситною жадобою централізованого керування. Яка б не була етимологія цього мислення, в даному випадку для нас багато цікавішою є функція, яку це мислення в остаточному розрахунку виконує. В дійсності, беручи тут МУР як парадигму, така організація становить революційну спробу замінити поступовий, органічний і, розуміється, в своїй суті повільний процес вольовим починком, квазіполітичним *fait accompli*. Тоді коли література, тобто корпус творів, системи настанов і вартостей, гама жанрів і засобів висловлення, мусить розвиватися поступово, літературна організація може постати за один день.¹⁷ І хоч треба зважати на тяжкі обставини, не можна не

17. Судячи з того, що пише Шевельов, МУР постав дослівно так: *Не для дітей*, стор. 18. Костюк у свою чергу (див. його "З літопису літературного життя в діяспорі", стор. 7), зовсім відверто, навіть грайливо розповідає про те, як "Слово", Об'єднання українських письменників в екзилі, спершу почало своє існування на папері й тільки згодом набрало реального змісту.

помітити з хроніки діяльності МУРу, що він як організація більше цікавився своєю великою "національною ролею", різними символічними й "політичними" функціями (з'їздами, виборами, президіями, заявами та програмами — все це ми аж надто добре знаємо з еміграційного життя), а не тією кропіткою земною (*grass roots*) працею, яка творить і плекає літературне життя. Те, що Шерех (а він як один з основоположників і головний речник МУРу напевно тут компетентний судити) вважає вадами МУРу, тобто його неспроможність забезпечити собі незалежні засоби й доступ до друку, як і невміння створити справжню організаційну мережу ("Українська еміграційна література в Європі 1945-1949") — це в дійсності щось набагато серйозніше. Воно показує не так недоліки у виконанні своєї ролі, як підставовий дефект, корінну суперечність в самій природі, в ідеї організації. Бо, якщо організація, що має на меті плекати літературу й забезпечити їй високі стандарти, не в силі властиво виконувати ті функції, то можна гадати, що її глибинна мета, її сутність нетотожна з метою, яку вона проголошує. Щобільше, виникає думка, що та підставова "вада", про яку тут мова — тобто брак справжніх (на протилежність символічним) організаційних прикмет, одним словом, брак реальної підстави — не причина занепаду й упадку МУРу, але попросту його визначальна прикмета. Зокрема тепер, з нашої перспективи, різниці між проголошуваними й практичними метами, намірами та пріоритетами досить виразна.

Поставимо крапку над "і": тут не йдеться про організаційні справи (ті чи ті успіхи чи невдачі в здійснюванні даної мурівської мети, а, так би мовити, про теоретичні справи, про саму суть явища, тобто про вартості й мислення, які породжували ті мети. Не йдеться, отже, про те, чи літературним процесом добре чи погано керували (тепер видно, що ним аж так добре не керували — і це йому вийшло тільки на користь), але про сам факт (і далі історично-літературні імплікації того факту), про ідею, що літературним процесом треба керувати, що його треба контролювати, що письменниками (вони ж бо будуть інженерами людських душ) треба керувати — якщо не силою, то моральним тиском — приймалося загально й ентузіастично — і тодішнім літературним "естаблішментом", і більшістю письменницького загалу. З нашої сучасної перспективи близькість цього розуміння літератури до радянського чи загальнототалітарного мислення це, мабуть, річ досить жалюгідна, але, незалежно від того, вона була підвалиною в загальному психологічному, культурному, здебільша несвідомому контексті ідеї "великої літератури".

Тут треба, хоч би коротко, згадати ще два моменти. Перший, це європеїзм, почуття, що українська культура й література по-

винні якомога більше черпати з досвіду, з культурних і літературних моделей Європи — тобто Західної Європи. Наведені вище програмові заяви МУРу ясно пов'язують мету "великої літератури" з такою ж орієнтацією на "Європу", на Захід. У формі глибокого зацікавлення сучасними й авангардними мистецькими явищами європейізм проявляється в творчості окремих письменників (наприклад, Ю. Косача чи І. Костецького) і навіть в різних колективних спробах (журнал *Хорс*).¹⁸

Але як інтелектуальне й мистецьке питання і як теоретичний підрозділ імперативу "великої літератури", європейізм неопозбавлений своїх комплікацій. Бо якщо "велику літературу" можна бачити як платформу, на якій майже всі були готові стояти, то європейізм є одна з тих дошок у тій платформі, яку деякі оминали і тим самим час-від-часу знаходилися в дивному товаристві. З одного боку, ця відраза мала ідеологічну мотивацію. Якщо під європейізмом треба розуміти (як це тоді й розумілося) орієнтацію на західній інтелектуальний і мистецький авангард, то йому напевно не потурали ані різні відтінки войовничого націоналізму, ані різні інші політкомісари, для яких, як наприклад, для донцовського *Літературно-наукового вістника*, мельниківського ідеолога Ждановича, в його статтях в *Орлику* чи для лідера УРДП, цитованого вище Багрянного такі речі, як Джойс, Кафка і Сартр, як сюрреалізм і екзистенціалізм, були в основному незрозумілі, небезпечні й нечисті (зокрема для Донцова та йому подібних вісниківців ця ворожість корінилася в їхній нещодавно добре задокументованій погорді до західних демократій; тепер, у таборах, коли доводилося жити на кошт тих таки демократій, треба було висловлюватися обачніше). Для редакції *ЛНВ*, в програмовій передовій статті до першого числа, сенс і суть речі великої літератури полягає власне в національному — і це недвозначно контрастується з "Європою":

До всесвітнього в творчості лежить шлях через національне. Жоден із справжніх великих письменників всесвіту не ставив собі наперед цілі творити велику літературу для всесвіту; кожен із справжніх великих творив, поперше, для того оточення, з якого бере він бодай основи характерів, кольорит і все те, що спонукує його творити.

18. Хоч різні публікації (наприклад, *Арка*) виразно цікавляться сучасним західним мистецтвом, жадна в тому не дорівнює *Хорсові*: тут не тільки є великий вибір перекладів, тут не тільки подаються заголовки по-англійськи, по-французьки й по-німецьки, але й є навіть відозва до "чужих" письменників — по-англійськи та по-німецьки — присилати статті на бажані теми.

Він творить, поперше, для себе, для свого оточення, для нації з її почуттями, з її цілями, з її ідеями і прагненнями.

І коли такий твір напишеться талановито, з любов'ю до тих, про кого він написаний, він перетворюється в Велику літературу і стає твором не лише для нації, чи для якогось одного народу, а твором для всесвіту.

Про це треба пам'ятати деяким українським письменникам, що впевняють самі в себе, що ніби вони переросли свою націю на 50, а то й на сто років і готові вже, ось зараз, плигнути до всесвітнього столу Великих, але їх народ, їх нація вчепилась своїми "кащенківськими" руками в їх європейські фраки і... не дає взяти розгону, щоб вискочити на поверхню світу й показати себе в повному європейському блиску (*ЛНВ* 1948, 1).

Парадоксально, що подібне ставлення під сумнів "Європи" стає спільною настановою *ЛНВ* і Юрія Шереха, провідного критика цього періоду, критика, на якого під будь-яким іншим поглядом завжди можна було розрахувати, що він займе позиції діаметрально протилежні від вісниківських. Шерехова позиція, очевидно, продуманіша й витонченіша, а справжня іронія полягає не так у поверховій типологічній подібності тих двох настанов, як у тому, що Шерех, теоретик і головний речник МУРу, і його фактичний голова (Самчук, за всіма даними, був радше номінальним або попросту декоративним головою), був протягом всієї своєї кар'єри критиком і публіцистом, що більше, як хтонебудь інший серед його сучасників орієнтувався на вартості "Європи". Щоправда, в уже згаданих "Стилях сучасної української літератури на еміграції" Шерех безпричинно обмовлює конкретну, реальну Європу і знаходить цінності тільки в її абстрактному вигляді (це в зв'язку з поглядами ВАПЛіте й інших чільних представників відродження 1920-их років): "Європа французького імпотента рантьє й німецького рознесеного пивом крамаря взагалі не йшла в рахубу. Європа абстрактна, Європа культурних скарбів, здобутих фавстівською людиною — так, це бралось до уваги; але тільки для того, щоб, сприйнявши, перевершити" (*МУР*, збірник 2, стор. 56). (Чому саме конкретну, реальну Європу не можна вбачати в молодому, вельми потентному, французькому вельосипедистові, або в художому, незаможному, але також потентному німецькому музиці — невідомо). Але хоч ця жовчна колька вповні типова для Шерехового самовпевненого й часто аподиктичного стилю, це не міняє суті речі. А суть речі цієї дискусії, що її Шерех потім випрацьовує в різних інших статтях — у його принциповому й переконливо аргументованому запереченні таким, як, наприклад, Володимир Державин, що готові були твердити, що один стиль (в цьому випадку — неоклясицизм) становить єдиний шлях (чи пак "копію") для досконалої української літератури. Абстрагуючися від того, що, вже

на перший погляд, ця концепція є абсурдно вузька й нормативна, це узаконення одного тільки стилю й разом з тим виключна орієнтація на "Європу" та на її "клясиків" мусить довести, як Шерех слушно зауважує, до звичайного епігонства та, врешті, стерильности. І, власне, щоб запобігти тому, Шерех, покликаючися на українську радянську літературу 1920-их років, постулює ідею "національного" або "органічно-національного" стилю, який би віддзеркалював своєрідність українського досвіду й духу. Повторюючи відоме гасло Зерова — *ad fontes* — він закликає: "Кличем сьогоднішнього дня повинно стати: *до джерел української національної культури*". І далі:

Отже: творячи, не дбаймо про світ і про репрезентацію України. Намагаймося глибше, повніше, вичерпніше висловити себе, свою правду. Думаймо глибше, дихаймо ширше, мислім і відчуваймо категоріями української імперії духу, а не малоросійської чи малопольської провінції, продумуймо свою концепцію, знаходьмо їй її форму вияву. І коли ми цього доможемося, коли ми створимо велику українську літературу, тоді "тим самим" ми завоюємо "собі голос і авторитет у світовому мистецтві". Наша література, що хоче бути великою, може бути тільки українською великою літературою — або вона не буде великою. Вдумаймося в це. Це не трюїзм, як може здатися прибічникам і представникам школярського мислення.

Чи означає це, що нам не треба знати чужі літератури й чужі мови, що нам треба зректися інформувати чужинців про нашу літературу? Ні, і тисячу разів ні. Ми не проповідуємо обскурантизму й самоізоляції. Не має права писати людина, яка не знає світової літератури, — бо вона відкриватиме давно відкрите, вона буде носієм провінціалізму й загальним посміховищем. Давно минули ті часи, коли можна було творити тільки нутром, не стоячи на рівні світової культури. На провінціалізм приречений і той, хто не знає чужих мов. Знати їх конче треба.

Національний стиль не етнографічно-стилізаційного типу не можна творити, не опрацювавши і не ввібравши в себе досягнень світової літератури. Дуже шкода, що доводиться ці абеткові істини повторювати. Але їх повторювати доводиться, бо, оперуючи ними, люди пересмикують карти (ЛНВ 1948, 1, стор. 4).

Немає сумніву, що ті рядки наводять більше питань, ніж дають відповідей. Ідеться зокрема про дві речі. Не враховуючи його полемічне й публіцистичне забарвлення, поняття "національного" або "органічно-національного" стилю (поняття, що його Шерех розвинув у пізнішій статті [див. примітку 12]) теоретично досить проблематичне; в корені його поплутаности лежить аморфне й багатозначне поняття "стилю" (Існування якогось своєрідного, "національного обличчя" чи "профілю" в кожній національній літературі — це річ самозрозуміла, тавтологічна. Але воно складається з цілої гами компонентів: з традицій, тем, вартостей,

способів перцепції. Це є тотальність, не стиль). Треба визнати, що сам Шевельов-Шерех згодом відрікся від цієї концепції. Другий, дедалі важливіший момент — це реторичний тон і суспільне призначення цього пасусу й усієї статті, до речі, а в остаточному обрахунку великої більшості Шерехового доробку. Суть речі цього — і це ясно бачимо в кінцевій згадці про "абеткові істини" і тим більше в надхненій реториці наступного абзацу¹⁹ — це переконання, що найвласливіша роль критика — повчальна, напутницька. Але коли для інших ця роль й тогa були зовсім природні, для Шереха вони перетворилися в сорочку Нессуса, що, кінець-кінцем, призвела його до "самогубства".

В наступному абзаці, щоправда, Шерех немов би заперечує це ("Але не плутаймо учнів і письменників. Не доводьмо, що грамотність корисна"). Але в ґрунті речі це не міняє повчального сенсу його статті й загальної настанови.

Про доречність, чи так би мовити "органічність" пов'язування "великої літератури" з європеїзмом можна сказати одне: ясно, що якщо йдеться про глибші вартості й основи, це сполучення штучне, навіть суперечливе. Бо навіть, якщо не припускати, що кожний, хто проповідував "велику літературу", вірив у контрольований і керований літературний процес (а, до речі, навіть "найліберальніші" зраджували такі тенденції), ледве чи можна заперечити, що, крім маленької горстки, всі вірили в якусь місію, в покликання української літератури як такої й кожного письменника окремо. А це ґрунтовно різниться від "Європи" (під цим терміном можна розуміти тільки синтезу панівних мистецьких та інтелектуальних тенденцій, а не соціологічно чи статистично розмежований аґрегат літературних явищ), яку тоді, як і тепер, визначали космополітизм, плюралізм і влада аванґрдів. Як своєчасно зауважили (кожний по-своєму, очевидно) Шерех і Косач, саме намагання узаконити "велику літературу" Європою вказує на велику прірву між ними. Якщо характеризувати це категоріями відкритості культури, плюралізму, толерантності до інакодумців, гнучкості у вартостях і секуляризму, виникає думка, що ті два способи мислення — української еміґрації та "Європи" — дійсно далекі один

19. "Кожний, хто хоче бути письменником, мусить знати світову літературу і чужі мови. Він не письменник, поки цього нема, — підкреслюємо це категорично. Ера писарів і аполоґетів писаризму в літературі закінчилася. Люди без школи світового письменства можуть писати й друкуватися, — вони не письменники, і їхні писання нічого спільного з літературою не мають. Це — попередня кляса, перед вступом до літератури. Вона так само потрібна, як ще попередніша: вивчати літери, правила граматики й пунктуації" (*ЛНВ* 1948, 1, стор. 12).

від одного. Тоді, і ще на деякий час, емігранти були в Європі, але не були частиною Європи.

Якщо європеїзм становить (бодай формально) якусь програму й тим самим настанову на майбутнє, пов'язання з минулим, тоді історичний корінь того широкого комплексу, яким були мета та вартості "великої літератури", зосереджується передусім на особі й спадщині Миколи Хвильового. Це є той другий головний компонент, про який була мова раніше. Хоч спадщина Донцова, вісникізм і далі були помітні, вони були змушені займати оборонні позиції, частково теж і тому, що не так давно вони так ентузіастично підтримували фашизм і націонал-соціалізм. Хвильовий, навпаки, не тільки для таких як Шерех, Григорій Костюк або Юрій Лавріненко, що були з радянської України, але для різних письменників, критиків, інтелектуалів з різних частин України і з різним походженням був утіленням інтелектуальної й емоційної відвертості, оптимістичної й вольової настанови та, що найважливіше, глибокої відданості якості в літературі й в інтелектуальному житті, а разом з тим і погорди до провінціалізму; запах його слова був такий свіжий, що здавалося, що він ось тепер пише для літературного ярмарку. І це також причинилося до того, що контроверсія навколо Хвильового була така люта навіть за таборовими стандартами. Для деяких його єдиною позитивною рисою було його самогубство; інші обпльовували його за те, що він не тільки комуніст, але й чекіст і матеревбивця (ці останні прикмети виведено на підставі дослівного читання його прози). Але, залишаючи полеміку осторонь, видно, що центральні програмові тези "великої літератури" (тобто "Європа", а не провінційність, якість, а не народництво, почуття місії й оптимізм у майбутності української літератури) будували на Хвильовому. Поза тим, як це часто буває з героями національної культури, життя яких перетворюється на легенду, Хвильовий для деяких став моделем, парадигмою письменника переслідуваного, але не застрашеного бюрократами та політкомісарами творця літературних опіній, що показав твердість волі не тільки словом, але й діяльністю. Не випадково, що Шерех, у свій час такий же творець опіній, позичив назву для своєї першої збірки публіцистики від Хвильового ("Табір в літературі і література в таборі") і пізніше заоркестрував свою символічну смерть — публічно, бравурно, програмово — на кшталт смерті того ж таки улюбленого письменника.

Основна структура або Підмурок МУРу

Справжнє значення "великої літератури" можна знайти тільки в самих текстах, для літературного критика та для літературознав-

ця це завжди остаточне джерело "доказів" і документації. Тезу, що ми висунули раніше, що концепція "великої літератури" надишає зміст і саму тканину (тон, інтелектуальний діяпазон, різні композиційні й реторичні засоби тощо) окремих літературних творів можна й треба доказати; "велика література" ніяк не належить тільки тим, що говорять про літературу, тобто різним критикам і імпресарію від літератури. Але, з другого боку, зовсім не так уже легко показати, як саме ця мета й настанова формують даний твір, а може й усю творчість даного письменника. Поперше, кожний літературний твір — це завжди вузол різних зовнішніх і внутрішніх "причин", і наголошувати тільки одну, значить ризикувати викривленням цілості. Ще важливішим є те, що кожне узагальнення, тим більше історичне, потребує відповідної широкої мотивації гами фактів. Одначе, навіть якщо ще бракує нам тієї оптимальної ширини й глибини аналізу, можемо в провізоричному трибі запропонувати деякі характеристичні тенденції чи домінанти, що знаменують мистецький бік явища.

Один головний ефект, що відразу кидається в очі, це особливе узаконення деяких жанрів і унезаконення інших. Одним словом, діє тут певна, не вповні висловлена (або недовомвлена) поетика, що великою мірою базується на розрізненнях, які деякі критики роблять між "великою" й "малою" літературами, де "великі" жанри, як епос і роман, вбачають як суттєво вартісніші, естетично досконаліші, ніж такі "малі" жанри, як сатира, пародія, описи побуту й навіть лірика. Про ці останні критики залюбки висловлюються як про щось на зразок "літератури для домашнього вжитку"; це та архетипна східноєвропейська кухня, де ще не мита посуда співіснує з допіру випраними шкарпетками, а члени родини сходяться поїсти й посваритися; коли сальонно-шляхетні жанри призначені для взірцевої поведінки й на імпонування гостям, передусім чужинцям. Неминучим результатом такої ієрархії є викривлення голосу й композиції. Ми не в силі, розуміється, "доказати", що нудність романів Самчука або Докії Гуменної впливає тільки з такого, власне, викривлення, де бажання "великого діяпазону" зводиться до розтягненого темпу й шабльонної (але дуже "серйозної") проблематики. У випадку *Попелу імперій* Клена, одначе, немає сумніву — бо сам текст це підтверджує — що, з одного боку, епічний жанр вибраний свідомо й програмово, власне, щоб "виконати" дану ієрархію-норму, а, з другого боку, що саме ця штучно накинена зовнішня модальність є джерелом головних вад цієї поеми. Поставимо питання рубом: *Попіл імперій* — це монументальне фіяско, його бажані епічні й історіософічні ефекти майже завжди сходять на непереконливе, настирливо помпезне позування — саме тому, що справжній (хоч, на жаль,

прихований і викривлений) емоційний тон цього твору, як і його розповідна й пізнавальна настанова, нічого спільного не мають з епосом або історією й не дають себе перелицювати. Найсильніші риси твору — а він таки їх має — це майже без винятку інтимні спогади (зокрема з дитинства), де потреба судити імперії (не одну ж бо, а кілька!) і філософствувати про всесвітню історію ще не закорінилася. І повчально й сумно порівнювати *Попіл імперій* Клена з його *Проклятими роками* (1938) і бачити, як багато ефективніше цей раніший твір гармонізує емоції й досвід, голос і форму. В цьому творі кінцева молитва за померлих і переслідуваних справді зворушує, висловлюючи більше мудрости й співчуття й глибше розуміння всієї тієї трагічної доби, ніж який-небудь силувано "історіософічний" уривок з пізнішого опусу.

Друга поширена тенденція, яку породила потреба "великої літератури", а зокрема обов'язок промовляти від імени всього народу, це перемережування художнього твору публіцистичними заявами, мистецьки неперетравленим політичним змістом. Творчість Багряного взагалі, а його драма (або "драматична повість", як він її окреслює) *Моритурі* зокрема, служить добрим прикладом цієї мистецької самозради або попросту фальшу. Тут, так само як у літературі, що її пишуть за рецептами соцреалізму, не вистачає показати людські пережиття — їх завжди треба збагачувати закличками, заявами й грубим символізмом. Не можна допустити, щоб власний досвід енкаведівських тюрем говорив сам за себе, як одна краплина в морі страждання, як щось своєрідне й разом типове. Ні, героя тут треба зробити красномовним речником усього народу (й нащадком самого Хвильового); Маркса треба дослівно зробити в'язнем, щоб через його приниження й терор над ним банкрутство його теорії стало ясним навіть для найтупіших читачів чи там глядачів.

Самовбивчість цієї вимоги, цього аж надто свідомого критерію "величчя", проявляється навіть у добрих творах, витончених і оригінальних, як наприклад, *Еней і життя інших* Косача. Згубна риса, спільна для цієї повісти, як і для поеми Клена та драми Багряного, це інтенсивна літературна самосвідомість (в негативному розумінні слова, тобто в сенсі англійського self-consciousness), що явно паралізує ширший потенціал твору. Ця самосвідомість, що загальніше називаємо "літературщиною", це напевно найотруйніший овоч концепції "великої літератури". Цей грандіозний стандарт (легко уявити собі бідного письменника, перед яким постає ареопаг, що складається не тільки з Шереха, Державина й Грицяя, але й з усієї світової опінії, що колективно має судити його твори), цей стандарт-опудало не міг не накласти на письменницьку братію загальне, як це Гомбрович архивлучно назвав, "упупене". І неми-

нуча реакція письменника на цю інфантилізацію (а ми вже бачили, що критика цього періоду перенасичена педагогічною риторикою й позуванням) — це компенсація шляхом підкреслювання його літературності: він відкриває всі кляпани, щоб показати, що він також уміє грати на цьому інструменті. *Еней і життя інших* Косача служить прикладом цього оборонного механізму: цей твір не тільки підшитий літературними алюзіями, перекликами й цитатами з Шекспіра, Шіллера, Бодлера, Данте, Гоголя, Сервантеса й інших, але й в різних аспектах розповіді й розвитку героїв показує неспроможність знайти свій власний голос, саме тому, що так безнастанно й самосвідомо випробовує маску за маскою. Амбівалентність супроти літературних моделей не мусить бути літературною вадою — але тут вона є: не лише тому, що вона така настирлива, але й тому, що паралізує і голос, і динаміку повісті. В найгірші моменти (розуміється, не завжди), ця метатематичність завішує повість в декларативному — і поетизованому — тумані: речі, емоції, людей, ідеї не показують, але обвивають в "літературних" описах. Реквізити стають важливішими від акторів і від самої дії.

Слід ще раз сказати, що мова тут тільки про більш-менш оголені тенденції й несвідомі взори; це не свідомі позиції, а тим більше не програмові настанови. Але раз ми їх собі усвідомимо, то не можемо не бачити їхньої наявності — і закономірності. В найгіршому випадку, як це Костецький колись зауважив,²⁰ письменники зачинають вибирати зовсім невластиві їм ролі, щось на зразок тенорів, що стараються співати басо профундо — а все тому, що так "історія веліла". В кращому випадку фалш є прихованіший і полягає в тому, що письменник, щоб виконати якусь абстрактну норму "величчя", зраджує потенційність свого мистецтва, позолочуючи квіти.²¹

Якщо все це трохи плинне через те, що окреслює індивідуальний мистецький твір і психологію творчості, є все ж таки один момент — до речі йдеться тут про конкретну та соціологічну структуру — що набагато категоричніше характеризує "велику літературу". Але спочатку вдумаймося ще раз у суть аргументу.

Проголошуване програмове окреслення "великої літератури" вже всім відоме: це створення літератури, що мала б віддзеркалити велич і глибину українського духу й українського досвіду,

20. "Про єдність різноманітного й суперечливого", *Слово*, збірник 1 (Нью-Йорк, 1962), стор. 325.

21. В одній пізнішій статті Шерех говорить про "фальшивість" усього покоління поетів; тут він уживає це поняття в іншому й вужчому контексті: "Покоління бере фальшиву ноту", *Нові дні*, січень 1953, стор. 6-9.

літератури, що була б багатогранною, плюралістичною й досконалою й тим самим "не гіршою від інших великих літератур"; літератури, що була б "європейською", а не провінційальною, що заїмпонувала б світові, що допомогла б українській політичній справі, ставши підмурком відродженої держави. Всі ці напевно дуже щирі, але здебільша утопійні дезидерати базовані на свідомому й несвідомому почутті місії. Свідомий бік цього почуття виявляється, власне, в цих дезидератах, точніше — в їхньому проголошуванні. Несвідомий бік — це її невідривний антипод, що складається з почуття травми й страху, травми недавніх страхіть і ще раз розбитих надій і страху не тільки перед незнаним майбутнім, але й перед неминучою потребою сконфронтуватися з дійсністю як такою. Бо багато емігрантів, що так довго вважали себе "європейцями" (зокрема в контрасті до "азійських" чи там "варварських москалів" — ясно, що мова здебільша про галичан), а тепер нарешті опинилися в самому серці тієї ж Європи, не могли не побачити контрасту між нею й собою й, мабуть, ніколи перед тим не чулися такі голі, виставлені на осуд і неадекватні. І, справді, деякі одиниці (літературні й мистецькі критики) час від часу вказували на те, що українське культурне життя — навіть в порівнянні до розбитої Німеччини — жалюгідно провінціяльне й недорозвинене. І, власне, тому була величезна потреба заперечити тому станові й бодай символічно відкинути його: "велика література", що деяким могла здаватися видумкою кількох критиків і "лівих експериментаторів", а ще іншим конспіративним (і, зрозуміло, отруйним) овочем однієї організації, насправді була висловленням глибоковідчуті потреби (І тут звичайно треба бачити й феномен, й епіфеномен, тобто, з одного боку, саму потребу й, так би мовити, ідеальну вартість як таку, і, з другого — їхню артикуляцію у вигляді обговорюваних тут тез. Ці речі не завжди синхронні — наприклад, свій *Політ імперій* Клен почав писати перед тим, як "офіційно" проголосили тезу про "велику літературу" — але обидві тези тісно пов'язані. Дана вартість і літературний факт, тобто текст, що її втілює, не тільки пов'язані з теоретичною артикуляцією, але й її підмуровують, і передбачають). Ще не було випадку в історії української літератури, щоб літературне гасло чи програма мали такий культурний резонанс і задовольняли таку глибоку потребу. Ця потреба символічного самоствердження й компенсації за різні історичні травми й невдачі була конечною для групового почуття власної гідності й тим самим духового перетривання. Як ми вже бачили, і символічний (наприклад, в літературних організаціях чи в суспільній діяльності) і компенсаційний моменти (в самих творах) здебільша не сприяли справжнім естетичним досягненням, але на це не було ради — такі були

часи. Словами Теока (*Карикатура з літератури*, 1947, стор. 28): "In the bad time — there are the bad writers".

Базою всього того — тобто свідомих й несвідомих потреб та бажань — є структура, що дає нам суцільне окреслення цього періоду й ролі, яку теза про "велику літературу" мала в ньому відіграти. А це є доволі простий факт, що літературна дійсність того періоду, в усіх своїх розгалуженнях, звернена безпрецедентним чином на читача. Читач, розуміється, завжди чинник у літературному рівнянні; його присутність, разом з письменником і текстом, становить комунікативну функцію літератури. Але наголос може бути різний, і в цей період, як уже зазначено, зв'язки між письменником і його читачем чи точніше — піднесення читача високо понад письменником і його твором — особливо виразні. І під тим оглядом також період ДіПі — винятковий в новітній українській літературі: бож рідко коли над письменником і його твором так домінували невисказані вимоги потенціального читача й відкрито проголошувані претенсії дійсних читачів і їхніх різних (часто доморобних) речників (Щоправда, тут можна добачати певну конкуренцію з українською літературою, що виходить під егідою чи пак кормогою соцреалізму. Але читач там уповні опосередкований — в офіційній літературі урядовими обмеженнями й цензурою. Рівночасно письменники, що потрапляють до естаблішменту, дістають привілеї та статус, недосяжні для еміграційних письменників, дарма що й вони можуть розпинатися за свою партію).

Хоч у період, про який ввесь час мова, програма й мета "великої літератури" не вповні тотожні (тут і там були письменники й твори, що їх годі пов'язувати з "великою літературою" — так само, як у період романтизму були письменники й тексти, які не поділяють романтичних вартостей і поетики), орієнтація на читача й похідні від неї реторика, поетика й світосприймання, становлять ґрунтовну сполуку між тими двома явищами й дозволяють нам бачити "велику літературу" як домінанту в мисленні цього періоду. Доказів на це — безліч, і тут можна тільки зазначити деякі видатні факти й рубрики, в які вони вкладаються.

Посиланнями на читачів, турботами про те, чи читач розуміє та чи він заангажований більш чи менш виразно висловленим переконанням, що тільки загальна апробата чи одностайність колективу (як це сказав Тувім, "kupa, kupa ku potędze") означають справжню силу, роються різні теоретично-програмові статті, рецензії та полеміка. Гасла, про які ми вже говорили — "місія", "поклик нації", "вимоги доби" (чи там "історії"), і, ясна річ, ціла гама воєнних образів — все це нагадує політичне ораторство та мітинги. Концепція, що українська еміграційна література повинна

орієнтуватися на політичні інтереси, і, до речі, вони повинні її оформлювати, постійно чекає за лаштунками на те, щоб політкомісари від літератури або критики, що залюбки грають ролю політкомісарів, витягнули її на центр естради (Добрий приклад цього в "Одвертому листі до Ю. Шереха" Юрія Бойка, в якому критик картає теоретика МУРу за його аполітизм і за те, що він толерує аполітизм у таких як Косач, а тоді заявляє з непорочно циркулярним розумуванням, що "Українська політика і українська література мають поміж собою спільне те, що і одна і друга повинні стояти при джерелах національного життя. Тоді вони матимуть антеївську силу. В цій спільності джерела закладена природна передумова їхнього союзу").²² Коли група невдоволених письменників, називаючи себе "Світання" (дослівно вони себе окреслюють як "ідеалістична літературна група «Світання»"), відколюється від МУРу, їхній відвертий лист до правління цієї ж організації (*Неділя*, 7 грудня 1947) має всі ознаки заяви, що віщує партійну схизму; головний закид, очевидно, це баламучення народу чи пак читача. Зазначивши, що "Об'єднання МУР ґрунтовно скомпромітувало себе і свою видавничу марку «Золота брама» низкою публікацій, мистецьки маловартісних, а зокрема — ідейно фальшивих і глибоко некорисних для української національної літератури", і перерахувавши відтак головні твори Косача та Шереха, автори цього листа наголошують, що "літератори, що найбільше спричинилися своїми друкованими виступами до компромітації об'єднання МУР в очах національно свідомого читача, а саме — Ю. Косач і Ю. Шерех — і надалі лишаються для широких читацьких шарів немов головними репрезентаторами ідейної лінії МУР-у...".

Читач, однак, не виступає тільки як збентежений, ошуканий або обурений об'єкт авторських хитрощів.²³ Іншими словами, він не є тільки конструйований демагогічно, тобто штучно накинутими політичними чи ідеологічними міркуваннями. Він — також

22. Ю. Бойко, "Одвертий лист до Ю. Шереха", *Орлик*, листопад 1947, стор. 20. Подібний неприховано політичний підхід вбачають у статті Бойка про Барку "Про Василя Барку і про дещо принципове" (*Орлик*, травень 1947, стор. 21-23), де він картає поета за брак виразної політичної лінії чи постави і значущо радить йому відкинути "абстрактний гуманізм" і вийти на єдину правильну дорогу: войовничого націоналізму.

23. Див. зокрема рецензію Д. Г. "Фосфоризуюче болото", *Орлик*, жовтень 1947, стор. 32, і діятрибу Грицяя — на довжину монографії — проти Косача, Костецького й інших подібних інтелектуальних і моральних "банкротів": "Банкрот літератури", *Орлик* 1947, 9-12, і 1948, 2-4. Його незмінний тон високого обурення також подає моменти (ненавмисного) комічного відпруження.

неприхований адресат. Це найвиразніше в педагогічній настанові (модальності), що нею критики так радо користуються. Часами таки виникає враження, що розмову про літературу зводять до букварів і лекцій бонтону, до *Kinderstube* і виховування малих і дорослих дітей, та, кінець-кінцем, до повного "упупеня".²⁴ Історичні пов'язання цього стану речей з просвітою та з традиціями народництва без сумніву заслуговують на докладніше дослідження.

Немає також сумніву — це ж бо голий факт, а не інтерпретаторська формула — що критика цього періоду переживає розквіт і навіть досягає певної гіпертрофії. І це також віддзеркалює орієнтацію на читача, бо велика більшість цих писань (закономірно й зрозуміло) звертаються не до формальної, "внутрішньої" аналізи, а до загальних тематичних або суспільних категорій. В чисто функціональному сенсі, тобто абстрагуючися від тону, змісту й рівня цих писань, критика таборового періоду виконує природну роль розмови про літературу з певною публікою; під сучасну пору в еміграційній літературі критик говорить тільки з маленькою горсткою інших критиків.

Найважливішим, однак, є те, що питання читача, питання, що й як для нього писати, становить той ґрунт, на якому "велику літературу" висаджують у повітря і на тому замикається цей період еміграційного писання. Щоправда, бомбу чи бомби наставлено й підірвано рано, але літературні будівлі — власне, тому, що збудовані зі слів, а не з цегли — і вони довше розпадаються. Головні саботажники, як це всі давно підозрівали, були Костецький і Косач — обидва основоположники цього об'єднання. Їхня ересь, вибухова речовина, не була, як це тоді думали, їхньою аполітичною настановою (ані навіть Косачевий пристрасний наступ на вісникізм); це не був їхній "європеїзм", ні "ліве" експериментаторство,²⁵ авангардна поетика чи еротична тематика (того останнього, на жаль, було дуже мало). Їхня ересь полягала, попросту, в тому, що вони відкинули гегемонію читача, і, щобільше, звели його до найменш істотного чинника в трійді літературної комунікації. Косач це зробив безпосередньо й полемічно, в ході обґрунтування ліберальних, гуманістичних вартостей; його гас-

24. Крім Грицяя, критик, що до цього береться з найбільшим запалом і почуттям місії — це Шерех. Див., наприклад, початок його статті "Етюди про «незрозуміле» в літературі", *Арка* 1947, 4, стор. 1, і вступ та окремі статті в *Не для дітей*.

25. Гра Костецького зі словом "камбрбум" в його оповіданні "Божественна лжа" (*Хорс*, стор. 49-68), стала для деяких критиків доказом його "здегенерованого" браку серйозності.

ло — "за суверенність письменника" — хоч стоїть як заголовок одного розділу його "Вільної української літератури" (*МУР*, збірник 2), є по суті її центральною темою. Аргумент Костецького — тонкіший, посередніший, і в остаточному підрахунку, плодотворніший. Він пропонує реформулювати питання: "не *що*, а *хто* і *як*". Ідеться про те, що треба постійно знаходити свою індивідуальність, і на це — в самому принципі — немає готових формул. І критик, і письменник повинні ставити питання, а не проповідувати відповіді.²⁶ Ніщо не могло так підтяти тезу про "велику літературу"; вона ж бо, власне, тому що була програмою з ясно наміченими метами й дезидератами, постулювала відповіді. І нас зовсім не повинно дивувати, що тоді, коли Костецького бичували за різні, часами зовсім дрібненькі прогріхи, про цю ересь якось не згадували. Її попросту ніхто не зауважував: матерія не розуміє антиматерії.

І також не повинно нас дивувати, що естетична програма суверенного індивідуалізму, справжньої — нереторичної — відвертості до нових і "чужих" ідей та моделей, інтуїтивного відкидання штампів, місій і організаційної надбудови з її "керуванням" літературою — все це, що в зародку крилося в косо-язиких і пробних міркуваннях Костецького, прийняло та наділило змістом наступне покоління, так звану Нью-йоркську групу. Може це жорстоко (історія тільки такою й буває), але здається, що найбільшим досягненням МУРу було те, що він дав притулок таким "диверсантам", а досягнення "великої літератури" в тому, що вона так швидко породила свою антитезу.

26. Ігор Костецький, "Український реалізм ХХ сторіччя", *МУР*, збірник 3, стор. 34 і далі.

СУЧАСНІСТЬ

ЛИПЕНЬ-СЕРПЕНЬ 1986 — Ч. 7-8 (303-304)



АВСТРАЛІЙСЬКА ПОЕЗІЯ

Гр. Грабович: «ВЕЛИКА ЛІТЕРАТУРА»

В. Попович: МИХАЙЛО КМІТ

І. Кедрин: ПРО Е. КОЗАКА
ТА ЙОГО КАРИКАТУРИ

Л. Фоср: АМЕРИКАНСЬКІ ПАЛОМНИКИ ДО СРСР

Г. Дамусіс: СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ В ЛИТВІ

Дарія Ребет: ДО ПОЧАТКІВ УГВР

В. Маркусь: УГВР НА ТЛІ ПОДІБНИХ
ВИЗВОЛЬНИХ РУХІВ

ISSN 0585-8364

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО, СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

ЛИПЕНЬ-СЕРПЕНЬ 1986

Ч. 7-8 (303-304)

**РІК ВИДАННЯ ДВАДЦЯТЬ ШОСТИЙ
МЮНХЕН**

«SUČASNIST» – JULI-AUGUST 1986

MÜLLERSTR. 33, RGB., 8000 MÜNCHEN 5

Редакція:

Тарас Гунчак, *головний редактор*

Богдан Бойчук, *література*

Богдан Певний, *мистецтво*

Олександр Женін, *мовний редактор*.

Редакційна рада: Вольфрам Бургардт, Юрій Божик, Василь Витвицький, Роман Ільницький, Всеволод Ісаїв, Анатоль Камінський, Анджей С. Камінський, Ізраїль Клейнер, Богдан Кордюк, Іван Кошелівець, Юрій Луцький, Василь Маркусь, Джеймз Мейс, Кирило Митрович, Богдан Нагайло, Володимир Нагірний, Аркадія Оленська-Петришин, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Ярослав Розумний, Богдан Рубчак, Франк Сисин, Роман Сольчаник, Данило Гусар-Струк, Юрій Шевельов.

Видає: Українське товариство закордонних студій «Сучасність».

Усі матеріали до редакції просимо надсилати на адресу:

Sučasnist,
254 West 31 St., 8th floor,
New York, NY 10001

Редакція не приймає матеріалів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті й правити мову.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора й видавництва. Передруки матеріалів з України дозволені за поданням джерела.

Резюме статтів цього журналу друкується і реєструється в *Historical Abstracts*.

Gemäss dem Gesetz über die Presse vom 3. 10. 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemäss der Verordnung zur Durchführung dieses Gesetzes vom 7. 2. 1950 wird mitgeteilt:

Inhaber und Verleger: Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien
«Sučasnist» e. V. München.

Geschäftsführer und für den Inhalt verantwortlich: Z. Sokoluk.

Anschrift für alle:

Müllerstr. 33, Rgb. (Telefon 26-37-73)
8000 München 5
Bundesrepublik Deutschland.

Зміст**ЛІТЕРАТУРА**

- 5 *Марко Павлишин* (редактор-гість): Австралійська поезія. — *Джон Трантер, М. Дранзфілд, Дженніфер Мейден, Дж. Міллет, Л. Муррі, Б. Дов, Дж. Форбз, А. Д. Говп, К. Гарт, В. Баклі, Розмарі Добсон, Ф. Мартін, Фей Цвіккі, Антігона Кефала, Джудіт Врайт, Р. Грей, Е. Сент, Джудіт Родрігес, Дженніфер Стравс, Сільвія Кантарізіс*. — З англійської переклав *Марко Павлишин*.
- 21 *Дженніфер Стравс*: Огляд сучасної австралійської поезії. З англійської переклав *Б. С.*
- 29 *Джойс-Керол Овтс*: «Відлига» (Зі збірки «З нічного боку»). З англійської переклала *Леся Храплива-Шур*.
- 44 *Перекладач*: Про авторку «Відлиги».
- 46 *Григорій Грабович*: "Велика література".
- 81 *Наталя Лівіцька-Холодна*: Терпко в серці.

МИСТЕЦТВО

- 83 *Володимир Попович*: Михайло Кміт (1919-1981).
- 93 *Іван Кедрин*: Дещо про Едварда Козака та його карикатури.
- 104 *Марко Павлишин*: «Окраїна» Анни-Марії Микити на мелбурнській сцені.
- 110 *Павло Ярешко*: На срібному екрані.

ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

- 123 *Люїс С. Фоср*: Американські паломники до Радянського Союзу в 1917-1932 роках. Формування складової частини ідеології Нового курсу (New Deal).
- 139 *Юзеф Дарський*: Напрями польської східної політики (II).

НА АКТУАЛЬНІ ТЕМИ

- 154 *Сергій Мюге*: Про колишніх катів та полювання на них.