

літератури. Найбільше хвилювала П.Тичину втрата кордоцентричної етики. Мотив “Як страшно!.. людське серце /До краю обідніло” варіювався вже в інших збірках поета. Революція як аморальний стан, як патологія суспільства — таким був лейтмотив наступного видання “Замість сонетів і октав” (1920), присвяченого Г.Сковороді. Ще більш розгубленим виглядав поет у збірці “Плуг” (1920), змальовуючи свого ліричного суб’єкта, розірваного між “омарсельєзиними світами” та кривавою дійсністю, підступно знадженною фантомною обіцянкою “світлого майбутнього” (“Зразу ж за селом...”). Аристократичний дух кларнетизму не терпів егалітарних консонансів, що загрожували його світлоритмам, був виразником духотворчої ідеї всеєдності, що розгортала ймовірну перспективу оновлення людини.

Однак кларнетизм поволі втрачав ознаки “гармонії сфер”, виштовхувався у лінійний простір, розпорошував свою світлотворчу енергію, свої світлоритми, що спостерігалось вже у циклі “В космічному оркестрі”, де щойно одуховлений космос заповнювався безживними гаражами та деградованими інфузоріями. Останній спалах кларнетизму був помічений у виповненій стихією “вітаїзму” збірці “Вітер з України” (1924). Його вже треба було віднаходити в механістично конструктивістському “Чернігові” (1931), а в наступних виданнях періоду “соцреалізму” — то й поготів. Тут годі шукати поезії, однак майстерна версифікація не втратила свого значення, оскільки розкривала присутній портрет тоталітарної істоти, перейнятої класовою ненавистю та рабською залежністю від комуністичних міфів. Лише в окремі періоди, як-от під час Другої світової війни, у поемі “Похорон друга” з’являються окремі відблиски кларнетизму, якому не було місця в системі псевдохудожнього методу соцреалізму — надійного знаряддя контролю компартії над письменством, приреченим на жорстокі репресії. За дароване життя П.Тичина змушений обрати собі принизливу роль одержавленого поета, переступивши через совість та потужності свого таланту, римувати фальшиві оди на честь вождів антилюдського режиму, відмовитися від неповторного кларнетизму, що лишився нереалізованою естетичною концепцією, однак відкрив перед українською літературою нові обрії.

Микола Сорока

ЕМІГРАЦІЯ ТА ПИТАННЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ЮРІЯ ШЕРЕХА (1945–1956)

*Пустеля чужини — може й найбільша підстава для
нашої надії на велике майбутнє нашої літератури.*

Юрій Косач

Вигнана і бездомна українська література...

Юрій Шерех

На початку української незалежності Ю. Шерех писав про одну з особливостей того періоду — повернення літератури української діаспори¹, яка тривалий час була недоступна ні для читача, ні для критика в Україні, а тепер викликає посилений інтерес як просто до недавнього минулого десь поза теренами країни, так і до минулого як частини тягlosti єдиного культурно-мистецького процесу.

¹ Див.: Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів // Сучасність. — 1993. — № 4. — С. 68–93.

Центральною в українській літературній еміграції саме й була постать Шереха, інтелектуала та аналітика, ученого досить самокритичного, який часто повертався до переоцінки своїх попередніх поглядів, що знайшло відображення в його творчому доробку². Критик дає відповіді на питання, які вже частково порушувалися ним у попередніх працях, зокрема щодо найбільш насиченого періоду МУРу та невдовзі після нього (1945–56). Питання ці стосувалися найпринциповішого і найфундаментальнішого — шляхів розвитку української літератури не лише на новому часовому, а й просторовому — еміграційному етапі.

Тож спробуймо простежити, як у поглядах Ю.Шереха відбився розвиток української літератури першого післявоєнного десятиріччя, зумовлений еміграційними обставинами.

Сучасна теорія еміграції й діаспори великого значення надає поняттю ідентичності. Наприклад, канадський соціолог Пол Вайт³ пов'язує еміграцію з *поняттям ідентифікаційного зсуву (identity shift)*, що є складним комплексом змін на різних рівнях: вік, сім'я, соціальний статус, релігійні погляди, культура, а також на рівні етносу-нації. Невіддільним від ідентифікаційного зсуву є стан невизначеності і необхідності вибору. На новому місці письменник постає перед складним (часом нерозв'язним) вибором, який не виникав у минулому, як-от місце в новому суспільстві, нове культурне і літературне середовище, функціональність мови тощо. По-новому постають для нього не лише питання місця, а й часу. Це і його взаємопов'язаність із попередніми поколіннями діаспори, тяглість традиції, еволюція власної ідентичності в нових умовах, а з другого боку — зростання часової віддаленості від батьківщини.

Ідентифікаційний зсув внаслідок еміграції зумовлює безліч змін, але насамперед — це роздвоєння між минулим і теперішнім, між почуттям втрати і необхідності набуття, створення чогось нового, що часто асоціюється з бінарною опозицією смерть — відродження. Справді, щось помирає, але щось має народитися. Зокрема, в лоні еміграції мала відродитися ціла українська література. "... тепер перше завдання МУРу, — заявив Шерех, виступаючи на його І з'їзді, — відновити літературний процес"⁴.

Особливістю літератури МУРу і післямурівського періоду є високий рівень самоусвідомлення свого еміграційного буття, зумовлений почуттям роздвоєння: з одного боку, безпосередня причетність до сучасного літературного процесу, до культурного відродження 1920-х років чи до діяльності празької школи та ЛНВ. Природно, що центральними у програмних документах мурівців постали поняття України й української нації як єдиної духовної ойкумени, для якої буде творитися література на новому еміграційному етапі: "Сучасні завдання українського мистецтва в основному ті самі, що й десяток чи два років тому — беззастережно, повно та віддано стояти на сторожі інтересів нації, ... його провідне завдання — мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовності в минулому, тепер і завтра"⁵. З другого боку, штучна відрубність від цих процесів, усвідомлення перерваної тяглості традиції. Чим яскравіше бачилося минуле, чим воно було ближчим, недавнім, тим випукліше усвідомлювалося теперішнє й неоднозначно вимальовувалося майбутнє.

Ставлення Шереха до еміграції як явища не було однозначним: романтичне захоплення та прагнення об'єднати всіх із часом змінилося на повне розчарування та тривалий відхід (з 1956 р.) від активного літературного життя. Проте вже на

² Див.: *Юрій Шерех (1941–1956). Матеріали для біографії // Не для дітей. Нью-Йорк: Вид-во "Пролог", 1964. — С. 5–33.*

³ *White P. "Geography, literature and migration" in Russell King. — London; New-York, 1995.*

⁴ *Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції // Не для дітей. — С. 189.*

⁵ *Чого ми хочемо // МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики 36. І. — Мюнхен; Карльсфельд, 1946. — С. 4.*

початку еміграційного періоду Шерех із проникливістю теоретика бачить поки що ледь помітні небезпеки, які таїть у собі еміграція, насамперед формування психології повернення. Проводячи паралелі з французькою еміграцією рубежу XVIII—XIX ст., він уже 1947 р. доходить сумного висновку: “Еміграція завжди стає осередком реставраційних тенденцій і прямувань. Але реставрувати ніколи нічого не можна”⁶.

Звичайно, соціально-організаційна невлаштованість емігрантів відіграла певну негативну роль, особливо це стосувалося особи письменника: “У краях нового поселення перспективи письменників безрадісні, ніж навіть інтелігентів іншого фаху. Коли маляр чи скульптор чи музика можуть обслуговувати чужу аудиторію, коли науковець може стати до праці в чужих навчальних і наукових закладах, то для письменника, чия творчість до глибини зв’язана з мовою, перехід на чужу аудиторію майже неможливий”⁷.

Слід зазначити: Шерех добре розумів, що в емігрантському літературному середовищі існують не лише вікові, регіональні відмінності, а й художньо-світоглядні розбіжності. Проте з метою культурного та літературного самозбереження слід було будь-що об’єднатися. Критикуючи політичний еміграційний досвід партійної роздрібненості, Шерех вважав, що “вся українська література на еміграції має спільне ідеологічне підґрунтя, а розвиток індивідуальних і групових особливостей цілком можливий у межах загальної творчої співпраці та перманентної дискусії”⁸. Навіть із суто практичною метою, передбачав він, така надорганізація мала ту перевагу, що створювала особливу атмосферу, своєрідний творчий діалог, в якому зростала б література.

Отже, можна зробити припущення, що саме еміграційний стан був однією з причин, що спонукали українських митців до об’єднання в межах МУРу, до компромісів і балансувань задля збереження єдності літературно-мистецьких сил в умовах небезпеки їхнього розпорошення на еміграції. В післямурівський період, коли Шерех уже відходив від активної літературної діяльності, ця функція перейшла до “Слова” — об’єднання українських письменників в екзилі.

Письменникам-емігрантам, на думку критика, притаманні три типи поведінки: 1) махати руками й галасувати перед насунанням танка (тип Дон-Кіхота); 2) мріяти в закутку про реставрацію того, що не можна повернути (тип Санчо-Панси); 3) намагатися зрозуміти свій час і знайти в його русі передумови для здійснення своєї програми, своїх бажань (позиція тверезого розуму)⁹. Важливими є спроби розв’язання письменником конфлікту еміграція — простір — час. Трактуючи здатність людини пересуватися в просторі як “благословення”, він однак застерігає від небезпеки пересування як просто втечі, що виростає з “нерозуміння свого часу і небажання його розуміння, з відчуття страху і розгубленості”, що “завжди кінчаються тріумфом часу над дезорієнтованою й розчавленою людиною”¹⁰.

Ю.Шерех, хоч і з певним романтичним запалом, пропонує діяти відповідно до вимог часу, в чому і вбачає місію еміграції: “Еміграція може бути відходом у простір, щоб перешикуватися відповідно до вимог часу, зібрати сили — і відвоювати втрачений простір і ствердити себе в своєму часі. Така еміграція — є благо; вона виконає місію свого народу або стане на чолі народу в виконанні ним своєї місії”¹¹. Оця бінарність “місія—втеча”, що викликана еміграційним станом, виступає лейтмотивом літературно-критичних поглядів Шереха і є вагомим ключем до розуміння української еміграційної літератури.

⁶ Шерех Ю. Наша сучасність — наше мистецтво // Друга черга. — Сучасність, 1978. — С. 334.

⁷ Його ж. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949 // Не для дітей. — С. 273.

⁸ Там само. — С. 232.

⁹ Шерех Ю. Наша сучасність — наше мистецтво. — С. 334–335.

¹⁰ Там само. — С. 332.

¹¹ Там само. — С. 332.

В тезі про місійність, без сумніву, пробивається народницька та радянська риторика про служіння інтелігенції своєму народові. Проте в цьому випадку вона впливає з усвідомлення реальної ситуації в Україні, в якій художня література не виконувала своєї основної — культурно-мистецької — функції, а сама Україна постала перед небезпекою насильницької русифікації та перспективою денационалізації. Тому, позбавлена реальних державно-політичних важелів самоствердження, еміграція, природно, вбачала в духовній сфері, в мистецтві спосіб плекання національної ідентичності у своєрідних кордонах своєї суверенної “держави слова” (Орест)¹². “Якщо не могло бути батьківщини на географічній мапі, ми могли збудувати батьківщину в наших душах. Літературні, мистецькі твори, що постануть з нашого об’єднання, будитимуть душі, свої й чужі. Повнова будова України почнеться з таких творів”¹³.

Водночас втеча відбувається через внутрішню безпорадність щось змінити в цьому світі, через фатальність якихось вищих, незалежних від людської волі, сил. Такий стан роздвоєння й невизначеності свідомо чи підсвідомо вловлювався в еміграційному середовищі. М.Шлемкевич, наприклад, побачив тут “загублену українську людину”¹⁴. Подібної думки дотримувався і Шерех: “Тут тяжко забігти вперед, — але теперішній етап нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробовувань, етап, коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз іраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомості, розхитаної душі”¹⁵.

Проте втечу можна розглядати глибше — як філософську категорію: “ісход” (Маланюк), відірваність, втрата ґрунту (Шерех), втрата почуття реальності через часові та просторові зміщення, скитальство (Косач). Це значною мірою вплинуло на особливу ідейно-тематичну спрямованість еміграційної літератури. Наприклад, у поезії критик вбачає “внутрішню релігійність різних відтінків”: космічне богоборство Осьмачки, світлий храм Грааля у Клена, біблійність Барки, апокаліптичність Стефановича, езотеричність Ореста, історіософічність Маланюка тощо. Подібні універсальні мотиви зустрічаються і в прозі Винниченка, Осьмачки, Косача, Барки. Зокрема, Косач, на думку Шереха, “...відійшов від реальної України і шукає уявної, чарівної — поза нею, в Європі”¹⁶.

З подібної перспективи можна розглядати і “Старшого боярина” (1946) Осьмачки, твір №1 для Шереха, твір-зразок національно-органічного стилю, який має наслідуватися і за яким майбутнє. Але чи не є це поверненням у чудове й ідеальне українське минуле? Тим більше, як пише Шерех, цей твір не сучасний у загальному розумінні, це радше “візія єдності світу в його позачасових і позапросторових первнях”, це творення України не географічної, а духовної. Власне, Шерех сам дає відповідь на поставлене питання, говорячи про вихідну тезу авторового світосприймання як “мізерність людини супроти космосу”, як її самотність¹⁷. Можливо, в такому сенсі згодом можна буде розглядати цілком нове явище еміграційної літератури — жанр мітологічної візії¹⁸.

Шерех трактує нерозуміння часу, втечу як трагедію еміграції. Але ж втечу можна трактувати ширше. Можна цілковито розчинитися, асимілюватися, а можна

¹² Як тут не згадати досвід УНР, коли справа національного утвердження, зокрема, покладалася на український хор під керівництвом О. Кошиця.

¹³ Шерех Ю. МУР і я в МУРі // Третя сторожа. — Балтимор; Торонто, 1991. — С. 369.

¹⁴ Шлемкевич М. Загублена українська людина. — Нью-Йорк, 1954.

¹⁵ Шерех Ю. Стилі... — С. 191.

¹⁶ Там само. — С. 211.

¹⁷ Його ж. Над Україною дзвони гудуть // Не для дітей. — С. 275–287.

¹⁸ Костюк Г. З літопису літературного життя в діаспорі // Сучасність. — 1983. — С. 460. Автор, зокрема, говорить тут про твори Докії Гуменної “Епізод із життя Європи Критської”, “Велике Цабе”, “Золотий плуг” та “Благослови, мати!”.

побачити її не тільки як трагедію, а й як художньо досконало змальовану у творах реальність, хай і трагічну. Якщо звернутися конкретно до текстів цього періоду, то більшість із них – це повернення на батьківщину.

Щодо ще однієї еміграційної ознаки Ю.Шерех вживає знакову метафору літератури цього періоду – “без ґрунту”¹⁹. Критик вбачає в ній неабияку проблему, зумовлену страхом втратити основи звичного укладу життя і починати все спочатку. Для прикладу він узяв новелу М.Коцюбинського “На камені” (1902), в якій головна героїня Фатма, втрачаючи ґрунт (тобто власну домівку), гине. Тут Шерех проводить паралель із фільмом Росселіні, в якому головну героїню – діпстку з Литви, яка вийшла заміж за італійського рибалку й оселилася на острові – спіткала подібна доля, коли вона спробувала втекти і дістатися свого ґрунту. Отже, вимальовується модель: безґрунття – втеча – повернення (нездійснене) – смерть. Безґрунттяство Шерех також бачить в образах Ірина й Галочки в повісті Ю.Косача “Еней і життя інших”. Власне у самій назві, подібно до “Енеїди” Котляревського, вловлюється мотив блукання в пошуках свого “закутка” і, зрештою, твір закінчується на оптимістичнішій ноті: “В “Еней і життя інших” може ще нема знайденого ґрунту..., але є рішучість той ґрунт знайти, є вирушення на пошуки”²⁰.

Важливий суто еміграційний аспект української літератури, пов’язаний із просторовим переміщенням, – її ставлення до історичної батьківщини, власне бачення, розуміння, яке тепер віддаляється в часі. Тому цілком реальна поява таких ознак, як колективна пам’ять, міф про батьківщину та її ідеалізація – процес, якому Шерех дав влучну назву “обемігранчування письменника”. Ні, критик не скаржиться на брак творів: “Емігранти дуже багато говорять і пишуть про Україну. Але чим більше вони про неї говорять і пишуть, тим більше вони втрачають уявлення її”²¹. І такі прояви він завважив у чи не найзакоріненішого в Україні Осьмачки, який, на думку письменника, опинився на “еміграційному роздоріжжі”.

На еміграції, вважає Шерех, витворилося дві оцінки “підсовєтських” українців: мученики, святі й борці за волю та розкладені “совєтами”, ні на що не здатні. І це “показує вимріяність і далекість від дійсності обох цих типово еміграційних, у відриві від дійсності, у прекрасному далеко посталих поглядів”²². Такі собі ідеалізовані стереотипи. Тому для нього смішно звучить коментар одного з “наглядових” критиків стосовно “Мани” Докії Гуменної про те, що “...люди під совєтами не можуть дозволити собі на вишукане “романсування”²³.

В еміграційних умовах іншої специфіки набувають орієнтаційні спрямування української літератури. На противагу Хвильовому та Зерову, які багато теоретизували про Європу, емігранти опинилися безпосередньо в тій Європі, що знову викликало дискусію щодо європейської орієнтації, взаємозв’язок національного та світового. Хвильовий все такий же актуальний, але його погляди модифікуються. Географічне і психологічне зміщення, очевидно, зумовило розширення тези “Україна-Європа” до “Україна-світ”. Тоді як Хвильовий і Зеров більше звертаються до поняття Європа, посилаються насамперед на європейські здобутки, називають конкретні імена відомих європейських діячів, то Шерех, опинившись у центрі Європи, все частіше звертається до понять світ, Захід, загальнолюдський, універсальний, світовий тріумф тощо. Хвильовий для порівняння часто говорить про російську культуру, Шерех же все частіше посилається на західні імена. З одного боку, Шерех, перейнятий гаслами Хвильового, романтизує

¹⁹ Варто згадати “Без ґрунту” В.Домонтовича, Ю.Косач вживав термін “безґрунттяни”.

²⁰ Шерех Ю. Прощання з учора // Друга черга. – С. 306.

²¹ Його ж. Мені аж страшно, як згадаю (“Плян до двору” Т. Осьмачки) // Друга черга. – С. 187.

²² Його ж. Так було, чи так мало бути? // Не для дітей. – С. 170.

²³ Його ж. Реабілітація людини // Там само. – С. 384.

Європу, Захід. Він ще чітко не бачить місця України та її культури в нових умовах. Адже це перша такого роду повноцінна еміграція. Принаймні творчі сили видавалися значними й різнобічними. "Ми свідки і учасники початку нової хвилі нашого літературного процесу, — що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю. Чи ми будемо й свідками його вершин, його гребеня, його світового тріумфу, — а це буде світовий тріумф — не відомо"²⁴. Оці, з одного боку, невпевненість ("Чи ми будемо й свідками його вершин... — не відомо"), а з другого — абсолютна впевненість ("а це буде світовий тріумф"), досить добре відбивають нечіткість поглядів Шереха, які зазнавали кардинальних змін в еміграційних умовах.

Окрім високого художнього рівня еміграційної літератури, що певною мірою розумілася як елітарна (хоч це відкрито не проголошувалося), задля завоювання світу, серед іншого, потрібні були й, на думку Ю.Шереха, переклади творів українських авторів іноземними мовами (особливо плідно працював у цій царині І.Костецький). Цікаво, що з-поміж доробку Т.Осьмачки для перекладу була запропонована "Ротонда душоубців"²⁵, а не "Старший боярин". Мабуть, те, що, за задумом Шереха, мало вивершити українську літературу, насправді для західного читача було менш привабливим, аніж більш пригудницька й актуальна розповідь про сталінську епоху. Критикові здавалося, що українська культура мала відразу завоювати світ. Тому він так болісно сприймав, скажімо, той незначний резонанс, який викликала за кордоном українська мистецька виставка, відсутність уваги до української культури взагалі.

Отже, можна перенести питання в іншу площину: чи могла бути цікавити відносно самодостатній Захід чужа література і, зокрема, література бездержавної нації, яку багато хто вважав географічним півднем Росії? Для Ю.Шереха були самоочевидними досягнення української літератури, окремі твори якої — не згірші за світові зразки. Проте критик усе ж виглядає Дон-Кіхотом, який прагне одним наскоком досягти "світового тріумфу", утворити "велику літературу", не враховуючи реальних фактів і послуговуючись ідеалами барокових літературних діячів, зокрема Лазаря Барановича з його гаслом: "Віра єсть кінь один, діла — другий. Двоїцею коней скор путь"²⁶. С.Павличко вбачає в цьому прагненні завоювати авторитет у світі відмінність від полеміки 1920-х років, коли ставилося питання "сприйняти чи відкинути західні літературні й культурні впливи"²⁷. Гадаю, еміграційний стан тут можна розглядати як одну з причин такої трансформації, коли етнічна група в умовах діаспори намагається утвердитися і проявити свою самобутність. Зокрема, на думку Р.Когена, саме "можливість самобутнього творчого життя в толерантних країнах розселення" є останнім щаблем еволюції еміграційних груп поза межами своєї батьківщини"²⁸.

Проте найбільшим парадоксом у критиці Шереха виглядає той факт, що основне завдання найближчого майбутнього він убачав у тому, щоб позбутися європейства, яке вважав пройденим у 1920-х роках етапом. Тепер мав відбутися якісний стрибок від загальнолюдського до національного: "Не для того, щоб відійти від загальнолюдського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити — але проголосити по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загальнолюдське, а збагатити його"²⁹, — завважував учений.

²⁴ Шерех Ю. Стилі... — К., 1997. — С. 190–191.

²⁵ Осьмачка Т. Ротонда душоубців. Оповідання (без зазначення дати й місця видання). В англійському перекладі: Oshmachka, Theodosy. Red Assassins. — Minneapolis, 1959.

²⁶ Шерех Ю. Меч, труби, люття // Друга черга. — С. 19

²⁷ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997. — С. 242.

²⁸ Cohen R. Global Diasporas. An Introduction. — Washington, 1997. — P. 180.

²⁹ Шерех Ю. Стилі... — К., 1997. — С. 223.

Отже, за Шерехом, Україна вже стала європейською нацією, а її культура вже досить визріла, щоб запропонувати світові щось своє, оригінальне. Це нове він назвав *національно-органічним стилем* – термін справді оригінальний, проте в науковому плані він зазнав справедливої критики³⁰. До речі, сам Шерех згодом визнав хибність цього визначення: “Культивування національного – законна реакція на многорічну денационалізацію. Але мистецтво росте не з таких реакцій, хоч яких закономірних, а з внутрішніх законів і зовнішніх впливів. Національне раз-у-раз проявляється в мистецтві, але нема національного стилю в такому сенсі, як є стилі клясицизму або барокко”.

Вказуючи на певні недоліки в сучасній йому українській літературі, Ю.Шерех часто посилається на європейський та світовий досвід у плані стилю, жанрової системи, світоглядних основ тощо. Зокрема, критик позитивно оцінює “дезорнаменталізацію прози” Косача, наголошуючи на орудуванні “лаконічними, але виразними штрихами” та розробленій насамперед в американській літературі техніці внутрішнього монологу³¹.

Далі Шерех ставить за приклад типову для Заходу динамізацію оповіді: “...саме напругої динаміки здавна бракувало багатьом, навіть найкращим українським прозовим творам, особливо романові, і це невігдно відрізняло його від роману європейського і американського”³². Ця динамізація, на його думку, доходить “мало не до віртуозности” саме у драмі, напевно, найвиразнішого європейця Ігоря Костецького “Близнята ще зустрінуться” (1947). В цьому плані цілком слушною є критика на адресу одного з провідних прозаїків – Уласа Самчука – за його “провінційну вайлуватість” та “брак культури в деталях”³³, власне за його прихильність до традиції українського побутового реалізму. Також Шерех вимагав “добрих манер”, бо “новаків у світі завжди зустрічають за їхніми манерами”³⁴, хоч не зовсім зрозуміло, що він мав на увазі.

Наступною була вимога “більшої філософічності”. Це мало надати творові “всесвітнянського характеру” і приглушити українську випуклість, що знову ж таки видавалася складною проблемою у межах національно-органічного стилю.

Радше як позитив оцінює Шерех властиву західній літературі загостреність сюжету, яка проявилася у “Новій заповіді” Винниченка, “Тигроловах” Багряного, деяких оповіданнях Клена, хоч і закидає їм деяку неправдоподібність³⁵. Щоправда, сюжетну загостреність Винниченко почав культивувати ще з початку своєї еміграції в 1920-х роках (“Сонячна машина”, “Поклади золота”). Щодо жанрів, то критик радить розвивати такі з них, як есей, нарис, мемуар³⁶.

Отже, опинившись на еміграції, Шерех був відкритим до сучасної йому (модерної) світової літератури, вміло оперував її фактами на “універсально-світовій розпростореності” (Роман Корогодський) та вводив її в український контекст. Тому дозволю собі не погодитися з С.Павличко, яка критикує Шереха за сліпоту до модернізму, вважає його національно-органічний стиль спрямованим на “український ізольовано-патріархальний світ”³⁷.

³⁰ Окрім праць Державина, Грабовича та Павличко також доречно згадати і Юрчию А. Криза в МУРі // Літературний твір і його автор. – Буенос-Айрес, 1955. – С. 204–10.

³¹ Шерех Ю. Українська еміграційна література. – С. 262–263.

³² Там само. – С. 263.

³³ Там само. – С. 265.

³⁴ Там само. – С. 266.

³⁵ Там само. – С. 261–262.

³⁶ Там само. – С. 266.

³⁷ Павличко С. Цит. вид. – С. 252.

Особливістю багатьох критичних статей Шереха є їхня белетризація, автор виступає ніби як дійова особа, окремі факти носять автобіографічний характер і певним чином також проливають світло на порушене нами питання. Отже, як склалася доля літературного критика в умовах еміграції? За офіційною версією автонекролога³⁸, Шерех у непримиренному конфлікті з еміграцією вирішив не йти на жодні поступки, а обрав “самогубство”, тобто, відхід від літературно-критичної діяльності, який, зважаючи на самокритичність митця, видається не зовсім логічним. Ще в 1955 р. Шерех твердо бачив свою стежку: “Не дискутувати тут треба, а вийти з задухи й смороду й творити культурні цінності, оглядаючися за товаришами-творцями, а з біди — і в цілковитій самоті”³⁹. Чому ж сам він не лишився працювати в самоті? Навіть вдається до містифікації: Шерех став Шевельовим і цілком поринув у мовознавство, яким він професійно почав займатися в Колумбійському університеті. Проте в 1980-х роках критик повертається (“Юрій Шерех живий! Він живий, він ще не вмер!”), повторюючи ті самі думки щодо свого конфлікту з масою водночас із баченням власної суверенної ролі в літературній праці незалежно від оточення. Мовляв: “А ти, Марку, грай”⁴⁰.

Як бачимо, позиція критика виявилася неоднозначною — від романтичних планів творення “великої літератури” до суворой критики літературного процесу та відходу від літературознавчої діяльності. Проте літературно-критичні праці Шереха першого післявоєнного десятиріччя засвідчили, якою складною та динамічною була еволюція української літератури в еміграційних умовах і як перебування в іншому культурно-географічному просторі вплинуло на її творення.

³⁸ Шерех Ю. Юрій Шерех. — С. 5–33.

³⁹ Його ж. Непророслі зернята // Не для дітей. — С. 48.

⁴⁰ Його ж. Про збірку, про автора. Передмова // Третя сторожа. — С. 7–14.

Ярина Цимбал

ЗВУКОСМИСЛОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ПОЕЗІЇ І ПРОЗІ МАЙКА ЙОГАНСЕНА

На початку ХХ ст. криза усталеної системи поетичної мови вже стала очевидною. Початок нової історичної епохи супроводжувався відчуттям різкого перелому в культурі. В літературі з'явилися нові теми, ідеї й емоції, їхня новизна була усвідомленою і наголошеною, асоціації з культурною традицією минулих століть — небажані. Культ новизни стає всеохопним. Одні обирають мудрий “старий спосіб бути новим”, інших новизна тонких варіацій старих форм не задовольняє, вони видаються застиглими й закостенілими. Поети й прозаїки шукають новизни різкої і яскравої, форм гнучкіших і вільніших, які б відгукувалися на кожен зворот нової думки.

Майк Йогансен прийшов у літературу 1921 р., дебютувавши одразу як поет збіркою “Д’горі” і як критик статтями в ж. “Шляхи мистецтва”. Дебют цей лишився майже непоміченим: з’явилася лише одна рецензія його найближчого тоді товариша й однодумця Миколи Хвильового. Уважний, хай і по-приятельськи не зовсім об’єктивний рецензент, зумів уже тоді побачити в 22 невеличких поезіях не такого вже й молодого автора зародки майбутнього синтетичного стилю. Критики й рецензенти наступних збірок М.Йогансена, попри всю “ідеологічну неврівноваженість” їхнього автора, розщедрилися на компліменти: “Йогансен — це типовий ювелір звукосполучень, талановитий копач словарних надр, філолог