

Із циклу щорічних лекцій  
пам'яті Івана Огієнка

**ПОЕЗІЯ**  
**МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ:**  
***WELTSCHMERZ***  
**БУТТЯ**

*Лекцію прочитано 22 жовтня 2019 року  
в Кам'янець-Подільському національному  
університеті імені Івана Огієнка*

УДК 821.161.2.09  
ББК 83.3(4Укр)6-8  
Н13

*Друкується згідно з рішенням ученої ради Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка,  
протокол за № 9 від 25 вересня 2019 року*

**Рецензенти:**

**Борис Бунчук**, доктор філологічних наук, професор  
(Чернівецький національний університет імені Юрія  
Федьковича)

**Галина Насмінчук**, кандидат філологічних наук,  
професор (Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка)

**Набитович Ігор**

Поезія Михайла Драй-Хмари: *Weltschmerz* буття : відкрита  
лекція. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня «Рута»,  
2019. 76 с.

УДК 821.161.2.09  
ББК 83.3(4УКР)6-8

© І. Набитович, 2019

*П'ята публічна лекція пам'яті Івана Огієнка, виголошена 22 жовтня 2019 року професором Люблінського університету імені Марії Кюрі-Склодовської Ігорем Набитовичем, присвячена Михайлові Драй-Хмарі – чільному репрезентанту епохи Розстріляного Відродження. Кам'янецький період його життя і діяльності був повністю приурочений державному українському університету, де він закладав основи порівняльних студій української словесності в широкому слов'янському та світовому контексті.*

*І в науковому, і творчому доробку М. Драй-Хмари Кам'янець постає у неповторності свого урбаністичного пейзажу як «поема, вирізьблена із граніту». Хто зна, чи став би Драй-Хмара змінювати своє місце проживання і праці, коли б не та суспільна негода, яка запанувала після поразки УНР. Подільський акцент буде присутнім у нього і пізніше, вже у позакам'янецький період. Щоправда, тоді він матиме всі ознаки прощально-ностальгійної поезії, як, до прикладу, «Прощання з Поділлям».*

*Постать Михайла Драй-Хмари сьогодні є невід'ємною складовою наукового і мистецького ландшафту Кам'янця-Подільського, а наша пам'ять про нього і наша йому вдячність засвідчена не лише найменуванням вулиці на його честь, не лише кенотафом на території університетського скверика, а й постійним, активним зверненням до неперебутньої спадщини мистця, який був одним із «п'ятірного трона».*



**10.10.1889-19.01.1939**

Вірші поета – самовираження його внутрішнього світу, переживань, радостей і тривоги, навіть фобій і глибоко прихованих душевних травм, а, одночасно, й мистецьке відображення бачення мистцем свого часу, уявлень про свою епоху.

Усю поезію Михайла Драй-Хмари можна розглядати як велику поетичну симфонію буття. Якщо у її перших частинах (кам'янецький період творчості) бринить високий символізм радості від повноти життя, єднання з природою Поділля, безмежної височини надій на відродження своєї нації й держави, то в наступних (київський період) зріє мотив трагізму національного буття й безвиході особистої екзистенції мистця у лабетах системи поневолення й російської окупації України, нищення української культури й української тотожності.

Кам'янець-Подільський, Поділля відіграли у житті та творчості Михайла Драй-Хмари вагому ролі. Це були етапи його творчого та наукового становлення, ті миті життя, які були одними з визначальних у формуванні його світогляду.

Спробуймо побудувати може трохи примарну, але достатньо реальну перспективу кількох важливих моментів його життя із, сказати б, кам'янецькою канвою, зітканою із його поезій, написаних у Кам'янці й про Кам'янець та Поділля, спогадів Григорія Костюка, Драй-Хмариних перекладів білоруських письменників та його ж поезії, написані у київський період його творчості – той останній, коли коло криваво-червоних прапорців навколо нього, які розставляє російська окупаційна каральна система, полюючи на україн-

ську інтелігенцію, знищуючи усе українське, все вужчає й вужчає, заганяючи поета у пашу в'язниці, готуючи його загин.

Усі поезії Михайла Драй-Хмари пронизує мотив *Weltschmerz*-у – всесвітньої туги, приречености як національної справи, так і самого поета.

Цей мотив несміливо й тихо починає ледь бриніти в поезії кам'янецького періоду життя та творчости, й поступово звучатиме як *forte* і *fortissimo* у поезії київського творчого періоду.

Драй-Хмара після повернення із Петрограда, в якому йому, разом із дружиною довелося спостерігати смерть царської Російської імперії й народження нової – комуністичної Російської імперії, потрапляє до Кам'янця-Подільського у серпні 1918-го, коли тут розгортається створення університету.

Дмитро Дорошенко – один із сучасників процесу народження університету згадував, що Кам'янецький університет – «огнище української культури й просвіти, з такою любов'ю створене українським урядом і науковими колами, з такою сердечною ласкою і щирим привітом зустрінете усім українським громадянством», хоч і проіснував недовго у своєму первісному задумі, «але в історії наших культурно-просвітніх заходів, в історії нашої національної культури цьому університетові безперечно належить певна сторінка». Серед персонального складу університету (на січень 1919 року) він називає й Драй-Хмару як викладача слов'янознавства [7, с. 412-413, 416]. Детально кам'янець-поділь-

ський період життя Драй-Хмари навітлений у статті професора Олександра Завальнюка [17, с. 223-226].

Окрім цього буттєвого простору п'ятирічного перебування М. Драй-Хмари в Кам'янці-Подільському, викладацької та наукової діяльності, залишаються особливі палімпсести його людських почувань, творчої праці, екзистенція мистецького світу, виражені у його поезіях.

Його вірші періоду війни за незалежність України наснажені революційними змінами, які манять надіями на перемогу. У поезії «Одцвітають півонії» із циклу «Молода весна» двома паралельними образами є образ червоних півоній, які відцвітають, та обагрена червоною ж кров'ю земля. Перший катрен – паралелізм між смертю півоній та смертю стає символічним представленням помирання й відцвітання, смерті й тління як тріумфу над життям, красою, надіями.

Одцвітають півонії! Кров'ю  
забагрилась навколо земля, –  
то владичиця смерть над любов'ю,  
над красою тріумф свій справля.

Другий катрен – градація-звуження попередньої образної паралелі до екзистенції ліричного героя й симетричне обернення паралелізму його смерті й життя-цвітіння його полум'яного серця, коли прийде нова весна: весна його надій на незалежність своєї держави, на час боротьби для звільнення від окупації:

Переможная, спис твій і в мене  
у скривавлених грудях стримить,

але серце цвістиме огненне  
як остання весна зашумить! [14, с. 49]

Відгуки громів і надій на незалежність ще тремтять у поезіях 1921 року, коли відчувається наближення зими й «хрусткий на серці стигне лід», саме тоді, коли ще «гуде з нестями / і стугонить вночі земля» [14, с. 39].

У поезіях 1922 – 1923 років, написаних на Поділлі, відображається позірний спокій ніби Гесіодових розмірених «робіт і днів», коли «в свічаді зоряного сна / я бачу добрі й злі години» («І знов, як перший чоловік...», 1922), а мистець відчуває, що коли «зі стріх закапає вода», він помандрує у світ як Григорій Сковорода – бо перед ним іще «відкриті всі дороги» («Розлютувався лютий надаремне...»).

Часто вірші того періоду – медитації у поєднанні із пейзажною лірикою. Уже перший вірш, який відкриватиме його збірку «Проростень» («Під блакиттю весняною...», 1922), метафорично окреслює устремління поета вийти на ширший простір життя, бо «став ковчег посеред гір» і «як Ной, я жду голубки: хочу вийти на простір!» [14, с. 31].

Бо усе, що було до того, було великим потопом, а тепер потрібен лиш сигнал, яким стане голубка, що можна вийти із ковчега (Кам'янця?) на широкий простір життя.

Жалем бринить його «Прощання з Поділлям»:

Прощайте Товтри круглогруді,  
і ти, гніздо Кармелюка,  
де й досі бойові погуди –  
мов червениці чумака,



і ви, яри крутоберегі,  
де стільки раз лилася кров...  
Прощайте, скомнії, береки:  
побачимось не скоро знов.

Минуть роки, і кров зашерхне,  
і висхне Збруч, мутна ріка,  
і тільки пісня не померкне,  
як гнів і ніж Кармелюка [14, с. 37].

Це й справді прощання, бо під ними стоїть дата – 1923 рік. Йдеться не тільки про справжню розлуку із Поділлям. Мова й про постійний мотив поезій того періоду – туга за втраченим шансом побудови незалежної держави. Однак ліричний герой ще вірить, що колись «Збруч, мутна ріка» ще «висхне», бо ж ідеться насправді ж про кордон, який уже на той час ділять українців у межах Советського союзу та Другої Речі Посполитої. Поет вірить, що прийде час, коли цей кордон перестане ділити Поділля й українські землі, які входять до різних держав. Пісня, яка «не померкне» – українська, яка, хоча й «минуть роки», звучатиме по обидва боки Збруча. Через кілька років після прощання із Кам'янцем і Поділлям, у Сочі він напише сонет «Кам'янець», присвячений цьомулюбому його серцю містові. Ця поезія – особлива урбаністична лірика; у ній вже видно вправну руку зрілого майстра форми, в якій зміст відображає неоклясичну строгість поетичного вираження.

У перших двох катренах сонета – кунштовний опис застиглих у вічності обрисів та головних символів Кам'янця, де слово стає різцем, який викарбовує строгу цілісність, довершеність і неповторність урбаністичного пейзажу:

Немов химера кам'яна, в погорді  
ти знявся вище від потужних скель,  
вигадливий і гожий як рондель,  
чудний, як карб на оттоманській чорді.

Довкола Смотрич, наче кінь на корді,  
а в центрі мінарет, мов журавель,  
що нерухомо став серед осель,  
замріявшись у голубому фйорді [14, с. 65-66].

Наступні два терцети стають особливим художнім вираженням подвійної суті цього міста, подвійного відображення досвіду життя поета в конкретний час і історичний період.

Перший терцет – час надій і сподівань:

Яка застиглість і суворість форм,  
яка довершеність пропорцій, норм,  
поема, вирізьблена із граніту.

Терцет другий, який завершує сонет – ніби є вивершенням того, що не збулося й не здійснилося у цій видимості досконаліх форм-сподівань. Кажучи інакше, ці два терцети можна відчитувати як надії на досконалу форму нової Української держави (задекларовані у першому з них), столицею якої був якийсь час Кам'янець, і того, чим стала Україна під ярмом російської окупації кінця 1920-х років (метафорика

другого терцету):

Але заглянь у темні очі веж:  
там жах Середньовіччя, тьми і гніту,  
і кров, і гвалт, і заграви пожеж [14, с. 66].

Якщо мелодії, сказати б, його поезій у той недовгий період кам'янецький ще звучать і в мажорному, й у мінорному ладах, то у наступний творчий відтинок домінантним у цій поезії стає лад мінорний, часто прямуючи до септакордів та навіть різких дисонансів буття.

\* \*

Постать Михайла Драй-Хмари була для подолянина Григорія Костюка однією із тих, яку він бачив у колі найважливіших інтелектуалів своєї епохи, визначальною фігурою, яка поруч із тими іншими, кого замордували російські окупанти, творила обличчя інтелектуальної еліти України міжвоєнного двадцятиліття. Спогади Костюка дають особливу перспективу творчого образу Драй-Хмари, дозволяють побачити контексти поетичної тональності його поезії.

Вже на еміграції, після Другої світової війни, Григорій Костюк писав у спогадах: «Ситуація, в якій опинилися я і тисячі моїх співвітчизників, викликала роздуми не тільки про хліб насущний. Обсідали міркування, сказати б ширшого пляну». Після того, як знову над Україною запанували російські загарбники, стояло питання: «Що ж буде – не кажу з нами на еміграції, – а з нашим народом? Адже всі його

мозкові центри, всі чесні, інтелектуальні творчі сили в культурі й політиці було спаралізовано й брутально знищено. Нема не тільки М. Грушевського, С. Єфремова, Й. Гермейзе, М. Слабченка, М. Яворського й сотень подібних до них діячів, знищено не тільки М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару, М. Хвильового, М. Куліша, Л. Курбаса, М. Ялового, О. Досвітнього і ще сотні їхніх колег та послідовників» – вимордувано «все, що мало бодай дрібку української чести, свідомости й відповідальности перед народом» [26, Том 2, с. 179].

У спогадах про неоклясиків Г. Костюк наголошує, що із М. Драй-Хмарою він «не був знайомий, але мав нагоду на кількох відтинках свого життєвого шляху зустрічати і спостерігати його» й «ці спостереження чітко збереглися» у його пам'яті [27, с. 167].

Вперше Г. Костюк побачив М. Драй-Хмару на початку 1921 року в Кам'янці-Подільському, де той був професором славістики. Як учень кооперативного технікуму Г. Костюк ходив до університету, який був «центром мудрости й об'єктом заповітних мрій» його середовища. В університеті влаштовувалися популярні тоді диспути «на теми релігійні, суспільні та літературні і літературні суди» [27, с. 168].

На такому суді, де обговорювався роман Володимира Винниченка «Чесність з собою», «прокурором» виступав поет Івана Дніпровський, «недавній офіцер Української Народньої Республіки», а тепер студент, який говорив «від імени нової революційної людини, нової кляси трудівників, що її історія покликала перебудувати світ». Оборонцем був

молодий професор М. Драй-Хмара й його промова «була ясна, аргументи переконливі, тон щирий і безпосередній» [27, с. 168].

Перше враження, яке склалося у Костюка про Драй-Хмару: «Середній на зріст, пікнічної конституції [міцно збудований], в темно-синьому костюмі, в білій сорочці з краваткою (одяг не такий уже звичайний серед тодішньої інтелігенції), ясний шатен (якщо не блондин), з приємним усміхненим обличчям. Говорив спокійним, “професорським” тоном» [27, с. 169].

Вдруге Г. Костюкові довелося почути виступ М. Драй-Хмари «десь, мабуть, року 1926, на засіданні філологічного відділу Академії Наук. То був його короткий виклад змісту своєї нової праці про Лесю Українку [...] Справив він тоді враження солідного, вдумливого і проникливого дослідника» [27, с. 169].

Наступні зустрічі з іменем Драй-Хмари були вже тоді, коли Костюка заарештували вдруге у 1935 році.

На еміграції Григорій Костюк підготував до видання збірник «Михайло Драй-Хмара. З літературно-наукової спадщини», який, поруч із збіркою «Поезії», виданою у Нью-Йорку в 1964 році [13], мав би становити компендіум, що представляв би постать Драй-Хмари і як мистця, і як ученого. Цей збірник був першим посмертним виданням Драй-Хмариних наукових публікацій.

У примітці до листів Г. Костюк наголошував: «Після нотаток “Із записника” М. Драй-Хмари його листи з колим-

ських таборів смерти становлять собою надзвичайно потрясаючі людські документи. Вони, з одного боку, свідчать про особисту трагедію безпідставно репресованого нашого вченого й поета, а з другого – про понуру народо-вбивчу добу сталінських тюрем і концтраків узагалі» [11, с. 378, прим. 1].

Під час приготування цього збірника до друку Г. Костюк опублікував лист М. Драй-Хмари до дружини, в якому йшлося про його справу.

У примітці до цього листа Григорій Костюк зробив заувагу: «Не має сумніву, що Михайло Драй-Хмара розумів всю ту трагічну ситуацію, в яку потрапили його колишні друзі ... (тут далі було вказано прізвища Миколи Зерова і Павла Филиповича, але хтось опісля Григорія Костюка, вже при друку вилучив їх. – *І. Н.*). Але, будучи людиною, очевидно, сильнішої волі й характеру, він не дав себе зламати і зумів відштовхнутися від провокації в тероризмі. Зрештою вся тирада в листі писана скорше для цензора-енкаведиста, щоб ще раз перед ним дистансувати себе від небезпеки і мати можливість розповісти дружині суть своєї справи» [11, с. 379, прим. 4].

Григорій Костюк визнавав, що, як редактор літературно-наукової спадщини Михайла Драй-Хмари, він «мав прикрість із публікацією саме цього листа. Один із організаторів [...], прочитавши цього листа перед публікацією, написав мені, що він не може погодитися, щоб цього листа публікувати. Це ж, мовляв, компроментує тих людей, яких

ми вважаємо за зразкових патріотів наших. Мені довелося витратити багато часу, щоб переконати цього відданого і чесного діяча в протилежному. І який я же був здивований», коли у виданні тому «імена Зерова і Филиповича з цього історичного листа було викреслено [...]. Нема сумніву, що це є боязливий вчинок примітивного патріотизму» [26, Том 1, с. 159].

У своїх «Зустрічах і прощаннях» Костюк додає про цю позірну ворожість Драй-Хмари до Зерова та Филиповича: «...Усім відомо, що вони довгі роки були друзями єдиної творчої родини [...]. Насправді жодної ворожости в листі немає». Поруч із іншим «йому хотілося за всяку ціну про це подати вістку на волю. Йому одночасно хотілося сказати і про своє трагічне становище в цьому диявольському дійстві», а також «під прикриттям обурення, звинувачень друзів у брехні, подати на волю звістку, до якого трагічного стану довели слідчі таких людей, як Зеров і Филипович. Не міг же він написати дружині, що таких світлих і чесних людей сатанинським засобами доведено до такого вже не людяного стану» [26, Том 1, с. 158].

Публікація кримінальної справи Михайла Драй-Хмари [12, с. 477-558] цілковито підтверджує усі ці здогади Григорія Костюка.

Вона підтверджує стійку позицію Драй-Хмари на допиті й демонструє усю абсурдність звинувачень російських поневолювачів.

Українське культурне середовище для російських загарбників – як це видно із формулювань у протоколах –

було середовищем націоналістичним, ворожим російській окупації України. І наукова діяльність, і поетична творчість Драй-Хмари – з погляду російських окупантів – це «контр-революційна націоналістична діяльність». Підтвердженням цього є протокол допиту Павла Филиповича: «Драй-Хмара нам усім був добре відомим як український націоналіст і своїми літературними націоналістичними роботами (вірші й історико-літературні статті) зайняв досить вагомe місце в націоналістичних кругах» [12, с. 504].

У слідчій справі М. Драй-Хмари є копія заяви-допиту М. Зерова, у якій ідеться про те, що Драй-Хмара «в літературознавчих своїх роботах був націоналістом, який був чужим для завдань класового пояснення фактів, консервативним у своїй методології, характеризує письменників по єфремівськи, зображаючи їх як носіїв національного духу і тільки урізноманітнюючи свій виклад суб'єктивно статистичним коментарями [...] Драй-Хмара був одним із найконсервативніших ідейно-психологічно, внутрішньо стійким представником українського націоналізму» [12, с. 513-514].

У протоколах допиту самого Драй-Хмари він свідчить про головні ідеї київського неокласицизму: «Суть цього напрямку полягала у тому, щоб, перш за все, відходити від революційної дійсності і класового змісту літератури у світ класичної старожитности, природу, естетику і т. ін. По суті переслідувалася мета вихолощення класового змісту в літературі – у цілях протидії революційній дійсності, точніше Советській владі» [12, с. 489]; спочатку «єдиного



світогляду у неоклясиків не було. У той час, коли Зеров і Рильський культивували клясичний стиль, я довго почувався символістом, культивував символістів російських і українських» [12, с. 496].

Варто навести й самовизнання Павла Филиповича на допиті про особливості неоклясицизму: «Неоклясицизм був яскраво вираженим напрямком в українській літературі. Відроджуючи реакційні концепції “вільного мистецтва”, “мистецтва для мистецтва” з його нібито “вічними” мотивами природи, кохання та інше і культивуючи старі форми мистецтва, український неоклясицизм не тільки цим боровся з пролетарською літературою, з пролетарською революцією. У творах українських неоклясиків, зокрема й моїх, проявилися й мотиви: 1) ворожого ставлення до пролетарської революції, яка зображається як стихія, що несе тільки руйнування; 2) протиставлення міста селу, яке нібито є “основою української нації”; 3) ідеалізація минулого України. Ці контрреволюційні націоналістичні мотиви свідчать, що українська неоклясика поєднала у собі естетизм, який підняв голову в епоху НЕПу міської буржуазії з ідеологією українського кулацтва» [12, с. 515].

Безперечно, що в основі цих тверджень – цілком вірно сформульовані світоглядні домінанти Михайла Драй-Хмари (в зізнаннях Зерова), й ідейно-естетичні домінанти творчості неоклясиків (у зізнаннях Филиповича). Але й прозоро видно, як кожне таке формулювання одразу обростає у протоколі ідеологічним комуно-нацистським російським імперським

дискуроом: переконанням, що світогляд й ідейно-естетичні позиції письменницької групи, до якої він належить, є апіорі зловорожими для советської російської системи. Оскільки ця система світоуявлення була і нині є заснованою на російському шовінізмі, який ставив за мету асиміляцію будь-яких неросійських елементів у просторі, куди сягає закривавлена рука «русского міра», тому український націоналізм – це злочин проти російського імперіялізму й советської влади. Через те, що в основу світогляду комуністичної ідеології закладено клясовий підхід до пояснення усіх проявів навколишнього світу, тому відхід від соцреалістичних засад у мистецтві, плекання клясичних жанрових форм, античних образів, естетичних засад у світосприйманні підриває основи клясового суспільства.

Слідчий намагається тиснути на М. Драй-Хмару, який нібито на попередніх допитах свідчив, що, приїхавши у 1923 році в Київ, «Ви знову віродились як націоналіст і відображали свій націоналізм і контрреволюційний світогляд у літературі». Тому «Ви самі собі протирічите, кажете слідству явно неправдоподібні речі про те, що Ви з групою неоклясиків Зеровим, Филиповичем і Рильським зблизилися тільки на ґрунті спільних літературних інтересів, оскільки Ви не тільки закріплювали Ваші націоналістичні погляди під їх впливом, але, як самі свідчили – відображали свій націоналізм у тій же літературі, в тій же творчості, яку кожен із вас писав окремо, але разом спільно обговорювали і вирішували питання про їх запуск у друк?».

Таким чином слідчий постійно підмінює поняття, що змінює перспективу свідчень: ідейно-естетичні принципи творення національної, себто української літератури за змістом і формою, переформулює й допасовує до ідеологічно-клясової матриці російського комуно-нацизму. Він запитує: «Прийшовши до рішення оформлення групи неоклясиків, чи ви знали один від одного про свої націоналістичні настрої, на ґрунті яких розгорнулася Ваша літературна творчість?». В'язень-письменник відповідає: «Спочатку я не знав, але пізніше, познайомившись із літературними працями кожного з нас, – мені стало зрозуміло, що ми відображаємо, по суті, єдине націоналістичне устремління» [12, с. 496, 497]. Швидше за все слово «національне» слідчий замінює на більш для його вуха й російського ідеологічного імперського світовиявлення зловороже – «націоналістичне».

Ці цитати з протоколів є украй важливими для розуміння механізмів побудови звинувачень і їх спрямування у кримінально-ідеологічне русло.

Характерна деталь одного з допитів Драй-Хмари, у якій йдеться про книжки, які були «доказом» його контрреволюційної діяльності. Слідчий-росіянин – знавець української літератури як цілковито контрреволюційної – запитує: під час обшуку «у Вас вилучено велику кількість націоналістичної літератури, виданої у період громадянської війни (йдеться насправді про українсько-російську війну й окупацію України. – *І. Н.*), в останні роки. Вся ця к[онтр]-[революційна] література підлягала знищенню. Для чого Ви

продовжували її зберігати у себе?». У відповіді Драй-Хмари – навіть у протокольній інтерпретації слідчого Пісарєва – у першій фразі звучить неприхована іронія: «Я не знав про те, що вся українська література, яка в мене зберігалася, підлягає знищенню. Я також не знав про те, що заборона на цю літературу стосується до приватних осіб. Я свою бібліотеку взагалі не переглядав із 1933 року» [12, с. 507]. Твердячи, що він не заглядав до своєї книгозбірні від 1933 року, М. Драй-Хмара натякав, що ці книжки були у нього вже під час обшуку, коли його уперше заарештували й тоді слідчі НКВД не розглядали їх як заборонену літературу.

Варто навести список цієї забороненої націоналістичної літератури: журнал «Червоний шлях», «Життя і революція», «Літератуно-Науковий Вістник», «Нова Генерація», альманах «Літературний ярмарок», «Шлях», журнали «Україна» М. Грушевського і, зокрема, твори В. Винниченка, М. Вороного, «Україна в епоху капіталізму» М. Грушевського, «Українські думи», «Український народ», твори М. Хвильового, М. Рильського, С. Єфремова і самого М. Драй-Хмари [12, с. 485-486].

І загалом остаточний «логічний» висновок, який замість Драй-Хмари формулює слідчий-росіянин: «Я був вороже наставлений проти совєтської влади, відображаючи устремління націоналістів-контреволюціонерів, які стали на шлях боротьби з совєтською владою. Я відображав це у своїй літературній діяльності. Я, таким чином, поставив себе в ряди активних поборників українського к[онтр]-р[еволюційного] руху на Україні» [12, с. 490].

Донька Михайла Драй-Хмари Оксана Ашер згадувала про те, що коли її батька заарештували вдруге, «великі труднощі спіткали слідчих НКВД при його допитах, і тому вони часто змінювалися. Не зважаючи на тортури, Драй-Хмара категорично відмовився давати будь-які зізнання, посиляючись на те, що він все сказав про себе під час першого свого арешту. Приблизно через місяців два військовий прокурор Перфільєв викликав дружину Драй-Хмари і вимагав від неї вплинути на свого чоловіка, щоб той [за]говорив. На побаченні із дружиною Драй-Хмара сказав їй: “Я пройшов через усе, але не сказав нічого ні на себе, ні на інших”. Стало ясно, що ніщо на світі не змінить його долі, яка, звичайно, була вирішена в органах НКВД ще до його арешту» [9, с. 160]. Не можна відкидати й того, що Драй-Хмару катували не тільки психічно – з огляду саме на натяк дружині: «Я пройшов через усе...».

У Драй-Хмариному листі від 2 червня 1936 року до дружини, в якому йдеться про його обвинувачення, як і у наведеній вище Григорієм Костюком примітці, на місці трикрапок теж мали б бути прізвища Зерова і Филиповича: «Мене обвинувачували», писав він, «на підставі свідчень ... [Зерова, Филиповича], Марка Вороного і Сергія Козуба, які призналися, що вони належали до к[онтр]-р[еволюційної] терористичної організації. Ці люди, з котрими я не мав нічого спільного (Вороний, Козуб), або був у ворожих стосунках (... [Зеров, Филипович]) мали нахабство брехати мені в очі нібито я до останніх днів був їх однодумцем і належав до

к[онтр]-р[еволюційного] підпілля. Цю брехню можна пояснити бажанням поліпшити своє становище, одержати ближчий табір і вигідніше місце у цьому [концентраційному] таборі» [11, с. 378]. Без купюр цей лист уперше опублікував у своїх спогадах Г. Костюк у «Зустрічах і прощаннях».

Григорій Костюк цілком мав рацію, коли писав про цей лист, що «це – надзвичайний документ. Він залишиться на віки як свідоцтво трагедії автора, його товаришів і просто сучасників, яких злочинна антинародна (тобто окупаційна антиукраїнська. – *І. Н.*) влада змушувала своєю сатанинською силою зізнаватись у “терористичній організації”, якої в природі не існувало» [26, Том 1, с. 157].

Видатний знавець російської комуністичної каральної системи, як витонченої системи тортур, Віктор Петров дуже виразно описав механізми впливу на в'язня, доведення його до такого стану, коли він сам починав вірити у те, чого він ніколи не мислив і не чинив: жорстокість такого катування, «скерованого на інтелект, далеко більша, ніж китайські тортури дзвоном або коли перепилювали людину дерев'яною пилою. Чемність може стати джерелом жаху. Що чемніше, то жахливіше. Головне – діяти послідовно. Аналіза психіки стає джерелом її нищення. Здіймаючи шар за шаром наверх, вивання захисних заслон, оголюючи психіку, беручи на облік кожен нездійснений вислів, одсунений у підсвідоме, розкривали в людині сховані комплекси фашизму, контрреволюції, терору, диверсії, участі в організації, спроб утечі через кордон, нелегальних зв'язків із закордоном... Чисто клінічну

методу, використовувану невропатологами до лікування психічних порушень, застосовано для патологічного розкладу нормальної психіки.

Нерви не витримували [...]. Кожну фразу, кожен рух, жест, думку взято на облік. Людину анатомізували. Її свідомість анатомізували. Анатомізація свідомости стала досягненням большевицької юрисдикції» [34, с. 309-310]. Залі витончених катувань від Середньовіччя до Бароко у Кам'янець-Подільській фортеці чи «кривавого Таверу» у Лондоні, бурхлива уява Октава Мірбо у «Саді катувань» є лише блідими тінями вишуканости, жорстокости, фізичного та психологічного садизму катувань, які застосовували російські окупанти.

На відміну від катів попередніх століть, які твердили, що ламають і знищують тіло, щоб урятувати душу людини, російські кати взялися ламати й душі. Щодо Миколи Зерова та Павла Филиповича ці садистські технології нищення душі спрацювали. Віктор Петров продовжував: в умовах такого садистичного й вишуканого професійного ламання Михайло Драй-Хмара «знайшов у собі силу духової опорности, мужність до кінця заперечувати це. Він твердо стояв на одному:

– Жодної такої організації не існувало. До жодної політичної терористичної організації він не [в]ходив. Ніхто його не вербував і нікого не вербував.

Він твердо стояв на тому, що всі слова і всі поняття мають свій прямий і безпосередній сенс. Він протестував проти спроб вносити в конкретні уявлення й звичні людські взаємини побічний сенс і двозначний зміст. Він протестував

проти діалектичного зміщення понять, проти розкладу граней, зрушення меж світу, який він звик уважати реальним» [34, с. 321].

Зі слів Ананія Лебеда (його росіяни розстріляли у кінці 1937 року), літературознавця, з яким Григорій Костюк зустрівся у в'язниці, було відомо, що спочатку Микола Зеров «тримався твердо, з усього кпив, навіть жартував і розважав співв'язнів епіграмами на них самих, на в'язничних наглядців, на інколи трагічно-смішний тюремний побут. Але через кілька місяців психічних тортур він зламався і під кінець слідства почав визнавати все, що від нього вимагав слідчий. На очних зводинах із товаришами по нещастю (зокрема, відбувалися двічі його зводина з А. Лебедем) він мав вигляд приреченого, плакав і підтверджував усі цинічно підлі вигадки слідчого. Справляв враження людини, що вже не панує над собою» [26, Том 1, с. 498].

Під час допиту Зерова змусили стверджувати, що Драй-Хмара «як автор історико-літературних робіт (роботи про Лесю Українку) пропагував націоналістичні погляди, виопуклював націоналістичні мотиви у творчості українських письменників, не роблячи спроб пояснити їх класову сутність, більш того, старанно обходячи й затираючи всі проблеми соціалістичного вивчення літературних фактів, і тим діяльно служив ідеологічному вихованню націоналістичних кадрів», а на очній ставці із Драй-Хмарою – про те, що «літературознавчі дослідження Драй-Хмари зайняли певне місце в розвитку націоналістичної течії в літературознавстві.



Це означає, що Драй-Хмара заперечував клясовість у літературі, вважав українську літературу вираженням національного і тільки, що було виявом кулацького націоналізму в спеціальній літературознавчій діяльності» [12, с. 542, 544].

Віктор Петров наводить слова, передані через дружину Михайла Драй-Хмари, які він сказав на побаченні:

«– Я пройшов усе, але я нічого не сказав ні на себе, ні на інших!

На запитання дружини:

– Чому тебе забрали?

Він відповів:

– Тому, що я український інтелігент!...» [34, с. 321].

Ці слова є реальним і передуманим Драй-Хмарою висновком зі усіх допитів і звинувачень. Він і справді був українським інтелігентом, його наукова і письменницька творчість ставала важливим фактором українського літературного і наукового життя. А це несло загрозу імперській ідеї російських окупантів.

Усю трагедію того, як Микола Зеров обмовив самого себе, видно із його заяви 14 жовтня 1935 року. Ось головні самозвинувачення, викладені у ній (прийом цієї заяви від українського письменника підписали двоє росіян: військовий прокурор Київського військового округу Перфільєв та слідчий Пісарєв. Це ще один характерний штрих поновлення Росією України, імперського нищення української культури):

«[...] З перших років революції до моменту арешту я займав керівне місце в націоналістичних к[онтр]-[революцій-

них] колах, будучи ідеологом, керівником, натхненником і організатором к[онтр]-[революційних] націоналістичних груп, що входили в єдину ланку націоналістичного підпілля, яке організовано виступило проти Советської влади [...].

Я вважаю себе винним у тому, що, будучи упродовж багатьох років активним поборником, ідеологом націоналізму, організатором націоналістичних угруповань і настроїв, – ідеологічно озброював їх на боротьбу із Сов[єтською] владою та ідейними принципами її будівництва. Я, безсумнівно, винен у зростанні активності – як своєї, так і моїх однодумців у їх боротьбі проти Сов[єтської] влади. Я несу відповідальність за ті терористичні тенденції і спроби, які були результатом мого ідеологічного впливу на націоналістичні кола» [12, с. 499].

Григорій Костюк цілком точно сформулював ту причину, через яку справу Михайла Драй-Хмари виокремили зі справи групи Миколи Зерова: на відміну від усіх інших він стійко витримав допити й ні в чому не признався. У постанові прокурора (звичайно ж, росіянина) Ліпова йдеться про те, що «щодо Драй-Хмари М. П., то не здобуто достатніх даних про його участь у к[онтр]-р[еволюційній] групі Зерова і ін., тому слід матеріал про нього виокремити в самостійне кримінальне провадження – [...] для додаткового розслідування» [12, с. 518-519].

Завершуючи свої спогади про Михайла Драй-Хмару, Григорій Костюк наголошує, що, хоч він і не був його учнем, «але протягом багатьох років він як учений і поет безпосе-

редньо впливав на мене і на моє покоління, а шляхи на різних етапах раз у раз пересікались. Тому в моїй пам'яті, навіть на схилі віку, на небозводі пережитої доби, він зорить мені та, вірю, зорітиме й майбутнім поколінням, у сузір'ї великих і славних» [26, Том 1, с. 158].

Спогади Григорія Костюка про Михайла Драй-Хмару передають страхітливу атмосферу, яка нагніталася в окупованій Україні російськими поневолювачами, те страшне болото, на якому, користуючись поетичним образом із «Сонету» Максима Багдановіча, білими ненюфарами виростала творчість українського поета.

\* \* \*

Білоруська література була особливим об'єктом наукового та творчого інтересу Михайла Драй-Хмари. Найбільшої уваги на цьому полі український літературознавець і поет присвятив творчості Янки Купали та Максима Багдановіча.

Загальне тло зацікавлень київських неоклясиків білоруською літературою досить детально вже представлено в дослідженні Василя Зварича [18]. Однак у ньому задекларовано лише загальну картину рецепції білоруського літературознавчого доробку М. Драй-Хмари.

Представлена М. Драй-Хмарою біо-бібліографічна картина життя і творчості М. Багдановіча й на сьогодні залишається однією з найвагоміших її студій в українському літературознавстві, хоча тут з'явилися й досить нові дослідження – зокрема Івана Денисюка [5] та Романа Лубківського [3, с. 7-24].

Дослідники Драй-Хмариного поетичного світу неодноразово наголошували на тому, що його творчість лежить у багатьох аспектах (естетичному, стилістичному, поетикальному) дещо в іншій площині, ніж творчий всесвіт київських неоклясиків. Емануїл Райс вважає, що Михайло Драй-Хмара серед неоклясиків «опинився випадково», оскільки «його з ними зблизило серйозне ставлення до поетичного ремесла і спільність наукових зацікавлень [...]. Але темпераментом і вподобаннями він сильно від них відрізнявся [...]. Дуже можливо, що з часом саме Драй-Хмара відокремився б від них, хоч би тому вже, що дійсно великі мистці ніколи не вкладаються в рами якого-будь угруповання, організації чи школи» [35, с. 14]. Микола Жулинський наголошує, що Михайло Драй-Хмара «не випадково захопився творчістю К. Тетмаєра, як і естетичним феноменом М. Багдановіча», оскільки ці поети «внутрішньо гармонували з настроями й почуттями» українського мистця [16, с. 12], а Ігор Качуровський називає Багдановіча «окремою самотньою постаттю парнасця» [24, с. 227] у білоруському письменстві. Як видається, саме у цьому подвійному ключі варто шукати причин Драй-Хмариного зацікавлення, зокрема, й творчістю Максима Багдановіча.

Разом з цим Е. Райс слушно вказує на пристрасне поетичне «вглядання» М. Драй-Хмари не виключно у творчість парнасців, а в модерністську поезію загалом – у багатьох її виявах у іншомовних поетів різних культурних і світоглядних традицій: він «цікавився деякими, тоді ще маловідомими у самій Франції представниками раннього

Модернізму, як, наприклад, Жерар де Нерваль або Трістан Корб'єр [...]. Крім того, оскільки мова про парнасців, замість усе тих же Леконта де Ліля й Ередія, Драй-Хмара відшукав релятивно більш цікавого, хоч і менш відомого Леона Дьєркаса [...]. Він перекладав у першу чергу Верлена, Бодлера, Сологуба, Багдановіча і немало інших цікавих модерністів, що не мають прямого стосунку до парнасу». Таким чином, «вибір авторів і творів, перекладених Драй-Хмарою, свідчить не тільки за гостроту його смаку, широту його поетичних обріїв, але й за схильність його душі і темпераменту» [35, с. 14-15]. Загалом Е. Райс вставляє цікаву й радикальну ремарку щодо парнасізму у творчості київських неоклясиків: «Взагалі незрозуміло, як такі значні й видатні поети, як Зеров, Филипович чи Клен, могли серйозно сприймати парнаську пишноту, будучи самі багато талановитіші від своїх французьких зразків» [35, с. 15]. Уже Юрій Шерех, аналізуючи в 1944 році збірку поезій Михайла Драй-Хмари «Проростень» твердив, що його поезія – це «типова поезія символіста, що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму» [40, с. 102]. Подібне переконання про певну віддаленість його поезії від неоклясичного мейнстріму висловлює й донька поета Оксана Ашер: «У поезії Драй-Хмари ми не бачимо безпосереднього впливу класичної поезії, як зустрічаємо це у Зерова. Однак Драй-Хмара любив цю літературу [...]. Поезія Драй-Хмари, всупереч поезії Зерова [...], тісно зв'язана з його епохою [...]. Спонтанність і сильне національне відчуття в поезії Драй-

Хмари наближають його до ранніх творів Павла Тичини “Соняшні клярнети” і “Золотий гомін”, хоч символізм у цих двох поетів є різний». Драй-Хмарині вірші – це «інтелектуальна поезія, з її сконденсованими образами, з досконалим ритмом і формою» [8, с. 24]. В іншій статті вона додає, що «музичність поезії Михайла Драй-Хмари зв’язує його з французькими символістами, особливо з поезією Верлена. Але образи Драй-Хмари позбавлені тієї зумисної невизначеності, того ніжного, спіритуального ефекту французького поета...» [1, с. 7]. Одночасно, хоч і М. Драй-Хмара «був широко обізнаний із західноєвропейською літературою, знаходимо лише малопомітні її впливи у віршах його першої збірки» [1, с. 8].

Юрій Шерех, до речі, теж був переконаний, що «те, що є в поезії Мих[айла] Драй-Хмари неоклясичне – зовнішнє і поверхове, може, навіяне особистими впливами Мик[оли] Зерова. Органічне, присутнє, внутрішнє, що чимраз зростало в міру розвитку поета, чим його творчість завоювала собі місце в історії нашої поезії двадцятих років – це глибоке й ювелірно-тонке відтворення об’єктивного й суб’єктивного світів, узятих в їх нерозривній єдності, в плані символістського світогляду й стилю» [40, с. 110]. І якщо Яр Славутич переконаний, що поезія циклу «Шехерезада», її «загальна тональність, як і засоби зображення, вкладаються в неоклясичну течію» [37, с. 43], то Емануїл Райс іде до протилежного полюса, й висловлює цілком радикальну думку, з якою, однак, усе ж важко погодитися: «У його оригінальних поезіях нема нічого клясичного» [35, с. 15].

Дмитро Наливайко вказує на важливий методологічний аспект таких протиріч: «Маємо тут схематичне протиставлення “неклясичного змісту” “клясичній формі”, не виправдане з теоретичної точки зору, і так само не виправдане заперечення можливості вираження ліричного змісту в клясичній формі. Але ж насправді цілком правомірно говорити про специфічність ліричного змісту та його вираження в клясичній формі починаючи з Горация і закінчуючи Валері та іншими клясицистами ХХ століття» [33, с. 327]. Він же окреслює причини народження цього інтерпретаційного конфлікту: ті, хто його декларує, виходять із клясицизму ХVІІ віку як еталону – пуристської системи, яка виштовхувала чужорідні елементи; однак уже «з другої половини ХVІІІ ст. ця замкненість зникає», й цей «новий» клясицизм – це вже «відкрита художня система, що входить в активну взаємодію з іншими течіями та стилями того часу і передовсім із преромантизмом [...]». Ця відкритість, взаємозв'язок і взаємодія з іншими художніми напрямками й стилями, ще більше притаманні неоклясицизмові кінця ХІХ – ХХ ст., різним його течіям і явищам» [33, с. 328]. Загалом же така неоднозначність характеристик поезії М. Драй-Хмари вказує на існування особливої цілісної ідіо-стильової амальгами цього мистця.

Перекладацький доробок Михайла Драй-Хмари достатньо великий, однак найбільше його збережених перекладів (більше сорока поезій) – це власне переклади з Максима Багдановіча. Оксана Ашер переконана, що «“Вінок” Багдановіча у його перекладі з білоруської мови дорівнює оригіналові» [1, с. 14].

У «Вступному слові» до перекладів українською поезій білоруського мистця – збірки «Вінок», М. Драй-Хмара вказує на ті причини, чому першим в Україні перекладним виданням з білоруської мови мали стати твори М. Багдановіча<sup>1</sup>: насамперед тому, що він «один із тих письменників-клясиків, що творили основу білоруської художньої літератури» та й одночасно – «видатний майстер слова», а ще – «він з надзвичайною любов'ю ставився до української культури взагалі, а до літератури зокрема», «вивчав наше письменство, мову, писав про наших письменників статті, перекладав їхні твори і навіть сам пробував писати українські вірші» [10, с. 244].

Отже, у випадку М. Драй-Хмари йдеться про свідомий вибір для перекладу творів білоруського модерніста М. Багдановіча: з одного боку він був виразником народження білоруської модерністської літератури (можна б говорити про безсумнівні її генетичні зв'язки із літературою українською), виявляв зацікавлення українським письменством; з іншого, ідіостильова палітра Багдановіча є, за багатьма параметрами, подібною до Драй-Хмариної (в поезії Багдановіча, поруч із неоклясичними первнями, яскраво вираженими є символізм і первні неоромантичні, надзвичайно потужний ліричний струмінь). Власне ця подібність і була, очевидно, одним із визначальних факторів зацікавлення українського

---

<sup>1</sup> Як вказує у примітці до своєї статті М. Драй-Хмара, поки українська збірка «Вінок» готувалася до друку, з'явився друком альманах «Нова Білорусь». Слід зауважити, що це не було перше перекладене українською мовою видання Багдановічевих поезій. Ще у 1920 – 1921 роках Олексій Яремченко публікував у віденській „Волі” свої переклади поезій М. Багдановіча, а в 1922 він видав збірку цих перекладів під назвою «Білорусь».



поета творчістю поета білоруського. Не менш важливими, як видається, в цій духовій спорідненості обох поетів є й Багдановічеві мотиви пробудження білоруського націоналізму, свідомого націєтворення.

Статтю «Життя і творчість Максима Багдановіча» Михайло Драй-Хмара починає з аналізу початків білоруського національного відродження ХІХ («Зовсім незначний культурний рух, що ми його спостерігаємо на Білорусині в той час, являє собою відгомін польського романтичного націоналізму й не виходить за межі етнографічного дослідження народного життя та народної творчості. Представники його, переважно поляки, писали майже виключно польською мовою, тільки інколи підробляючись під тон білоруської народної поезії, і дивились на Білорусь як на складову частину і польської території, і польської національності»; після польського повстання 1863 року «російський уряд узявся “розполячувати” білорусів, уважаючи край їхній за “искони русский”<sup>2</sup>») – початку ХХ віку (Націоналістичний рух «починається тільки з ХХ сторіччя», коли в університетах «були засновані білоруські громади, коли стали виходити перші білоруські газети [...], коли народилися білоруські письменники, що вийшли з народних низів» [10, с. 244-245]) й зародження білоруського націоналізму.

Саме в цьому контексті задекларовано становлення модерної білоруської літератури. Всю цю літературу поділено Драй-Хмарою на творчість «письменників-відродженістів»

---

<sup>2</sup> Споконвіку російський (рос.-церковносл.).

(серед яких Янка Купала, Якуб Колас, Максим Багдановіч, Алесь Гарун), які «утворили основу білоруської художньої літератури і ґрунт для її дальшого розвитку», та молодій письменницькій генерації, яка прийшла до слова після розвалу Російської імперії зразка Романових. При цьому «переважна до цього часу форма білоруської художньої літератури всіх напрямків – лірична поезія. Поезія епічна та драматична ще тільки народжується» [10, с. 245]. У цій першій групі М. Драй-Хмара відносить М. Багдановіча до тих, чия поезія віддзеркалює «настрої національно свідомої білоруської інтелігенції». М. Багдановіч «устиг виявити себе не тільки як високої марки поет, а і як талановитий прозаїк, хороший критик та публіцист», а в його тематиці (поруч із загальнолюдськими проблемами) можна спостерегти й «тематику білоруського культурного життя, як історичного, так і сучасного», оскільки «конкретні завдання білоруського національного відродження, що починало тоді набирати сталих і певних форм, цікавили його не менше, ніж філософські та психологічні проблеми тієї доби» [10, с. 246]. Одночасно Драй-Хмара твердить, що поруч із визначенням Багдановіча-поета як «художника-синтетика» (тобто такого, в ідіостилістичній палітрі якого поєднуються романтичні елементи та сліди білоруського фольклору), «жила й стара легенда про Багдановіча як про “співця чистої краси”», легенда «що не має жодного ґрунту під собою» [10, с. 246].

У біографічному нарисі М. Драй-Хмара наводить слова Багдановічевого батька, який свідчив, що той чудово знав українське письменство: «У цій літературі він знав не тільки

видатних, а й другорядних поетів. Володів українською мовою так добре, що міг писати й навіть, здається, пробував писати вірші» [10, с. 249]. Поруч із ґрунтовним знанням польської літератури «символізм російський та французький найбільше цікавили його» («З французьких поетів йому найбільше подобалися Бодлер, Верлен, Мюссе, Хозе де Ередія та А. де Віньї» [10, с. 249]: низка поетів, небайдужих і самому М. Драй-Хмарі).

М. Драй-Хмара виокремлює найхарактерніші теми та мотиви його поезії: «Рідна земля – це єдина втіха для хворого поета: він тужить над її горем, живе її надіями. Центральна ідея, що проходить через більшість віршів цього циклу, – національне й соціальне відродження країни. Багдановіч – пророк цього відродження» [10, с. 253]. Мабуть одними з найяскравіших виявів цієї місії пророцтва є сонет «В єгипетській далекій стороні...» та вірш «Погоня».

У сонеті «В єгипетській далекій стороні...» Білорусь порівнюється із зерном, яке кілька тисячоліть перебувало в саркофазі єгипетської піраміди, але, віднайдене археологами, проросло й заколося.

Це – образ твій, о краю мій забутий!  
Прокинувшись нарешті, дух розкутий –  
Я вірую – удруге не засне,

а дзвінко й радісно вперед полине,  
мов джерело потужне і ясне,  
що, на простір пробившись, вільно рине

(Переклад М. Драй-Хмари) [13, с. 169].

Вершинним у творчості Максима Багдановіча можна вважати його «Погоню», написану в стані гарячкового хворобливого марення за лічені місяці до смерті. Драй-Хмара наводить Багдановічеву примітку до цієї поезії: “В старому Вільні, на мурі Гострої Брами, висічено міського герба – вояків на скачучих конях. Герб цього Вільно отримало ще за часів Великого Князівства Литовського, і зветься він Литовська Погоня”. М. Драй-Хмара переконаний, що “нестримні, рвучкі анапести цього вірша цілком відповідають і шаленому бігові стародавньої «Литовської Погоні», і тому болеві, що ним поет реагував на зраду білоруської інтелігенції, яка, відцуравшись занедбаної вітчизни, віддавала її наче бранку, в полон російському самодержавному царатові” [10, с. 254]. Можна нагадати, що подібні мотиви звучать і в прозі М. Багдановіча, зокрема в його есеї-апокрифі «Юдине поле». *Литовська Погоня*, як відомо, багато століть поспіль була своєрідним символом устремліннь Білорусі до самостійності й соборности, а пізніше її гербом як незалежної держави.

У перекладі «Погоні» М. Драй-Хмара намагався передати динаміку стрімкого бурхливого руху вперед, до окресленої мети, своєрідний перехід від світу метафізичного (від образу «на конях грізних вояків» із «гостробрамської святині») до світу реальних феноменів. У цій поезії яскраво виражені стильові вияви неоромантизму:

Скаженіють запінені коні  
і, як вихор, женуть, і хриплять, –

стародавньої Литви Погоні  
не розбить, не спинить, не стримать.

Перед вами – роки незміренні,  
а за вами – століттів сліди, –  
ви за ким женетеся, шалені?  
де шляхи ваші йдуть і куди?

.....

Все летять і летять оті коні,  
срібні зброї далеко гримлять, –  
стародавньої Литви Погоні  
не розбить, не спинить, не стримать [13, с. 170-171].

Перекладаючи ці рядки, М. Драй-Хмара звичайно відчував, як навколо нього, навколо України поволі, але нещадно, стискається кільце російського кривавого комуністичного терору, геноциду російських окупантів проти українського народу. Слова поета-націоналіста Багдановіча ставали пророчими для Драй-Хмари:

Краю рідний, я – тільки людина, –  
Затамуй мою тугу німу!  
Ти пробач, ти прийми свого сина,  
Дай умерти за тебе йому! [13, с. 171].

У 1923 році М. Драй-Хмара написав поезію «Стогнала ніч...» (з циклу «Шехерезада»), яку Юрій Клен назвав «одним із найкращих Драй-Хмариних віршів» [25, с. 134]. У цій поезії є відчутними якщо не певні паралелі до «Погоні», то задекларована подібна динаміка образу руху «молодої

гониці», яка стає символом України та «синьо-золотих грімниць» – вогні національної революції. Як і в М. Багдановіча тут виявляється Драй-Хмарина неоромантична складова з символістським образотворенням:

Розбурхалася хмар армада, –  
а ти, опалена в огні,  
ти, вся любов і вічна зрада,  
летіла охляп на коні.

Під копитом тріщали ребра,  
впинались очі в образи, –  
а ти розпліскувала цебра  
передсвітаної грози... [13, с. 41].

Окрім перекладу Михайла Драй-Хмари вірш «Погоня» в українській літературі має велику традицію все нових і нових спроб його перекладів. За кількістю і багатоманітністю перекладів українською мовою Багдановічеву «Погоню» можна порівняти лише з віршем Райнера Марії Рільке «Herbsttag» («Herr: es ist Zeit...») – «Осінній день».

Саме М. Драй-Хмара чи не першим із дослідників виокремив у творчій палітрі М. Багдановіча елементи символізму: «Вражіння від батьківщини (йдеться про поїздку поета в Білорусь – *І. Н.*) дали цілу низку віршів, де Багдановіч описує білоруську природу. В цих віршах він більше лірик, ніж епік. Даючи якийсь малюнок білоруської природи, він удаю схаплює якраз її загальні, типові риси. Це – літературна манера, що її похопив Багдановіч від поетів-симво-

лістів». Як і символісти, він «не любить яскравих, крикливих фарб, а натомість кохається у блідих, пожовклих. Осінь, ніч, зів'ялі квіти, морозні взори на вікнах, замерзле джерело, під яким струмує вода, дрібні зірки, що їх видно тільки тоді, як смеркне, – ось ті образи, які до вподоби припали нашому поетові» [10, с. 255].

Поруч із усім «зв'язує Багдановіч природу з образами, взятими з білоруської мітології – з лісунами, водяниками, змійними царями, русалками тощо. Це теж – манера, властива школі символістів, манера, що її подибуємо і в Бальмонта, і в Блока, і в Сологуба, і в Ремізова» [10, с. 255]. Коріння Багдановічевих песимістичних ноток, на думку Драй-Хмари, слід шукати, зокрема, «в тодішній філософській та художній літературі (маємо на увазі філософію Шопенгавера й Гартмана та символістичну поезію)» [10, с. 258]. Яскравим проявом Багдановічєвого символізму є його знаменитий «Сонет»:

На темній твані мочарів зогнилих,  
Біліш гірського снігу з-понад хмар,  
Розкрились чисті квіти ненюфар  
Між очерету стебел почорнілих.

Цвілу гнилизну плодить літній вар,  
Та їй не забруднити квітів білих;  
Не знищить дотик гадів слизкотілих,  
Де позолоть іржі, цей білий чар.

Тепер, мабуть, вдоволене багно:  
Сторіччями збирало гниль воно,  
Щоб годувати соками гидкими

Пречистий цвіт у крапельках роси.  
Молися ж бо, щоб смерть, йдучи над ними,  
Їх не зітнула помахом коси.

(Переклад Ігоря Качуровського) [23, с. 52].

Ігор Качуровський наголошує що цей сонет Багдановіча «сягає своїм корінням не лише Бодлера та французьких ліриків ХІХ сторіччя, а й “Дгаммапади” – священної книги буддистів, де вперше натрапляємо на мотив “квітів зла”». Він же зазначає, що поруч із французьким парнасізмом, деякі поезії Максима Багдановіча «дають підставу говорити про його близькість до німецького ‘югендштілю’» [22, с. 119]. Типово «югендштілевим» він називає вірш Багдановіча «Зміїний цар»:

В темнім небі – корогодом зорі синьоокі,  
В темнім небі світить місяць золотим серпом.  
Ми лишили підземелля душні і глибокі,  
На зимовий теплий вирій тягнемось повзком.  
В полі, в лісі – нам усюди пролягла доріжка,  
Рушим стрічкою по хаші, а найперший – я.  
Золота моя корона, мерехтливі ріжки,  
Темним блиском відливає вся луска моя.  
Нам не треба ні від кого в пільмі оборони,  
Стріне знахар – шлях застеле білим полотном.



Золотий йому ріжечок надломлю з корони  
І по білій полотнині – все вперед, повзком...

(Переклад Ігоря Качуровського) [23, с. 51].

Таким чином, наголошує І. Качуровський, “Білорусь може пишатися сонетами Максима Багдановіча, поета, близького французьким парнасцям і нашим неоклясикам, чільного представника слов’янського ‘югендштілю’» [21, с. 142].

Поетика символізму виразно прочувається, наприклад, і в Багдановічевому вірші «Упали з грудей пана Бога...». Це приклад зустрічі людини з *sacrum*’ом, переживання *mysterium tremendum* – грізної таємниці, властивої сакральному, вдивляння у глибини метафізичного:

Упали з грудей пана Бога,  
Порвавшись, пацірки зір  
І вмить розкотились у небі,  
Засіявши синій простір.

Наступна строфа становить перехід до ще одного елемента нумінозного – *fascinans*: захоплення таємницею *sacrum*’у, схиляння перед невідомим для рідної землі, для білоруського народу:

І так чогось сумно та пильно  
на край наш бездольний зорять...  
Що чують вони там? що бачать?  
Чого все тремтять і тремтять?

(Переклад М. Драй-Хмари) [13, с. 172].

Можна одразу ж шукати паралелі до настрою цього

вірша у Драй-Хмари, наприклад – у вступі до неопублікованої за його життя поеми «Поворот» (1922 – 1927), де туга і тривожні передчуття дзвенять відчайдушно:

Ніколи туги повінь  
Не розливалась так,  
як нині,  
і так ніколи не вдивлялись  
тривожні,  
гарячкові  
очі  
у шафірові береги  
моєї мрії [13, с. 12].

Якщо говорити про особливості перекладацької вправності М. Драй-Хмари як перекладача з М. Багдановіча, то варто погодитися ще з одним присутнім зауваженням-узагальненням Емануїла Райса: «Як це майже завжди трапляється з справжніми поетами (Стефан Георге, Анненський), зроблені ним переклади більше подібні на його власні оригінальні поезії, ніж на оригінали. Всі вони мають відбитку сильної особистості Драй-Хмари і лишаються цінною складовою частиною українського поетичного багатства, невичерпним джерелом словесної музики і блискучих формулювань. Небагато є на світі поетів, про переклади яких можна це сказати з такою певністю, як про Драй-Хмарині» [35, с. 15].

М. Драй-Хмара завершує свою розвідку про білоруського мистця узагальненням про формальні та стилістичні ознаки його поезії: «На форму в мистецтві Багдановіч

звертав пильну увагу», вважаючи, що «вірші треба кувати з криці. З боку форми його твори – найцікавіше явище в білоруській літературі. Багдановіч уніс у цю літературу досягнення європейського імпресіонізму й символізму. Сонети, терцини, рондо, тріолети – це не знані до нього в білоруській літературі форми». Стиль його поезій «стислий, лаконічний. Надзвичайно вибагливий і суворий до себе, поет обточував кожне слово». У його стилі, як і в тематиці «спостерігаємо явища реально-пластичного й абстрактно-психологічного порядку». Заслуга Багдановіча, на думку Драй-Хмари, є й у тому, що він «теми і мотиви західноєвропейської літератури ввів у літературу білоруську, збагативши, крім того, ще й мовні засоби останньої» [10, с. 259]. Ігор Качуровський вводить ці устремління Максима Багдановіча «європеїзувати» білоруську літературу, утвердити її в загальноєвропейському контексті у більш ширший мистецький контекст. Така тенденція для слов'янських літератур, пише він, «означала не стільки плекання вітчизняних канонізованих форм, скільки прищеплення форм античної, західноєвропейської та почасти східної поезії» й, власне «найвиразніше ця традиція виявилася у творчості Максима Багдановіча, який приніс у білоруську поезію низку жанрів і строф, доти в ній неживаних» [24, с. 219].

Майже паралельно із підготовкою вступної статті до українського видання перекладів поезій М. Багдановіча, М. Драй-Хмара працював над рецензією на видання Багдановічевих творів білоруською мовою Інститутом білоруської

культури. Тому певні думки та ідеї, задекларовані в «Житті і творчості Максима Багдановіча», тут повторюються, однак специфіка наукової рецензії дає цікавий матеріал для додаткового аналізу як рецепції творчості білоруського автора, так і певних Драй-Хмариних методологічних засад наукового дослідження. У цій рецензії М. Драй-Хмара робить справедливе зауваження про те, що «щодо хронологічних дат, то під багатьма віршами їх немає. Відсутність цих дат змусила комісію відмовитися від найкращого в науковому розумінні способу розміщати літературний матеріал – хронологічно [...]. Генеза багатьох віршів неясна через те, що літературна комісія не подала відповідного матеріалу до історії тексту, до того, оскільки той чи той вірш зв'язаний з біографією поета та його літературними інтересами» [12, с. 320].

М. Драй-Хмара наголошує й на тому, що «ідеологічну постать Багдановіча можна легко собі уявити на підставі його історичних, історично-літературних та критичних статей. Це – інтелігент передреволюційної доби, який відкидав дрібнобуржуазні ідеали міщанства, але який не пристав до активного революційного руху. Вихований від батька-народовольця, він замолоду захоплювався анархістичними теоріями Бакуніна, а пізніше спинився на соціологічних тезах Ножіна та Михайловського, щільно пов'язавши їх зі своїми гарячими симпатіями до білоруського відродження...» [12, с. 320].

Цікаве спостереження робить Драй-Хмара і щодо Багдановічевих літературно-критичних поглядів та методичних принципів: «Як критик, Багдановіч уміє влучно схарак-

теризувати ту чи ту літературну постать»: він «перший помітив буйність міцного ритму в поезіях Я. Купали [...]». Так він умів знайти основне ядро у кожного письменника. Найголовніше, чого він вимагав від літератури, – те, щоб вона ближче стояла до народної поезії, не пориваючи водночас зв'язків із Європою». М. Драй-Хмара відмічає ще один елемент наукового пошуку Багдановіча: «Не можна не відзначити його прекрасної методи – давати образну дефініцію і потім уже розвивати її. Напр[иклад], ‘двоїста зірка’ – це про Шевченкову музу й про українську народну поезію; ‘підземний струмок’ – про творчість В. Самійленка після 1893 р.» тощо [12, с. 321]. Констатуючи, що майже половина публікацій у II томі рецензованого видання присвячена українським проблемам, М. Драй-Хмара наголошує на тому, що М. Багдановіч «писав свої українські артикули саме тоді, коли слово українське було заборонене, коли полохливі люди тікали з українського поля [...]. Скрізь він заступається за українство, піклується ним, боронить його» [12, с. 321]. Щодо української літератури, то, на думку М. Драй-Хмари, у білоруського дослідника «оригінальний і доволі правильний» погляд «на українську поезію початку XIX в. На його думку, вона не мала суто українських форм, відставши в своєму розвитку від таких галузей, як українська народна мелодика, орнаментика, будівництво тощо (Котляревський, Боровиковський, Гулак-Артемівський, Гребінка)» [12, с. 321]. Тут приходиться на думку пізніша ідея Дмитра Чижевського про «неповноту» тодішнього українського письменства. Не менш

важливими (в науковому плані) є спостереження Багдановіча над творчістю Шевченка. Драй-Хмара твердить, що його стаття про Шевченка («Краса і сила. Спроба дослідження вірша Т. Шевченка») «являє собою першу спробу переглянути Шевченкові поезії, користуючись формально-естетичною методою». М. Багдановіч доводить, що Шевченкові вірші «ритмічні, хоч і не метричні, а багатьом критикам раніше здавалося, що Шевченко – неук у галузі метрики. Багдановіч перший відкрив у Шевченка національний український *vers libre*. Він же перший побачив у Шевченка асонанси, а не невдалі рими, внутрішню риму, алітерацію (услід за Чуковським) та цезуру. Висновки, що їх зробив на підставі формальної аналізи Багдановіч, цікаві, оригінальні і водночас наукові» [12, с. 322]. У творчості Володимира Самійленка Максим Багдановіч зауважив «вплив Беранже та інших західноєвропейських письменників», а, характеризує творчість Грицька Чупринки, білоруський дослідник «на першому місці в словесному матеріалі цього поета ставить звук і ритм, а на другому – сенс і живопис. Відціля він виводить Чупринчину трафаретність, риторичність і розляпуватість» [12, с. 321].

Дмитро Павличко справедливо вказує на те, що «серед білоруських поетів Максим Багдановіч виділяється насамперед культурою інтелектуального, класичного вірша, в якому блиск одшліфованої форми поєднується з просяванням філософської, завжди нової, драматично напруженої мислі» [3, с. 353].

У ювілейній статті Михайла Драй-Хмари, присвяченій творчості Янки Купали [15], достатньо відчутними є ідеологічний контекстуальний наліт, «командорська тінь цензури» (Ярослав Поліщук), яка постійно нависає над текстом. Цю статтю український дослідник написав, мабуть, улітку 1930 року, саме перед тим як Янку Купалу почнуть переслідувати російські окупаційні каральні органи за ніби-то приналежність до таємної організації «нацдемів».

На початку ХХ віку нові білоруські інтелігенти – зауважує Михайло Драй-Хмара, – «сини малоземельної і безземельної хутірної шляхти, селян та містечкових ремісників» починають відігравати провідну роль у білоруському національному житті й «керувати білоруським культурно-національним рухом. Це переважно письменники, владарі нових дум та настроїв, що своїми творами збуджують приспалу білоруську людність» [15, с. 281]. Більшість цих письменників-«відродженців» гуртує віленська газета «Наша ніва». Іларіон Свенціцький також декларує білоруське письменство кінця ХІХ – початку ХХ віку як один із найважливіших проявів свідомого націєтворчого процесу. І ці особливості стосуються творчости Янки Купали якнайближче: «Сей особливий (індивідуальні переживання) і загальний (народні інтереси) напрям художньо-поетичної творчости лучить художника (тобто письменника – *І. Н.*) в багатьох разях із поодинокими хвилями минувшини. Він воскрешає в поетови традиції колишніх світлих і оживлених хвиль культурно-національного життя, лучить його самохітно з поетами недавньої минувшини і у зв'язку з теперішністю викликає у нім

щось нове, самобутне, тільки тому поетови присуще. Тим новим промовляє поет до одиниць, громадянства і народа, викликаючи у них нові ідеї, стремління і чини» [36, с. 294].

Подаючи короткі біографічні дані про життя Янки Купали, Михайло Драй-Хмара демонструє як у поета формуються не тільки соціалістичні погляди, а й погляди білоруського націоналізму – націоналізму пригнобленої нації, як він поступово стає «у центрі культурного та національно-визвольного білоруського руху» [15, с. 282].

«Головним стрижнем літературної творчости» Янки Купали є «селянська Білорусь та ідея її відродження» [15, с. 283]. Михайло Драй-Хмара приєднується до думки критиків про те, що основний напрямок у Купалиній творчості – «національний романтизм» і його ідеали відбиті вже у першій книжці поезій «Жалейка» (1908) [15, с. 284]. І хоча ця книжка «не являє собою чогось оригінального ні з боку змісту, ні з боку форми», але «від неї віє щирістю й безпосередністю» [15, с. 284].

У виданій латиницею збірці «Huślar» («Гусяляр», 1910) Купала «намагається розв'язати відвічні питання філософського порядку, збагнути сенс життя. На його думку, на світі, яким керує доля, нічого вічного немає. Людина, що живе на цьому світі, не знає, в чому полягає суть речей. Вона лише спостерігає процеси інтеграції й диференціації матерії, перетворення хаосу в космос і навпаки.

З такого погляду поет дивиться не тільки на природу, а й на людську історію. В ній він так само вбачає вічний круговорот, де діють темні сили хаосу» [15, с. 284-285].



М. Драй-Хмара не робить відповідного узагальнення, але власне ці дві збірки демонструють перехід творчої практики Янки Купали від народницько-етнографічного світобачення в «Жалейці» до модерністичного світовідображення у збірці «Нікаг», тобто йдеться про перехід до модерністських дискурсивних практик, де «песимістичні настрої просякають навіть вірші громадського характеру». Драй-Хмара уточнює, що тут безсумнівними є елементи символізму й добачає вплив на формування символістської семіотико-семантичної та стилістичної парадигми Купалиної творчості польського та російського символізму [15, с. 285].

Третя збірка поезій Янки Купали – «Шляхам жицьця» («Дорогою життя», 1913). Тут відчувається «нове піднесення, нова віра в життя. Ні колишньої рефлексії, ні песимізму в ньому вже немає»; немає тут і «тяжкої задуми над вічними проблемами життя», а «поет у цьому збірнику виступає як борець за волю. Про що б він не писав тепер, на першому місці у нього поривання до дії, жадоба до активного втручання в історію. Це – діяльний білорус, що організовує психіку свого народу». Таким чином, у «Шляхам жицьця», акцентує М. Драй-Хмара, «маємо виразну ідеологію відродження. Автор руба ставить питання про білоруську мову, про національне пригноблення. Оптимістично настроєний, він вірить у світле майбутнє своєї батьківщини» [15, с. 285]. Знову ж, доповнюючи Драй-Хмарині ідеї, можна твердити, що йдеться про перехід від символізму до неоромантизму у творчій палітрі білоруського мистця.

Можна твердити, що творчість Максима Багдановіча зайняла таке значне місце в творчості Михайла Драй-Хмари, оскільки модерністське світовідчуття, символістське й неоромантичне світовідображення, класицистичний формалізм у шліфуванні форми, намаганні досягти чистоти поетичного вираження та звертання до європейської поетичної традиції Нового часу, які були притаманні творчим устремлінням білоруського мистця, характерні й для творчих прагнень і устремлінь його українського перекладача й літературознавця-інтерпретатора його творчості.

На ювілейному дослідженні Михайла Драй-Хмари про творчість Янки Купали уже лежить печать цензури, страху перед невідомим, яке стане кривавою реальністю як для українського, так і білоруського мистців.

Дослідження творчості двох білоруських поетів українським ученим і поетом-неокласиком Михайлом Драй-Хмарою підтверджує слова Іларіона Свенціцького про те, що білоруське письменство зламу XIX і XX віків, «подібне до національних літератур усіх європейських народів, що й свідчить про природну закономірність його появи» [36, с. 301].

\* \* \* \*

Поетичний світ Михайла Драй-Хмари пронизують мотиви туги, жаху, усвідомлених та неусвідомлених страхів, смутку. Можна б твердити, що усі ці мотиви лучаться у трансформований неоромантичний концепт всесвітнього бо-

лю й тривоги – *Weltschmerz*. Однак ця всесвітня Драй-Хмарина туга має іншу контекстуальну основу – свій, відмінний від романтичного світовідчуження, *Zeitgeist* (дух часу).

Під поняттям *Zeitgeist* слід розуміти не тільки особливості соціальних та політичних зрушень, а й духові порухи суспільства загалом і їх віддзеркалення у внутрішньому світі окремої екзистенції людини, особливо мистця. Аналіз творчості мистця в контексті його *Zeitgeist* дозволяє побачити ширші овиди цієї творчості, зауважити джерела й динаміку змін у художньому світі поета, маляра, композитора чи скульптора.

Для Йогана Пауля Фридриха Ріхтера, автора терміну *Weltschmerz* (вжитого вперше в «Зеліні або Безсмертя душі», 1810), Йогана Вольфганга фон Гете, Джакомо Леопарді, Франсуа-Рене де Шатобріана, Гайнриха Гайне *Weltschmerz* – це вираження печалі їх героїв і розчарування у реальному світі через його недосконалість і неможливість задовольнити потреби людського розуму та уяви. Незмінними супутниками романтичного концепту *Weltschmerz* є меланхолія, песимізм, утеча від світу (ескейпізм).

Поезія Михайла Драй-Хмари прозраджує зануреність у внутрішні простори духового життя, й дозволяє побачити й відчути народження, розгортання внутрішнього неспокою, тривог, страхів – як вираження особистого екзистування, так і суспільного буття у «підлі і скупі часи». Таку цілком прозору характеристику тієї епохи Микола Зерова подає у знаменитому «Чистому четверзі»:

...Навколо нас кати і кустодії,  
Синедріон і кесарь, і претор.  
Це долі нашої смутний узор,  
Для нас на дворищі багаття тліє,  
Для нас пересторогу півень піє,  
І слуг гуде архиерейський хор.  
І темний ряд євангельських історій  
Звучить як низка тонких алегорій  
Про наші підлі і скупі часи [19, с. 64].

Іван Дзюба зауважує, що подекуди ліричні переживання природних явищ у поезії Михайла Драй-Хмари вказують «на певний драматизм внутрішнього життя, що не зводиться до імпульсів саме цієї ситуації, а приймає в себе щось і позаситуаційне, незалежне від моменту, з ширшого кола авторового самопочування (“На смерканні”) й світоглядних тривог [...]» [6, с. 20].

Вираженням цих «світоглядних тривог», є вірш «На побережжі» (1924), що в ньому «скупі, але виразні пейзажні малюнки поєднані психологізованими метафорами: ‘Метелик непрудкокрилий плутається в повітрі’; ‘благословляють незримі руки тих, в кого серце болить’ – і закономірно замикаються на несподівано різкому й різючому: ‘Я загубив дорогу’; йдеться, звичайно ж, не про місцеву топографію...» [6, с. 20].

Варто тут додати, що сам заголовок поезії «На побережжі» вказує на особливу межову ситуацію: метафоричним уособленням блукання нетрями життя ліричного героя стає власне «метелик непрудкокрилий». У іншій поезії образ

мертвого метелика стає порівнянням: «...Мріє млин, немов приколотий метелик» [14, с. 48] («Вона жива і нежива», 1922).

Образ-символ метелика, приреченого на смерть, з'явиться і вразить мистця іще раз через десятиліття: на каторзі, у травні 1937-го він знову резонуватиме його тугою й життєвою безвихіддю: “...Я побачив метелика. В лісі ще глибокий сніг. Тільки на пригорбках розтанув він [...] І так дивно було бачити тріпотливі крильця метелика, що літав над білим покровом снігу...” [29, с. 387].

Мотиви туги, пов'язані з переживаннями природних явищ, найчастіше мають темпоральну локацію у переході від літа до осені, коли “...літо бабине в повітрі / комусь на смерть кошулю тче” (“Вона жива і нежива...”, 1922) [14, с. 38]. Одночасно ж у цьому темпоральному відтинку бринить і надія на вічний міт повернення й відродження:

Ще зацвітуть удруге рожі:  
для всього буде вороття.  
Серпневий день такий погожий,  
мов перший день життя [14, с. 46].  
(«Ласкавий серпень», 1926).

Точне датування більшості віршів мистця дозволяють зауважити градаційне розгортання мотивів туги, відчуття наближення невблаганної розв'язки. Щоденниковий запис від 22.02.1928 дає змогу привідкрити завісу мистецького несвідомого, яке є особливим тлом для розуміння психології творчості автора, художньої трансформації внутрішніх пере-

живань і страхів у поетичні візії: «Сьогодні вночі був кошмар. Це вже, здається, п'ятий: двічі був у Будеях на Великдень 1927 р. і двічі в Києві після того [...]. Я не міг і не можу пригадати, що саме мені снилося, але загальне враження лишилося таке: нема чим дихати, через секунду – смерть [...] Став, ухопившись за серце. Воно колотилось у грудях, як спіймана пташка...» [20, с. 362].

Доповненням цього є запис, зроблений трохи раніше, який, знову ж, окреслює суспільний контекст тривоги і жури поета: «Але часи, часи! – Щоб ніякісінької тобі опозиції не було! Щоб ніхто не посмів не те, що друкувати вільне слово, а навіть думати вільно! Для чого напружувати зголомділі мізки, коли є готова система думання й філософування? Відкрій книжку Карла Маркса й читай, учись аж досхочу – страви вистачить на всіх» (26.01.1928) [20, с. 358].

Найповніше ця згора, яка мучила поета, зреалізувалася в міні-поемі «Кошмар» (вересень 1930). Донька поета Оксана Ашер вважала, що в ній «до певної міри змальовується душевний стан поета в його безнадійній боротьбі за спокій» [1, с. 19]. Однак видається, що йдеться про щось значно більше: про реалізацію у мистецькій формі візії майбутнього заслання й передчуттів боротьби із російською комуністичною державою-потворою. Знову ж певні мікрообрази та мікродеталі цієї поеми можна було б розглядати як елементи антиципації майбутнього мистця: опис хвороби на довгій дорозі з *північним* пейзажем: «Іду... так холодно... Хрустять суглоби / в ногах, – не попадає зуб на зуб – / зловіщі передвісники

хвороби. // Довжезний темний шлях [...] / Ніде ані душі. Лиш *шеніт бору* / порушує *північний супокій*. / Знесилившись, я падаю від змору» (письмівки мої. – *I. Н.*) [14, с. 67].

Почвара зі сну у поемі – «щось потворне, страшне», яке «лізе впрост, як щось непереборне» [14, с. 67]. Ліричний герой визнає: «Мене обняв смертельний жаж»; цей жаж відчуває й навколишня природа: «...Кругом / усе принишло – ліс, чагар і трави...» [14, с. 67]. Герой перемагає почвару, але падає «у безодню, у гесну, / де небуття, де темний хоас спить» [14, с. 69].

У поезії «В село» (1925) анафора, яка охоплює першу й останню строфу, розкриває алюзію на загрозу екзистенції ліричного героя, яка розростається до *Weltschmerz* – відчуття загрози для традиційного світу української людини.

Блискучий сніг, колючий вітер,  
гудуть натягнуті дроти.

Шляхів нема, немов хто витев,  
і важко проти вітру йти.

.....

Блискучий сніг, колючий вітер,  
думки – натягнуті дроти.

Шляхів нема, немов хто витев, –  
а треба йти! [14, с. 47-48].

У цій анафорі, наче в контекстуальному ядрі, поміщена історія українського села, яке «неначе згинуло», бо «за революцію вмирало, / терпіло війни, голод, мор...» [14, с. 47].

Всесвітня туга поета над долею українського села, заметеного у «сніговій пустелі», переповнює серце мистця, й

ця кордоцентрична напруга вірша мусить знайти шлях для вибуху в цьому бездоріжжі національного буття: «О серце, серце, бийсь до краю, / поки хоч крапля є надій! // Замети розтопи сльозами, / огнем палючим розпали, / або вже розірвись з нестями, / розвійсь, як пригорща золи!» [14, с. 48].

У цьому вірші в нью-йоркській Драй-Хмариній збірці «Поезії» з ідейно-естетичних міркувань була пропущена п'ята строфа:

За кучерганом за високим  
он Ленін із ясним чолом:  
– Ось тут, ось тут воно, під боком  
курую замело кругом... [14, с. 47].

Здавалося б, що образ «вождя гегемонів» має тут позитивну пропагандивну конотацію. Однак цей кінематографічний підхід, коли на передньому плані понівечене війнами й червоним російським терором українське село, а над ним нависає на увесь екран масивне обличчя лисого («із ясним чолом») ката з характерною цинічною посмішкою садиста й примруженими очима, можна прочитувати й як представлення «всевидящого ока» російського комунізму, яке заблукалому у снігах мандрівникові вказує шлях до загубленого села. Символіка образу російського деспота й тирана, ідеї якого принесли селянам «страту і розор», який «бачить» це село навіть у сніговіях, виростає із попереднього катрена:

За революцію вмирало,  
терпіло війни, голод, мор... [14, с. 47].



Цей вірш написаний невдовзі після смерти ката України, яка, як писав Павло Филипович, «викликала силу віршів», звичайно ж, панегіричних – як «колись написано було гори віршів про Наполеона й інших діячів старого світу [...]» [38, с. 293, 294]. Як видається, поєднання власне четвертої та п'ятої строфи вірша дозволяє побачити іншу латентну мото-рошну перспективу образного вирішення у цьому творі.

Симптоматично, що «В село» – останній вірш збірки «Проростень» – закінчується символічними словами: «Шляхів нема [...], а треба йти» [14, с. 48].

З філософським стоїчним спокоєм мистцем сприймається смерть близької людини, в якому особиста трагедія алюзійно проєктується через Шевченкове «Мені однаково» у ще один прояв *Weltschmerz*, однієї з універсальї людської трагедії (вірш «Справдились навісні вироки...», 1923) [14, с. 50].

Одним із проявів *Weltschmerz* у поетовій стилістичній палітрі є мотив болю душі за втраченою незалежністю, через російську окупацію, історичне минуле, яке не вдалося реалізувати в сучасності у новий державний проєкт. Таке герменевтичне наповнення можна б відчитувати у поезіях як початку 1920-х років, так і до перелому 1920 – 1930-х. У поезії «Ревно забилося в тривозі...» (1923) – це біль існування «на останній дорозі / серед проклятих яруг»:

Нидію в замкненім колі.  
Морок густий навкруги –  
вже не побачу ніколи  
сонця твого корогви... [14, с. 49]

«Біль шалений, біль ненависний» як прояв суспільно-національних почувань «в німій журбі» народжений суспільно-історичною сліпотою («З циклу “Сліпі”», 1926) [14, с. 50].

Одночасно у поезії «Над озером рідкий туман...» (1926–1927) у пейзажній ліриці у описі затуманеного озера самотній граб асоціюється із шибеницею, на якій «колихалися трупи», а на корі дерева «горбики були – як струпи». Це видиво для мистця – це «мара, то – демон сивої руїни» (Зауважмо, що лексема «руїна» тут, як тільки б писалася як «Руїна», давала б пряму ілюзійну паралель між епохою після смерті гетьмана Богдана Хмельницького й поступового поглинання України російською царською імперією та сучасним мистцеві поглинанням України російською комуністичною імперією). Асоціативна розв'язка цього образу знову повертає до туги й журби за долю України, стає виявом *Weltschmerz*-у: «Нудьга морочна і стара, / немов історія Вкраїни, / смоктала серце...» [14, с. 54].

У такому ж ключі можна прочитувати й сонет «Київ» (1930). Київ сучасний – це місто, через яке «пруть червоні коні», і який утратив залишки й символи колишньої державности й мілітарної сили: «Потліли горностаєві кереї, / і шабля, і бунчук, і булава» [14, с. 64].

Мотив неволі, який безпосередньо пов'язаний із багатоплановим мотивом всесвітньої туги в поезії «По кліті кованій, з залізними дверима...» (1.06.1929), знаходить своє втілення в образі в'язня-леопарда який «в незриму дивлячись тужливими очима» «з кутка в куток ступає» [14, с. 61].

Залізне кільце, яке все вужче й вужче замикається навколо самого поета, передає відчуття перебування України в «клітці кованій, з залізними дверима...», стає ще одним антиципаційним порівнянням мистцем себе із гайнівським ведмедем Атта Тролем. Туга поета в кольористичному вимірі тут має виразно окреслені відтінки українського прапора: «До синіх берегів, мов золота гондоля / пливе замріяна твоя журба...» (письмівки мої. – *I. Н.*) [14, с. 61].

Уже на засланні цей мотив невільництва у клітці трансформується в реальність, яку засуджений окупаційним російським режимом описує своїй доньці: «Коли я бутарю (протираю біжучу воду з пороною, де є метал) і дивлюся на захід, то часто згадую тебе. Мої думки теж завжди витають коло тебе. Ти мрієш про той день, коли ми зустрінемось і будемо всі троє разом, і до тебе вернеться щасливе дитинство – а я вже ні про що не мрію, бо нічогосінько не знаю. Отак, як борозенний віл, устромив свою шию в ярмо й тягну, скільки хватає сили...» (Лист від 16.07.1938) [29, с. 396].

Подібною до попередньої поезії емотивною напругою наповнений і Драй-Хмарин переклад вірша Міхаїла Лермонтова «Парус» («Вітрило»). Тут той же прояв туги у неволі – неволі спокійного нидіння, який має таку ж як і у «По клітці кованій, з залізними дверима...» кольористичну пуанту виходу зі стану спокою до неоромантичного пориву, що може бути алюзією на поневолення України росіянами: «Під ним *блакить* ясну, безжуру / *золотить* сонце з височин» (письмівки мої. – *I. Н.*). Для Драй-Хмари вітрило (парус) стає

синекдохою вітрильника (України), який «бентежний, кличе бурю / немов у бурях є спочин!» [14, с. 146]. Значущою є й дата перекладу цього твору – 26.06.1935 (а разом із ним і переклад знакового «Прощай, невмивана Росіє, країно пана і раба...», зробленого 1.05.1935 – у день свята декларації клясової ненависти в Советському союзі) – за кілька тижнів до другого арешту поета російськими окупантами.

Навіть у розпачливій медитації одного з останніх віршів, що дійшов із російського концтабору можливо навіть неусвідомлено часи юности, молодости, свободи ставляться в один асоціативний колористичний ряд із барвами українського знамена:

...Доганяю молоді літа,  
лечу в далекі голубі простори,  
де розцвітала юність золота [14, с. 79].

Додаймо, що опис повернення з мандрівки у Київ («Чудо», 1930) знову ж супроводжується алюзією на кольори національного прапора («...в небі тільки смужка – синій льон, – / і ледве мріють золоті бордюри» (письмівки мої. – І. Н.)) [14, с. 65].

Символічні алюзії на український синьо-жовтий прапор характерні й для більш ранніх творів поета. В поемі «Поворот» (1922) кольористика цього знамена рефреноно повертається кілька разів, розгортаючись до космічних масштабів, коли ліричний герой по повороті з чужини ночує під небом України («...дивлюся на небесну ляду (очевидно, темно-синього кольору. – І. Н.), оковану цвяхами золотими» [14, с.

90]), яке мариться йому як «озеро велике»: Тим озером «пливуть човни – / золотодонні – / [...] і в темно-синіх водах / полум'яніють / їх вітрила» [14, с. 91]; і, як відлуння далі – «озеро / де в водах темно-синіх, вітрила полум'яні розпустивши, пливуть човни золотодонні» [14, с. 92]. Коли світало, «золоті човни [...] зникали / у сизо-голубім затоні» [14, с. 97] (усі письмівки мої. – *I. Н.*).

Советська цензура дуже прискіпливо ставилася до кольористики у творах українських письменників. Сергій Гальченко, зауважує, наприклад, таку «уважність» до поезій Володимира Сосюри. Його «твори прискіпливо редагували. Із них вихолощували насамперед національну символіку, проблематику. Так, у поемі “Червона зима” (1921) було замінено колористично виразні поетичні образи нейтральними: “блакитний бій сердець” на “гарячий бій сердець”, а “золото-синій сон” на “золотобарвний сон”» (письмівки мої. – *I. Н.*) [4, с. 129].

Прихований відчай вихлюпується в поемі «Поворот» у відкриту декларацію туги за втраченою державою: «Руїна, / скрізь руїна... / А винен хто? [...] Ми самі: / лежавши на печі / держави не збудуеш...». Однак і тут звучить надія на те, що «кров пролилася не даремно» [14, с. 96].

Вступ до цієї поеми у мистецькій формі розкриває усю силу відчаю мистця: «Ніколи туги повинь / Не розливалась так, / як нині...» [14, с. 80]. Цей неспокій яскраво резонує у Драй-Хмариному перекладі вірша Максима Багдановіча «Упали з грудей пана Бога...».

Після першого арешту у 1933 році, зауважувала донька мистця, й «після звільнення з тюрми він почував себе немов чужинцем у своїй улюбленій Україні, бо навіть найближчі друзі його уникали, побоюючись контактів із “ворогом народу”. Єдине, що залишалося йому, – писання віршів, які випливали безпосередньо з його зраненого серця» [1, с. 23].

Своєрідним мистецьким підсумком цього періоду, звітом сумління поета перед самим собою є медитаційна поезія «Друге народження» (1935). Йдеться, очевидно, про переродження й народження наново душі поета після тримісячних тюремних випробувань і очікування нового можливого арешту. Ліричному героєві здавалось, що для душі найважливішою є мистецька творчість, що їй достатньо: «блискучих образів із сонця й скла, / і дзвону слів чудних, незнаних досі, / і ритмів, теплих, як любовна мла» [14, с. 76]. Душа поета, як «важка дрохва», яка «аж захлиснулась, на свіжий знявшись вітер». Але «на лету / її стрілецька пронизала куля, – / упала на калиновім мосту»<sup>3</sup>. Причиною смерті душі стає зрозуміла в умовах російської комуністичного терору метафора – «змела її пурга» [14, с. 76], а символіка новонародженої душі, яку «огрівши змерзлу, в тіло я заправив» має неоклясичне забарвлення: «як заправляє ювелір алмаз, і блиск її, як райдуга, яскравий, / горів, мінився в золоті, не гас» [14, с. 76].

---

<sup>3</sup> Образ «калинового мосту» у поета – яскравий мітологічний символ межі, яка ділить береги людського життя. «Я на калиновім заплавав мості» – страшний підсумок туги екзистенційної безвиході в «І знов обугленими сірниками...» [14, с. 79].

Через п'ять років після написання «По кліті кованій, з залізними дверима...», уже після першого арешту, коли в російській советській імперії страх і терор стає щоденною реальністю, мотив загнаного в клітку свободолюбивого звіра знайде інше вираження – у «Еспанській баладі». Тут образ бика, який «у пастку загнаний, рокований на смерть», можна б сприймати як символ і України, й самого поета: «На цю арену він прийшов несамохіть, / та змушений на ній нерівний бій сточить» [13, с. 115]. Алюзію до советської імперії (яка стає ареною кориди) з її кривавим червоним прапором прозраджує кольористика: тут «*червоний мотлох* скрізь, і *блзнів гурт кругом*», «*кориди стяг – залитий кров'ю плащ*». У цій алюзії поранена Україна стікає кров'ю («кров із набряклих жил стікає на пісок»), а матадор-Росія «сьогодні враз проткне сердитого бика» [13, с. 115].

У поемі «Констанца» (1935) поет двічі означає Росію (хоча йдеться й нібито про царську імперію) як «жорстокий край безглуздої сваволі»; це – «країна рабства й дикої сваволі» [14, с. 104, 105]. Символом цієї Росії у спогаді про повернення в імперію стають жандарми: «...Двоє з них мої валізки / старанно перерили» й довго-довго розглядали книжку ренесансного історика Мавра Орбіні [14, с. 106]. Через п'ять днів після завершення цієї поеми поет мав нагоду переконатися, що російські жандарми советської імперії «рабства й дикої сваволі» були вірними послідовниками царської імперії, коли цілу ніч енкаведисти робили трус у помешканні Драй-Хмар.

«Місто майбутнього» (1930) – іронічна проєкція ідей Кампанелиного «Міста сонця» в сучасне підсоветської України як російської колонії, «де слів в'язниця, люпанар і кат – / не знають, і де кожен труд – відрада» [14, с. 66]. І поруч із цим, ніби засторога в поезії «Кам'янець» (знову ж 1930 рік): «...Заглянь у темні очі веж: там жах Середньовіччя, тьми і гніту, / і кров, і гвалт, і заграви пожеж» [14, с. 66]. Подібний мотив – і в поезії «Томас Мор». Ідеї «Утопії» нібито здійснилися в Советському союзі, але ті, хто приїжджає здалека й бачить їх нібито реалізацію – «одні з них сміються – на серці їм легко / а других бере невимовний одчай» [14, с. 76].

Груднем 1934-го року датована поезія «Від болю сонце скорчилось і в'яне...»<sup>4</sup>. Ця поезія – крик душі мистця за українськими письменниками, масові розстріли яких розпочав комуно-нацистський російський режим в Україні. Після першої хвилі нищення української інтелігенції на зламі 1920 – 1930-х (коли в гуманітарному просторі України нищенню підлягала стара генерація тих, хто починав свою творчість і боротьбу за Українську державу ще в часи царської імперії), російські окупанти розпочинають другий етап остаточно вирішення питання України – власне нищення «розстріляного Відродження» – в основному нової генерації української еліти, яка прийшла в українську культуру після Першої світової війни та досвіду української державности Української Народної Республіки:

---

<sup>4</sup> Варто додати, що, як наголошує Оксана Ашер, цей вірш зберігався у архіві поета як чернетка, і його початкова назва була “Від болю *серце* скорчилось і в'яне...” [1, с. 18], хоча вже у самій цій збірці 1964 року “серце” замінено на “сонце” [13, с. 163].



Від болю сонце скорчилось і в'яне,  
пірнувши в буйну кров гарячих ран,  
і в кожному серці вістря ятагана,  
і кожне горло стягує аркан... [14, с. 75].

Тут фізичний біль набуває усіх ознак вселенського страждання, яке метафорично уособлюється в тамуванні ридань: «Гамуймо сіль, що обпікає щоки, / ковтаймо спазми сполотніх губ...» [14, с. 75].

Інколи туга й жура, яка переростає у *Weltschmerz*, має й літературне закорінення. Зокрема вірш «Маленькій Оксані» побудований як структурна й ідейна паралель до 30 сонету Вільяма Шекспіра «When to the Sessions of Sweet Silent Thought...». Строфічно Драй-Хмара відходить від сонету, але такий відхід є, як видається, цілком виправданим: чотири катрени його поезії ділять твір симетрично на дві рівні частини. Перші два катрени, як і в Шекспіра, виражають тугу й вселенський біль самотньої людини у жорстокому світі. Переклад Дмитра Паламарчука найповніше виражає цю паралель до Шекспірового тексту<sup>5</sup>.

У В. Шекспіра:

Коли на суд безмовно тихих дум  
Встають далеких споминів тумани, –  
Приходить знов давно заснулий сум,  
І серце рве, і ятрить давні рани.

---

<sup>5</sup> Можна дуже обережно припустити, що власне Паламарчуків переклад 30 сонета інспірований Драй-Хмариним віршем.

Знов гаснуть очі від скорбот німих  
За друзями, що скрилися в могилі.  
Я марно жду в покірному безсиллі –  
Не прозвучить замовклий голос їх! [39, с. 635]

У М. Драй-Хмари:

Коли на груди ляже камінь  
і дихать не дає мені,  
коли, не приспаний роками,  
розбудить жаль думки страшні;

Коли отрутою гіркою  
налита вщерть душа моя  
і плакати нишком, самотою  
уже не в силі я, –... [14, с. 51]

Якщо розрадою у цій тузі й скорботі для Шекспіра є невідомий адресат, то у Драй-Хмари цією розрадою стає донька, батьківська любов.

У Шекспіра:

Тоді оплачений рахунок горя  
Я з гострим болем відкриваю знов  
І знов плачу за дружбу і любов,  
За все, вже відшкодоване учора.

Та лиш тебе побачу я на мить, –  
І сум засне, і серце не щемить [39, с. 635].

У Драй-Хмари:

Тоді голівку злотокоосу  
я до грудей своїх тулю,  
дитячий лепет п'ю, як росу,  
і оживаю, і люблю.

І знову віра воскресає  
у серці стомленім моім,  
а сльози... їх уже немає,  
і жаль розвіявся, як дим [14, с. 51].

*Weltschmerz* як всесвітній відчай людини, загнаної в жахливі обставини, у передчутті смерти в неволі, знайшов вираження може в одній із найтрагічніших поезій української літератури («І знов обвугленими сірниками...», 1937), в якій безнадія й душевний розпач людської екзистенції на краю прірви в чужому краї виражає одночасно й тугу буття цілого поневоленого народу: «Я на калиновім заплакав мості / і знов побачив мури ці сумні // і клаптик неба, розп'ятий на ґратах / [...] / я – в кам'янім, у кам'янім мішку» [14, с. 79].

У поемі «Поворот» поет висловив надію, що те, у що він вірить, триватиме й після нього: «Я вмру, / а те, у що я вірю, / залишиться / і житиме без мене – / напевно житиме!..» [14, с. 87].

Поетичний світ Михайла Драй-Хмари пронизують мотиви туги, жаху, усвідомлених та неусвідомлених страхів, смутку. Можна б твердити, що усі ці мотиви лучаться у трансформований неоромантичний концепт всесвітнього

болю – *Weltschmerz*. Ця неоромантична всесвітня туга в українського поета має іншу контекстуальну основу, ніж європейський Романтизм, свій, відмінний від романтичного світовідчуття, *Zeitgeist* (дух часу). Вона народжена постійним відчуттям екзистенційної загрози, страху бути знищеним російським окупаційним комуністичним режимом, а, одночасно, тугою за долею України в лабетах російських окупантів, втраченою незалежністю й повернення до нової Руїни ХХ віку. Поруч із цим у його творах бринить надія на прийдешнє визволення України від російського ярма...

## ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Ашер О. Драй-Хмара як поет. *Драй-Хмара М. Поезії*. Нью-Йорк : Свобода, 1964. С. 7–23.
2. Ашер О. Передмова. *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина*. Київ : Наук. думка, 2002. С. 17–32.
3. Богданович М. Стратим-Лебідь. Зібрання творів: поезія, проза, публіцистика, критика, листи. Серія «Ad Fontes». Львів : Світ, 2002. С. 7–24.
4. Гальченко С. Талант ліричний і дерзновенний Володимира Сосюри. *Spheres of Culture / Ed. by I. Nabytovych*. Lublin, 2016. Volume 14. С. 125–130.
5. Денисюк І. Беларускі рэзанатар украінскай націанальнай душы (Да 100-годдзя з дня нараджэння Максима Багдановіча). *Денисюк Іван. Літературознавчі та фольклористичні праці* : у 3 т., 4 кн. Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2005. Т. 1, кн. 2 : Літературознавчі дослідження. С. 163–178.
6. Дзюба І. Він хотів “жити, творити на своїй землі...” *Драй-Хмара М. Твори*. Київ: Наукова думка, 2015. С. 5–28.
7. Дорошенко Д. Мої спогади про недавнє минуле. Мюнхен : Укр. вид-во, 1969. 542 с.
8. Драй-Хмара–Ашер О. До 100-річчя з дня народження Михайла Драй-Хмари. *Сучасність*. 1989. № 10. С. 19–25.
9. Драй-Хмара–Ашер О. Переглядаючи батьків архів. *Безсмертні. Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича*

- і М. Драй-Хмару*. Мюнхен : Ін-т л-ри ім. Михайла Ореста, 1963. С. 149–163.
10. Драй-Хмара М. Вінок. Життя й творчість Максима Багдановіча. *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина*. Київ : Наук. думка, 2002. С. 244–259.
  11. Драй-Хмара М. З літературно-наукової спадщини. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней-Торонто, 1979. *Записки Наукового Товариства ім. Тараса Шевченка*. Т. 197. 409 с.
  12. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. Київ : Наук. думка, 2002. 592 с.
  13. Драй-Хмара М. Поезії. Нью-Йорк : Свобода, 1964. 295 с.
  14. Драй-Хмара М. Твори. Київ : Наук. думка, 2015. 711 с.
  15. Драй-Хмара М. Янка Купала (3 нагоди 25-річчя літературної діяльності). *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина*. Київ : Наук. думка, 2002. С. 281–286.
  16. Жулинський М. Шлях із неволі, з небуття. *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина*. Київ : Наук. думка, 2002. С. 3–16.
  17. Завальнюк О. Михайло Драй-Хмара. *Завальнюк О. Історія Кам'янець-Подільського державного українського університету в іменах (1918 – 1921)*. Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2006. С. 221–227.
  18. Зварич В. Білорусіяна українських поетів-неокласиків. *Феномен пагранічча. Польская, українская і беларуская*

- літаратура: уплывы і ўзаемаўзбагачэнне* / пад. рэд. С. Кавалёва і І. Набытовыча, Мінск : Кнігазбор, 2008. С. 228–239.
19. Зеров М. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1 : Поезії. Переклади. 843 с.
  20. Из записників М. Драй-Хмари. *Драй-Хмара М. З літаратурно-навуковай спадчыны*. Нью-Йорк ; Парыж ; Сідней-Торонто, 1979. *Записки Наукового Товариства ім. Тараса Шевченка*. Том 197. С. 331–374.
  21. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. Кн. 2. 376 с.
  22. Качуровський І. 150 вікон у світ. З бесід, трансьльованих по радіо «Свобода». Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. 462 с.
  23. Качуровський І. Круг понадземний. Світова поезія від VI по XX століття. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2007. 527 с.
  24. Качуровський І. Український парнасізм. *Качуровський І. Променисті сільветки*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 212–227.
  25. Клен Ю. Спогади про неокласиків. *Клен Ю. Твори*. Торонто : Фундація ім. Юрія Клена, 1960. Т. 3. С. 107–190.
  26. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Київ : Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.; Кн. 2. 512 с.
  27. Костюк Г. М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара. *Безсмертні. Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і*

- М. Драй-Хмару. Мюнхен* : Ін-т літератури ім. Михайла Ореста, 1963. С. 167–212.
28. Лавріненко Ю. Михайло Драй-Хмара (літературна сільвета). *Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження*. Київ : Просвіта, 2001. С. 226–229.
29. Листи М. Драй-Хмари. *Драй-Хмара Михайло. З літературно-наукової спадщини*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней-Торонто, 1979. *Записки Наукового Товариства ім. Тараса Шевченка*. Т. 197. С. 378–400.
30. Набитович І. Білоруське письменство в літературно-критичній рецепції та перекладах Михайла Драй-Хмари. *Studia Białorusinistyczne / red.: R. Radzik, M. Sajewicz*. Lublin : Uniwersytet im. M. Curie-Skłodowskiej, 2011. Nr 5. S. 215–230.
31. Набитович І. “Від болю серце скорчилось...”: Михайло Драй-Хмара у творчому дискурсі Григорія Костюка. *Наук. пр. Кам’янець-Поділ. нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. Філологічні науки*. Кам’янець-Подільський, 2018. Вип. 46. С. 34–41.
32. Набитович І. Неоромантичний Weltschmerz як вираження Zeitgeist у поезії Михайла Драй-Хмари. *Tożsamość ukraińska wobec przemian XVII – XXI wieku / red.: K. Jakubowska-Krawczyk, A. Nowacki*. Lublin : Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu w Lublinie, 2017. S. 123–135.
33. Наливайко Д. Українські неокласици і класицизм. *Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика*. Київ :



- Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006.  
С. 322–337.
34. Петров В. Неоклясики. *Безсмертні. Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару*. Мюнхен : Ін-т літератури ім. Михайла Ореста, 1963. С. 304–322.
35. Райс Е. Поезія Михайла Драй-Хмари. *Сучасність*. 1965. № 7. С. 7–23.
36. Свенціцький І. Основи відродження білоруського письменства. *Привіт Іванови Франкови в сорокалітє його письменницької праці (1874–1914)*. Львів : Накладом Ювілейного комітету, 1916. Частина наукова. С. 291–301.
37. Славутич Яр. Михайло Драй-Хмара. *Славутич Яр. Дослідження та статті : Розстріляна муза. Меч і перо*. Едмонтон : Славута, 2006. С. 42–45.
38. Филипович П. Літературознавчі студії і компаративістика. Статті, рецензії. Черкаси : Брама-Україна, 2008. 644 с.
39. Шекспір В. Твори : у 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. 838 с.
40. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм. *Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті та есеї*. Нью-Йорк : Пролог, 1964. С. 97–156.



**Кенотаф Михайлові Драй-Хмарі у сквері  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка**



