

Соломія Павличко

ТЕОРІЯ
ЛІТЕРАТУРИ





СОЛОМІЯ ПАВЛИЧКО (1958-1999) — автор численних досліджень з теорії та історії літератури, доктор філологічних наук, критик і перекладач творів знаних в усьому світі англійських та англійськомовних авторів. Центром ваги її творчого доробку є такі теоретичні праці, як “Дискурс модернізму в українській літературі”, “Націоналізм, сексуальність, орієнталізм”, “Філософська поезія американського романтизму”, “Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великої Британії”. Всі вони, як і багато інших її творів, вже вийшли або виходять друком у Видавництві Соломії Павличко “Основи”.

Соломія Павличко

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Київ
Видавництво
Соломії Павличко
“ОСНОВИ”
2002

ББК 83
П 12

До книжки увійшли найвідоміша з праць Соломії Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, присвячена дискусійним і досі ще не розв'язаним питанням з історії вітчизняного письменства, а також уперше зібрані її есе й дослідження з проблем української та світової літератури.

Для широкого кола читачів.

Упорядники *Віра Агеєва, Богдан Кравченко*
Передмова *Марії Зубрицької*

Книжку видано за сприяння
Міжнародного фонду “Відродження”

ISBN 966-500-217-1

© Соломія Павличко, 2002.
© Марія Зубрицька. Передмова, 2002.
© Віра Агеєва, Богдан Кравченко.
Упорядкування, 2002.
© Видавництво Соломії Павличко
“Основи”, 2002.

ЗМІСТ

Модерність світосприйняття: літературно-теоретичні дослідження Соломії Павличко. <i>Марія Зубрицька</i>	7
---	---

ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Передмова до другого видання	21
Вступ	24

Розділ I

КРИЗА НАРОДНИЦТВА НА ЗЛАМІ ВІКІВ І ПОЯВА МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ

Українське народництво в 1898 р.	39
“Малорусские писатели на Буковине”	50
“Нові ідеї”, або Координати нового дискурсу	53
Парадокс “одинокого мужчини”	62
Рецепція Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизька	68
Модернізм як фемінізм	77
Конфлікт між статями як один з аспектів <i>fin de siècle</i>	83
Сексуальність	86
Дискурс особистих стосунків. Біографічний відступ	91
Підсумок	95

Розділ II

ДРУГА ХВИЛЯ. МОДЕРНІЗМ ЯК ЕСТЕТИЗМ

1. Альманахи 900-х років: формування нового естетичного простору	105
2. Модернізм як риторика естетизму: поезія початку ХХ століття	113
3. “Поезія в прозі”, або Проза як поезія	123
4. Модернізм як ніцшеанство: дискурс Миколи Євшана та “Української хати”	133

“Українська хата” як етап у модернізації культури	133
Євшан як ніцшеанець	138
Євшан між сучасністю й модерністю	143
Концепція поколінь і боротьби між ними	147
Євшанова концепція творчості	152
Про громадянство, філістерів, натовп	155
Питання канону класиків	156
Психологізм	159
Фемінізм, жіноче питання	161
Україна і Європа	162
Хатяни як пост-“модерністи”	163

Розділ III

“ЗАХОВАНИЙ” МОДЕРНІЗМ 20-х: МІЖ АВАНГАРДОМ І НЕОКЛАСИЦИЗМОМ

Літературна ситуація і формування нового дискурсу	175
Проблема читання	179
Відлуння “модернізму”	181
“Мистецтво”, або Авангард як антимодернізм.	187
Неокласицизм — філософія консервативної модернізації	195
Хвильовий: між Європою і європейським модернізмом	204
Європеїзм і антиєвропеїзм	209
“Місто”	210
Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного	213
Екзистенціальний дискурс	218
Дискурс ірраціоналізму	220
Автори як маски, тексти як шифри	223
Сексуальність	226
<i>Finale</i>	230

Розділ IV

ЩЕ ОДИН СЮЖЕТ. ПСИХОПАТИЧНИЙ / ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС ЯК КОМПОНЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОСТІ

Невроз як феномен культури <i>fin de siècle</i>	237
Фройдизм як критичний дискурс: Степан Балей	246
Між фройдизмом і комунізмом: психоаналітичний дискурс у 20-і роки	253
Фройдистський аналіз української класики: Шевченко, Костомаров, Куліш, Нечуй-Левицький	257
Фройдизм у вигляді уламків	263
Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий	266

Розділ V**МОДЕРНІЗМ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО
УКРАЇНСЬКОГО РУХУ**

1. <i>МУР як епоха і як дискурс</i>	277
Час та його завдання	277
“Велика література”	285
Національно-органічний стиль	289
Криза з погляду Юрія Косача	292
“Неповорот назад”	293
Романтизм “Хорса”	295
Романтизм “Звена”	297
Між модернізацією і модернізмом	299
“Наша сучасність — наше мистецтво”	307
Трагедія еміграції	311
2. <i>Філософ кризи й несталості: Петров-Домонтович-Бер</i>	315
“Людина розуму”	315
Епоха як проблема історіософії	316
Криза	319
Релятивізм	324
Культура й етнос. Чи потрібна літературі держава?	325
Екзистенціалізм	326
Модернізм за Петровим	329
Антинародництво, або Стан сучасного літературознавства ..	332
3. <i>Нігілістичний модернізм Костецького</i>	336
Рання проза. Від “романтизму” до поетики деструкції	341
Театр масок	346
Перекладацтво як модерністична практика	352
Модерністська реінтерпретація традиції	360
Зиновій Бережан — дискурс невдачі	364
Василь Барка — дискурс псевдомодернізму	367

Розділ VI**МОДЕРНІСТИЧНИЙ РУХ НА ЗАХОДІ
В 60—70-І РОКИ (НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА)**

Нові завдання нового модернізму	381
Дискусія навколо модернізму	387
Рецепції та інтерпретації	391
Координати канону	397
Мова	401
Перекладацтво	405
Нью-Йоркська група і шістдесятники	408
Підсумки	411
ВИСНОВКИ	419

ІНШІ ЕСЕ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ

Поезія Персі Біші Шелі	427
Про дослідження Джорджа Грабовича	443
Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці	447
Філософські поеми Івана Франка “Смерть Каїна”, “Похорон”, “Мойсей” і європейський романтизм	457
Роздуми про вуса, навіяні одним оповіданням Олексі Стороженка	463
Творчість Олега Зуєвського, або Анатомія українського сюрреалізму	473
Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві	483
Український романтизм: тяглість напрямку як естетичний тупик	491
Ігор Костецький	497
Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського	505
A Catfish for Your Thoughts: Ukrainian Literature at the Turning Point	525
Михайло Орест, поет лісу	535
До читачів (Про дебют Андрія Кокотюхи)	551
Facing Freedom: The New Ukrainian Literature	553
Про Аскольда Мельничука	561
Сто років без Фрейда	565
Introduction (<i>Two Lands New Visions: Stories from Canada and Ukraine</i>)	583
Насильство як метафора (Дискурс насильства в українській літературі)	589
Література як помста: образи жорстокості в епоху романтизму	595
Маргінальність як об’єкт теорії	611
Філософсько-теоретичні передумови	612
Проблема маргінального/центрального в теорії Мішеля Фуко	619
Маргінальність в інтелектуальній історії	622
Літературознавство постмодернізму	624
Канон з погляду боротьби центру і маргінесу	627
Парадокси Гертруди Стайн	637
Роман як інтелектуальна провокація	641
Культурні дискурси кінця століття: Котляревський, двохсотліття української літератури та її вороги	653
Іменний покажчик	663

Модерність світосприйняття: літературно-теоретичні дослідження Соломії Павличко

Якщо поглянути на літературознавчу спадщину Соломії Павличко крізь призму часу, що дає змогу відстежувати процес становлення її як дослідника української та світової літератури, то вражає той факт, що за надзвичайно короткий період, який охоплює тринадцять років, вона в своїх літературно-теоретичних пошуках виявила інтенсивність та стрімку динаміку несподіваності, вдало застосовувала різні теоретичні моделі та підходи, а аналіз художніх текстів та літературних явищ і процесів засновувала на досягненнях найсучаснішої методології. За умови такого схематичного підходу до літературно-теоретичних та літературознавчих праць Соломії Павличко можемо виокремити три етапи становлення її як науковця: 1) *ранні дослідження*, що витримані в строго традиційному академічному стилі; 2) *перехідний етап*, позначений нахилом до зміни літературознавчої парадигми; 3) *останній етап* з виразно підкресленим намаганням закласти основи нових інтерпретаційних стратегій. Цей поділ досить умовний, оскільки Соломія могла паралельно, залежно від поставлених перед собою цілей і завдань, використовувати різні методологічні стратегії та літературознавчі технології. Таку вільність і легкість переходу від суто академічних канонів літературознавства до їх радикальної зміни дозволяли її широка ерудиція, вільне володіння іноземними мовами, відкритість до всього нового, (що було і, на жаль, залишається вадою традиційного академічного середовища), а також якесь майже дитяче прагнення все знати і всюди побувати: на всіх формальних і неформальних засіданнях інтелектуалів, митців, видавців, брати участь у численних конференціях, круглих столах, дискусіях, форумах, присвячених осмисленню сучасного стану української культури та подальшого її розвитку. До цього треба долучити подиву гідну, щоденну копійтку працю над текстами, статтями до українських та зарубіжних видань, лекціями для магістрантів Києво-Могилянської академії, роботу над цілою низкою оригінальних видавничих та освітніх проєктів. Один із найуспішніших освітніх проєктів—літня школа в Пуці-Водиці, яка була присвячена найновішим проблемам теорії літератури та літературознавчим методологіям і мала на меті залучити найздібніших молодих викладачів

літератури з усієї України до процесу витворення нового інтелектуального середовища та започаткування принципово іншого літературознавчого дискурсу.

Серед ранніх літературознавчих досліджень Соломії Павличко варто виділити передусім статті “Поезія Персі Біші Шелі” (1987), “Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці” (1990) та “Філософські поеми Івана Франка “Смерть Каїна”, “Похорон”, “Мойсей” і європейський романтизм” (1990), в яких окреслились такі академічні риси дослідниці, як повага до тексту та контексту, розмах ерудиції, критично-творче мислення, обрамлене чіткими теоретичними узагальненнями та висновками. В цих статтях водночас вбачаємо окреслення творчого потенціалу дослідниці, її намагання ввести у науковий обіг цілий масив нових ідей, думок, припущень. Однак найважливіше те, що вже в своїх ранніх дослідженнях Соломія Павличко взяла за вихідний пункт принцип органічного вписування української літератури та культури у світовий контекст. Цей принцип став визначальним в усій її подальшій науковій діяльності. Вона воедино злила два літературні світи: світ європейської і світ української літератури. Тому в її статтях і дослідженнях ніколи не натрапляємо на штучне чи натягнуте проектування європейських художньо-мистецьких явищ і процесів на площину реалій української культури та літератури.

До другого етапу слід було б зарахувати літературознавчі статті “Творчість Олега Зуєвського, або Анатомія українського сюрреалізму” (1992), “Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві” (1993), “Український романтизм: тяглість напружання як естетичний тупик” (1993) і низку інших досліджень. Праці названого періоду засвідчують поступове розширення діапазону літературознавчих зацікавлень дослідниці та зосередження дедалі більшої уваги на теоретичних проблемах літератури. Водночас Соломія Павличко поглиблює і систематичніше доповнює та урізноманітнює традиційний літературознавчий дискурс нетрадиційними темами дослідження, як це маємо в статті “Роздуми про вуса, нав'язані одним оповіданням Олекси Стороженка” (1992). Тут, на відміну від ранніх праць Соломії Павличко, спостерігаємо неабияку здатність дослідниці ставити інтелектуально контроверсійні проблеми і надзвичайно оригінально їх висвітлювати, використовуючи багату джерельну базу та враховуючи суспільний і загальнокультурний контекст. Паралельно вона заповнює численні лакуни в українському літературознавстві, відкриває українській читацькій аудиторії творчі світи Михайла Ореста, Ігоря Костецького, Аскольда Мельничука, стимулюючи своїми дослідженнями подальші студії над їхньою літературною спадщиною.

Вершиною останнього періоду літературознавчої діяльності Соломії Павличко стали книга “Дискурс модернізму в українській літературі” (1997), незавершене дослідження “Орієнталізм, сексуальність, на-

ціоналізм: складний світ Агатангела Кримського” і низка статей, присвячених зовсім не дослідженим авторам чи літературним проблемам (“Маргінальність як об’єкт теорії” (1999), “Роман як інтелектуальна провокація” (1999)). Очевидною в останніх дослідженнях Соломії Павличко є схильність до міждисциплінарності, яка дозволяє їй відтворювати культурну та літературну панораму доби, всебічно аналізувати творчість окремого автора, літературного твору чи всього літературного процесу крізь призму притаманних їм ідей, цінностей та переконань, різних кодів і субкодів, та зіставляти їх із світоглядними варіантами і переконаннями українського суспільства того часу. Вона тонко впливає в текстурі своїх досліджень теоретичне та історико-літературне значення епістолярної спадщини українських письменників, використовуючи її для з’ясування автентичності особи автора та можливих проєкцій авторського “я” в листах до різних адресатів. Епістолярний дискурс є досить важливим у таких працях, як “Дискурс модернізму в українській літературі”, “Орієнталізм, сексуальність, націоналізм: складний світ Агатангела Кримського” та “Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського”. Саме останньому періодові літературознавчої спадщини Соломії Павличко притаманні системний погляд на об’єкт дослідження, послідовне запровадження нових технологій дослідження, несподіваність ракурсів бачення того чи іншого автора, тексту, літературного явища тощо, а також посилені увага до табуйованих тем, маргінальних явищ, а то й зовсім не торканих пластів складного і драматичного світу української літератури.

У цьому контексті очевидно, чому Соломія звернула увагу на постать Агатангела Кримського, який, властиво, не лише не увійшов у канон української літератури, а й надалі залишався в гроні найменше прочитаних, найменш ясних і найменш популярних українських письменників. Його непопулярність сягнула таких розмірів, що Кримському навіть не знайшлося місця в “Історіях української літератури ХХ століття”, виданих у 90-і роки. Здається, що ця праця, як жодне інше дослідження Соломії Павличко, є яскравим свідченням спроби глибинно змінити парадигму українського літературознавства, намагання звільнити його від ідеологічних догм і табу, розширити поле досліджень, зробити наше літературознавство гнучким і цікавим, а не замикаючи його у вузькому колі філологів, утаємничених у науку про літературу.

Як літературознавець і дослідник української літератури, Соломія Павличко, за слушним спостереженням Юрія Андруховича, “робила надзвичайно невдячну і вкрай необхідну роботу, пов’язану з ревізією канону національної культури, і зокрема письменства. Послідовне змивання бронзи з класиків, їх відважне і цілком вмотивоване “олуднення” неминуче наштовхувалося на обурене несприйняття та примітивно-брутальні звинувачення”¹. Конкретною ілюстрацією такої ре-

візії канону української літератури є низка статей, які Соломія Павличко присвятила мало дослідженим, а то й зовсім не дослідженим, а отже, маргінальним з погляду усталеного офіційного літературознавства проблемам української літератури. Варто навести цитату з рецензії Ярослава Поліщука на “Орієнталізм, сексуальність, націоналізм. Складний світ Агатангела Кримського”, яка звучить однаково актуально щодо всіх авторів та літературних явищ, про які писала Соломія і які давно чекали “свого дослідника — сміливого, зі своїм розмахом ерудиції та творчого мислення, схильного до несподіваних, контрастних зіставлень та вагомих теоретичних узагальнень”¹.

Перед тим як перейти до детальнішого аналізу літературознавчої спадщини Соломії Павличко, слід зазначити, що вона всі зусилля цілеспрямовано орієнтувала на те, щоб вивести нашу культуру, мову та літературу з простору “мовчання”. Найкращою ілюстрацією цього є як її перекладацька, так і велика видавнича діяльність: видавництво “Основи”, яке вона заснувала і яке зараз носить її ім’я, згідно з задумом засновниці, покликане було виконувати місію пробудження Словом, через Слово, завдяки Слову. Це був нелегкий, але вкрай необхідний шлях до культурної притомності нації. І на це не спромоглися ані державні видавництва, ані Національна академія наук, які повинні бодай за дефініцією виконувати роль каталізатора формування національної культурної ідентичності, однак через свою інституційну інертність і пасивність так і не відреагували на нові соціокультурні реалії і нові вимоги часу. Чомусь до появи видавництва “Основи” ніхто не планував і навіть не виношував мрій про можливість видавати українською мовою твори найвидатніших мислителів. Треба було тендітних жіночих рук і непохитної жіночої волі, щоб Платон і Аристотель, Августин і Кант потрапили до рук українського читача через багатство української мови. Тут мало було пишномовної риторики державотворення, для цього треба було просто мати духовну спрагу і духовну потребу та ідентифікувати себе з модерною українською нацією і діяти, обравши *vita activa* філософією свого життя. А це водночас означало жити не лише проблемами свого народу, а й активно реагувати на ті найновіші ідеї, видання, дискусії, якими живе сучасний світ, щоб не залишатися на маргінесах інтелектуального простору.

На окрему увагу заслуговує і популяризація сучасної української літератури в світі, якій Соломія Павличко приділяла чимало часу. І знову не можна не згадати про загальний контекст цієї популяризаторської діяльності. За десять років незалежності ми так і не зуміли створити свій літературний істеблішмент, не спромоглися створити жодного літературного фонду чи фундації, які б заохочували по-

¹ Поліщук Ярослав. Сексуальність як дискурс: маятник рухається? // Український гуманітарний огляд. — 2000. — № 4. — С. 70.

ширення української літератури іншими мовами та пропагували українське письменство поза межами нашої держави. Ця діяльність в Україні не має системного інституційного характеру, а навпаки, є спорадичною, стихійною, і зводиться до того, що окремі літератори в міру своїх можливостей домовляються зі своїми колегами за кордоном, спільно знаходять кошти на видання. І як результат цієї справи і нелегкої праці за останні десять років з'явилося кілька антологій і окремих видань тією чи іншою мовою. Соломія належала до тих небагатьох, хто вимощував дорогу сучасній українській літературі у світ. Це була свідомо копітка праця, тому не можна оминати її внесок у розповсюдження творів сучасних українських авторів у зарубіжних виданнях та на різних міжнародних літературознавчих і культурознавчих конференціях і семінарах. Слід, зокрема, назвати її статтю "Catfish for Your Thoughts: Ukrainian Literature at the Turning Point" та вступну статтю "Facing Freedom: The New Ukrainian Literature" до збірника "From Three Worlds. New Writings from Ukraine", який вийшов у США (Zephyr Press, Boston, Massachusetts, 1996) і знайомив американського читача з творчістю шістнадцяти сучасних українських поетів та прозаїків. Соломія надзвичайно творчо, як укладач і автор передмови, підійшла до реалізації спільного українсько-канадського видання антології "Two Lands, New Visions: Stories from Canada and Ukraine", до якої увійшли оповідання десяти сучасних українських та десяти сучасних канадських письменників.

Передмови до англomовних видань загальнониково-описові, оскільки призначені не для поінформованого читача, а для читача, який часто не може ідентифікувати географічно, політично, культурно саме поняття "Україна" чи "український". Сьогодні вкрай нелегко на перенасиченому англomовному книжковому ринку завоювати прихильність читацької публіки, і дуже часто і від реклами, і від передмови залежить подальша читацька траєкторія тієї чи іншої книжки. Тому очевидно, що Соломія Павличко, наприклад, у досить стислій передмові "Facing Freedom: The New Ukrainian Literature" до збірника "From Three Worlds. New Writings from Ukraine" зуміла подати українську літературу крізь призму літературних зацікавлень американського читача, водночас вказавши на специфічні риси сучасного українського письменства. А в передмові до "Two Lands, New Visions: Stories from Canada and Ukraine" лише одна надзвичайно стисла фраза подає влучне теоретичне узагальнення тематичних обривів сучасної української літератури: "Водночас із ревізією історії та її міфологем сьогодні відбувається переоформлення принципів української культури: література деконструє свої давні комплекси та упередження, модернізує та лібералізує тим самим загальний культурний дискурс"¹.

¹ *Pavlychko Solomea*. Introduction. — In: *Two Lands, New Visions: Stories from Canada and Ukraine*. — Coteau Books, 1998. — P. III.

Центральною темою, яка постійно була в полі посиленої уваги дослідниці, — є спроба інтерпретувати найрозмаїтіші аспекти замовчування окремих фактів біографії в офіційному академічному літературознавстві, а також окремих текстів української літератури, які не вписувалися в загальноприйняті канони. Це прагнення Соломії Павличко до повноти можливого знання, на підставі якого можна було б мати більш-менш об'єктивну панораму життя і творчості того чи іншого автора, є природною академічною позицією кожного дослідника, який намагається зменшити чинник суб'єктивності в своїх студіях і уникнути явища моноінтерпретації. Це не була та неминуча друга крайність маятникового руху української літературознавчої думки, яка мусила настати після радянського періоду її розвитку з усіма його ідеологічними догмами, цензурами, заборонами та псевдоінтерпретаціями. За загальними законами еволюції, наука про літературу задля майбутньої, можливо, навіть позірної рівноваги все-таки мусила пережити етап інтерпретаційних крайнощів. Цей етап надалі триває в сучасному літературознавчому дискурсі, і ми всі сьогодні маємо нагоду знайомитися з усім розмаїттям його гібридних форм¹.

Однак у дослідженнях Соломії Павличко ми не знаходимо якогось зумисного прагнення епатажності, скандальних відкриттів, а навпаки, прочитуємо спробу дуже детального вивчення життя і творчості, які давали змогу їй робити доволі обережні висновки, навіть якщо вони в контексті традиційних уявлень про літературознавство були найменш очікувані, а то й зовсім несподівані. Неочікуваність та несподіваність зажди і всюди є добрим випробовуванням читацької публіки на рівень культури сприйняття. Вони однаково здатні спричинити шок, скандал чи загальний осуд, або, навпаки, блискавичне визнання і схвалення. Залежно від читацької реакції, можемо говорити про рівень готовності чи неготовності дивитися на світ по-новому, з широко розплющеними очима, пам'ятаючи про його невичерпність і різноманітність. Соломія Павличко саме так дивилася на світ української літератури, і свій погляд вона без жодних прикрас сміливо подала на суд українському читачеві. Можемо навіть говорити про таку староримську чесноту, як громадянська мужність, яку можна було б трансформувати з проекцією на академічне середовище і назвати її академічною чи професійною мужністю. Це передусім спроможність вербалізувати все, що традиційно було замовчуване, глибоко утаюване, а тому не висловлюване і, відповідно, не прочитане, а також здатність називати речі своїми іменами. Прискіпливий реципієнт літературознавчих досліджень Соломії Павличко може звинуватити її в невмотивованості та недоцільності такого “допи-

¹ Для ілюстрації сказаного варто навести статтю: *Олександр Гриценко*. Черговий тріумф радянського літературознавства // *Критика*. — 2001. — № 5. — С. 19—24.

сування” чи артикуляції простору замовчувань у світі авторів та літературних текстів, які вона досліджує. Такий підхід до художньої дійсності уможливорює деконструктивістська практика, завдання якої полягає в тому, щоб віднайти в тексті те, що часто з волі автора чи всупереч його інтенціям приховане на рівні глибинних структур. Можливий діапазон різних прочитань художнього тексту був для Соломії Павличко набагато важливішим і конструктивнішим, ніж канонічна, єдино можлива моноінтерпретація.

На жаль, якщо говорити про стратифікацію рецепційного тла української літератури, то мусимо визнати, що на загал вона виявляє тенденцію до рецепційних крайнощів: величного і наївно-примітивного сприйняття художньої дійсності. І якщо брати збірний образ українського читача, що, власне, вихований на таких абстрактно величних, а часто навіть на псевдовеличних рецепціях або, навпаки, на вульгаризованих і примітивних уявленнях про літературу, то мусимо визнати, що він особливо не переймався і досі не переймається складним світом можливого конгломерату творчих ідей чи повнотою художньої дійсності. Цей складний світ художніх ідей начебто мав існувати десь поза межами літератури, культури. Тому не дивно, що саме такий читач вчинив чергове судилище над... ще одним, зовсім не zaangażованим, професійним перечитуванням канонічних авторів, текстів, цілих періодів з історії української літератури і культури.

Йдеться про першу реакцію на книжку “Дискурс модернізму в українській літературі”, яка пройшла вже випробування двома виданнями і, як засвідчила практика читацького відгуку на неї, стала неабияким подразником різних зрізів читацької публіки. Я зумисне не зупиняюся детально на рецепційному фоні, який супроводжував перше видання. Це явище заслуговує окремого дослідження на тему чергового випробування української культури — тепер уже в її пострадянському варіанті — на модерність. Ми стали свідками не лише вияву пострадянської культурної трансформації з її схильністю до дезорієнтації (культурної, національної, політичної, релігійної), а й відродження різних модифікованих форм народництва з його незмінним горизонтом сподівань щодо української літератури та українського літературознавства. І на такому рецепційному фоні “Дискурс модернізму в українській літературі” став викликом як радянському літературознавству, так і читацькому загалові з його стереотипними уявленнями про українську літературу. Такі поворотні моменти чи зміну горизонту сподівань читацької аудиторії переживала кожна національна література та літературознавство, і очевидно, що переживала по-своєму. Г.-Р.Яус блискуче теоретично узагальнив спільні риси цього досвіду в книзі “Історія літератури як провокація”¹.

¹ *Jauss H.-R. Literaturgeschichte als Provokation. — Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.*

Немає сумніву, що Соломія Павличко усвідомлювала: однією працею — якою б фундаментальною вона не була — вичерпати тему модернізму в українській літературі практично неможливо. Так само, як і усвідомлювала те, що “академічне літературознавство, з одного боку, вирізняється колосальним інтересом до модернізму, а з іншого — відсутністю серйозних узагальнень на цю тему”¹. Мабуть, тому вона спробувала в своїй книзі зосередити увагу на дослідженні тих найхарактерніших основних векторів, які визначали модерністичні пошуки нашої літератури і культури, і на підставі їх дискурсивного аналізу запропонувати чітко продуманий системний підхід до опису модерністичної теорії і практики в українському соціокультурному контексті. В “Дискурсі модернізму в українській літературі”, як у жодній іншій праці Соломії Павличко, виявилася її особлива здатність майстерно аналізувати систематизовані структури з їх розгалуженнями на підсистеми різного рівня, групувати факти та встановлювати кореляційні відношення між ними.

Костянтин Москалець у рецензії на книгу слушно зауважив: “Цілісна концепція побутування модерністського дискурсу в українській літературі першої половини ХХ сторіччя, чітко артикульована в праці С. Павличко, з часом неодмінно уточнюватиметься, доповнюватиметься й переосмислюватиметься”². Важко не погодитися з таким твердженням, оскільки простір для дописування чи переосмислення всієї поліфонії ідей і проблем, які авторка у формі концентричних кіл розташувала навколо дискурсу модернізму, достатньо розлогий для започаткування нових дискурсів чи розгортання самого дискурсу модернізму. Розмови про український модернізм продовжуються, після праці Соломії Павличко з’явилася ціла низка досліджень і окремих збірників, у яких закономірним є посилення на “Дискурс модернізму в українській літературі”, — досить навести приклад останнього збірника, що вийшов торік і має досить промовисту назву “Український модернізм зі столітньої відстані”, де практично в кожній статті стаємо свідками розгортання полілогу з Соломіїніми думками³.

Іноді самі назви окремих статей Соломії Павличко, як, наприклад, “*Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського*”, “*Роздуми про вуса, нав’язні одним оповіданням Олекси Стороженка*”, “*Література як пам’ятка: образи жорстокості в епоху романтизму*”,

1 Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1997. — С. 10.

2 Москалець Костянтин. Роман з дискурсом // Критика. — 1998. — № 3.

3 Український модернізм зі столітньої відстані. Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. — Рівне, 2001.

чи, скажімо, назва її книги про Агатангела Кримського “Орієнталізм, сексуальність, націоналізм”, зовсім незвичні та несприйнятні для традиційного українського літературознавства, оскільки поєднують у собі, на перший погляд, такі не поєднувані в традиційному літературознавчому дискурсі поняття, які у невідповідного читача однозначно викликають дискомфорт, розгубленість і очевидну дезорієнтацію щодо академічності/неакадемічності дослідження. Найкращим прикладом такої читацької поведінки є редакційна ремарка в журналі “Сучасність” до статті “*Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського*”: “Здаючи собі справу з нетрадиційності підходу автора статті до теми та її дискусійності, все ж публікуємо цю розвідку”¹. Однак для всіх тих літературознавців, які вправно послуговуються в своїх студіях постмодерністичною методикою досліджень, ця назва зовсім прозора і зрозуміла, а поняття, виведені в назву згаданих вище статей, не викликають жодних сумнівів щодо логіки їхньої взаємопов’язаності. Для Соломії Павличко природними і органічними були посилення на праці Фуко, Саїда, Бгабги, відомих представниць феміністичної критики та багатьох інших сучасних філософів, культурологів, представників різних літературно-теоретичних напрямів. Це була аж ніяк не данина інтелектуальній моді, а свідчення достатньо глибокого засвоєння найсвіжіших ідей, які формували літературознавчий світ Соломії Павличко і уможливлювали застосування нових інтерпретаційних підходів. Соломія Павличко як літературознавець зовсім не належить до тих представників постмодернізму, про яких Іван Дзюба якось висловився так: “...наш тубільний, запізно-запозичений постмодернізм досить-таки агресивний і зрозумілий”².

Постмодерністська чи постструктуралістська методика, яку Соломія Павличко вміло, із легкою вправністю поєднувала з усебічним історико-культурним аналізом, мала толерантний і ненав’язливий характер, а функція цієї методики була очевидна: подати одну з численних перспектив прочитання української літератури, поглибити наше розуміння її, стимулювати розмаїття інтелектуальних думок. Простір її літературознавчої думки був своєрідним експериментальним майданчиком для випробування різних прочитань окремих авторів, окремих текстів чи окремих періодів історії світової та української літератури. Її аналітичний інструментарій був надзвичайно багатогранним: філософія романтизму, елементи психоаналізу, структуралістські та постструктуралістські зацікавлення, — і завжди ґрунтувався на переконанні, що справжній художній текст є багатознач-

1 Павличко Соломія. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського // Сучасність. — 1994. — № 12. — С. 142.

2 Дзюба Іван. Марко Павлишин: кризь “постмодерністські окуляри” і без них // Павлишин Марко. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — С. 22.

ним, складним і відкритим для різних інтерпретацій. Слід зазначити, що Соломія прискіпливо стежила за найновішими виданнями з теорії літератури та культурології, а її приватна бібліотека містила надзвичайно багату колекцію творів різними мовами найвідоміших представників літературно-критичної та культурологічної думки. І ці книжки вона радо рекомендувала і давала читати всім “спраглим”: магістрантам Києво-Могилянської академії, колегам по роботі, друзям.

Сьогодні часто лунають сумніви щодо доцільності застосовувати такі постмодерні стратегії, як фемінізм, постколоніалізм, постструктуралізм тощо, до історії української літератури і взагалі до соціокультурної ситуації в Україні. Тобто відкритою залишається дискусія про адекватність/неадекватність застосування теорій, що зародилися і розвивалися в зовсім інакшому культурному середовищі, до перчитування та інтерпретації культурних і літературних текстів українських авторів. Як літературознавець, Соломія Павличко мала в цій дискусії свою чітко обґрунтовану позицію, стійкою основою для якої було сприйняття розмаїтого світу інтелектуальних і творчих ідей крізь призму їхньої фундаментальної взаємозалежності та взаємопов’язаності, міжкультурного спілкування, навчання через відмінність. Це не було те сліпе наслідування моделей західного літературознавства і звичайне перенесення їх на український ґрунт, яке стало центральною проблемою обговорення для учасників круглого столу “Ситуація постмодернізму в Україні”, організованого журналом “Кіно—Театр”. Про жодну працю Соломії Павличко не можна сказати, що вона є, за словами однієї учасниці круглого столу, ілюстрацією “некритичного сприйняття західної культури, неорганічного засвоєння її історичної динаміки, її естетичної специфіки та її, врешті, парадигматичної цілісності”¹. Вони, власне, свідчать про складний процес творчого і водночас досить критичного переосмислення Заходу і його культури. Можна сказати, що її позиція повністю збігалася з позицією Марка Павлишина, який питання про адекватність/неадекватність застосування постмодерністських методологій до інтерпретації української культури розглядає крізь призму своєї інтерпретаційної практики: “Здається, що, коли одягнеш постмодерні окуляри, українська культура починає, навіть в її сучасній формі, виглядати обнадійливо чи бодай втрачає оту колоніальну трагічність, яка десятиліттями висіла на її шиї. Отже, чому б не вдатися до постмодерних окулярів?”²

¹ *Пакльовська Оксана*. Український постмодернізм як клонування без правил // *Кіно—Театр*. — 2001. — № 6. — С. 3.

² *Павлишин Марко*. Українська культура з погляду постмодернізму // *Павлишин Марко*. Канон та іконостас. — К.: Час. 1997. — С. 221.

У статтях *“Література як помста: образи жорстокості в епоху романтизму”* та *“Насильство як метафора”* Соломія Павличко не просто намагається привернути увагу до тем і проблем, що їх традиційне українське літературознавство не зауважувало або ж через надмірну заідеологізованість зовсім не здатне було на будь-яке розширення тем і проблем. Дослідниця ставить проблему насильства та різні її іпостасі в якнайширшу соціокультурну площину, тобто розглядає насильство як “складову частину культури”¹. Проблема насильства тісно переплетена з проблемою маргінальності культури і загоркує такі вкрай важливі поняття, як інакшість, винятковість, страх, неспівзвучність, насильницьке протистояння, громадянська непокора тощо. Соломія виношувала задум написати ширше дослідження про функціонування дискурсу насильства в українському культурному контексті, однак і цей проєкт, на жаль, залишився незавершеним.

Літературно-теоретичні та літературознавчі статті й дослідження Соломії Павличко сприяли створенню нового рецепційного клімату для трансформації нашого сприйняття української літератури і, поза всіляким сумнівом, розширили наш горизонт літературних сподівань. Інтелектуальне багатство, динамізм літературно-теоретичних пошуків, постійний творчий неспокій, непересічність мислення, наскрізь модерне світосприйняття засвідчили, що Соломія Павличко відкрила простір нових можливостей для українського літературознавства XXI сторіччя. Вона одна з небагатьох зважилась на порозі третього тисячоліття на непросте, морально відповідальне завдання: власним життям, науковою і творчою діяльністю, глибоким громадянським сумлінням конституювати можливість інакшості мислення в нашій культурі задля утвердження плюралізму як фундаментальної суспільної цінності. Тому “все, що робила Соломія, було справжнім, всерйоз і надовго — без імітацій, без фальші, без зайвого галасу. Начебто жила в іншому часі, в іншому вимірі, відсторонюючись від суети. Вже сьогодні зрозуміло, що з нечисленної когорти будівничих модерного українського суспільства пішов один із велетів”². Найтрагічніше для всіх свідомих українців ХХ сторіччя, яке жадібно поглинало її духовну еліту, цвіт нації, підвело останню риску під життям Соломії Павличко. Українському читачеві залишився відкритим величезний світ її думок, ідей, який спонукає до подальших роздумів, даруючи унікальну нагоду розгортати їх у просторі і часі.

Марія Зубрицька

¹ *Колаковський Лешек*. Про насильство. Міні-лекції на максі-теми. — К.: Основи, 1999. — С. 87.

² *Остання риска — Соломія // Політика і культура*. — 2001. — № 1. — С. 64.

**ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ
В
УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Передмова до другого видання*

Коли ця книжка вийшла першим виданням 1997 р., я, звичайно, не думала, що тема модернізму для мене вичерпана. Проект був завершений лише відносно. Мабуть, по-іншому з шивченням модернізму не могло й бути, адже він сам, за словами німецького філософа Йоргена Габермаса, часто цитованими в цій праці, є “незавершеним проектом”. Крім того, як ніхто з моїх критиків, я знала вразливі місця моєї книжки, зокрема проблеми, в ній випущені, теми недоговорені. В другому виданні вміщено два цілком нові розділи, які мають значно поширити картину дискурсу модернізму. Це розділ IV: “Ще один сюжет. Психопатичний/психоаналітичний дискурс як компонент української модерності”, і розділ VI: “Модерністичний рух на Заході в 60—70-і роки (Нью-йоркська група)”. Наскільки це вже крапка? Час покаже. Однак, як і два роки тому, так і тепер, я знаю, що про модернізм та про його дискурс сказано ще далеко не все.

Відклавши в 1997 р. свої заняття модернізмом на потім, я не могла тоді уявити, що “потім” настане досить швидко. Допомогли мої критики.

Після кількох спокійних місяців весни й літа 1997 р., що минули з часу виходу “Дискурсу модернізму”, почалася рецесія, яка стала для мене цілковитою несподіванкою. Найбільш несподіваним виявилось те, що наукова монографія в наш час викликала таку бурю пристрастей та емоцій. Я не буду входити в аналіз нюансів і перипетій критичного сприйняття моєї книжки і не хочу коментувати рівень дискурсів, які пішли в хід. Попри все ними наговорене, хочу висловити подяку всім моїм критикам: тим, які читали мою книжку, і тим, що її не читали і навіть ніколи не бачили, склавши при тому свою думку, тим, що мене хвалили, хоча й за те, чого не було в мо-

* Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. — 2-е вид., перероб. і доп. — К: Либідь, 1999. — 447 с.

ій праці, і тим, котрі радили звернутися до лікаря, вважаючи, що “нормальна” людина про свою літературу писати так не може. Нарешті, хочу подякувати тим (їх було найменше, однак слова їхні виявилися найдорожчими), кого моя книжка спонукала до ґрунтовної наукової полеміки, до власних наукових студій у руслі, мною запропонованому, хто, у свою чергу, інтелектуально підштовхував мене до дальших досліджень.

Лавина критики показала, що книжка порушила тему більшу, ніж дискурс модернізму в літературі ХХ століття, ніж хвилі успіхів і невдач нашої літератури. Зосередившись лише на літературі, до того ж тільки на певному її аспекті, вона, однак, заторкнула навіть не тему, а глибинний, всеосяжний процес модернізації, що її наше суспільство переживає сьогодні. Йдеться про економічну, політичну, військову, культурну модернізацію, власне, про модернізацію цілого українського суспільства, яка відіб'ється на його ідентичності та подальшій долі.

Як багато разів згадувалося в моїй книжці, проблема орієнтації на європейські культурні зразки була частиною літературної дискусії між модерністами і народниками. Тепер питання європейського вибору стоїть уже не лише перед літературою. Вперше в сучасній історії воно постало перед політикою, економікою, перед нацією і країною в цілому. Однак глобальний політично-економічний європейський вибір не відбудеться без відповідних змін культури, без вибудовування нової культурної ідентичності, без європейської орієнтації літератури, яка в процесі модернізації не тільки не втратить своєї оригінальності й самобутності, а й позбудеться віковичної ізольованості й викликаних нею страхів та комплексів.

У процесі модернізації змінюються і структури, і дискурси. Культурні зміни, як відомо, не менш болючі, ніж економічні чи політичні. Адже саме культурні зміни мають внутрішні психологічні виміри і торкаються зміни ідентичності, відмови від звичної, давно випрацьованої риторики, від зрозумілих кліше, від старих культурних героїв і міфів.

У літературі модернізація має свої аспекти. Вона передбачає чесні відповіді на численні запитання. Якою мовою ми говоримо про літературу, традицію, загалом про себе? Чи може існувати навіть саме поняття забороненої або незручної теми? З кого складається канон наших класиків? Які сили нуртують на літературному маргінесі? Чи існує єдино правильний шлях, метод, методологія літературного аналізу? Якою була справжня картина художнього, інтелектуального й по-

літичного розвитку української літератури у ХХ та попередніх століттях?

Фальшиві відповіді на ці запитання, відсутність самокритичності й самоіронії, плекання власного культурного нарцисизму і відтак різноманітних комплексів можуть призвести до того, що нові покоління письменників, критиків, нарешті, вчителів і школярів повторюватимуть старі й чужі слова, навіть не підозрюючи, що вони старі й чужі, а всі ми довіку будемо блукати гоголівським “зачарованим місцем”.

Нарешті, найголовніша частина модернізації — толерантність, яка в нашому суспільстві дається дуже важко. Що це означає в перекладі на мову літератури? Не засудити, а зрозуміти. Не скинути класика з іконостаса, а збагнути внутрішні мотиви літературного розвитку. Не почепити на книжки ярлики і розставити їх по музейних полицях, а оживити їхні дискурси, повернути їх у вир сучасного життя.

Модернізм, який ніколи не був головною лінією культури, виявився сьогодні таким цікавим і провокативним тому, що пов'язаний з теперішніми процесами модернізації, які, сподіваюся, нарешті зреалізуються, розпочавши новий етап розвитку літератури. Дискусії навколо нього це красномовно підтверджують.

На завершення хочу подякувати видавництву “Либідь”, його головному редакторові Світлані Головки за вихід у світ цього другого, доповненого видання моєї книжки і за інтелектуальну стимуляцію до праці.

20 жовтня 1998 р.

Вступ

Якщо оглянути українську літературу ХХ століття, то може здатися, що маємо справу з літературою без модернізму. Або з немодерною літературою немодерної нації. В ній немає по-статей, співмірних за масштабом із Джеймсом Джойсом чи Альбером Камю, або руху, аналогічного “Молодій Польщі” не за назвою, а за внеском у національну літературу.

Водночас у численних працях, переважно статтях, словом “модерніст” (тим самим терміном, яким означають і Джойса, і Камю, і “Молоду Польщу”) називаються десятки українських авторів, ще більшої кількості приписуються “елементи модернізму”. Як правило, ці означення не розшифровуються. Складається враження, ніби в уяві критиків існує певна концепція чи теорія модернізму, котра настільки очевидна, що навіть говорити про неї не варто. Немає сумніву, що між модернізмом Джойса й модернізмом “Молодої Польщі” небагато спільного. Ще менше спільного між ними й українським модернізмом, якщо припустити, що він справді існував.

На захист того факту, що він існував, можна навести численні висловлювання Ольги Кобилянської, яка називає себе прихильницею модернізму. І за, і проти модернізму, чи “модерни”, регулярно виступає Леся Українка. Вороний признається Єфремову, що прагне створити “щось modern'e”, про модернізм “Молодої музи” пише Петро Карманський у своїх споминах про українську богему, Павло Богацький у спогадах про “Українську хату” називає “так званими модерністами” хатян¹. У 20-і роки модернізм активно розвінчують комуністичні критики й науковці. Модерністом називає себе Ігор Костецький. Модернізму в часи Мистецького українського руху прагне Юрій Косач, про нього зі скепсисом теоретизує Віктор Петров, проти нього з пафосом бореться колишній молодомузівець Остап Грицай. Пізніше модерністом “шістдесятників” називають Ігоря Калинця. Поети Нью-йоркської групи декларують себе першими справжніми модерністами, очевид-

но, за порівнянням із попередніми, несправжніми. Нарешті, повітне покоління письменників, яке дебютувало в часи останнього національного “відродження”, сміливо (або бездумно) називає себе постмодерним.

Повірівши естетичним маніфестам тих, хто в різні часи називав себе модерністами, академічні вчені й критики або боролися проти “модернізму” з його “елементами”, або, рідше, захищали його. (На жаль, українській критиці й науці в нашому столітті випало на долю здебільшого саме боротися за або проти чогось замість того, щоб аналізувати, теоретизувати й філософувати.) Отже, в літературознавстві та критиці інтерес до модернізму впродовж століття то спалахував, то згасав. Теперішній момент — черговий спалах, який можна пояснити не тільки тим, що в Україні це вже дозволено (бо ж українським авторам, які опинилися на Заході, це було дозволено завжди, а результатів виявилось обмаль), але й типовим для кінця кожного віку світовідчуттям, яке передбачає погляд у минулі сто років, їх оцінку, а часто й переоцінку. Так було наприкінці XVIII століття, так завершувався XIX вік, так завершується і XX. Фінал українського XX століття здається не менш болісним і драматичним за своєю інтелектуальною проблематикою, ніж фінал попереднього XIX. І, крім того, два *fin de siècle* мають принаймні одну спільну проблему: модерність нації й модерність культури. Хоч і не завжди названі прямо, ці проблеми знову стоять у центрі культурного дискурсу “нашого” часу.

Якщо говорити про сучасне академічне літературознавство, то, з одного боку, воно вирізняється колосальним інтересом до модернізму, з іншого — відсутністю серйозних узагальнень на цю тему. Вже більш-менш традиційно поняття “модернізму” прикладають до письменників рубежу віків і періоду до першої світової війни. Проблеми модернізму 20-х років ще, по суті, не ставали предметом дослідження⁴. Про Мистецький український рух, як і про Нью-Йоркську групу, з погляду модернізму взагалі не написано жодної серйозної праці.

Першим питання модернізму (передсимволізму, символізму, декадансу) в українській літературі, зокрема поезії, поставив Богдан Рубчак у ґрунтовній передмові до книги “Остап Луцький — молодомузець”⁵. Передмова називалася “Пробний лет (Тло для книги)”. Але сама книга не була написана, а можливо, і не передбачалася: стаття-конспект у цілком модерністичному стилі тільки ефектно відкривала певну теоретичну

можливість. Минуло ще дуже багато років, поки українське літературознавство на Заході в особі свого нового англомовного, інтегрованого в академічний світ Америки й Канади покоління звернулося до українського модернізму. Дискусія кількох американських та канадських літературознавців українського походження — Д. Струка, М. Тарнавського, О. Ільницького — в журналі “Harvard Ukrainian Studies” за 1991 р.⁴ велася скоріше у сфері постановки питань, ніж їхнього розв’язання, окреслення проблем, а не узагальнень чи деконструкції. Учасники говорили більше про окремі явища, авторів, періоди чи епізоди, ніж про зв’язки між ними в рамках певного єдиного руху чи феномена.

Коментуючи дискусію, Г. Грабович виступив проти обмеженого, вузького трактування українського модернізму, запропонованого її учасниками, підкресливши на завершення: “...я вірю, що український модернізм... має розумітися як концепція, яка визначає одночасно період і стиль, з рухомою, а не застиглою системою тем і, передовсім, цінностей і артистичних прийомів. Треба так само зрозуміти, що з причин самої динаміки української літературної культури український модернізм був насправді значно слабшим за, скажімо, польський модернізм через стриманість і плутаність початкового дискурсу на предмет модернізму”⁵. Г. Грабович висуває гіпотезу, що український модернізм насправді охоплює значно більшу кількість авторів, ніж ми звикли бачити, і висловлюється за необхідність створення нової, гнучкішої й історично зорієнтованішої моделі модернізму.

Дискусія 1991 р. частково продовжилася в 1994 р. в канадському журналі українських студій⁶.

Тим часом українське літературознавство в 1991 р., з одного боку, ще розглядало культурні процеси початку ХХ століття під малоперспективним кутом зору збагачення реалізму⁷, з іншого — деякі автори (М. Ільницький, В. Шевчук, Т. Гундорова) пробували сформулювати своє розуміння модернізму як окремої, опозиційної до реалізму естетичної системи рубежу віків. Коли компліменти реалізові перестали бути політичною вимогою, з’явилися праці, в яких модернізм розглядався під новим кутом зору. Це, зокрема, книжки Миколи Ільницького, й особливо його праця “Від “Молодої музи” до “Празької школи”⁸, а також статті й монографія Тамари Гундорової⁹, яка внесла цілком новий теоретичний вимір у вивчення українського модернізму. Таким чином, модернізм на початку

90-х років став однією з центральних наукових проблем і навіть своєрідною науковою модою.

Якщо дивитися на українську літературу ХХ віку в цілому, постає не тільки запитання, існував чи не існував в українській літературі модернізм, але й скільки в ній було модернізмів? І який їхній зміст?

Очевидно, що модернізми 10-х, 20-х, 40-х і 60-х мали свої специфічні дискурси. Водночас їх об'єднує певна тяглість естетичних завдань, художньої практики й теоретичної риторики, що можна довести на рівні інтертекстуальності.

Отже, модернізм — не група, не період, не школа, і тим більше не художній напрям, як-от символізм, неоромантизм, імпресіонізм, що останнім часом прагнуть доводити. Адже ці модернізми були настільки слабкими й нерозвинутими в галузі теоретичного обґрунтування власної художньої практики, такою обмеженою була сама практика, така навколо самих “ізмів” існувала плутанина¹⁰, що йти шляхом теоретичної розбудови одного з них *post factum* малоперспективно.

Терміном “модернізм” в українській літературній історії позначені різні явища різних періодів, часто діаметрально протилежного змісту. Модернізм рубежу віків мав інші завдання й форми, ніж модернізм 10-х років. Модернізм 40-х, з яким пов'язані імена кількох письменників еміграції, досить критично настроєний щодо попередніх модернізмів. А поети Нью-Йоркської групи взагалі прагнули відмежуватися від усякого, в тому числі модерного, українського досвіду і традицій.

Отже, щоб збагнути діалектику стосунків між усіма модернізмами, а також їхню роль у кожному окремому періоді і в українській культурі в цілому, слід виробити підхід до модернізму не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті.

В суті поняття “модернізм” закладено розуміння модерності й естетичне ставлення до неї. На загальну думку дослідників, “модерність охоплює певні інтелектуальні рухи, політичні напрями й соціоекономічні тенденції та передбачає постановку оптимістичних соціальних цілей. Модерність, яку можна розпізнати вже на середину XVII століття, будується на певності, що теперішнє відкриває безпрецедентну еру. Нова форма людської самосвідомості має вплинути на історію... Людська раціональність домінуватиме, підкоряючи ірраціональність, традицію й забобон, і, як наслідок, плануватиме й дося-

гатиме прогресивних змін у всіх соціальних інституціях шляхом вільного волевияву...¹¹

В рамках нашого дослідження йдеться тільки про найостаннішу за хронологічною послідовністю частину модерності — модерність ХХ століття. Саме в цей час між модерністю як суспільною практикою й теорією та модерністю як естетикою поглибилося напруження, відчутне в європейських культурах приблизно з середини ХІХ століття. Саме в цей час модернізм як естетичний рух, що зароджувався до великої міри як засіб наближення до модерності, дедалі більше зосереджувався на її критиці й навіть на цілковитому відчуженні від неї.

Серед чільних теоретиків модерності й відтак предтеч модернізму ХХ століття найчастіше називають Шарля Бодлера й Фридриха Ніцше.

Шарль Бодлер став першим митцем, який привернув увагу до сучасності й визначив її відображення як головну мету мистецтва. У статті “Художник модерного життя” він писав: “Насолода, що ми її отримуємо від репрезентації сучасного, походить не лише з краси, якою його оздоблено, але також із його суттєвої прикмети — бути сучасним”¹². Модерність — вічна, однак саме сьогодні, вважає Бодлер, прийшов час свідомо поставити її в центр артистичної уваги. “Модерність — це швидкоплинне, нестале, випадкове, це — одна половина мистецтва, інша — вічне й непорушне. Існувала форма модерності для кожного художника минулого, більшість гарних портретів, які дійшли до нас із попередніх часів, убрані в одяг їхнього власного дня”¹³. Отже, на запитання, що робити сучасному митцеві, Бодлер відповідає: зосередитися на модерному, сучасному. І він же говорить, яким чином це здійснити.

Образ сучасного митця містить в собі денді, фланера, людину світу, людину натовпів, дитину, філософа, обсерватора життя. Він “входить у натовп, наче у велетенський резервуар електрики. Його, любителя життя, можна порівняти до дзеркала, такого ж великого, як цей натовп, до калейдоскопа, обдарованого свідомістю... Це *ego*, яке жадає не-*ego* й відображає його кожної хвилини з енергією значно більшою, ніж енергія самого життя, постійно несталим і рухливим”¹⁴.

Важко перелічити всі грані естетичної революції, що її здійснив Бодлер-поет. Потяг до Краси й Ідеалу втілювався в конструюванні особливої поетичної мови, а також системи зв'язків і відповідностей у його поетичному світі, у надзвичайній інтелектуальній формальній дисципліні, протиставленій романтичній спонтанності, в ефектності рими, ритму, метра,

в парадоксальності думок, почуттів, утілених уже в самій назві його головної книги — “Квіти зла”. Можна повторити за Рубчаком: “Немає поета дев’ятнадцятого сторіччя, який сильніше впливав би на поезію нашої доби, ніж Шарль Бодлер”¹⁵. Українська поезія тут не виняток, хоча сліди впливу не часто лежать на поверхні.

Якщо інтереси Бодлера обмежувалися мистецтвом, то Фрідріх Ніцше був одним з тих мислителів, які заклали філософський дискурс модерності. Трагічна постать перелому, зміни, інтелектуального катаклізму, він безжально визначив і знищив усі ілюзії попередньої епохи. Його праці означували бунт проти ери надії, певності, ентузіазму, віри в прогрес, сцієнтизму, механістичності точних наук, прикладених до людського життя, — ери, якою було ХІХ століття. Негативізм Ніцше був, однак, не просто деструктивним, а мав відкрити нові шляхи.

“Бог помер”, — проголосив Ніцше, залишилася людина, яка має стати тим, ким вона є (*Du sollst werden der Du bist*). Тільки тепер людина може себе повністю зрозуміти і зреалізувати. Разом з Богом відійшла певна система цінностей, а людина постала перед потребою вийти за межі старих, зручних відповідей на вічні запитання.

Світ, на думку Ніцше, хаотичний, і тільки людина приносить у нього значення, логіку, структуру, красу, мудрість. Тому філософія як пошук істини стає тією волею, що творить світ, а філософ — творцем і пророком. Істина є процесом, і сама людина є не просто учасницею змін, а самою дією.

Ідеї Ніцше вплинули на формування найрізноманітніших шкіл філософії ХХ століття — від екзистенціалізму до постструктуралізму. Аналізуючи внесок Ніцше у філософський дискурс модерності, Пол Де Мен, провідний представник деконструкції (одного з напрямів постструктуралізму), особливо підкреслив значення його заперечення історії. Американський теоретик твердив, що весь ряд антонімів модерності — античний, традиційний, класичний, романтичний — лише поверхові ознаки глибшого поняття, яким є історія. Для ілюстрації цієї тези він звернувся до Ніцше.

Рання праця Ніцше “Про вірне і невірне вживання історії для життя” (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*) була критикою історії та історичних цінностей. Ніцше закликав забути минуле, пережити життя в неісторичний спосіб, що стало б фундаментом справжнього гуманізму. Хоч якою б радикальною, ілюзорною чи несправедливою здавала-

ся ця спроба забути історію, вона висувалася як виправдана умова дії. Людина має все забути, щоб учинити якусь дію. “Сліпота, з якою він (Ніцше. — С.П.) кидає себе до дії... відображає автентичний дух модерності”¹⁶, — пише Пол Де Мен. Це — дух Рембо, який говорить, що позбавлений попередників і у Франції, і взагалі. Те ж саме відчуває Антонен Арто, який твердить, що письменна поезія має цінність упродовж одного-єдиного моменту, а після того підлягає знищенню.

“Модерність існує у формі бажання знищити те, що було раніше, в надії нарешті дійти до точки, яка може називатися “справжнє теперішнє”, точки народження, якою позначається нова подорож ...У такому визначенні модерність та історія в тексті Ніцше є діаметральними протилежностями”¹⁷. Однак це тільки одна частина концепції Ніцше. Насправді взаємозв'язок між модерністю й історією набагато складніший. Заперечення минулого є не так актом забування, як критичної оцінки себе самого. “Люди й епохи, — писав Ніцше, — які служать життю в такий спосіб, судячи й знищуючи минуле, завжди становлять небезпеку і самі перебувають під загрозою”¹⁸.

Отже, суть антитези “модерність — історія” Ніцше бачить у класичному парадоксі: слабший син убиває сильнішого батька. Ніцше розуміє, що від історії немає втечі, і модерність таким чином стає горизонтом історичного процесу. Його власний текст може бути хіба що черговим історичним документом.

Таким чином, на думку Пола Де Мена, який деконструє й саме поняття модерності, і його розуміння Ніцше, “пошук модерності переслідує всю літературу. Він виявляється в нескінченних образах і емблемах, які постають у всі періоди — в обсесії *tabula rasa*, новими початками, що постійно втілюються у всіх формах письма”¹⁹.

Пошук літературою модерності у ХХ столітті означав загострену алієнацію від модерності, яка складається з “культу розуму, ідеалу свободи, визначеного в рамках абстрактного гуманізму, а так само орієнтації на прагматизм, культ дії й успіх... — ключові цінності тріумфальної цивілізації, заснованої середнім класом”²⁰. Саме ця алієнація лягла в основу певного типу мистецтва, що його називають модернізмом, за яким стоїть визначена філософія життя й творчості. Воно було засадничо неміметичним. “Фундаментальний принцип естетики до модерної ери полягав у тому, що мистецтво імітує життя, а тому в кінцевому підсумку йому підзвітне: мистецтво має говорити правду про життя, докладати зусиль, щоб воно ста-

ло кращим чи принаймні більш стерпним. Звичайно, завжди існували різноманітні думки на предмет того, якого роду імітацію вважати найбільш відповідною, про те, відображати реальне чи ідеальне, але базовий постулат, що мистецтво відображає життя, превалював на Заході від класичних часів до кінця вісімнадцятого століття, коли йому завдали удару романтичні теорії уяви²¹. В модернізмі наративні й логічні моделі поезії змінилися сугестивними, амбівалентними образами й символами. Тоді ж традиційні наративні структури й причинно-наслідкові моделі оповіді в прозі відступили перед зображенням хаотичної й проблематичної природи суб'єктивного досвіду²².

Модернізмом, як правило, називають літературу періоду між двома світовими війнами. Однак не всю тотально, а лише ту, що вписується в певну філософсько-художню схему. Література модернізму народилася як така, що була міцно пов'язана зі своїм часом і пильно вдивлялася в реальне життя. Воно виглядало значно складнішим, ніж будь-коли раніше. Особливо яскраво це виявилось після першої світової війни. "Сенс складності був фундаментальним відкриттям письменника-модерніста"²³. Тільки складне мистецтво могло відтворити складне життя.

Складність походила з багатьох причин. Саме буття стало складнішим, отже, ускладнилося його наукове осягнення. Фройд, а пізніше Юнг відкрили й досліджували підсвідомість, Бергсон услід за Ніцше заперечив раціональні основи пізнання, антропология в особі Фрейзера підривала старі уявлення про походження релігій. Під впливом наукових відкриттів, нових філософських гіпотез і, звичайно, самого життя модерна людина поступово втрачала певність у цінностях попередньої епохи, скепсис став виразником духу часу, пізнання бачилося як процес суб'єктивний, а його результати — як відносні.

У прагненні збагнути нову реальність митці відмовилися від принципів реалізму, що в нових обставинах виявився неадекватним методом. Почалися численні експерименти з формою. Т.С.Еліот замість наративного методу запропонував для модерного мистецтва міфологічний, що, на його думку, здійснив Джеймс Джойс. Міф мав стати основою єдності художнього тексту, яку модерністський твір часто втрачав у пошуку глибокого й ширшого відображення складності життя. Деякі критики модернізму вважали, що модернізм так ніколи і не досяг цієї єдності.

Ще одна риса модернізму — небачена раніше самосвідомість літератури. Модернізм породив колосальну кількість критичних самопояснень письменників, журналів, які стояли на окреслених артистичних платформах, мистецьких груп, нових напрямів, естетичних теорій. Усі “батьки” англомовного модернізму — Т.С. Еліот, Езра Паунд, Джеймс Джойс, Вірджинія Вулф — були водночас відомими критиками. Багато з них мали претензії на професійне заняття філософією.

Внаслідок багатьох причин модернізм неможливо поставити в рамки певної школи або навіть естетики. Модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності. Усе це ставить під сумнів його єдність як загальноєвропейського явища.

На думку Теодора Адорно, одного з найчільніших теоретиків модернізму в широкому філософському плані, модернізм слід розглядати як діалектику нового. Якщо раніше всі нові стилі й художні практики заперечувалися новими стилями й художніми практиками, то модернізм як естетика дисонансу заперечує традицію в суті. Однак нове в модернізмі є скоріше вічним потягом, устремлінням до нового, ніж новим у певній визначеній формі. Адже нове відразу стає теперішнім, новою традицією, яку можна знову заперечувати ідеєю нового. Модернізм є постійним оновленням дисонансу й не може бути явищем окресленого часового відрізка. Він не передбачає тяглості в часі, суперечить їй.

На цю прикмету літературного, культурного чи навіть філософського й політичного модернізму звертало увагу багато дослідників. Серед них і відомий критик Адорно німецький філософ Йорген Габермас. Якщо етимологія терміна “модернізм” пов’язана з поняттям сучасності, відповідності часові, то кожне наступне покоління вже самим фактом своєї наступності могло б претендувати на більшу сучасність або модерність. У такому разі що є модерним? Габермас зазначає:

“Модерним, сучасним з того часу вважається те, що сприяє об’єктивному вираженню актуальності духу часу, яка спонтанно оновлюється. Розпізнавальним знаком таких творів є “нове”, котре застаріває й знецінюється з появою наступного стилю з його “більшою новизною”. Але коли просто модне, занурившись у минуле, стає старомодним, то модерне зберігає прихований зв’язок, співвіднесеність із класичним. Здавна вважається класичним усе те, що не підвладне часові; цю силу, однак, сучасне в емпатичному сенсі визначення черпає

вже не в авторитеті минулої епохи, а лише в істинності тодішньої актуальності. Такий перехід із сьогодишньої актуальності у вчорашню руйнівний і продуктивний одночасно; за свідченням Яуса, сам модерн творить собі свою класику..."²⁴

Отже, з огляду на свою природу ("об'єктивне вираження актуальності духу часу"), модернізм ніколи не може реалізуватися й вивершитися до кінця. Тому цитована стаття Габермаса називається "Модерн — незавершений проект". Модернізм завжди постає з конфлікту, заперечення, деструкції старого, попереднього, яке виникло раніше, але існує паралельно в часі.

Ключова проблема модернізму — ставлення до старого, до попередньої епохи. "Слово "модерн", — пише Габермас, — вперше вживано в кінці V віку для того, щоб розмежувати християнське теперішнє, котре щойно дістало офіційний статус, і язичницьке римське минуле. "Модерність", "належність до сучасного" (Modernitat), нехай зміст цього поняття і змінювався, споконвіку виражала свідомість епохи, яка співвідносила себе з античним минулим у ході осмислення себе самої — як результату переходу від старого до нового"²⁵

А тепер повернімося до українського модернізму й пошуку модерності українською літературою.

Існує думка, що українська література була постійним відродженням. Концептуально це означає, що на несприятливі зовнішні обставини тиску й нищення література відповідала постійним відродженням. Ідея про хвилі відродження відсуває в тінь питання внутрішнього діалогу або конфлікту, поліфонічності самої літератури, численності її внутрішніх традицій і бачить її як один потік, протиставлений ворожій зовнішній силі. При такому підході роль загальновідомих і цілком об'єктивних зовнішніх факторів, як-от бездержавність, різноманітні заборони української мови як царськими, так і комуністичними урядами, розправа з інтелігенцією в 1920-і й 30-і роки, політичний гніт радянської цензури, абсолютизується і стає універсальним поясненням. Тим часом внутрішні фактори розвитку літератури ігноруються.

У цій праці увага цілком зосереджена на внутрішньому житті й внутрішніх конфліктах самої літератури. Зокрема, головний такий конфлікт точився між філософією народництва, в межах якої сформувалися всі художні традиції XIX століття, і модернізмом — новими естетичними й політичними принципами XX.

Як діалектика оновлення, як постійне “оновлення дисонансу”, безперервна деканонізація, як конфліктний діалог у межах культури, що під його знаком минуло ХХ століття в українській культурі, модернізм являв собою систему спроб або хвиль. Ідеться про злам віків (1898—1902), альманах Миколи Вороного в 1903 р., про “Молоду музу” й “Українську хату”, про авангард, неокласицизм, а також про неокреслений, ніким не названий модернізм інтелектуальних романістів 20-х років, про еміграційні експерименти 40-х, нарешті, про творчість Нью-йоркської групи кінця 50-х і 60-х років.

На рівні художньої літератури жодна з цих спроб не була успішною в тому сенсі, що не вдалося досягти основної мети: радикально змінити головні канони культури (від жанрових і стильових до канону класиків), її мову й саму філософію існування. Жодна з них не змінила співвідношення між модернізмом і головною традицією (народництвом, реалізмом) як між маргінальним і центральним у літературній історії. Хоча, перефразовуючи французького філософа Жака Дериду, маргінальне в певному сенсі й виявилось центральним.

Модерністські експерименти супроводжувалися критичними статтями, полемікою в періодиці, роздумами письменників, які виявлялися в їхніх листах, щоденниках, публічних виступах, нарешті, в самих творах. Намір не здійснився, але він породив певний дискурс модернізму, який і стане предметом дальшого аналізу.

Якщо розуміти поняття дискурс у найширшому сенсі, як його вживав, наприклад, Рене Декарт, тобто як учену розмову, письмову або усну, на філософську, політичну, літературну чи релігійну тему (згадаймо його “Discours de la methode”, 1637), то дискурс-розмова про модернізм, навколо модернізму, між модерністами та їхніми опонентами була центральною в українській культурі впродовж цілого ХХ століття.

Точнішого значення поняттю дискурсу надає лінгвістика. В лінгвістичному сенсі дискурс означає “відрізок мови”, більший за речення²⁶.

“Дискурс” належить до набору норм, переваг і сподівань, що пов’язують мову з контекстом...”²⁷ Це — текст “у сукупності з екстралінгвістичними — прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами; текст, узятий у подієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія... Це — мовлення, “занурене в життя”²⁸. Поняття дискурсу є ширшим за поняття тексту. Дискурс багатьох давніх

текстів, наприклад, не піддається реконструкції. Якщо текст є формальною конструкцією, то дискурс її актуалізує.

На підставі наведеного лінгвістичного розуміння термін “дискурс” останніми десятиліттями серйозно розширив своє значення. Отже, він передовсім є мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак охоплює суб’єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об’єктами дискурсу. Він може містити будь-яке висловлювання як частину соціальної практики. Дискурси неоднорідні за їхнім призначенням. Так, можна розрізняти дискурс поезії й прози, чоловічий та жіночий. Можна виділяти дискурс політичного трактату, весільного тосту, похоронної промови чи партійної пропаганди — і так за кількістю форм життя до нескінченності.

За визначенням французького філософа-постструктураліста Мішеля Фуко, дискурс є майже “мовленням”. Це — поняття, що містить слова та їхні значення, увесь зміст знаків. Мова, на думку цього дослідника, є не вираженням, а дискурсом. Коли кажуть “ні”, це означає певні не висловлені, але існуючі речення, думки. Це не висловлене в даному випадку й охоплюється дискурсом²⁹. Дискурс може мати як паралінгвістичні аспекти (наприклад, жести), так і емоційно-оцінні та інші функції.

В 60—70-х роках вивчення дискурсу стало міждисциплінарною галуззю, предметом особливого зацікавлення окремих філософських шкіл. Французький постструктуралізм, зокрема, зацікавився семіотичним описом різних видів текстів (політичного, художнього, дидактичного та ін.). Мішель Фуко спробував поширити теорію дискурсу до всеохопної доктрини, яка б пов’язала в єдину систему слова й речі.

“Основна проблема класичного мислення стосувалася відношення між іменем і порядком: відкрити номенклатуру, яка була б таксономією, або ж установити систему знаків, яка була б прозора для неперервності буття. Те, що сучасне мислення, по суті, обговорює, — це співвідношення смислу з формою істини і формою буття. На небі нашої рефлексії панує дискурс — дискурс, можливо, недосяжний, який відразу був би й онтологією, і семантикою. Структуралізм не є новим методом, це невсипуща, тривожна совість сучасного знання”³⁰. Сьогодні структуралізм і постструктуралізм уже стали частиною історії філософії та теорії літератури, однак “дискурс” належить до найбільш плідних понять, що залишилися від них у спадок. Воно має найширший вжиток у сучасній теорії.

Ця праця зосереджена на намірах, а не на результатах, утілених у класичних шедеврах. У ній описано, підсумовано й проаналізовано дискурс українського модернізму. З цією метою перечитано й реінтерпретовано опубліковані та неопубліковані в час написання теоретичні тексти, маніфести, есе, статті, листи, мемуари. В окремих випадках художні тексти залучатимуться в їхній дискурсивній, а не естетичній ролі.

Аналіз самого характеру теоретизування, його риторичних прийомів, мови відкриває нове розуміння модернізму та його опонентів, пояснює, чому модернізм із дискурсу не перейшов у художню практику, не став чимось більшим за спроби. Такий підхід дає змогу показати спадкоємність хвиль модернізму, окреслити схожість між ними на рівні теоретичної риторики, а також несхожість, пов'язану з обставинами часу й уподобаннями кожного нового покоління.

Дискурс модернізму виник як антитеза до дискурсу народництва; відповідно, останньому, а також взаємовпливам двох напрямів, особливо на рівні риторики, так само приділено велику увагу. Взаємовпливи ці більш інтенсивні, ніж може здатися на перший погляд.

Модерністи часто боялися власної модерності, тим часом народницька традиція постійно модернізувалася в межах своїх головних принципів. Народницька культура як традиційна, корінна, центральна, як символ самого українства впливала на мову теоретизування модерністів. І це легко доводиться на рівні інтертекстуальності: деякі тексти модерністів виявляються майже колажем з народницької мови й народницьких ідей.

Загальний дискурс модернізму містить ряд окремих дискурсів: європеїзму, або західництва (адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтований на Захід), сучасності (адже модерність співвідносить себе насамперед із часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізації, формалізму в критиці й інтересу до формального боку твору та ін. Виокремлення й дослідження цих дискурсів творить лейтмотиви пропонованої читачеві праці.

Модернізм є не просто літературним напрямом чи культурним явищем, це — своєрідна метафора нашого часу, всього ХХ століття. Тому його не хронологічне, а культурологічне завершення можливе тільки в разі розкриття цієї метафори, опису, а відтак зняття старих конфліктів, які не повинні обтяжувати прийдешній історичний і літературний час, що народжується сьогодні.

* * *

Написання цієї книжки стало можливим завдяки стипендії Центральноєвропейського університету, яку я отримала в 1993 р., а також стипендії IREX, яка дала мені змогу впродовж десяти місяців 1993—1994 рр. працювати в Гарвардському університеті (США). Друк першого видання цієї книжки уможливив грант Міжнародного фонду “Відродження”. Усім цим установам я висловлюю глибоку подяку.

Я хочу так само подякувати своїм колегам: Григорію Сивоню, Наталі Шумило, Елеонорі Соловей, Олені Шпильовій, Юрію Цекову, Володимирі Мельнику, Дмитрові Наливайкові, Романові Гром'яку, Миколі Сулимі, які на різних етапах підготовки цієї книжки читали її рукопис або окремі його частини й висловлювали свої критичні зауваження. Окремо слід згадати вже покійного сьогодні Олега Зуєвського, який зацікавив мене літературою української еміграції й епохою МУРу. Без його консультацій не було б п'ятого розділу моєї праці. Хоч подякувати своєму батькові Дмитрові Павличкові, з яким ми немало сперечалися на різноманітні теми, заторкнуті в цій праці, за його гостру й стимулюючу критику, а також Богданові Кравченкові за постійну моральну підтримку в час моєї роботи над цією книжкою. Нарешті, мені пощастило на редактора, і я вдячна Олені Вербило за плідну співпрацю.

Примітки

¹ Багацький П. Українська хата. 1909—1914 (спогади). — Нью-Йорк, 1955. — С. 1.

² Канадський дослідник М.Шкандрій, щоправда, назвав свою книжку “Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х” (*Sbkandrij M. Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s.* — Edmonton, 1992). Під “модерністами” в цій праці розуміються учасники перших пореволюційних журналів “Шлях”, “Музагет” та “Мистецтво”. Загалом М.Шкандрій уживає термін “модерністи” дуже загально, зосереджуючись на політичних, а не художніх аспектах літератури 20-х років.

³ Остап Луцький — молодомузець. — Нью-Йорк, 1968.

⁴ *Struk D. H. A Journal Svit: A Barometer of Modernism; Tarnawsky M. Modernism in Ukrainian Prose; Ilnytzkyj O. S. Modernist ideology and Mykola Khvyli'ovyy // Harvard Ukrainian Studies.* — Vol. XV, №3 — 4. — Dec.1991.

⁵ *Grabowicz G. Exorcising Ukrainian Modernism // Ibid.* — P. 281.

- 6 *Tarnawsky M.* Feminism, Modernism, and Ukrainian Women; *Il-nytzkyj O.S.* Ukrainians khata and the Paradoxes of Ukrainian Modernism // *Journal of Ukrainian Studies*. — 1994. — Winter.
- 7 Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — початку XX ст. — К., 1991.
- 8 *Льницький М.* Від “Молодої музи” до “Празької школи”. — Львів, 1995.
- 9 *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія українського модерну: Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997.
- 10 Наприклад, Ю.Меженко в статті “Можливості і обов’язки української поезії” (Шлях. — 1919. — Ч.1) називає Я.Савченка імпресіоністом, а П.Тичину, О.Слісаренка та Я.Мамонтова — символістами (с. 60). Я.Савченко відшукує тоді елементи символізму в Семенка, в той час як більшість критиків вважають символістами самого Я.Савченка та Д.Загула.
- 11 *Berman A.* Preface to Modernism. — Urbana; Chicago, 1994. — P.3.
- 12 *Baudelaire Ch.* Selected writings on Art and Artists. — Penguin, 1972. — P.391.
- 13 Там само. — С. 403.
- 14 Там само. — С. 400.
- 15 *Рубчак Б.* Пробний лет (Тло для книги) // Розсипані перли. Поеми “Молодої музи”. — К., 1991. — С.20.
- 16 *De Man P.* Blindness and Insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism. — Minneapolis, 1985. — P.147.
- 17 Там само. — С. 148.
- 18 Цит. за: Там само. — С. 149.
- 19 Там само. — С. 152.
- 20 *Calinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. — Durham, 1987. — P.41—42.
- 21 *Lodge D.* Modernism, Antimodernism and Postmodernism. — University of Birmingham, 1977. — P.3.
- 22 Там само. — С. 4.
- 23 *Faulkner P.* Modernism. — London, 1977. — P. 14.
- 24 *Хабермас Ю.* Модерн — незавершений проект // Вопросы философии. — 1992. — №4. — С.41.
- 25 Там само. — С. 40—41.
- 26 *International Encyclopedia of Linguistics: 4 vol.* — New York; Oxford, 1992. — Vol.1. — P.356.
- 27 Там само. — С. 358.
- 28 *Лингвистический энциклопедический словарь.* — М., 1990. — С. 136—137.
- 29 *Фуко М.* Слова и вещи. — М., 1977. — С.150.
- 30 Там само. — С. 282.

Розділ I

КРИЗА НАРОДНИЦТВА НА ЗЛАМІ ВІКІВ І ПОЯВА МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ

Українське народництво в 1898 р.

Історія літератури важко піддається встановленню точної хронології, однак 1898 р. в українському письменстві видається багато в чому етапним, особливим і показовим. Того року у Львові була заснована Видавнича спілка й почав виходити "Літературно-науковий вісник". Того року українська інтелігенція по обидва боки кордону відсвяткувала століття "Енеїди". На науковому зібранні у Львові, із зрозумілих причин велелюднішому й святковішому, ніж у Києві, всі доповідачі зійшлися в одному: "Історія нашого відродження є zarazом історією нашого відродження національного й культурного: не часто літературі випадало таке важке значіння в житті народа"¹.

Ця фраза вмістила всі ключові слова, якими можна визначити параметри культурного дискурсу епохи: відродження, національність, культура, народ. Дискурс культури в цей час був дискурсом народництва. Його художню й теоретичну зрілість ознаменувало як святкування в цілому, так і доповідь Грушевського зокрема. Водночас назрівали симптоми кризи цього могутнього напрямку української культури. Криза народництва й народницької традиції — перша характерна риса українського кінця віку. Друга риса цього часу в цілому й передумова модернізму зокрема — проникнення в українську культуру західних ідей.

Почнемо з кризи народництва. Народництво — центральний термін української інтелектуальної історії, політики й культури — містить в собі широке коло понять. По-перше, народництво є політичною ідеологією. До цієї його іпостасі ми побіжно звертатимемося, бо, як правило, літературне народництво було генетично пов'язане з політичним і в свій спосіб його продовжувало. По-друге, народництво є способом художнього існування літератури, стилем або системою стилів. По-третє, народництво є способом теоретичного осмислення культури, формою її критики, культурним дискурсом. Цього вияву народництва торкатимемося в цій праці як системи,

на запереченні якої будувалися всі українські літературні модернізми.

Політичне народництво не було унікально українським явищем. Скоріше це — національний варіант певної ідеологічної моделі. Інші її варіанти становили російське (народничество), польське, ірландське та інші народництва, розвиток яких припав на другу половину XIX й початок XX століть. Сама модель, на думку Анджея Валіцького, “виникає в різноманітних відсталих суспільствах у перехідні періоди й відображає характерну класову позицію селянства. Це, звичайно, не означає, що народництво (populism) є *прямим* відображенням селянської ідеології; воно є ідеологією, сформульованою демократичною інтелігенцією, котра у відсталих країнах, позбавлених міцної буржуазної класової структури, має, як правило, вищий соціальний авторитет і відіграє важливішу роль у національному житті, ніж інтелектуали в економічно розвинутіших державах”². Валіцький досліджує російське народництво, й передовсім його ідеологію. Специфічна особливість українського народництва полягає в тому, що літературне народництво в ньому сформувалося раніше за ідеологічне.

Народницька доба в політичній історії України охоплює 1840—1880 рр. й має “два послідовні етапи, “романтичний” (покоління кирило-мефодіївців) та “позитивістичний” (покоління “Старої громади”). Для першого покоління характерне ідеалізування колишнього козацького ладу (не тільки з національних, але й з соціальних мотивів, як ретроспективної утопії рівності і братерства), релігійний ентузіазм з реформаторським забарвленням та нахил до демократично-федералістичного панславізму... Позитивістичне покоління, — що прийшло до голосу в 1860-х та досягло розквіту в 1870-х роках, — наполягало на силі критичного пізнання”³.

Українське літературне народництво має ширші хронологічні рамки, хоча його також можна поділити на романтичний і позитивістичний період. За перші сто років свого існування воно виробило систему стилів, хоча не створило єдиної естетичної формули, охоплюючи таких різних авторів, як Котляревський і Квітка-Основ'яненко, Шевченко і Куліш, Нечуй-Левицький і Панас Мирний, Франко і Стефаник та багато, багато інших. На час *fin de siècle* воно серйозно еволюціонувало, викристалізувавши в собі різні напрями, “крила” — більш народне (згадаймо, наприклад, етнографічно-селянські твори Нечуя-Левицького і його ж агресивну позицію з приводу чистоти літературної (народної) мови) і менш народне

(“тургеневські повісті” Олени Пчілки або “молдавські” й “татарські” оповідання 90-х Михайла Коцюбинського).

Уже сам перелік цих імен говорить, наскільки широка ця традиція в стильовому, жанровому та інших розуміннях і наскільки проблематичним може видатися саме поняття “народництво” як літературознавча категорія. Однак така доля кожного терміна. Як і всякий термін (ще більше це стосується терміна “модернізм”), поняття “народництво” має тенденцію уніфікувати й спрощувати явища, котрі ним називаються.

Спроба його узагальнення, як правило, скидається на перелік рис, як-от “особливе тяжіння до традиційних, старих або автономних художніх структур (бароко, бурлеск), до активного продукування — з метою самозбереження — романтико-народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етнографічних форм творчості, використання елементів розмовної (переважно просторічної), а не писаної літературної мови тощо”⁴.

Народництво як критична школа є методологією розгляду літератури, побудови її історії й канонів, а також способом читання тексту. Воно є специфічною критичною мовою, дискурсом із відповідними ключовими словами, лейтмотивами, специфічною інтертекстуальністю та кодами. В широкому сенсі слова зріле літературне народництво давало відповідь на питання про сутність літератури й культури взагалі. Однак цій відповіді бракувало однастайності. Народництво було мінливим і багатоликим, об’єднуючи в своїх рамках безмежно відмінних Шевченка й Куліша або ще більш відмінних Франка й Нечуя-Левицького, до теоретизувань якого Франко ставився досить скептично⁵.

В осерді політичного народництва, як відомо, лежала концепція народу як селянства, її підтримувало багато ідеологів, зокрема Іван Франко, найавторитетніший теоретик політичного, економічного й літературного народництва свого часу. В полемічній статті “Чи вертатися нам назад до народу?” (1881) він говорив про свого опонента москвофіла Наумовича: “І він так само, як ми, відрізняє інтелігенцію від народу, розуміючи під народом тільки хлопів, тільки робочу масу”⁶.

Думка Франка не зазнала радикальної зміни й на рубежі віку. “Говорячи про народ, ми розуміємо тут не всю масу, що мешкає в певному краї, але тільки ті нижчі верстви, які найменше зазнали цивілізаційних змін...”⁷, — писав він у статті “Найновіші напрямки в народознавстві” (1895).

“Народ” для Франка відтак став об’єктом зображення й висою метою літературної творчості. В основі літератури лежить мова народу. Тільки в кореляції з “народом” відкривається значення, суспільна роль інтелігенції, з літературною включно:

“Інтелігенція повинна передовсім бути інтелігенцією, повинна бути громадою людей з широким освітнім, з виробленим характером, з щирим чуттям до народу; а відтак інтелігенція повинна ідентифікуватися, злитися з народом, повинна стати серед нього як його брат, як рівний, як свій, повинна стати робітником, як він, повинна стати для нього і адвокатом, і лікарем, і вчителем, і порадником, і покажчиком в ділах господарських, і добрим сусідом та помічником у всякій нужді. Інтелігенція повинна жити з народом і між народом не як окрема верства, але як невідлучна частина народу. Вона повинна не моральними попівськими науками, але власною працею, власним життям бути приміром народів. Вона повинна, як та культурна і освітня закваска, проїняти весь організм народу і привести його до живішого руху, до поступового зросту”⁸.

Такого роду утилітаризм поділяли інші письменники того часу. Власне, він став визначальним компонентом культурного дискурсу, ствердженого святкуванням сторіччя “Енеїди”.

У критиці зламу віків термін “народництво” почав траплятися досить часто і головним чином як означення старої й побороної вже традиції української літератури. В такому сенсі його вживала Леся Українка в статті “Малорусские писатели на Буковине”, на аналізі якої детально спинимося далі. В такому сенсі дещо пізніше його застосовувала Софія Русова в статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” (“Русская мысль”, 1903). Саме вона, між іншим, характеризує сучасний стан української літератури, вживала слово “криза”. Проти застосування нею терміна “народництво” стосовно української літератури протестував Іван Франко:

“Здається, пора б покинути такі загальники, невірні в своїй категоричності. Такою виключно народницькою українська література не була ніколи. Вже в “Енеїді” Котляревський змалював переважно побут не простого селянства, а середнього українського панства та багатого козацтва кінця XVIII в. З тої самої сфери брав немало малюнків і Квітка (“Шельменко-денщик”, “Пан Халявський”), а Шевченкові “Сон”, “Кавказ”, “Петрусь”, “Княжна”, “Сотник”, не говорячи вже про “Неофітів”, “Марію”, “Царів” та більшість ліричних

поезій, малюють побут і душу не селянина, а укр(аїнського) інтелігента середини ХІХ в. В Нечуя-Левицького на самім вступі його творчості стоїть не “Бурлачка”, а “Причепа” й “Хмари”; ще вчасніше від цих творів написані “Люборацькі” Свидницького, в початках 70-х років “Лихі люди” Мирного, “Пан Комарчук” Коховського, “Семен Жук” Кониського, не говорячи вже про лірику Старицького, що висловляла почуття чільних тогочасних українських інтелігентів. Лишаю тут зовсім на боці історичну повість Куліша “Чорна рада” та написані ним по-російськи повісті “Майор” та “Спомини Миколи М.”⁹

Франко, як бачимо, намагається виправдати українську літературу (отже, приймає від своїх опонентів “негативний” акцент самого поняття) і відмежувати її від народництва, яке, на його думку, збігається з зображенням народу. В рамках його літературної теорії зображення народу замало. Об’єкт зображення, жанр, форма чи стиль твору не мають вирішального значення. Важливо, яку суспільну роль виконує літературний текст.

• Спинімося коротко на кількох моментах народництва як теоретичного дискурсу, важливих для розуміння конфлікту культури зламу віків і становлення модерністського дискурсу.

Одна з центральних його тез — теза про “відродження”, яке переживає українська література. Літературне відродження тотожне культурному й національному. Українська література тотожна Україні. За відсутності реальної, державної України (це не говориться, однак мається на увазі) література покликана замінити її, виконувати її роль. Писати у відповідному стилі й напрямі — означає в перспективі творити реальну Україну.

З ідеєю відродження пов’язана ідея або міф про славне минуле України, розпрацьований романтизмом. Мотив “смерті України” був одним із центральних в українському романтизмі. Дещо слабшу частину опозиції становила теза про її воскресіння-відродження¹⁰.

На кінець століття абстрактна, романтична ідея суспільного відродження звузилася до відродження літератури, яке, по суті, означало творення літератури на основі народної мови й за певною ідеологічною схемою. Власне, відбувалося творення специфічної “держави слова” — ідеальної реальності, вищої за реальність справжню. Мислення в рамках моделі “відродження” не було винятково українською прикметою. Аналогічні процеси й до того ж приблизно в той самий час відбувалися в Ірландії, де так само йшлося про відродження

держави й відродження культури після вісімсотлітнього панування Англії. Ірландське літературне відродження в найрадикальнішому своєму суспільно-політичному варіанті мало на меті повернути до політичного й літературного життя гельську мову, яка на цей час збереглася тільки в найглухіших сільських околицях, і побудувати незалежну державу. В літературній сфері програма ірландського відродження полягала у створенні національної літератури, й передовсім театру, на основі фольклорних джерел і традицій. Популізм, патріотизм і парохіальність ірландського літературного відродження роблять його схожим на відродження українське. А критика ірландського відродження з боку Джеймса Джойса має багато спільного з критикою Лесі Українки, відповідно, українського популізму й традиціоналізму.

Народництво, особливо на етапі романтизму, який в українській літературі певною мірою ніколи не закінчувався, завжди схилилося до ідеалізації народу. (Ця риса властива також для російської народницької літератури, що відзначала в статті “Новая общественная драма” Леся Українка, вважаючи її ознакою консерватизму.)¹¹ В основі народництва Пантелеймона Куліша лежав міф про ідеальність громади, народної, національної людини (душі) і, звичайно, національної жінки. Вивершеність патріархальної системи забезпечувалася, оформлювалася саме “з допомогою ідеальної жіночої викінченості”¹² в ряді імперсональних романтичних жіночих образів, першим з яких була Маруся з однойменного оповідання Квітки-Основ'яненка. Селянський патріархальний лад з природною людиною в центрі ідеалізувався в стилі примітивного русоїзму.

Ми вже частково торкалися особливого місця культури, яка мала заповнити всі лакуни в соціальному житті України. Культурі, і передовсім літературі, ідеологи народництва кінця XIX століття відводили видатну суспільну роль — саме з неї мала відродитися втрачена державність. Література вбачала саме в народності, тобто у своїй суспільній ролі, свою велич. Знак рівності між народністю й величчю чи не першим поставив Шевченко, зауваживши в передмові до другого Кобзаря: “А Бернс усе-таки поет народній і великий”¹³. Роберт Бернс, який писав своєю (народною) мовою, в цьому пасажі очевидно протиставлений Гоголеві й Валтеру Скотові, які рідною мовою не писали. (Тема “величі” української літератури звучатиме в майбутньому XX столітті безліч разів у безлічі варіантів, від кліше про “великого Кобзаря” й “великого Каменяра”,

які легітимізувалися в численних літературних святах і “академіях” зламу віків, до закликів Миколи Хвильового про великий азіатський ренесанс, до пізніших соцреалістичних самоствелень і аж до програми створення “великої літератури” Уласа Самчука.)

Процес становлення народництва завершився — “в оформленості культури (як культу) з допомогою міфологічного мислення”¹⁴. Це сталося на зламі віків. Святкові ритуали того часу — 25-ліття діяльності Франка в 1898-му, 100-річчя “Енеїди” того ж року, відкриття пам’ятника Котляревському в Полтаві 1903-го, а також численні літературні вечори з перебільшеними компліментами й урочистими привітаннями — стали визальною культурною практикою. Ритуальність і культовість, характерні для української культури навіть нині, пов’язувалися з ідеєю відповідальності як поетів і критиків, так і їхніх читачів та слухачів за долю нації.

В ієрархії жанрів поезія посідала перше місце, що породжувалося неподоланістю романтизму й орієнтаціями на фольклор — народну пісню. Культова культура, або культура в ролі культу, на перше місце ставила поета, тобто Поета — борця, пророка, шамана. Зразки: міфологічний образ Великого Кобзаря, напівдитячий поет з “Давньої казки” (1893) та чимало інших поетів такого плану.

Проза епохи розквіту європейського роману в українській літературі все ще була позначена другорядністю. Їй бракувало реальної мовної основи, широкої (позанародної) тематики, естетичної та лінгвістичної рафінованості. Проза, як і драма, шукуючи свій об’єкт до “народу”, чи селянства, прирікала себе на естетичний тупик. Драма, крім того, не мала театральної сцени. Переклади не були жанром у точному сенсі, але поступово знаходили своє місце. Нарешті, критика дістала, чи скоріше узурпувала, собі окремий статус провідного жанру, а критик узяв на себе роль учителя всіх інших літераторів.

Народництво витворило зрілу критичну традицію тільки на кінець XIX століття. Її центральною інтелектуальною постаттю, звичайно, був Іван Франко. Невідділеність критики від літератури (майже всі критики того часу самі були поетами або белетристами) не йшла на користь функціонуванню критичного дискурсу, який донині залишається дошкульним місцем української культури. “В нас немає критики...” — часто говорив Іван Франко, маючи на увазі передовсім критику суспільну. Але література бачилася формою суспільствознавства, відтак літературна критика — частиною суспільної крити-

ки, тому ці слова, слухні великою мірою і сьогодні, стосувалися насамперед літературної критики.

Критиці в народницькій культурі відводилася особлива роль, а саме — роль ідеолога культури. І як ідеолог вона була не так дескриптивна, тобто описова, як прескриптивна, або наказова. Критика вказувала письменникам, як потрібно писати, і бачила в цьому свою головну роль. Рецепти літературного розвитку вироблялися як у цілому, так і окремо для кожного письменника. В цьому сенсі українська критика на час кінця минулого віку була досить архаїчним феноменом, адже, як відомо, європейська критика почала змінювати свій характер з прескриптивного на дескриптивний ще у XVIII столітті. Останніми прескриптивними естетиками були класицистичні.

Роль учителя, яку взяла на себе критика, потребувала вироблення певної дидактичної риторики зі специфічними фігурами й специфічним пафосом. Вона була винятково імперативна і принаймні зовні сповнена надзвичайної певності в собі й артикульованих нею ідеях. Згадаймо цитовану фразу Франка про інтелігенцію: “Інтелігенція повинна злитися з народом... інтелігенція повинна стати робітником...”

Крім того, коли суспільна критика переходила в іншу, але близьку сферу літературної критики, вона, за всієї своєї гостроти, полемічності й прямоти, мала не завжди видимий підтекст. У критичних текстах 90-х років минулого століття є не тільки фігури називання певних явищ та їхньої оцінки, не тільки імперативи та рецепти, але й фігури оминання. Як добрий учитель, критик знав, що цнотливому народові не годиться слухати, а письменникові говорити про “потреби тіла” (користуюся формулою молодої Кобилянської). Крім того, він знав, коли не помітити декадентські штучки деяких нових дебютантів, списавши їх на молодість чи недосвідченість, а коли дати їм жорстку оцінку. Отже, критик мав бути вихователем письменника, а письменник — вихователем народу. Дидактична роль народницької критики передбачала певний стиль читання й інтерпретації художніх творів, їхню оцінку передовсім на предмет виховного значення для народу.

Відтак критика замовчувала ті сторони художніх творів чи цілі твори, які не могла асимілювати у свою традицію. Іншими словами, її увага була вибірковою, а рецепція тенденційна. Те, що неможливо було замовчати, не раз ставало об'єктом нетерпимого осуду, як-от критика Сергієм Єфремовим Коби-

лянської чи Іваном Франком “Молодої музи”, про що буде мова далі.

Франко, Павлик, Маковей, Грушевський, Щурат та деякі інші були не тільки письменниками і критиками, але й видавцями і редакторами. В ролі редактора ЛНВ — центрального українського літературно-наукового видання від 1898 р. — Франко впливав на цілу культуру свого часу. Ще раніше Франко був, по суті, редактором “Першого вінка”, вирішуючи, які твори друкувати в першому жіночому альманасі, а які ні. Він відкинув з друку, зокрема, перший варіант “Царівни” Ольги Кобилянської. Катря Гриневичева в спогадах про Франка писала про свої перші публікації в ЛНВ на початку століття: “Другий вірш, що я його принесла, певна вже себе й Франкової оцінки, я прочитала в ЛНВ з подивом: поет переробив його з початку до кінця. Тільки підпис був мій власний. Від дотику Франкового пера де не взялася прозора конструкція, непорівнянна синтакса, кришталева мелодика слова. Це були вказівки великого мистця”¹⁵. Спогади, написані через 40 років, задумувалися як позитивні, відповідно, про редактора, який усіма силами боровся з початківством, говориться з вдячністю. Однак це не міняє справи.

Редагування означало уніфікацію всіх текстів за одним зразком, однією концепцією, за якою всі тексти мали звучати більш-менш в одному дусі. Крім того, зосередженість видавничої й редакторської влади в одних руках утруднювала процес культурного діалогу. Народницький дискурс по суті свій не передбачав мистецького діалогу, вважаючи свій шлях і свою платформу єдино правильними.

Формула “нашої літератури” містила ідею про її єдність і єдиність. Усе в такій літературі та її традиції — “наше” (народне), тобто “своє” для кожного. Крім того, воно “рідне”, на відміну від чужого, іноземного, а тому просте й зрозуміле. Згадаймо, з яким скепсисом Тарас Шевченко в 1847 р. говорив про переклади, які друкуються в Росії, і про чужоземні “індивідуалізми”: “...Вони кричать, чом ми по-московській не пишемо? А чом москалі самі нічого не пишуть по-своєму, а тільки перекладають, та й то чорт-зна по-якому? Натовкмачать якихсь “індивідуалізмів” тощо, так що аж язик отерпне, поки вимовиш...”¹⁶ І закликав не тільки “писати по-своєму”, а пізнавати мужиків, придивлятися до їхньої поведінки, читати думи, пісні.

Відповідно, в народницькому дискурсі література й літератори бачилися як одна велика сім'я. Загалом образ сім'ї, роди-

ни належить до центральних у народницькій художній традиції. Народницький міф передбачав, що в ідеальній народній сім'ї існує гармонія між поколіннями, діти шанують батьків, молодші — старших, старші дбають про молодших, а авторитет батьків і старших безсумнівний. (Цей міф, щоправда, поставила під сумнів ще “Катерина” Шевченка.) Така модель переносилася на літературну традицію.

В літературній сім'ї ролі спочатку не були усталеними. Шевченко називав батьком Котляревського: “Будеш, батьку, панувати, поки живуть люди...” Однак одразу після його смерті саме Шевченко став сприйматися як “батько”. Батько Тарас — донині центр канону — “найбільший” український класик, з яким усі інші так чи інакше співвідносяться. Батько Тарас (а не просто поет чи автор Тарас Шевченко) — ідеал народницької літератури, яка прочитує його у свій особливий спосіб, підкреслюючи ті риси, які їй вигідні, і не помічаючи, пропускаючи те, що народницьким канonom чи дискурсом не передбачається або йому суперечить. Сам Шевченко назвав Марка Вовчка “моя ти доне”. У великій і згуртованій сім'ї літераторів-класиків, де кожному відведене чітке місце, провідні позиції традиційно віддавалися чоловікам. Підносячи Лесю Українку до висоти канону, Франко маскулінізує її.

Крім того, народницька історія літератури є безконфліктною й будується за принципом спадкоємності. Як зауважував Юрій Шерех, “у народницькій історії літератури все було просто... Котляревський був духовим батьком Шевченка, Шевченко — Франка”¹⁷.

Крім імперативності, іншою характерною рисою народницької критики була патетичність. Патетичним є вже саме осмислення літератури як “відродження” або визначення для неї такого завдання. Однак пафос української народницької риторики мав і ряд інших аспектів. Він спричинювався баченням літератури як духовного покликання, кульговою ритуальністю культури, нарешті, месіанськими акцентами, які вперше прозвучали у “Книгах буття українського народу” Миколи Костомарова, згодом повторилися в м'якшій формі в апологетів відродження зламу віків, потім у Миколи Хвильового і навіть у деяких заявах повоєнного Мистецького українського руху. Пафос народництва невідривний від його дидактизму й моралізаторства, від браку об'єктивного, раціонального погляду на реальність, коли бажане видається за дійсне, браку власне критицизму, інтелектуального підходу до предметів. Він пов'язаний з надзвичайним почуттям певності в попере-

дній традиції, з небажанням її переглядати або критично аналізувати. Якщо літературна творчість сприймалася формою віри в ідеали, то вона ставала патетичною. Відповідно, відступ від певних естетичних принципів чи канонів ототожнювався з релігійною схизмою — зрадою народу, визвольної боротьби. Критика в цьому разі мала відігравати роль борця з такими схизмами, що, як відомо, вона й робила.

Антинародницька реакція в літературі зажеврила ще з пізнього романтизму 60-х років XIX століття. Там, де хоч у зародку з'являється гасло “штуки для штуки”, там, де в ролі головного читача й адресата висувається інтелігенція (Яків Щоголів), там, де починаються переспіви й переклади з західних літератур, відкривається естетичний простір для формування художніх принципів та систем іншого, ненародницького спрямування й, відповідно, ненародницького дискурсу. Однак і перекладацтво, й орієнтація на інтелігенцію по-справжньому голосно зазвучали лише на рубежі віків, коли зміцніла сама інтелігенція. Саме тоді з'явилися орієнтовані на неї публікації: “Перший вінок” з “Товаришками” Олени Пчілки, оповідання про попівських дочок, сповнених бажання жити по-іншому, Наталі Кобринської, перші повісті та оповідання Ольги Кобилянської, перші вірші Миколи Вороного, драми Лесі Українки. Михайло Драгоманов усією своєю діяльністю, а особливо розвідками “Література російська, великоруська, українська і галицька” (1873) і “Листи на Наддніпрянську Україну” (1893), так само закладав інтелектуальні підвалини модерного й свідомого антинародництва.

Парадокс літературного розвитку полягав у тому, що самі народники, передовсім ідеологи цього напрямку, готували новий естетичний простір. Зокрема Іван Франко своєю колосальною перекладацькою, науковою та літературознавчою працею. Там, де з'являється освіта, рамки традиції, норми, догми розмикаються. А втім, в українській літературі завжди бракувало освічених людей, як серед авторів, так і в навкололітературному середовищі.

Наприкінці XIX століття народництво дедалі активніше теоретизувало щодо себе самого як естетики. Народницьке теоретизування мало обґрунтувати й виправдати українську літературу, пояснити, чому вона є такою, як вона є, а не іншою, і якою їй бути надалі. Більше того, довести, що саме в народницькому пафосі її оригінальність, винятковість і навіть перевага над іншими літературами, які позбавлені собі на шкоду ви-

сокої суспільної ролі й демократизму, що їх має література українська.

І все ж, за всієї очевидності та безсумнівності завдань, які висував Франко та його оточення, консолідація літературних сил на платформі народництва або монополія народницького дискурсу в теоретичній риторичі культури на цьому найвищому етапі його розвитку не була повною. Утвердження народництва майже точно збіглося з його кризою, як художньою, так і теоретичною. Кобилянська, Стефаник, Хоткевич, Яцків, Грицько Григоренко у своїх творах виходили за межі традиційної народницької естетики. З'явилася також її перша обережна критика.

Статті Василя Щурата “З літературних базарів” (“Буковина”, 1896, ч. 53, 54), “Французький декадентизм в польській і великоруській літературі” (“Зоря”, 1896, ч. 9, 10, 11) і “Поезія зів'ялого листя в виду суспільних завдач штуки” (“Зоря”, 1897, ч. 5, 6, 7) були непрямою критикою народницького ізоляціонізму, яка означила визрівання конфлікту.

“Малорусские писатели на Буковине”

Слово “модернізм” у значенні художнього напрямку досить упевнено вжила Леся Українка в доповіді, виголошеній наприкінці 1899 р. в Київському науковому товаристві, під назвою “Малорусские писатели на Буковине”. („Moderne” як стиль життя й світовідчуття на цей час уже став темою “Блакитної троянди”, 1896.) Ця доповідь, надрукована російською мовою 1900 р. в журналі “Жизнь”, була симптомом ще не названого, не осмисленого конфлікту, початком діалогу, який у перспективі розмежує українських письменників на дві “партії”.

Отже, яка внутрішня, інтелектуальна драматургія статті? Вона починається з характеристики творчості Федьковича. Головний момент цієї характеристики: недоліки Федьковича пов'язані з недоліками напрямку, до якого він пристав, а саме — народництва: “Федькович не чужд недостатков, свойственных вообще тогдашней народнической литературе: он часто впадает в сентиментальность и этнографичность...”¹⁸. Це поєднується ще з одним недоліком — “на нем отразилось влияние европейского, особенно немецкого романтизма...”¹⁹. Критика народництва й народницького напрямку у зв'язку з творчістю Федьковича звучить дуже гостро. Загалом Леся Українка говорить про народництво як про щось минуле.

Коли мова заходить про нових авторів, а саме — про Ольгу Кобилянську й Василя Стефаника, то наголос робиться на контрасті, на їхній відмінності: “Г-жа Кобылянская — наследница Федьковича по таланту, но не продолжательница его манеры...”²⁰; “Г. Стефаник — не народник...”²¹. Але у випадку Кобилянської Леся Українка йде ще далі. Ненародництво Кобилянської має риси модерності. Леся Українка згадує критиків буковинської авторки, які “...ставят ей в вину, что она, подобно немецким модернистам, слишком залезает в заоблачную высь...”²². Далі йде обережна апологія “модерності” в Кобилянської з посиланням на народ і на відповідну доцільність певних явищ літератури: “Протест личности против среды и неизбежно сопровождающие его порывы *ins Blau* составляют необходимый момент в истории литературы каждого народа”²³.

У статті виявилася не лише рішучість Лесі Українки захищати нові явища, але й спроба прикривати цей захист розпрацьованою на цей час риторикою, а саме — мотивувати його у відповідності до того, наскільки ці новації потрібні народам. Іншими словами, вона вважала, що народів (який вона розуміла в сенсі нації) народництво не потрібне.

Стаття має чіткий відбиток двох дискурсів. Народницького домінуючого й нового, антинародницького, який тільки народжувався й містив у собі потенціал модерністського дискурсу. Леся Українка на цьому етапі своєї кар’єри ще не впевнена, яким має бути новий напрям, і себе до нього не відносить. Піше як критик, аналітик, а не учасник. Леся Українка свідомо обережна. Кожного разу, говорячи про модерність, прямо, а частіше езоповою мовою, в обхід, вона обґрунтовує необхідність змін в українській літературі доцільністю для народу. Стаття завершується промовистою заявою:

“Нам кажется, что, как бы кто ни относился к этнографическим и историческим теориям, касающимся малорусской национальности, но если ему интересно видеть жизнь всей малорусской нации в широком изображении и всестороннем освещении, то он должен пожелать этому народу или племенн, языку или “наречию” богатой и правильно развивающейся литературы”²⁴.

Леся Українка, здається, поділяє загальну думку про те, що література твориться свідомими цілеспрямованими зусиллями згідно з якоюсь осмисленою, логічною й заздалегідь розпрацьованою концепцією (стосовно цього періоду — народ-

ництвом). А саме: критик—ідеолог літературного розвитку (він може бути також письменником) дає рецепти (“Інтелекція повинна...”), а письменник їх виконує. (А не письменник пише, критик аналізує.) Це повторилося у 20-і роки, в епоху соціалістичного реалізму, в МУРі, а потім у кінці 80-х, після розвалу СРСР. Крім того, що така модель є штучною, вона є оманливою для всіх її учасників. Адже рецепти могли замінити саму літературу (в деяких випадках так і бувало), створити ілюзію, що сформулювати завдання — все одно що його виконати.

Леся Українка останнім реченням своєї статті дає зрозуміти, що українська література, на її думку, не є літературою з правильним розвитком. Однак, включивши до свого канону нові явища, українська література має шанс дістати “правильний розвиток”.

Чи знайшла Леся Українка в цей або пізніший час відповідь на запитання, що розуміти під “правильним розвитком”? Сумнівно. Але, безперечно, вона була зорієнтована на певні зразки й моделі. Їх можна окреслити одним словом — “Європа”. Європа, звичайно, є надто широким поняттям, яке містить безліч різноманітних культурних явищ. Якщо українськість у народників часто виступає синонімом культурної ізоляції, то “Європа” є символом вільнішого й різноманітнішого літературного розвитку.

Значення слова “модернізм” уже в цій статті Лесі Українки охоплює широке коло понять і виходить за рамки стильової, лінгвістичної чи тематичної зміни, взагалі за рамки літератури. Леся Українка як політична й громадська постать належить до модерністичної доби в політичній історії України, що, за періодизацією Івана Лисяка-Рудницького, охоплює період від 1890-х років до першої світової війни. В статті “Не так тії вороги, як добрії люди” (1897), що стосувалася центральної політичної теми останніх ста років української історії, а саме — шляхів визвольного руху в Україні, і була полемічною відповіддю на статтю Франка “З кінцем року” (1896), Леся Українка говорить про різні розуміння слова “народ” — зокрема своє і Франкове. “Головна заповідь д.Франка — се безпосередня пропаганда серед народу (слово “народ” д.Франко уживає не в європейському розумінні, а в народницькому: “селяни”)²⁵.”

Сама Леся Українка очевидно розділяє “селянство” і весь “народ”. Крім того, вона на перше місце для політичної, про-

світницької роботи ставить не селян, не робітників, не народ у цілому, а інтелігенцію: “Коли в Галичині головніший ґрунт для радикальної роботи — селяни, то у нас на Україні перш усього треба здобути собі інтелігенцію, вернути нації її “мозок”, — аби не було так, що є над чим робити, та нема кому...”²⁶.

Вживання самого слова “нація” (на протилежність до “народу”) ознаменувало появу нової системи цінностей, нового політичного дискурсу, частиною якого був літературний модернізм. Роль інтелігенції в цьому контексті переосмислювалася. Вона ставала сама собі ціллю, набирала власного автономного сенсу. Автономного, неутилітарного змісту набирало й мистецтво. Загалом слово “мистецтво” активно пробиває собі дорогу в критику. Мистецтво, артизм, штука, *Kunst* є центральним поняттям у статтях і листах Лесі Українки, особливо до Кобилянської.

На перший погляд, “модернізм” — а саме: нова, нетрадиційна манера кількох недавніх дебютантів в українській літературі — виглядав як реакція проти народницьких ідеологічних догм і, відповідно, традиційних народницьких стилів. Модернізація культури починалася з критики народництва в цілому та його естетики зокрема.

Стаття Лесі Українки стала одним з перших симптомів критичного осмислення цього процесу. Однак, будучи імпульсом до модернізації, антинародництво не становило і не могло становити виняткову суть модернізму. Модернізм, який полягав тільки в поверховому відкиданні певного стилю (“писати не так, як Мордовець”) чи неглибокому запереченні естетичної та лінгвістичної традиції, був приречений на швидке виродження. Протест проти народництва, який виявився в статті Лесі Українки, становив лише частину літературного процесу *fin de siècle*, перший крок до модернізму як стилю мислення й культурного дискурсу.

“Нові ідеї”, або Координати нового дискурсу

Другою частиною, другим кроком стала асиміляція західних ідей, як у сфері політичної думки, так і у сфері культури, філософії, творчості. Осмислення західних ідей, у тому числі ідей модерної західної філософії та культури, було не просто частиною абстрактного культурного досвіду, а власне питанням культурної орієнтації для інтелігенції, яка свідомо будувала свою власну культуру.

З європейського Заходу прийшло поняття “модернізм”, що відбивало загальне почуття сучасності-модерності, пов’язане зі зміною естетичних орієнтацій, яка відбувалася в кінці віку. Не випадково дехто навіть уживав поряд з “модернізмом” польське “модерна”²⁷, що в контексті польської літератури означало антипозитивістичний бунт поетів “Молодої Польщі” та Станіслава Пшибишевського.

У філософії кінця віку зміна виявилася в поверненні з забуття Артура Шопенгауера та його книжки 1819 р. “Світ як воля й репрезентація”, яка в час публікації залишилася непоміченою, а також у творах Фридриха Ніцше. Модернізм у мистецтві означав передовсім символізм, який можна розуміти в широкому й вузькому сенсі. У вузькому сенсі — це творчість групи французьких поетів — Мореаса, Лафорга та інших, у широкому — це естетика, яка будується на постулаті про те, що реальний світ є символічним відображенням певних ідей, і в цьому сенсі його представниками або предтечами є також Бодлер, Маларме, Рембо, Верлен. Окрім символізму, модернізм (модерну) як мистецтво нової, антипозитивістичної орієнтації складали всі художні течії, які стверджували пріоритети мистецтва над мораллю, історією або реальністю взагалі (естетизм, декаданс, імпресіонізм, неоромантизм).

Модернізм у Польщі починався з декадентського прочитання Шопенгауера й Ніцше (головна увага приділялася філософії песимізму, критиці моралі й акценту на мистецтві), а також з активної рецепції європейського символістичного досвіду. “Квіти зла” Бодлера польською мовою вийшли в 1894 р. І тоді ж Зенон Пшесмицький-Міріам видав драми Метерлінка зі своєю фундаментальною передмовою²⁸.

Кінець XIX століття в Україні так само характеризується посиленням перекладацтва. Але українська ситуація була значно складніша за польську. Мові, якою забороняли писати, ще важче давався переклад. Крім того, зовсім недавно навіть деякі українські інтелектуали висловлювали сумніви щодо потреби українських перекладів. У 80-х роках Микола Костомаров говорив про непридатність української мови до перекладу. В 90-х необхідність перекладацтва розуміли всі. Саме в цей час переклад стає частиною літературної творчості, а чужоземна культура — частиною національної культури.

Як відомо, перекладали ті ж самі люди, що писали. Поети — всі без винятку. Відповідно, серед перекладів до епохи ЛНВ перше місце посідала поезія, яку легко було друкувати в газетах (“Ділі”, “Зорі”, “Буковині” та ін.). ЛНВ починає публікувати

перекладну прозу й драматургію, а також наукові статті. Культурна прогалина була величезною, а оскільки все перекласти неможливо, то кожен перекладач керувався своїми пріоритетами. Вибір текстів для перекладу в українських письменників ніколи не був випадковим. Він завжди відштовхувався від певної мистецької й навіть політичної концепції.

Серед перекладів Франка, які займають шість томів у 50-томному виданні його творів, найбільше народних пісень та епічної поезії, а також античної класики. Європейська література представлена переважно класичними творами, від Данте й Шекспіра до романтиків. За винятком поезії Володимира Соловйова та кількох віршів символістів — Верлена й Мореласа, із сучасників вибиралися в основному маргінальні (політика, сатира) автори.

Друг і опонент Франка Василь Щурат мав схожу орієнтацію — класика, народний епос (зокрема, він переклав “Пісню про Роланда”), романтична поезія, різного роду “прогресивна” література²⁹. І все це так само продовжувало аналогічну концепцію.

Подібні пріоритети і в Коцюбинського. Серед його перекладів — твори Гайне, Міцкевича, Елізи Ожешко, другорядних російських авторів Миколи Вагнера й Гната Потапенка.

Наскільки такі переклади могли модернізувати культуру? Зосереджуючись на фольклорі, епосі та класиці, Франко і не ставив такого завдання. Фольклорна у своїй основі українська література, ознайомлюючись із фольклорними пам'ятками інших народів, мала легітимізувати свою народну автентичність.

Леся Українка ще дуже молодою висуває іншу концепцію перекладу з іноземних мов. Переклади мали відіграти головну роль у модернізації культури. Вони мали бути засобом розмикання її надто вузьких рамок, альтернативою народництву, яке спиралося на внутрішню культурну традицію. Тому в її рекомендаційних списках немає фольклорних пам'яток, вони складаються передовсім із новітньої класики й творів ХІХ століття. Молода Леся Українка писала до Драгоманова, який справив вирішальний вплив на формування її європеїзму: “...серед киян молодих останнього часу починає ширитися європеїзм: вони починають учити європейські мови і інтересуватися європейською літературою. Доказом цього може служити те, що ми (молодіж) задумали видати цілу серію перекладів найкращих творів європейських і російських авторів”³⁰.

Концептуальність її підходу підтверджує і наступне міркування: "...коли перекладча літ(ература) має видаватись для народу (для *простого* народу), то тоді каталог творів до перекладання можна, і навіть треба, скоротити, бо навіщо ж народові, принаймні тепер, тії Полі Бурже, Байрони, Леопарді та хоч би й Шилер і Гете? Коли ж це видання має бути і для інтелігенції, то тоді список треба б іще розширити, помістити туди: Сервантеса, Бомарше, Петрарку, Шеньє, Бальзака, Леконт де Ліля, Валтера Скота, Вольтера, Русо, Сталь, Сирокомлю, Конопніцьку, Надсона, Некрасова. Мені здається, що без сих авторів наша література буде аж надто неповна"³¹.

Однак навіть ці списки для інтелігенції позначені печаттю анахронізму. Вони відставали від свого часу. Сама Леся Українка перекладала головним чином не те, що було на її час сучасним, "модерним", а класику (Гомера, Данте, Шекспіра) і твори попереднього літературного періоду, які вже відійшли в історію (Гайне, інших романтиків — Байрона, Гюго, Міцкевича). Її переклад Метерлінка, надрукований у ЛНВ, на цьому фоні сприймається майже як виняток.

Переклади, звичайно, не були єдиним шляхом розбудови нового культурного дискурсу. Так само рецепція сучасного Заходу не обмежувалася перекладацтвом. У критичних статтях, рецензіях і листуванні цього часу йдеться про речі неперекладені, однак читані й відомі з оригіналів або з перекладів на німецьку, польську чи російську мови, в найгіршому разі — з рецензій в іншомовних газетах та журналах. У Галичині таким джерелом знань були німецькі, австрійські й польські публікації. Віденські, краківські й навіть паризькі літературні новини ставали предметом обговорення не тільки у великих містах, де працювали університети й видавалися газети та журнали, але і в сільських садибах української інтелігенції. Отже, Метерлінк і Ніцше, Гюїсманс і Верлен, а також інші "зірки" "модерни" привертали увагу українських літераторів не менше, ніж їхніх колег у Польщі та інших країнах.

Однак рецепція була двоїстою. У 1896 р. Василь Щурат схвально характеризував французьку декадентську (тобто символістичну) поезію, хоча й вважав, що в Україні такого роду література не на часі³². Франкова оцінка французького декадентства знайшла своє відображення в праці "Із секретів поетичної творчості", опублікованій 1898 р., де кумир епохи *fin de siècle* Верлен називається "нікчемою", а його вірші — алкогольною маячною³³.

У відповідь на декаданс, символізм, естетизм, інші аналогічного ряду нові ідеї рубежу віків народництво висуває гасло опори на власну своєрідність, автентичність. Побутує формула: “Це добре деінде, але не в нас”. Однак захисники європейської літератури й протилежної тези — “ми повинні знати, що пишуть у Європі, і, відповідно, в нас може бути щось подібне до європейських зразків” — починають обережно виявляти свою позицію. Йдеться передовсім про Лесю Українку та Ольгу Кобилянську.

Діалог навколо перекладів і літературних новинок із Заходу часто ставав дратівливим, розділяючи письменників на два табори. З одного боку стояли ті, що шанували символістів, Ніцше, Ібсена, Гауптмана, Д’Аннунціо, Шопенгауера, з іншого — ті, що вважали авторитетами постаті попередньої позитивістичної епохи — Чарлза Дарвіна, Герберта Спенсера та інших. Зрозуміло, що друга група охоплювала переважну більшість людей, які своїми зусиллями й авторитетом забезпечували продовження життя цієї епохи в її українському варіанті.

Українські літератори цього часу чули навіть про Кіркегора (“Кіркегарда”). Його, визнаного провісника модернізму ХХ століття, згадує Стефаник в одному з листів³⁴.

На зламі століть з’явився ніцшеанський дискурс. Про Ніцше поступово починають говорити буквально всі, але знання його ідей, як правило, неглибокі. Вони вичерпуються загальними місцями: Ніцше — критик християнської традиції, Ніцше — творець надлюдини, Ніцше — апологет індивідуалізму, Ніцше — песиміст, нарешті, Ніцше — нове модне європейське ім’я. Більшість його ідей були неприйнятними для демократів-народників, які вважали ідеї Ніцше неглибокими, а популярність — тимчасовою.

Як індивідуаліст Ніцше був потенційним натхненником антинародницьких побудов. Це справедливо у випадку Кобилянської. В ранніх повістях і оповіданнях вона гостро й емоційно висловлює своє розчарування в народі, позбавленому внутрішньої енергії й сил для боротьби. Цей народ — щось схоже на ніцшеанський натовп. Сильна героїня Кобилянської (образ, навіяний надлюдиною Ніцше) хотіла належати до сильного народу. Однак, на її жаль, народ пригноблений, колонізований, слабкий, покірний. Тому вона (Наталка в “Царівні”) говорить: “Ненавиджу... одностайний... тужливо-хорий усміх на блідім лиці нашого народу. З самого жалю за минувшиною ми вже ослабли, а жалібна мелодія, що дзвенить у нашій душі і котру ми так добре розуміємо, заколисала всі наші

сили до немочі. Чи не так? Ах! — докінчила вона гірко, — це правда, я також донька русько-українського народу”³⁵. Водночас її сильні героїні, як і сама авторка, мріють присвятити себе справі визволення народу та його просвіти — гідна мета для сильної й діяльної людини.

Слабкість народу передається деяким героям. (Загалом героїні Кобилянської поділяються на сильних, діяльних і слабких, однак чуттєвих.) “...Меланхолійний сум, що вибитий на всім, що нагадує отсей нещасний народ...”³⁶, відбився на героїні “Природи”. Іншою стороною цієї слабкості був сексуальний потяг до сили, так само притаманний цій героїні. Вона захоплювалася фізичною силою, хоч і не мала її сама, зводила її майже в культ: “У неї багато значила фізична сила і тілесна краса, і хоч вона рідко кого “любила”, та все ж таки були її милі гарні, кріпкі люди”³⁷.

Остап Луцький, котрий, як ціле його покоління, любляв ставати в ніцшеанську позу, значно пізніше (“Мета”, Львів, 1908, ч. 5 — 10) напише про Кобилянську й Ніцше: “Дві великі прикмети філософії Ніцшого відбилися в творчості Кобилянської: гордість і аристократизм”³⁸. Луцький наголошував на глибині цього впливу й на його значенні у виробленні Кобилянською її артистичного стилю.

Леся Українка, навпаки, належала до критиків Ніцше. Однак ставлення до Ніцше видається їй питанням настільки важливим, що вона з’ясовує його у своєму другому листі до Кобилянської: “Не у всьому я можу цілком співчувати Вам, так, наприклад, я не поділяю Вашого ніцшеанства, бо сей філософ ніколи не імпував мені *яко філософ*: його ідеал *Uebermensch-a*, тієї “Blonde Bestie”, якось не чарує мене. Його афоризми справді часом блискучі і гарні, але я не кохаюсь в афоризмах. Таке антиніцшеанство не повинно становити між нами стіни, у мене є один дуже близький друг ніцшеанець, або щось коло того, і він мириться якось з моїми виступами проти „blonde Bestien”...”³⁹

Критика Ніцше в цьому листі показує, що Леся Українка мала про нього досить поверхове поняття, найскоріше взяте з вторинних джерел, різного роду критики, в якій Ніцше зводився тільки до препарованого в кітчєвому стилі, вульгаризованого Заратустри, і, власне, “яко філософа” його добре не знала. Вона не вбачала зв’язку між власним індивідуалізмом та неоромантизмом і впливом Ніцше, хоча такий зв’язок, безперечно, існував. Цитований лист до Кобилянської написано в 1899 р., коли психічно хворому Ніцше залишався один рік до

смерті, а його книжки виходили малими тиражами навіть у Німеччині й в основному ще сприймалися досить скептично. Сьогодні ми добре знаємо, що масштаби постаті Ніцше — філософа, музиканта, поета й філолога, який справив колосальний вплив на ціле ХХ століття, передбачив усі головні течії його інтелектуальної думки, були значно ширші за образ надлюдини чи ідею волі до влади. Його впливу зазнали Фройд і Гайдегер, Деріда й Фуко, Кафка й Рільке, Музиль та Жід, Д. Г. Лоуренс, Камю, багато інших. З безпосередніх сучасників Лесі Українки під знаком Ніцше розвивалася “польська модерна”, до якої Леся Українка так само мала амбівалентне ставлення.

Жоден час не буває позбавлений суперечливих тенденцій. Ніцшеанський дискурс розвивався паралельно з соціалістичним. Мода на соціалізм була не меншою, ніж мода на Ніцше. І вона так само йшла з Заходу. Ідеї соціалізму й марксизму поширилися в цілій Східній Європі. Навіть Пшибишевський у 1892 — 1893 рр. редагував у Берліні польську соціалістичну газету (“Gazeta Robotnicza”). Соціалістичні ідеї позначилися не лише на політичних і економічних теоріях Сходу й Заходу, а й на культурі. Суд над галицькими соціалістами 1878 р., на якому серед підсудних були Франко і Павлик, засвідчив існування трьох політичних течій — народовства, москвофільства й соціалізму⁴⁰. Діяльність радикальної партії в Галичині спричинилася до того, що всі письменники 90-х років — більшою чи меншою мірою соціалісти за переконаннями, від Франка й Павлика, засновників цієї партії, до Маковея і Стефаніка, Лесі Українки та Ольги Кобилянської.

Соціалістичні ідеї імпонували всім. Вони захоплювали тих, що мріяли розімкнути рамки народницької культури, і тих, що трималися за національну самобутність. Галицький соціалізм, який убачав у селянстві свій пролетаріат, позначився на народницькому дискурсі культури. Ідея соціальної справедливості приваблювала українського літератора в Галичині, де українство обмежувалося селянами та духовенством, і в Росії, де воно так само звужувалося до селянства. Український інтелігент традиційно спрямовував свої погляди на нижчі класи, ніколи не сприймаючи себе як “пана”, що було синонімом іноземця. Соціалісти ще більше розвивали в українській літературі її й без того органічний демократизм і виховували інтелігента-робітника — згідно з відомою формулою Франка. Ненависть до пана — найсильніше почуття цієї літератури, невід’ємна частина магістральної її течії — народництва. Це відбилося спочатку в головному літературному

жанрі — поезії, що у своїй утилітарній ролі все більше ставала римованою політикою, а також у всій без винятку реалістичній прозі другої половини XIX століття.

Звільнення жінки було частиною соціалістичного дискурсу. Однак фемінізм приходив в Україну насамперед із надзвичайно популярними п'єсами Генрика Ібсена. Цей норвезький автор — одне з найушлавлениших імен літературної Європи 80-х і 90-х років XIX століття — за різних обставин по-різному читався. В Росії кінця віку про нього активно писали і Мережковський, і Михайловський. В Англії та в Ірландії — згадаймо статті Бернарда Шоу “Квінтесенція ібсенізму” (1891) або Джеймса Джойса “Нова драма Ібсена” (1900) — урок Ібсена означав модернізацію комерційного театру. В Україні Ібсен був одним із втілень культурної Європи в цілому. “...Его (Ібсена. — С. П.) треба знати, як хочеся “мати вікно до Європи” — от вибачайте за фразу”⁴¹, — писав Василь Стефаник у листі до Ольги Гаморак 29 лютого 1896 р. (Стефаник, який не любив теоретизувати, не випадково бере фразу про Європу в лапки ще й вибачається за неї, ніби підкреслюючи, що вислови такого роду не в його стилі.)

Леся Українка віддала належну шану новаторству Ібсена-драматурга в статті “Новейшая общественная драма” (прочитана як реферат у Києві 1901 р.), хоча не схвалювала його тенденційності. Вона критикувала його за те, чого не могла позбутися сама, — за вторинність художності щодо морально-філософських тез.

Ібсен, автор “Лялькового дому”, поряд із Джоном Стюартом Мілом, автором трактату “Поневолення жінок”, справив колосальний вплив на формування інтелектуальних традицій українського фемінізму й лібералізму. В цьому сенсі його вплив на українських і, скажімо, англійських жінок-письменниць був дуже схожим. Наприклад, Едит Ліз описує, як після прем'єри “Лялькового дому” в 1889 р. в Лондоні жінки, серед яких, зокрема, були Олів Шрайнер та Елеонора Маркс, “затамували подих від збудження... Ми були схвильовані, бурхливі і майже дикі у своїх суперечках. Це був або кінець світу, або початок нового світу для жінок. Що він означав? Чи в грюканні тими дверима була надія, чи відчай? Чи це означало життя, чи смерть для жінок? Чи це означало радість, чи горе для чоловіків? Чи це було одкровення, чи катастрофа?”⁴² Ібсен справив аналогічне враження на українських жінок-письменниць. Щоправда, вони не бачили його п'єс у театрі, а читали їх.

Ібсен був, безперечно, великим авторитетом для Лесі Українки й Ольги Кобилянської. Загалом їхні авторитети є цікавою темою. З одного боку, жодна з них не висунула теоретичної концепції повстання проти національної традиції, з іншого — жодна з них не знайшла для себе авторитетів у її рамках. Авторитети вибиралися майже виключно з-поза меж України. Леся Українка, щоправда, присвятила Франкові короткий цикл “Сльози-перли” в 1891 р. (пізніше обидві мали з ним деяко ускладнені стосунки), а Шевченкові — ще більш ранній (1889), майже дитячий і цілком вторинний за імітацією народницького стилю вірш. У ньому, між іншим, єдиний раз у її поезії трапляється кліше “батька” літератури: “Спочиваєш ти, наш батьку, Тихо в домовині, Та збудила твоя пісня Думки в Україні”. Безперечно, інтелектуальним авторитетом для Лесі Українки був Михайло Драгоманов, і Франкові вона ніколи не пробачила його критики. Однак листи й статті її демонструють радше скептицизм, недовіру до авторитетів, ніж пошук їх. Так само з ранніх щоденників і листів Кобилянської постає людина, яка не тільки не схильна довіряти авторитетам, а, навпаки, ставиться до всіх з гіпертрофованою недовірою. Усі без винятку авторитети Кобилянської не належали до української літератури. Вона про це писала в “Автобіографії” (1903):

“Найбільший вплив з чужих літератур мав на мене російський письменник Тургенев і Достоевський. З німецьких швейцарець Gottfried Keller, в молодших літах німецька повістярка E.Marlitt, до котрої я в запалі листа писала, очарована її чудовим стилем, а Гайного читала я постійно. Пізніше перейнялася я данською а і всією нордландською літературою, з-поміж котрої став моїм справдішнім учителем Jens. P. Jacobsen. Класиків перечитувала я по можності поважно і радо, оскільки попадали мені лише в руки, а найрадше бралася я і вглублялася в Шекспіра. Маючи між братами і одного філолога, я перечитувала і старинних драматургів. Французьку літературу знала я мало, а представитель самого реалізму E.Zola впливав на мене пригноблююче, і з його писем боліла мене іноді душа, хоть я читала його з якогось-то літературного обов'язку”⁴³.

Обидві письменниці відчували алієнацію від “рідного ґрунту”. В Кобилянської вона підсилювалася самотністю, віддаленістю від будь-якого живого літературного середовища, сумнівами в знанні української мови. “Все моє — чуже мені. Чуже українство”⁴⁴, — писала вона в щоденнику ще в 1889 р. Але й

шукане поза межами української культури не завжди ставало “своїм”, викликало складну реакцію.

Парадокс “одинокого мужчини”

Стаття “Малорусские писатели на Буковине” належала хоч і молодій, але авторитетній людині, настільки авторитетній, що вона, як уже згадувалося, навіть була канонізована в чоловічій ролі. Канонізація відбулася в 1898 р. Іван Франко в підсумковій статті про Лесю Українку поставив її поезію поруч із Шевченковою. Стаття Франка спрямувала рецепцію її творчості у відповідне русло. В ній йшлося винятково про поезію, яка відповідала народницькому ідеалові: “Все і всюди поезія — слуга життєвих потреб, слуга того вищого ідейного порядку, що веде людей до поступу, до поправи їх долі”⁴⁵. На підтвердження своєї позиції Франко “зводить” Лесю Українку в роль мужчини, “сильного” й далекого від модерністського неврозу чи сумнівів: “...читаючи м’які та рознервовані або холодно резонерські писання сучасних молодих українців і порівнюючи їх з тими бадьорими, сильними та сміливими, а притім такими простими, щирими словами Лесі Українки, мимоволі думаєш, що ся хора, слабосильна дівчина — трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну”⁴⁶. “Писання молодих українців” — це, звичайно, “нова школа” (“модернізм”), яка прямо не називається, хоча йдеться саме про неї і про дві ролі, що їх можуть, на погляд Франка, виконувати автори цього напрямку, — резонера або невротика. Точніше, школи ще нема, однак є симптоми симпатії до декадентства та імітації західних модерних стилів, що може послабити не просто літературу, а, оскільки вона бачилася символом чогось більшого, — ціле українство.

Отже, людина, якій Франко відвів місце поряд із Шевченком, дозволила собі зайняти в головній дискусії дня певну позицію, яка не збігалася з позицією більшості. Цей незбіг підтверджує листування Лесі Українки з Драгомановим та іншими кореспондентами.

Однак сама кореспонденція, яка в повному обсязі стала доступна читачам тільки в 70-х роках ХХ століття, показує, що Леся Українка її поезії і навіть драм і Леся Українка її листів і статей — дві різні особи. Лесина поезія, переповнена гаслами боротьби, сили, мотивом “слова-зброї” й майже марксистськими “досвітніми огнями” ненависті до гнобителів, імпонувала народникам з їхніми ідеями про роль і покликання літера-

тури. Її листи — скептична критика народництва, пошук альтернативи до нього, а по суті — до самої себе, були близькі тільки таким кореспондентам, як Кобилянська або Драгоманов. Те ж саме виявилось в статтях, хоча в дещо обережнішій формі.

І все ж, попри поезію боротьби й сили, рецепція творчості Лесі Українки не була такою однотайно позитивною, гармонійною й безкритичною, як можна було б вивести зі статті Франка.

По-перше, на її адресу звучали звинувачення в космополітизмі. З цього приводу вона писала до Драгоманова: “Тільки даремне мене в космополітизмі при сій справі укоряли, мій космополітизм зостався при мені, а патріотизм народоців при них, і на тім скінчилось. Може бути, що я вийду і зрадницею хутко, тоді я буду дуже рада, бо, значить, матиму добрий атестат”⁴⁷.

По-друге, їй закидали недостатню народність її тем і мови. В одному з листів до Драгоманова є слова: “дехто теж вирікав, що я ховаюсь від “народніх” тем і складу мови народньої, лізу в “літературщину” та “інтелігентствую”, але тут, певне, вся біда в тому, що я інакше розумію слова: народність, літературність та інтелігенція, ніж як їх розуміють мої критики. ...У нас, на Україні, ніяк не скінчатся одвічні сії спори, та й як мають скінчитись, коли сперечники одно одного не розуміють. Мені вже самій страх обридли ці теми: чи треба писати чисто народнім, чи не чисто народнім складом, тенденційно чи не тенденційно...”⁴⁸,

Як усі українські письменники, Леся Українка любила й збирала народні пісні. Цілковито у народницькому дусі вона називала свої вірші піснями (“На крилах пісень”, “Невільничі пісні” — заголовки її книжок чи циклів). З іншого боку, в листах вона протиставляла етнографізму літературність як принцип і літературний професіоналізм, пояснюючи, що не переносить фольклор у літературу, а дивиться на етнографію літературним поглядом: “Я таки не можу не дивитися на народну поезію “літературним” поглядом, і, може, через те я так люблю наші ліричні пісні”⁴⁹.

Нарешті, Лесі Українці з її інтелектуальними орієнтаціями народництво здається нерозумним, приреченим на нерозумність: “Бога ради, не судіть нас по романах Нечуя, бо прийдеться засудити нас навіки безневинно. Принаймні не знаю ні одної розумної людини в Нечуєвих романах, якби вірити йому, то вся Україна здалась би дурною”⁵⁰.

Такого роду висловлювань у її листуванні можна знайти чимало. Це невидима частина того нового теоретичного простору й дискурсу, який уперше вийшов на поверхню з такою очевидністю в статті “Малорусские писатели на Буковине”.

Однак найбільше не любила Леся Українка імітаційний народницький театр, який дотепер офіційним літературним канонем відноситься до кращих надбань української культури. Неприйняття народницького театру якоюсь мірою походило від матері, яка писала в листах до дочки в 1894 — 1895 рр.: “Тим трупам треба щось думать, бо публіка починає розбирати, що Садовський і tutti quanti просто дурні, а їх смушевим шапкам публіці вже докучило аплодувати”⁵¹.

Олена Пчілка, хоча й значно меншою мірою за свою дочку, але так само була амбівалентною постаттю. З одного боку, вона вигадала собі й дочці народницькі псевдоніми, з іншого — являла собою освічену людину європейської орієнтації, феміністку. Та освіта, знання були їй потрібні для кращого, сучаснішого за формою служіння народові, для модернізації народництва. Водночас з оцінок народницького театру Олени Пчілки видно, як освіта моделювала культурну поведінку.

Нетерпимість Лесі Українки до національного театру дуже нагадує реакцію молодого Джеймса Джойса на постановки Ірландського літературного театру. Їхні погляди на відродження (на українське — Лесі Українки й на ірландське — Джойса) мають на диво багато спільних рис. На цих спільностях варто спинитися детальніше. Молодий Джойс на початку століття вважав саме драму головним жанром сучасного мистецтва, модерності. В статті “Драма і життя” (*Drama and Life*, 1900) він підкреслював первинність драми щодо інших жанрів. Драма — єдиний жанр, який є правдою, а саме правда, не краса, мораль чи релігія, становить для нього сенс мистецтва. На перше місце Джойс ставив сучасну драму Ібсена, Гауптмана та інших. (Джойс переклав дві п’єси Гауптмана — “Перед сходом сонця” і “Мікаель Крамер”). Тобто його авторитети тут ті ж самі, що і в Лесі Українки. Аргументи його критики національного театру нагадують аргументацію Лесі Українки.

Ірландський літературний театр, заснований Ёйтсом, почав свою діяльність 1899 р. Джойс був присутній на перших постановках театру — п’єсі Ёйтса “Графиня Катлін” (*The Countess Cathleen*) 1899 р. і “Схиляння гілки” (*The Bending of the Bough*) Джорджа Мура й Едварда Мартина 1900 р. Коли 1901 р. театр вирішив ставити п’єсу Дугласа Гайда “Касад-ан-Суган” (*Casad-an-Sugan*) і п’єсу Ёйтса й Мура “Діармід і Гранія”

(Dramuid and Grania), створену за мотивом ірландської легенди, Джойс написав статтю “День черні” (The Day of Rabblement), у якій звинуватив театр у провінціалізмі й популізмі.

Ірландський літературний театр свого часу оголосив війну комерціалізові й вульгарності. “Частково він дотримав свого слова й вигнав старого диявола, однак з першого приступу піддався спокусі популізму. Тепер ваш популістський диявол небезпечніший за вульгарного... Тому Ірландський літературний театр сьогодні можна вважати власністю черні найвідсталішого народу Європи”⁵². Джойс закидає директорам неспівчутливість і обмеженість. Вони не ставлять Ібсена, Толстого чи Гауптмана. Єйтса Джойс називає “естетом з ненадійною волею” (floating will) і людиною зі “зрадницьким інстинктом пристосовництва”. Нарешті, робить висновок: “Коли митець хоче подобатися більшості, він не може втекти від хвороби фетишизму й свідомої самоомани, якщо він приєднується до народного руху, він робить це з ризиком для себе”⁵³.

Леся Українка, як ніхто, розуміла небезпеку популізму на українській театральній сцені, її драми були викликом цій тенденції, яку ні за її життя, ні пізніше (драми Винниченка й Куліша, театр Леся Курбаса) не вдалося переломити. Популістська, народницька драма й сьогодні, тобто через 100 років, належить до канонізованих взірців українського національного театру, хоч і сприймається як музейний експонат.

Як уже згадувалося, одна з найіманентніших рис народницького дискурсу — його фігури замовчування того, що він не міг осмислити або асимілювати. Так були замовчені драми Лесі Українки. З їхнього приводу Франко в уже згадуваній статті одним рядком зауважив, що вони до її здобутків не належать. Безперечно, вони не узгоджувалися з концепцією “слово-зброя”. Однак безперечно й те, що саме драми Лесі Українки вважала центром своєї творчості й тому болісно сприймала неувагу до них. Критика характеризувала їх або негативно, як-от “Блакитну троянду”, або взагалі не помічала. Такою була модель рецепції, яку Леся Українка прокоментувала значно пізніше, в 1911 р.: “...драми мої належать саме до речей “хвалимих; але нечитомих” (Русова, напр., не читала нічого, рецензуючи)”⁵⁴. А Франко, як ми вже пересвідчилися, навіть не вважав за потрібне їх рецензувати.

У критичній спадщині Лесі Українки лише одна друкована та життя стаття присвячена українській літературі. Це вже згадувана доповідь про буковинських письменників. (Те, про що не говорить письменниця, не менш красномовне, ніж те, про

що вона пише.) Всі інші її статті стосуються переважно новітньої західної літератури. Саме тут закладаються нові, відмінні від ізоляціоністсько-народницьких координати теоретичного мислення. І справа не в позитивній оцінці певних імен і явищ європейської культури, а в самому їхньому звучанні. Те, що Ольга Кобилянська прийняла Ніцше й Шопенгауера, а Леся Українка їх остерігалася, не має вирішального значення. Важливо те, що ці ідеї обговорювалися.

Хоч би про що писала Леся Українка, тема народництва й модернізму завжди виявлялася в підтексті. Критицизм до російського народництва звучить у “Новейшей общественной драме” (“...русские (колоністи-народники. — С. П.), в сущности консерваторы, желающие возвратиться вспять к хозяйственному строю и нравственному укладу русского крестьянства...”)⁵⁵, а до польського — у статті “Заметки о новейшей польской литературе”. Вона пробує сформулювати певні ключові поняття, якими всі оперують, не вдаючись до їхнього глибшого аналізу. Однак Леся Українка ніколи не приховувала своєї невпевненості щодо сенсу цих понять: “Сбивчивость понятий “народ”, “народность”, “нация”, “национальность”, “патриотизм” постоянно сводила польских народников с определенного, прямого пути и в теории, и на практике”⁵⁶. Авторка вагається так само з приводу визначення терміна “народна поезія”. У зв’язку з характеристикою Ади Негрі вона пише: “Аду Негри часто называют народной поэтессой, и если понимать под словом “народ” рабочие классы, а народным поэтом считать того, кто воспеваает жизнь и выражает стремления этих классов, то такое название вполне верно по отношению к Аде Негри. Если же народным поэтом называть того, кто усвоил не только идеи, но и самую форму народной поэзии, то такое определение совсем не подходит к этой поэтессе”⁵⁷.

Поняття “модернізм” сформульоване нею ще менш чітко. Найчастіше під модернізмом вона розуміє всі нові течії тогочасної літератури. В такому сенсі він є синонімом натуралізму, декадансу, неоромантизму, естетизму різного роду. Це очевидно з її характеристики Пшибишевського: “Против этого метафизического натурализма, или декадентизма, или модернизма, которого передовым бойцом является Пшибишевский, началась уже реакция”⁵⁸. До неоромантизму, як уже згадувалося, Леся Українка зараховувала себе⁵⁹.

Ставлення до Пшибишевського позначене знайомою амбівалентністю. Він, як і Д’Аннунціо, належить до тих авторів,

які викликають любов-ненависть, яких читають із захопленням і страхом забороненого плоду. Навіть “західники” (йдеться про Леся Українку й Кобилянську) не мають певності не тільки у своїх силах іти подібним шляхом повного бунту, а й у власній теоретичній відданості “модернізмові”. Захоплення Лесі Українки Метерлінком майже таємне, майже гріховне, якому треба шукати виправдання й вибачення. Наприклад, вона писала до ЛНВ:

“Згодом я пришлю свій переклад одноактової драми Метерлінка “L'intruse”. Хотілось би мені дуже, щоб наша публіка русько-українська познайомилася би з сим новітнім драматургом в його найкращих творах, а до того ж в укр. перекладі. Цхай ваша хв. редакція поборе відому мені свою нехить до “модерністів” і прочитає мій переклад, я певна, що ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть “пристороннього читача”. Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі “модерни”, але в трьох драмах я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим таланом. Одну з таких драм оце маю подати”⁶⁰.

Скільки в цьому абзаці з листа правди, а скільки дипломатії? Роздуми про Метерлінка в листах до інших, “своїх” кореспондентів наводять на думку, що дипломатія переважає. Врешті, навіщо перекладати те, чого ти не любиш? Рекомендуючи Метерлінка до друку, Леся Українка пробує відмежуватися від “модернізму”, щоб сподобатися редакторам ЛНВ. “Я не поклонниця... модерни” — перепустка до ЛНВ, до якої вдаються навіть живі класики. Але й себе саму вона так само намагається переконати, що ні, вона “не поклонниця модерни”.

Ще один приклад. У листі до Михайла Кривинюка Леся Українка пише: “Як прочитаєте Венг(ерову), то напишіть, яке враження зробили на Вас в її описанні ті різні естети, прерафаеліти etc. Я в них не бачу ніякого признаку прогресу, як то бачить автор, а багато признаков божевілля або нещирості. Дивно бачити Гавптмана в такому товаристві”⁶¹.

Західний “модернізм”, таким чином, має майже магнетичну привабливість і водночас лякає, відштовхує. Реакція на нього нерелякано-захоплена. Відтак і весь український модерний дискурс зламу віків позначений недовершеністю, амбівалентністю, розмитістю.

Рецепція Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизька

Статті Лесі Українки про буковинських письменників належить в українській критиці важливе місце ще з однієї причини. В ній Леся Українка свідомо вступала в полеміку, яка вже впродовж року точилася навколо постаті Ольги Кобилянської. Як відомо, Ольга Кобилянська на цей час була авторкою двох феміністичних повістей і низки оповідань, з яких Леся Українка сприйняла її як споріднену душу. Полеміка навколо перших творів Кобилянської засвідчила визрівання конфлікту культури, який визначив сенс українського *fin de siècle*. Отже, придивімося уважніше до перших критиків Кобилянської.

Як відомо, вони багато чого не сприйняли в її творах, зокрема її “німеччини” — німецького впливу на її мову, німецької лектури, яка навіяла чимало з її ідей. (Одна тільки Леся Українка захоплювалася цією “німеччиною”, про що є маса красномовних підтверджень у її кореспонденції.) Поступово тема “німеччини” в її критиків поглиблювалася, врешті дійшовши до того, що деякі з них вирішили, що Кобилянська взагалі не може називатися українською письменницею. Так в українській культурі почалася дискусія, яка потім ще спалахувала з приводу численних інших авторів не один раз, а саме — про те, що вважати, а що не вважати українським твором мистецтва, хоч би й написаним українською мовою.

Народницькі критики Кобилянської, намагаючись осмислити й каталогізувати феномен Кобилянської, зіткнулися з очевидною проблемою: хто є український письменник? І що є українське життя, яке він має відображати? Поява Кобилянської принесла розгубленість у лави тих, хто ще недавно мав чітку відповідь на це запитання.

Василь Щурат в одному з номерів газети “Руслан” за 1898 р. згадував, зокрема, оповідання “Valse mélancolique” як твір, що не відбивав українського життя. Йому здалося, що воно більше схоже на твір “заграничної авторки”, котра пише про те, чого не існує. Лев Турбацький відреагував на цю критику статтею в газеті “Буковина” (1898). У полеміці навколо оповідання зав’язувалася ширша розмова про те, які теми властиві і які не властиві для української літератури, чи тільки народне життя, а чи й життя інтелігенції має бути її об’єктом. Турбацький вважає трьох героїнь Кобилянської “витворами культури чисто європейської”⁶², причому ця європейськість

дівалася йому щодо української літератури й життя цілком неадекватною.

Реакція Ольги Кобилянської була подвійною. З ранньої юності вона хотіла бути саме українською письменницею, однак не такою, як інші. Тому вона, з одного боку, раділа з такого роду закидів у “заграничності” та неукраїнськості й писала до Осипа Маковея: “...Борони мене Боже бути галицько-руською авторкою”⁶³, — а з іншого — сумувала, що навіть її захисник Турбацький у своїй полемічній відповіді так само вважав, що “моя руськість в моїх писаннях цілком німецька”⁶⁴.

Інтерес становить критична рецензія на “Царівну” майбутнього видатного історика й політика, але другорядного прозаїка-народника Михайла Грушевського. Вона вже з першого речення свідчить про його упередження до самої форми — жінка пише про жінку у формі щоденника: “Оповідання в формі дівочого дневника на звиш 400 сторінок — брр! думав я собі, споглядаючи на сю книжку...”⁶⁵. І хоча далі він ніби переконався в протилежному, все ж твору він очевидно не зрозумів. Рецензент не відчув ні сучасності теми, ні художньої манери авторки. Повість видалася Грушевському модернізацією старої, вічної історії про попелюшку, в якій бракувало локального колориту: “...історія може бути перенесена без великих зусиль в яку-небудь країну...”⁶⁶. Крім того, він закидав Кобилянській гіпертрофованій психологізм: сюжет був психологічним, а “все інше” (опис життя, середовища, що тільки й мало для нього значення) ролі для Кобилянської не відігравало.

Письменниця слушно вирішила, що Грушевський не зрозумів її повісті, написавши “щось старосвітське”⁶⁷. “Чи той папюк (Грушевський. — С.Л.) не читає що іншого, окрім творів малоруської літератури...?” — писала вона в листі до Маковея. І далі так само: “Се є повість чуття, сама фабула є річ побічна, а він не бачить нічого, окрім фабули”⁶⁸. “Наталка є новітній тип, впроважений в салон руської літератури, де її жіноцтво сидить в народних строях, з старосвітськими ідеями і зітхає до місяченька. Наталка ж думає вже над собою і другими, так і відить, що праця надає чоловікові смисл в житті. Праця уми слова”⁶⁹. Всього цього рецензент не помітив, підійшовши до повісті з традиційно-народницьких, патріархальних позицій.

Власне, окрім Лесі Українки, лише Осип Маковей підтримує і нібито розуміє Кобилянську. Але його позитивна рецензія 1898 р. майже дослівно повторює пасажі з її листів до нього, де вона сама пояснює свої твори. Це й не дивно, саме тоді

між ними розвивається роман, свідченням якого залишилося велике листування.

Через кілька літ (1902 р.) стаття Сергія Єфремова в “Киевской старине” підсумувала народницьку критику Кобилянської та якоюсь мірою завершила коротку, але змістовну епоху українського *fin de siècle* з його сумнівами, напівсвідомими, а часто свідомими, однак обережними спробами змінити панівний дискурс культури, його боротьбою й драмами. Цей хрестоматійний текст позитивістичного народництва, хоч і викликав негативну реакцію навіть самого Франка, засвідчив формальну перемогу традиціоналізму над першою модерністською спробою.

Стаття Єфремова позначена агресивним неприйняттям літературної постаті Кобилянської. Її заголовок — “В поисках новой красоты”, спрямування — проти “символізму і декадентства”. Критик пов’язує появу цих напрямів в українській літературі передовсім із хворобливими й отруйними західними впливами, ненависними йому не менше, ніж Франкові. Він не приймає нічого з сучасної французької літератури, з якою ці впливи асоціювалися в першу чергу: ні натуралізму Золя, ні символізму Маларме, загалом говорить про сучасних французьких авторів з убивчою іронією.

Окресливши генезу хворобливого явища, Єфремов переходить до літературних творів, серед яких ключове місце належить творам Ольги Кобилянської. (Загалом з чотирьох авторів, яких він критикує, три жінки — Кобилянська, Кобринська та Гриневичева, один чоловік — Хоткевич).

Стаття Єфремова мала підбити підсумки тогочасного літературного розвитку, зупинити шкідливий процес, який, на думку автора, зайшов уже надто далеко. Критик висунув до Кобилянської море претензій. Вона, мовляв, нехтує справжнім життям, її сюжети не відповідають здоровому глуздові, вона сповідує культ краси, індивідуалізм, зневажає народні маси. Єфремов побачив в образі Наталки (“Царівна”) суперечність між тим, що вона бажає бути “собі ціллю” і водночас мріє про працю на користь рідного краю, і висміяв це як неможливе “служение двум господам”⁷⁰. Друга суперечність, яку Єфремов приписав Кобилянській, — конфлікт між красою і правдою. Так і “Земля” здалася йому містичним твором, у якому багато гарних сторінок, описів, однак сюжет немотивований. Єфремов не збагнув філософського змісту роману, ідею Кобилянської про необхідність відірватися від землі, про руйнівну силу залежності від неї. Та якби він збагнув це, його критика бу-

ла б ще жорстокішою. Хоча й без того висновки Єфремова безкомпромісні й продиктовані одним критерієм — користю для народної справи:

“У нас ведь во всех областях интеллектуальной жизни работников так мало, недостаток их везде и всюду чувствуется так сильно и настоятельно, что всякая потеря отзывается с удвоенной силой на нашем народном организме, а всякая намеренная растрата, хотя бы и своих личных сил, есть уже не просто безрассудность и беспечность, а преступление перед родной страной и народом”⁷¹.

У риториці Єфремова зустрічаємо типове народницьке бажання говорити від імені “ми”, про “нас”, “нашу літературу”. За цим стоїть уява про літературу як про єдиний потік, а про письменників як про свого роду армію. Так само, як усіх об’єднує одна мова, так усіх має об’єднати один напрям, одне завдання. Крім того, література — спільна власність усіх її реципієнтів, тобто народу. Роль “я” в письменника має бути дуже мала. На “я” майже ніхто не спирається. Воно недорозвинуте й для народницького ідеолога підозріле.

Далі, вживаючи традиційну множину, яка передбачає, що він говорить від імені більшої й авторитетнішої спільності, ніж одна людина, Єфремов пояснює письменникам, що треба робити, куди спрямувати свій погляд: “Если возьмем хотя бы только одну сферу народной жизни, сколько увидим тут явлений, достойных разработки и внимания вдумчивого художника...” Він перелічує такі теми й визначає шляхи їхнього опрацювання. А поки що констатує не новий розвиток реалізму на основі зображення народного життя, а форму “національного маразму”. Серед закидів на адресу Кобилянської критик вживає і такий, як “гріх”: “...г-жа Кобылянская большой грех на душу берет, создавая вредное, противообщественное, развращающее нетвердые умы направление в литературе, которое действительно не пройдет, да и не проходит уже бесследно”⁷².

Народництво висувало тезу спиратися на “своє”, автентичне, на протигагу чужому, західному. Наскільки автентичним було автентичне? І Франко, і Єфремов зазнали впливу російського народництва. Франко свого часу (в 1870-х роках) переклав уривок роману Чернишевського “Что делать?”, потім (на зламі 70-х і 80-х) видавав статті Писарева й Добролюбова, крім того, посилався з пієтетом на російських народників у своїх статтях “Найновіші напрямки в народознавстві”, “Чи вертатися нам назад до народу?” та ін. Єфремов зазнав впливу

Михайловського, суперечка якого з Мережковським була характерною для російської культури зламу віків. Захоплюючись російським соціалізмом, який інтелектуально виграв на фоні клерикального народоства, не кажучи вже про москвофільство, Франко та інші не помічали, як разом з ним трансплантували на український ґрунт характерну для російських соціалістів-народників ненависть до Заходу, їхні заклики спиратися на свою рідну "почву", їхній містицизм (народ — носій вищої мудрості) і навіть схильність до месіанської екзальтованості. Єфремов виявився особливо вірним учнем, вірою в соціальний утилітаризм мистецтва він перевершив своїх російських учителів.

Франко, який у цей час значно охолов і до західного марксизму, і до російських соціал-демократів, у відповіді Єфремову зазначав, що той, очевидно, живе "в крузі ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Писаревим..."⁷³ і, відповідно, шукає в літературі публіцистики. Як набагато глибший мислитель, Франко такої прямої публіцистики від мистецтва не вимагав і не схвалював. Молоді автори, яких критикував Єфремов, були, як добре знав Франко, виховані на європейській новій літературі та відповідній естетиці. (Єфремов, за словами Лесі Українки, цього всього просто не знає.) Проте Франко не був послідовним: через кілька років він критикуватиме "Молоду музу" з позицій Єфремова.

Сергій Єфремов закинув Кобилянській неповагу до народу. Він помітив те, чого не помітили чи вдали, що не помітили, інші її критики, а саме — її розчарування в народі, прямо висловленого в ранніх творах, і глибинної його деміфологізації в пізнішій "Землі". В останньому романі письменниця поставила народ у центр оповіді. Та її народ різьчить відрізнявся від "народу" Квітки-Основ'яненка, Куліша чи Нечуя-Левицького. Кобилянська показала землю як загрозливу силу, що закріпає і бруталізує людину. На протилежному полюсі поставлено культуру. Тільки безземельна Анна має деякий шанс відірватися від землі, наблизитися до культури. В цьому сенсі вона є головною героїнею твору. Однак і її життя руйнує загальна вбивча залежність від землі, характерна для всіх інших героїв роману. Ольга Кобилянська показала життя на селі, позбавлене гармонії, руйнуючи цим патріархальний народницький міф цілої культури. Саме до культури, між іншим, спрямований заклик відірватися від землі. В романі демістифікувалися й деміфологізувалися ключові поняття, святі для народницького світогляду: ідеальність громади, ідеальність природної

людини — українця-селянина, ідеальність селянської сім'ї, ідеальність жінки, про яку вже згадувалося. Кобилянська вважала, що романтична чистота стосунків між людьми й сімейна гармонія — міф. У селі, на землі панують насильство, інстинкти, сексуальні пристрасті, злоба сусідів, взаємна заздрість. Шлюби з розрахунку сполучені із взаємною ненавистю. Тирани батьків доходять до звірства. Людська природа, не обмежена й не відшліфована культурою, на думку Кобилянської, виявляється огидною, а людські стосунки — деформовані патріархальними нормами. Схоже спрямування мали тільки оповідання Грицька Григоренка — письменниці, не поміченої критикою в її час (початок століття) і цілковито забутої пізніше.

Коли Єфремов розгромив Кобилянську, в тому числі й “Землю”, Іван Франко виступив із відповіддю йому не як прихильник Кобилянської, а як редактор ЛНВ, захищаючи право журналу друкувати твори різних напрямів. Франко вважав цей твір Кобилянської певним прогресом у її творчості й своєрідним наверненням до істинного (народницького) розуміння мистецтва — “документом способу мислення нашого народу в час теперішнього важкого лихоліття”⁷⁴. Однак у відповіді Єфремову власне на Кобилянській Франко не зупиняється. Гнат Хоткевич так само в 1903 р. написав рецензію на цей роман, однак ні в російському, ні в українському варіанті її довго не вдавалося надрукувати. Вона вийшла тільки 1907 р. в газеті “Діло”. Окрім надмірного переказу змісту, Хоткевич демонструє радикально інший стиль критики, аналізуючи роман як “тонкий артистичний твір”, котрому притаманні “елегантність форми”, естетичність мовних засобів, він говорить про стиль, “експеримент письменника над людською душею”, називає авторку “жерцем штуки”, нарешті, “сучасним письменником”⁷⁵.

Михайло Коцюбинський, який дебютував на початку 90-х як літературний народник, знавець селянського життя й шанувальник Панаса Мирного, 25 жовтня 1902 р. послав до Кобилянської листа, де просив її дати якийсь твір для альманаху пам'яті Куліша, хвалив за “Землю” й, нарешті, додавав:

“Знаючи наші широкі круги читачів, що ще знаходяться під впливом реалізму і сливе вороже відносяться до модерних напрямків літературних, ми не зважуємося давати такі речі, як Ваше “Тут повинні рожі стояти”, яке нам дуже сподобалося.

Наших читачів ще треба виховувати, і доводиться робити це обережно. Бувши у Росії, Ви, певне, трохи познайомилися з умовами нашого життя і не здивуєтесь тому, що пишу⁷⁶.

Ідеться не про політичну, а естетичну обережність, про домінування реалізму, проти якого Коцюбинський не зважається повставати. З одного боку, йому імponує європейськість Кобилянської (це не раз підкреслено в його листах до неї) та європейська література взагалі, з іншого боку, його лякає надто радикальна зміна, надто нестримний експеримент і надмірне повстання проти норми. Маємо традиційну двоїстість, притаманну для культурного дискурсу в цілому.

У статті “В поисках новой красоты” Сергій Єфремов у непрякій формі торкається Лесі Українки, яка згадуваним уже виступом про буковинських письменників підтримала новий напрям української літератури. Критика на її адресу й особливо брутальне неприйняття Кобилянської вразили Лесю Українку. Вона написала відповідь на статтю й надіслала її до редакції “Киевской старины”, однак відповідь не була надрукована і, блукаючи по різних виданнях, загубилася. Єфремов, у свою чергу, прислав до Лесі Українки аж три вибачливі листи, де запевняв, як вона переповідала в листі до Кобилянської, “що цілком не мав на меті зневажати когось як писателя і як діяча, що тільки в літературних деяких поглядах розходиться...”. І далі: “...в літературних поглядах на нові напрями хтось різко, діаметрально розходиться з Єфр(емовим) і його однодумцями, отже, певне, се буде не остання баталія, бо хтось не думає скласти зброї і зректися прапора новоромантичного”⁷⁷. Отже, між опонентами у тепер уже відкритій боротьбі встановився “озброєний мир”.

Франко ніде не виступав з прямою критикою ні Лесі Українки, ні Ольги Кобилянської. Однак жодна з них не сприймала його як однодумця в питаннях естетики. За офіційними стосунками із звертаннями “дорогий метре” крилася певна дистанція й певний критицизм. “Щодо Франка, — писала Кобилянська до Маковея, — то він для мене не авторитет, для мене авторитети німці, в котрих не виробляв для мене ніхто реклами...”⁷⁸. Вона, щоправда, написала про Франка два невеликі спогади, відповідно, 1940 й 1941 р. У банально висловленому захопленні “сином народу” й “Каменярем” не залишилося нічого від темпераментної, підозріливої й роздратованої Франком письменниці, якою її бачимо в листах зламу віків.

Франко, який про Кобилянську ніколи спеціально не писав, усе ж мав щодо неї свою чітку оцінку. Він поділився своїми

думками про Кобилянську в одному з листів 1905 р., настільки цікавому з погляду рецепції Кобилянської народництвом та з погляду народницького дискурсу в цілому, що його варто навести майже повністю:

“Високоповажний пане раднику!

...Що стосується панни Кобилянської, то дозволю собі, коли ще не пізно, сказати таке: Ольга Кобилянська — дитя “зеленої” Буковини, тієї культурно-територіальної області, де на ґрунті місцевої румунсько-української культурної відсталості прищеплюються деякими принагідними мандрівниками найбільш модерні способи мислення і вислову думки, але тільки в окремих випадках вони дають справді оригінальні і здорові квіти та плоди. Кобилянська, що походить з української сім’ї службовця, виховувалася у німецькому дусі, формувалась під впливом творів Бірх-Пфейфер і Марліт. Свої перші оповідання писала німецькою мовою у фальшиво-сентиментальній манері цих же письменниць. Згодом випадково — а можливо, це було виявом якоїсь глибшої душевної спорідненості — їй потрапили до рук твори Якобсена і Ніцше, яких вона зрозуміла неглибоко.

Від Ніцше — філософа-профета й віщуна — та від проповідників екстази-захвату перейняла вона цей блискотливий, забарвлений ліризмом стиль, який часто нагадує стародівочий марлітівський сентиментальний стиль, що ми його називаємо запеканим. Твори Якобсена зміцнили і поглибили в ній відчуття природи. Зі своїми першими українськими новелами (О). Кобилянська виступила в 1895 — 98 рр., вони завоювали їй багато прихильників, особливо серед молоді, і не тільки української, — головне тому, що письменниця, добре володіючи німецькою мовою, надрукувала свої твори і в перекладі цією мовою. Серед цих творів, в яких ніжно й оригінально зображено природу і побут, такі, як, наприклад, “Битва”, “Русалка”, “Некультурна”; але й тут, особливо в малих картинах, багато несприродного, дрібного і претензійного. Деякою мірою ці недоліки притаманні її першому більшому роману “Царівна”. Його композиція цілком довільна (форма щоденника), змалювання образів мало продумане, ідейний зміст неясний, але мова, незважаючи на деяку багатослівність, відзначається особливою свіжістю і поетичним розмахом. Найвидатнішим з її творів є, в усякому разі, великий роман “Земля”, надрукований 1902 р. в “Літературно-науковому віснику”. В ньому Ко-

билянська справді найповніше виявила риси свого таланту, але, на мою думку, досягла його меж. Концепція роману задумана тонко і добре викладена, персонажі твору окреслені чітко, і, хоч, змальовуючи події, письменниця не виходить за вузькі межі одного села, щоб дати широку картину культурного рівня буковинського народу, то все ж цілість проінята таким емоційним настроєм, що це надає “Землі” особливого чару. Письменниці з приводу змальованих нею картин життя буковинських селян можна зробити деякі закиди щодо глибини і точності її художнього бачення. Та все ж слід визнати, що це життя ніколи раніше не було відображене тепліше, поетичніше і своєрідніше. Маленькі нариси та оповідання Федьковича, який у порівнянні з Кобилянською здається нам однобічним, схильним до шаблону, не можуть становити тут особливого винятку.

Творчість О. Кобилянської до і після написання “Землі” розвивається двома шляхами: одночасно із життєво свіжими оповіданнями з народного життя вона пише більш-менш вдалі нариси абстрактного характеру, в яких не до кінця продумана символіка пов’язується з чудово схопленими з життя деталями; однак стилістичні прикраси іноді затемнюють частково або й повністю провідні думки цих її творів. Важка хвороба, а також невідрадні особисте життя привели до того, що в найновіших творах письменниці відчувається послаблення сили і свіжості таланту, що, сподіваємось, буде явищем минулим. В усякому разі, Ольга Кобилянська — визначне явище в українській новітній літературі. Її перші твори були свіжим подихом повітря у цій літературі, особливо завдяки сміливості її стилістичної манери і відсутності будь-якого шаблону; це є характерним для Кобилянської. Серед українських письменниць вона не має суперниць в жанрі новели й роману, а її роман “Земля”, крім літературної та мовної вартості, матиме тривале значення ще й як документ способу мислення нашого народу в час теперішнього важкого лихоліття. Це було б найважливіше, що я найкоротше міг би сказати про Кобилянську. Сподіваюся, що цього досить для відомої нам мети...”⁷⁹

У цьому листі Франко ніби хвалить Кобилянську, однак у його оцінці домінує негативізм, він бачить насамперед недоліки, вузькість, неясність, нечіткість, неприродність і т. д.

За ілюзією його об’єктивності ховається непримиренний антимодернізм. Франко вважає, що “модерні способи вислову” принесені в Україну ззовні, принесені принагідно й, по

суті, не дали “здорових” плодів. Подибуємо також знайоме моралізаторство, поділ усього на здорове і нездорове, занепадницьке. І “ми” це знаємо. Серед “принагідних” джерел особливу зневагу автора викликає Ніцше. “Немодерність” Франка особливо очевидна з оцінки Ніцше — і сам німецький філософ неглибокий, та ще й Кобилянська зрозуміла його неглибоко.

В оцінках Франка немає жодної згадки про феміністичні твори, жіночі образи, жіночий голос оповідачки, “ідейний зміст” “Царівни”, — дещо лицемірить Франко, — неясний. У ранніх творах тільки побут і природа заслуговують похвали.

Франко ставить Кобилянську не в контекст української прози чи української літератури, а оцінює її на тлі українських письменниць, яких на цей час не так багато: Пчілка, Кобринська, Гриневичева, Русова та Кобилянська (Грицько Григоренко до цього списку не внесена). Леся Українка, тим часом, належить до чоловіків. Цікаво, що Хоткевич у своїй статті називає Кобилянську в чоловічому роді “письменником”, наче протестуючи проти такого її звуженого тлумачення.

Нарешті, Франко двічі натякає на нещасливе особисте життя як справжню причину проблем і невдач Кобилянської. Чому “стародівочий” стиль і відповідні теми? Та тому, що Кобилянська сама — стара діва. А в українському суспільстві, навіть для радикала й соціаліста, це було тавром, ознакою меншої вартості. Стародівочість, крім того, пов’язувалася з ненависним занепадництвом, навіть вважалася його причиною. Найцікавіше, що Франко (відкинемо його зневагу як до стародівочого, так і до занепадницького) в окресленні цього зв’язку був дуже близький до істини.

Модернізм як фемінізм

Критична рецепція Лесі Українки та Ольги Кобилянської наприкінці ХІХ та в перші роки ХХ століття недвозначно натякає на конфлікт двох поглядів і художніх принципів — народництва (що передбачало українськість, патріотизм, популізм — аж до хуторянства, закритість культури, консервативність, реалізм, зображення народного життя) і модернізму (відповідно, європеїзму, космополітизму, інтелектуалізму, відкритості культури, демократизму, естетизму, зображення життя інтелігенції). Однак між двома парадигмами існує ще одна ключова опозиція — жіночого і чоловічого, або феміністич-

ного і патріархального, яку цілком ясно усвідомлювали всі учасники цього літературного дискурсу.

Той факт, що саме дві жінки пробували зруйнувати панівну ідеологію у сфері культури, не здається випадковим. Так само не здається випадковим, що серед їхніх опонентів, серед тих, хто сприйняв модернізм, інтелектуалізм, європеїзм з пересторогою, упередженням чи повним запереченням, були майже виключно чоловіки.

“...Історики й літературні критики традиційно асоціювали проблеми так званої модерності з “довгим ревучим відпливом Моря Віри”, дарвінівськими візіями про “природу з червоними зубами й кігтями”, з невдоволенням, викликаним індустріальною цивілізацією, з ворогами в собі, котрих виявив Фрейд, і, нарешті, з нічиєю землею першої світової війни. Однак, хоча всі ці явища, звичайно, витворили ХХ століття як вік неспокою, їхнє значення помітно змінюється в зіставленні з тим, що Семюел Гайнс назвав “великою зміною, що відбулася в стосунках між статями і в місці жінок в англійському (і ми б додали — в американському) суспільстві в роки перед війною”⁸⁰, — пишуть у своїй монументальній багатотомній праці Сандра Гілберт і Сузан Губар. Спостереження двох чільних американських літературознавців можна поширити й на інші європейські літератури, з українською включно. Гілберт і Губар проаналізували модернізм як “війну між статями”. Елейн Шовалтер, ще один метр американського літературознавства, окреслила попередній період *fin de siècle* як час “сексуальної анархії”⁸¹. Обидва визначення передбачають тлумачення зламу віків і наступного модернізму як радикальної зміни.

Український *fin de siècle* позначений викликом, який кинули жінки-письменниці домінуючій чоловічій традиції. Можливо, тому, що самі вже почувалися спадкоємицями зрілої традиції жіночої літератури, маючи своїми попередницями Марка Вовчка, Ганну Барвінок, Олену Пчілку та Наталю Кобринську. Перша з них — Марко Вовчок — за прикладом більшості жінок-письменниць ХІХ століття, від Жорж Санд до Джордж Еліот, обрала для себе чоловічий псевдонім, який мав бути своєрідною перепусткою в чоловічу культуру, способом легітимізуватися в ній. Олена Пчілка й Наталя Кобринська заклали основи іншої традиції, в якій не було ні чоловічих псевдонімів, ні чоловіків-оповідачів, ні загалом спроби імітувати чоловічий голос. Завдяки цим авторкам у 80-х роках в українській літературі прозвучав інтелігентний жіночий голос, а разом з ним феміністична ідея.

В пізній повісті “Через кладку” (датована 1911 р., надрукована 1912 р.) Кобилянська з перспективи п’ятнадцяти років отожднює фемінізм і модернізм. У такому значенні — фемінізму, емансипації, інших прогресивних (“поступових”) ідей такого ряду — поняття “модернізм” уживається доволі часто. Крім того, “модернізм” у творі оцінюється консерватором і є для нього формою суспільної хвороби, серйозної, але вже пережитої⁸². Наприклад, Богдан Олесь говорить: “Я один ще все більше поклонник *непорочних вуст жінки*, чим виголошуваних нею парламентарних бесід. Волю більше лагідну біблійну вдачу, вирівняну внутрішньою красою і культурою, як мужесько-жіночу істоту з прапором у руках, що кличе до бою і т. ін. Я мужик... — додав я, — на думку якого не сміє “домівство” ні на волосок бути порушене **модернізмом** (підкреслення моє. — С.П.), фаховим заняттям жінки, одним словом, елементом “самостійності”, що зводить жінку на зманерованих, упривілейованих “зарібниць”-емансипанток, котрих ліпша часть марнується, а друга нічим не стає по праві вище від давніх жінок і матрон”⁸³. Але й для Кобилянської, як і, здається, для цілого суспільства з відстані десяти — п’ятнадцяти років зміст поняття “модернізм” передовсім пов’язувався з емансипацією і фемінізмом.

Яким же був зміст феміністичних поглядів Лесі Українки та Ольги Кобилянської? І, відповідно, як виглядав феміністичний дискурс культури?

Жодна з них не була просто активісткою руху. В жодній з них ці погляди не вписуються в рамки ідеологічного кліше. Історія їхнього приходу до фемінізму, особистої інтерпретації його політичних постулатів, а також його втілення в літературній тканині має свої зигзаги й парадокси.

Ольга Кобилянська, як відомо, дебютувала в українській літературі як послідовна феміністка. Її “Людина” писалася під безперечним впливом “Духу часу” Наталі Кобринської і їй присвячена. (Ранні щоденники, однак, містять доволі неоднозначні оцінки Кобринської, яку авторка підозрювала в зневажливому ставленні до себе.) 1894 р. Ольга Кобилянська стала однією з ініціаторок заснування Товариства руських жінок на Буковині. Її промову “Дещо про ідею жіночого руху” того ж року видав Михайло Павлик, найпоступовіший з галицьких поступовців, який ще задовго до поширення фемінізму, 1878 р., був засуджений на шість місяців тюремного ув’язнення за оповідання “Ребенщукова Тетяна”. Йому інкримінували спробу скасувати закони подружжя й принизити його як ін-

ституцію, освячену церквою. На суді Павлик пояснював, що ідеї його оповідання походять із праці Джона Стюарта Міла "Поневолення жінок", яка публічно аналізувалася у Львівському університеті й у польському перекладі продавалася у всіх львівських книгарнях⁸⁴. Пізніше цей твір англійського філософа надзвичайно глибоко вплинув на Кобринську, Кобилянську, Лесю Українку.

Як відомо, перші класичні повісті Кобилянської "Людина" й "Царівна" започаткували новий етап української прози. Це була проза з життя середнього класу, крім того, психологічна проза, в якій внутрішній сюжет відігравав більшу роль за зовнішній, нарешті, це була проза, що ілюструвала й обстоювала певні нові ідеї, зокрема ідеї емансипації й фемінізму. Тобто саме ті ідеї ("ідейний зміст"), які Франко в уже цитованому листі назвав "неясними". Критики, які їх не хотіли помічати, зробили це цілком свідомо.

Ольга Кобилянська відтворила вихід на історичну сцену жінок, яких Елейн Шовалтер у своїй монографії називає "новими". Про них мало відомо, але і соціалістка Анна Павлик, і доктор Софія Морачевська, і письменниця Наталя Кобринська були такими жінками⁸⁵. "Моя заслуга се та, ...що побіч до теперішніх Марусь, Ганнусь і Катрусь можуть стати і жінки європейського характеру, не спеціально галицько-руського"⁸⁶, — писала Ольга Кобилянська про своїх героїнь. У реальному житті це були жінки європейської освіти й радикальних поглядів, у літературі — жіночі характери, позбавлені романтичної імперсональності, властивої жіночим образам у чоловічій народницькій літературі.

"Нові жінки" були сильними жінками, спроможними на самотній виклик суспільству. Центральний сюжет перших повістей і взагалі всієї творчості Кобилянської — зіткнення жіночої сили й чоловічої слабкості. Її героїні сильні морально, психологічно, інтелектуально, хоч і не вчилися, як і їхня авторка, в університетах. Вони надзвичайно емоційні й наділені могутньою, важко стримуваною сексуальністю.

Для них характерне емоційне переживання інтелектуального досвіду, особливо того, що стосується жіночого питання: "...перечитавши Стюарта Міла, я плакала. З тої пори я читала з подвійною пильністю. Свідомість моєї низької освіти давила і корила мене сильно. Я постановила собі будь-що-будь досягнути вищу освіту. ...Рівночасно рішилася я в будучині віддати ту здобуту освіту в користь загалу. В найглибшій глибині мого серця говорив якийсь голос "віддати жінкам"⁸⁷.

В опозиції “сильні жінки — слабкі чоловіки”, як уже згадувалося, трансформована певною мірою філософія Ніцше⁸⁸. Кобилянську вабила романтична надлюдина, але в баченні письменниці вона була, безсумнівно, жінкою. У перших повістях усі чоловіки, за винятком Марка (найменш окресленої постації), є здебільшого негативними персонажами. Ця негативність походить передовсім з безхарактерності, слабкості волі.

Найкращий з них, студент-медик з “Людини”: “...нудний педант ... заздрісний...”⁸⁹, крім того, схильний до алкоголізму. Інший — лісник — неосвічений мужлай, який живе природними інстинктами. В “Царівні” соціаліст Орядин “...споганив себе беззильністю”⁹⁰. Для Наталки краще б Орядин помер, ніж показав свою слабкість. І хоча чоловічі образи Кобилянської менш вдалі за жіночі, схематичніші, сама спроба показати неадекватного своїй суспільній ролі чоловіка була серйозним інколишком патріархальності.

Чоловічі характери її пізніших повістей з життя інтелігенції “Через кладку” й “За ситуаціями”, написаних у 10-і роки, так само втілюють цю слабкість натури, нерішучість, безвільність. Хоча, змальовуючи їх з Маковея, Кобилянська підкреслює зовнішню красу цих чоловіків і відверто милується ними. Але найцікавіше не в цьому. Чоловіки з пізніших її творів, передовсім Богдан Олесь, уже не просто слабкі духом, характером, вони стали улюбленням слабкості, пов’язаної з традиційною українською старосвітськістю, патріархальним консерватизмом.

Героїням Кобилянської (як і героїням Лесі Українки) властива певна закономірність поведінки. Вони, з одного боку, прагнуть істинного, вільного кохання, з іншого — бояться його, хочуть і не хочуть любити. Наталка відштовхує Орядина в “Царівні”, Любов тікає від Ореста в “Блакитній троянді”. Ця модель повторюється безліч разів, відображаючи притаманний як героїням, так і їхнім авторкам підсвідомий страх нерівноправного зв’язку з чоловіком, страх патріархальності й шлюбну як її символічного втілення. Певною альтернативою цьому може бути зв’язок жінок, як-от у “Valse mélancolique”. Крім того, стосунки жінок рівноправні, не будовані за моделями експлуатації чи залежності.

І Леся Українка, і Кобилянська, керуючись пріоритетом мистецтва, дуже остерігалися будь-якої тенденційності, в тому числі й феміністичної. Леся Українка, аналізуючи творчість Кобилянської у своїй доповіді “Малорусские писатели на Буковине”, зазначала: “...Впоследствии она значительно охладела к феминизму, — быть может, потому, что он стал для нее

“пережитим моментом”, а сама ідея женской равноправности представилась не требующей теоретических доказательств”⁹¹.

Кобилянська приходиться до думки, що її перші феміністичні твори були в якомусь сенсі тенденційними, ще раніше, в 1895 р. “Для мене питання жіноче — точка поборена, і відтепер навіть не буду писати тенденційні новели, примір(ом), такого роду, як “Людина”. Впрочім, і не хочу служити двом панам, то є тенденції і поезії”⁹².

Леся Українка, якій здавалася невдалою “Нора” Ібсена з причини тенденційності, вважала, що література як мистецтво має бути ширшою за будь-яку ідею — народницьку чи феміністичну — і не може ставати просто її носієм. Це була аксіома для обох письменниць. Однак втілити її було важче, ніж проголосити.

Позбутися тенденційності не вдалося жодній з них. Останні великі прозові твори Кобилянської ще ілюстративніші за її перші феміністичні повісті. Фемінізм ніколи не став “побореним” питанням. Навіть якщо героїні пізнішого часу не висловлюються прямо на його захист, а між фемінізмом і щасливим коханням та шлюбом вибирають останнє.

Феміністичні ідеї Лесі Українки не завжди лежали на поверхні, як, наприклад, у Кобринської чи навіть Кобилянської в ранніх її творах. У поглядах Лесі Українки окреслюються дві головні позиції: з одного боку, феміністична ідея здається природною й не потребує доказів, з іншого — стан жіноцтва досить сумний і потребує боротьби. Власне, всі образи драматургії Лесі Українки — від Любові з “Блакитної троянди” до Одержимої, Боярині, Кассандри, Мавки — є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого, часто глибшого за чоловічий патріотизму, жіночої драматичної відданості істині⁹³.

Поезія Лесі Українки переповнена феміністичними мотивами й образами на зразок Рахілі, Жанни д’Арк, Офелії, Ніобеї, “грішниця” з однойменного вірша, отже, і в цьому є засадничо “тенденційною”. Її, як і Кобилянську, хвилює й приваблює по-стать сильної жінки, майже амазонки, котра перебирає не тільки чоловічі функції (бореться, воює, не погоджується, повстає проти несправедливості, невільництва народу), а й відповідну маскуліну мову (сили й зброї). Користуючись у поезії традиційною чоловічою образністю, Леся Українка дає підстави Франкові називати себе “одиноким мужчиною”.

Деякі висловлювання Лесі Українки можуть ввести в оману. Прикладом, її критика ідеї Кобринської видавати виключно жіночий журнал або її заперечення феміністичної тенденційності художніх творів. Однак її власний феміністичний радикалізм і максималізм, засвідчений деякими творами ("Жіночий портрет")⁹⁴, врешті, самим її стилем життя й поведінки, не знає аналогій.

Феміністичний радикалізм відбився і в прозі Лесі Українки, - варто згадати хоча б раннє оповідання "Жаль" (1890).

Її чоловічі образи або адресати досить безбарвні. Леся Українка у свій спосіб протиставляє сильних жінок і слабких чоловіків у драматургії. В поезії вони фактично не присутні. Пост з "Давньої казки", її численні інші "поети" позбавлені родових, статевих ознак. Їхні писання виконують суспільну функцію. До того ж поезія Лесі Українки майже позбавлена любовних віршів, лірики, адресованої до чоловіка.

Феміністичний дискурс у літературній критиці започаткований так само Лесею Українкою у статті "Новые перспективы и старые тени (Новая женщина западноевропейской беллетристики)", опублікованій у петербурзькому журналі "Жизнь" 1900 р. Його частково продовжила Наталя Кобринська в статті "Про "Нору" Ібсена", але після відходу цих авторок з літературної сцени феміністичний дискурс на десятиліття зник з літературної критики.

Конфлікт між статями як один з аспектів fin de siècle

Чоловіча реакція на жіночий голос і феміністичну ідею була складною. Вірджинія Вулф, котра пильно вивчила аналогічну проблему в англійській літературі, дійшла висновку: "Історія чоловічої опозиції до жіночої емансипації, можливо, цікавіша за історію самої емансипації"⁹⁵.

І чоловіки, і жінки бачили, проживали, осмислювали й відображали у свідомий і несвідомий спосіб конфлікт між статями, який існував у суспільстві. Дискурс культури глибоко поначений цим конфліктом і різноманітними реакціями на нього.

Ще в ранніх щоденниках Кобилянська записала: "...я не хотіла б вийти за нього заміж, бо він такий самий чоловік, як і всі інші, а я ненавиджу чоловіків"⁹⁶. Парадоксальна цитата в контексті щоденників, які показують молоду дівчину, перепов-

внену бажанням любити, яка майже постійно закохується в різних чоловіків, починаючи від власного брата до одруженого священика, часто закохується, не бачивши свого об'єкта, іншими словами, любить власну фантазію. Однак і ця “ненависть” має під собою підстави. Вона пов'язана з передчуттям того, що чоловіче суспільство відкине її. Відкине її надто нестримні, неконтрольовані почуття, її надто самостійні погляди, її надто живий розум. Що й сталося досить швидко.

В одному з перших листів до Ольги Кобилянської Леся Українка формулює своє ставлення до галицьких чоловіків, з якими “не можна... почувати себе вільно... У галичан мене ще вражало якесь чудне, непросте відношення до жінок, все вони дивляться на нас згори вниз, або знизу вгору, а щоб так просто нарівні — зроду!”⁹⁷ Тому Леся Українка не дивується, що “галицькі уми” не вплинули на Кобилянську, і не довіряє запевненням галицьких поступовців про співчуття до жіночого питання.

І вона, звичайно, має рацію. “Галицькі поступовці” ніколи не були послідовними й до кінця щирими в підтримці феміністичного руху. З одного боку, такі соціалісти, як Франко й Павлик, подібно до інших європейських соціалістів другої половини ХІХ віку, підтримували емансипацію. З іншого боку, в глибині їхніх сердець залишався страх перед руйнівністю надто радикального фемінізму, залишалося бажання поставити його в пристойні рамки авторитетною чоловічою рукою, що якоюсь мірою робили Франко, Павлик, Маковей та інші прихильники цього руху.

Промовистий приклад дає Франкове редагування Кобилянської. Франко опублікував у ЛНВ (т. XXXIV) оповідання “Ідеї”, вилучивши з нього частину розповіді вдови. Після її слів “на полі соціалізму, жіночої емансипації, національним — не знаю, врешті, на чім” у рукописі йшли слова: “...додала, зворушена власними словами. Я була така охоча до праці... така напружена до діяльності, як тотя стріла старенних луків, що ожидала хвилі помчатися золотою блискавкою в невидиму даль!”

Для мене не існували ніякі так зв. приватні інтереси, як споминала я вже. Я не бавилася дівочими мріями про любов, мужчин і подружжя, як мої ровесниці. Яке се там життя, — думала я з погордою молодості, — в котрім жиється виключно для себе?.. Зачинитися між чотири стіни, годувати себе і кількох душ коло себе. Заткати вуха проти того, що виходило знадвору і стогнало, домагалось від нас помочі?.. Що дзвонило дзво-

ними на різні мови і виривало серце з грудей... Що се за таке життя, от таке життя “для себе”? Питала я.

Мені було того замало.

Я хотіла більше.

Народові треба було більше, ніж щасливих подруж, зачине-них в панських кімнатах, *щасливих*. Ба, більше ще як і “ідеалу” говорити *лиш матерньою мовою*. Він, що, може, був в розма-ху на культурну народність, без вироблених рисів і характеру, без тієї сили, що творить і полишає за собою монументи в іс-торії і мармурових богів...”⁹⁸

Отже, в цьому уривку викладено майже повне кредо Коби-лянської — фемінізм, соціалізм, народ. Напівнатяками вона скидає ідеали — є щось більше за ідеал сім’ї (патріархальному ідеалові протиставлена феміністична свобода вибору), є щось більше за ідеал говорити рідною мовою (ідеалові націоналіз-му протиставляється ширший ідеал, це, очевидно, соціалізм). Нарешті, є щось більше за ідеал народності, це саме ідеал “ку-льтурної народності”. Неясність у цьому моменті не випадкова — “Культурна народність” — досить невиразний ідеал в об-ставинах початку віку.

Чому Франко викреслив цей уривок? Очевидно, з тієї ж са-мої причини, з якої він не згадає наступного року про фе-мінізм ранніх творів Кобилянської в листі до Ягича. Такого роду редагування виказує страх маскулінної культури перед “новими”, сильними жінками й усім комплексом проблем, які вони приносили.

Навіть такий освічений чоловік, як Стефаник, котрий під-тримував ідею навчання жінок в університетах, міркував так: “Інша річ, чи все лиш образовану жінку можна любити. Я без мотивів кажу, що не все любить образовану, де є вибір між образованою і необразованою, дуже часто вибирається по-слідню...”⁹⁹ В тому ж листі він відмахнувся від Кобринської: “Я дуже скептично відношуся до образования галицьких жінок... Кобринська, напр., є талановита, та образования у неї нема. Stuart Mill, кілька книжок інших за емансипацію і з еконо-мії — то ціле джерело, з котрого черпає, — і є нудна”¹⁰⁰.

І Маковей в оповіданні про чоловіка-емансипанта, яке, оче-видню, мало стати пародією на “екстреми” феміністичного руху, на небажання жінок одружуватися, виказав цей страх перед невідомою, анархічною жіночою загрозою.

У свою чергу, Кобилянська, яка, очевидно (як показує їхне листування), в душі хотіла вийти заміж за Маковея, в цьому

тексті 1903 р. підводить концептуальну основу під своє самітництво й засуджує шлюб як принцип.

Ще більше Маковей виказав загальний глибинний страх галицьких чоловіків перед фемінізмом у неопублікованому вибачливому листі до Ольги Кобилянської, де спробував мотивувати їхній розрив. Там є такі слова: “В р. 1950 якась люта феміністка напише у Вашій біографії: “Сумну роллю в життю Кобилянської відіграв Осип Маковей. Сей дурень думав, що жінку вдовольнить приязню. Він навіть щось там писав про неї — і зовсім прихильно — і інтересувався її працями, — та що з того, коли його тупа голова не могла піднятися до вищих доказів приязні, — він відкинув таку гарячу любов задля... (се буде надруковане 1950 р.)...”

Гей ти, феміністко з 1950 р.! Коли б я знав, де ти по світі вештаєшся та чи є вже ти, я би тебе найшов і дав наперед доброго прочухана”¹⁰¹.

Сексуальність

Розгубленість і страх чоловіків перед фемінізмом узагалі й Кобилянською зокрема пояснювалися й тим, що вона торкнулася сфери, яка не існувала для патріархальної культури. Йдеться про сексуальність. Як підкреслила Елейн Шовалтер, література й сексуальність “...ідуть у парі, за спостереженням Ненсі Армстронг, “історію роману не можна зрозуміти окремо від історії сексуальності”, а історія сексуальності, у свою чергу, конструюється на сторінках прози”¹⁰².

Ольга Кобилянська стала першим психологом в українській прозі. Її психологізм був нерідко сентиментальним, мелодраматичним, навіть манірним. Однак вона ж першою в українській традиції торкнулася сексуальності. Її героїні свідомі чуттєвості, потреб тіла, які можуть суперечити потребам духу, вимогам інтелекту. Так, Олена Ляуфлер з “Людини” виходить заміж не з любові, а з матеріальної скрути, проти своїх феміністичних принципів, однак... однак її обранець, молодий лісник, приваблює її фізично. Вона усвідомлює принаду чоловічого тіла й свій потяг до нього.

Інтерес до фізичного боку почуттів мотивований загалом фемінізмом. Серед законних та органічних прав жінки — право на почуття й задоволення від фізичного зв'язку з чоловіком. Для психолога Кобилянської цей процес у душі жінки (усвідомлення свого потягу до чужого тіла, сексуальний контакт, бажання фізичного відчуття) є надзвичайно цікавим. Фе-

мінізм руйнує святенництво й зазирає туди, куди народник дивитися боїться.

Оповідання “Природа”, написане 1887 р. німецькою мовою й надруковане 1895 р. у штутгартській газеті “Die Neue Zeit”, а 1897 р. — українською мовою, містить першу в українській літературі сцену фізичного кохання. Обігрується вже знайома модель — освічена жінка з середнього класу і темний гуцул, який свою пристрасть вважає відьомською напастю. Їх розділяють клас, культура, статус, буквально все, однак об’єднують фізичний потяг, натура, природа. (Аналогічний сюжет ліг пізніше в основу класичного англійського роману модерністичного періоду “Коханець леді Чатерлей” Д. Г. Лоуренса.)

Від чоловічої цнотливості Квітки-Основ’яненка до відвертості Кобилянської в “Природі” минуло майже 60 років. Для Квітки тілесна любов — це гріх, розпуста, бісівська напасть, кращі (ідеальні) люди з народу в неї не вдаються. Сексуальність, яку не спромоглися стримати, у творах моралізатора Квітки є причиною людського горя (“Сердешна Оксана”). Каря у всіх випадках падає на жінок. Цей феномен не називається, не має імені, а замінюється різноманітними евфемізмами, зокрема таким, як “гріх”. Показова в цьому лінгвістичному сенсі, наприклад, сцена з “Марусі”:

— Ох, не цілуй мене, мій сизий голубоньку! Мені усе здається, що гріх нам за се... Боюсь прогнівити Бога!

— Так я ж тобі, моя Марусенько, тим же Богом божуся, що нема у сьому ніякого гріха. Він повелів бути мужу й жоні; заповідав, щоб вони любили один одного і щоб до смерті не розлучалися. Тепер ми любимося; дасть Бог, сполним святий закон, тогді і не розлучимося на вік наш, а до того часу, як зійдемося, нам можна без гріха і любитися і голубитися...

— А не дай Боже, як... — сказала Маруся, та й прихилилася до Василевого плеча; і не доказала і боїться зглянути на нього.

— Не доведи до того Боже! — аж скрикнув Василь і аж злякавсь, подумавши, про що Маруся йому тільки нагадувати стала. — Буду, — каже, — тебе, моя зозуленька, як ока берегти. Ніяка скверная, бісовська думка і на серці не буде. Не бійся мене; я знаю Бога небесного! Він покара за злеє діло, усе рівно, що за душоубство. Не бійся, кажу, мене; і коли б вже так прийшлося, щоб ти стала забувати і Бога, і стид людський, то я тебе оберезу, як братик сестрицю...”¹⁰³

Кобилянська з надмірною сексуальністю її ранніх творів, яка називається, описується, естетизується, нарешті, з радикальним розширенням меж сексуальності (взаємна любов

жінок), звичайно, справляла шокуюче враження. Хоча письменниця вдавалася до евфемізмів і символів.

Власне природа була першим символом еротизму в творах Кобилянської, другий такий символ становила музика — “скована пристрасть”. (Загалом музика являла собою загальний знаменник антипозитивістської епохи. Блискучим музикантом був Ніцше, а Пшибишевський, як відомо, віддавав перевагу Шопеніві — улюбленому композитору Кобилянської.) Дуже часто музика — евфемізм еротично забарвленого почуття. Музика збуджує сексуальну мрію, яка може переходити в гостре фізичне відчуття оргастичного характеру, як-от у наступному епізоді “Людини”, де етюд Шопена “*Improptu phantasie*” викликає в героїні стан екстазу, майже неврозу. Колись ця музика супроводжувала незабутнє признання в коханні. Тоді “се була сила глибока, могутча, піднімаюча, сила, котра не знає ніяких перепон, нічого не жахається, котра, проломлюючи дорогу, пориває усе з собою, часто руйнує те, що закони, і звичаї, і час з трудом збудували...” Тепер та ж сама музика нагадала той стан.

“Правда, що музика підсичує і біль у людській груді аж до божевільності. Музика пірвала тепер і молоду дівчину в свої обійми. Вона почала нервово реготатись, тихо, тихо та так сердечно, що ціла її гнучка стать тремтіла. Оклик виривався їй з уст, однак вона притисла руки ще сильніше до лица, заціпила зуби, хотіла бути спокійною... О Боже, спокійною! ...

Трохи згодом лежала вже її змучена голова нерухомо на спинці крісла і лише рука закривала очі...”¹⁰⁴

Музика, її рух, ритм, співзвучний з вібрацією збудженого тіла, для інтелігентних героїнь Кобилянської завжди служить стимулом або заміником фізичного кохання: “П'ю-упокоюсь нею (музикою. — С.П.), мов любощами живої істоти”¹⁰⁵. Про музику часто йдеться як про партнера. Музичний фон у “*Valse mélancolique*” недвозначно підкреслює чуттєвий характер стосунків між усіма трьома героїнями оповідання.

Реакцію критики на цей бік творчості Кобилянської, критики майже без винятку чоловічої, можна було передбачити. Франко й Грушевський не помітили чи вдали, що не помітили, еротизму її оповідань. Осип Маковей прокоментував езоповою мовою оповідання “Природа” й “Некультурна”, натякаючи на наявність у них чогось такого, про що він говорити не ризикує: “Дразлива се потрохи справа, і в наших товариствах особливо про потреби тіла виразно не говориться...”¹⁰⁶ Більше того, визнає, що оповідання “Природа” довго лежало в шухляді й він

сам не мав сміливості надрукувати його: “Признаюся я до гріха, що, будвши редактором “Буковини”, я з огляду на передшляхників не мав відваги друкувати сю новелу у своїй часописі, хоч з артистичного боку вважав її дуже гарною”¹⁰⁷. Маковей навіть легенько критикує Кобилянську за те, що акцент на любов у неї більший, ніж на соціальні свободи для жінок. А “Valse mélancolique” він вважає довершенням низки творів з жіночого шитання, бо там представлені три різні жіночі типи, однак делікатну тему їхніх взаємин не порушує.

Нарешті, полум’яний народник Єфремов у вже цитованій статті торкнувся теми сексу і сексуальності з пафосом святенника. Для нього все це просто “мерзості”, неприпустимі в такій серйозній і суспільно важливій справі, якою є література. Він не наводить якихось переконливих прикладів цієї “мерзості”, а просто обурюється. Його логічний ланцюжок: культ краси є культ любові, “...культ любви обращается в культ... голого тела, — конечно, женского преимущественно... Да что, если хотите, неминуемо и должно было случиться: если *весь* смысл жизни полагать только в красоте да в половой любви, то рано или поздно та красота и любовь упрутся в одну точку — в простую чувственность и самую обнаженную порнографию”¹⁰⁸. Дещо пізніше (в недрукованій статті 1911 р. “Українська декадентщина”) Нечуй-Левицький підхопив лінію Єфремова, ототожнивши “модний модернізм” з еротоманією та порнографією.

В аналізі Єфремова чи не найяскравіше виявився страх народника перед сексуальністю. Його обурення наводять на істинну причину неприязні, негативізму чоловіків-народників-критиків до Ольги Кобилянської, яка полягала в небувало відвертому для української літератури зображенні й відчутті еротизму.

Цілком протилежна тут реакція Лесі Українки. На відміну від критиків-чоловіків, їй з оповідань 90-х років найбільше подобалися “Valse mélancolique”, “Некультурна”, “Битва”. А про “Некультурну” вона писала: “...я не сподівалася від австрійської русинки такої щирості і одваги, з якою змальований і сам цей тип, і ситуації; читаючи, я раз у раз покликувала в думці: браво, панно Ольго! Es lebe die Kunst! Es lebe die Freiheit! Вас мусили добре ляяти Ваші “dobrze wychowani” краяни, бо вони не звикли, щоб жінка, хоч і письменка, могла на “щось такого” одважитись. Не думайте, однак, що і я бачу в Вашій “Некультурній” “щось такого”, на мою думку, в ній нема нічого різкого...”¹⁰⁹

Михайло Мочульський уже в 1907 р., можливо, єдиний з критиків визнав, що в новелах “Природа”, “Некультурна”, “Valse mélancolique” Кобилянська “проповідує в дуже делікатний спосіб, дотримуючись художнього такту, вільну любов”¹¹⁰. Остап Луцький у статті 1908 р. обійшов цю тему, зосередившись у своєму аналізі на питаннях особистості, емансипації жінок, нарешті, артистизму. Він сентиментальний у своєму захопленні Кобилянською, подібно до того як вона часто сентиментальна у своєму стилі¹¹¹.

“Valse mélancolique” — унікальне в контексті української літератури оповідання, в якому зображені стосунки трьох жінок — Софії, піаністки, Ганнусі, художниці, і Марти, від імені якої ведеться розповідь. Марту перші дві називали просто “жінкою”, і вона обожнювала їх обох. Усі троє жили в атмосфері музики, живопису, відгородившись від суспільства та ігноруючи його норми, однак недовгу ідилію обірвала смерть музикантки. Вона померла, востаннє зігравши свій улюблений вальс, після того як дізналася, що родичі відмовили їй у грошах на навчання в консерваторії у Відні.

Але в оповіданні Кобилянської йшлося не про жорстокість світу: в такому разі це був би черговий мелодраматичний сюжет у стилі *fin de siècle*. Оповідання показує стосунки, точніше, трагічну любов його героїнь, яка виходила за традиційні рамки. Музикантка в минулому пережила розчарування в стосунках з чоловіком і згадує про них з огидою. Артистка навіть не припускає можливостей стосунків з чоловіками, адже бачить у них тільки приниження. Зневіра в духовних можливостях чоловіків (“Є рід любові в жінок... на якій мужчина ніколи не розуміється. Вона для нього заширока, щоби зрозумівся на ній”)¹¹² породжує жіночий сепаратизм, а почуття, яке призначалося особі іншої статі, віддається жінці, єдиній людині, здатній його прийняти й оцінити.

Аналогічний мотив один раз трапляється в щоденниках самої Кобилянської: “Господи, невже на світі нема жодної людини такої, як я, людини, з якою я могла б жити, хоча б жінки?”¹¹³ Ці щоденники переконують: хоч би про що вона писала, вона завжди писала про себе.

Отже, “Артистка залюбилася в ній, мов мужчина, і майже задавлювала її своїм щирим, але на її, Софії, істоту забурливим, занадто виявленим чуттям!

А я мовчки молилася на неї.

Ганнуса відкривала щодня нову красу в її істоті, а поверховністю її займалася, мов мати дитиною. Чесала сама її довге

шовкове волосся, укладаючи його по своїм стилю “antique”, придумувала для її класичного профілю особні ковчирі й інші строї, а я без “мотивів” любила її. Ні, обох любила я”¹¹⁴.

Типові для європейської культури цього часу компоненти, такі, як естетизм, думки й відчуття на грані дозволеного мораллю, невротична сексуальність героїнь і самого тексту, написаного в душі шопенівського етюдю, ставлять цей світ у відповідний культурний контекст того, що Франко називав “записнадицтвом”. За характером героїв, стилем, ідеями “Valse mélancolique” став маніфестом українського “модернізму” зламу віків, нового стилю й нового художнього мислення, несумісного з традиційно-народницьким.

Дискурс особистих стосунків. Біографічний відступ

Оповідання “Valse mélancolique” було написано за три роки до зустрічі Ольги Кобилянської з Лесею Українкою, однак з листів можна реконструювати майже аналогічні за взаємною симпатією, духовною близькістю й емоційною напруженістю стосунки двох жінок-письменниць. На жаль, збереглися тільки листи Лесі Українки до Ольги Кобилянської й лише один лист Ольги Кобилянської до Лесі Українки.

Як уже згадувалося, їхнє листування почалося в травні 1899 р. Перші листи, написані в типовій для Лесі Українки гострій манері, присвячувалися літературним справам і подіям. Ця манера різко змінилася після їхньої зустрічі 1901 р. в Карпатах. Тоді діловий і дружній тон став емоційним, навіть інтимним, що контрастувало з попередніми листами Лесі Українки до Кобилянської, не кажучи вже про листи до інших кореспондентів. Тоді ж з'явилася езотерична, своєрідна мова, яка змушує говорити про ці листи як про один із найзагадковіших її творів.

Сексуальна анархія, або відхід від традиційної сексуальності, приводить до анархії текстуальної. Всі листи написані не від першої, а від третьої особи й виключно в чоловічому роді. Чоловічий рід пов'язаний передовсім із граматичною формою тих імен, якими називали себе кореспондентки: “хтось” і “хтось”, або “хтось білий” (Леся Українка) і “хтось чорненький” (Ольга Кобилянська).

Третя особа й загальний стиль замаскували дуже сміливі з'яви та пасажі. Наприклад, фразою “хтось когось любить”, що є парафразом “я тебе люблю”, закінчуються майже всі ли-

сти. Не менш часто вживається й інше кліше-звертання: "Liebe, liebste Wunderblume!"

З одного боку, дві жінки-артистки почуваються спільницями в естетичних питаннях, і ця спільність рівнозначна з опозицією до того, що пропагується Франком, Маковеєм, Павликом etc. З іншого боку, обидві — що зближує ще більше — вже встигли пережити свої особисті драми в стосунках з чоловіками.

Листи Лесі Українки дають можливість ідентифікувати двох чоловіків, які були в її житті. Це — Сергій Мержинський і Климентій Квітка. Отже, вона приїхала в Чернівці 1901 р. саме після смерті Сергія Мержинського. Її стосунки з Климентієм Квіткою тільки зав'язуються. Вона ставиться до нього як до доброго знайомого й пише про нього до Ольги Кобилянської: "...хоч хтось з п. Квіткою тепер великий приятель і відноситься до нього по-братерськи, а таки не на всі теми може з ним говорити, бо декотрі, може, п. Квітку, як чоловіка нервового, могли би занадто зіритувати, а декотрі може зрозуміти тільки жінка, і то такого віку, як хтось та й ще хтось, бо дуже молоденькі ще (на своє щастя) не все розуміють"¹¹⁵. У майбутньому, долаючи опір сім'ї, особливо матері, вона деякий час житиме з ним у неформальному шлюбі. Типова історія серед європейських соціалісток. Можна згадати Елеонору Маркс, Олів Шрайнер та інших відомих жінок цього часу, про життя і долі яких багато написано. Повстання Лесі Українки, а потім і її сестри Ольги проти церковного шлюбу, тяжка боротьба з матір'ю не знайшли відображення ні в культурному дискурсі часу, ні в біографіях, написаних і переписаних "цнотливою" чоловічою народницькою рукою.

Ольга Кобилянська, у свою чергу, 1901 р. розірвала стосунки з Осипом Маковеєм¹¹⁶.

Отже, влітку 1901 р. в Карпатах між Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською відбулося емоційне зближення, про яке недвозначно дають зрозуміти уривки з листів, які наведемо далі.

2 серпня 1901 р. з Буркута: "А якби тепер тут був хтось та ще й хтось, вони пішли б разом над Черемош, от таки зараз у сю темну-темну ніч, і слухали б, як вода шумить, і дивились би, як зорі пробиваються крізь темні хмари, і згадали б мовчки, не говорячи слова, все найгірше і все найкраще з свого життя, погляди й руки стрівались би в темряві, і було б так тихо-тихо, дарма, що річка шуміла б... а потім хтось вернув би до хати вже менш смутний..."¹¹⁷

24 серпня 1901 р.: "...хтось в Буркуті був подлий і лінивий і не хотів листів нікому писати, хоч дуже часто про когось думав і хотів з кимсь говорити, найбільше так, щоб сісти напіврозібраним на чиєсь ліжко, як хтось в хусточці під ковдрою і трошки хоче спати, а трошки не хоче, і має чорні очі з золотими іскорками. Аби хтось знав, що і комусь (білому) треба, щоб хтось його душу підтримав, бо чиясь душа часто буває дуже прибита, хоч і не тим, чим була раніше, а чимось ширшим, та зате й важчим"¹¹⁸.

5 листопада (продовження листа від 20 жовтня) 1901 р.: "Хтось тепер і завжди однаково когось любить і хоче комусь "цеба прихилити", але часом він не вміє писати так, як хотів би: розкис, голова болить, різні зайві думки заважають, от хтось і пише так якомсь блідо, апатично, зовсім не так, як думає про когось, як любить когось. А якби був тепер при комусь, то не потребував би сидіти та мазати пером по папері, а ліг би собі коло когось, наводив би на когось паси, може б, мило що говорив, а проте більше б сказав, ніж в сьому недокінченому листі"¹¹⁹.

19 грудня 1901 р. (1 січня 1902 р. за новим стилем): "Хтось когось хотів би поцілувати, і погладити, і багато чогось сказати, і багато подивитися, і багато подумати..."¹²⁰

20 березня 1902 р.: "...хтось когось любить (то найноніше)"¹²¹.

3 жовтня 1902 р. з Києва: "І хтось когось любить і ніколи ні на кого не гнівається, і не гнівався, і не буде гніватись, ...когось цілує і гладить і так, і так... і ще так..."¹²²

З часом листи стали стриманішими, однак зберігся унікальний стиль, у якому цілком органічно звучали фрази в дусі "Они, моя жрице краси й чистоти", поєднані з натяками на "розбриг у власній душі", точного змісту яких нам не дано розгадати.

В одному з останніх листів Лесі Українки до товаришки, написаному в Єгипті наприкінці 1912 р., були слова: "...хтось та ще й хтось die gehören zusammen. Хтось когось любить"¹²³.

Коли Леся Українка померла, Олена Пчілка написала до Ольги Кобилянської: "...я знаю, що Ви не тільки поважали її як плановиту письменницю, а й *любили* її особисто. Вона теж любила Вас дуже, між Вами була справді якась духовна спорідненість..."¹²⁴

Листи були втіленням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою. Лесбійською фантазією, для

якої дають підстави й щоденники Кобилянської, і її попередні твори.

Для ранньої модерністської культури бісексуальність жінок-письменниць і, відповідно, зображення любові жінок не були чимось винятковим. Однак в Україні з її особливими обставинами не існувало й не могло існувати богемного артистичного середовища на зразок паризьких авангардних салонів, де такі речі толерувалися й заохочувалися, зокрема такого, як група “Лівого берега” (Left Bank group). До речі, феномен Рене Вів’єн (Полін Тарн), однієї з перших літературних експатріантів, не міг розвинути в США чи Англії. 1898 р. вона переїхала в Париж, де поміняла ім’я, мову й, відповідно, свою ідентичність¹²⁵.

Цікаво, що російська письменниця Зінаїда Гіппіус написала свої контroversійні оповідання про любов жінок “Три дами серця” й “Помилка” буквально в цей самий час. Але найцікавіше, що вони були написані французькою мовою й мали, на загальний погляд сучасників і дослідників, автобіографічний характер. Пізніше, в 10-х і 20-х роках, філософські теоретизування Гіппіус на теми Ероса розвивали ідею про любов як “таємницю двох”, незалежно від статі, до якої ці двоє належать.

Постановка й розкриття теми у “Valse mélancolique” і любов Лесі Українки та Ольги Кобилянської, засвідчена їхнім листуванням, були органічними частинами культури свого часу. Вони збагачували цю культуру і в естетичному, і в політичному сенсі. Останній аспект хотілось би підкреслити. Лінгвістично ексцентричні листи Лесі Українки й артистично довершені оповідання Ольги Кобилянської свідчать про процес радикального переосмислення свого “я” на знак протесту проти патріархальної культури.

В українській літературі першими модерністами були жінки. І справа не в тому, наскільки їм удалося чи не вдалося модернізувати культуру в цілому. Однак їхня спроба мала глибокі підстави. Вона ґрунтувалася на феміністичних переконаннях, які були частиною ширших — політичних — переконань. Вона передбачала розширення художнього матеріалу — зображення сексуальності, і так само її радикальне переосмислення. “Вільна любов”, як цнотливо характеризував один критик тему “Valse mélancolique”, тобто взаємна, еротично забарвлена любов жінок стала частиною цього процесу переосмислення.

Виявилось, що український модернізм не тільки не позбавлений статі, як, очевидно, вважала більшість дослідників, ніколи не торкаючись цієї теми, а навпаки, — пов'язаний з нею тісними, генетичними зв'язками. В контексті української літератури зламу віків фемінічне й феміністичне стали синонімом і джерелом модерного. Жінки-письменниці цього переломного часу не тільки відкинули, зруйнували патріархальні образи імперсональних жінок, які домінували в національній культурі XIX століття, але й зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність, поставили під сумнів усе — від існуючих суспільних норм до літературної традиції.

В цьому сенсі український модернізм зламу століть не був чимось винятковим. Слова Сандри Гілберт і Сузан Губар про те, “що жінки-письменниці є головними попередниками всіх модерністів XX століття, авангардом авангарду...”¹²⁶, — великою мірою можна віднести до місця Лесі Українки й Ольги Кобилянської в українській літературній історії.

Творчість Лесі Українки й особливо Ольги Кобилянської беззаперечно засвідчила кризу української традиційної маскулінності. Героїні цих авторок — нові, автономні, самодостатні й сильні жінки — не могли знайти у своєму оточенні відповідних чоловіків. Чим відвертіше прочитувалася ця думка в оповіданнях чи драмах, тим більший це викликало страх у чоловіків. Природне відчуття особистої небезпеки виливалося в очевидну ворожість рецензентів або у фігури мовчання, якими наповнені критичні тексти того часу. Маскулінна народницька критика Франка, Єфремова, Грушевського, Маковця та інших на десятиліття заклала естетичний канон. Однак її перемога виявилася ілюзорною. Модернізм із жіночим обличчям, який чоловіча народницька критика цілеспрямовано витісняла й витіснила на маргінеси, неначе за схемою Жака Дєриди (маргінальне і є центральне), став центральним феноменом української літератури.

Підсумок

Короткий, але змістовний етап українського *fin de siècle* збігається приблизно з 1897 — 1898 — 1902 — 1903 рр. Його критичні рамки: доповідь Лесі Українки “Малорусские писатели на Буковине”, з одного боку, і “В поисках новой красоты” Сергія Єфремова, з іншого. В цей час відбулося чимало літературних дебютів. Серед них відзначимо два — Стефаніка й

Хоткевича, які припали на 1897 р. У цей час Кобилянська прославилася й викликала дискусію своїми феміністичними повістями та оповіданнями. (Роман “Земля” (1902) позначив початок зміни орієнтирів у її творчості.) У цей час Леся Українка написала переважну кількість своїх статей і драматичних творів. І хоч вона не стала теоретиком модернізму, однак це поняття (разом з поняттям народництва) було центральним у її теоретичних роздумах, які домінували над усією її художньою творчістю. Формально це домінування виявилось в переважанні розмовного елементу у вірші Лесі Українки, в тому, що, за глибоким спостереженням ще Миколи Зерова, описи та оповіді вдавалися їй гірше за монологи та діалоги. Серед можливих причин цього Зеров указує на вплив доби, “що була добою суперечок, полеміки в тій приблизно мірі, як наш час (ідеться про 20-і роки. — С.П.) є час літературних маніфестів та декларацій”¹²⁷. Маємо підстави поширити цю думку й твердити, що переважання дискурсу, теоретизування над художністю є провідною тенденцією всієї української літератури новітнього часу.

1898 р. народницька критика проголосила початок “відродження”. Однак літератори не об’єдналися навколо єдиної платформи. Нові ідеї принесли розкол літературної “сім’ї”. Народники не були готові до появи Кобилянської, Хоткевича або Вороного, а відповідно, й названі автори-новатори не були готові до такої нестримної критики з боку традиціоналістів.

Нове співіснувало зі старим. Видання повного Федьковича 1896 р., про що Леся Українка згадує майже як про анахронізм, збіглося з дебютами нових авторів. Однак не всі автори, які шукали нових шляхів у літературі — “писати не так, як Мордовець”, за формулою Хоткевича, — змогли втриматися на цій лінії. Точніше, майже ніхто не зміг.

Василь Стефаник, якого часом (на його, треба сказати, великий подив) називали й “декадентом”, і “модерністом”¹²⁸, за декілька років свого писання й публікування радикально змінив художню мову народництва, його стилістику. Ідеалізація села й мужика, естетика етнографічного опису були остаточно поборені. Стефаник пристрасно ненавидів етнографів і різного роду збирачів народних пісень, які за фольклором не бачили реального життя. Однак, з огляду на його ненависть до інтелігенції й скепсис щодо літератури, його зневагу до народницького пафосу, його антиінтелектуалізм і майже побожну опору на одну, чітко визначену традицію (Шевчен-

ко, Федькович, Франко), його огиду до міста, а відповідно, любов до села й мужика, віднести його до модерністського дискурсу неможливо. Правда, все це дає підстави висунути гіпотезу, що саме неспроможність Стефаніка до глибинної модернізації культури й примусила його перестати писати на початку століття.

На рубежі віків нові тенденції не переросли в окреслені напрями та школи. Немає яскраво вираженого символізму чи декадансу. Не кожен автор, який заявляв про свої “модерністські” чи навіть новаторські експерименти, тобто прагнення змінити характер культури, спромігся хоча б частково виконати таке завдання. Модернізм не мав свого теоретика. Не мав свого чи своїх критиків. Не мав свого друкованого органу.

Перша модерністська спроба не вдалася. “Модерністи” не тільки не були послідовними в певній естетиці. Вони не знали, що робити й куди йти. А народники переважали кількістю, впевненістю у своїх цілях та ідеалах. Домінуючий дискурс культури зазнав ударів, однак не змінився радикально. Культура не була модернізована, хоча й стала діалогічною. Крім того, відповідно до завдань часу модернізувалося народництво. Навіть ті автори, які намагалися протистояти його тискові, не могли позбутися почуття зобов’язаності або вини перед народом, що їх розвивав народницький комплекс.

При всьому антинародництві Кобилянської ні її, ні її героїнь не покидала ідея в якійсь формі служити народові. Наприклад, у формі пропаганди фемінізму. Багато з того, що Кобилянська писала, було для неї самої великою проблемою, джерелом непевності. Особливо в умовах гострої критики й браку літературного середовища. Вона боролася з власною тенденційністю — надто виразним фемінізмом ранніх повістей. А пізніше немовби сама злякалася власного модернізму. В “Автобіографії” 1903 р. Кобилянська писала:

“В найновішій часі зацікавив мене незвичайно болгарський письменник Петко Ю. Тодоров своїми новелами, взглядно своїми темами, які добирає до своїх повістей і драм, і звернув всю увагу мою на народні легенди і казки, які уміє чудово виводити. Сей молодий артист вплинув своїми новими, наскрізь оригінальними, дуже цінними поглядами на літературу і штуку так сильно на мене, що мені хочеться бросити давній шлях напряму модернізму, яким ішла я, і звернути на його дорогу, що здається мені властивою і одинокою дорогою до завоювання правдивої народної штуки і поезії, народного харак-

теру, не зміненого гіперкультурою, а передаваного лише через призму свіжого талану, мов вже в мелодії прибрана народна поезія, широкому світові до подиву своїх народних скарбів, досі майже не замічуваних”¹²⁹.

Ця автобіографія писалася для болгарських читачів на прохання того ж таки Тодорова, однак комплімент на його адресу був більше ніж компліментом. 1908 р. була закінчена повість “В неділю рано зілля копала”. Надрукована в ЛНВ 1909 р., вона тоді ж окремим виданням вийшла в Києві й дала чималі підстави народникам інтегрувати її у свою культуру.

Кобилянська була схильна до саморефлексії (див. щоденники, листи, автобіографії), страждала від своєї неповної освіти, самотужки здобутої з випадкових книжок, непевності — їй довелося жити майже в повному естетичному вакуумі й самотності. Її “німеччина”, модернізм, фемінізм та багато іншого викликали осуд народницької критики. Під її тиском вона на якийсь час спробувала шукати “правдивої народної штуки”. “Молода муза”, а пізніше критики “Української хати” поставили її на п’єдестал. Це було запізно для Кобилянської, однак важливо для нових поколінь письменників, що прагнули відшукати “свою” традицію в рамках української культури.

Непевність і амбівалентність були властивими й для Лесі Українки. Її листи переповнені критикою українського народництва. Вона застерігала Кобилянську від “селянськості” в “Землі”, однак сама не змогла остаточно вирватися з його пастки. Важко уявити, що її поезія й драми, поезія й критика написані однією людиною. А тим більше — що листи писала та ж сама особа, яка підписувала вірші. Можливо, не випадково в листах вона рідко згадувала власні вірші, коментуючи частіше драми й переклади.

Амбівалентність Лесі Українки відчутна і в статтях. Зокрема, в статті “Два направлення в новейшей итальянской литературе”, де йшлося про “народну”, “демократичну” поезію “плебеянки” Ади Негрі й аристократичне естетство Д’Аннунціо, вона прагне поставити позитивний акцент на творчості Ади Негрі. Однак осуд Д’Аннунціо часто змішаний з повагою і навіть захопленням. Та ж сама непевність відчувається в критиці польської “модерни” й Пшибишевського.

Часто говорячи в статтях про два напрями, умовно названі народництвом і модернізмом, і віддаючи належне кожному з них, Леся Українка розуміла їхню несумісність, конфлікт між ними. Чи ж бачила вихід?

У новочасній польській літературі дехто висував ідею “синтезу” двох напрямів. Теоретично Леся Українка розуміє її неможливість. “Польская критика вслед за беллетристами взывает: “Синтеза, синтеза, во что бы то ни стало!” Но не лучше ли было бы заменить эти слова другими: “Свободы духа, отваги, во что бы то ни стало!”¹³⁰ Аналогічне гасло звучить лейтмотивом у листах: “Не могу зрестися думки, що моя работа, чи, мовляв, “призвание” — укр(аїнська) література, і то *вільна* у всіх значеннях, ну, а таке “призвание” може далеко закликати...”¹³¹

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

Примітки

- ¹ Грушевський М. Відчит на Науковій Академії 1 листопада 1898 на пам'ятку 100 роковин “Енеїди” // Літературно-науковий вісник (далі — ЛНВ). — 1898. — Т.4, кн.11. — С. 76.
- ² Walicki A. The Controversy over Capitalism; Studies in the Social Philosophy of the Russian Populists. — University of Notre Dame Press, 1969. — Р. 9.
- ³ Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: У 2 т. — К., 1994. — Т.1. — С. 178.
- ⁴ Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // Слово і час. — 1993. — № 1. — С. 55.
- ⁵ Цю тему порушує М.Тарнавський у статті: The Paradox of Populism: The Realism of Ivan Nečuj-Levyč'kyj // Harvard Ukrainian Studies. — Vol. XIV. — N 3/4. — Dec. 1990.
- ⁶ Франко І. Твори: В 50 т. — К., 1986. — Т.45. — С. 143—144.
- ⁷ Там само. — С. 254.
- ⁸ Там само. — С. 148.
- ⁹ Там само. — К., 1982. — Т.35. — С. 92.
- ¹⁰ Див.: Грабович Г. Шевченко як міфотворець. — К., 1991.
- ¹¹ Українка Леся. Твори: В 10 т. — К., 1965. — Т.8. — С. 223.

- 12 Гундорова Т. Погляд на "Марусю" // Слово і час. — 1991. — №6. — С. 16.
- 13 Шевченко Т. Передмова до Другого Кобзаря // Шевченко Т. Твори / За ред. Павла Зайцева. — Чикаго, 1961. — Т 2. — С.138.
- 14 Гундорова Т. Вказ. праця. — С. 16.
- 15 Гриневичева К. Зустрічі з поетом // Арка. — 1948. — Ч.1. — С.11.
- 16 Шевченко Т. Вказ. праця. — С. 136.
- 17 Шерех Ю. На рiштуваннях iсторiї лiтератури // Шерех Ю. Друга черга. — Нью-Йорк, 1978. — С. 31.
- 18 Українка Леся. Твори: В 10 т. — Т.8. — С. 66.
- 19 Там само.
- 20 Там само. — С. 68.
- 21 Там само. — С. 74.
- 22 Там само. — С. 70.
- 23 Там само.
- 24 Там само. — С. 75.
- 25 Там само. — С. 19.
- 26 Там само. — С. 20.
- 27 Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. — Нью-Йорк, 1970. — С. 513.
- 28 Sikora I. Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki. Antologia Liryki Młodej Polski. — Wrocław, 1990. — P. 10.
- 29 Див. бібліографію його перекладів у кн.: Шурат В. Вибрані праці. — К., 1963.
- 30 Косач-Кривинюк О. Вказ. праця. — С. 97—98.
- 31 Там само. — С. 93.
- 32 Шурат В. Французький декадентизм у польській і великоруській літературі // Зоря. — 1896. — Ч.9. — С. 179.
- 33 Цим ідеям судилося довге життя. Євген Маланюк у 20-х і пізніших роках писав про французький символізм як про отруту, яка заразила російську літературу. Див.: Маланюк Е. Книга спостережень. — Торонто, 1962. — Т.1. — С. 350.
- 34 Стефаник В. Лист до О.К.Гаморак, червень 1897 // Стефаник В. Твори. — К., 1964. — С. 381.
- 35 Кобилянська О. Твори: В 5 т. — К., 1962. — Т.1. — С. 215.
- 36 Там само. — С. 401.
- 37 Там само. — С. 411.
- 38 Остап Луцький і сучасники. Листи до Ольги Кобилянської й Івана Франка та інші забуті сторінки. — Нью-Йорк, 1994. — С. 119 — 120.
- 39 Косач-Кривинюк О. Вказ. праця. — С. 483.

- ⁴⁰ Дстальніше про це див. монографію: *Himka J.-P. Socialism in Galicia: The Emergence of Polish Social Democracy and Ukrainian Radicalism (1860–1890)*. — Cambridge, 1983. — P. 69.
- ⁴¹ *Стефаник В.* Твори. — С. 342.
- ⁴² Цит. за: *Showalter E. Introduction // Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin-de-siècle*. — London, 1993. — P.VII.
- ⁴³ *Кобилянська О.* Твори: В 3 т. — К., 1956. — Т.3. — С. 548.
- ⁴⁴ *Кобилянська О.* Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. — К., 1982. — С. 188.
- ⁴⁵ *Франко І.* Твори: В 50 т. — К., 1981. — Т.31. — С. 269.
- ⁴⁶ Там само. — С.270–271.
- ⁴⁷ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. — С. 244.
- ⁴⁸ Там само. — С. 123.
- ⁴⁹ Там само. — С. 170.
- ⁵⁰ Там само. — С. 156.
- ⁵¹ Там само. — С. 286. Див. також с. 308.
- ⁵² *Joose J. The Critical writings*. — Ithaca; New York, 1989. — P.70.
- ⁵³ Там само. — С. 71.
- ⁵⁴ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. — С. 847, 850.
- ⁵⁵ *Українка Леся.* Твори: В 10 т. — Т. 8. — С. 223.
- ⁵⁶ Там само. — С. 114.
- ⁵⁷ Там само. — С. 34.
- ⁵⁸ Там само. — С. 127.
- ⁵⁹ Визначення “новоромантизму” див. у статті “Новейшая общественная драма”.
- ⁶⁰ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. — С.513.
- ⁶¹ Там само. — С.383.
- ⁶² Ольга Кобилянська в критиці та в спогадах. — К., 1963. — С. 42.
- ⁶³ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. — К., 1963. — Т.5. — С. 42.
- ⁶⁴ Там само. — С.338.
- ⁶⁵ *Грушевський М.* “Царівна” // ЛНВ. — 1898. — Т.1, кн.3. — С. 174.
- ⁶⁶ Там само. — С. 178.
- ⁶⁷ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. — Т.5. — С.330.
- ⁶⁸ Там само.
- ⁶⁹ Там само. — С.332.
- ⁷⁰ *Сфремов С.О.* Літературно-критичні статті. — К., 1993. — С. 100.
- ⁷¹ Там само. — С.119.
- ⁷² Там само. — С.120.
- ⁷³ *Франко І.* Принцип і безпринципність // ЛНВ. — 1903. — Т. 22. — С.119.
- ⁷⁴ *Франко І.* Твори: В 50 т. — К., 1986. — Т. 50. — С. 282.

- 75 Хоткевич Г. Земля. Повість Ольги Кобилянської (критична оцінка) // Хоткевич Г. Твори: У 2 т. — К., 1966. — Т. 1.
- 76 Коцюбинський М. Лист до Ольги Кобилянської, 25 жовтня 1902 р. // Коцюбинський М. Твори: В 6 т. — К., 1961. — Т.5. — С. 328.
- 77 Косач-Кривинюк О. Вказ. праця. — С. 671.
- 78 Кобилянська О. Твори: В 5 т. — Т.5. — С. 321.
- 79 Цей лист до Ватрослава Ягича від 29 вересня 1905 р., написаний німецькою мовою, цитується за перекладом: Франко І. Твори: В 50 т. — Т.50. — С.281–282.
- 80 Gilbert S.M., Gubar S. No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. — New Haven; London, 1988. — Vol. 1: The War of the Words. — P. 21.
- 81 Showalter E. Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle. — New York, 1990.
- 82 Див.: Кобилянська О. Твори: В 3 т. — Т.3. — С. 8, 15, 59, 145, 182 та ін.
- 83 Там само. — С.181–182.
- 84 Павлик М. Твори. — К., 1959. — С.649.
- 85 Див. про це детальніше в кн.: Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939. — К., 1995.
- 86 Кобилянська О. Твори: В 5 т. — Т.5. — С. 22.
- 87 Там само. — С. 125.
- 88 Феміністична критика Ніцше та його зневаги до жінок, що в теоретичній мові англійського й американського літературознавства називається "misogyny", з'явилася значно пізніше в нашому столітті. Див., наприклад: Irigaray L. Marine Lover of Friedrich Nietzsche. — New York, 1991.
- 89 Кобилянська О. Твори: В 5 т. — Т.1. — С.75.
- 90 Там само. — С.181.
- 91 Українка Леся. Твори: В 10 т. — Т.8. — С. 69.
- 92 Кобилянська О. Твори: В 5 т. — Т.5. — С. 283.
- 93 На цю тему див.: Weretelnyk R. A Feminist reading of Lesia Ukrainka's Dramas: Ph. D. Thesis. — University of Ottawa, 1989.
- 94 у "Жіночому портреті" (1906), програмному вірші феміністичного радикалізму, Леся Українка звертається до "чесної жінки", яка не зробила нічого аморального. Вона просто дружина, мати, господиня, типова щаслива жінка з середнього класу, однак авторка звинувачує її зі своїх радикальних позицій — "Не тіло ти, а душу продала, Свій хист і розум віддала в неволю..." і т.д.
- 95 Woolf V. A Room of One's Own. — New York, 1929. — P. 103.
- 96 Кобилянська О. Слова зворушеного серця. — С. 125.
- 97 Косач-Кривинюк О. Вказ. праця. — С. 486.

- ⁹⁸ Див.: *Кобилянська О.* Вибрані твори: В 3 т. — К., 1952. — Т.3. — С.352 (примітка до оповідання “Ідеї”).
- ⁹⁹ *Стефаник В.* Лист до Л.В. Бачинського, 14 травня 1896 р. // *Стефаник В.* Твори. — С. 351.
- ¹⁰⁰ Там само.
- ¹⁰¹ *Маковей О.* Лист до Ольги Кобилянської, 11 серпня 1901 р. // Відділ рукописів Інституту літератури НАН України. — Ф. 14/340.
- ¹⁰² *Sbowalter E.* Sexual Anarchy. — P. 15.
- ¹⁰³ *Квітка-Основ'яненко Г.Ф.* Твори: В 6 т. — К., 1956. — Т. 2. — С.47.
- ¹⁰⁴ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. — Т. 1. — С.72.
- ¹⁰⁵ Там само. — С. 155.
- ¹⁰⁶ *Маковей О.* Ольга Кобилянська // ЛНВ. — 1899. — Т. 5, кн. 1—4. — С. 45.
- ¹⁰⁷ Там само.
- ¹⁰⁸ *Сфремов С. О.* Літературно-критичні статті. — С. 110.
- ¹⁰⁹ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. — С.508.
- ¹¹⁰ Ольга Кобилянська в критиці та в спогадах. — С. 149.
- ¹¹¹ *Луцький О.* Ольга Кобилянська // Остап Луцький і сучасники. — С. 109—121.
- ¹¹² *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. — К., 1962. — Т. 2. — С. 389.
- ¹¹³ *Кобилянська О.* Слова зворушеного серця. — С. 103.
- ¹¹⁴ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. — Т. 2. — С. 383.
- ¹¹⁵ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. — С. 560.
- ¹¹⁶ Дещо про вплив цих стосунків на її життя й на ставлення до чоловіків говорить її лист до Лесі Українки (єдиний, що зберігся): “...Займалася якийсь час душею одним молодим чоловіком Остапом Луцьким, але перестала і йому вірити. Ос(ип) Маковей убив у ній віру до мужчин, і вже й Луцькому не вірить. Сам Маковей нещасливий. Оженився з дуже грубим елементом. Він (Маковей) хотів би до неї зблизитися знов, але вона *вже не хоче*. Через те, що не може добре ходити, її життя ще більше змарноване...” (Там само. — С. 831).
- ¹¹⁷ Там само. — С. 558.
- ¹¹⁸ Там само. — С. 560.
- ¹¹⁹ Там само. — С. 573.
- ¹²⁰ Там само. — С. 582.
- ¹²¹ Там само. — С. 610.
- ¹²² Там само. — С. 636.
- ¹²³ Там само. — С. 860.
- ¹²⁴ Там само. — С. 878.
- ¹²⁵ *Annas P.J.* “Drunk with Chastity”: The Poetry of Renée Vivien // The Female Imagination and Modernist Aesthetics / Ed. by S. M. Gilbert and S. Gubar. — New York, 1986. — P. 11—22.

- ¹²⁶ *Gilbert S.M., Gubar S.* Introduction // Ibid. — P. 1.
- ¹²⁷ *Зеров М.* Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т.2. — С. 385.
- ¹²⁸ Див., наприклад, лист В.Стефаника до В.І.Морачевського, серпень 1899 р. (*Стефаник В.* Твори. — С. 438).
- ¹²⁹ *Кобилляньська О.* Твори: В 3 т. — Т.3. — С. 549—550.
- ¹³⁰ *Українка Леся.* Твори: В 10 т. — Т.8. — С. 133.
- ¹³¹ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. — С. 381.

Розділ II

ДРУГА ХВИЛЯ.

МОДЕРНІЗМ ЯК ЕСТЕТИЗМ

1. АЛЬМАНАХИ 900-х РОКІВ: ФОРМУВАННЯ НОВОГО ЕСТЕТИЧНОГО ПРОСТОРУ

Зразу по роках *fin de siècle*, позначених кризою народництва, визріванням конфлікту культури й появою нового модерного дискурсу в публікаціях і писаннях інтимного характеру Лесі Українки та Ольги Кобилянської, розгортався ще один аналогічний сценарій, але дещо камернішого масштабу. Йдеться про видання альманаху Миколи Вороного “З-над хмар і долин” (Одеса, 1903), з яким часто пов’язувався початок українського модернізму.

Заклик Вороного укласти “Український альманах”, як відомо, пролунав 1901 р. в “Літературно-науковому віснику”. Сергій Єфремов у вже згадуваній статті “В поисках новой красоты” назвав цей заклик маніфестом українського модернізму. Клеймо прилипло. Через двадцять років у традиції Єфремова Олександр Дорошкевич у статті “До історії модернізму на Україні” (1925)¹ представив саме Вороного як засновника модернізму, хоча модерністами назвав так само Ольгу Кобилянську, Михайла Яцківа, Антона Крушельницького, Гната Хоткевича, Івана Липу, Василя Стефаніка, Богдана Лепкого, Василя Пачовського, Олександра Олеся, Катрю Гриневичеву та декількох інших. Дорошкевич великою мірою підбив підсумки й розставив акценти, властиві для вже радянського народницького літературознавства в його оцінці генези та змісту українського модернізму. В цілому Дорошкевич оцінив модернізм негативно. Негативізм виявився навіть у мові його статті, у фразях на зразок того, що “модерністи” “звивають кубелечко” на сторінках ЛНВ тощо, і, відповідно, в оцінці модернізму як літератури буржуазії. З того часу про модернізм у схожому ключі багато говорилося, водночас витворилася й інша лінія — захисту й виправдання модернізму. Тому єдиний спосіб уникнути стереотипних визначень — це знову повернутися до тексту, який майже відразу було визнано маніфестом “модернізму”.

Повний текст відозви Вороного говорив:

“Маючи на цілі уложити та видати тут на Чорноморщині, в Катеринодарі, русько-український альманах, який би змістом і виглядом бодай почасті міг наблизитись до новітніх течій та напрямків у сучасних літературах європейських, і бажаючи стягнути якнайширший круг співробітників (в тім числі і передовсім молоді сили по сей і по тамтой бік “політичної прірви”), обертаюсь, отже, до тих Вп. Товаришів, котрі вже працювали або мають охоту працювати на полі красного письменства, з уклінним проханням — чи не були б ласкаві прилучитися до спільної праці і пером своїм спричинитись до осягнення згаданої цілі. Час вже і галицьким русинам брати більшу участь в українських виданнях за російським кордоном!

Увага. Усуваючи набік різні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших молодих письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості, а також уникаючи творів грубо натуралістичних, брутальних, натомість бажалося б творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю...

На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага”².

В порівнянні з Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською, котрі у своїх теоретизуваннях на теми мистецтва висловлювали цікаві та принципові погляди, Вороний — постать значно меншого масштабу. Однак саме він зробив спробу структурувати новий напрям. Дискурс навколо цієї спроби, яка втілилася в процитованому зверненні і в листуванні з колегами, досить скромний, але не позбавлений цікавих моментів. Отже, маємо, хоч і в розмитій, м'якій формі, заклики орієнтуватися на європейську літературу, молоде покоління письменників, сучасність і свободу творчості. З одного боку, вперше відкрито прозвучала вимога творити сучасну, незакомплексовану ізоляціонізмом, минулою традицією чи будь-яким політичним покликанням літературу. З іншого — страшне іноземне слово “модернізм” не називалося, хоча в листі до Єфремова Вороний більш відверто окреслював свою мету як спробу “дати щось *modern'e*”³.

Modern'e (сам правопис уже досить красномовний), звичайно, означає щось *à la* західне, європейське. Водночас той факт, що Вороний наївно розповідає про це саме Єфремову,

свідчить про його недостатню чутливість до диференціації напрямів в українській літературі на цей історичний момент. Однак усе це в підтексті, а на поверхні, тобто в самому зверненні, міститься лише м'яко сформульоване відчуття кризи літератури і ще більш м'який заклик якимось чином змінити ситуацію. (Леся Українка й Ольга Кобилянська відчували цю кризу глибше й гостріше, однак відкрито жодна її не діагностувала.)

Криза для Вороного полягала передовсім у тому, що “наш інтелігент не хоче вже читати нашої книжки, наших поетів. Його естетичний смак, вироблений на кращих літературних зразках європейських (хоча б у перекладах на російську мову), на літературі російській, бридиться ними!”⁴

Ці слова Вороной так само адресує Єфремову, але не публікує відкрито. Власне, навколо альманаху існує два дискурси. Перший — офіційний: саме звернення, опубліковане ЛНВ. Другий — неофіційний: листування Вороного з різними адресатами, де він пояснював свої позиції відвертіше.

Головна особливість офіційного дискурсу Вороного — обережність. У кожному пункті своєї програми він застерігається від надмірностей. Він проповідує не свободу творчості в цілому, а таку свободу, яка б виключала натуралізм, “брутальність” зображення, а також і надмірний естетизм.

Естетизм — осердя платформи Вороного та його “модернізму”. Естетизм у європейських літературах другої половини XIX віку виник як антитеза до моралізму домінуючих на цей час реалістичних естетик. Вони — ці естетики — вимагали від літератури дидактичного звучання, морально-соціальної ролі, а від письменника — позиції морального судді суспільства. Відтак література уникала розмови про сексуальність і тілесні стосунки людей. Відхід від такої етичної орієнтації літератури стався найперше у Франції (Флобер, Бодлер та ін.). В Англії його здійснили прерафаеліти, а пізніше Оскар Вайлд. “Естетизм, за визначенням Волтера Пейтера у “Висновках” до “Рецесансу” 1873 року, був прямим викликом загальній думці про те, що художник має бути захисником моралі”⁵.

У Вороного так само звучить заклик відкинути “заспівані тенденції та вимушені моралі” на користь краси, естетики. Він проголосив себе першим українським митцем-естетом, артистом. “Артист” став критичним псевдонімом Вороного ще в 90-х роках, а естетизм, або артистизм — “найприкметнішою тенденцією культурної свідомості новонародженої спроби модернізму в українській літературі”⁶.

Однак у закликах Вороного до укладання альманаху “естетизм” мав тільки привернути “найбільшу увагу”: передбачалося, що є й інші літературні правила, обов’язкові до виконання для українського письменника, які так само мають залишатися в силі. Традиція, від якої треба було відмовитися, не названа автором прямо й безкомпромісно. Так само він прямо не формулює завдання, хоча апелює передовсім до молодого покоління, над яким уже витворювався прозорливо помічний, наприклад, Франком ореол інакшості.

Звернення Вороного виявило глибинну суперечливість. Він не хотів ламати реалістично-моралістичну традицію, а прагнув поряд з нею і навіть на її фундаменті створити щось нове, не маючи достатньо чіткого уявлення про те, яким мало бути це нове.

Найбільш згубною для цього роду “модернізму” була скромність завдань, які ставив Вороний: “хоч трошки”, “хоч би клаптик”, “хоч з маленькою ціхою”. Він хотів принести в українську літературу “блакитне небо”, що його треба розуміти як символ краси й свободи фантазії, містики, емоції, або, іншими словами, спробу побудови антипозитивістської естетики, однак не цілісної, а “клаптикової”. (Згадаймо, як Леся Українка виправдовувала пориви *ins Blau*, так само не розшифровуючи цієї формули, і як пізніше ці неясні “облака нового містичного неба” фігуруватимуть у “маніфесті” Остапа Луцького.) Компромісність, бажання з’єднати екстрими й будувати нове, не руйнуючи старого, в майбутньому ставило “нове”, тобто “модернізм”, під серйозну загрозу недовершеності. Все це дало відповідний результат: повстання проти традицій на цьому етапі не вийшло передовсім тому, що воно не передбачалося, альманах виявився еkleктичним, а нове народилося кволим. Модернізм лишився в дискурсі, не перейшовши в художню практику.

Відозва написана в стилі традиційної народницької риторики. Заклики “працювати на полі... письменства” були не просто заявленою метафорою, вони не залишали сумніву, що поле, яке обробляє селянин, і “поле літературне” становили для Вороного схожі поняття. А кліше “спільна праця” в ім’я “згаданої цілі” нагадувало Франкові заклики до інтелігенції, тільки “ціль” дещо мінялася. Власне, якщо у зверненні Вороного й було якесь сучасне слово, то його радикалізм нейтралізувався контекстом. У цьому невеликому тексті не просто відлунюють інші (переважно народницькі) тексти, він є своєрідною мозаїкою, зразком інтертекстуальності, де “силь-

ний” народницький дискурс домінує над “слабшим”, модерним.

Те, що Вороний прекрасно володів народницьким риторичним стилем, засвідчив його лист до Нечуя-Левицького. Вороний писав до нього в стилі імітації простацької, мужицької бесіди: “Бачите, заходилися коло нового діла, а своєї тями нема, все думка шибает, чи гаразд воно буде, як ми задумали, так от до вас, батьку, за порадою! Зарягуйте і словом, і працею! А задумали ось як...” Далі він в аналогічному дусі переказує вже відоме звернення, завершуючи все словами: “Будь же ласка, не поскупіться та пришліть нам щось з ваших пречудових творів, що як той мед липовий, і солодкі, і запасні, і добрі на вжиток...”⁷

Вправна імітація народницького стилю з усіма його солодкими зворотами дає підстави припустити, що ця мова була для Вороного певною грою, правила якої він прекрасно знав. Але він мав і власний голос, який виявився в листах до Єфремова, Коцюбинського та інших. У них Вороний був відвертішим, прямішим і, найголовніше, чіткіше прояснював свої принципові ідеї. Зокрема він акцентував тему європейських зразків і орієнтацій. Європейська література, на яку орієнтувався Вороний, головним чином вичерпувалася літературою французького й російського символізму:

“...я признаю символізм і не признаю скаліченого російського декадентства... Російський символіст Бальмонт — талант... Такого символізма, як я признаю, дуже багато у Гете, Гайне. З сучасних я признаю символістів — Метерлінка, Гавптмана, Ібсена, Бодлера, Едгара По (між ними є й покійники), Тетмаера, Чехова, Горького (але з іншого боку) і їм подібних”⁸.

І з іншого листа:

“Якими признаете Ви твори... ну, скажем, Гавптмана, Ібсена, Едгара По, Тетмаера? В них є справжній символізм і щось (знов “щось”! — *С.П.*) посереднє, власне модерністське, новітнє. Найгостріша критика російська не лає їх так, як Бодлера, Верлена, Маларме... Треба брати від символізму найкраще — от цього мені й хотілось. Любов (в широкому значенні), краса і шукання правди (світла, знання, початку чи “Бога”) — це сфера символістичної поезії, вона найкраще може про це оповісти. Горожанські мотиви, почуття обов’язків, заклики до боротьби проти “темних сил” — це сфера реалістичної поезії. І вона також не менше потрібна, але я в свій збірник на цей раз хотів її менше...”⁹

Як відомо, альманах не став збіркою символістських творів, і європейські впливи в ньому відбилися мало. (Орієнтація на західний символізм залишилася тільки в дискурсі, та ще й тільки в другому, неофіційному.) Він навіть не став збіркою для інтелігенції в якомусь якісно новому сенсі. Адже вся народницька література так само читалася не народом, а інтелігенцією, віра ж народників у те, що вони пишуть для народу, становила свого роду самооману.

Остання настанова Вороного — “писати для інтелігенції” — вже не була новою. 1898 р. Михайло Коцюбинський, на цей час відомий автор оповідань з життя молдавських та українських селян, розіслав українським письменникам Сходу й Заходу листи, де запросив їх узяти участь у літературному альманасі, який би призначався виключно для інтелігенції. Він пояснив цю мету своїм адресатам, кому з більшою, кому з меншою відвертістю. По суті, йшлося про періодичне видання, або, за словами Коцюбинського, видавництво¹⁰.

Альманах “Хвиля за хвилею”, як відомо, вийшов 1900 р. Сама назва містила в собі немодерну ідею спадкоємності поколінь, або хвиль, які приходять на зміну одне одному¹¹. Альманах за автурою й творами в основному залишався в руслі старої культурної традиції, тобто народництва. Гасла писати для інтелігенції не вистачало, щоб здійснити принаймні будь-яку, не кажучи вже про радикальну, зміну в літературі.

Через декілька літ Коцюбинський зробив наступний крок і 1903 р. почав складати черговий альманах. Ішлося вже не тільки про поширення адресата, а про поширення тематики. Отже, в лютому 1903 р. Коцюбинський разом із М.Чернявським послав до Панаса Мирного, Франка, Стефаніка, Нечуя-Левицького, Кобилянської, Щурата, Липи, Яновської, Маковая, Старицького та інших листа такого змісту:

“Останніми роками літературний рух на Україні стає помітно жвавішим.

Про се свідчить і зріст літературної продукції, і збільшення видавничої діяльності, і розповсюдження української книжки не тільки серед народних мас, але і в інтелігентних сферах.

Як російська, так і європейська критика усе частіше звертає своє око на наше письменство, ставить йому свої вимоги.

За сто літ існування новіша література наша (з причин, вияснення яких належить до історії) жила переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія — ото майже й все, над чим працювала фантазія, з чим оперував до-

Сталант українського письменника. Винятки очевидячки ми-маємо.

Таке обмеження сфери творчості не раз підкреслювалось не тільки критикою, але й інтелігентним читачем, який, до слова кажучи, в останні часи значно виріс.

Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатой не лиш на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнка різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і ін.

Відносячись з повною повагою до студій життя простонародного і навіть думаючи, що література наша далеко не вичерпала для своїх цілей того життя, нижчепідписані, однак, беруть на себе сміливість скромним почином задовольнити, з одного боку, потреби сучасного інтелігентного читача, а з другого — викликати серед українських письменників більший інтерес до намічених вище тем.

Власне — ми маємо на меті видати літературний збірник (поезії, новели, повісті, драматичні твори), в якому хотілось би помістити нові, ніде не друкovanі твори переважно з життя сучасної інтелігенції, а також на теми соціальні, психологічні, історичні і ін. ...¹²

Тепер, на думку Коцюбинського, недостатньо апелювати до інтелігенції, але й треба писати про її життя, а не про життя селян. У листі до Кобилянської, в якій він бачив односторонність, Коцюбинський відверто писав про альманах, "... в якому нічого б не було з життя селян"¹³.

Це звернення так само було симптоматичним для кризи народництва й культури в цілому, яка виявлялася передовсім у тому, що вона втрачала свого й без того нечисленного читача і не витримувала порівняння з літературами європейськими. Однак Коцюбинський не передбачав заперечення "старого", "студій життя простонародного", іншими словами, домінуючої традиції, а всього-на-всього хотів розширити її рамки. Тому до альманаху він запросив усіх письменників — від Панаса Мирного й Нечуя-Левицького до Стефаніка й Кобилянської. Спроба примирити старе і нове була характерною для цієї епохи, але вона виявилася неперспективною.

Панас Мирний у листі до Коцюбинського від 30 березня 1903 р., як відомо, протестував проти всіх головних ідей його

листа, вважаючи, що в Україні немає інтелігенції взагалі, відповідно, завдання літератури полягає в тому, щоб “подавати тільки те, що дає само життя; тягти ж її на дибу в и щ и х м а т е р і й, то це обрікати її стати літературою Тредьяковських, Озерових і т. ін.”¹⁴.

Коцюбинський у відповіді Панасові Мирному обстоював тезу про існування українського інтелігента як культурного типу й про необхідність “вийти поза тісні межі досьогочасного літературного напрямку”¹⁵. Він не мав певності в успіхові справи: “...може та спроба нам не вдасться, але заміри у нас щирі”¹⁶.

Альманах був складений 1904 р. і вийшов з цензурними поправками 1905 р. в Херсоні під назвою “З потоку життя”. Як і в усіх попередніх літературних виданнях такого роду, які декларували певний новий “напрямок”, такого напрямку насправді не виявилось. Збірник репрезентував, по суті, більшість сучасних українських письменників. З одного боку, тут були Кобилянська й Вороний, з іншого — їхні критики й опоненти. Коцюбинський позаочі відзначив “не дуже високу вартість” творів своїх колишніх учителів — Панаса Мирного й Нечужа-Левецького¹⁷, однак не мав рішучості їх відкинути.

Порівняно з Коцюбинським Вороний зробив серйозний крок уперед. Усі альманахи, як Вороного, так і Коцюбинського, по суті, не стали мистецьким явищем, але за дискурсом Вороний перебуває в дещо відмінній епосі. Якщо Коцюбинський не наслідився ставити естетичні завдання (тобто формулювати те, що він невдовзі сам почав робити в прозі), то Вороний, хоча мляво, нерішуче, але все ж закликав виступити проти шаблону й перевести погляд з тематики на естетику.

Спроби Вороного теоретизувати на теми модернізації культури містять зачатки багатьох наступних проблем і невдач. Те, що народники сприйняли як замах на саму українську культуру, насправді було тільки натяком на можливість її радикальної зміни. Мова “маніфесту” Вороного, його риторика — не що інше, як стара, добре знана і вже заїжджена мова народництва. “Модернізм” на цьому етапі виявився ще не оформленим бажанням, скоріше мрією, ніж реальною спробою. Його дискурс надзвичайно обмежений, обережний, інфантильний. Він тільки шукає своєї теоретичної мови, тільки нечітким пунктиром намічає нову систему координат, відносячи до неї такі поняття, як “європейські зразки” (на протигагу “нашій традиції”), “молоде покоління” (на протигагу “ста-

рому поколінню”), “естетизм” (на противагу тематиці й ідеологічному утилітаризмові).

Мине час, і тон першого “модерніста” різко зміниться. В 1911 р. він роздратується новинами літературного Парнасу, “де в останній час, немов на торговиці, силкуються зчиняти гвалт, робити ілюзію сенсації різні quasi-модерністи і літературні паяци”¹⁸. Обмеження його власного “модернізму” ще з більшою очевидністю покаже розгромна рецензія на дебютну збірку Михайля Семенка “Prelude”. Звичайно, перша книжка Семенка була слабкою. Однак те, що зробить Вороной, буде не просто нещадною критикою. Це буде неприйняття принципів, відмінних від його власних. Вороной вимагатиме від поезії, щоб та була “гарна”, а від Семенка — “поважання до прекрасної богині поезії”¹⁹. Іншими словами, він захищатиме поверховий естетизм, проти якого повстане Семенко. Він вимагатиме від Семенка пройти “бодай елементарну науку верифікації”²⁰ і бачитиме “скандал” там, де насправді було не незнання, а свідоме бажання відмовитися від засад поезії початку століття.

Якщо повернутися до закликів Вороного 1901 р. та його альманаху 1903 р., то вони, звичайно, розширили естетичні рамки культури, але не дали достатнього простору для її глибинної модернізації.

2. МОДЕРНІЗМ ЯК РИТОРИКА ЕСТЕТИЗМУ: ПОЕЗІЯ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Найчастіше терміном “модернізм” окреслюють поезію від початку ХХ століття до першої світової війни. Однак, говорячи “модернізм”, треба пам’ятати всю умовність цього визначення. Адже ні Вороной, ні Олесь, ні поети, які пізніше об’єдналися в “Молоду музу”, модерністами себе не називали. Спочатку це був ярлик, майже лайка тих, що не прийняли їхньої поезії. Як писав пізніше Чупринка, “в літературній діяльності Вороного почала появлятися та вільна, артистична молода поезія, яку наші старозавітні критики охрещували всякими іронічними назвами, не розуміючи ні самої поезії, ні своїх назв”²¹.

Як назва (“модернізм”), так і формула змісту цього поняття виробилися опонентами нових віянь в українській літературі, які старе покоління виразно запримітило ще наприкінці ХІХ віку. Досить згадати, як протиставляв Франко “одинокого му-

жчину” Лесю Українку “знервованим” молодим поетам. Як пізніше він же розгромив “Молоду музу”, як анонім “О.Ст” (можливо, це був В.Будзиновський, а можливо, О.Маковей) у статті “На сонячних левадах” (“Світ”, 1907, ч. 1) критикував нову течію в цілком єфремовському ключі. І як невтомно борювався з усіляким виявом “модернізму” сам Єфремов. Відповідно, самі модерністи намагалися уникати цього слова.

Як поетичне явище “модернізм” не мав серйозного критичного дискурсу. До появи журналу “Світ” у 1906 р., а пізніше видавництва “Молода муза”, а ще пізніше львівської “Будучності” чи київської “Української хати” “модерністи” взагалі не мали трибуни. Крім того, вони не хотіли чи не вміли прямо маніфестувати свої наміри, теоретизувати на теми мистецтва на рівні статті, есе, естетичного трактату, художнього маніфесту. Однак усе те, що мало виявитися в теоретичних текстах, статтях, виявилось в поезії. Поезія певною мірою замінила дискурс. Ця заміна відбулася не на користь поезії. Подібно до того, як література втрачає, переймаючи на себе цілком функцію державного або національного будівництва, так і поезія втрачала, беручи на себе функцію естетичного маніфесту.

Кожен “модерніст”, як правило, починав з того, що оголошував про свої наміри, котрі, як правило, обмежувалися абстрактним естетизмом, у поетичній формі. З’являлося щось на зразок: “Буду писати про Красу, а не про народ”; “Буду писати про любов, а не про боротьбу”. Питання про те, як, власне, писати про Красу й про любов, зависало в невизначеності. І про них писалося в тому ж самому стилі, як і про громадянське покликання. Першим і найприкметнішим виявом такої поетичної декларативності був відомий поетичний діалог між Іваном Франком і Миколою Вороним. Здається, цей діалог мав утілитися у формі статей. Адже обидва вірші містили заримовані аргументи на користь однієї чи іншої позиції. Власне, тільки заримованість і дає підстави відносити ці твори до поезії.

Історію послання “Іванові Франкові” Вороний виклав пізніше в автобіографічному листі до Олександра Білецького: “Вступну мою статтю про завдання (альманаху) цензура не тільки заборонила, але й видерла її навіть з альманаху і мені не вернула. Що було його робити? Без вступу якось ніяково... Тоді я, одержавши якраз посланіє Ів. Франка до мене, написав відповідь на його посланіє і надрукував замість вступної статті, як *introducitio*. Такі то були часи!”²²

Відповідь Миколи Вороного на Франкове послання мала епіграф з Бодлера: “Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність”. Однак поетичний текст, що йшов після епіграфа, зовсім не відбивав цієї тези. Навпаки, у вірші віддзеркалилася вже згадана двоїстість Вороного (не заперечуючи старе, запровадити нове). З одного боку, “Рубаюсь з ворогом, співаю, В піснях до бою закликаю”, а з іншого — відчуваю, що одного бою замало (“...коли повсякчас битись, То серце може озлобитись”), і якраз тому душа оголошує про свої права:

Душа бажає скинуть пуга,
Що в їх здавен вона закута,
Бажає ширшого простору —
Схопитись і злетіти вгору,
Життя брудне, життя нікчемне
Забути і пізнати надземне,
Все неосяжне — охопити,
Незрозуміле зрозуміти!²³

В дусі таких досить спрощених декларацій (пробачних поезії, на противагу статті, де неможливо було б обійтися без детальної аргументації й навіть академічної підготовки, якої завжди бракувало українським авторам) написаний цей хрестоматійний вірш, який задав тон поезії, що дістала назву “модерної”.

В поезії приблизно перших п'ятнадцяти років ХХ століття можна знаходити (і знаходять) неоромантизм, декаданс, символізм, передсимволізм, нарешті, все це разом можна називати “модернізмом”, однак якщо уважно перечитати її, то стає очевидно, що жодна з цих європейських течій не представлена в усіх нюансах бодай на рівні одного автора, тим більше на рівні певного художнього стилю чи школи.

У Миколи Вороного нібито присутній увесь комплекс європейських, західних модерністичних тем. Він пише про місто, а не про село, Красу, а не батьківщину, нудьгу, а не радість. Він хоче “йти за віком”, тобто відчуває неадекватність старої літератури новому часові, сучасності. Він, майже за Емерсоном, хоче бути “цілим чоловіком”, а не інвалідом, у якого розвинуті тільки громадянські почуття. Він, як і годиться, перебуває під впливом Верлена (“Тумани, тумани над містом плинуть, Як хвилі гойдаються сонні... І класами тануть, і лавою ідуть Такі монотонні...”) ²⁴ та Бодлера (“Мерці, мерці! ...Навколо, тут і там, Куди не глянеш, — скрізь самі ходячі трупи” ²⁵; або: “Нудьга гнітить... Недуже серце скніє — Німа, холодна пу-

стка у душі...")²⁶. Цитовані вірші писалися, відповідно, 1901 й 1899 р. Нарешті, він пробує писати про почуття, передовсім любов.

Любовний вірш, як і любовний дискурс, належав до найбільш нерозвиннутих в українській традиції. До "Зів'ялого листа" Івана Франка любов не мала своєї мови, за винятком народницьких, фольклорних кліше. Однак і Вороному зображення любовних почуттів вдається нелегко. Вони платонічні, стерильні, позбавлені еротизму. Любов автора демонструє себе засобами риторики. Автор описує, що таке любов, а не своє переживання любові. ("Любов — це талісман, Урочий подарунок, Любов — кип'ячий трунок з ілюзій та оман..."²⁷; або стає в народницьку позу: "Та коли ти України не кохаєш, — Ти не моя!")²⁸

Під впливом французьких символістів Вороной іноді вдало експериментує з ритмами й формами. Водночас він відчувається дуже комфортно, застосовуючи народницькі кліше в різного роду творах до дати ("На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському" або в посьвятих Франкові, Лесі Українці та ін.).

Вершина риторики Вороного — знаменитий вірш "Краса" (1912), який завершується строфою:

Її я славлю, і хвалю,
І кожну їй хвилину
Готов оддати без жалю.
Мій друже, я Красу люблю...
Як рідну Україну!²⁹

Як уже зазначалося, "модернізм" цього роду виник із бажання протиставити нові ідеї естетизму інтелектуального західництва старому народництву. Народництво як філософія вичерпувалося, в культурі з'явилося відчуття необхідності заміни старих ідеалів новими. Для поетів нові ідеї починалися й закінчувалися головним чином ідеєю краси. Краса була символом пріоритету естетики над усім іншим. На жаль, вона так і залишилася символом, знаком, риторичною фігурою. Новий ідеал усі декларували. Однак творчого пережиття його не відбувалося. Крім того, у формулі "люблю Красу, як Україну" або в її іншому парафразі: "Яка краса — відродження країни!"³⁰ — виявилася вся амбівалентність "модернізму", поверховість його естетизму й небажання емансипуватися від народництва.

Мова була найслабшим місцем Вороного. Для нових ідей та артистичних прагнень треба було виробити нову мову, що в

цілому йому не вдалося. У його віршах багато кліше (“Тужить зелена діброва, Плаче травиця шовкова, Хилиться квітка чудовна...”) ³¹ і просто банальностей: “Людський вік — недовгий вік. У всесвітньому просторі Лине в безвість чоловік, Як галера в синім морі” ³². І так далі весь вірш “Епіталама”. Ще одна строфа звідти ж:

Доки в серці є чуття,
Щоб кохатись і кохати,
Поспішайте від життя
Взяти все і все віддати!³³

Схожі імперативні конструкції полюбляв Олександр Олесь, якого так само часом зараховували до “модерністів”. Досить віддати чи не найуспішніші його рядки:

Сміються, плачуть солов'ї
І б'ють піснями в груди:
“Цілуй її, цілуй її, —
Знов молодість не буде!”³⁴

Власне, і Вороний, і Олесь декларують свій гедонізм. Це відбувається у формі закликів “поспішай”, “цілуй”, “люби” тощо. Ні мова, ні поетичний розмір коротких куплетів, ні почуття, втілені в тексті, не мають жодних ознак естетичного чи емоційного гедонізму. Тобто у вірші йдеться не про поетичне переживання почуття, а тільки про заклик до нього. Крім того, сам заклик містить своєрідну інструментальність і прагматизм. “Цілуй”, тому що більше молодості не буде. Лови момент щастя, тому що все одно помреш.

В амплуа лірика Олесь буквально за один день прославився. Як перший український лірик, він зайняв своє місце в літературній історії. Однак і його лірика ще не вмiла по-справжньому говорити про любов. Його любов, як і його самотність або нудизм, були поверховими, непереконливими, декларативними. З віршів Олесьа неможливо збагнути, чому, власне, ліричний герой самотній. Навіть бодлерівська тема Вороного значно переконливіша. Ряд кліше — хмари, квіти, віти, птахи, хвилі й нескінченні айстри-лілеї — переходять із вірша у вірш. Брак слів, яке б точно втілило його почуття, відчуває сам Олесь, адже в одному з найранніших своїх віршів (1904) пише:

Ах, скільки струн в душі дзвенить!
Ах, скільки срібних мрій літає!
В які слова людські їх влити?!

Ні, слів людських для їх немає...
Вони ж так прагнуть в слові жить...

Так часом весь в огні горить,
Стражда закоханий до краю
І слів не зна, в які б він влить
Зумів любов свою безкраю...
“Вона” ж чекає... і мовчить...³⁵

Олесь підсвідомо відчув і сформулював свою головну артистичну проблему, яка була також проблемою цілого покоління українських поетів: для того, що він прагнув зробити, бракувало слів. Ішлося про зміну поетичної мови, потребу в якій Олесь тонко відчув на підсвідомому рівні. Якоюсь мірою його поезія була такою спробою. Однак модернізувати мову Олесю не вдалося. Він просто розвинув у ній свою, досить вузьку стильову манеру.

Крім того, Олесь залишається доволі обмеженим у репертуарі своїх форм, метрики, ритму. Він виробив певні кліше й постійно їх використовував. Головною риторичною моделлю зостається вже знайомий імператив. Не випадково М.Сріблянський дещо пізніше визначив Олеся як “індивідуаліста-романтика з народницьким відтінком”³⁶.

Василь Пачовський — один з галицьких “модерністів” — не менш риторичний. Замість “служи народові” підставляється “служи штуці”, або красі, або любові. Імператив — головна граматична форма поезії й для більшості галичан. Це заклики до інших або до себе, однак саме заклики, а не сповідь про пережите. Ось, наприклад, вірш із “Розсипаних перлів”:

Хоч далеко людський рай,
Мед любові випивай
З золотої чари!
Гуляй, світе молодий,
Поки вік твій золотий, —
Рвися аж до хмари!³⁷

І знову, як у попередньо згадуваних поетів, тут немає світовідчуття молодості, оргії кохання чи його драми, а є самі тільки гасла, якими звикла оперувати українська поезія. Замість “лупайте сю скалу” — “мед любові випивай”. Абстрактність та імперативність однаково властиві як “Каменярам”, так і “модернізмові” цього роду.

Поезія “Молодої музи” насичена деклараціями. Як проголошував Пачовський:

То є штука, я не пхаю
Тут ідей — настроєм маю
“Нагу душу” розбудить!³⁸

Напівморалізаторськими сентенціями говорить Лепкий:

Поезія, друже, всюди є.
І в людях, і в природі,
І, поки чоловік жиє,
Її умерти годі!³⁹

І він же пробує пояснити свої наміри в дещо вибачливому тоні:

Ні! Я не лізу на котурни,
На пальцях в небо не здіймаюсь,
Не роблю з свого серця урни,
Огнем бенгальським не займаюсь!⁴⁰

За стилістикою це мало чим відрізняється від Франкових естетичних визначень:

Сучасна пісня — не перина,
Не гошпiтальнее лежання...⁴¹

Тут та ж сама бадьорість тону, та ж сама впевненість, та ж сама проста метрика, та ж сама риторика, тільки зміст протилежний. Не будемо аналізувати поезію “Молодої музи” в повній цілості. Це частково вже зробили Богдан Рубчак⁴² та Микола Ільницький⁴³. Вона, по суті, не була поезією в точному розумінні цього поняття, а формою, виявом теоретичного дискурсу. В ній ішлося про те, якою має бути поезія. Отже, в ній не повинно бути ідей, а тільки “штука”. Вона мала описувати любов та ряд інших почуттів (самотність, самогубчі поривання, нудьгу, меланхолію). Краса виявилася тільки в описах природи.

Відтак модернізм у поезії “модернізму” (“передсимволізму”, чи визначенням Рубчачка) — риторичний, декларативний, не є глибоким переживанням сучасності, інтелектуальною й емоційною потребою, філософією життя й мистецтва. В ньому немає історичного, планетарного трагізму, немає універсалізму. В ньому відсутнє місто, а його “романтична” (вигадана, стерильна) природа виглядає, по-перше, неадекватною часою, по-друге, риторичною. Нарешті, в ньому було чимало патрістичної риторики, яка з часом посилювалася. І справа по-

лягала не в патріотичному почутті, яке саме по собі не є позитивним або негативним компонентом вірша, а в тих кліше, в яких це почуття втілювалося.

Молодомузівці запровадили й активно експлуатували деякі нові теми, передовсім любові, журби, настроїв самогубства, які не були новими для європейської літератури, однак в українській літературі ще не прозвучали з достатньою силою. У зв'язку з цим частину цього дискурсу становив інтерес до французького символізму, й зокрема переклади з Бодлера. Зроблені не з оригіналу, вони не мали художньої цінності, але були симптомом певної естетичної орієнтації: з одного боку, загального європеїзму, західництва, а з іншого — інтересу до радикальної зміни, яка сталася в літературі завдяки Бодлерові. Т.С.Еліот, зокрема, коментуючи цю зміну, писав, що Бодлер “створив спосіб визволення й вислову для інших. Самого по собі винаходу мови в момент, коли, зокрема, французька поезія його так прагнула, достатньо, щоб зробити Бодлера великим поетом, віхою в поезії. Бодлер є справді найбільшим зразком *модерної* поезії, писаної будь-якою мовою, бо його вірш і мова наближаються до повного оновлення, що ми його пережили. Однак його оновлення самого ставлення до життя не менш радикальне й не менш важливе. Поезія його тепер не просто зразок для наслідування чи джерело для запозичень, а нагадування про обов'язок, священне завдання бути щирим”⁴⁴.

Того ж самого — щирості — прагнув від поезії Остап Луцький. Він писав: “Воля і свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне і зрозуміння всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи — ось і вся девіза молодого літературного тону”⁴⁵. На жаль, поезія молодомузівців не виробила нової мови для вияву нових почуттів. Вона застосувала старі слова, стару метрику, старі, часто фольклорні кліше. Нерідко писалось про нещасливу любов мовою й метром “Лиса Микити”. Не допомогла навіть екзотика Карманського, коли на зміну тополям і смерекам у його віршах з'явилися пальми, мирти й асфоделі. Тому нещадна критика Франка мала певний сенс — він помітив поетичну неміч і частково тому не прийняв і самих новаторських, модернізаційних для цілої культури намірів поетів “Молодої музи”. Адже наміри, як відомо, самі собою ще не роблять літератури.

Як і Олесь, молодомузівці виробили систему кліше для опису своїх любовних почуттів і педантично їх дотримувалися.

Любовний вірш Карманського побудований на кліше. Ось рядки з книги 1906 р. "Ой люлі, смутку":

Снуються спомини кохання,
Пестливих слів, солодких мрій,
Будують в серці храм страждання
І гріб нездійснених надій⁴⁶.

Особливо пікантно ці кліше виглядають у Пачовського, який тими ж самими словами звертається до Дзюні (Марусі, Гіннусі, Стефці, Зоньці, Олі й т.д.) і однаково оплакує свою гірку долю покинутого коханця. Його кохання не просто платонічне, штучне, воно декларативне, схематичне. Схема головним чином така: поки була Дзюня, був рай, Дзюня вийшла заміж — стало пекло. Замість Дзюні (цієї пародії на Беатриче або Лауру) можна легко підставляти інші жіночі імена. Наступний крок — усі жінки винні в моєму приниженні: "Глумлюся над жінками я...", "жінки то піна..." тощо⁴⁷.

У цій ненависті до жінок виявилася своєрідна імпотенція самої любовної теми, її формальних виявів. Любов у Пачовського й молодомузівців у цілому не дістала адекватного слова. Мовна поразка спроектувалася в ненависті до жінок, якою просякнута пізніша творчість Пачовського.

"Молода муза" не мала концептуальної естетичної програми й, відповідно, солідного теоретичного дискурсу. Вони представлені кількома відомими заявами (заявою редакції журналу "Світ" у лютому 1906 р.⁴⁸, заявою в першій книжці видавництва "Молода муза" 7 жовтня 1906 р., статтею Остапа Луцького в газеті "Діло" 17 листопада 1907 р., яку Франко у своєму коментарі, надрукованому в "Ділі" 6 грудня того ж року, назвав "Маніфестом "Молодої музи""), а також рецензіями й статтями в тому ж самому "Ділі" тощо Пачовського, Карманського, Луцького та ін. "Неофіційне" доповнення становили листи, як-от листи Луцького до Кобилянської та Франка.

В теоретичному сенсі цей дискурс був досить кволим. Молодомузівці усвідомлювали проблему, але не змогли не тільки її вирішити, але й сформулювати коректно своє завдання. Вони передовсім заперечували народницьку традицію та її відповідне літературне втілення — реалізм. "Нова хвиля", за словами Луцького, прийшла, коли "в нас правив реалізм" і писалися "патріотичні тиради" à la Грінченко⁴⁹. Так само мляво була окреслена антипозитивістична настанова: "Нове покоління творців і читачів зрозуміло і відчуло, що штуку не віль-

но замикає в тісній матеріалістично-позитивістичній клітці⁵⁰. Молодомузівці досить чітко орієнтувалися на Захід, бо саме звідти приходили, а не виростили на рідному ґрунті нові художні ідеї. "...Мені імponує нітшеївський гордий, сильний потомок ренесансу, *Ubermensch*, а найбільш до душі моєї промовляє шопенгауєрівсько-метерлінковий святий"⁵¹, — писав Остап Луцький у листі до Кобилянської 1904 р. В його випадку ще одним безпосереднім впливом була австрійська сецесія, заснована Густавом Клімтом. В інших випадках — польська "модерна". І, звичайно, вже багато разів згадуваний французький символізм.

Головним чином зусиллями Луцького "Молода муза" визначила одного свого класика. Це була Ольга Кобилянська, на честь якої він випустив у 1905 р. альманах "За красою". Деяке враження справив на галицьких "модерністів" Михайло Коцюбинський⁵². Утім, радикальна реінтерпретація канону класиків на цьому етапі не відбулася.

Своєрідність становища "модерністів" полягала в тому, що першою трибуною майже для всіх галицьких поетів був ЛНВ, і, по суті, "модернізм" відбруньковувався від народництва, протестуючи проти нього, як неслухняна дитина протестує проти материнських вимог. І так само, як сварка матері й дитини завжди закінчується примиренням, так і тут конфлікт виявився неглибоким і в перспективі завершився повним примиренням. Вороний став спочатку соціалістом, а потім "червоним патріотом", Лепкий почав писати народницькі епопеї, Олесь — сатири, Карманський закінчив одами Сталінові, Луцький узагалі відійшов від літератури, а другорядний молодомузівець Остап Грицай уже в часи МУРу присвятив немало енергії боротьбі з новим поколінням українських модерністів, зокрема з Ігорем Костецьким. Інші поети зійшли на маргінес літературного процесу.

Розлучення з народництвом не відбулося. Щоправда, витворився міф про модернізм, який значно пізніше підтвердив Карманський, схарактеризувавши тодішні погляди молодомузівців як модерністичні⁵³ в книжці "Українська богема". Те ж саме творення міфу про модернізм присутнє й у відомому автобіографічному листі Миколи Вороного до Олександра Білецького 1928 р. Схема типова: оцінюючи минуле, письменники приписували собі завдання, яких насправді свідомо не ставили, і ті ролі, яких, по суті, не відіграли.

Модернізм української поезії цього періоду виявився в риторичі. Еліот якось зауважував не без іронії, що саме слово

"риторика" означає "просто непрямий вираз критики всякого поганого стилю"⁵⁴. В Еліота йшлося про риторику в поетичній драмі. Риторика теоретизування на естетичні теми, різного роду заримовані обґрунтування й виправдання "модернізму" є цікавим етапом у становленні модерного мислення, однак саме вона виявилася вбивчою для поетичного стилю. Іншими словами, риторика вбила модернізм.

3. "ПОЕЗІЯ В ПРОЗІ", АБО ПРОЗА ЯК ПОЕЗІЯ

Початок ХХ століття позначений відчуттям кризи прозового жанру. Навіть досить далеко від літератури газета "Діло" писала в 1901 р. про те, що українська проза тематично бідна, що пристрасі в ній калікуваті, "слабосильні", мова засмічена полюнізмами, що в усіх відношеннях вона програє зарубіжній белетристиці. Автор закликав прозаїків писати історичні романи, щоб принаймні ними повернути до української прози інтерес читачів⁵⁵.

Жанрове розширення прози було одним із можливих шляхів її реанімації, однак воно не могло суттєво її оновити. Зміна теми (не село, а місто, не народ, а інтелігенція тощо) так само не обов'язково приводила до глибинної модернізації. Деякі письменники вважали, що істинна модернізація може відбуватися тільки у сфері стилю.

Саме цим шляхом пішли два прозаїки, які поряд з Ольгою Кобилянською претендували на титули "модерністів". Це — Гнат Хоткевич на українському Сході й Михайло Яцків у Галичині. Обидва дебютували наприкінці ХІХ століття: Хоткевич 1897 р. оповіданням "Грузинка" в "Зорі" у Львові, Яцків — 1899-го — на сторінках ЛНВ. Перша збірка модерних оповідань Яцківа "В царстві Сатани" вийшла у Львові 1900 р. Першою (і до великої міри останньою) цілісною збіркою модерних творів Хоткевича була книжка, видана в Харкові 1902 р. під характерною назвою — "Поезія в прозі".

Проза, представлена Хоткевичем і Яцківим, слідом за прозою Ольги Кобилянської вивчала можливість як нового тематичного поля для української прози, так і нового ракурсу в погляді на життя. Їх обох цікавила людина, її психологія, її чуття й інтелект, її самотність і знудженість життям. Їх принаблювала людина поза політичним, соціальним і навіть національним контекстом. Це, звичайно, була людина певного

класу, яка могла собі дозволити самотність, знудженість, артистичні інтереси. Це — інтелігент (як правило, митець за професією чи принаймні за покликанням) серед філістерів, людина почуттів серед грубих раціоналістів.

Але найголовніше, що обидва ці автори схилилися до поетичної, ліричної прози. Назва “Поезія в прозі” була не випадковою. Так само не випадково аналогічним чином називав деякі свої оповідання Яцків. І хоча обидва прозаїки за своє довге творче життя написали багато різних творів у різних стилях і жанрах, саме тут міститься ключ до того, що вони самі, а також їхні ранні й пізніші критики асоціювали з модернізмом.

У тому, що на зламі століть в українській літературі з’явилася поезія в прозі, не було нічого надзвичайного. Данину цій формі віддали буквально всі: від Лесі Українки та Ольги Кобилянської до Стефаніка й Черемшини. Не менш модною була в Україні поезія в прозі російських і польських авторів. Вороний навіть переклав одну з поезій у прозі Івана Тургенєва. Яцків, безперечно, зазнав впливу Яна Каспровича, представника цього жанру в польській літературі. Певне враження на Яцківа мав справити й Шарль Бодлер, який вигадав сам жанр поезії в прозі. Яцків перекладав Бодлера, послуговуючись, найімовірніше, польськими перекладами.

“Модернізм” Хоткевича майже вичерпується збіркою “Поезія в прозі”. “Модернізм” Яцківа значно ширший за обсягом і за часом. Від початку віку до початку першої світової війни майже щороку виходять збірки його модерних, експериментальних новел. Він активно друкується у виданнях “Молододі музи”, у львівських журналах “Світ” і “Шляхи”, в газеті “Діло”. Участь у “Молододі музи” посилювала в Яцківа тяжіння до поезії — він не лише й не просто прозаїк серед поетів, а поет у своїй прозі.

І Хоткевич, і Яцків дебютували з прагненням оновити українську прозу, перебороти її стильові канони та стереотипи. Хоча на повну революційну відмову від народницького реалізму та його проблематики жодний не замірявся. Та й оновлення звелось більш-менш до однієї риси. Здається, для Хоткевича й для Яцківа формула прозового модернізму вичерпувалася поезією.

Поезія в прозі передбачала певний ритмічний склад, поетичні, або такі, що вважалися поетичними, образи, теми, дискурси, орнаментальність, кучерявість стилю, певний словесний фетишизм, який, зокрема, закидав Хоткевичу Єфремов, нарешті, сентиментальність, чуттєвість, які так само вва-

жалися неодмінною рисою ліричної, поетичної прози, що водночас бачила себе прозою психологічною. Як пише Н.Шумило, “стихія ліризму в цей час виявилася такою сильною, що викликала перебудову всієї жанрової системи. Виникають різні форми “новелістичних” нарисів-фрагментів — етюдів, образків, ескізів, поезій у прозі. Ось, наприклад, в 1903 р. на сторінках “Літературно-наукового вісника” на кожні 15 більших прозових творів було вміщено 60 менших, ліричних мініатюр, близьких поезіям у прозі. А це вже ознака часу”⁵⁶. Короткі мініатюри особливо полюбляє Яцків, однак і Хоткевич пише наче уривками, фрагментами, спазмами, немовби не дбаючи про завершеність сюжету чи створення характеру. Для нього важливі почуття, настрої, думка, ситуація, вихоплені з їхньої загальної життєвої плінності.

Будучи поетичною, ця проза мала схожі до поезії цього часу естетичні пріоритети й теми. Передовсім це — культ краси й культ почуття. Вона мала відтак схожі проблеми і страждала на ті ж самі хвороби, що й тогочасна нова поезія. Вона була позначена надмірною риторичністю й так само не була певна себе. Так само критичний дискурс або тенденція домінували над художнім полотном. Так само рецепція її з боку народницької критики була досить нетерпимою. Збірка “Поезія в прозі” стала об’єктом нещадної критики Єфремова в уже згадуваній статті “В поисках новой красоты”. “Модернізм” Хоткевича і Яцківа залишився не оціненим і не підтриманим. Франко про обох авторів згадував лише в переліках і, здається, цінував Хоткевича більше як бандуриста, ніж письменника. Виглядає, що єдиним, хто оцінив Хоткевича, був Яцків, який писав про нього: “Одинокий модерніст між наймолодшими українськими письменниками, Гнат Хоткевич, могутий талант, дух з розмахом, маляр і музик...”⁵⁷ Висока оцінка була вкнемною. Хоткевич в одній зі статей зазначав про Яцківа: “Се непересічний талант, се наш український Альтенберг, глибока, вдумчива натура...”⁵⁸

Тема Краси, натхнення, мистецтва і в Яцківа, і в Хоткевича традиційно асоціювалася зі смертю прекрасної жінки, створюючи необхідний трагічний ефект. Свого роду зразок у розкритті цієї теми становили оповідання Едгара По на кшталт “Морелли”. По загалом був широко представлений на сторінках журналу “Світ”, який виходив у Львові впродовж 1906 р. До його редакційного комітету входив сам Яцків, а також Бірчак, Карманський та Луцький.

Програмне й найпомітніше в збірці оповідання Хоткевича "Портрет" написане майже одночасно із "Завітом" Яцківа (1901). У Хоткевича герой, одержимий некрофільською любов'ю до портрета, розкопує могилу зображеної на ньому жінки. В "Завіті" Яцківа молода жінка заповідає своєму коханому відвідати її зразу по смерті. В обох випадках сюжет відіграє алегоричну роль. "Портрет" пробудив у героєві почуття Краси. "Завіт" зробив героя поетом. Ще раніше в оповіданні "Тотуріди" з книжки "В царстві Сатани" Яцків започаткував аналогічну тему, однак у ньому смерть жінки ще не спричинювалася до естетичного перетворення чоловіка.

У "Портреті" Хоткевич підходить до головної теми нового покоління й нової літератури — мистецької краси. Йдеться про Красу з великої літери, красу не природну, а втілену в мистецькому творі, красу, яка є сенсом життя або має в собі сенс, більший за сенс самого життя.

Однак сама краса залишається декларативною. Автор її описує. Спочатку сам портрет: "Горде, рівне чоло, рукою генія виточений із мармуру ніс, підборіддя, маленькі, трохи сухі губи, дивно хороший зворот голови — то було якесь волшебство, то було втілення свавільних до шалу принципів краси... Не можна було одірватись очима, не можна було винайти такої хвилини, в яку хотілося би сказати: "досить дивитись, відійди!..." Але найчарівніші, найбезумніші були очі..."⁵⁹

Далі перша реакція героя: "Студент здригнувся. Йому здавалось, що така краса — то абстракція, то безтілесна ідея, перед якою можна впасти на коліна, яку можна кохати до фанатизму, але почувати її п'ятьма своїми органами чуття, знати її — то неможливо"⁶⁰.

А ось спогад знайомої героїні портрета: "...А яка вона була розумна! Голос, стан, походка... Ні, це така краса надзвичайна, що не можна було дивитись рівнодушно на неї. Коли я побачила її вперше на вечері — я остовпіла!"⁶¹

Оповідання, власне, складається з переліку вражень або спогадів про героїню портрета Іду, яка з невідомої причини померла у віці вісімнадцяти років. У творі Хоткевича немає подій, у ньому майже немає нормального діалогу, в ньому немає переконливого сюжету. Однак тут є традиційний, як на 1900 р., коли було написано оповідання, набір компонентів "модерної" прози. По-перше, краса має бути грішною, по-друге, вмерти. Лінія гріха була, проте, розвинута дуже слабо. Хоткевич боїться теми гріха, тіла, сексу. Як правило, він обходиться натяками й поетизмами. Власне, незрозуміло, грішна

героїня чи обмовлена й чому вона отруїлась. Але це й не важливо для автора. Його героїня має померти так само, як у свій час мала померти Маруся Квітки-Основ'яненка. Не тому, що цього вимагала логіка оповіді, а тому, що цього вимагав образний жанр, таким було бажання автора. Без смерті героїні оповідання втратило б сенс. Втратив би підставу мелодраматичний, надмірно сентиментальний стиль "поезії в прозі".

У "Завіті" Яцківа, творі так само достатньо мелодраматичному й водночас декларативно-риторичному, герой виконує долю своєї колишньої коханої, розкопує її могилу, виявляє, що вона ще жива, й вислуховує її слова: "Лишаю тобі у запом'яті безсмертні чари вічної сили божественної творчості, і її вистане тобі на твоє самотнє, сумне життя на сій землі. І змиється погань мого земського життя — я стану знов твоїм чистим ангелом, провідною Музою.

Будеш оглядати вічні правди, дивні невидані прояви, незнані світи, в які я поведу тебе. Будеш оглядати безконечні муки і райські розкоші, будеш оглядати їх без чуття, силою спокійного холодного сонця, бо серце сонця, бо серце твоє я забрала. Люди будуть чудуватися, звідки ти береш нові образи, а я буду тішитися, що взяла в тебе таємні чари"⁶². Отже, "вона" померла — "він" став поетом. Такий прозорий зміст цієї наївної алегорії.

А ось — схожий сюжет в одній з поезій у прозі Бодлера під назвою "Котра є справжньою?":

"Колись я знав таку собі Бенедикту, котра випромінювала навколо себе ідеал, а її очі сяяли жагою величі, краси, й слави, і всього того, що примушує вірити в безсмертя.

Але це живе диво було надто прекрасне, щоб довго проіснувати. Вона померла зразу по кількох днях після нашої зустрічі, і я сам поховав її одного дня, коли аромати весни плыли над цвинтарями. Я сам поховав її, забивши в труну з духмяного сандалового дерева, нетлінного, наче скриньки з Індії.

Мої очі ще незрушно дивилися на те місце, де я закопав мій скарб, коли я раптом помітив маленьку постать, разюче схожу на покійницю. Вона топтала сиру ще землю з демонічною, істеричною енергією і при тім галасувала, реготала, кричала: "Це я — справжня Бенедикта! Це я — уславлена розпусниця! І відтепер, щоб покарати тебе за твою дурість і сліпоту, ти люпитимеш мене такою, як я є!"

А я, розлючений, відповів: "Ні! Ні! Ніколи!" І, щоб підкреслити свою рішучість, я тупнув по землі з такою злістю, що моя нога занурилася до колін у свіжу могилу, і, наче вовк, впійманий до пастки, я опинився, можливо, навіки, в могилі Ідеалу"⁶³.

У цьому символістичному творі втілилися естетичні концепції Бодлера про сенс Краси й Ідеалу. І перше, і друге є складним, облудним, з неодмінною домішкою потворності. Зовнішня Краса обов'язково приховує внутрішню потворність. Вона сатанічна, породжена не дійсністю, а уявою художника. Ще один компонент Краси вичерпується знаменитим бодлерівським гаслом *épater le bourgeois*. Для українських же авторів, які навіть на початку ХХ століття залишаються в полоні романтизму, Краса не містить аморального, огидного, епатуючого, а, можливо, тільки інфернальний підтекст.

Проза Хоткевича і Яцківа претендувала на експеримент у галузі психологізму. Вони обидва розуміють, що описувати побут нецікаво, але життя душі дуже часто в обох виходить схематичним і декларативним. До великої міри причина тут у ліричній фрагментарності стилю. Стиль Хоткевича не психологічний, навіть не описовий, а передовсім риторичний. Одним з показових зразків цього стилю є оповідання "Berceuse Chopin'a", в якому мати сидить над колискою сина-немовляти й подумки звертається до нього. Воно складається з численних тирад чи то матері до сина, чи то автора до матері на зразок: "Сину мій, сину мій!.. синочечку мій дорогий! Нехай вічно над тобою так тихо шепчуть листи, нехай тільки такий ласкавий вітер вривається до твоєї оселі, а не вихор, що руйнує внівець і в попіл. Нехай працею твоєю буде творчість, що підіймає, а сумні процеси руйнування нехай пройдуть мимо твоєї душі, бо в них жаль і печаль, нехай нова думка прийде як наслідок повільної роботи, а не ввірветься вона лихим розбійником, обриваючи найбільше ніжні й тонкі струни..."⁶⁴ Хоткевич ніби й хоче писати про материнське почуття, хоче проникнути в душу жінки. Але завжди виходить одне й те ж саме: риторика й сльози або риторика, яка має вичавити сльозу з читача. Загалом герої "Поезії в прозі" Хоткевича переважно неврастеніки. Вони швидко і будь-чим збуджуються. (Так само, як герої Кобилянської завжди сентиментально зворушуються.)

Схожа патетичність та риторичність характерна й для Яцківа. В ліричному монолозі "З циклу вічних поезій" (1900), написаному з претензією на заратустрівський ліризм та афористичність, ліричний герой звертається до Землі: "Твориш, Мамо, чуда в кам'яних скупленнях — твори і в душі світло, ідеї і дай жити свідомістю світла і творення"⁶⁵. Далі в тому ж творі йде традиційна самохарактеристика "модерніста": "Я вдивився в свічадо правди і хотів себе пізнати, викупити з гріхів, та яркий блиск дійсності осліпив мої очі, а всемогучий Аріман

розіклав зрадний вогонь в мені, той пробний жар, супроти котрого нічого не остоялось: ніякі мрії, ні ідеї. Він випалить пошолі все, і мене спалить”⁶⁶.

Культ почуття у Хоткевича виявляється найбільш яскраво в оповіданні “Романс”. І хоча Хоткевича Єфремов звинувачував мало не в порнографії, його сміливість в еротичних сценах не піднімається далі описів на зразок: “Так обняв її, так обняв, що злився увесь із нею... То були два звуки одного акорду, то було два слова з тих слів, що говориться тільки по двоє... І палла безумна ласка поцілунком смертельним, вічним, повним беззграничності...”

...Біля ніг її сів він, і голову положив на коліна, і розсипав волосся своє по білій її одежі... І упав він, пригнувся до ніжок, і цілував їх і тихо голубив, і чув їх ніжне, як воздух, дотикання...

...Потім він узяв інструмент, весь перевитий гірляндами квіток... задзвеніла струна...”⁶⁷

Ці “найсмівливіші” сцени Хоткевича далекі до сексуальної розкутості й еротизму Кобилянської. Загалом сексуальність не стала частиною “модернізму” ні в Хоткевича, ні тим більше в Яцківа. Жінка залишилася для них романтичним, поетичним символом, а не об’єктом сексуальних почуттів, тим більше не самодостатньою особою.

Поетична й загалом так звана модерна проза страждала на екліктичність. У ній було безліч красивостей на зразок інструментів, “перевитих гірляндами квіток”. Водночас у ній знаходилося місце й для критичних пасажів, більш властивих естетичі. Будь-які теоретизування автора на теми мистецтва й літератури, будь-які дидактичні сентенції могли легко вмонтовуватися в художнє полотно. Особливо це стосується Хоткевича. В оповіданнях “Поезії в прозі” та в інших творах початку століття, зокрема в “Життєвих аналогіях”, Хоткевич дає собі волю пофілософствувати про все, що його цікавить. Його майже ніколи не обмежує сюжет, тема. Не турбують його також вимоги жанру. Він не може створити пластичний образ героя або сюжет, який би розвивав певні ідеї автора. Однак Хоткевич легко вкладає в уста героїв свої думки на будь-яку тему. Дидактичний монолог удається йому найкраще. От, наприклад, у “Саргісе Шуберта” музикант говорить про літературу: “Убогі вони, наші літерати. Ще коли малюють негативні типи — ще так-сяк, бачиш, що намальовано живих людей. А вже як діло доходить до чогось позитивного — лишенько, яка мертвота й скука. Тільки й бачиш: учительку народної школи та лікаря, що не бере грошей з бідних пацієнтів. А по-

тім знову учительниця й знов лікар — і так до безконечності. ...Погані психологи наші письменники. Вони ніколи не можуть піднятися до того, щоб зуміти змалювати цілого чоловіка. Так, візьме який-небудь моментик, якусь картинку, якусь дрібненьку ситуацію — і давай розмусолювати на десятках, а то й на сотнях сторінок. А якби вони, оті письменники, зуміли заглянути в душу хоч би отих лікарів та учительок — страшно б їм стало від тої порожнечі, яку почувають у своїй душі оті літературні козлища...”⁶⁸

Коли на початку ХХ століття з’явилися оповідання Володимира Винниченка, цілком позбавлені поетичного “модернізму” й прямолинійної риторики Хоткевича або Яцківа, хоч так само доволі сильно доміновані ідеями автора, стильові й наративні експерименти Хоткевича і Яцківа залишилися епізодом, який генетично відійшов до *fin de siècle*. За всіх недоліків, оповідання Винниченка з їхніми брутальними сценами, людьми дна, відкритістю до сексуальності, навіть фізіології, характеристиками, написаними грубими, але сильними мазками, належали новій епосі. Пронизливий реалізм, навіть натуралізм звучав модерніше за мелодраматичну, псевдопоетичну, знуюджену “модерну”, яка самоповторювалася, так і не знайшовши своєї теми.

В контексті творчості Хоткевича, який одночасно писав “Поезію в прозі” та “Життєві аналогії”, модернізм був епізодом, у контексті творчості Яцківа — це більш стабільне й вивершене явище, хоча нерішучість у розриві зі старими стилями, певна роздвоєність була властива й для нього. В один і той самий час, однак у різних творах, Яцків був майстром реалістичного, соціального нарису і разом з тим символічний, поетичний, мелодраматичний, навіть неврастенічний. Боротьбу двох начал на рівні критичного дискурсу засвідчує його рання рецензія, надрукована в “Ділі”, на новели другорядного прозаїка Євгена Мандичевського. У ній він схвально говорить про напрям “легкої сецесії”, який приписує цьому авторові. Водночас бідкається з приводу того, що література втрачає свій народний дух⁶⁹.

Щодо Хоткевича, то ще раніше, 1900 р., він друкує в “Літературно-науковому віснику” статтю “Факт історичної вартості”, в якій виступає з позицій народництва й теоретизує в рамках риторики відродження. Ця стаття є внеском Хоткевича в недавно тоді відсвяткований столітній ювілей української літератури й ні в чому не відходить від офіційного, народницького дискурсу Франка або Грушевського. В дусі цих ідеоло-

ив Хоткевич говорить, що "...в нашій літературі щира народність завжди була одним із головних елементів суспільного життя, бо література ніколи не губила зв'язку з народом"⁷⁰. Він заходить ще далі, окреслюючи антитезу між "нашою літературою", "нами" і "Заходом", які, на його думку, є несумісними. Найкращу рису "нашої літератури" Хоткевич бачить у самобутності останньої, в тому, що вона не запозичена з Заходу. В цьому сенсі поява його власної "Поетії в прозі", до великої міри нав'язаної західним неоромантизмом і символізмом того часу, видається свого роду самозапереченням.

У пізнішій рецензії на "Шаблі життя" Винниченка Хоткевич розвиває тему неможливості наслідування Заходу, застерігає від цього Винниченка, говорить, що українська література має і може бути тільки народною: "Великі культури великих народів імпонують нам, збуджують відповідні емоції, але потісність ми їй собі — показується "кишка затонка", і нічого з того не виходить. Все, що прийшло до нас ззовні, все, що не вирросло на нашій землі, з нашим народом, — те у нас не родить. Така ми демократична нація, і на кожному кроці, в кожній прояві громадського і всякого іншого життя можна з очевидністю досвідчити, що там, де з народом, через нарід, коло народу, — там ми щось дали, там наше слово не звучить пусто і не летить з половою. А як тільки пробуємо відірватися від своєї пуповини — попадаємо в банальність, розігруємо вчорашні страви, пасемо задніх"⁷¹.

Статті Хоткевича демонструють неабиякий хаос думок і цікавиту невизначеність естетичної платформи. Розчарування в українській літературі, відчуття кризи, "переходової доби" поєднуються в нього з пошуком ґрунту для оптимістичного бачення майбутнього, який Хоткевич знаходить передовсім у народності. Дискурс його наприкінці 10-х років демонструє розгубленість, дезорієнтованість. Хоткевич належить до тих українських письменників і критиків, що найбільш точно вловили й сформулювали дилему українського автора між мистецтвом і служінням. Але виходу з неї він не знайшов. Еволюція Хоткевича до народництва показала, що "модернізм", який не прагнув зруйнувати глибинні патріархальні канони культури, її ідеальну міфологію й мову, залишався на рівні поверхових естетичних експериментів і спробувався міба що на деяку модернізацію народницьких канонів жанру й стилю.

Хоткевич уже в 1908 р. визначив, що наша література не може бути артистичною⁷². Він цілком точно оцінює причини

цього явища: “переходовість” доби, відсутність професійної літератури й професійних письменників, брак “естетичних вражінь”, “рутина”, або брак оновлення літератури, тобто копіювання та наслідування попередників. Однак тут же Хоткевич додає: “... я тепер вже ... чую голоси законодавців доброго літературного тону: “А! Пан Х. до модернізму накликає”. Не dokonче до модернізму. Хіба всі старі форми вже пережиті, хіба ми винайшли вже всі таємниці нашої мови, хіба ми вже переспівали всі народні пісні, переговорили всі народні казки, хіба ми вже сказали хоч слово про нашу минувшість? І хіба се все модернізм?”⁷³

Отже, “модернізм” — власний і чужий — залишався епізодом минулого, тимчасовим відхиленням від магістрального шляху, уявлення про який у Хоткевича так само досить туманне. Тому зовсім не дивно, що ще через двадцять років, у передмові до четвертого тому своїх творів, виданих харківським “Рухом”, куди ввійшла “Поезія в прозі”, Хоткевич заперечував і свій модернізм, і наявність боротьби напрямів у літературі початку віку, і взагалі художню вартість власних оповідань. І, як доводить його еволюція після *fin de siècle*, частка лукавства з огляду на 1929 р. у такій самооцінці невелика. В кінцевому підсумку Єфремов мав рацію, коли на основі перших творів Хоткевича говорив, що той Америки не відкрив, але корисним літературним робітником буде⁷⁴.

У випадку Яцківа такої швидкої метаморфози не сталося. Він завжди мав нібито два обличчя: модерне і народницьке, символістично-поетичне і реалістичне. І хоча в початковий період його творчості, а саме — до першої світової війни, перша тенденція переважала, певності в ній не було, і душа самого письменника, здається, лежала до другої лінії. В 1913 р. Яцків оцінює своє місце в українській літературі в “Листі до редакції “Громадського голосу”. З’їзд радикальної партії звернувся до письменників із закликом друкувати свої твори в партійному органі, назвавши ім’я Яцківа поряд зі “славними” іменами Стефаніка, Мартовича й Черемшини. Яцків із цього приводу писав: “Не було мені суджено досі змалювати хлопського горя кров’ю серця, як се потрафив Стефанік, не зміг я ще представити гіркого усміху крізь спечені голодом губи і не показав такої сили в оповіданню хлопської долі, як се удав Лесь Мартович, не сотворив я таких мистецьких картин, як Марко Черемшина в своїх прегарних гуцульських оповіданнях. Не дорівняв я їм, але радуюся з глибини душі, що вони так славно виповнили те, чого я не зробив, і що буду міг пра-

цювати в їх гурті на сім дорогім для мене місці”⁷⁵. Треба сказати, що й Хоткевич дуже високо ставить Черемшину. Пишучи в одній зі статей про недооцінених українських авторів, він згадує його поряд із Філянським⁷⁶.

Отже, проза українського “модернізму”, теоретично осмислюючи себе й навколишній літературний клімат, демонструвала у своєму критичному дискурсі фатальні для можливого розвитку цього напрямку невизначеність, неясність, обережність і боязливість. І художні твори, і критика, в якій модерний напрям мав дістати обґрунтування, вирізнялися амбівалентністю та хаотичністю. Власне, пошук поетичності в прозі як варіант можливого модернізму був виявом браку літературної фантазії й своєрідним естетичним тупиком. Лірика в прозі породжувала пафосність і патетику, які ніколи й ніде не виявилися ознакою доброго літературного стилю. А коли ще до того ж однаково подобається і Філянський, і Черемшина, і навіть другий дещо більше, то ґрунту для модерної прози годі шукати. На цьому етапі вона злякалася сама себе більше, ніж своїх критиків. Цей страх виявився самогубчим.

Водночас саме поезії в прозі належить заслуга зламу традиційного українського наративу. Хоткевич і Яцків продемонстрували тип прози, в якій важливою була не послідовна оповідь, а почуття, враження, асоціації. Ця деструктивна роль виявилася плідною в чисто модерністичному сенсі, закладаючи фундамент для стильових і наративних змін, які відбулися в українській прозі у 20-і роки.

4. МОДЕРНІЗМ ЯК НІЦШЕАНСТВО: ДИСКУРС МИКОЛИ ЄВШАНА ТА “УКРАЇНСЬКОЇ ХАТИ”

“Українська хата” як етап у модернізації культури

В уже згадуваній статті “Молода муза” Остап Луцький писав:

“Знаменем останніх десятків літ є те, що на всіх полях людської думки ломляться давні правди і поняття. Незвичайно (як на філософа) спопуляризований Ніцше вислав в широкі круги сучасного світового суспільства свого “Заратустру”, і той, мабуть, ще більше, як всі попередні віщуні, звернув увагу всіх, що з ним стрічались, на те, що наблизився час аналітичної

контролі для багатьох наших понять про найбільш інтересні для нас життєві справи. З появою “Заратустри” і інших знаменних для сучасної хвилі висланців названого вище поета-філософа в’яжуться, як відомо, цілий довгий ряд аналогічних дальших появ в світовім письменстві. Почалась нова гарячкова контроля, догма за догмою падали в провал забуття або кут більш чи менш живих споминів, а під всім тим билось головне джерело сучасної кризи і недолі: боляк всього суспільного ладу. В сучасній людській громаді чимраз частіше почалась з’являти тип людини, що стратила всяку віру і надію...”⁷⁷

Іван Франко, як відомо, у своїй відповіді заперечував значення як Ніцше, так і інших виразників сучасної кризи, названих Луцьким, а саме: Ібсена, Метерлінка, Франса та Бодлера. Крім того, він заперечував і наявність кризи⁷⁸. В тих аргументах, якими Франко послужився при розгромі “Молодої музи”, в черговий раз виявився його антимодернізм. Негативне ставлення до Ніцше тут видається важливим компонентом. Що ж до Луцького та його колег, то вони спромоглися лише позначити певні координати нового модерного дискурсу й нової філософії мистецтва, однак розвинути їх не змогли. Це зробив Микола Євшан та його колеги з київського журналу “Українська хата” (1909—1914). Ніцшеанство лягло в основу дискурсу хатян. Однак перед тим, як зосередитися на ньому, коротко схарактеризуємо критичний дискурс цього журналу в цілому.

У своїй рекламі “Українська хата” оголошувала себе як журнал за напрямом “національно-поступово-демократичний”. А в першому номері в редакційному вступі говорилося про те, що завдання нового журналу — принести “помочі і світла в темну українську хату”⁷⁹. Однак невдовзі виявилось, що і цей просвітянський заклик, і сама назва журналу “Українська хата” максимально неадекватні його змістові. Журнал, який у 1910 р. виходив з сільською хатою й коровами на обкладинці, продемонстрував колосальну асиметрію між назвою й реальними культурними зверненнями. Заклавши в назві дві тези: ізоляціонізму — “українська” і народництва, народу як села — “хата”, його автори робили щось діаметрально протилежне⁸⁰.

Дискурс “Української хати” засвідчував намір його редакторів та авторів розширити рамки української культури, модернізувати її. Вони прагнули модерної нації й модерної культури, отже, головним об’єктом їхньої критики було “старе” народництво, або українофільство, в усіх його політичних та мистецьких виявах.

Поезія і проза, представлені на сторінках журналу, вирізнялися інтересом до різних, мало знайомих ще українській літературі тогочасних проблем — психології, сексуальності, ексотики (в тому числі психологічної), відкритістю до тих сторін життя, які завжди обходилися народницькою культурою. Всупереч назві, “Хату” цікавило місто. Її настанови були принципово антинародницькими. Відповідно, на сторінках журналу не міг у жодному разі з’явитися не тільки Іван Нечуй-Левицький, але навіть Іван Франко.

Тут друкувалися поезія і проза “модерністів”, передовсім постів “Молодої музи”, а також “модерністів” російської України — Миколи Вороного, Олександра Олеса, Миколи Філянського та ін. Загалом усі, чия творчість була позначена естетичними, а не утилітарними інтересами, потрапляли в річище літературних зацікавлень журналу (Володимир Винниченко, Ольга Кобилянська, Михайль Семенко, Гнат Хоткевич, а також дебютанти часопису Павло Тичина, Максим Рильський, Володимир Свідзінський).

Журнал друкував деякі переклади художньої літератури й наукових праць. Із літератури: Морис Метерлінк, Серен Кіркегор, Кнут Гамсун, Петер Альтенберг, Шарль Бодлер, Генріх Ман та ін. Із наукових публікацій варто згадати праці Ернста Іккеля (“Світові загадки”), Фридриха Кумера (“Про зміну літературних поколінь”), Якова Васермана (“Літерат, або Міт та індивідуальність”). Це була не хрестоматійна, стара класика, а сучасна література, яка підсумовувала тенденцію переорієнтації українського інтелектуального життя.

Коло зацікавлень авторів журналу не обмежувалося художньою літературою й критикою. До нього входили театр із такими його жанрами, як драма та опера (це була передовсім нещадна критика українського національного театру), образотворче мистецтво (в статтях і репортажах про художні виставки й салони підтримувалися нові стилі мистецтва, на противагу старому реалізму) та музика (статті з претензією на філософський характер).

Критика в “Хаті” ґрунтувалася головним чином на засадах естетики. Головне — не про що писати, а як писати, — формулює своє *credo* в одній з полемічних статей М.Сріблянський⁸¹. Головне — не література (результат), а творчість (процес), у якій на перше місце висуваються індивідуальність митця та його психологія.

Завдання журналу передбачали й зміну самої мови. Вона вже не може задовольнитися тим, “що колись чув на селі або

вичитав з белетристики”⁸². Ця мова не має відповідної термінології, не передає нюансів думки, не здатна віддзеркалити сучасне життя. Сучасність вимагає іншої мови. На цьому ґрунті відбувається боротьба з “хуторськими філологами”.

З появою “Української хати” пов’язані поглиблення й змужніння культурного діалогу в суспільстві. Журнал не просто друкує рецензії на нові публікації, тобто реагує на культурне життя. Головний опонент хатян — народницька критика, представлена газетою “Рада”, її постійним автором Сергієм Єфремовим, для якого “модернізм” залишався лайливим словом, а все, що робила “Хата” в культурі, — своєрідним збоченням. Погляди Єфремова за роки, що минули від часу публікації статті “В поисках новой красоты”, особливо не змінилися. Але вперше відбувся постійний, тяглий у часі діалог. З боку хатян головним полемістом виступав М.Сріблянський, хоч інші автори так само часто вступали в дискусію з “Радою”.

Журнал, окрім культурної, мав і політичну орієнтацію та платформу. Власне, його культурна орієнтація була продовженням політичної. Політичну філософію журналу становив націоналізм. Модернізація й радикалізація політичної думки служила тлом і необхідною умовою модернізації естетичної думки й самого дискурсу. Для Павла Богацького (видавця й прозаїка), М.Сріблянського (Микита Шаповал), Миколи Євшана, нарешті, для Андрія Товкачевського — головного соціолога, політолога та філософа журналу, деяких інших авторів “Української хати” націоналізм означав розбудову нації з метою її майбутньої автономізації, а також розбудову того, що тепер називається національною ідентичністю, національною свідомістю одиниць, які складали загальну українську громаду. В основі націоналізму, як і в основі культурології журналу, лежав індивідуалізм. Не народ, а вища одиниця, яка своєю діяльністю або мистецтвом може повести загальну, змінити його, поставлена у фокус усієї критичної діяльності М.Євшана. (Ця засада сприйнята ним із філософії Ніцше.)

У цьому сенсі старий націоналізм, точніше, селянолюбне народництво, віджив свій вік. М.Сріблянський писав: “...українство жило й живе тепер з одного імпульсу — націоналізму, який і мусить охопити життя всієї нації, а не тільки окремої верстви — селянської... наша література, будучи... подачкою селянській клясі, йшла шляхом мертвого націоналізму, бо він був тільки в уяві, а не складав суті в світогляді носителів нашого національного відродження”⁸³. І він же в іншій статті

писав: “Національність — це і є та нова сфера, якої ми шукаємо й боремося за неї, як за форму і зміст”⁸⁴.

Нація, як і культура, на думку теоретиків журналу, потребувала сильних особистостей, вождів, які могли б консолідувати її, повести в боротьбі, виробити для неї політичну теорію. Націоналізм такого роду парадоксальним чином поєднувався з певним культурним космополітизмом (ніцшеанство, як відомо, за своєю природою було антинаціоналістичним), а також обстоював відкритість творчої особистості до нових ідей, головним чином західних. Водночас журнал постійно висловлював свою незгоду з марксистським космополітизмом (пролетарським інтернаціоналізмом).

Антимарксистський дискурс журналу, однак, ширший за критику ідей інтернаціоналізму пролетарів і викриття суті пропаганди російських марксистів. (Вимога російських марксистів, щоб пролетаріат перейнявся загальнолюдською культурою, означала на ділі русифікацію, а “космополітична пропаганда являється лише асиміляторською”).⁸⁵

Антимарксистська настанова журналу пов’язана з політичним націоналізмом. Інтересам нації (а не пролетаріату, або буржуазії, або села, або інтелігенції) надавалося першочергове значення. А відтак на головне місце висувалася розбудова нації й національної культури, що потребувало від українського суспільства волі, оптимізму, сили.

Антимарксистський дискурс у критиці полягав у тому, що хатяни послідовно не погоджувалися з концепцією літератури як партійної справи. М.Сріблянський намагався всю можливу зневагу вкласти до характеристики місцевих “двоверхових Марксів і Михайловських”, вважав, що Горький “скінчився”, взявшись за пролетарську літературу”, а “зводити талант до того, щоб він давав ілюстрації до “Капіталу” чи “Комуністичного маніфесту” — зовсім не літературна річ”⁸⁶. За аналогічне Євшан критикував Вороного⁸⁷. В такому ж руслі розглядалося народницьке, соціалістичне, марксистське літературознавство *à la* Луначарський. Останній імпонував як автор статей про Метерлінка, Гауптмана, Короленка, однак не подобався як автор праці про Шевченка, що в ній Шевченко поставав як предтеча соціалістичної літератури⁸⁸.

Три найцікавіші постаті “Української хати”, її ключові теоретики — це Микола Євшан, М. Сріблянський (Микита Шаповал) та Андрій Товкачевський. У центрі нашої уваги перебуває Євшан як найкрасномовніший виразник критичного дискурсу “Української хати”.

Евшан як ніцшеанець

Головні свої праці Фридрих Ніцше написав у 80-і роки XIX століття. Деякі з них видав власним коштом. Ідеї більшості з цих праць скандалізували публіку. Спочатку популярність філософа поширювалася на вузьке коло письменників, музикантів, інтелектуалів. У 1887 р. Август Стриндберг написав до Ніцше, що закінчує всі свої листи до друзів фразою: “Читайте Ніцше”. Останні одинадцять років життя філософа проминули в темряві психічної хвороби. Після 1889 р. він уже не писав, однак дебати навколо його ідей та імені неухильно посилювалися.

У перші два десятиліття XX століття популярність Ніцше зростає в усіх європейських країнах. Ніцше та його ідеї склали, на думку провідного сучасного теоретика, одну з центральних підвалин “філософського дискурсу модерності”⁸⁹.

В перше десятиліття нашого віку ідеї Ніцше хвилюють філософів і письменників сусідніх з Україною націй — Росії та Польщі. В Росії, зокрема в перші роки XX віку, праці про Ніцше опублікували Шестов, Бердяєв, Франк та Булгаков⁹⁰. Неоідеалізм росіян, щоправда, не вплинув на українських критиків. Так само на них уже не справляло впливу ніцшеанство польської “модерни”, який був таким значним за часів формування поглядів Кобилянської та Лесі Українки.

Знання Ніцше в українському культурному середовищі 10-х років не було фундаментальним і повним. Вороний, Луцький, його соратники молодомузівці, навіть Винниченко, який переклав “Заратустру”, однак переклад ніколи не було видано⁹¹, найчастіше знайомилися з Ніцше з вторинних джерел: популярних статей, рефератів, аналітичних коментарів. Їх цікавлять не деталі, нюанси, парадокси філософії Ніцше, а тільки певні головні постулати, які стають основою для власних ідей. Деякі найважливіші твори Ніцше на теми естетики й моралі (“Народження трагедії, або Еллінство і песимізм”, “Весела наука (la gaia scienza)” та ін.) цілком залишилися поза увагою. Хатяни тут не виняток, хоча в осмисленні Ніцше і в завдяченості його ідеям вони значно перевершили своїх попередників.

Немає західного філософа, ім'я якого траплялося б на сторінках “Української хати” частіше за ім'я Ніцше. Товкачевський, головний журнальний оглядач усіх книжок з суспільних наук, рецензує працю Ганса Вайгінгера “Фридрих Ніцше — його філософія”, яка вийшла в українському перекладі 1910 р.⁹².

Як ніцшеанця хатяни сприймають Винниченка⁹³. Євшан з його німецько-австрійськими орієнтаціями (німецька — не лише мова його освіти, але і його наукового читання, більшість цитат і посилань у статтях Євшана — на німецькомовні джерела) здається цілком вихованим на Ніцше.

У статті “Гейнрих фон Кляйст і німецька література” Євшан зауважував, що не було у філософії “більшого від Ніцше — людини, яка так безглядно уміла би зірвати з всякими нормами та традиціями і творити сама з себе, з свого життя і коштом свого життя”⁹⁴. Звичайно, захоплення, цитування й згадування не обов’язково передбачають глибинний вплив. Однак у даному випадку маємо справу з чимось більшим за цитування. Впливом Ніцше великою мірою породжена “Українська хата” як культурний феномен, і ніцшеанський дискурс домінує на сторінках як журналу в цілому, так і Євшана зокрема. В уже згадуваній статті Євшан не лише посилається на Ніцше та його трактування конфлікту між Гете і Кляйстом, не лише згадує факт, що Гете не зрозумів Кляйста, але й пропонує ніцшеанське прочитання творчості німецького романтика як творця індивідуалістичної драми XIX століття⁹⁵.

А в іншій праці він, уже не цитуючи Ніцше, дає цілком ніцшеанську характеристику Тараса Шевченка. “...І тепер поет коли не зрозумів ясно, то бодай відчув це, що ідеал як такий — це власність не загальнолюдська, а вищих одиниць. Відчув це, що він мусить бути дуже самотнім у житті, коли не в житті щоденному, то в своїх поривах, у своїх злетах. Йому хотілося думкою сягати неба, піднятися понад грубу дійсність, віддатися леліянню своїх мрій, хотілося такого льоту, який би на землю приніс об’єднання, красу”⁹⁶. Далі він додає, що творчість — це протиставлення себе всім⁹⁷. Ще в одній статті про Шевченка зазначається, що індивідуальність поета божественна: “Його Бог — це його ціла індивідуальність, його я, його єство, його душа, його почування та ідеали, його геній!”⁹⁸ Євшан пише про те, як історія поступово витворювала тип “вищої” людини, в даному випадку це — Шевченко. В концепції Шевченка, отже, підкреслені його самотність (самотність генія, вищої особи, надлюдини), його світова скорбота, його порив до краси, його конфлікт з юрбою. Євшан акцентує не раціональну, інтелектуальну основу творчості Шевченка, а чутливу, інстинктивну, містичну, що добре узгоджується з антиінтелектуалістичною тенденцією в Ніцше.

В осерді ніцшеанського дискурсу Євшана лежить ідея індивідуалізму, сильної самодостатньої особи. Індивідуалізм для

Євшана (як і для інших теоретиків “Української хати”) — основа націоналізму. Тільки сильна особа може дати основу сильній нації. В широкому суспільно-політичному сенсі ця тема була скоріше темою Андрія Товкачевського, який писав, так само спираючись на Ніцше: “Жадоба творчості суспільних форм життя — от істота нової індивідуальності; вільна громада — це її мета, її місія”⁹⁹. Проблема свободи індивідуальності вирішувалася в такий спосіб, що свобода в кінцевому результаті ставала не метою, а засобом.

Мотив Євшана в цій поліфонії ніцшевських впливів пов’язувався з творенням нової культури. В програмній статті “Проблеми творчості” Євшан, по суті, говорить, що проблеми творчості — це проблеми індивідуалізму. Правда творчість шукає ідеал, який є ідеалом великої й гармонійної індивідуальності, “за якими тужив” Русо, Гете, Шопенгауер і Ніцше. І далі: “В тому Ніцше і бачить вагу поета як показчика будучності, що він творить — як колись артисти творили образи богів — образ гарної людини і вишукує ті місця в модерному світі, де в житті була б можлива така велика душа. Отаку естетичну культуру, проповідвану її творцями, я маю на думці, — її потреба являється великою для всіх, хто не загубив ще своєї душі в службі так званої життєвої практики, хто не став ще людиною, яка кермується тільки досвідом та поклоняється грубому матеріалізму”¹⁰⁰.

Отже, завданням “штуки” є виховання індивідуальності, людської одиниці, яка пізніше могла б змінити життя суспільства. Тільки діставши таких художників, саме мистецтво почне промовляти вже не до одиниць, а до загалу. Крім того, Євшан, переймаючи ніцшевський антиутилітаризм, заперечує прагматизм, матеріалізм сучасного суспільства. Але непомітно для себе Євшан схвалює утилітаризм мистецтва, так палко засуджений ним у народництві. Тут він, як і ціле покоління “Української хати”, потрапляє до теоретичної пастки, з якої йому так і не вдалося виплутатися. Євшан упевнено цитує Ніцше, відповідаючи на народницьку позицію Грінченка: “Мистецтво не єсть для самої боротьби, але для павз і спочинку перед і серед неї...”¹⁰¹ І водночас у сусідньому абзаці чи наступній статті говорить про покликання вищих одиниць виховувати й вести загал. Він пропонує вкрай утилітарне визначення літератури: “Література се ще не сама боротьба за визволення, але велика сила, яка помагає в боротьбі за визволення. Се краса протесту, краса бунту проти насильства і найтяжчого рабства, яке єсть: рабство духа”¹⁰².

Жорсткий, нещадний, іронічний критик, Євшан водночас був ідеалістом і мрійником. У цій другій іпостасі він вірить у самодостатність видатної індивідуальності майбутнього, яка була б щаслива сама собою й не потрапляла б у колізію ні з загалом, ні з собою. Він знову посилається на Ніцше, говорячи, що нова творча особистість, яка стане завершенням культури й вищим виявом людського генія, має бути мудрецем, святим і артистом¹⁰³.

У рамки індивідуалістичного ніцшеанського дискурсу Євшана вписується і вплив Штирнера. Як ілюстрацію до філософії Штирнера Євшан сприймає поезію Грицька Чупринки. "Так колись казав Макс Штирнер, починаючи писати свою книжку про "Одинокого і його власність": "Ich hab'main Gach auf Nichts gestellt. — Мені все одно. Я нічого не маю, крім самого себе, не можу нічого стратити, і тому все кладу на одну ставку. Кожної хвилі я готовий на що б то не було, не думаю себе оберігати для ніяких дальших ідеалів і цілей, я весь тут, в даним моменті і таким лише я можу бути: цілим в одній хвилині, не роздроблюючи себе на частки, не розриваючи своєї душі поступово, систематично. — З того боку дивлячись на поезію Чупринки, знайдемо її очевидно "монотонною", скрізь бачимо цілого Чупринку, те саме глибоке дно, ту саму психіку. І, власне кажучи, — се її найбільша цінність, її абсолютна щирість. У всьому наскрізь модерний Чупринка, в тім однім не модерний, що абсолютно не любить ніяких костюмів ані маскарад, не бере на себе раз пози пересиченого життям, другий раз знов того, що кричить: нехай живе життя; що не вмигається нікуди за ніякими настроями і переживаннями, не експлуатує своєї творчої інтуїції, вмовляючи в читача, що має, про що ліс говорить і шумить хвиля або мріє трамвай, — він все сконцентрований сам в собі і не потребує дурити ані других, ані самого себе"¹⁰⁴. Отже, для Євшана, як впливає з цього визначення, індивідуалізм — це саме втілення модерності, модерність у чистому вигляді.

Самотність сучасного митця — зворотний бік його індивідуалізму — бачиться неодмінним атрибутом мистецтва. "Самотність — се наче огнева проба кожного дійсного творця сучасного, вихідна точка його діяльності". І далі постулюється необхідність конфлікту з загалом: "Одиниця творча мусить виділяти себе з-поміж загалу і займати неприхильну для його позицію"¹⁰⁵. Це — драма митця, однак і необхідний компонент творчості.

В усіх статтях про Лесю Українку, яка була його улюбленою поетесою, Євшан підкреслював “позитивний” характер її індивідуалізму. Власне, як індивідуаліст, сильний, ніцшеанський тип творця, для якого найважливіше — боротьба, протест, сила, вона його передовсім і цікавить. Саме тому він визначає її творчість як “найсильніше слово нашої поезії, найсильніший вислів нової національної душі”¹⁰⁶. І саме з цією індивідуалістичною силою пов’язана її “гаряча апеляція до сучасності” й те, що вона не пасивно відображає її, а проєктує на неї свій життєвий ідеал¹⁰⁷.

Цікаво, що рецепція Євшана позначена типовим для сприйняття Лесі Українки парадоксом. Він пише про неї як про поетесу, хоча, як видно з його аналізу, цінує Лесю Українку не за народницьку за суттю й часом безбарвну поезію, а передовсім за драматургію, де саме й виявилися її індивідуалістичні принципи, життєві ідеали та “апеляція до сучасності”.

Культ сили, звичайно, так само походив від Ніцше. Центральне звинувачення, яке висували теоретики “Української хати” до українства в цілому й до його культури зокрема, — це безсилля, слабкість. Безсилля українства (поезії “модерністів” і т.д.) — лейтмотив у статтях М.Сріблянського, М.Євшана та ін. Наприклад, М.Сріблянський у програмній статті “На сучасні теми. (Національність і мистецтво)” пише про відсутність головної ідеї в українському житті (це, звичайно, ідея націоналізму), а далі, відповідно, говорить про мистецтво: “Мистецтво українське, як показчик життя, — сумний показчик нашої безжизненості. Перейдіть по царині нашого мистецтва, або, точніше, письменства: чи не вразить вас його слабосилість?”¹⁰⁸ І далі автор спиняється на псевдосилі, псевдобадьорості “нашої патріотичної поезії”.

Євшан постійно говорить про “слабість” молодих українських поетів і в пошуках “сильного” зразка доходить до захоплення Кіплінгом. Він констатує і розуміє імперіалістичний пафос поезії й оповідань Кіплінга, його расизм, зневагу до інших, окрім англійської, націй. Водночас Євшан безмежно зачарований його силою й демонстрованою можливістю своєрідної втечі від сучасності: “З Кіплінгом виходимо з блудного колеса сучасної літератури. ...Лишаємо тут позаду усю тісну, душну атмосферу, яка в цілому ряді сучасних творів пригнічує нас. Можемо випрямитися на увесь зріст. Ніяких тут поплутаних проблем етики і філософії, які мучать артиста, ніяких образів людської нужди, які затроювали би щастя

людей. Від усіх тих проклятих питань увільняється Кіплінг, протиставляючи свою сильну, податну індивідуальність, свою невичерпну, бойову енергію”¹⁰⁹.

Уже з цієї загальної панорами ніцшеанських мотивів очевидно, якою мірою амбівалентний і непослідовний дискурс Євшана. В ньому оптимізм сили й творення сильної нації, волюнтарної культури поєднується з кіркегорівським песимізмом (між іншим, саме Євшан перекладає невелике оповідання Кіркегора для “Української хати” й неодноразово згадує цього філософа, зокрема в статті про Сковороду),¹¹⁰ його впевненість у існуванні майже іманентного розладу особи з життям. Ще гостріше ця амбівалентність виявляється в Євшановому розумінні сучасності.

Євшан між сучасністю й модерністю

Загострене сприйняття сучасності, “нашої епохи” в її відмінності від старого, попереднього, минулого часу — основа будь-якого модерного дискурсу. Саме така постановка проблеми вирізняла журнал “Українська хата” на тлі культурницької періодики 1910-х років.

Тема сучасності й епохи, яку відображає або не відображає літературна творчість, і, відповідно, тема нового покоління письменників у його боротьбі з попереднім поколінням “батьків” стали визначальними для Євшана. Це так само ніцшеанська тема. Вся творчість Ніцше пронизана відчуттям глибокого конфлікту між старим і новим. Модернізм у цьому сенсі відбивав певну нову якість українського культурного життя, нову епоху, для якої старі стилі письма виявилися неадекватними.

Питання про те, як Євшан розумів і визначав сучасність, таким чином, стає центральним у нашій темі. Хоча саме тут Євшан найбільш суперечливий. Проповідаючи сучасність, він її приймає з застереженнями. Вимагаючи від авторів відображати й і тільки її, він сам лякається деяких її відображень, тобто певних аспектів уже існуючого літературного модернізму.

Статтю “Проблеми творчості” Євшан починає з монологу усвідомленої людини, який, у свою чергу, починається з риторичного запитання: “Як рятуватися серед сучасного життя? Перед його злобою, перед тим, що воно висмоктує з наших грудей все гарне, все дитяче, всю віру і свіжість душі, а кидає нас на поталу зневіри?”¹¹¹

“...Сучасну людину дійсність мучить, вона в ній стражде...” — пише далі Євшан. І він же у десятках статей вимагає від авторів відбивати сучасність і виявляти до неї чутливість.

Про відношення мистецтва (окремих авторів, окремих творів) до сучасності йдеться майже у всіх статтях Євшана теоретичного й критичного плану, в усіх написаних ним річних літературних оглядах за 1908, 1910, 1911, 1912 та 1913 рр., буквально в усіх рецензіях на твори окремих авторів, як і в статтях про Шевченка.

Для Євшана розуміння письменником сучасності, співзвучність із сучасністю стає критерієм мистецтва. Тому він пише, зокрема, про Нечуя-Левицького: “Нечуй-Левицький не розуміє, не хоче розуміти і не терпить того всього, що зроблено по нім, себто по його генерації, одним словом, не розуміє змісту сучасного українського культурного життя. Він ним і не живе, як показують його твори, свіжо видані, він бореться з ним”¹¹².

Отже, в Євшана чітко бачимо дві тенденції: заклик до співзвучності з сучасністю й водночас страх перед нею, з одного боку — її пошук, з іншого боку — небажання прийняти її такою, якою вона є. Цей страх/потяг, любов/ненависть до сучасності визначає весь критичний дискурс Євшана.

Розуміючи або принаймні підсвідомо відчуваючи власну амбівалентність, Євшан пробує знайти вихід. І цей вихід, розв’язка лежить у сфері ідеалу, тобто максимально дисгармоніює з його власною жорсткою критичністю щодо життя й мистецтва: “...щоб могли в ній (сучасності. — С.П.) жити, вона мусить піднести її наперед до ідеалу”¹¹³. Не приймаючи багатьох сторін сучасного життя (як Ніцше), він, як Ніцше, вірить у можливість активного творення життя.

Відтак розвивається амбівалентне ставлення до “модернізму”: “І та містична потреба модерної творчості, в якій бачить Мережковський потребу сучасної людини взагалі, це, може, найкращий об’яв декадентизму, розбиття та браку сил в новій творчості. Той брак організуючої сили у письменників веде, однак, дальші наслідки за собою: ослаблення і зник самостійної творчості і стилю, а відтак еkleктизм”¹¹⁴. Євшан погоджується з Мережковським щодо необхідності нової творчості, яка більше б відповідала сучасному життю, а саме — модернізмові, але вважає, що існуючий модернізм неадекватний.

Коли з’явилася “Українська хата”, вже склалася певна концепція модернізму. В прозі означення “модерніст” вживалося стосовно Кобилянської, Хоткевича, Яцківа, в поезії — Вороно-

го, членів “Молодої музи”, тобто всіх тих, що відмовлялися писати патріотичні вірші або “оспівувати” козаччину. Хатяни прийняли розмежування між українофілами-народниками і новим поколінням, яким позначені 1900—1910-і роки¹¹⁵, і своїми критичними коментарями поглибили це розмежування.

Водночас вони сприйняли модернізм “Молодої музи” як щось майже вичерпане й завершене. Але це не означало, що завершився сам рух до модерності й модернізації. Жоден з теоретиків “Хати” не виступив з більш-менш цілісною концепцією модернізму. Однак у їхніх статтях є численні вказівки на те, що така концепція існувала принаймні в їхній уяві, якщо не на рівні теорії, то на рівні дискурсу. М.Сріблянський у рецензії на другорядного поета Юр. Будяка, який часто друкувався на сторінках “Хати”, пише: “В такий момент, як тепер, оздоровляти атмосферу життя можна тільки “ядом сатири” — і в цьому розумінні Будяк — модерніст, що своєю поезією бадьорості протестує проти пасивного скиглення наших батьків і їх патріотичного ханжества”¹¹⁶. Іншими словами, якщо “модернізм” уже майже традиційно асоціювався з песимізмом, суспільною апатією та слабкістю, притаманними поетам “Молодої музи”, то у випадку Будяка він мав означати бадьорість, значно рішучіший розлам із “батьками”, силу, сатиру.

Євшанів (а також усіх хатян) ідеал модерної української культури — досить химерний гібрид модернізму й націоналізму. Та культура, яка за його часів називалася “модерною”, не відповідала його розумінню справді сучасної культури. В ідеалі Євшан хотів бачити зовсім інший, бадьорий, сильний модернізм.

Оцінюючи Кримського, Євшан писав: “З усіх українських поетів А. Кримський чи не найбільше наближується до типу іст. модерного поета. Розумію тут те звуження сфери діяння творчості, яке знаходимо скрізь у модерних поетів. Сучасна поезія далека від тої старинної поезії, що була могутньою зброєю в боротьбі за свободу, мовою, якою писано та вголосовано закони для народу. ...Творці теперішні заховавшись далеко від життя, поезія їх стала виразом тільки їх приватних почувань. Поміж ними і великою юрбою зробилася велика прірва, всяка одиниця і загал перестали себе розуміти”¹¹⁷. Однак далі Євшан підводить до думки, що нова поезія є свого роду опіумом для пересичених душ. Власне, на його думку, це виродження поезії, її хвороба. Отже, “модернізм” має для нього принаймні два головні значення. З одно-

го боку, “модернізм” як існуюче явище культури, її безперечний факт, ніс у собі, окрім позитивних рис (повстання проти “батьків”, розправа з народництвом), небезпечні, нездорові риси. По-друге, модернізм (і тут це поняття вже не беремо в лапки) є свого роду найкращим, ідеальним відображенням сучасності, свого роду метою, прагненням мистецтва бути тільки мистецтвом. Якщо перший “модернізм” Євшан намагається зрозуміти, скритикувати, оцінити, поставити в історичний контекст, то другий пробує творити сам.

Така подвійність загалом відчутна в критиці “Української хати”. Вона виявляється в спробах відмежувати творчість окремих авторів, яких називали “модерністами”, від “модернізму”. От М.Шаповал в одному з перших чисел журналу за 1909 р., рецензуючи нову збірку Олеся, зазначає: “Цей суб’єктивізм дав привід до того, що дехто з громадянства називав О. Олеся “модерністом”, бо так не похожі були його поезії на шаблон української штучної версифікації! Але така назва чисте непорозуміння. Друга книжка поезій О. Олеся цілком знищує те криводумство...”¹¹⁸

А от уже Євшан протиставляє “модерніста” Яцківа “модернізові”: “Він один з тих нечисленних у нашій модерні, який “взяв вивід у храмі штуки”, підніс меч в її обороні, а разом з тим показав, що таке дійсне мистецтво (тобто є мистецтво і дійсне мистецтво. — С.П.)... А найважливіше, не зробив його нічим абстрактним, підносячи його достоїнства та обороняючи його храм від непокликаних. Помимо скомплікованої своєї фізіономії, помимо великої, правдиво європейської культури артистичної, він все-таки не перестав бути мужиком у своєму досадному, лаконічному, простому способі писання, а чиста українська мова і здоровий український елемент лучить його з тим народом, з котрого вийшов”¹¹⁹. У цій формулі є і незадоволення “модернізмом”, і бажання виправдати Яцківа його мужицтвом. А найголовніше, в ній криється думка про необхідність протиставити “духовному омертвінню” сучасності ще новішу естетику, яка дасть “здоровля душі”.

Хоч би про кого писав Євшан, він висуває завдання встановити зв’язок письменника не з середовищем, як це роблять Іполит Тен або його російські послідовники, а з епохою. В статті “Шевченко і ми” Євшан пише про брак розуміння минулого в українському житті. Минуле входить у сучасне життя, дає йому ґрунт. Євшан прагне “показати його (Шевченка. — С.П.) становище до епохи. І важніші всього для мене питання: які культурні вартості відбилися в Шевченковій твор-

чості, які елементи входили в позитивний ідеал його творчості, який настроїв відбивається в реакціях поета на впливи життя, як він витримує його подуви і проблеми, які воно дає до розв'язання кожній одиниці"¹²⁰.

Найновіша епоха сучасності, пише Євшан, почалася з Русо, пізніше висунула Штирнера, Шопенгауера, Ніцше¹²¹. Цю епоху — індивідуалізму — він вважає великою. Сам критик не відносить себе до якоїсь локальної, української доби, а говорить про європейські епохи. Всі його статті про західноєвропейських авторів, попри те, що більшість із них були некрологами або ювілейними статтями, мають лейтмотивом тему співзвучності або неспівзвучності творця і його часу. Однак найбільше Євшан зацікавлений у сучасній добі й, відповідно, в зазначеннях сучасного покоління.

Концепція поколінь і боротьби між ними

За Євшаном, головний закон мистецтва — боротьба поколінь. Вона є основою літературного руху, відповідно, й поступу. Виробляючи концепцію поколінь, Євшан спирається й посилається на книжку Ф. Кумера "Зміна літературних поколінь", уривки з якої в його перекладі друкувала "Українська хата" 1910 р., а 1911 р. вона вийшла окремим виданням у Києві.

Теоретизування Євшана на тему поколінь особливо афористичні й безапеляційні:

"Пова (генерація. — С.Л.) нищить традиції старої, валить її богів, позбавляючи їх сили в дійсному житті, і лишаються кімбами порожніми"¹²².

"Кожне покоління — це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається неначе нове життя..."¹²³

На думку критика, в українській літературі ще не було справжньої боротьби поколінь. "Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили — так що навіть про зміну поколінь в повнім слова того значінню не можна говорити... наше життя відразу ствердло в нерухому масу, відразу прибрало форму мумії, відразу сформувалося в певний національний кодекс, який не дозволяє вводити ніяких новостей"¹²⁴.

У зв'язку з відсутністю або послабленістю боротьби поколінь в українській літературі панує стагнація, задуха творчої атмосфери. Минуле століття пройшло під владою українофільства, тобто народництва. Всі попередні покоління продовжували одне одного. Тільки теперішнє молоде покоління

(“модерністів”) повстало проти попереднього покоління ба-тьків, а в його обличчі проти всієї традиції української літератури, всіх ліній її спадкоємності.

Власне, за Євшаном, головний зміст модернізму й сучасної епохи виявляється в боротьбі з народництвом у всіх його ви-явах і формах — політичним, естетичним, мовним, жанровим і т.д. Народництво бачилося головним ворогом сучасності, тим старим, що гальмувало літературу. Заслуга хатян полягала в тому, що вони вперше в такому широкому обсязі й нюансах дали формулу народництва, остаточно визначили його пара-метри, назвали явище і вже самим цим називанням частково побороли¹²⁵.

На їхню думку, народництво, або українофільство, панувало впродовж цілого ХІХ століття. Наприкінці ХІХ віку “почалася” більше свідома диференціація української думки, почали ви-ділюватися певні групи. Почалася більше одверта, більше свідомо боротьба. Але властиво це знов не боротьба поко-лінь”. І далі: “...Всі лихі прикмети новочасного письменства українофіли скупчили в словах: символізм, декадентизм...”¹²⁶ Навішуючи порожні ярлики, саме українофіли виявляються міщанами, ворогами культури взагалі. З українофільством Єв-шан пов’язує культурний утилітаризм, культ практичного ро-зуму, спрямованого проти химер фантазії. Відповідно, світо-гляд українофілів був збіркою життєвих порад, проти якого боролися хатяни, насажені ніцшеанським антиутилітариз-мом.

Другий важливий мотив у рамках боротьби з народницт-вом утілювався в теорії, що література, яка називалася народ-ною, по суті, такою ніколи не була: “...наші народні письмен-ники рідко коли наближувалися до народної душі, ходили на-помацки і найбільше випадково надибали на скарби”¹²⁷.

Твори Квітки-Основ’яненка, Куліша, Марка Вовчка, Панаса Мирного Євшан називає пробами, які не вдалися: “...все в тій “народній літературі” розпливається, не має ніякого стилю, подає переважно балаканину”. І продовжує: “Народної літера-тури ми, таким чином, не маємо”¹²⁸. Нове покоління пішло хибним шляхом. Воно не на тому терені вело війну з україно-філами, на якому її треба було вести. Як це треба робити, по-казала Кобилянська в “Землі”, Коцюбинський у “Тінях забутих предків”, Леся Українка в “Лісовій пісні”, Стефаник у новелах. Отже, нове покоління мало використати спочатку скарби, за-кладені в народному житті, а не будувати одразу нову літера-туру.

Критика народництва пов'язана з критикою народницькою, вузькотенденційного літературознавства, засновником якого є, поміж інших, Добролюбов. Критична школа Добролюбова не обмежила своє існування 60-ми роками в Росії. Зокрема, в Україні п'ятдесятьма роками пізніше її представляє Єфремов — “типичний, смирно-побожний простачок школи Добролюбова”¹²⁹. Євшан критикує формулу Добролюбова про те, що література має відображати “народні інтереси”, ідею вишалі будь-якої програмності літератури, її утилітарної ролі, відображення життя (реалізму) як головного естетичного критерію, нарешті, не приймає народ як беззаперечного суддю художнього твору. Особливу ненависть виявляє Євшан до Писарева, якого називає то “інквізитором поетів”, то демагогом.

Нарешті, саме романтичне поняття “народ” поступилося місцем прозаїчному поняттю “публіка”. Євшан, з одного боку, щиро вітає такий хід подій. З іншого — в його риториці вчувається ностальгія за старими добрими часами поетів-героїв, воїнів і пророків: “Поет і народ! Що Тиртей співав — те викинуло безпосередню реакцію в душі народній. Колись ціла Пюримберга, все її міщанство було заінтересоване в тому, що творили Meistersinger-и, колись вся Україна пробудилася від голосу Шевченка: “кайдани порвіте!” Тепер такого широкого ґрунту не має і не може мати ні один, навіть геніальний творець. Де тільки нація вийшла з примітивної культури, розпочинається диференціація на некористь поезії і поетів, немає вже “народу”, єсть лише ... “публіка”. Може поет мати більший чи менший гурт тої публіки за собою — від того залежить його “успіх” — в ґрунті речі він і публіка — се дві ворожі собі сили. Публіка химерна: їй мусить бути все готове, вона мусить чути компліменти, бачити, що коло неї ходять, стараються о її “руку”, — тоді вона приходить на готове і оплескує творця. Звичайно публіку — ніякий порядний творець не старається о її славу...”¹³⁰

Як своєрідний підсумок звучать слова Товкачевського: “Що література має служити реальним інтересам народу, що мистецтво тільки там, де говориться про опухлих з голоду дітей і голодних пролетарів, що народницька етика є єдиним правильним критерієм естетики твору — все це очевидні абсурди. Найліпші твори світового мистецтва не мають ніякого відношення до “трудящих мас”; найбільші творці мистецтва менше дбали про народ, ніж ми тепер про птиць небесних. Полишаючи всі ці абсурди, поставлю питання в загальній формі: чи

література може бути корисною для народу? Чи вона може виконувати ролі визвольниці народу з неволі капіталу? На ці питання доводиться дати негативну відповідь”¹³¹.

Частину антинародницького дискурсу “Української хати” становило заперечення українського національного (читай етнографічного, народницького) театру. Журнал приділяв багато місця проблематиці театру, з номера в номер друкуючи рубрику “Театральні замітки”. Його критики з їхніми західницькими орієнтаціями знали про модернізацію європейського театру. “Дотеперішні форми драматичного “дїйства” перестають задовольняти душу сучасного глядача. Вихований на модерній поезії, на поезії півтонів і ледве помітних переживань, вихований на модернім мистецтві, тонким і рафінованим, — сучасний глядач не може задовольнитись ні грубими примітивами класичної трагедії, ні холодним реалізмом сучасної драми”¹³², — писав один з театральних критиків “Хати”. На ґрунті цієї кризи в театрі народжувалися нові тенденції, форми. Аналогічне відчуття кризи зафіксував у своїх статтях на теми театру і Вороний¹³³.

Те, що обережно й майже інтимно висловлювалося Лесею Українкою, те, що відчували її найосвіченіші сучасники, інтелігенція зламу віків, тепер дістало свою чітку й недвозначну формулу. Старий український театр помер. Існує антагонізм між українським театром і українською інтелігенцією. Інтелігенцію цей театр не приваблює й не має в її колах зацікавленого глядача. Інтелігентний глядач майже контрабандою споживає західну культуру, назовні лицемірно декларуючи своє народництво: “Незважаючи на страшенний аскетизм, що панує в українських верствах, незважаючи на обов’язкове для кожного освіченого українця credo: “наше — цяця, чуже — кака” ...український інтелігент часом усе-таки контрабандно лізне трохи європейської культури”¹³⁴.

Ізоляціонізм, етнографізм, “високі” шевченківські заповіді (“в своїй хаті своя правда”) спричинилися до виродження українського театру. Старий театр був не мистецькою, а громадською справою. 10-і роки принесли розуміння, що він відстав не лише від мистецтва, але й від громадянства. В такій ролі він помер, вичерпався цілком, “виродився в етнографічний балаган”, не відповідав сучасному життю та його потребам. Однак, попри всю критику, на цьому етапі радикальної модернізації українського театру не відбулося.

Повертаючись до українофільства як цілості, слід зазначити, що Ёвшан, рішуче заперечуючи його засади, все ж не

спромігся на вироблення дискурсу, позбавленого народницьких формул і риторики.

По-перше, замість однієї утилітарної естетики — народництва — хатяни, й зокрема Євшан, пропонують іншу утилітарну естетику — націоналізм. Євшан непослідовний в межах не те що однієї статті, а буквально одного абзацу. З одного боку, він твердить: “Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою”. З іншого боку: “Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибини народної душі, але вона не може бути українофільською”¹⁵⁵. Як тільки формулюється аналогічна модель, неодмінно з’являється народницька риторика з усіма відповідними фігурами, такими, як “відродження” або “велич”. (“Велика поезія — ґрунт під нову нашу культуру”).¹⁵⁶ І тоді творчість дістає “величке” завдання “будити закамелі сумління та прорубувати шлях для величних подвигів”¹⁵⁷.

Визначаючи завдання мистецтва, Євшан стає патетичним. Він говорить про Культуру з великої літери, про “розвій людства”, в якому майстри культури мали б бути головними робітниками. (Термін “робітники” цілком Франковий.)

Нарешті, як усі попередні українські критики, Євшан удається в імперативний, менторський тон і не в силах утриматися від рецептів (“постулатів”), як-от: “творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя... творець мусить мати широку артистичну культуру, щоб усвідомити собі ті великі завдання і те важне становище...”¹⁵⁸ І так далі майже кожне наступне речення програмної статті “Проблеми творчості” містить слова “мусить”, “має”, “повинен”, нарешті, література визначається як “місія”.

По-друге, Євшан розчарований поколінням “модерністів”, не вважає його своїм, а також таким, що здійснило якісний переворот української літератури. Розчарування в найновішій поколінні українських письменників відбилосся в десятках загальних статей та рецензій на окремі твори. “Дехто з письменників почув кілька нових окликів, фраз про нові напрями, про нове мистецтво (штуку) і почав творити в тому напрямку, але то була тільки зверхня політура, прикраса моди — поза тим вони — з винятком двох-трьох — були такі самі анальфабети і неuki в справах творчості, як і їх старі діди”¹⁵⁹.

Нове мистецтво “безідейне”, позбавлене думок, ідей, світогляду. Євшан суперечить сам собі мало не в кожному реченні. Він критикує нових митців за твердження, що творчість ґрунтується на інших підставах, ніж життя. Але в іншій статті ви-

словлює ту саму думку. Він вважає, що ідеал “модерністів” не “правдивий”, а “фальшивий”. Вимагає від письменників “сили”, а бачить “слабкість”. Євшан говорить про занепад духу, суспільну апатію, млявість творчої атмосфери в творах Яцківа Карманського, Кримського й визначає смисл творчості як боротьбу за свободу чоловіка¹⁴⁰.

Він заходить так далеко, що одного разу навіть протиставляє “наше” молоде покоління і покоління Шевченка не на користь першого. Останнє жертвувало собою, ішло на Сибір, боролось. Теперішнє молоде покоління — це “безкровність та анемічність, брак запалу та ініціативи... пасивність та нещирість супроти своїх завдань... механічна праця без оживлення її ідейним змаганням”¹⁴¹.

Отже, Євшан опинився перед дилемою. Заперечення українофілів, з одного боку, розчарування в їхніх опонентах “модерністах” — з іншого, примушувало його самого виступити з якоюсь альтернативою. Такою альтернативою стала його концепція творчості.

Євшанова концепція творчості

Євшан не був естетом і “артистом” у душі Вороного чи загалом дещо декадентської культури зламу віків. Він не підтримував гасел “мистецтва для мистецтва” або чистої краси, хоча часто й хаотично посилався то на Джона Рескіна, то на Оскара Вайлда, то на Мережковського.

Літературна програма критика втілилася в кількох ґрунтовних статтях, зокрема в такій, як “Суспільний і артистичний елемент в творчості”, але водночас і в усій цілості його писань. Як уже зазначалося, Євшан передовсім акцентує не на літературі, а на творчості, головним моментом якої є процес творення. Звідси ясно, чому одним з фокусів Євшана була психологія творчості, а відповідно — індивідуальність письменника, його психологічний портрет у момент народження того чи іншого твору.

У філософському сенсі творчість вважалася виявом мрії людини про абсолютну свободу. Свобода творчості була її першою заповіддю. До культурного аморалізму Ніцше Євшан не доходить, однак усе ж сприймає творчість як частково негативну силу, гріх ламання норм і догм.

Як чимало європейських інтелектуалів свого часу, Євшан передчуває паралельні тенденції в царині творчості й мистецтва. З одного боку, творчість, стаючи більш вільною, інди-

віддуальною, тяжіє до елітарності, віддалення від загальної маси. З іншого — творчість або якась її частина прямує “до ролі чисто машинової продукції”¹⁴². (Відчуття загрози масової культури дещо пізніше яскраво виявилось в працях Хосе Ортеги-і-Гасета, зокрема в “Бунті мас”.) У руслі розвитку цих концепцій Євшан постійно підкреслює, що між народом та інтелігенцією (в тому числі народницькою) існує прірва нерозуміння. Інтелігенція фальшує свою народність. “Так званий” народ (за формулою Товкачевського) безмежно далекий від будь-якої культури. Товкачевський заходить у теоретизуваннях на тему елітарності культури ще далі: “Сучасна культура, як відомо, аристократична; вона являється культурою одиниць, а не культурою мас, і в той час, як творці зносяться все вище і вище, маси лишаються на тім самім культурнім рівні, і звичайному читачеві стає все тяжче розуміти твори мистецтва”¹⁴³. Помітивши цю рису дискурсу хатян, Валерій Шевчук оцінив її як епігонство модних у цей час на Заході ідей і навіть дав характерну моральну оцінку: “Біда тільки в тому, що й людей “стада” справжній інтелігент і гуманіст не може і не має права зневажати й упосліджувати, коли так високо ставить людину в людині”¹⁴⁴. Шевчук, як видно, підійшов до оцінки модерного явища з моралістичними мірками старого гуманізму. Тим часом модернізм був його запереченням. Антидемократичний і антиморалістичний індивідуалізм Ніцше та його послідовників не передбачав “справжнього” гуманізму. Йшлося не про людину взагалі, а про вибрану людину. І це — не романтична чи естетична поза, а центральна філософська орієнтація нового часу.

Дискурс “Хати” був антидемократичним передовсім як антитеза до народницького демократизму опонентів з “Ради”. Мало було висміяти Грінченка або Васильченка як творців свого роду антилітератури, але й пропонувався висновок: “... всі ідеї колективізму, індивідуалізму, естетизму, соціалізму і т.д. лишаються чистими і живими, доки не виходять в життя, на вулицю, доки не демократизуються. Демократичне українське життя й література виключають з себе живу ідейність, живу красу. Наш демократизм заперечує розвиток, заперечує культуру”¹⁴⁵.

Ще одна модерністична ідея Євшана, яка вже стосується самого тексту: твір ніколи не буває завершеним. Відтак критик не має оцінювати твір як щось закінчене, а мусить заглиблюватися в сам процес його народження. До його уваги потрап-

ляють не тільки психологія, світогляд, а й такі категорії, як стиль письма автора, його голос і, що дуже важливо, мова.

“Правдивий мислитель розвеселяє і покріплює все”, — цитує Євшан студію Ніцше про Шопенгауера¹⁴⁶, щоб далі перейти до ще однієї модерністичної ідеї. Творчість “сама не може брати на себе свідомо ніякої ролі, не може бути агітацією. Вона хоче бути радістю власне, хоче бути тільки надміром сил, красою, тільки грою. Всі її моменти скупчуються в одному: в тій безцільній грі, в тому сміхові, в якому людина-творець відпочиває”¹⁴⁷. Тому мистецтво — окремих світ, відмінний від світу життя. А творчість є “ціль сама в собі”¹⁴⁸. Отже, на перше місце висувається творча індивідуальність: “Так, тепер індивідуальність висунулася на перший план, вона стає мірилом творчості своєї, тою абсолютною цінністю твору”¹⁴⁹. Ніцшеанство, як уже зазначалося, передбачало сильну й цілісну особистість. Однак Євшан відходить від нього, постулюючи іманентну внутрішню трагедію митця, “своєрідну творчу тугу” або тривогу, те, що пізніше в екзистенціалізмі дістало назву *Angst*. Кожен творець роздвоєний, кожен художник — фаталіст.

З погляду індивідуалізму Євшан наважується критикувати цивілізацію, обстоюючи думку, що мистецтво апелює не до людства, а до окремої людини.

Окрім Ніцше, чи не найчастіше Євшан посилається на Оскара Вайлда. В ідеях англійського письменника-парадоксалиста він шукає опори для культу краси, естетизму. Пишучи про Шевченка, Євшан визначає творчість не тільки як (ніцшеанське) “протиставлення себе всьому”, але й як “естетичний чи філософічний гедонізм”¹⁵⁰. Ця творчість є творчістю тільки для себе, “розкіш”, “насолода” власними силами, постійний “гріх”, постійна свобода.

Згідно з цим усім формулюється нова роль критики. Критика не може бути збірником догм і постулатів. “...Найкраще не мати критикові ніякого світогляду”¹⁵¹. Головне завдання критика — “уміти читати”. Не просто текст, але й дискурс, говорячи модерною мовою. “Розвинути всю свою інтелігенцію, всі свої здібності в першій мірі на те, щоб до кінця зрозуміти чужу душу, бачити не тільки те, що написано і видрукувано, але й те, що поза ним тільки починається, те все невисказане, що домагалось тільки у творця свого втілення в образи і пробивається між стрічками, чути весь час укриту, потенціальну силу твору, його патос. Готових формул в правдивому творі мистецтва немає і не може бути: він же живе, кожної хвили

вмирає і родиться, змінє свій тон; він не існує готовий вже, а повстає”¹⁵².

Саме з постаттю Євшана пов'язаний в українській літературі перехід від критика-вчителя типово народницького гатунку до критика-читача й коментатора. В Євшана присутні обидві сторони. Сам він не завжди може просто читати. Власне, презумпція всякої критики полягає в тому, що критик знає краще за письменника, яким має бути твір.

Нарешті, Євшан та його колеги з “Української хати” поступово запроваджували нову критичну мову. Вони говорили не лише про світогляд та епоху, але й про символізм, імпресіонізм, “іраціональну поезію”¹⁵³, мовні аспекти літературного тексту. Поряд з переорієнтацією з політики на естетику відбувся перехід від позитивістських естетик ХІХ століття на зразок естетики Іполита Тена до зовсім інших засад, які передбачали автономність мистецтва й творчості.

Про громадянство, філістерів, натовп

У Євшана й хатян знаходимо цілком ніцшеанський дискурс ненависті до натовпу. Зовсім як у Ніцше, з одного боку стоїть геній, видатна особа, а з іншого — юрба, не здатна зрозуміти чи оцінити генія. В руслі цього дискурсу можна виділити дві головні позиції. По-перше — це портрет громадянства, публіки, натовпу, юрби, “черні” тощо, по-друге — теорія культу.

Теоретики “Української хати”, й передовсім Євшан, замість тези про “любов до народу” запропонували іншу: “ненависть до юрби”. “...Цей антагонізм вічний. Ніякої гармонії між творцем і юрбою не буває і не може бути”¹⁵⁴, — писав М.Сріблянський. Так було завжди й особливо в “наш” (тобто Сріблянського та ін. — С. П.) “капіталістично-міщанський вік”.

Отже, одним з лейтмотивів теоретизувань Євшана є критика громадянства (зокрема галицького громадянства), його бездуховності, байдужості до мистецтва й страждань генія, пригніченого нерозумінням, конфлікт генія й натовпу і взагалі будь-якого справжнього письменника і натовпу, що тягне тяжкі наслідки для письменника. Якихось десять років тому Вороний приховував свої справжні думки в листах, ретельно цюм'якшивши їх у своєму “заклику”. Від цих евфемізмів у Євшана не залишилося нічого. Він пише безапеляційно й гостро:

“Галичина збідніла духом так, як тільки можна було збідніти”¹⁵⁵. “Творців в Галичині не було, були в літературі самі

філістери, коли не числити Франка та Яцківа... налитий салом патріот диктував літератам. Літератів властиво не було: писав кожний, кому дозволяли тяжкі “обов’язки службові”, і тому в літературі він був *Sonntagsreiter*’ом і нічим більш. Поет тільки тоді признавався, коли належав до кліки патріотичної, коли був zarazом галасливим батьком народу, впрочім, міг гинути з голоду, лишаючи мишам на снідання свої вічні твори”¹⁵⁶.

Громадянство (натовп філістерів), на думку хатян, схильне до творення культів класиків, плекання кумирів, ідолопоклонства. За словами Сріблянського, в культурах своїх “пророків” юрба виявляє найбільше хамство й лицемірство. Зразки цього — культ Шевченка, Шашкевича, Федьковича. В одній зі своїх кращих статей “Свято Маркіяна Шашкевича” Євшан аналізує анатомію ідолопоклонства. Він спиняється на такому новому на той час феномені, як культ Шашкевича, що для нього означає культ галицького провінціалізму, і характеризує романтизм Шашкевича та його постать у цілому. На тлі широкої критики народницького романтизму, в якому все було нещирим, модою, Євшан демістифікує образ Шашкевича, зокрема той, який витворив Головацький і який пізніше ліг в основу культу. Євшанові не подобаються сентименталізм, “плаксивий тон” Шашкевича. Він дає свою, об’єктивну характеристику епохи Шашкевича та його ролі. У фіналі Євшан говорить: “Я не знаю, з якої причини дух покійника вводитьсь в сучасне життя, його ідеали робиться актуальними... Невже ми досі не пішли дальше поза “віру і народність?””¹⁵⁷

Загалом розправа з романтизмом була тилово модерністичним завданням, яке у свій спосіб пережили всі європейські літератури. (В англо-американській культурі цей перехід здійснили Т.С. Еліот та Езра Павнд.) У руслі критики романтизму написана стаття Євшана “Юрій Федькович в світлі нових матеріалів”. Він не боїться назвати все, що писав Федькович з другої половини 60-х років, графоманією й іронізувати над його культом.

Питання канону класиків

Євшан першим гостро поставив питання про канон класиків, літературну ієрархію та вимагав її переоцінки. Він писав з приводу видання класиків львівської “Просвіти”: “Насувається мимоволі питання, якого оминати тут ніяк не можна, що таке класики літератури... І тут приходимо до найбільш дразливої справи, справи розділювання ранг письменникам, а властиво

поділу їх на класиків і не класиків”¹⁵⁸. Ряд класиків, запропонований “Просвітою” (Гулак-Артемівський, Гребінка, Метлинський, М.Шашкевич, К.Климович, Я.Головацький, Ів.Устиянович, А.Могильницький, І.Воробкевич, О.Стороженко), Євшан відкидає майже цілком, пропонуючи натомість свій ряд: Ольга Кобилянська, Леся Українка, Михайло Коцюбинський¹⁵⁹. При цьому критик ставиться до класиків майже так, як Вайлд, котрий обвинувачував їх “у спинюванні літературного життя. Вони дають публіці готові вже схеми, не ображують її смаку...”¹⁶⁰ Крім того, саме поняття класичності передбачає в українському варіанті заборону на критику та ідолопоклонство “товпи”. Канон класиків пов’язаний з їх обов’язковим культом. Нарешті, Євшан розрізняє “офіціальну історію літератури” і її справжню історію.

Канон, який пропонує Євшан, вимальовується з усього комплексу його праць. На його думку, критикам і публіці варто перевести свій погляд із класиків на живе літературне життя, реальний процес, сучасних авторів та найновіші твори. Для цього насамперед треба зруйнувати народницький культ Шевченка, який не лише спотворював самого Шевченка, а й служив моделлю для творення інших, дрібніших культів. Євшан твердить, що Шевченко не прочитаний і не проаналізований об’єктивно, й пропонує свій, нібито об’єктивний аналіз його творчості. Правда, сам Євшан так само не читає Шевченка. Текстів у його аналізі майже немає. Це в основному ніцшеанські медитації на тему індивідуальності генія та його психології. Часом Євшан ближчий до Шевченка, ніж його опоненти. І все ж перед нами Євшанів портрет Шевченка, а не об’єктивний аналіз його творчості, як це здавалося самому критикові.

Рецепція Шевченка в українській літературі завжди була чимось ширшим за просто рецепцію найвидатнішого класичного автора. Вона традиційно більше говорить про реципієнта, будучи тим дзеркалом, у якому найясніше розкривається його власне обличчя. У ставленні до Шевченка, у мові, якою це ставлення оформлювалося, виявлялася модерність чи антимодерність реципієнта, його стиль мислення, належність до певної літературної школи. Коли Леся Українка називала Федьковичево наслідування Шевченка найбільш невдалою його рисою, Франко плакав культ “Великого Кобзаря”. І якщо Євшан заперечив не Шевченка, а тільки культ його, то майже одночасно з ним люди вже наступного покоління — Семенко й футуристи — виступають і проти культу, і проти тиску на національну культуру стилю, риторики, мови самого Шевченка.

Про Франка Євшан говорить з обережною повагою, водночас “Українська хата” зважається на відкриту критику деяких, передовсім літературознавчих, творів Франка. Наприклад, М.Сріблянський у рецензії на “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.” пише, що ця праця “лишає по собі вражіння сумне”, і далі детально аргументує свою позицію¹⁶¹.

Нарешті, письменники, до яких Євшан звертається найчастіше, з якими емоційно найміцніше пов’язаний, які цікавлять найбільше й найбільше розчаровують, — це так звана “нова генерація”, покоління приблизно 1900 р., або “модерністи”. У цьому ряду — Вороний, Винниченко, Олесь, Чупринка, Яцків, Пачовський, Кримський, Карманський, Лепкий та деякі інші. Євшан протиставляє їм Лесю Українку та Ольгу Кобилянську. В його критиці постать Кобилянської остаточно канонізується як сама краса, сама штука. Однак пікантна деталь — краса її визначається як здорова, на відміну від краси в сучасних авторів: “Своєю творчістю Кобилянська внесла в українську літературу дуже важний елемент культурний. Тим більше важний, що здоровий. Немає в тій творчості того глибоко розкладового рису, який у мистецтві приводить до хоробливої туги та погоні за чимсь вічно новим і свіжим, а в результаті спрощує повну нездібність відчувати удари людського серця, холод душі”¹⁶². Опозицію хворе/здорове, що в Гете відповідала іншій опозиції — романтизм/класицизм, підхопило багато авторів. Франко та Єфремов протиставляли реалізм (здорове) модернізму (хворому). Євшан трансформує опозицію у свій спосіб. У рамках модерної, сучасної школи він протиставляє здорове, репрезентоване Кобилянською, хворому, представленому більшістю молодомузівців. Їхня хвороба — це, власне, їхня слабкість, брак сили. Тому Євшан виділяє на фоні інших Яцківа з його протестом “проти плоского песимізму, того скваснілого яблука!”¹⁶³.

Аналізуючи один із творів Лепкого, Євшан говорить про “недугу молодих поетів”, які “любуються в малюванні всього сумного, хворого, трагічного... Ця звичка свідчить про велику незрілість ума, а крім того, до того ступеня псує смак естетичний, що можна б порівняти таких авторів до старців, які, виставляючи напоказ свої струпи та каліцтво, хочуть звернути на себе увагу прохожих”¹⁶⁴.

Однак ще більше Євшан дратується заявами, що мистецтво може бути вторинним щодо політичних ідей. У статті “Українська література в 1910 році” він зазначає: “Письменники перше всього визнавці певних суспільних течій, партій, про-

грам, – а потім артисти. Принцип естетичний в занедбан-
ни¹⁶⁵ Водночас Євшан помічає глибоку амбівалентність,
класику багатьом українським авторам. На прикладі Вороно-
го він узагальнює: “Єсть українські артисти та літерати, що
вважають “історичний матеріалізм” і, як партійні люди, відки-
дають мистецтво як забавку, а разом з тим, як артисти і літе-
рати, твердо обстоюють догму: “мистецтво для мистецтва”. Як
люди уміють вести таку “подвійну бухгалтерію” — не знаю, але
так є. Щось подібне дає в своїй книжці і Вороний, і се та ос-
новна неконсеквенція цілої праці, про яку я говорив ще на
початку”¹⁶⁶.

Отже, руйнуючи канони українофільства й традиції, Євшан,
по суті, неспроможний до творення нового канону. В цьому
виявляється загальна глибинна нездатність українського мо-
дернізму створити новий канон на зміну зруйнованому, ста-
рому. Модернізм і канон суперечать одне одному. Модернізм,
як вічне оновлення, вічний протест проти старого, не може
створювати канонічні форми письма, а тим більше канон
класиків, адже таким чином він втрачає свою сутність.

Психологізм

Поставивши акцент на психологію митців, Євшан, як прави-
ло, знаходить у різних письменників внутрішню роздвоє-
ність. Він виявляє “трагічне роздвоєння” і в Шевченка, і в Го-
голя, і у Франка, і, безперечно, в більшості “модерністів”.
Осмыслюючи феномен Шевченка, Євшан наголошує на відсу-
тності у нього творчої гармонії з собою, талант поета нібито
придавила служба громаді. У статті до 40-річчя творчої діяль-
ності Франка Євшан підкреслює роздвоєність Франка, його
боротьбу з самим собою в “Зів’ялому листі”, звертається до
психологічних аспектів творчості¹⁶⁷. Він так само констатує
“роздвоєння природи” Кримського між душею й рефлексією.
Список таких “роздвоєнь” можна продовжувати.

У своїх статтях Євшан не раз посилається на Дмитра Овся-
нико-Куликовського, відомого представника психологічного
напрямку в літературознавстві рубежу віків. Євшана та його ко-
лег з “Української хати” цей учений зацікавив принаймні з
двох причин. По-перше, своїми працями про психологію тво-
рчості. По-друге, як автор статей з питань національності¹⁶⁸.
Як критик Овсянико-Куликовський був доволі популярний у
Росії рубежу віків, за життя вченого вийшло чотири зібрання
його творів. Він, однак, перебував у руслі культурно-історич-

ної школи, і його вирішення проблем психології творчості мало в основному позитивістичний характер. Зокрема, він схилився до перебільшення ролі біологічного фактора в психології¹⁶⁹.

Євшан поділяє інтерес до психології, але сприймає її вже як людина іншої, антипозитивістичної епохи. Йому близькі сучасніші ідеї інтуїтизму, несвідомості творчого процесу. Ім'я Анрі Бергсона, визнаного предтечі європейського модернізму періоду між двома світовими війнами, автора теорій інтуїтизму, не випадково трапляється на сторінках "Української хати". Євшан вважає, що творчість поета підлягає передовсім інстинктові, чуттю. Він не намагається розщепити її на біологічні фактори. І загалом він не вчений-теоретик, який заглиблюється у фізіологічні або психіатричні деталі психологічного процесу. Його інтерес до психології більш загальний, навіть екзистенціальний, з погляду універсального трагізму долі митця, універсальності його душевних конфліктів.

Отже, творчість — це відображення душі або психіки митця. А митець не є ідеальною постаттю чи набором позитивних рис. Інтерес до психології творчості й модерна толерантність у питаннях сексуальних орієнтацій приводять Євшана до парадоксальних, з погляду традиційного народницького пуританізму, тверджень. У статті про Федьковича Євшан зауважує: "Я тут очевидно не сперечаюся ані не протестую проти дійсних, хоч би й дуже неприємних фактів з життя поета, коли вони мають до певної міри служити поясненням усєї його психіки, — але коли професор української літератури не має нічого більше сказати про Федьковича, як тільки те, що той був гомосексуаліст і людина взагалі в найбільшому степені аномальна, — то се хіба аж надто ярке кидає світло на українську громаду, серед якої жив сам поет, — і на всякий случай честі їй не приносить..."¹⁷⁰ Євшан виявляє абсолютну терпимість до можливих сексуальних орієнтацій Федьковича як частини його психіки й психології, що є цілком модерністичним. Нетерпимість він демонструє тільки до лицемірства громади. Як неодноразово підкреслювалося в попередньому розділі цієї праці, де йшлося про Лесю Українку та Ольгу Кобилянську, модерне мислення ламає стереотипи й рамки догм у всіх сферах буття та мислення.

Фемінізм, жіноче питання

(Голошуючи свої завдання, журнал “Українська хата” обіцяв: “...но змозі йтимемо назустріч потребам українського жіноцтва, що може бути позитивною культурною силою, а через своє безправ’я і несвідомість занедбаного і одкинутого в найтемніший куток життя”¹⁷¹).

Тут виявилися одна з розбіжностей з ніцшеанством, яке було засадничо антифеміністичним, з одного боку, і певна традиційність (згадаймо Кобилянську) його асиміляції в українській культурі — з іншого.

Сторінки журналу були широко відкриті для жінок. Тут друкувалися хатянський класик Ольга Кобилянська, Христя Алчевська, Надія Кибальчич, Галина Журба, яку критики часопису визначали як ліричну імпресіоністку, та багато інших сьгодні забутих авторок, головним чином поетес.

У прозі “Хати” слід відзначити спробу зазирнути в жіночу психологію й виправдати свободу вибору жінки: оповідання П.Богацького “Не доскочив” (“Українська хата”, 1909, кн. 3—4) або зовсім радикальне Винниченкове оповідання “Таємна пригода” (“Українська хата”, 1910, кн. 1)¹⁷².

Увага до жінок-авторок була концептуальною настановою. Сріблянський якось зазначив, що серед жінок у літературі менший відсоток нездар. Більше того, він відчув те, чого не помітили Франко і Єфремов, а саме: майже генетичну запрограмованість жінок-письменниць на модерністичну революцію. Сріблянський писав про те, що жінки “очищують повітря нашого мистецтва і дають великий зміст літературі, навіть позначають новий напрям...” І далі: “...письменниці більше дбають про людину, ведуть достойну боротьбу за її визволення”¹⁷³. Він мав на увазі передовсім Ольгу Кобилянську й Лесю Українку. Це більш “гендерний” (тобто з погляду статі) ракурс властивий Євшанові. Для останнього дві згадані письменниці не безстатеві творці. Він бачить феміністичну тенденцію творчості кожної з них, галерею образів нових, сильних жінок і захоплюється ними. “За той порив, повний конкретної і живої сили, без домішки фрази — я люблю творчість українського жіноцтва, і люблю саму творчість Лесі Українки”. І поряд зауважує, що “весь дух тої творчості сучасний, “модерний”¹⁷⁴.

Саме Євшан звернув увагу на ненависть до жінки — “місогінізм”, користуючись терміном газети “Діло” (від англійського *misogyny*), — одного з найпопулярніших “модерністів”, Василя Пачовського. Поет кохання дебютував книжкою в осно-

вному любовних віршів “Розсипані перли”, а закінчив (на час Євшанової критики) ненавистю до жінок, яких він “вважає за перепону в роботі для народу. Поет не бережеться образливих епітетів, які в дійсності понижують швидше його, мужчину, як жінку”¹⁷⁵. Через багато років феміністична критика 70-х і 80-х років говоритиме про подвійні стандарти любовної поезії — ідеалізацію жінки, за якою ховається зневага до неї. Ту саму подвійність знаходить Євшан у Пачовського. Від ідеалізації, “високого” кохання, “святої” любові ранніх віршів залишилася проповідь плотського почуття в збірці “На стоці гір”. Пачовський “робить з жінки вічного ворога мужьського полу, якусь гетеру, що безсоромним тілом привалює ідеали, обриває у поета крила і стягає його в прірву, в болото свого “жіночого храму”¹⁷⁶. Євшан далі зауважує, що ця метаморфоза не випадкова, вона є ніби зворотним боком попередньої ідеалізації, і робить остаточний висновок: “Таким способом дійшов поет ненависті до жінки, позбавив її тієї гідності, на яку заслужила собі як людина; таким способом прийшов до того, що признав в любові тільки саме задоволення пристрасті, та почав співати не так, як треба”¹⁷⁷. Логіка роздумів Євшана дуже цікава. Для нього, ставши на позицію ненависті до жінок, Пачовський певною мірою закінчився як поет, “почав співати не так, як треба”. Євшан далі аналізує інші аспекти творчості Пачовського, його захоплення деякими постатями козаччини, його націоналізм і спробу витворити нову національну “псіхе”. Загальний висновок критичний: “я зчу Пачовського духом консервативним... не вміє він показати шляху в будучність... а вертає думкою назад в минувшину”¹⁷⁸.

Отже, за невеликими винятками (матеріал німецького критика Якова Васермана “Літерат, або Міт про індивідуальність”, який у перекладі Євшана друкувався впродовж 1912 р., повністю заперечував можливості жінки бути письменницею, визнаючи за нею тільки репродуктивну роль), журнал “Українська хата” виявляв чутливість до фемінізму, емансипації та жіночої творчості, що було важливим аспектом модерності його дискурсу.

Україна і Європа

Євшан і хатяни були безперечними західниками. Сам Євшан за натурою й освітою — європеець, на якого особливий вплив справляла німецькомовна культура. Його “Європа” мала у своєму осерді Австрію й Німеччину. Однак Євшан так само

Добре знав стан справ у польській і російській культурах. Його критика будь-якого ізоляціонізму цілком зрозуміла: "Річ ясна, що своєю власною "мудрістю" ледве чи може жити котра небудь з сучасних європейських літератур. Взаємні їх впливи на себе стали в останні часи такі могуті, що треба з ними числитися серйозно, коли приходить робити баланс національної літератури... Треба би всяке явище культури міряти нам не лише своєю домашньою міркою, міркою всяких умовностей національного життя, але прикладати до нього трошки в наші домагання і більш строгу європейську оцінку. Але, з другого боку, треба ствердити, що всі наші експерименти в "Європу" були нещасливі та схиблені. Ми або губилися там цілком, або, коли вертали назад, то не з чимсь дійсно цінним, а більше з відпадками старого стола..."¹⁷⁹ Отже, критика культурної ізоляції має зворотний бік — страх епігонства і втрати власної ідентичності. Така подвійність у ставленні до Заходу, чітко сформульована Євшаном, ще багато разів відгукнулася в теоретизуваннях українських критиків і просто письменників у наступні періоди, як у 20-і, так і в 40-і роки.

Хатяни як пост-"модерністи"

"Модернізм" Вороного та "Молодої музи" при ближчому розгляді є не що інше, як дуже широкий, абстрактний естетизм. Крім того, скоріше риторично декларований, ніж глибинно пережитий. Цей естетизм протиставлявся утилітаризмові народницької естетики. "Модернізм" не був чисто художнім явищем. Дещо іронічно, але все ж точно М.Сріблянський писав: "До речі, у нас модерністами називаються всі, що критикують "Раду", не читають віршів Грінченка, не хвалять бандуристів, не розмовляють в своїй родині по-російському, але читають "модерні" вірші, хвалять Красу, пишуть все "в критичному успособленню" і на зборах виступають проти "призначих" авторитетів"¹⁸⁰. За часів "Хати" поняття модернізму отримало не в останню чергу політичні та ідейні аспекти.

Євшан так само був естетом, до того ж значно послідовнішим за своїх попередників. У цьому він закономірно продовжував справу покоління Вороного та "Молодої музи". Естетичні критерії становили концептуальну основу критики Євшана. Однак вона ними не вичерпувалася. Євшан, як ніхто, відчував обмеження естетизму й прагнув вийти за його рамки. Звідси — невдоволення попередниками й зародження конфлікту з ними.

У зв'язку з тим, що Євшан поставив у центр своєї критики ідею поколінь, правомірно запитати, до якого покоління він себе сам зараховував. Відповідь випливає з усього комплексу його писань. У певному сенсі Євшана можна назвати першим пост-“модерністом”.

Власне, всі хатяни відчували дистанцію щодо “модерністів” 1900—1910 рр. За оцінкою М.Сріблянського, з “модерністами” культура пережила конфлікт, але не зміну: “Модерного (нового) у їх не було нічого — вони говорили те саме, що й старі, але іншими словами. Вони були такі ж самі, коли не більші, — українські патріоти, такі ж самі, але щиріші — народники, такі ж самі, але логічніші — колективісти-громадяниці. ...Вони розширили поле українства політично-громадського, засіяли нові зерна на ниві літературній і доклали рук до зросту національної культури, прищеплюючи до українських дичків культурно-європейські щепи”¹⁸¹. Найголовніша заслуга “модерністів” полягала в тому, що в боротьбі з ними остаточно виявилася консервативність старого народництва, його нездатність зрозуміти нове життя, нову історичну ситуацію.

Реакція Євшана на український “модернізм”, попри її амбівалентність, засвідчила симптоми народження істинної модерності. Євшан, як ми намагалися довести, був скоріше теоретиком “модернізму” 1900—1910 рр., ніж його критиком. Він був модерністом у зовсім відмінному від “Молодої музи” сенсі. Його критичний модерний дискурс визначали широкі філософське розуміння сучасності й епохи, нігілізм, переоцінка канонів, антинародництво, індивідуалізм, елітаризм, психологізм, фемінізм. Усе це — замішане на ніцшеанстві і ним наснажене. Ніцшеанство, хоч і визначало дискурс Євшана, так само не було ї, мабуть, не могло бути послідовним. Критик послідовний хіба що в проповідуванні індивідуалізму, у відчутті конфлікту “старого” й “нового”, в заклику до естетичної революції, а також в антипесимістичній настанові.

Погляди Євшана та його колег з журналу “Українська хата” розвивалися на тлі модернізації політичної думки, так само задекларованої цим журналом. Хоча сам феномен політичної модернізації значно ширший за дискурс “Хати”. Без такої ширшої модернізації й літературний модернізм з його зрілою антинародницькою кампанією (особливо її політичними аспектами) був би неможливим.

Народники, як відомо, звинувачували модерністів у відсутності патріотизму, поступово витворюючи кліше, що не писа-

ти патріотично й означає бути модерністом. Насправді група Євшана, Сріблянського, Товкачевського намагалася позбавити народників монополії на патріотизм.

Водночас між модернізмом як естетикою і націоналізмом як політичною філософією закладалася глибока суперечність. Відбувалися нові політичні шори, сила яких виявилася пізніше. Хатяни-критики закликали: на мітингу — політика, в літературі — мистецтво. Одна тільки деталь: це мало бути мистецтво, побудоване за їхніми рецептами. Однак хатянська модель мистецтва не дістала продовження в реальному житті.

Лакмусом її модерності й відкритості стали перші паростки футуризму. 1914 р. Михайль Семенко випустив свої "Дерзання". З цього приводу Євшан назвав Семенка ідіотом, а Сріблянський — дегенератом. Останній пройшовся по новій школі з пафосом і менторством, у якому міг би позмагатися з Франком і навіть Єфремовим. Це була не просто критика нової стилістики, де найменшим звинуваченням виглядав закид в єпігонстві щодо російського футуризму, а повний розгром.

Особливо неприпустимою М.Сріблянському здавалася деструкція мови, яку здійснювали футуристи. Натомість ним висувалася ідея майбутньої "Краси", зокрема краси мови: "Та мова, що лунатиме з уст вільних людей, а не од сучасних одірвиголов, незнайків, дикарів в жовтих черевиках і стовбоватих комірцях. Та мова не чернецьке чаклування "чарне в чарі чертовій", не ідіотична хикавка *в н в н*, не українофільська московщина, а декламація екстатичного духа, зрозуміла вищій породі людей, що вмітуть говорити українською мовою"¹⁸². Це була гранична нетолерантність, необ'єктивність, ідеологізація як проблеми, так і самого критичного дискурсу. Шори спрацювали, "вільне мистецтво" виявило свої межі. Характер теоретизування хатян, і зокрема Євшана, сміливого, іронічного, зневажливого в ставленні до всіх культурних табу, по-модерному розкутого й незакомплексованого, коли йшлося про класику та традиції, чітко позначив кордони їхньої власної свободи.

На цьому "модернізм", тобто його перша хвиля, яка почалася приблизно 1898 р. і кількома спробами-спазмами сколихнула, але не перевернула української літератури, завершився. Спроби реанімувати або продовжити його дискурс після першої світової війни, по суті, не вдалися. Після 1918 р. в літературі запанував цілком інший напрям.

Примітки

- ¹ *Дорошкевич О.* До історії модернізму на Україні // Життя й революція. — 1925. — Жовтень. — С. 70—76.
- ² ЛНВ. — 1901. — Т. 16. — С. 14.
- ³ Цит. за: *Дорошкевич О.* Вказ. праця. — С. 72.
- ⁴ Там само. — С. 74—75.
- ⁵ *Faulkner P.* Modernism. — London, 1977. — P. 4.
- ⁶ *Гундорова Т.* "Fiat!" Миколи Вороного // Слово і час. — 1994. — №7. — С. 32.
- ⁷ Цит. за: *Дорошкевич О.* Вказ. праця. — С. 73.
- ⁸ Там само. — С. 75.
- ⁹ Там само. — С. 74—75.
- ¹⁰ *Коцюбинський М.* Твори: В 6 т. — К., 1961. — Т.5. — С. 271.
- ¹¹ Леся Українка мала бути представлена "Давньою казкою", сам Коцюбинський — оповіданням "Для загального добра", а серед інших авторів передбачалися Самійленко, Бордуляк, Франко, Маковей, Кобринська, Грінченко, Зіньківський та Дніпрова Чайка. Коцюбинський звертався також до Панаса Мирного, але той нічого не надіслав. Цензура не дозволила "Давню казку", оповідання "Виборець" Кобринської та оповідання "Сирота Захарко" Кримського. Детальніше про це див. лист Коцюбинського до Наталі Кобринської від 6 січня 1900 р. (*Коцюбинський М.* Твори: В 6 т. — Т.5. — С. 288).
- ¹² Там само. — С. 338—339.
- ¹³ Там само. — С. 351.
- ¹⁴ Цит. за: Там само. — С. 355.
- ¹⁵ Там само.
- ¹⁶ Там само. — С. 354.
- ¹⁷ Там само. — С. 370.
- ¹⁸ *Вороний М.* Лірика краси і смерті ("Сон-трава" Грицька Чупринки) // *Вороний М.* Твори. — К., 1989. — С. 619.
- ¹⁹ *Вороний М. М.* Семенко. "Prelude. Лірика" // Там само. — С. 647.
- ²⁰ Там само. — С. 646.
- ²¹ *Чупринка Гр.* Микола Вороний (Поетичні вражіння) // Українська хата. — 1912. — Ч. 1. — С. 22.
- ²² *Вороний М.* До статті Олекс. Ів. Білецького про мене // Слово і час. — 1994. — № 7. — С. 42.
- ²³ *Вороний М.* Твори. — С. 162—164.
- ²⁴ Там само. — С. 25.
- ²⁵ Там само. — С. 28.
- ²⁶ Там само. — С. 49.
- ²⁷ Там само. — С. 138.
- ²⁸ Там само. — С. 167.

- ²⁹ Там само. — С. 104.
- ³⁰ *Олесь О.* Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 112.
- ³¹ *Вороний М.* Твори. — С. 41.
- ³² Там само. — С. 67.
- ³³ Там само. — С. 68.
- ³⁴ *Олесь О.* Твори: У 2 т. — Т. 1. — С. 64.
- ³⁵ Там само. — С. 53.
- ³⁶ *Сріблянський М.* Боротьба за індивідуальність. (З літературного життя р.1911 на Україні) // Українська хата. — 1912. — Кн. 3—4. — С. 170.
- ³⁷ Розсипані перли: Поети “Молодої музи”. — К., 1991. — С. 303.
- ³⁸ Там само. — С. 293.
- ³⁹ Там само. — С. 414.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ *Франко І.* Твори: В 50 т. — К., 1976. — Т. 3. — С. 129.
- ⁴² *Рубчак Б.* Пробний лет (Гло для книги) // Остап Луцький — молодомузець. — Нью-Йорк, 1968.
- ⁴³ *Льницький М.* Краси свічадо // Розсипані перли. — С. 5—17.
- ⁴⁴ *Eliot T.S. Baudelaire* // *Eliot T.S. Selected Essays.* — London, 1977. — P. 426.
- ⁴⁵ *Луцький О.* “Молода муза” // Діло. — 1907. — 18 листопада.
- ⁴⁶ Розсипані перли. — С. 52.
- ⁴⁷ Там само. — С. 354.
- ⁴⁸ Ширше про журнал “Світ” пише Д.Г. Струк у статті: *A Journal Surv. A Barometer of Modernism* // *Harvard Ukrainian Studies.* — Vol. XV, № 3—4. — Dec. 1991.
- ⁴⁹ *Луцький О.* Вказ. праця.
- ⁵⁰ Там само.
- ⁵¹ Остап Луцький і сучасники: Листи до Ольги Кобилянської й Івана Франка та інші забуті сторінки. — Нью-Йорк, 1994. — С. 44—45.
- ⁵² *Рудницький М.* Автор “Інтермеццо” // Слогати про Михайла Коцюбинського. — К., 1989. — С. 179—181.
- ⁵³ *Карманський П.* Українська богема. — Львів, 1936.
- ⁵⁴ *Eliot T.S. 'Rhetoric' and Poetic Drama* // *Eliot T.S. Op. cit.* — P.37.
- ⁵⁵ *Огарок К.* Уваги дилетанта // Діло. — 1901. — 21 березня (3 квітня).
- ⁵⁶ *Шумило Н.М.* До проблеми “ліризації” української прози кінця XIX — початку XX ст. // Проблеми історії та теорії української літератури XIX — початку XX ст. — К., 1991. — С. 252.
- ⁵⁷ *Яцків М.* Антін Володиславич. Із книги життя: Нариси // Світ. — 1906. — Ч. 6. — С. 92.

- 58 *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (IV) // ЛНВ. — 1909. — Т. 45, кн.2. — С.401.
- 59 *Хоткевич Г.* Портрет // *Хоткевич Г.* Твори: В 10 т. — Харків, 1929. — Т. 4. — С. 84.
- 60 Там само. — С. 85.
- 61 Там само.
- 62 *Яцків М.* Завіт // Діло. — 1901. — 25 вересня (5 жовтня).
- 63 *Baudelaire Ch.* The Poems in prose with La Fanfarlo. — London, 1989. — P. 160—161.
- 64 *Хоткевич Г.* Berceuse Chopin'a // *Хоткевич Г.* Твори: В 10 т. — Т.4. — С. 31.
- 65 *Яцків М.* З циклу вічних поезій // *Яцків М.* Муза на чорному коні. — К., 1989. — С. 70.
- 66 Там само.
- 67 *Хоткевич Г.* Романс // *Хоткевич Г.* Твори: В 10 т. — Т.4. — С. 73—75.
- 68 *Хоткевич Г.* Carice Шуберт // Там само. — С. 55—56.
- 69 *Яцків М.* “З живого і мертвого”. Новели Євгена Мандичевського // Діло. — 1901. — 20 січня (2 лютого).
- 70 *Хоткевич Г.* Факт історичної вартості // ЛНВ. — 1900. — Т. 12, кн. 10—12. — С. 173.
- 71 *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (I) // Там само. — 1908. — Т. 42, кн. 4. — С. 132.
- 72 *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (II) // Там само. — Т. 43, кн. 7. — С. 120—129.
- 73 Там само. — С. 128.
- 74 *Єфремов С. О.* Літературно-критичні статті. — К., 1993. — С. 57.
- 75 *Яцків М.* Муза на чорному коні. — С. 804.
- 76 *Хоткевич Г.* “Камні отметаєміє” // Українська хата. — 1909. — Кн. 10. — С. 523—538.
- 77 *Луцький О.* Вказ. праця.
- 78 *Франко І.* Маніфест “Молодої музи” // Твори: В 50 т. — К., 1982. — Т. 37. — С. 410—411.
- 79 Українська хата. — 1909. — Кн.1. — С. 2.
- 80 1 назва, і ці корови могли бути не стільки виявом популізму, скільки маскуванням від цензури.
- 81 *Сріблянський М.* “Нове слово” в українській критиці // Українська хата. — 1910. — Кн. 7—8.
- 82 *Сріблянський М.* Українська преса й громадянство // Там само. — Кн. 6. — С. 403.
- 83 *Сріблянський М.* Pro domo sua. 1. Наша література // Там само. — 1909. — Кн.1. — С. 421.

- ⁸⁴ Сріблянський М. Національність і мистецтво // Там само. — 1910. — Кн. 12. — С. 733.
- ⁸⁵ Гришинський В. Космополітизм і космополіти // Там само. — Кн. 10. — С. 632.
- ⁸⁶ Сріблянський М. На сучасні теми. (Національність і мистецтво) // Там само. — Кн. 11. — Відповідно, с. 687, 685, 685.
- ⁸⁷ Євшан М. Літературні записки. (З приводу книжки М. Вороного. — На долах нашого культурного життя) // ЛНВ. — 1913. — Т. 61, кн. 3.
- ⁸⁸ Євшан М. А. Луначарський. Великий народний поет // Українська хата. — 1912. — Кн. 7—8. — С. 479.
- ⁸⁹ Habermas J. The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve lectures. — Cambridge, 1993.
- ⁹⁰ Михайлов М. Великий катализатор: Ніцше и русский неонидеализм // Иностранная литература. — 1990. — № 4. — С. 202.
- ⁹¹ Про “діалог” Винниченка з Ніцше пише В. Панченко в статті “Во я — українець” (Винниченко В. Раб краси. — К., 1994. — С. 30—31). Цей “діалог”, однак, потребує ще детального розшифрування.
- ⁹² Бібліографія // Українська хата. — 1910. — Кн. 3. — С. 214.
- ⁹³ Про це, зокрема, у своєму “Ескізі” про Винниченка писав І. Кончіц. На його думку, у творчості Винниченка втілилася мрія Ніцше про те, яким має бути нове, сучасне мистецтво. Воно змінює самий зміст життя людини, її існування (Кончіц І. Володимир Винниченко: Ескіз // Українська хата. — 1910. — Кн. 3. — С. 177).
- ⁹⁴ ЛНВ. — 1912. — Т. 57, кн. 3. — С. 562.
- ⁹⁵ Там само. — С. 561.
- ⁹⁶ Євшан М. Тарас Шевченко // Тарас Шевченко. — К., 1913. — С. 27.
- ⁹⁷ Там само. — С. 64.
- ⁹⁸ Євшан М. Релігія Шевченка // Там само. — С. 13.
- ⁹⁹ Товкачевський А. Наука й життя // Українська хата. — 1910. — Кн. // 4. — С. 263.
- ¹⁰⁰ Євшан М. Проблеми творчості // Там само. — Кн. 1. — С. 25.
- ¹⁰¹ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент в творчості // ЛНВ. — 1911. — Т. 53, кн. 3. — С. 554.
- ¹⁰² Євшан М. Добролюбов і його критична школа // Українська хата. — 1911. — Кн. 11—12. — С. 564.
- ¹⁰³ Євшан М. Проблеми творчості. — С. 29.
- ¹⁰⁴ Євшан М. Поезія Грицька Чупринки // Українська хата. — 1912. — Кн. 11—12. — С. 637.
- ¹⁰⁵ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент в творчості. — С. 553.
- ¹⁰⁶ Євшан М. Леся Українка // ЛНВ. — 1913. — Т. 64, кн. 10. — С. 53.

- 107 *Євшан М.* Леся Українка // Українська хата. — 1910. — Кн. 6. — С. 372—380.
- 108 *Сріблянський М.* На сучасні теми. (Національність і мистецтво). — С. 683.
- 109 *Євшан М.* Редіард-Кіплінг // ЛНВ. — 1910. — Т. 52, кн. 11. — С. 283.
- 110 *Євшан М.* Літературні замітки. Андрій Товкачевський. Г. С. Сковорода. — В-во “Життя й мистецтво”. — Київ, 1913 // Українська хата. — 1914. — Кн. 2. — С. 147.
- 111 *Євшан М.* Проблеми творчості. — С. 24.
- 112 *Євшан М.* Наш літературний баланс за 1912 рік // ЛНВ. — 1913. — Т. 61, кн. 1. — С. 164.
- 113 *Євшан М.* Проблеми творчості. — С. 30.
- 114 Там само. — С. 25.
- 115 Див.: *Сріблянський М.* Літературна хвиля. Погляд на літературу українську за р. 1912 // Українська хата. — 1913. — Кн. 1. — С. 29.
- 116 *Сріблянський М.* Веселий марш. Поезія Юр. Будяка // Там само. — 1910. — Кн. 10. — С. 611.
- 117 *Євшан М.* Агафангел Кримський // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. — К., 1913. — С. 69.
- 118 *Шатовал М.* О.Олесь. Поезії. Книжка друга. — Видавництво “Будучина”. — С.П.Б., 1909 р. // Українська хата. — 1909. — Кн. 2. — С. 112.
- 119 *Євшан М.* Михайло Яцків // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. — С. 33.
- 120 *Євшан М.* Шевченко і ми // Тарас Шевченко. — С. 20.
- 121 Там само. — С. 22.
- 122 *Євшан М.* Проблеми творчості. — С. 29.
- 123 *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література // Українська хата. — 1911. — Кн. 1. — С. 32.
- 124 Там само.
- 125 Див. також статтю А.Товкачевського “Література і наші “народники” (Українська хата. — 1911. — Кн. 9), де дається детальний аналіз історії, головних принципів та художніх тем і самої художньої мови народництва, і вже згадувану статтю М. Сріблянського “Літературна хвиля. Погляд на літературу українську за р. 1912”.
- 126 *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література. Відповідно, с. 35 і 36.
- 127 *Євшан М.* Surmeta lex // Українська хата. — 1914. — Кн. 3—4. — С. 270.
- 128 Там само.
- 129 *Євшан М.* Добролюбов і його критична школа. — С. 562.
- 130 *Євшан М.* Літературні замітки // Українська хата. — 1913. — Кн. 11. — С. 759.

- ¹⁵¹ *Товкачевський А.* Література і наші “народники”. — С. 427.
- ¹⁵² *М.Григ..* Опера і драма // Українська хата. — 1910. — Кн. 3. — С. 180.
- ¹⁵³ *Вороний М.* Театр і драма: Збірка критичних статей. З обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. — К., 1913. Див. рецензію на неї: Українська хата. — 1913. — Кн. 1.
- ¹⁵⁴ *М.Григ..* Опера і драма. — С.181.
- ¹⁵⁵ *Свишан М.* Боротьба генерацій і українська література. — С. 42.
- ¹⁵⁶ Там само.
- ¹⁵⁷ *Свишан М.* Проблеми творчості. — С. 30.
- ¹⁵⁸ Там само.
- ¹⁵⁹ *Свишан М.* На літературні теми // Українська хата. — 1910. — Кн. 2. — С. 118.
- ¹⁶⁰ Там само. — С. 123.
- ¹⁶¹ *Свишан М.* Шевченко і ми. — С. 8.
- ¹⁶² *Свишан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості. — С. 547.
- ¹⁶³ *Товкачевський А.* Література і наші “народники”. — С. 432.
- ¹⁶⁴ *Шевчук В.* “Хатяни” й український неоромантизм // “Українська хата”. Поезії. 1909—1914. — К., 1990. — С. 11.
- ¹⁶⁵ *Сріблянський М.* Боротьба за індивідуальність. — С. 176.
- ¹⁶⁶ *Свишан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості. — С. 549.
- ¹⁶⁷ Там само.
- ¹⁶⁸ Там само. — С. 551.
- ¹⁶⁹ Там само. — С. 552.
- ¹⁷⁰ *Свишан М.* Шевченко і ми. — С. 64.
- ¹⁷¹ *Свишан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості. — С. 554.
- ¹⁷² Там само. — С.555.
- ¹⁷³ *Сріблянський М.* Ірраціональна поезія. “Пелюстки надій” Ол. Неприцького-Грановського // Українська хата. — 1910. — Кн. 11. — С. 694—696.
- ¹⁷⁴ *Сріблянський М.* Поет і юрба. (До характеристики “культу” Шевченка) // Там само. — Кн. 3. — С. 201.
- ¹⁷⁵ *Свишан М.* Плач над упадком літератури // Там само. — 1912. — Кн. 1. — С. 27.
- ¹⁷⁶ Там само. — С. 28.
- ¹⁷⁷ *Свишан М.* Свято Маркіяна Шашкевича // ЛНВ. — 1911. — Т. 56, кн. 11. — С. 306.
- ¹⁷⁸ *Свишан М.* Літературні замітки. (“Українські і австрійсько-руські класики”) // Там само. — 1913. — Т.62, кн. 4. — С. 147.

- 159 “Леся Українка, Ольга Кобилянська і Михайло Коцюбинський — се наш літературний ареопаг, найвища інстанція” (*Євшан М.* Літературні замітки. “Тіні забутих предків” // Там само. — Кн. 5. — С. 365).
- 160 *Євшан М.* Літературні замітки. (“Українські і австрійсько-руські класики”). — С. 147.
- 161 Бібліографія // Українська хата. — 1910. — Кн. 6. — С. 414.
- 162 *Євшан М.* Ольга Кобилянська // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. — С. 89.
- 163 *Євшан М.* Михайло Яцків. — С. 29.
- 164 *Євшан М.* Богдан Лепкий // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. — С. 59.
- 165 ЛНВ. — 1911. — Т. 53, кн. 2. — С. 352.
- 166 *Євшан М.* Літературні записки. (З приводу книжки М. Вороного...) — С. 541.
- 167 *Євшан М.* Іван Франко // ЛНВ. — 1913. — Т. 63, кн. 7—8. — С. 279.
- 168 Овсянико-Куликовський міг зацікавити хатян і з тієї причини, що був якоюсь мірою “своїм”, малоросом. Українець за походженням, випускник Одеського університету, пізніше учень Потєбні, до 1905 р. професор Харківського університету, Овсянико-Куликовський у 1877—1882 рр. перебував у Європі й був близьким до Драгоманова; в 1877 р. вийшли “Записки южно-руського соціаліста”, а в 1922 р. (посмертно) — “Психологія національності” (Пг.).
- 169 У цьому зв’язку зазначу, що досить поширене твердження про вплив на Євшана Іполита Тена, на теоріях якого, власне, й ґрунтувалася культурно-історична школа в Росії, є одним з літературознавчих міфів. Ця ідея пішла від Олесья Бабія (*Бабій О.* Микола Євшан (Федюшка). Життя і творчість. — Львів, 1929) і популярна донині. Те, що Євшан час від часу посилався на Тена, не означає, що він був його учнем. Навпаки, Євшан скоріше полемізував з ідеями Тена. Наприклад, в одній з рецензій на твори Лесі Українки Євшан зауважує, що її творчість найкраще свідчить проти теорій залежності письменника від оточення (*Євшан М.* Леся Українка. Твори. Книга перша. — Видавництво “Дзвін”. — Київ, 1911 // ЛНВ. — 1911. — Т. 56, кн. 12. — С. 611).
- 170 *Євшан М.* Юрій Федькович в світлі нових матеріалів // Там само. — Т. 55, кн. 9. — С. 288.
- 171 Українська хата. — 1909. — Кн. 1. — С. 2.
- 172 В останньому, щоправда, бачимо не так феміністичну тенденцію — захист права жінки на свободу від норм, як антифеміністичну — емансипована жінка використовує чоловіка як донора, інструмент у своєму репродуктивному бажанні. Винниченко виказує відчуття остраху чоловіків перед емансипацією й перед вільною жінкою. Це свого роду вияв ненависті до жінок, який

досить характерний для багатьох європейських модерністів перших декад ХХ віку.

¹⁷³ *Сріблянський М.* Боротьба за індивідуальність. — С. 180.

¹⁷⁴ *Євшан М.* Леся Українка. Твори. Книга перша... — С. 612—613.

¹⁷⁵ *Євшан М.* Василь Пачовський. Спроба характеристики // Українська хата. — 1909. — Кн. 6. — С. 307.

¹⁷⁶ Там само. — С. 308.

¹⁷⁷ Там само. — С. 309.

¹⁷⁸ Там само. — С. 314.

¹⁷⁹ *Євшан М.* Сучасна польська література і її вплив на нашу // ЛНВ. — 1912. — Т. 60, кн. 12. — С. 531—532.

¹⁸⁰ *Сріблянський М.* Етюд про футуризм // Українська хата. — 1914. — Кн. 6. — С. 450.

¹⁸¹ *Сріблянський М.* Літературна хвиля ... — С. 28.

¹⁸² *Сріблянський М.* Етюд про футуризм. — С. 464.

Розділ III

“ЗАХОВАНИЙ” МОДЕРНІЗМ 20-х: МІЖ АВАНГАРДОМ І НЕОКЛАСИЦИЗМОМ

Літературна ситуація і формування нового дискурсу

На перший погляд, говорити про модернізм і, відповідно, модерністичний дискурс в українській літературі 1920-х років безпідставно. Феномена модернізму в культурі 20-х не могло бути. Здається, разом із встановленням радянської влади Україна, яка до того принаймні була європейською околицею й провінцією, де хоч і з запізненням, але прищеплювалися тенденції європейського культурного розвитку й відлунювали західні дискурси, остаточно опинилася поза рамками європейського літературного процесу. Відповідно, її не заторкнули духовні катаклізми, пережиті європейськими культурами і виражені в таких творах, як “Безплідна земля” Т.С.Еліота або “Улісс” Джеймса Джойса.

Свого часу Вірджинія Вулф (донині не перекладена українською мовою) зазначила, що “...в грудні 1910, чи десь коло того, людська натура змінилася.

...Змістилися всі людські стосунки — між господарями й слугами, чоловіками й дружинами, батьками й дітьми. І коли змінюються людські стосунки, тоді в той самий час відбуваються зміни в релігії, поведінці, політиці й літературі. Давайте погодимося позначити одну з таких змін 1910 роком”¹.

В українській літературі так само існує переломний момент, коли “змістилися всі людські стосунки”. Це приблизно збіглося з кінцем першої світової війни, революцією та коротким періодом УНР. Ще в кінці 10-х років почало формуватися цілком нове, особливе покоління, яке дебютувало в літературі приблизно на переломі 20-х років. Загальна зміна всіх масад життя породила, проте, не модернізм, а явище, яке пізніше дістало назву “розстріляного відродження”, на зміну якому прийшла “радянська література”, яка так само великою мірою була розстріляна. Термін “розстріляне відродження” не відображає суті феномена української літератури першого пореволюційного десятиліття, він фіксує тільки факт небувалої спалаху творчої активності українських літераторів і більшовицької розправи над ними.

“Зміна людських стосунків” в Україні була багатогранним і суперечливим процесом. З одного боку, вона означала певну модернізацію української нації, зростання промислових міст, а відповідно, появу національної урбаністичної культури. Література й культура перестали бути заняттям у вільний час поодиноких, розкиданих по містах і селах авторів. Культура нарешті починала бути схожою на духовну індустрію. З’явилися нормальні видавництва й художня періодика. Літературна продукція дістала значно ширшу, ніж будь-коли, аудиторію. Зростав рівень освіти цієї аудиторії. Вперше в літературі працювала велика кількість письменників та інтелектуалів. Уперше українські науковці говорили з кафедр національних університетів. Уперше бурхливо диференціювалися окремі мистецькі напрями, групи, школи. Однак тенденція до модернізації культурного життя співіснувала з самого початку з паралельною тенденцією до його підпорядкування ідеології, а потім і до повного знищення.

Те, що сталося в Україні, — сталінська індустріалізація, злам традиційно селянського ладу буття й соціальної структури як села, так і міста, — можна назвати поверховою модернізацією. Паралельно відбувалося не визволення людини, а її закріпачення, що виявилось в максимальній експлуатації її праці й таланту, промиванні її мозку, диктаті ідеології, оголенні особистості перед секретною службою. Тож не залишилося не тільки соціальної та індивідуальної свободи, але й місця для інтимного, приватного життя.

Комуністична диктатура виявила глибинну несумісність із модернізацією суспільства, а партійна цензура — з індивідуалізмом, свободою та мобільністю особистості, які становили частину модернізації європейських суспільств у ХХ столітті.

Однак, якщо динамічні перші пореволюційні роки перечитати в уповільненому темпі, прокручуючи їх ніби рапідом, то вже навіть поверховий погляд покаже існування культурного діалогу чи кількох діалогів, поліфонії ідей, вдалий пошук нових форм і відтак співіснування в культурі й, відповідно, критичі ряду дискурсів.

У перші пореволюційні роки окреслилися два дискурси — колишньої російської, пізніше радянської України, який умовно можна назвати дискурсом Києва й Харкова, і зарубіжної України (відповідно, Львова, а пізніше Праги). Другий у політичному сенсі до великої міри був реакцією і відповіддю на перший. Хоча Західна Україна мала вільний вихід до Європи й відносно політичну свободу, її культура стала жертвою тих

подій, які відбувалися на Сході. Політизована, запрограмована відповідати на виклик зі Сходу, література устами Дмитра Донцова та його оточення відтісняла все модерно-естетське, "незаангажоване" на далекі маргінеси культурного життя.

Дискурс Києва — Харкова на самому початку, тобто поки ще існувала свобода творчої думки й слова, не був єдиним і поділявся на окремі, досить відмінні напрями:

1. Модернізму-естетизму *à la* "Українська хата", представлено журналами "Шлях" у Києві (1917 — 1919) і "Шляхи" у Львові (1915 — 1918). Відхід від "модернізму" цього типу, за збереження загальноестетської риторики з символістичним акцентом, знаменують видання "Літературно-критичний альманах" (Київ, 1918) і "Музагет" (Київ, 1919).

2. Народництва ефремовського типу, яке дало перший канон класиків і концепцію літературної історії. "Старе" народництво стало одним з перших об'єктів критики з боку "нового" пролетарського мистецтва, яке, в свою чергу, асимілювало його головні теоретичні принципи.

3. Неокласицизму. За всієї умовності цієї назви й проблематичності існування школи була єдність дискурсу, яка виявилася спочатку в журналі "Книгар" (Київ, 1917 — 1920), потім у статтях, есе, рецензіях, листах та художній творчості Миколи Зброва, Віктора Петрова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, Максима Рильського, Освальда Бургардта.

4. Футуризму, першим органом якого став журнал "Мистецтво" за редакцією Гната Михайличенка й Михайля Семенка (Київ, 1919 — 1920), і авангарду, який, попри конфлікти між обома течіями в кінці 20-х, демонстрував риси схожості та єдності. Футуризм (авангард) у мистецтві мислив себе аналогом соціалізму в дійсному житті.

5. Політизований лівий авангард, органом якого було "Мистецтво", а потім цілий ряд інших видань, ліг в основу "нового" пролетарського дискурсу, який швидко став офіційним, поглинувши, асимілювавши або зліквідувавши інші дискурси. У статтях Г. Михайличенка "Пролетарське мистецтво", В. Коряка "Нове мистецтво"², С. Віче (В. Чумак) "Революція як джерело"³ та інших започатковуються нові стиль критики й характер теоретизування. Цікаво, що часто це ще й новий в українській критиці жанр — жанр "доповіді". Перша згадана стаття становить тези "докладу", виголошеного 3 квітня 1919 р. на засіданні дискусійно-академічної комісії Всеукраїнського літературного комітету при Наркомосвіти УРСР, друга читалася на засіданні того ж самого комітету. Поряд друкується виклад

доповіді т. Хейфіца “Пролетарське мистецтво” на конференції київського пролеткульту від 4 травня 1919 р. Між цими текстами є нюанси розходження, однак в усіх випадках домінує імперативний тон, стиль обов'язкових резолюцій, що не підлягають запереченню чи сумнівам. А вже в 1921 р. Володимир Сосюра в дусі цих резолюцій з наївною прямолінійністю віршував:

Серп Революції... Фронт Праці... 1 Травня...
Нас тільки Влада Рад до Сонця доведе...⁴

Дискурс пролетарського мистецтва, він же офіційний, державний, швидко поглинув або зліквідував інші дискурси, позбавивши культуру внутрішньої діалогічності.

І в маргінальних, і в офіційному дискурсі культури цього періоду, як бачимо, не було місця для модернізму, жодна група не називала себе модерністичною й не виявляла позитивного інтересу до модерністичних процесів на Заході. Навпаки, спостерігалось неухильне віддалення від Заходу, від зарубіжних європейських літератур, що поступово завершилося цілковитою втратою спільності, в сенсі художньої й філософської мови, між радянськими і нерадянськими культурами. Жодна творча група чи митець (за винятком хіба що Леся Курбаса) відкрито не обстоювала артистичну свободу, лібералізм, максимальне розмикання рамок культури, навпаки, говорилося про накладання обмежень, регламентування, а по суті, культура ізолювалася від зовнішнього світу й не допускала внутрішнього діалогу.

І все ж не завжди сформульована претензія на модерність виявилася і в перелічених вище журналах революційного, до-радянського часу, а пізніше її однаковою мірою демонстрували такі антиподи, як авангардисти-футуристи й неокласици, і навіть засновник пролетарського мистецтва Хвильовий. Як правило, всі вони перебували в силовому полі довоєнного “модернізму”, продовжуючи його або сперечаючись із ним. Поступово ці дебати згасли. Залишився тільки ярлик модернізму як занепадницького, хворого мистецтва, неодмінно навішуваний офіційною радянською критикою.

Тим часом модернізм на Заході формувався як мистецтво розчарування й песимізму, осмислення кризи, зламу всіх основ життя й передовсім гуманістичних цінностей, на яких будувалася поренесансна європейська цивілізація. Мало яка країна світу на початку 20-х могла зрівнятися з радянською

Україною за масштабом антигуманності, а відповідно, за можливими масштабами розчарування в ідеалах прогресу, гуманізму, розуму. Грунт для песимізму, алієнації, розпаду особистості був колосальний, хоча песимізм як філософія швидко опинився під політичною забороною.

І все ж Хвильовий із зневагою згадує про всіляких “доморошених Прустів”, протиставляючись їм з вірнопідданським пафосом: “Письменник вирішив написати роман з живими людьми, себто з звичайними робітниками, з колективістами, з трудовою інтелігенцією, себто реалістичний роман, який би читали робітники, колективісти, трудова інтелігенція, всі ті, хто за проводом комуністичної партії творить нове життя, й до якого б з погордою ставились наші доморошені, скажім, Марселі Прусти”⁵ (“З лабораторії”, 1931). Це означає, що такі Прусти були, або принаймні, що самого Пруста знали в Україні. Віктор Петров це підтверджує, поставивши Марселя Пруста на почесне місце поряд з Гомером і Гесіодом⁶.

“Доморошені Прусти” не могли задекларувати свою естетику відкрито. Модерний дискурс уже в 20-х узагалі не міг функціонувати й розвиватися в критиці. Однак на маргінесі “нової” радянської прози народилася справді нова проза, інтелектуальний дискурс якої виявився цілком модерним, співзвучним з філософськими та інтелектуальними шуканнями європейської модерної літератури. Вона захувала свої наміри, зашифрувала ідеї, що й не дивно в умовах небувалого в українській літературній історії цензурного тиску на культуру. Тому, підходячи до періоду 1920-х, слід передовсім звернутися до проблеми читання.

Проблема читання

Загалом уся літературна продукція 1920-х вимагає специфічного читання. Політичний тиск породжував особисту цензуру. Страх репресій, особливо з початком арештів, убивав навіть надію на щирість вислову. Відверто думки висловлювалися хіба що в листах, і то не у всіх і не завжди.

Двозначністю характеризувався навіть панівний пролетарсько-комуністичний дискурс, закони якого не є темою цієї праці. Спочатку пролетарський дискурс мав дві схеми: 1. Однозначності — коли текст цілком збігався з намірами автора чи авторів. 2. Двозначності — коли текст захував підтекст, який не збігався з офіційно декларованими намірами автора чи авторів. У деяких випадках комуністичною риторикою за-

масковувалася спроба відстояти українськість, національність у “новій” літературі, в інших — свободу мистецтва взагалі.

Існував тип текстів, де обов'язковий, офіційний дискурс з усіма своїми вимогами — посиленням на вождів, деклараціями лояльності, ритуальним повторенням загальноновживаних естетичних формул тощо — використовувався для прикриття. Такі тексти треба вміти читати в широкому контексті творчості того чи іншого автора, розрізняючи справжні думки письменників і обов'язкову риторичку⁷.

Зразки подвійності дискурсу демонструють памфлети й пізня проза Миколи Хвильового, які були спробою під прикриттям комуністичної риторики протягнути деякі неортодоксальні, а тому небезпечні для системи ідеї. Як, наприклад, ідею орієнтації на Європу чи гасло “Геть від Москви!”. Комуніст Хвильовий вірив у багато з тих догм, що проповідувалися пролетарською критикою. Водночас він уже в середині 1920-х пережив розчарування в комунізмі (тобто в реальному втіленні в Україні утопічних мрій його молодості), а відповідно, в собі самому. Роздвоєність Хвильового відбивалася і в ідеях памфлетів, у яких майже кожна думка містила самозапечення, і в деякій істеричності їхнього стилю.

У протоколах ВАПЛІТЕ, на загальний погляд дослідників, вірнопідданський ідеологічний документ мав якимось чином замаскувати істинні наміри ваплітян зберегти українське мистецтво. Це очевидно з контексту, з зіставлення протоколів із творами членів цієї організації.

Значно рафінованіше замасковували свої погляди неокласики. Поезія і критика в них складалися з суцільних пауз, пропусків. Зеров просто не говорить речей, які б примусили його кривити душею. Тому з того, що він не говорить, можна малювати цілу картину його поглядів на суспільство, життя й літературу.

Як свого роду шифр, текст, сповнений недомовлень і натяків, сприймається й роман Валер'яна Підмогильного “Місто”. Численні недомовлення пов'язані передовсім з біографією Степана Радченка, який не просто селяк, а національно свідомий селяк з політичним минулим. У його минулому, окрім боротьби з білими бандами й агітаційної роботи на селі, було ще й “повстанство за гетьмана”⁸. Він згадує, як “...в своїй повстанській кар'єрі, перед тим як викинути червоний стяг, він тримав якийсь час прапор осінніх степів і небес”⁹. Іншими словами, натякає на те, що 1927 р. вже перебувало під суворим табу. Такого ж самого плану натяки є і в Зерова, де Ки-

Ін "золотоглавий На синіх горах" і тут же "золотом цвяхована блакить", яка ще "таїть силу"¹⁰.

В перших оповіданнях Степана Радченка йшлося про "революцію і повстання", а також про суть громадянської війни — "величезного масового зруху, де одиниці були непомітні часточки, зрівнені в цілому й безумовно йому підпорядковані, де люди знеособились у вищій волі, що відібрала їм особисте життя і разом з ним усі ілюзії незалежності"¹¹. Підмогильний пробує обдурити цензорів автокоментарями. Наприклад, у передмові до "Невеличкої драми" він сам зводить значення свого твору до "боротьби з міщанством"¹². Бадьорий текст цієї передмови не розкриває, а маскує істинний зміст роману, значно ширший, ніж "вказував" його автор. Так само в "Передньому слові" до книжки "Як будується оповідання" Майк Йоргансен, найграйливіший і найменш досліджений письменник цієї епохи, оголошував, що має "поширити марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників"¹³, хоча насправді робив цілком протилежне — висміював і підривав його.

Інший тип тексту-шифру зустрічаємо у Віктора Петрова, який, пишучи біографії Костомарова й Куліша, висловлює думки про свій час і в умовах майже повної неможливості говорити правду пропонує універсальні роздуми про кризу літератури і втрату людиною цілості своєї особи й свого почуття. Підмогильний, і Петров ніби й не торкаються болючих проблем свого часу, ніби й не помічають, в яку безодню сповзає радянська Україна, але відшукують спосіб показати своє ставлення до сучасності.

Наприкінці 10-х років письменники й критики ще висловлювалися більш-менш прямо, не ховаючи своїх "задніх думок". У той час "модерністи" консолідувалися в журналах, проблематика й мова яких або становили відлуння попередньої епохи, або були прив'язані до попередньої епохи через її розвінчування. Нова модерність, вимушена зашифрувати собі й говорити непрямо, заявила про себе тільки наприкінці 20-х років.

Відлуння "модернізму"

"Шлях". Дискурс журналу "Шлях" почався як продовження "Української хати". В першому числі за 1917 р. друкувалися статті А. Товкачевського ("Наші сусіди та ми") і М. Сріблянського ("Дігтярники"), за мовою й тоном схожі до тих, які пуб-

лікувалися на сторінках “Хати”. В наступних числах обидва ці автори зникли зі сторінок “Шляху”. В останньому (першому за 1919 р. числі) зблиснуло оповідання Богацького. Крім того, “Шлях” зберіг багатьох поетів та прозаїків “Української хати”. Тут друкувалися Кобилянська й Хоткевич, Вороний (який, крім того, очолював редакційний відділ у Києві), Філянський, Рильський та деякі інші. І всі вони нагадували самих себе, як і літературна продукція — знайома суміш “модерних” і патріотичних мотивів — нагадувала саму себе. Однак пролунали й голоси нових авторів, таких, як Яків Савченко, Дмитро Загуд, Павло Тичина, Олекса Слісаренко, хоча погоди вони не змінили.

Журнал “Шлях” був чи не єдиним регулярним періодичним виданням часів УНР, він з’явився як частина й продовження радикальної історичної зміни, яку знаменувала УНР в українській історії. В цьому сенсі інтерес становить політичний дискурс журналу. Публіцистам “Шляху” здається, що незалежність України здійснилася і їхній журнал відображає період політичної свободи. Журнал себе бачить як “орган незалежної думки”. В редакційних статтях і політичних публікаціях домінують ідеї свободи, творення “нової Вільної України”, українських партій, демократизму й виборності, нарешті, українського соціалізму, відмінного, між іншим, від російського. Федір Коломийченко — видавець і головний ідеолог журналу — бачить Україну як соціалістичну республіку, закликає боротися проти буржуазії за соціалістичний лад і з цього погляду критикує Центральну Раду, особливо її Другий Універсал.

Мистецький дискурс якоюсь мірою продовжує політичну орієнтацію. В його основі лежать ідеї свободи мистецтва та індивідуальності. У статті “Від редакції. Слово про незалежність думки” (перше число за 1918 р.), яка має недвозначно декларативний характер, обстоюється незалежність у всіх її формах і виявах: незалежність України, незалежність думки, нарешті, незалежність культури, насамперед від політики. Десятиліття домінування політичних пріоритетів над мистецькими породили нову аномалію: незалежність мистецтва від політики здається важливішою за незалежність у самій політиці.

“Політика — річ тимчасова ... Політика лише засіб, лише одежина, лише пережиток...” Далі лунає анархічний заклик до митців скинути цей непотрібний одяг політики: “Треба скинути з себе тряпки міщанства і бути готовим швидше остати-

ся голяком, ніж в міщанському колпаці”¹⁴. Незалежна Україна сприймається як незаперечний факт, тож можна просто не звертати уваги на політичні проблеми. Знайома спрощена парадигма: мистецтво існує там, де немає політики.

Естетично “Шлях” стоїть на засадах апології сучасності й необхідності творення новітнього мистецтва, будованого на ідеї цілковитої свободи. Саме тут зароджується потенціал для усвідомлення нового часу, нової модерності в порівнянні з тією, що була якихось кілька років тому.

Проте журналові бракує доброго літературного критика. (Тільки в самому кінці з’являються Меженко й Рудницький, до того ж останній пише надто плутано й претензійно.) Тому свої мистецькі заповіді журнал висловлює в статтях на теми живопису й театру. Він ставить питання про необхідність зламання старих канонів, боротьби з академізмом і динамічного мистецтва. В статті про “статичне” (імпресіонізм і кубізм) і динамічне мистецтво (футуризм) О.Агієнко пише: “Сучасність з її надзвичайно пошвидшеним ритмом у вищій мірі динамічна; вона не може задовольнитися статичним малярством”¹⁵.

Так само й театр має бути сучасним і вільним. “Вільний театр є мета в собі, а не засіб”¹⁶. Знову на перше місце висуватися пошук нових театральних форм європейськими футуристами. В цьому сенсі автор певний, що настав новий час для театру: старі кумири й загалом дух наслідування вже неадекватні. “Наш театр не мусить бути наслідувальним. Нам не потрібно драм під Ібсена, Метерлінка і Пшибишевського”¹⁷. Новий час вимагає не лише динамічного малярства, але й динамічної церкви¹⁸.

Питання європейськості порушується в статті Михайла Рудницького “Багата література”: “В якому розумінні письменство називається європейським, коли воно не стає ніяким діяльником в європейській культурі? Що треба вважати європейською культурою — і яким сучасним духовим потребам яких суспільностей мусить відповідати література, щоби стати джерелом реальних впливів, перетворюючих психологію сучасної людини?”¹⁹ Вперше поставлено питання не сприйняття Європи, а входження в неї до такої міри, щоб вона почувала “наш”, тобто український, голос.

Питання європейськості йде в одному ряду з питанням сучасності: “Наша література не має поки що письменника, з якого душею ми могли б ввійти в світ сучасних проблем і могли почувати себе між ними як поміж друзями”²⁰. Тут же ви-

словлюються ідеї індивідуалізму, елітаризму, критикуються літературні культури.

Серед найновіших гасел — покінчити з наслідуванням “російсько-московської азіатчини”²¹. Загалом усі нові стилі — футуризм, імпресіонізм, символізм — більшою чи меншою мірою видаються запозиченими з російської літератури, яка, у свою чергу, запозичила їх на Заході.

Інтерес до жіночого питання пояснюється поширенням кола суспільних проблем: “Модерне українство хвилює жіноче питання” і “У нас нема національного жіноцтва”²². Однак цитована стаття О.Ковалевського “Жіноче гетто. Спроба характеристики сучасного українського жіноцтва”, а ще більшою мірою стаття М.Рудницького “Жіноча пошуканка світогляду”²³ мають феміністично-антифеміністичний характер, де поряд із деякими ліберальними поглядами на статус жінок у суспільстві пропонуються цілком патріархальні ідеї, забарвлені яскравим жінконенависництвом.

Автори журналу виявляють чутливість до нових тенденцій дня, наприклад, говорять про розпад цілісної особи (на стать, розум і душу) і необхідність нового її синтезу²⁴. Суттєва вада, проте, цієї та низки інших статей — їхня плутаність і філософський дилетантизм.

Перекладів небагато, але в них виявляється модерністична орієнтація в довоєнному стилі. В центрі уваги — представники польської модерні Тетмаєр і А. Немоевський, французький парнасець Катюль Мендес, а також Бодлер, Шніцлер, Гі де Мопасан, Шарль ван Лерберг, Габрієле Д’Аннунціо.

“Шлях” у цілому окреслив дискурс певної модернізації. Бути модерним, сучасним у розумінні цього журналу означало бути аполітичним у мистецтві. Дискурс журналу в основному знаменував перехід від естетизму до динамічного мистецтва, з одного боку, й аполітичного мистецтва спокою в душі ідилій Рильського, чи не найактивнішого автора журналу, — з іншого. Про старий “модернізм” ніколи не говориться. По суті, “Шлях”, особливо у своїй поетичній рубриці, є його останнім спалахом, останнім звуком. Невдовзі він цілком загубився, розчинився в агресивних ідеях нового пореволюційного часу.

“Літературно-критичний альманах” і “Музагет”. “Літературно-критичний альманах” був спробою артистичного видання, яке мало репрезентувати нових митців і нові критичні підходи. Він замірявся, хоч про це ніде не згадувалося, на створення нового типу критики. Не ідеологічної критики, критики з позицій світогляду чи то письменника, чи то само-

го критика, але з погляду того, як зроблено твір, передовсім поетичний. Тут не було ще остаточних рецептів, однак відбувся пошук нових шляхів, що відчуваємо в статтях І. Майдана (псевдонім Д. Загула) “Шукання”, Я. Савченка “Михайло Семенко. “Перо задається”, Якова Можейка (псевдонім Я. Савченка) “Творчість Чупринки”.

Дві взаємопов’язані тенденції полягали в тому, щоб, по-перше, емансипуватися від впливу “Української хати”, попри те що І. Майдан у своїй статті частково переказував головні постулати українського модернізму-естетизму *à la* “Хата”, по-друге, започаткувати нову, формалістичну критику.

Яків Савченко з іронією оголосив про те, що “Українська хата” не витримала перевірки на власний модернізм і європеїзм. Це засвідчено її реакцією на твори Семенка²⁵. Але ще важливіше для Савченка розправитися з поетичним стилем епохи, який утілює для нього Чупринка, один із провідних авторів “Хати”. Він заперечує новаторство Чупринки — ту рису, яку часто йому приписували критики. Чупринка нічого не руйнував, а саме в руйнуванні, за переконанням Савченка, полягає завдання поета. “Чупринка дістав із музеїв старе, пожмакане лахміття, вибив з нього трохи пилюгу і нарядився в те лахміття паяцом, надзвичайно серйозним і трагічним — без дзвіночків і ковпаків”²⁶. Головний критерій для Савченка — адекватність чи неадекватність літератури сучасності. Тому Чупринка вже є надбанням історії, а разом з ним, окрім Олесея, зійшли зі сцени всі, хто були поряд.

І Загуд, і Савченко головним чином аналізують ритми, метрику, образи поезії. Змістом — традиційною темою критики — вони майже не цікавляться. Формалізм у статтях Загула й Савченка становив реакцію як на естетство критиків типу Євшана, так і на утилітарну ідеологічність народників. Аналогічні процеси відбувалися і в російській критиці, що підкривала для себе формалістичну школу. В англомовній критиці їх засвідчила поява “нової критики” й статей Т.С. Еліота.

Захищаючи Семенка від “Хати”, Савченко на цьому етапі оцінював його досить скептично. На думку критика, Семенко не відчуває метра й ігнорує ритм. Його найкраща сторона — ритми. Хоча сам протест Семенка не є надуманим, він вилився в “помилкових формах” і не дав результатів. І все ж сам протест — справа похвальна, а позитивні наслідки в майбутньому можливі.

“Музагет” у цілому продовжив формалістичну тенденцію критики. Іван Майдан писав про “Поезію як мистецтво”, а Меженко рецензував нову книжку Тичини передовсім з акцентом на формі. Загалом наголос ставився саме на майстерність (на противагу “Мистецтву”, яке впродовж 1919 р. виробляло концепцію пролеткульту), на національне, а не соціальне, на індивідуалістичне, а не колективне мистецтво. (Савченка вже немає поміж авторів, він перейшов на позиції пролетарського мистецтва.) В 1920 р. деякі ідеї “Музагету” звучать як крамола. І.Майдан говорить про те, що всі художники спостерігають боротьбу між національним і соціальним рухом. По суті, другий уже перемиг, хоча симпатії автора на боці першого. Він же засуджує всіляку тенденційність у поезії. А Меженко пише: “Я абсолютно не вважаю можливим для критика розібрати поезії і поетів з точки погляду їх ідеологій; цей прийом, власне, стоїть не вище від методів “Української хати” та ЛНВ”²⁷.

Як і в альманасі, у “Музагеті” лейтмотивом проходить ідея культурної емансипації від Росії. Тому музагетівці критикують Семенка, вадою якого вважають вторинність щодо російських зразків. Савченко, не вибираючи висловів, закидає Семенкові “фальшивий, позичений” тон і те, що Семенко повторює “нахабство московських бездарностей”. У всіх статтях “Музагету” звучить ідея необхідності створення самобутнього національного мистецтва, підкреслюється неприпустимість наслідування російських авторів. Якщо вже навчатися, то слід навчатися в Європі.

Дещо окремо стоять статті Леся Курбаса в альманасі — “Театральний лист”, у “Музагеті” — “Нова німецька драма”. По-перше, тому що він єдиний торкається проблем театру. По-друге, він єдиний у своєму поколінні переконаний західник, який відчуває не лише зацікавленість, але й співзвучність із певним сучасним культурним процесом, у цьому випадку театральним, що відбувається поза Україною. “Виключні обставини одрізали нас цілковито від Європи. Зв’язок духовний перервано ще з вибухом війни...” Далі Курбас говорить про нове німецьке покоління, що, “не дивлячися на німецькі кордони — до нас дуже близьке”²⁸. У фіналі статті “Нова німецька драма” Курбас іронізує над формулою “гнилою и отсталый Запад”.

Він не блукає в пошуках теорії, як це роблять Загул чи Меженко, а, здається, знає, що є “нова сучасність”, і тільки в ній бачить перспективу. Треба зламати всі попередні театральні

традиції: “Мусить прийти нове покоління, сильне волею і індивідуальностями, що, як непотрібну шмату, викине з театру весь хлам традиції, шаблону, нутра і безграмотності, перед яким наші плосколобі патентовані громадяни палять фіміа-ми”²⁹.

Головний ворог театру, на думку Курбаса, — реалізм. “Реалізм... ця найбільш протимистецька проява наших днів, все-владно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух”³⁰. Другий ворог — література. Література вбила актора й театр. Має відбутися перехід від театру літератури (в сенсі літературщини) до театру.

Курбас пропонує свою, досить містку формулу сучасності як “доби еклектизму”. Однак “людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дисгармонійності”³¹.

Виступ “Музагету” досить критично оцінило “Мистецтво”, журнал, який виробився майже в цілковитий антипод “Музагету”. Він виходив у 1919—1920 рр. у Києві й прагнув одночасно утвердити футуризм та ідеї пролетарського мистецтва.

“Мистецтво”, або Авангард як антимодернізм

Свого часу дебют Михайля Семенка осміяли Вороний, Євшан і Сріблянський. Семенко ж, у свою чергу, серед тих цінностей, які він прагнув скинути, відвів “Хаті” не останнє місце. Проте одна справа — неприйняття локального й не зовсім справжнього “модернізму” в поезії до першої світової війни, інша — ставлення до модернізму і модерності в широкому філософському й естетичному сенсі.

Співвідношення між авангардом і модернізмом є однією з старих проблем критики, яка не вирішується однозначно. В американській критиці, наприклад, ці два поняття майже синонімічні. В іспанській, навпаки, вони є протилежними. Загалом європейська критика не схильна ототожнювати модернізм і авангард. Адже навіть на перший погляд важко поставити в один ряд авангард з його історичним запереченням традицій і певний традиціоналізм європейських модерністів на зразок Томаса Мана, Франца Кафки чи Т.С. Еліота.

На думку М. Калінеску, “історично авангард почався з драматизації певних складових елементів ідеї модерності і з перетворення їх на наріжний камінь революційного етосу”. Але

водночас теоретично “авангард у всіх відношеннях значно радикальніший за модерність. Він менш гнучкий і менш толерантний у нюансах, природно, значно догматичніший як у сенсі самоствердження, так і, відповідно, в сенсі самознищення. Авангард запозичує практично всі свої елементи від модерної традиції, але водночас їх підриває, перебільшує, ставить у найнесподіваніший контекст, змінюючи їх при тому до цілковитої невпізнаності”³².

Зміст поняття “авангард”, як і поняття “модернізм”, має свої конкретні особливості не тільки в кожній національній літературі, але й на кожному етапі розвитку цієї літератури. У цій праці йдеться про український авангард самого початку 20-х років, власне, зламу другого й третього десятиліть нашого віку, коли його політичне й естетичне обличчя не було ще таким виразно однозначним, яким воно стало за якихось п'ять — десять наступних років. Цей авангард, який асоціюється передовсім з постаттю Михайля Семенка, має досить мало спільного з наступними українськими авангардами, зокрема тим, що народився в середині 80-х років.

Дебютуючи, український авангард прагнув привласнити роль істинного модернізму, справді сучасного мистецтва сьогоднішнього дня. Головним об'єктом його заперечення була попередня традиція народницького вірша, а також не меншою мірою й вірша “модернізму” в душі Вороного — Олеса — Чупринки — Філянського з його сумішшю патріотизму й естетизму. Завдання авангарду полягало в деструкції обох традицій, у знищенні “красивої” поезії взагалі, у витворенні нової мови української літератури й просто в епатажі без конкретної цілі. За поверховими, формальними ознаками таке авангардне явище, як футуризм, виглядало як модерністичне й таким часто дотепер сприймається. Зокрема, М.Мудрак вважає Семенка центральною постаттю артистичного модернізму в Україні³³, а Лео Кригер (за цим псевдонімом ховалася дочка поета Ірина Семенко) в ґрунтовній передмові до виданого в Німеччині передруку творів поета зазначала: “Семенко був на Україні істинним пророком модернізму в найширшому значенні цього слова”³⁴. Сам Семенко себе до модерністів ніколи не зараховував, асоціюючи модернізм зі своїми ненависними ворогами — Вороним, молодомузівцями, хатянами. Проте ще на самому початку своєї футуристичної творчості він задекларував, що “шукає квінтесенцію модерного життя”³⁵.

У час свого зародження й розквіту футуризм претендував на роль найповнішого виразника сучасності. Це була урбаністична сучасність, така малопоширена й квולה в попередній українській літературі, що самі її запровадження, її поетична мова вже видавалися революцією. Це також була технократична сучасність. У ній, як і у відповідних текстах, найбільше цінувалися динаміка, активність, рух, технічний прогрес. Від руху машини чи аероплана — до руху суспільства (революції). Однак ця сучасність із часом виявилася тільки поверховим, зовнішнім образом істинної сучасності. Авангард і футуризм не демонстрували інтересу до внутрішнього світу людини, до людини взагалі. В рамках авангардного світу людина була радісним конформістом, покликаним знищити на своїй дорозі все, що тільки надавалося до знищення, крім того, вона була дисциплінованим фанатиком, котрий в ім'я нібито свободи легко відкидає все, що не збігається з його переконаннями. В поезії Семенка періоду 1918—1922 рр. домінує образ “залізної людини”, тобто залізного чоловіка, неодмінного переможця, стального, вольового, непідвладного почуттям, байдужого до любові, для якого жінки — лише нічні тіні міських вулиць, а його поетичний фон — асфальт, бензин, кров. Це — людина натовпу, котра лише в натовпі відчувається зручно. Антипсихологізм Семенкової поезії особливо очевидний у його любовних віршах, у яких він не так передає свої почуття, як шукає визначення любові. Тільки тепер кохання вже не “солодкий црунок” у стилі “Молодої музи”, воно має епатажно-футуристичне визначення на зразок: “Кохання не любить ширості — кохання любить гру...”³⁶

Футуризм Семенка був концептуальним явищем. Це помітив ще Савченко, зазначивши, що в Семенкові воюють митець і теоретик: “Приймаючи світ теоретично і, може, навіть психологічно в певній “футурній” концепції, він, Семенко, при спробах інтерпретувати ту концепцію в формі образів і фарб зараз же виявляє слабкі сторони свої яко художника, інакше кажучи, він, яко художник, має замало сил для відповідного ствердження і санкціонування тих етапів, які пройшов Семенко яко теоретик-футурист”³⁷. Тому його вірші — моделі футуризму, а не футуристичні вірші. Він виробився “в лабораторії інтелекту”.

Лабораторію, в якій дистилювалися засади авангарду, можна прослідкувати за численними статтями та маніфестами передовсім самого Семенка, а також деяких його прихильників.

Максималістичне антинародництво визначило дискурс першого маніфесту українського авангарду (футуризму), яким був короткий авторський вступ до книжки Семенка "Дерзання" (1914) під заголовком "Сам". Воно втілювалося в тепер уже знаменитій браваді: "Я палю свій "Кобзар", — і формулі, яка могла б так само належати критикам "Української хати": "Де є культ, там немає мистецтва"³⁸. Ще два теоретичні тексти того ж самого року — "Кверо-футуризм" (передмова до збірки віршів "Кверо-футуризм") і "Pro Domo Sua" — спрямовані проти "Хати", "Ради", "Дзвону", марксистів та "прочих подлих людей", апологетів "рідного". З більш серйозних ідей тут висувалася теза про те, що мистецтво є рух, процес, "стремління", "динамічний лет", плинність, тимчасовість, нарешті, декларувалася формула: "Відсутність принципів в філософії, відсутність тривалого в мистецтві — се постулати кверо-футуризму"³⁹, — етичні наслідки якої стали очевидними тільки після більшовицької революції.

Злиття естетичного й політичного радикалізму відбулося після війни і дістало дальше теоретичне обґрунтування в статтях Семенка "Мистецтво переходової доби" (1919), "Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест)" (1922), "Деякі наслідки деструкції" (1922), "Організаційний принцип і мистецтво слова" (1922), "Поезюмалярство" (1922) та ін. На зламі 10-х і 20-х років з'являється нове визначення футуризму як мистецтва переходової доби від капіталізму до соціалізму, мистецтва революції. Головною ознакою цього мистецтва називалася деструкція, до того ж не лише мистецька. Після завершення деструкції й ліквідації буржуазного мистецтва мала початися доба конструкції нової штуки й нового ладу. "Що революційніше пройде деструкція ("поглиблення революції"), то чистіша буде конструкція (або "синтеза...)"⁴⁰, — проголошував Семенко. З цитованих статей Семенка, а також з інших його теоретичних заяв видно, що для авангардистського мислення властиве спрощення політичних, а також естетичних рецептів, яким митець сліпо підкоряється. Заклик до нонконформізму, таким чином, стає фундаментом конформізму, декларована колись "відсутність принципів" — всеохопним принципом.

Поезія Семенка продовжувала його теорії в поетичній формі. Вона була не так поезією, як ще одним способом висловитися. Не так художнім світом, як голим дискурсом. Вона говорила, фіксувала, імітувала ритми життя й епатувала тих, хто ці ритми не хотів сприймати. Вона прагнула в нього втручатися

ся, як і належить авангардові, вона бачила себе зброєю. Хоча при ближчому розгляді виявлялося, що вона не стільки правдиво імітувала, скільки видавала бажане (бажане самим поетом) за дійсне, показуючи прихід майбутнього в оптимістичних, мажорних тонах. Прагнучи передовсім звучати в унісон з реальним життям, поезія футуризму напрочуд швидко відійшла від нього, почавши фальшувати його, виконуючи ідеологічну роль.

У спадок українському авангардові від попередників дісталися непереосмислений канон класиків, неподолана поетична й загалом літературна традиція, застарілі канони жанрів та самої мови. Тому бажання авангардистів — у цьому вони були єдині з неокласиками — змінити мову поезії є зрозумілим.

Деструкція певних художніх форм, традицій і філософських систем (як уже не раз повторювалося) є невід'ємною ознакою модернізму. Авангард (футуризм), який привласнив собі деякі атрибути модернізму, став проповідником деструкції. Деструкція, яку здійснював Семенко, поширювалася не лише на попередню художню форму, відтак і традицію, а на культуру взагалі з усіма її традиціями. Аналогічне завдання ставив перед собою і Валер'ян Поліщук та деякі його послідовники в динамічному конструктивізмі. В плані ставлення до традиції всі прихильники футуризму й авангарду бачили себе руйнівниками.

Дискурс деструкції поступово перейшов у дискурс насильства. Деструкції поетичної форми або поетичної традиції відповідало знищення цілого ладу життя. Революція означала ліквідацію старого суспільства, боротьбу, війну. Насильство, отже, ставало частиною нової динамічної реальності, самою поезією.

Не випадково в самому понятті “авангард” міститься військова, агресивна метафора. Крім того, цілком зрозуміло, чому, будучи поняттям культури, “авангард” є так само терміном з політичної мови радикалізму. “Авангардом пролетаріату” себе називала компартія. Тут полягає один з головних парадоксів авангарду, властивий, між іншим, не лише українській чи російській літературі, де літературний авангард виявляв небувалу політичну лояльність. Завжди і всюди заклик авангардистів до абсолютної свободи, до ламання всіх канонів, норм і форм поєднується з надзвичайним фанатизмом або з вимогою фанатизму у виконанні цього заклику. Ця амбівалентність — між амбілогією повної свободи й дисциплінованістю політичного фанатика — виявилася вже в першому “Маніфесті сюрреалізму”.

му”, написаному 1924 р. Андре Бретоном. Очевидно, передчуваючи такий розвиток подій, Шарль Бодлер висловлював негативне ставлення до явища й до терміна “авангард” у тому його вигляді, як воно існувало в 60-х роках минулого століття у Франції. Він говорив: “З приводу французької пристрасної любові до військових метафор. У нашій країні кожна метафора носить вуса. “Бойова школа літератури”. “Втримати форт”. “Високо нести прапор...” Інші військові метафори: “поети битви”, “літератори авангарду”. Це уподобання до військових метафор — ознака натур, які самі собою є не бойовими, а створеними для дисципліни — інакше кажучи, для конформізму, — натур глибоко домашніх, таких, як бельгійці, котрі здатні думати лише в унісон”⁴¹. Михайль Семенко, хоч і не знав цього висловлювання Бодлера, як і загалом його творчості, інстинктивно відчув, що вони перебувають по різні боки естетичних барикад, і зарахував Бодлера до “жертв побуту”, до тих, які тільки й здатні, що “відбивати” життя часів занепаду капіталістичної доби⁴².

Творчість Семенка часів журналу “Мистецтво” просякнута апологією бадьорого знищення старого ладу, тріумфальної соціалістичної революції, відповідно, оптимістичного й легкого вбивства захисників старого ладу чи тих, що асоціювалися з “темними силами”:

Темні сили радіють. Заженем їх у нори!
Розіпнемо на стінах, хто коритись не міг!
Хай покриють всю землю червоні прапори —
Лише той веселий, хто світ переміг! —

пише Семенко в “ревфутпоемі” “Тов. Сонце”⁴³. І далі продовжує:

Пролетів грузовий з симетрією багнетів
Закахикали від бензодиму.
І підкреслили: з буржуя ми зробимо котлету:
Нічого панькатися з ними⁴⁴.

У “поезофільмі” “Степ” візії технократичного майбутнього поєднуються з такими імперативами, як “Виженем, виріжемо без жалю...”⁴⁵, що пізніше відгукнуться в тичинівському хрестоматійному: “Будем, будем бить! Будем, будем бить!”

Поряд із Семенковими творами в журналі “Мистецтво” друкуються “радісні” вірші Василя Еллана:

Промерзло згадує Париж
 Про дні кривавого терору.
 І гільйотини гострий ніж
 В тумані — близько... Скоро ... Скоро...⁴⁶

І вірші Василя Чумака з майже нав'язливими образами крові:

Краплю крові. Кожну хвилину краплю крові — місту...⁴⁷

І не менш кривавого Кліма Поліщука. З ними всіма в унісон продовжує Тичина в уславленому "Псалмі залізу":

Це що горить: архів? музей?
 А підкладіть-но хмизу!..⁴⁸

Між віршами Семенка, Еллана, Чумака й навіть Тичини в постизації руйнування і знищення не така вже й різниця. Семенко чи не перший поширив принцип деструкції до всеохопного підходу до життя, звільнення від обтяжливої старої моралі. Це не просто футуристичний мотив, це загальна тема дня. Закінчатся революція, громадянська війна, однак у суспільстві залишиться бажання покладатися на силу. Деструкція форми чи канону відійде на другий план (формально поезія ставатиме дедалі одноманітнішою, а проза нецікавішою), проте в широкому масштабі зостанеться бажання позбутися старої моралі й просто спокуса вбивати. Тому далекий від будь-яких формальних експериментів чи взагалі вишуканої поетичної техніки Володимир Сосюра 1923 р. писатиме про цілком реальні бажання, які викликатиме в нього вигляд міського базару:

І од базару сонце меркне,
 шпурнув би бомбу прямо вниз,
 щоб розлетілись феєрверком
 червінці, пальга і штани..⁴⁹

Зі "Шляхом", "Літературно-критичним альманахом" і "Музаїстом" "Мистецтво" поєднується тільки одним — дискурсом емансипації від Росії. Коряк в есе "Чистилище" засудив російський слов'янофільський месіанізм і поставив запитання: "Але як бути з Україною? Чи вона є, чи її нема?"⁵⁰ Відповідь — свого роду український месіанізм, попередник того, що його через якихось шість років обстоюватиме Хвильовий. У цій статті, написаній ритмічною прозою, пошук українськості, рево-

люція, західництво зливаються в одну дивну, еклектичну сполуку:

“Революція зі сходу ферментується у нас для перетворення в Західну революцію...

... Україна є. Україна — перша хвиля революції на Заході Європи.

Україна — чистилище. Тут революція гартується до найбільшого і останнього ступня.

На Захід!

Наше мистецтво пролетарське позбудеться російських інтелігентських впливів.

Шукаймо нових форм!”⁵¹

Коряк вірить у недогматичність власного слова й літературної спільноти, яка стоїть за його “ми”. А крім того, він навіть по-своєму західник. У “Мистецтві” загалом починає формуватися цілком новий тип західництва, звуженого, політизованого-тенденційного у своїй суті. Воно полягало в пошуках на Заході пролетарського мистецтва. Тому на перший план виступали такі явища, як поезія чартистів, або пролетарська поезія у Франції, чи трактування Еміля Вергарна як народного письменника. Такий спосіб тенденційного, ідеологічного перерхитування західних літератур зберігся в офіційній українській радянській культурі аж до 70-х років.

Журнал “Мистецтво” закрийється в 1920 р. Але авангард буде розвиватися, відроджуватися під іншими назвами й пропагуватиме свої ідеї в інших друкованих органах та публікаціях, таких, як “Семафор у майбутнє” (1922), “Катафалк мистецтв” (1922), “Жовтневий збірник панфутуристів” (1923), “Гонг Комункультга” (1924), “Бумеранг” (1927), нарешті, в журналі “Нова генерація”, який виходив у Харкові в 1927 — 1930 рр.

Поступово напрям, який починався як європейська течія, споріднена з італійським футуризмом і ним наснажена, який 1922 р. публікував роз’яснення своїх мистецьких позицій англійською, французькою та німецькою мовами, в другій половині 20-х рішуче стане на антиєвропейстичні позиції. В 1927 р. авангардисти будуть підкреслювати, що “червоний ренесанс” іде не з Заходу, а зі Сходу. Журнал “Нова генерація” тоді ж виступить із критикою проєвропейських орієнтацій Хвильового, натякаючи, що добре знає, “куди хиллять такі “європи”, і оголосить про те, що стоїть на засадах інтернаціоналізму⁵². Так званий європеїзм пізнього авангарду, зокрема “Нової генерації”, матиме строго вибіркового характер. Журнал широко публікуватиме матеріали про ліве мистецтво

Франції та Німеччини й принципово ігноруватиме ті явища, котрі, на його думку, були ознакою капіталістичного занепаду.

З часом теоретичний дискурс авангарду ставатиме дедалі простішим і прозорішим, його філософія — однозначнішою, демонструючи опозицію між авангардом — мистецтвом простим — і модернізмом з його ускладненим, інтелектуалізованим поглядом на життя. Так само посилюватиметься антиелітарний дискурс авангарду в цілому й Семенка зокрема, який дебютував з претензією на вибраність своєї постаті та невеликої групи прихильників. Авангардистам уже мало буде сказати, що “наше оточення — пролетаріат”, вони поставлять амбітну мету: “для своїх читачів ми мусимо бути організаторами нової психіки, нової зростаючої людини, нової рани”⁵³.

Псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифілософізм, антиіндивідуалізм, антиелітаризм, антипсихологізм, нарешті, інтологія насильства, характерні для українського авангарду часів журналу “Мистецтво”, до кінця 20-х років увиразняться й досить ясно окреслять його як принципово антимодерністичне явище.

Неокласицизм — філософія консервативної модернізації

Неокласики, як і футуристи-авангардисти, у свій спосіб прагнули розправитися з поетичним “модернізмом”. У цьому сенсі антимодернізм на рубежі 20-х був провідним дискурсом дня. Неприйняття “модернізму” у неокласиків співмірне з неприйняттям народництва, його критичних принципів та вироблених на їхній основі канонів.

“Модернізм” неокласики асоціювали з “Українською хатою”, зокрема з її поетичною рубрикою. Націоналістичний, індивідуалістичний, ніцшеанський дискурс “Хати” у 20-х із зрозумілих причин швидко загубився. Отже, в “Книгарі” знаходимо вкрай жорсткі оцінки Зерова на адресу Олесья, Чупринки, Філянського, взагалі поезії “Хати”. Не менш критично про “Українську хату” та її “модернізм” писав Павло Филипович (“Молода українська поезія” (1919) та інші статті). Хоча сам Филипович часом говорить дещо таке, що міг би сказати Фішкін або Сріблянський: “...одна лише ніжність-м’якість не може задовольнити. Не можна жити без мужності, волі, сталості!”⁵⁴ В руслі цього потягу до “мужності” й “волі” він під-

тримує динамізм, активність, “вольове стремління”, властиві новому рухові поезії Заходу й Росії, хоча футуризм Семенка не приймає одразу й принципово. Филипович звинувачує Семенка в подвійній вторинності: щодо російських футуристів, які, у свою чергу, були вторинними щодо італійських засновників цього напрямку, а про книжку “П'єро задається” (1918) пише, що її “треба признати явищем негативним”⁵⁵.

Стосовно “Української хати” Филипович зазначає, що “журнал хотів одійти від банальщини патріотичних переспівів Шевченка і переспівів російських громадянських поетів, а також од панування етнографічних мотивів. Але поети, які повинні бути проводарями, майже не переходили за межі старого, давно знайомого”⁵⁶. Так народився компроміс між новими прагненнями й старими народницькими кліше, етнографічними мотивами, сентименталізмом і, відповідно, широким вживанням пестливих, зменшених форм слів. Филипович говорить про Вороного як про “типового сентименталіста”, чий “модернізм” — “се зовнішні дрібні риси”⁵⁷. Не випадково слово “модернізм” критик бере в лапки, натякаючи на неадекватність терміна.

Підкреслений раціоналізм поезії неокласиків був реакцією на надмірну емоційність і культ чуття “модерністів”, а її статика — антитезою до псевдодинаміки попередників. (Загалом динаміка видавалася ознакою поверховості. Згадаймо, як Зеров аналізував поверхову просторову динаміку в романі Винниченка “Сонячна машина”.) Стриманість, спокій виставляється неокласиками як найвище досягнення поезії⁵⁸. Вони його проповідують і втілюють у своїх творах у найнеспокійніший, найкритичніший момент української історії ХХ століття.

На противагу містиці (поривам *ins Blau*), якою так само грішили “модерністи”, неокласики запропонували іронічний скепсис. “Тонкосльоза сентиментальність, з’явище в українській поезії ендемічне, переможно вступала в свої права”⁵⁹, — зауважував Зеров про поезію рубежу віків, далі згадуючи Вороного. На цьому фоні Зерову (як і колись Франкові) імпонує “твердий і мужній тон” Лесі Українки. Від прикладу Вороного, який “своїм “Ad astra” дав зразок таких наївно публіцистичних лементаций на зоряну адресу”⁶⁰, Зеров у середині 20-х застерігав Тичину.

Неокласики були найбільшими чи, точніше, єдиними послідовними естетамі свого часу. Цей естетизм виявлявся не в нескінченних закликах і апеляціях до Краси, як це робили “модерністи”, рідко зважаючи на поетичну форму, а в красі,

міленій у рафінованій формі вірша і в характері поетичного переживання.

У статтях про Лесю Українку та Івана Франка Зеров якоюсь мірою реабілітує їх як поетів. Зеров доводить, що вірш Франка формально багатший від вірша “модерністів”. Інтерес до Франка й певне звеличення Франка-поета є так само формою критики “модернізму” та його канонів першої декади століття.

Переборюючи вплив “модернізму” 1901 — 1914 рр., його мову й риторичні кліше, неокласики на свій спосіб модернізували культуру. Модернізація за неокласичною моделлю полягала не в деструкції всього попереднього досвіду, як це робили авангардисти, а в консервації певних форм культури, у свого роду поверненні до джерел, які здебільшого лежали за межами національної традиції.

І все ж неокласики й футуристи виступають своєрідними конкурентами в боротьбі з “модернізмом”. Це поглиблює антагонізм між двома взаємовиключними течіями й естетиками, які перебувають на протилежних полюсах культури. Ясно, що авангард як деструкція слів, образів і форм неокласикам не може імпонувати. Ще менше — як мистецтво, “пристосоване до вимог революційного часу”⁶¹. Зеров ніби не помічає футуристів, авангард упродовж усього часу своєї творчості. Книжки Семенка — ці “жмутки” “щоденних записів віршованих”⁶² — не викликають у нього жодної симпатії, адже поезія аж ніяк не здається йому реєстрацією досвіду.

Найдалі авангардисти і неокласики розійшлися в розумінні сучасності. Якщо перші з ентузіазмом її приймали й творили для неї мистецтво, то другі не менш уперто уникали її, показуючи цим своє неприйняття як “оспівування фабричного димаря та повстання проти капіталу”⁶³, так і всього того, що реально відбувалося в країні. “Його політична акція — пасивність професора й ученого”⁶⁴, — писав Віктор Петров про Костомарова. Та ще більшою мірою ця фраза стосується його самого і його колег-неокласиків. Сучасність стала фетишем для пролетарських критиків (Коряка, Дорошкевича та ін.), які добре відчували, що неокласики її свідомо ігнорують. Вони кидали неокласикам гасло “Геть від сучасності!”, а Зеров відповідав їм, характеризуючи поезію Рильського: “Я маю еретичну думку, що в двох цих поезіях (див. статтю “Літературний шлях Максима Рильського”. — С.П.) ... далеко більше живих рисок, по яких колись можна буде пізнавати нашу добу, аніж

у всіх “виробничих” віршах і у всім віршованім виробництві Х, Y і Z-тів”⁶⁵.

Як уже зазначалося, дискурс неокласиків складається з численних пауз, умовчань, найсуттєвіше з яких окреслюється поняттям “історичного сьогодні”. Демонстративно не помічаючи його, вони висловлювали в такий спосіб свою оцінку. За мовчання поступово стало одним із принципів. Саме тому для Рильського Ніцше — філософ, який поклав “на уста мовчання”⁶⁶. Той самий Рильський пише про мовчання цілий вірш:

Не показать, а заховать я хочу —
В моїх словах душі моєї цвіт
Моїх бажань чутливість півжіночу
І рідних душ надзоряний привіт.

Не сявом, а димом фіалковим
У присмерковій музиці зітхань
Я пропливу незрозумілим словом
За дальню грань⁶⁷.

Зеров пояснив цей вірш впливом символізму. Однак угаювання думки, майстерність підтексту — звичайно, явище ширше за чисто артистичний прийом.

У 20-х роках, як уже зазначалося, це вміння набирало різних форм. Були й граничні вияви затаювання: після несправедливої критики цілком замовк Володимир Свідзінський, а Михайло Орест (Зеров), який писав з початку 30-х років, знаючи долю брата й усієї літератури, не ризикнув вийти зі своїми віршами “на люди”. Василь Барка заховався іншим способом — він імітував стиль часу, щоб 1946 р. цілковито від нього відмовитися й заговорити своїм голосом.

У домені поезії неокласики нарешті розправилися з романтизмом, чого не спромоглися здійснити українські “модерністи”. “Модернізм”, який на глибинному рівні так і не зміг розірвати з парадигмою народництва, на рівні стилю схилився до псевдоромантичної сентиментальності й містицизму. Неокласики знали “ціну” антинародницьким деклараціям “модерністів” і оголили поверховість війни “модерністів” з народниками.

Отже, переборювання “модернізму” полягало також у подоланні реанімованого “модерністами”, зокрема такими, як Олесь, романтизму. “Це те епігонство старого романтизму, що трималося в поезії російській і нашій дуже довго, опуска-

ючись все нижче і нижче. Олесь на деякий час своїм хистом, безпосереднім і сильним, підживив його і роздмухав..."⁶⁸ На думку Зерова, Олесеві бракувало літературних ідей. Переживання громадянські знайшли в нього "неглибокий, але красивий відгомін"⁶⁹. (Останнім Олесь імпуонував Грушевському, який написав передмову до празького, очевидно, 1925 р., видання його поезій 1903—1923 рр.)

Неокласики, передовсім Зеров і Филипович, виявили віддвілий уже романтизм у поезії Олесь та інших і протиставили романтичному ідеалові класичний. А оскільки в українській культурі відсутнє класичне в європейському сенсі, його замінила класична, грецька і римська, античність, а також європейська класика, в якій особливе місце посіли французький Парнас і символізм.

У цьому сенсі неокласики частково виконували модерністичну місію. До них можна віднести слова Габермаса: "...модерн шукає своє власне минуле в ідеалізованому образі середньовіччя, протиставляючи класичне романтичному"⁷⁰.

Поезія неокласиків мала два головні джерела: символізм (російський, французький) і парнасізм. Символізм, як уже неодноразово підкреслювалося, був предтечею, імпульсом і животворним ґрунтом східноєвропейських модернізмів. Проте українські "модерністи" не здійснили символістичної революції, не засвоїли належною мірою досвіду європейського, передовсім французького, символізму. Символізм у творчості таких поетів, як Яків Савченко й Дмитро Загуд, виявився вторинним і вкрай недовговічним явищем. Усяке нерозв'язане завдання автоматично переходить до наступного покоління. Засвоїти поетичний досвід символістів і систематично перекласти їхні твори судилося неокласикам.

У статті про Рильського Зеров детально спинився на символістичній спрямованості поезії свого колеги, на його завдяченості не тільки Іннокентію Анненському, але й Бодлеру. Останнього сам Рильський називає одним із "внутрішніх сучутників" (поряд із Гайне і Ніцше)⁷¹. Зеров підкреслює в поезії Рильського "естетичну вимовність пози, ефекти тонкої, не оглобельної епатації" і вважає, що Рильський шанує Бодлера за "яскравість його літературного позування"⁷². Між іншим, дещо раніше (в 1919-му) Павло Филипович у рецензії на нову збірку Рильського згадує, як останній писав у журналі "Шлях": "Воно б і хотілося нам мати своїх Едгарів По, Метерлінків, Пшибишевських, своїх Маларме, Верленів, Блоків, Іннокентіїв Анненських чи своїх Рембо або навіть Маяковських, — але чи

не замало у нас для такої рафінованої культури *грунту під ногами*? Або чи не замало поки що талантів?” На це Филипович відповідає: “Рильському таланту не бракує. І він досить обережно береться за “модернізацію” української літератури, хоче найти ґрунт під ногами...”⁷³ Сам Рильський в іншій короткій рецензії в тому ж журналі “Шлях” писав: “Це ще не горе, що нема новаторства: я не прихильник “примусової модернізації”. Я навіть люблю консерватизм літературний — коли він є стремлінням до абсолютної, “парнаської” досконалості форми”⁷⁴.

Друга тенденція неокласиків (і Рильського в трактуванні Зерова) — парнасизм. Це — “класичний стиль, з його зрівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі”⁷⁵. В уславленому сонеті 1921 р. Зеров згадує Леконта де Ліля та Жозе Ередія як ті вершини, до яких Рильський наближається. (У статтях ще однією такою вершиною названо Міцкевича — романтика, що культивував класичні форми.)

Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.

Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжні верхогір'я⁷⁶.

Але Парнас як школу у французькій поезії можна трактувати ширше. І як неприйняття політичної злободенності, і як обов'язковий філософізм, інтелектуалізм вірша, і як суверенність мистецтва, і як елітаризм, призначеність мистецтва для вибраного кола цінителів, а не для натовпу, і як зверненість до класичного минулого, а не до сучасності з її сумнівним прогресом. Усе це, звичайно, знав і приймав Зеров, називаючи лише деякі формальні особливості парнасизму.

Юрій Шевельов, характеризуючи філософію неокласиків, писав: “Як усі ті, чия “мудрість” — “шафа книжкова” (Зеров), вони схильні до іронії, скептицизму, своєрідного фаталізму, почуття відносності явищ життя і, зрештою, просто песимізму. ... Вони оптимістичні в своїх вчинках, себто в своїх творах (Слова поета — його діла), вони песимістичні в своїх програмах, поглядах, світовідчутті”⁷⁷. Шевельов таким чином поставив знак рівності між інтелектуалізмом і песимізмом, що далеко не завжди правомірно.

У неокласиків це якраз було навпаки. Їх заторкнув загальний дух оптимістичного ренесансу, властивий початкові 1920-х років. Руйнування старих літературних канонів, боротьба з “модернізмом” і народництвом на фоні будувannya України проходили з оптимістичним настроєм. Пізніше в Зерова, наприклад, з’являються окремі песимістичні ноти. Однак серйозного, глибокого, модерного песимізму неокласицизм у своєму прагненні стриманості, об’єктивності, відстороненості не міг собі дозволити в принципі. Розчарування, відчай, песимізм — надто сильні емоції, які неокласицизм виключав. Якоюсь мірою песимізм нейтралізувався скептичною відстороненістю від життя і вірою в рятівну силу краси й мистецтва.

Проте в критиці Зеров чіткий, жорсткий, безжально-іронічний. Він скептично ставиться до всіх догм, канонів, ритуалів, міфів національної літератури. Першою основою його критичного методу були тверезість і скепсис. Другою основою став формальний аналіз. І хоча перші зразки формалістичної критики поетичного твору запропонували Савченко, Загул і Меженко, а пізніше до прози його застосував Йогансен (“Як будеться оповідання”), формальний аналіз, принцип “як написано” послідовно й плідно запровадив саме Зеров.

Не визначаючи це як своє завдання, у працях з історії літератури Зеров зламав народницькі канони українських класиків. У цьому сенсі завдання ставилося так само різко, як його ставили Євшан і хатяни. Але основи деканонізації були іншими. Зерова цікавило не те, що “хотів” зробити той чи інший письменник, не його психологія, індивідуальність, “національна душа”, свобода, воля тощо, а зміст текстів у контексті інших текстів, як українських, так і неукраїнських, їхня відповідність чи невідповідність часові. Зеров чутливий до внутрішньої історії літератури, в якій не час чи бажання народу, а самі тексти породжують наступні тексти, отже, чутливий до інтертекстуальності в широкому сенсі.

Не політична, не ідеологічна, не утилітарна, його історія літератури XIX й початку XX століть, утілена в працях “Українське письменство XIX ст.”, “Від Куліша до Винниченка”, “Нове українське письменство”, позбавлена пафосу, а її автор — комплексу неповноцінності. В його статтях немає місця ні для патетичної риторики народників, ні для екзальтації естетів. Є, однак, детальне знання європейського контексту, законів мови, жанрів, поетичних форм і прозових стилів. Зерова відрізняє від усіх попередніх критиків і те, що він не накрес-

лює для української літератури зобов'язань на майбутнє, не приписує для неї рецептів.

Скептичний Зеров не боїться давати жорсткі оцінки. Українська проза для нього — це “поле невикористаних можливостей”⁷⁸, українська поезія слабує на характерну ваду — поети після дебюту швидко згасають, не працюють над формою. Нарешті, український гумор — це “силуваний і примітивний сміх... вульгарна в своїй підкресленій конкретності мова”⁷⁹.

Його історія літератури деідеалізує й деміфологізує саму літературу, яка і в народницьких, і в “модерністських” естетиках завжди бачилася чимось більшим за літературу. Особливо це стосується періоду Котляревського — Квітки. Відчутний акцент Зеров робить на постаті Куліша, а також на інших, забутих (або маргінальних) фігурах, таких, як Щоголів або Свидницький. Останнього він, як відомо, протиставляє народницьким класикам Нечуєві-Левицькому й Панасові Мирному. В Лесі Українці підкреслює її ненародницьку сторону, в Маркові Черемшині — гедоністичні, естетські риси його прози.

Неокласики деканонізували саме сакральне поле літератури, демістифікували літературну діяльність. Разом з ними українська література, здавалося, назавжди позбулася літературознавства як ритуальної служби. Дискурс цей, однак, не прижився. Українська радянська критика пішла іншим шляхом. Замість постійної деканонізації, яка б надавала внутрішньої динаміки літературному процесові, відбувалася постійна канонізація за політичними принципами, замість культурного діалогу домінував монолог.

У десятках рецензій Зеров дає характеристики буквально всім новим письменникам. Він почувається органічним членом нової хвилі, покоління, яке прийшло у 20-х роках. Літературні ровесники (від Тичини до Хвильового) Зерову цілком імпонують. Хоча найкомфортніше йому в колі неокласиків. Пролеткульту та його естетичних критеріїв, приписів, вимог Зеров ніби не помічає. Час від часу в його статтях відчувається нота роздратування сучасними вимогами “машинізації”, “енергетизації” та ін. Тільки у виступах у літдискусії на підтримку Хвильового він віддає обережну данину панівному дискурсові часу, згадуючи й Леніна, й Маркса, й III Інтернаціонал, і навіть партійні резолюції.

Неокласики, особливо це стосується Зерова, поєднують настанову на модернізацію культури з колосальним культурним консерватизмом. Вони свідомо консервативні у своїй творчій філософії. В епоху експериментаторства застосовують “старі”,

класичні форми, щоправда, не розвинуті достатнім чином в українській літературі, — сонет, рондо, терцини, елегійний дистих, гекзаметр, александрійський вірш тощо, й категорично не приймають верлібру. Відповідна до форми й поетична мова, яка є мовою інтелекту, а не душі, розуму, а не почуття; бібліотеки й словника, а не саду й поля. Не бачені українською поезією форми й цілком нова для неї мова мали виконати модернізуючу функцію в рамках культури.

Мистецтво бачилося автономною, самоцінною системою, тому всі міметичні естетики — реалізм, натуралізм, імпресіонізм та ін. — залишилися для неокласиків чужими. Тільки автономне, відсторонене мистецтво могло претендувати на об'єктивність, якої прагнули неокласики. Не лише суб'єктивне письмо новітнього часу, але й будь-яке демонстрування свого "я", будь-яка нервовість належали до зовсім інших естетик. Неокласики були спокійними, розсудливими інтелектуалами, які розвивали передовсім форму й уникали зв'язку з неврастенією сьогоdnішнього дня.

Вони так само виявляли демонстративну консервативність у своєму європеїзмі, обмеженому античністю, символізмом і Парнасом. Франція була для неокласиків моделлю й ідеалом Європи. Але Франція й відтак Європа вичерпувалися Парнасом і символізмом. Аполінер, Сандрар, сюрреалізм, дада, експерименти й новації, як формальні, так і філософські пошуки французьких поетів 10-х і 20-х років, філософія Берґсона, славетного натхненника модерністів, лекції якого приїжджали послухати до Парижа інтелектуали з усього світу, залишилися цілком поза їхніми інтересами*. Проблеми розпаду особистості, краху звичного буття й гуманістичних ідеалів, над якими буквально агонізувала європейська література, так само лежали за межами інтелектуального світу неокласиків і України в цілому.

Ніхто з неокласиків, звичайно, ніколи не підтримував офіційну ідею про те, що сучасна, тобто буржуазна, Європа гние. Сперечатися з цією ідеєю було небезпечно, підтримати — не-

* Є факти, що свідчать про інше. Так, М. Зеров переклав з російської книжку М. Калиновича "Шляхи новітньої французької поезії" (К.: Слово, 1924), де розглядаються твори Аполінера, Дюамеля, Ромена, Вільдрака та ін., згадуються Жув, Клодель, Сандрар, Кокто, італієць Маринетті. Наприкінці 1920-х років мала вийти підготовлена неокласиками "Антологія нової французької поезії", що містила вірші більшості названих тут поетів. (Прим. ред.)

припустимо вульгарно. Однак безсумнівно й те, що французька модерна література таким органічним європейцям, як неокласици, була абсолютно чужою. Вони вбачали свою модернізаційну роль саме у своєму консерватизмі. Відповідною подвійністю позначений у цілому й дискурс неокласицизму.

Хвильовий: між Європою і європейським модернізмом

В історії 20-х років за Миколою Хвильовим уже майже традиційно закріпилося місце архетипного західника, європейця, а відтак мало не модерніста. Його гасла Європи на протигагу “Просвіті”, “Геть від Москви!”, олімпійства (яке можна розшифрувати як елітарність) на протигагу масовізму, що викликали різку критику з боку офіційної партійної лінії й, урешті, капітуляцію Хвильового, здається, це підтверджують.

У вже згадуваній гарвардській дискусії про модернізм О.Ільницький виступив зі статтею “Модерністська ідеологія Миколи Хвильового”, в якій, зокрема, приписав Хвильовому модерністські наміри. Дослідник твердив, що літературна дискусія другої половини 20-х років великою мірою повторила деякі дебати, які точилися до першої світової війни, тобто ця дискусія нібито була “кульмінацією літературних і культурних процесів, що почалися на зламі століть”⁸⁰. Відгомін попередньої епохи чути в лозунгах Хвильового “Європа”, “Просвіта”, “масовізм”, “олімпійці” тощо. Ільницький перелічує висловлювання Хвильового на захист модернізму в листах до Зерова, памфлеті “Україна чи Малоросія” та інших творах і твердить: “Найголовніша схожість стосується двох ключових його ідей: необхідності європейської орієнтації та її похідної — необхідності боротися з провінціалізмом”⁸¹.

Маємо справу з дещо звуженим розумінням модернізму, яке містить, по суті, тільки дві риси — європейізм і елітарність. Однак сама гіпотеза примушує знову з цього огляду перечитати памфлети Хвильового.

Поборники пролетарської літератури підбили політичний підсумок в оцінці українського “модернізму”. Один з опонентів Хвильового Олександр Дорошкевич у статті “До історії модернізму на Україні” назвав модернізм “реакційною, яскраво буржуазною течією”, етапом у розвитку в Україні “нової школи” (чи, точніше, “нових шкіл”), які розставляв у такому порядку: “імпресіонізм (неореалістична проза) і декадентство

(крайні ухили); модернізм (початок століття); символізм”⁸². Дорошкевич не мав сумніву, що з “модернізмом” раз і назавжди покінчено.

Хвильовий, як свідчить його лист до Зерова, не прийняв оцінку “модернізму”, запропоновану Дорошкевичем. Його ставлення до цього явища виявилось в “Думках проти течії”. З одного боку: “Українське мистецтво мусить найти найвищі естетичні цінності. І на цьому шляху Вороні і Євшани були явищем громадського значення. Для нас славетний “мужик” Франко, який вважає Флобера за дурня, менш дорогий, ніж (да не буде це *personalia*!) естет Семенко, ця трагічна постать на тлі нашої позадницької дійсності”⁸³. Хвильовий, як завжди, категоричний і неточний у своїх оцінках. Не спиняючись на аналізі цих неточностей, зазначимо головне: бажання асимілювати модерністів. Воно, проте, перекреслюється через декілька абзаців: “Що ж до їхньої ідеології, то ясно — вона була буржуазна, цебто в даний момент відстала, контрреволюційна й нам не потрібна”⁸⁴. Такий різкий перехід цілком притаманний Хвильовому, який впадає в аналогічні самозаперечення на кожному кроці.

Для Хвильового, як і для всіх його сучасників, поняття українського “модернізму” вичерпувалося “Українською хатою”. (Неукраїнський модернізм письменника взагалі не цікавив.) Воно було досить однобоким, соціологічним, часто несправедливим, однак правда й те, що Хвильовий чи не єдиний у своєму поколінні й часі намагався легітимізувати спадщину “Хати” в “новій” пролетарській культурі, приліпивши до неї відповідний ярлик. Іншими словами, його оцінки були політичними, а не естетичними.

В “Україні чи Малоросії” захист “модернізму” став ще твердішим: “Справа не в тому, що євшанівський естетизм залишився туберкульозним, не в тому, що Яцків не пішов далі “пангуманітарних дифіраблів”. Справа в тому, що цей “шум” був все-таки здоровим, логічним і необхідним етапом на шляху до соціальної диференціації, до пробудження нових суспільних сил”⁸⁵. Головна мета цього захисту полягає в тому, щоб підкреслити європеїзм модернізму, те, що підлягає спадкоємності. “...Основна установка нашого модернізму теж була цілком правильною. Ставка була все-таки на “дійсну” Європу...”⁸⁶ Ті ж самі думки розвинуті в розлогіму листі до Зерова в жовтні 1925 р.

Отже, “модернізм” добрий тим, що є прецедентом європейізму. Поняття Європи у Хвильового містить перелік пунктів, які можна назвати “від протилежного”. Це: не провінціалізм, не народництво з його шароварництвом, а відтак не буржуазність, не капіталізм у культурі.

“Не народництво” було найслабшим місцем Хвильового. 1925 р. в листі до Зерова Хвильовий назве народником Олександра Дорошкевича: “Для мене тепер вже нема ніякого сумніву, що він є талановитий учень Єфремова і народник, як-то кажуть, “до мозга костей”⁸⁷. Хвильовий, який прагне творити пролетарську літературу й стояти на засадах “справжнього” марксизму в естетиці, народництво відкидає, засуджує, бачить у ньому потенційну небезпеку провінціалізму. А щоб його осуд був переконливішим, називає в тому ж таки приватному листі і Єфремова, і Дорошкевича “ідеологами потенціального буржуа”⁸⁸. Однак і сам Хвильовий, хоч як би він протестував проти масовізму, проти штучності “Плуга”, хоч як би насміхався над селянськими письменниками та їхнім ідеологом Сергієм Пилипенком, усе ж внутрішньо, самою логікою власного вчення залишав у ньому щілину для народництва. Він навіть раз жартома признався тому ж Зерову: “...від батька — народницький “душок”... Од народницького “душка” я й досі ніяк не одкараскаюсь. Батько був поклонником Михайловського (портрет останнього завше висів над його ліжком), і в такому ж дусі і мене хотіли виховати”⁸⁹.

Головну спільну рису пролетарських теоретиків і “старих” народників становила ідея про утилітаризм мистецтва, яке служить народові, класові чи партії. Хвильовий навіть не припускав, щоб мистецтво могло бути самодостатньою метою. Поступово в радянській (неонародницькій) літературі місце “народу” зайняли пролетаріат і партія. Народність та ідейність (партійність) стали принципами оцінки художнього твору, а соцреалізм — видозміною народництва в радянський період.

Найбільша проблема виникала з визначенням змісту самої “Європи”. Які історичні, географічні, філософські поняття й політичні реалії сюди належать? І передовсім, класична чи сучасна Європа? Реально існуюча сьогодні в певних художніх тенденціях чи міфологічна, вигадана?

Європа Хвильового ніколи не бачилася ним як реальна цілість різних суперечливих культурних і політичних напрямів, відмінних національних шляхів окремих країн та культур. Це була ідеалізація однієї лінії, тенденційно спрепарованої, на-

ність вигаданої: “Європа — це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпенглер оголосив “на закаті”. Не та, що гние, до якої вся наша ненависть. Це — Європа грандіозної цивілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т.д., і т.п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу. І коли Зеров знає цю Європу (а він її знає!), то ми йому простягаємо руку. Ми не безсилі епігони, ми відважні піонери “в яскравий світ — комунізм”⁹⁰.

У памфлеті “Україна чи Малоросія” Хвильовий конкретизує: “Коли брати історичні аналогії, то наш час відповідає двом історичним моментам: XVIII віку в німецькій літературі і XIX — в російській. Це епоха “Sturm und Drang’у”, епоха “бури і натиску”⁹¹.

Хвильовий неодноразово говорить про “хатянство” як про попередника в плані європеїзму. Проте очевидно, що його поняття “Європи” відмінне від європеїзму й західництва попереднього періоду (Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Миколи Вороного, “Молодої музи” та “Української хати”) однією суттєвою рисою, а саме: йому бракує ліберальної відкритості якраз до нових, сучасних ідей. Тут на перешкоді стають власні погляди Хвильового, його “справжній” марксизм, який він протиставляє несправжньому марксизмові своїх опонентів та критиків.

Виникає запитання: як насправді ставиться Хвильовий до сучасної Європи? Тут він, як завжди, виявляє двоїстість.

З одного боку, Хвильовий наполягає на потребі як перекладу українською мовою західних авторів (ідеться про проект Підмогильного),⁹² так і перекладу українських творів іншими мовами. Він пише до Любченка 1928 р.: “За всяку ціну ми мусимо вивести нашу літературу на широку європейську арену”⁹³. Отже, шлях на Захід.

З іншого боку, у Хвильового все ж перемагає неприйняття сучасної європейської літератури. Він пише Зерову: “...сучасна європейська література мене не задовольняє. Після Дікенса — Венуа: це ж “безобразіє”⁹⁴. Ідеалізуючи старе, класичне (і, слід додати, посередньо ним знане) мистецтво, Хвильовий не сприймає сучасного, нового (ще менше знаного). Збираючись у закордонну подорож у травні 1925 р., він пише до Зерова з характерною бравадою: “настрою, між іншим, Європа не зробить: не бачивши, ненавиджу її і уявляю собі сіренькою нудною плямою”⁹⁵. Типова схема: не люблю, хоч і не знаю.

У цьому його відмінність від Зерова й людей неокласичного кола. Зеров — органічний європеєць, він живе в Європі, ев-

ропейському світі, тому, наприклад, іронізує над тими критиками, які вважали деякі біблійні та “європейські” мотиви драм Лесі Українки екзотичними. Хвильовий тим часом закликає орієнтуватися на Європу не як європейець, а як людина з-поза меж Європи, як напівосвічений варвар, заморожений європейською культурною вищстю й водночас розгублений перед нею. Для Зерова, який своїм скептичним розумом не міг не бачити наївності уявлень Хвильового про Європу, позиція останнього на фоні Дорошкевича, Пилипенка та інших виглядає привабливою й перспективною, тому він підтримує його гасло в літдискусії, хоча сама участь у ній для Зерова досить неприродна.

Не змігши до кінця розібратися в тому, на яку саме Європу треба орієнтуватися новій (пролетарській) і водночас “олімпійській” (тобто елітарній) культурі, Хвильовий знаходить компромісну відповідь: Європа — це психологічна категорія — “певний тип культурного фактора в історичному процесі, певний революційний метод”⁹⁶. Який саме “певний тип”, він не розшифрує. Всі його спроби пояснити “Європу” так і не завершилися успіхом. У 1928 р., зламаний (або намагаючись перехитрити своїх критиків із ЦК), у листі до редакції газети “Комуніст” письменник підкреслює, що “носієм цієї психологічної Європи й є сама наша партія”⁹⁷.

Звичайно, на фоні провідних антиєвропейців Дорошкевича, Коряка, Юринця та інших навіть такий неясний, наївний європейізм Хвильового був певним дисонансом у рамках пролетарської культури та її дискурсу. Він містив загрозу для партійного мистецтва й радянського ладу. Однак цей європейізм був поверховим, лозунговим і аж ніяк не модерним.

Зрозуміло з попереднього, що сучасна, модерна Європа Хвильового не приваблювала як Європа кризи й занепаду. Відповідно, не приваблювала Європа модерністичної літератури й культури.

Інтелектуалізм, філософізм, ускладненість думки та художніх форм, песимізм “класичного” модернізму, який постав між двома світовими війнами з романами Джойса й Пруста, поезією Еліота й Павнда, театром Брехта, філософською проблематикою Кафки й Музиля, не могли викликати симпатію в оптимістично настроєного й недостатньо начитаного пролетарського письменника. На противагу “гнилій” Європі він висунув ідею “азіатського ренесансу”, на противагу сумнівам модернізму — месіанські настрої, характерні радше для вже відцвілого романтизму.

Європеїзм і антиєвропеїзм

Поряд з апологією насильства антиєвропеїзм був компонентом загального офіційного дискурсу часу. Всякий найабстрактніший заклик орієнтації на Європу вже в 1925 р. звучав настільки радикально, що його сприймалося як замах на саму революцію. Теорія, критика, поезія, проза, інтимні записи — все мало на собі печать зневаги й підозрливості щодо Європи й часто межувало з неприкритою ненавистю. Послідовними антиєвропеїстами були Пилипенко, Коряк, Дорошкевич, Юринець, відповідно, всякий модернізм і західництво викликали їхній осуд. Частково їм опонував Хвильовий у памфлеті “Україна чи Малоросія”. Однак європеїзм Хвильового, як ми побачили, часто був антиєвропеїзмом по суті. Зеров обережно закликав “до джерел” у дусі старого латинського принципу *dictum sapienti sat est*. Тим часом дискурс антиєвропеїзму (як негодмінний супутник пролетарської культури) поширювався й роз’їдав літературу зсередини⁹⁸. Буквально кожен прагнув сказати тут своє слово, демонструючи лояльність до офіційної настанови.

Олекса Слісаренко, який у “Мистецтві” видрукував свою “Поему зневаги”, належить до піонерів цього напрямку. Його смансипація від європейського полону просто брутальна:

5. Питаю:
Хто здатен
Плюнути
Європейцю
В зарозумілу пику
Сміливим словом.
6. Слушайте,
Всі гайдуки
Європейської думки!
7. Ви довго тримали
Мене в полоні
Зв’язаним
Шовками свого безсилля.
8. А тепер я вільний!
Бійтесь
Моїх мотузків з кострицею!⁹⁹

В аналогічному ключі декларували свої погляди Тичина, Сосюра, Семенко та ін.

Підкріплення своєму антиєвропеїзмові письменники часто знаходили в несподіваних місцях. Наприклад, у книзі найвідомішого в Україні цього часу західного філософа Освальда Шпенглера “Присмерк Європи”, перший том якої вийшов російською мовою 1923 р. Його ідеї справляли на всіх велике враження. І на інтелектуалів, як-от Віктор Петров, про що розмова піде пізніше, і на антиінтелектуалів, які зненацька відкрили в Шпенглері ідеолога агресивного антиєвропеїзму, що роз’їдав українську культуру, як хвороба. На Шпенглера посилався Коряк¹⁰⁰. У підвладності впливові Шпенглера опоненти одностайно звинувачували Хвильового. Хвильовий справді зазнав впливу деяких ідей Шпенглера, про що писали численні науковці¹⁰¹, і саме в нього позичав натхнення для критики сучасної “гнилої” Європи на противагу “здоровій” динамічній (комуністичній) Азії. Підживлюючись ідеями Шпенглера, Хвильовий не забував у памфлетах називати його “фашистом”.

“Місто”

У європейських літературах урбанізм, як відомо, асоціюється з модернізмом. В українській, де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом.

Адже, зрозуміло, місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію.

В українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю. З революцією в російському-внє місто попрямували Степани Радченки та Володимири Сосюри. Почалося засвоєння міста неміською людиною, яка приносила до міста свої комплекси й страхи.

Парадокси цього засвоєння вперше відбилися на сторінках журналу “Мистецтво”. Як правило, місто видається більшості

литорів журналу ворожим і чужим. Клим Поліщук, наприклад, у "шкіці" "Останній день" максимально прямолінійний:

"Здалека дивлюся на них і проклинаю місто. Клену його останній день і з презирством дивлюся на камінний брук, бо вже бачу Прийдешне.

Воно з села. В сірій свиті. За плечима десятичаний мішок, а в мішку зміст сучасного"¹⁰².

Поряд у тому ж самому числі "Мистецтва" оповідання М.Івченка "Місто вмерло", побудоване на досить незграбних і прозорих алегоріях смерті міста. Місто — це передовсім стара (розумій буржуазна) культура, не потрібна новим людям.

Аналогічні мотиви втілилися в збірці Сосюри "Місто" (1924). У ній присутні кілька типово модерністичних мотивів і настроїв, таких, як самотність, алієнація. Їх помітив Зеров, який у рецензії на цю збірку писав: "Центром Сосюриної книжки є саме почуття своєї відчуженості в місті"¹⁰³. Однак цілком позасвідомі спалахи модерної образності й світовідчуття губляться в загалом немодерній тональності дискурсу Сосюри. Самотність його ліричного героя (і самого поета) — це самотність людини, яка не приймає й не розуміє міста. Вона неглибока, як узагалі його почуття неглибокі. Герой-поет спогодами повертається до села, тішиться, що його дружина — селянка. Опозиція між "я" і "вони" (міські люди) є центральною й непереборною. Здавалось би, що це так само модерністична опозиція. Однак ні. В даному історичному контексті саме "вони", а не "я" є zagrożені. Саме "вони", мешканці міста, викликають у поета неймовірні, дикі приступи агресії:

Я не знаю, хто кого морочить,
але я б нагана знову взяв
і стріляв би в кожні жирні очі,
в кожную шляпку і манто стріляв...

Але ні! Їх другим треба взяти...¹⁰⁴

Маємо справу зі специфічним феноменом — страхом невідомого й ненавистю до нього. Не має значення, чи це місто, від якого відчужений селяк і колишній червоноармієць (безмежно травмований і переляканий петлюрівським епізодом своєї біографії), чи це Європа, "закордон" — ще більша, ворожіша і ще менш знайома й зрозуміла сила.

Отже, незрозумілість і чужість світу міста викликає цілу низку реакцій. З одного боку, це — модерна печаль і скутість

(“Місто взяло в ромби і квадрати / всі думки, всі пориви мої”) яка могла бути навiana врівночас Києвом, Лондоном або Нью-Йорком, з іншого — боротьба з собою (“Нехай припадки й хвороба чорна / штовхає в плечі, ламає руки, — / не переборє мотив мінорний / революційні, бадьорі звуки”). В цій боротьбі з собою поетове “я” виявляється безсилим. Йому легше взяти реванш, помститися. Наган, а то й кулемет напохваті. Видива розхлюпаної крові перманентні.

Зовсім по-іншому сприймали місто неокласики. Вони були дітьми міста, точніше, дітьми університетів і бібліотек, які можливі тільки в місті. Але вони не були урбаністами у звичному сенсі слова. Коли Зеров пише “Київ з лівого берега”, йдеться про запитання: вернеться чи не вернеться в це місто сила держава. Місто в неокласиків — скоріше символічне, ніж реальне. Вони творили нову мову, однак це була не мова міської вулиці, а мова міського інтелектуала, що, як, наприклад, Рильський, любить ідилії на лоні природи з келихом вина й гарною книжкою під рукою. Юрій Шевельов помітив певний внутрішній конфлікт урбанізму неокласиків: “Вони були наскрізь урбаністичні, але їхній *urbs* їх не приймав, бо він був російський; вони писали мовою села, якого вони не могли прийняти. На своїй батьківщині вони були як Овідій у дикому дакійському засланні”¹⁰⁵.

Проблема урбаністичної прози стояла ще гостріше. Адже урбанізм у прозі ще до більшої міри, ніж у поезії, охоплював питання мови, зображуваних ситуацій і колізій, типу героя, характеру діалогу й навіть прозового ритму. До 20-х років українська література, за винятком творів Винниченка, не мала розвинутої урбаністичної прози. У 20-і вона вперше заявила про себе у творчості Валер'яна Підмогильного й Віктора Петрова.

Їхнім містом був Київ, який ріс, змінювався, українізувався, бюрократизувався, радянізувався, модернізувався, витворюючи з тих, що в ньому вже жили, і з тих, що тисячами в цей час до нього попрямували, специфічно київський міський назовп. Образ міста, його стихію показав Підмогильний, його інтелектуальне дихання відтворив Петров. Герої обох авторів невід'ємні від свого міста, його суперечливого й багатогранного життя, його університету, контор, крамниць, пляжів, трамваїв та літньої спеки. Окрім міста, були інші ознаки модерності. Вони лежали у сфері філософського, інтелектуального дискурсу прози Петрова й Підмогильного.

Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного

І романи Валер'яна Підмогильного — “Місто” (1928), “Невеличка драма” (1930), “Повість без назви” (писалася 1933 р., опублікована 1988 р.), і романи Віктора Петрова — “Дівчина з ведмедиком” (1928), “Романи Куліша” (1930), “Аліна й Костомаров” (1929)¹⁰⁶, попри зрозумілі відмінності, мають фундаментальну спільну рису. Всі вони (з романами-біографіями включно) належать до нового для української літератури типу інтелектуального роману, будучи одночасно психологічними романами.

Інтелектуалізм був домінантою модернізму й художньої культури ХХ століття в цілому. Інтелектуальний роман є, як правило, модерним романом зі своїм особливим дискурсом. Література завжди мала філософський підтекст, проте в епоху небувалих історичних і суспільних катаклізмів і краху світових філософських систем філософування стало її домінантою. Література заглиблювалася в ті проблеми, які пробувала вирішити філософська наука, додаючи до цього свій настрій. Найчастіше це був настрій песимізму й розчарування. Песимізм походив від неможливості вирішити фундаментальні філософські питання, розчарування торкалося всіх попередніх ідеалів, передовсім гуманізму й раціоналізму. В українському випадку автори, крім того, просто тікали від дійсності у філософські питання. Філософування на абстрактні теми наприкінці 20-х виявилось єдиним способом говорити правду.

Український інтелектуальний роман за своїм дискурсом був близький до критичного. Власне, з виродженням у середині 20-х років чесної критики він частково замінив її. Цим спричинена його головна суперечність, загалом властива для інтелектуального роману — між висловлюванням ідей і художньою структурою. В інтелектуальному романі переважає висловлювання ідей, що зумовлює відповідні форми роману: параболу, притчу, антиутопію тощо. Зрозуміло, нас у контексті даної теми цікавить саме висловлювання ідей, тобто теоретичний, філософський дискурс прози Петрова й Підмогильного.

Характер стилю інтелектуального роману визначений переважанням думки над формою. У цьому сенсі інтелектуальні романи є штучними, сконструйованими. Це романи-дискусії, де монологів і сентенцій на філософські й літературні теми більше за дію. Не кожен, проте, роман, що складається з дія-

логів, є інтелектуальним. Адже не сама перевантаженість діалогами й монологами, а їхній характер визначає належність до інтелектуального роману. Тому "Вальдшнепи" Хвильового не належать до цього жанру, адже й нескінченні діалоги, і колізії цього твору не торкаються універсальних, філософських проблем буття, а замкнуті у своєму часі. Тим часом Підмогильний, а ще більше Петров у своїй зосередженості на універсальних проблемах людського існування наче не помічають "злоби дня", якою живе Хвильовий.

Дискурс (а також стиль) обох авторів іронічний, скептичний, навіть не позбавлений пародійних ноток, на противагу романтиці й пафосові офіційного дискурсу радянської літератури. Голос автора, такий важливий в інтелектуальному романі, чітко прослуховується. Він дистанціюється від своїх героїв частими іронічними коментарями. В інтелектуальному романі, як правило, багато алюзій, відкритих і прихованих цитат, тут відбувається полеміка з письменниками, філософами, вченими, відтак текст може нагадувати науковий твір.

В інтелектуальному романі сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якій підкорений розвиток сюжету. Відповідно, схематичність притаманна й героям. Інтелектуальний роман байдужий до людських характерів. Вони символізують певні погляди або психологічні стани, а роман є викладом зіткнення цих поглядів або осмисленням цих станів.

Переважання ідей над стилем ставить письменника в небезпечне становище й спричиняє руйнування художньої тканини твору. В Підмогильного, наприклад, це часто виявляється в невідповідності між героєм, його реальною біографією й життєвим статусом та тим інтелектуальним завданням, яке ставить перед ним автор.

Степан Радченко з роману "Місто" не міг у реальному житті пережити такі глибокі метаморфози, яких він зазнав за якийсь рік чи два романного часу. Льова Роттер, фельдшер з "Невеличкої драми", за *motto* до своїх роздумів бере слова з Серена Кіркегора. Він пише афоризми в стилі данського філософа, яких нікому не читає, і в хвилини сміливості проповідує свої думки діловодці з Махортресту Марті, головній героїні роману, яка належить до нового українського покоління. Її залицяльник, "міщанин" товариш Безпалько, недбало посилається на Д'Аннунціо й замість увертюри до освідчення читає тій же Марті лекцію на тему про трагедію інтелігента, який, замість того щоб діяти, міркує, згадуючи принагідно

Ляйбніца, Русо, Адама Сміта, Шопенгауера, Ніцше, Платона, Лао Цзи, кініків, Аристиппа та ін.

Бесіда залицяльників Марти в її убогій кімнаті на початку роману “Невеличка драма” — кооператора, фельдшера, інженера з Дніпропетровська та біохіміка Славенка — про особливості української жінки, національні відмінності, матеріалізм та ідеалізм з цитуванням Френсиса Бекона та інших може служити класичним зразком стилю Підмогильного. Такими ж дискусіями є любовні діалоги між Мартою та Славенком. Спочатку коханці розмовляють про націю, відштовхнувшись від репліки, що Данте, окрім Беатриче, любив свою націю. Наступний діалог — про поетів і поезію. Ще наступний — про життя і смерть.

Постає правомірне запитання: наскільки природні всі ці розмови між діловодкою й біохіміком? Наскільки природні афоризми Кіркегора в устах фельдшера й лекції з історії філософії в устах начальника відділу статистики? Проблема Підмогильного, очевидно, полягала в тому, що в реальному житті він не знаходив свого героя, тому конструював його. Він дав йому свої думки, розписуючи по ролях свої власні міркування, нав'язав читанням Шопенгауера й французьких романістів, Ніцше й Фройда, наукової періодики й сучасної української літератури. Відтак усі дебати автор веде передовсім з самим собою.

У цьому сенсі герої Віктора Петрова органічніші. Їхній інтелектуалізм природніший і глибший за розумування Радченка, котрий покидає університет після року навчання й починає літературну кар'єру. Петров, на відміну від Підмогильного, не ерудований самоук, а вчений, природно закорінений у знання й культуру.

Український роман не знав героїв, подібних до Іполита Михайловича Варецького з “Дівчини з ведмедиком” або Василя Хрисанфовича Комахи-Серафікуса. Перший — інженер-хімік з гуманітарними інтересами. Другий — професор, викладач наукової організації праці й “бібліофаг”, користуючись визначенням Зерова.

Винятком був лише єдиний роман Агатангела Кримського “Андрій Лаговський”. Його герой — спочатку талановитий студент, потім професор математики Московського університету, а крім того, поліглот, знавець східних мов і культур, а також талановитий і хвалений критикою поет. Відтак наратив роману Кримського часто переривається віршами, аналізом граматичних форм і структур та історичними екскурсами.

Текст містить численні цитати різноманітними мовами, від старо- й новогрецької до французької й російської, що є досить типовим для європейського інтелектуального роману ХХ століття, але до Петрова й Підмогильного ніколи не зустрічалося в українському романі. На жаль, твір Агатангела Кримського видавався йому самому надто великим дисонансом навіть у рамках модернізму зламу століть. Його неврастенічний герой-інтелектуал зі своїми химерними пристрастями надто погано вписувався як у традиційну, так і в нетрадиційну літературу того часу, тому в 1905 р. було надруковано лише дві з чотирьох частин роману. Кримський невдовзі перестав писати художні твори, так що у 20-і роки ні Петров, ні Підмогильний Кримського як свого предтечу не знали й відтак не згадували, хоча він, безперечно, ним був, а професор Комаха не здогадувався, що мав попередника — професора Лаговського.

У випадку Комахи-Серафікуса культура, книга — його єдина батьківщина, а навколишня дійсність — просто малозрозуміла й чужа субстанція. Власне, проблема Серафікуса й полягає в тому, що він не може знайти не тільки узгодження, а навіть мінімальних точок дотику між реальним життям і книгами на своєму столі та своїх стелажах.

Однак Петров, одержимий бажанням висловити свої ідеї, часом немов забуває, що він пише — художній твір чи статтю. Його романи нагадують мозаїку, складену з уривків статей чи нотаток до наукових трактатів. Чим ближче до кінця роману, тим відчутніший голос автора, який неначе втомився від власних літературних вигадок і прямо, не особливо дбаючи, наскільки це пов'язано з подіями твору, висловлює свої думки з різноманітних літературних питань. У контексті української прози це виглядало досить дивно, в контексті європейського модернізму — цілком типово. Адже вік модернізму, на загальну думку, був віком критики: “епоху, коли критика почала захоплювати роман, поезію, драму, а скінчила тим, що загрожувала проковтнути всі інші форми літератури”¹⁰⁷.

Романні сюжети в Петрова й Підмогильного розгортаються на фоні читання і широких літературних інтересів героя, тобто самого автора. В літературних алюзіях письменники полемізують з іншими авторами, навіть пародіюють їх (початок “Дівчини з ведмедиком”). Крім того, література як поняття є частиною філософської схеми, свого роду дійовою особою.

Серед численних літературних відступів “Дівчини з ведмедиком” один із найсуттєвіших — епізод про мессіра д'Орко з “Володаря” Мак'явеллі. У ньому йдеться про немотивовану, ір-

раціональну жорстокість Чезаре Борджія. Притча, здається, не пов'язана з сюжетом. Хоча саме в ній Ю.Шевельов побачив ключ до філософії тексту. На його думку, це паралель, яка увиразнює провідну ідею твору “про неконтрольованість людської поведінки і про суперечність між наміром і дією”¹⁰⁸. Притча про мессіра д'Орко — літературна ілюстрація до історії кохання Зіни й Іполита Михайловича, в той час як історія вбивства Буцьким своєї дружини — ілюстрація з життя, однак з іншого пласту життя, ніж той, у якому живе Зіна.

У “Невеличкій драмі” Підмогильного Марта є жертвою літератури. Спочатку вона жде літературного кохання. Потім прагне кинути виклик літературі — зробити щось таке, чого література ще не описала. Читання драми Ібсена “Комедія кохання” показує, що її життєвий сюжет уже описаний. Вона прозирає. Фельдшер-філософ Роттер пояснює їй, що життя кожного разу, щомиті нове, в цьому сенсі воно ширше за літературу. Звільнення від літератури розчавило Марту. Воно стало одночасно втратою ілюзій і кохання.

Саме через літературу герої Петрова пов'язані зі своїм часом. (Через місто вони пов'язані зі своїм життєвим простором.) Його герої стають реальнішими від того, що співіснують поруч з відомими авторами. Іполит Михайлович бував удома в поета Максима Рильського, а Зінин приятель поет Хоминський навіть знайомий із Семенком. Улюблений поет Марти з “Невеличкої драми” — Володимир Сосюра.

Сам Петров усіма способами підкреслює свою непричетність до літературних рухів і мод часу. Він не приховує своєї власної іронії й до Семенка, і до цілого літературного авангарду, втіленого в деструктивісті, антисимволісті й антиімажиністі, найлівішому серед лівих і “головному уповноваженому надзвичайної комісії у боротьбі з літературною контрреволюцією”¹⁰⁹ Стефанові Хоминському. В “Докторі Серафікусі” Петров уже не обмежується комічною фігурою авангардиста, а одним каталогом, з неприховуваною іронією, перелічує всіх героїв літературного манежу, від Єфремова до Грушевського й Білецького. А підтекст: “Я до цього паноптикуму не маю жодного відношення”.

Голос автора добре чути в сентенціях і парадоксах “Дівчини з ведмедиком”, однак ще чіткіше він звучить у “Докторі Серафікусі”. Цей твір значно далі відходить від традиційного любовного роману, що ним формально є всі романи Петрова. Розгортаючи й будуючи сюжет, автор ніби втомлюється і від роману, і від своїх героїв, есеїст і критик поступово перемагає

романіста, Петров починає говорити своїм голосом, а потім уриває твір узагалі, мотивуючи це тим, що нічого цікавого вже більше не станеться.

Екзистенціальний дискурс

Інтелектуальних романістів цікавлять не так політика, час, країна з її конкретним історичним існуванням, як людина з її універсальними проблемами, людина поза історією й суспільним буттям. Такими здебільшого є герої Петрова й Підмогильного. Вони живуть у Києві 20-х років у часи НЕПу, українізації, безробіття (а також дедалі більшого політичного тиску режиму, про що не згадується), працюють на курсах, заводах, в університеті, лабораторії, літературній організації, однак водночас вони вирвані зі свого часу й зосереджені на екзистенціальних проблемах людського існування. У Підмогильного історичні обставини рельєфніші, але вони служать тільки фоном дії.

Хоча романи і Петрова, і Підмогильного явно доміновані думкою, а бажання авторів прямо висловитися щодо низки проблем становило могутній фактор впливу на художню структуру, вони водночас були творами з любовними сюжетами, отже — психологічними.

У Підмогильного це психологічний роман у стилі Гі де Мопасана й Оноре де Бальзака, яких перекладав український письменник¹¹⁰. У Петрова психологізм придушений інтелектуалізмом, колізія навколо почуття нагадує алгебраїчну задачу, яка в контексті людського життя може бути вирішена правильно, а може й не бути розв'язаною. Герої й Підмогильного, і Петрова здебільшого правильної відповіді не знаходять.

У романах обох авторів з'явився певний тип героя, схильного до рефлексії, самопоглядання, зосередження на власній особі. Всі вони у свій спосіб прагнуть почуття, але це їм не вдається. Герої Підмогильного (Степан Радченко, Льова Роттер, журналіст Городовський) мучаться від самотності й нерозуміння. "...Почуття страшної самотності, цілковитої втрати всіх зв'язків із навколишньою дійсністю"¹¹¹ починає тривожити Степана Радченка після його еротичної та літературної ініціації в місті. Це почуття невичерпне і непозбутне. А в Городовського (головний герой "Повісті без назви") вже цілком іманентне.

До цього ж типу самотніх песимістів, не здатних до щастя й до контакту зі своїм часом, належать герої Петрова. Не-

спроможність до щастя, запрограмована авторською волею, як і лейтмотиви ірраціональності людської поведінки, внутрішньої роздвоєності особи, нездійсненності свободи, абсурдності буття, належать до інтелектуальних домінант творчості обох авторів кінця 20-х років.

Усі герої переживають цілий спектр екзистенціальних станів, серед яких тривога, нудьга, непевність, навіть невроз. Найбільше мучить їх нудьга, відчуття марності зусиль, безмісцевості життя. Нудьга їх роз'їдає, про нудьгу вони міркують. Нудьга смокче Іполита Михайловича, коли Зіна проводить літо на підмосковній дачі, від нудьги плаче Тася, коли їй відмовляє Комаха, нудьгою страждають Комаха й Вер. Власне, для них “кохання — символ нашої нудьги”¹¹² (“нашої” — значить універсальної, всеохопної). Марта з “Невеличкої драми” прагне втекти від схожої нудьги, безмісцевості життя у своє літературне кохання.

Нудьга в Петрова підноситься до самостійного статусу: “Нудьга приносить з собою біль, викликає в людині химерні ілюзії, що досі спали, не прокидаючись, в невідомих і темних проваллях душі...”¹¹³ Нудьга — символ зайвості, загубленості в житті героїв Петрова. Частий супутник нудьги — спека, від якої слабнуть нерви героїв.

Костомаров і Куліш так само змальовані Петровим як модерністичні типи з кафкіанськими настроями. Це — особи самотні, примхливі, схильні до нудьги, меланхолії, моральної ізоляції, невдоволеності собою, відчаю, навіть неврозу. “Куліш тікав від самого себе”¹¹⁴, страждав на внутрішній розлад, його душа була дисгармонійною, і це його гнітило. Внутрішній розлад, нудьга, страхи, неврози, галюцинації переживає Костомаров.

Петров був першовідкривачем жанру белетристичної біографії в українській літературі. На противагу культовим, ритуальним, цілком апологетичним працям про українських класиків, Петров писав свої скептичні, іронічні біографії, в яких герої вперше поставали як “живі люди”. В плані об'єктивного розуміння двох центральних постатей української культури вони були, звичайно, кроком уперед. Вони так само були частиною загального, властивого для неокласиків дискурсу демістифікації української літератури та її історії.

Водночас і Костомаров, і Куліш стали проекцією настрою й часу самого Петрова, втіленням його літературних поглядів і концепцій. “Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе”¹¹⁵, — зауважує Петров, згадуючи, як Ко-

стомаров шукав у своїх героях рис характеру, притаманних йому самому. Йшлося про улюблену тему Петрова — тему маски, подвійного життя, роздвоєння, розтроєння чи взагалі множинності особи. “Костомаров студіював психологію осіб, що свідомо чи несвідомо підвладні якомусь внутрішньому потягу, одягають на себе маску, починають жити подвійним життям... Костомарова приваблювала ця психологія подвоєного й ототожненого “я”, ця гра в маскури, ці героїчні галюцинації, перенесені в життя...”¹¹⁶ Однак сам Петров у всіх своїх творах студіює розщеплене, плинне “я” сучасної людини, прочитуючи життя своїх героїв з романтичної епохи в цілком сучасному стилі. В цьому сенсі і Куліш, і Костомаров були модерністичними типами, масками.

Підмогильний так само міркує про множинність особи, вкладаючи свої думки в уста фельдшера-філософа Льови Роттера: “Люди... мають здебільшого два обличчя. Одне природжене, часто дуже дике, а друге вони набувають живучи... Людей з одним обличчям дуже мало”¹¹⁷.

Власне, його головний герой Степан Радченко є такою багатолікою, складною людиною. Він воював і під синьо-жовтими, і під червоними прапорами, він — людина компромісів, здатна пристосовуватися до обставин, однак кожне пристосування руйнує цілісність його особи, він на службі — механізм, спроможний вправно імітувати стандартну поведінку, а сам на сам — загублена, відчужена від дійсності людина. Герой прагне кохання, однак у ньому поводить егоїстично й жорстоко. Він усвідомлює свою мінливість і задрить тим, “хто не зумів змінитись, лишитися тотожним через роки, разом із жalem за свої шляхи, за пориви, простування і їхню марність”¹¹⁸. Його проблема (універсальна проблема) — нездатність до незмінності й марність мінливості, відсутність єдності душі й розумної послідовності вчинків.

Дискурс ірраціоналізму

Розчарування в розумі — осердя песимізму й провідна філософська тема як Підмогильного, так і Петрова. Головне питання: чи життя раціональне, побудоване за законами логіки й доцільності, а відповідно — сучасне життя (соціалістичне будівництво, нові часи), є вінцем еволюції й раціоналізації, чи воно ірраціональне, непідвладне людині, яка не здатна контролювати не тільки буття, але й свої власні вчинки і почуття? Нарешті, що таке сам розум — вічний сумнів чи система

догматів? Відповідь Славенка: розум є зручною й аморальною догмою, а життя, побудоване на раціональних засадах, оптимістичне. Його антагоністи й опоненти вважають, що розум — неадекватне і руйнівне поняття, а життя загалом є песимістичною справою. Власне, остання відповідь збігається з думками самого Підмогильного. Вона є остаточною, хоч автор і намагається замаскувати песимізм фіналами своїх головних романів (“Місто” й “Невеличка драма”).

У “Місті” дискурс розчарування в розумі звучить дещо маргінально, в “Невеличкій драмі” висувається на перше місце. Два антагоністи — раціоналіст біохімік Славенко й кіркегоріанець фельдшер Льова Роттер — сповідають протилежні ідеї. Раціоналізм Славенка у фіналі виявляється філософією негідника. Кіркегоріанець приходить до висновку, що життя є і має бути ірраціональним, воно ширше за логіку й раціональні моделі. В цій ірраціональності він вбачає порятунок для людини перед лицем всемогутнього й злочинного розуму... “Логіка — це обмеженість людського розуму, Марто. Логіка — це його границя. Ми втискуємо в ці границі життя... а це злочин, Марто, життя більше за розум... незрівняно більше... Ви повірили, Марто, в якісь міркування, ви в літературу повірили... Все нове на світі, щомить усе нове!”¹¹⁹ Марта, яка вважала, що розуму замало, і жила серцем, була знищена аморальним розумом і сліпотою власного серця.

У незакінченій “Повісті без назви” Підмогильний розвивав інвективу розумові, вклавши її в уста “негативного”, відразливого, одержимого комплексом самогубства наркомана Пащенко. Городовський (варіант Степана Радченка) і Пащенко, треба сказати, є частинами одного цілого або тих дискусій, які автор провадить сам із собою. Пащенко — людина без ілюзій, переповнена ненавистю до розуму, рацію як принципу будови світу, як філософського принципу. Прочитуємо уривок однієї з його тирад:

“А що ви разом з безліччю людей залишаєтесь навколішках перед розумом, мені ж байдуже. Бийте йому поклони, моліться! Це ж ви молитесь своїй власній гордості. І це природно. Ви вірили колись, що Єгова введе вас в обітовану землю, а тепер вірите, що це зробить розум, — наслідки будуть ті самі. Сумні наслідки, бо ніякої обітованої землі немає. Є тільки та земля, до якої ви прикуті. Чорна й брудна. Я скажу більше: оскільки розум не співмірний з світом, він тільки здатен віддаляти від пізнання світу...”¹²⁰

Тим часом саме журналіст Городовський, який живе ніби за нормальними, раціональними законами, а насправді одержимий ірраціональним пошуком невідомої жінки на київських вулицях, є найбільш ірраціональною постаттю цього роману.

Ірраціональність — чи не центральна риса героїв Петрова й головна філософська теза прозаїка. На думку Юрія Шевельова, “Домонтович не тільки стверджував ірраціональність людини й неможливість установити царство розуму. Він ішов далі. Він твердив, що носії ідеї панування розуму самі ірраціональні”¹²¹. Філософський, інтелектуальний сюжет, а відтак і дискурс двох обговорюваних романів Петрова оповідає про крах розуму й про засадничу ірраціональність людини.

Розум виявився неадекватним. Він не тільки не допоміг Іполитові Михайловичу або Комасі в їхніх особистих справах, але й завадив. Усі книжки, знання, освіта, науки, розумова й розумна праця не допомогли. У фіналі обох романів бачимо цілковитий крах мрій героїв, вони розчавлені обставинами, цілком самотні. В перспективі перед ними порожнеча, ніщо.

В “Дівчині з ведмедиком” Зіна зруйнувала Іполита Михайловича. Зруйнувала за те, що він хотів зробити раціональною їхню любов. Однак це вузьке тлумачення. В ширшому сенсі Зіна одержима непояснюваною, глибинною, іманентною деструкцією й самодеструкцією. Вона є ірраціоналізм у чистому вигляді, втілення немотивованості, парадоксальності, дикості людської поведінки, яку досліджує Петров. Раціо — вигадка старих філософів, насправді людина, відтак життя — ірраціональні. Така головна теза любовного (або псевдолюбовного) роману “Дівчина з ведмедиком”.

Розум для Петрова пов’язується не тільки з глобальними філософськими принципами, але й з такими поняттями, як “книжка”, “література”, “слово”, що розуміються в широкому сенсі. Петров тут амбівалентний. Його власний стиль характеризується, з одного боку, літературністю, з іншого — він пише про крах літератури; з одного боку, він грається словами й поняттями (його романи є “грою в бісер” на кшталт Гесе), з іншого — він проповідує банкрутство слова; з одного боку, його герої люди книжні, з іншого — їм властива ненависть до книжок. Іполит Михайлович говорить про свою проблему зі словами, Петров — про неадекватність слова для правдивого відображення сучасного життя. Він відчуває приблизно те ж саме, про що вже написав Людвіг Вітгенштайн у “Логіко-філо-

софському трактаті” (1918), а саме — про бар’єр між назва-ною дійсністю та її сенсом.

“Слова й загадка їхнього поєднання завжди мене лякали. Я завжди ставився до слів підозріло і з сумнівом, як до істот жорстоких і небезпечних, двозначних і зрадливих. Слова вульгарні, нікчемні й двозначні. Вони готують зраду, вони скрізь підстерігають людину, чекають її напоготові, щоб заволодіти людиною і загубити її. Я не належу до числа тих, що вміють робити їх лагідними й покірними. Передо мною вони, безглузді й пустельні, вставали сторч. Я ворогував зі словами. Слова завжди відштовхували мене від себе”¹²².

Зраджують слова нездатністю втілити думки, зраджують і книжки нездатністю навчити чогось про життя, а за це заслуговують ненависті. Це своєрідна любов-ненависть. Іполит Михайлович — колекціонер книжок, однак його цікавлять не так тексти, як видання, оправи. Колекціонування поєднується з ненавистю до книжної мудрості, книжкового розуму, який не допомагає розв’язати проблеми людського існування. Так само й Комаха-Серафікус, який, здається, може знайти відповіді на всі запитання у власній бібліотеці, який простудіював усі обов’язкові для сучасного інтелектуала фоліанти, від досократиків до Фрейзера, й ні на крок не наблизився до щастя. В результаті він страждає від тихої істерії, неврастенічної боязні людей, нездатності комунікувати, загроженості, самотності й, знову ж таки, нудьги.

Автори як маски, тексти як шифри

Ні Підмогильний, ні Петров не відгукувалися на “соціальне замовлення” часу, навпаки, ховалися від нього, наче не помічаючи диктату ідеології, свавілля цензури, переслідування колег. На рубежі 20-х і 30-х, коли вийшли головні твори Підмогильного й Петрова, політичний тиск суспільства на людину, й письменника зокрема, був уже колосальним. Романи Підмогильного більшою мірою, Петрова — меншою показують, що їхні автори свідомі цього тиску й у свій спосіб відображають його.

Передовсім, за дискурсом ці романи — глибоко песимістичні твори. Вони позначені розчарованістю життям, зневірою в ідеалах розуму, на яких нібито побудоване сучасне життя, зневірою в людині. Часи Підмогильного й Петрова в Україні були часами апокаліпсису, загибелі культури й моралі. І, здається, обидва автори це глибоко збагнули. Професор-лати-

ніст з “Міста” зарізався, тому що в нові часи латина (культура) виявилася нікому не потрібною.

Носій філософії песимізму в “Місті” — поет Вигорський, діалоги з яким видаються штучним додатком до головного сюжету, однак цілком мотивовані внутрішнім, інтелектуальним сюжетом. Отже, Вигорський проповідує Радченкові: “Часом відчуєш, що ти — звір, кровожерний звір, і стане сумно. Життя жорстоке. Знаєш, що виправити цього не можна, і все-таки шкода. Потім яюсь ясніше зрозумієш, що й навколо ж самі тварюки, наволоч, мерзота, шибеники, — і робиться страшно. Від того, що ти такий, як вони, і вони такі, як ти”¹²³. Вигорський нагадує: “Не забувайте, що згинуті на цьому світі так само легко, як і з’явितись”¹²⁴.

Вигорський говорить про себе: “Я — сумне явище. На межі двох діб неминуче з’являються люди, що зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед. Отже, вони слабкують на хворобу, яку люди жодної партії ніколи не прощають, — на гостроту зору. Найкращі слуги життя — засліплені й підсліпуваті. Вони бадьоро йдуть уперед, бо бачать те, що їм здається. Бачать нове, бо хочуть бачити. Воля керує, друже, життям, а не розум”¹²⁵.

Філософування такого роду і є тим кодом, ключем до страхіть сьогоднішнього дня письменника, про який він не може сказати відверто. Підмогильний, однак, прямо говорить про те, що його герой — письменник Степан Радченко — не пише, не може писати правду. Він ніби прагне писати про людину, яка б “виступала вся, без купюр і ретушування”¹²⁶, але саме людини бракує в його оповіданнях, невідвертих і штучних, як його життя, як життя взагалі.

Петров зашифровує деякі свої думки в інший спосіб.

Книжка “Романи Куліша”, наприклад, починається з соціологічного вступу. Головні тези цього вступу полягають у тому, що “я”, людська особистість не має автономного життя, а є “функцією суспільства і класу”. Таким представником класу нібито й був Куліш. А невиразність його соціальної належності (дрібний поміщик, дрібний буржуа, буржуазний інтелігент) зумовила невиразність його ідеологічної лінії. Відтак і кохання, яке є центральною темою книжки Петрова, визначається як неіндивідуалістичне переживання. На ньому лежить відбиток класової, соціальної, часової належності. Вступні зауваги оздоблені посиланнями на Плеханова, Коряка, Гуревича, нарешті — “Маніфест Комуністичної партії” Карла Маркса й Фридриха Енгельса. Цей вступ не лише не узгоджується з на-

ступним текстом, але викликає враження імітації певного критичного дискурсу, яка має приховати істинні наміри автора.

Петров досить недвозначно натякає на це заховування намірів, приписавши його як творчу рису Кулішеві. Загалом уся книжка Петрова — про тексти, які є шифрами, і про творче життя, в якому наміри й виконання ніяк не можуть збігтися:

“Куліш ховався під шифром не тільки з своїм авторством, але й з думками своїми. Зважаючи на цензурні заборони й перешкоди, йому доводилося погоджувати свої писання з вимогами офіційної благонадійності. Всі його твори — шифровані й псевдонімні. Для Кулішевих творів властивий розрив між замислом, справжніми намірами автора і виконанням, між зовнішньою тенденцією твору й внутрішнім розумом фактів. Куліш силувався писати в офіційному дусі, щоб офіційною благонадійністю прикрити і покрити, врятувати неблагонадійну двозначність фактів, що він їх малює.

Псевдонім як спосіб літературної творчості, маскування як певний спосіб художнього стилю характеризують творчу манеру нашого письменника”¹²⁷.

І далі:

“Політична забороненість, соціальна депресія, громадське банкрутство, творча примушеність, необхідність ховатися за псевдонімом, друкуватись incognito, — такий Куліш скрізь і всюди”¹²⁸.

Однак ще більшою мірою таким постає сам Петров, відомий пізніше як В. Домонтович, Бер та ін. І епоха Петрова — кінець 20-х, час після літературної дискусії — не менше, якщо не більше схилила до шифрування думок, ніж епоха Куліша. Здається, Петров з перших речень “Романів Куліша” вступає з читачем у химерну модерністичну гру. Власне, він це робить уже двозначною назвою “Романи Куліша”, в якій закладена Кулішева подвійність — художній текст як любовна пригода й любовна пригода як художній текст.

Текст Петрова є так само шифром. Це складні філософські твори про українського інтелігента. Це — вичерпна характеристика українського народництва, його ідеології та стилів. Це — аналіз любовної поведінки й любовної мови (сьогодні ми б сказали — дискурсу) двох найцікавіших постатей української культури. Нарешті, в цих творах звучить голос самого автора, зовсім не стурбованого тим, що його радикальні парадокси не завжди узгоджуються з головною канвою та предметом його дослідження.

Сексуальність

20-і роки принесли різноманітні моделі любовного дискурсу. В цілому він виявився значно відвертішим, ніж будь-коли раніше. Для Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття. За поверховим ліризмом Сосюри ховалася дика й брутальна чоловіча сила, звільнена демоном революції. В поезії й прозі 20-х у цілому превалювала чоловіча романтика безвідповідальних сексуальних стосунків.

Тільки неокласики вирізнялися аристократичністю, стриманістю, навіть холодністю в почуттях. Найбільш “любовним” поетом серед них був Рильський, якому подобалося писати не так про почуття, як про філософію їхньої минуцості.

Тим часом Семенко вигадував цілком позбавлені еротизму “еротези”, а Тичина декларував свій страх еротики та абстрактність своїх поетичних кохань:

Мадонни, Ундіни, Гудруни,
Ізольди мої Злотокосі,
любив я вас тисячу тисяч,
а жінки не знаю ще й досі.

Стрічав я вас тисячу тисяч,
і все ж не знаходив по спаю.
В еротіку кличуть поети,
а я її знаю й не знаю¹²⁹.

“Захований” модернізм пропонував любовний дискурс де-що іншого роду. Любов цікавила його як складний феномен людського життя, філософія почуття, а також сексуальність у значно глибшому сенсі й відвертішому змалюванні, ніж це будь-коли траплялося в українській прозі.

Підмогильний остаточно зруйнував народницький стереотип цієї прози, де на місці тіла й сексуальності стояв пропуск. Він зробив тіло головним героєм “Міста” й висунув ідею двоїстості людини, яка складається з ангельського й тваринного начал. Герої Підмогильного страждають від роздвоєності між душею (розумом, інтелектуальною сферою) і тілом, статевим потягом. Гармонія між цими двома сферами дається важко. По суті, вона, на думку автора, неможлива. Відтак сексуальність у Підмогильного виключає любов і полягає в насолоді для тіла. Любов, високе почуття, за яким женуться герої, так ніколи й не стає їхнім еротичним досвідом.

У Підмогильного йдеться майже виключно про чоловічу сексуальність, яка виявляється жорстокою, руйнівною для жінок силою. Жінка для Степана Радченка — талісман його успіху, по суті, його жертва. За винятком Марти з “Невеличкої драми”, жінка є лише об’єктом почуття й екзистенціального пошуку чоловіка. Однак цей пошук абсурдний, як абсурдне саме життя. Крім того, його унеможлиблює нездатність чоловіків до неогоїстичного почуття. Для них це пошук самоствердження, а не кохання.

Якщо чоловіча натура в сексі шукає перемоги, то жіноча, на думку Підмогильного, приречена знайти там приниження й поразку. В жіночу сексуальність Підмогильний зазірнув лише раз, описуючи Марту та її наївні фантазії з приводу того, як має відбутися втрата її дівочої невинності. Це мало статися в Каневі, на батьківщині, на фоні степів і Дніпра. Однак усе вишло по-іншому й було сприйнято як падіння: “...її обпав жах, що ось тут коло ліжка ніби стояв, чекаючи тої миті, коли вона розплющить очі. Серце її так стиснулось, що вона мимоволі схопилась руками за груди, і в тіло її поширилась холодна, гідка вага, як ніби кров її зненацька змерзла й загусла. Дівчина якось раптом оспала й сцепеніла, аж ледве їй сили достало підвестись з ліжка”¹³⁰. Жінка, на думку Підмогильного, схильна мріяти про високу безтілесну любов, поєднану з насолодою тіла, але ці мрії нереальні у світі, де домінують чоловіки.

Петров ніколи не зображав еротичних сцен і не цікавився життям тіла. Його інтригувало кохання як можливість, як філософська гіпотеза. Крім того, парадоксальне кохання, нездійсненне в силу певних обставин життя. Його цікавило й те, як на почуттях позначався вплив часу й літературної моди.

Невдоволення сексуальністю Куліша втілювалася в риторичні. Реальних зустрічей з жінками й флірту він уникає. Власне, романи Куліша з Лесею Милорадовичівною, Марком Вовчком, Параскою Глібовою й Ганною Рентель показують його внутрішній розлад, мрію про любов і водночас “жах кохання”, “любовну бездарність” (“Не вмів любити й не любив любові Куліш”),¹³¹ егоїзм, моралізм у стосунках з жінками, гру з самим собою. Його любов — вправа в риторичі, а його любовна мрія перебуває в рамках стилю романтичної епохи з широкими запозиченнями образів від Байрона, Новалиса, Пушкіна та інших авторів.

Та ж сама штучність і літературність були властиві й любовному дискурсу Костомарова. Кохання Костомарова є химерним, навіть маніакальним. Петров називає цей роман “рома-

ном запереченого кохання”¹³². Страх героя перед спільним життям з жінкою, страх плотського почуття набув вигляду неврозу. Він любить Аліну й водночас зрікається свого кохання, уникає шлюбу з нею.

У всіх випадках, проаналізованих або сконструйованих Петровим, маємо історії чоловіків, які прагнуть, але не вміють любити, а всі вони разом оповідають про кризу традиційної маскулінності. Свого часу її відчули й частково описали Леся Українка та Ольга Кобилянська, цю кризу так само уособив герой Кримського Андрій Лаговський, у котрого можливий сексуальний зв'язок з жінкою викликав огиду й дикий страх, а реальний епізодичний зв'язок такого роду спровокував тяжку нервову хворобу. Платонічної й чистої любові до чоловіка Лаговський страшисться ще більше, як чогось “нечестивого”, протиприродного, що може викликати осуд суспільства.

У цьому контексті найцікавішою здається історія Комахи. Він патологічно боїться жінок. Боїться так, що міркує про те, як би йому самому, без участі жінки мати дитину. В сюжеті “Доктора Серафікуса” на першому плані три любовні історії Комахи (принаймні стільки їх помічає Ю.Шевельов) — з Ірцею, з Тасею і з Вер. Але найважливіша любовна історія — історія його “дружби” (Петров це слово бере в лапки, натякаючи на зовсім інший зміст стосунків двох чоловіків), кохання, “духовного шлюбу” з Корвиним.

Корвин розповідає Вер про короткий епізод на межі юнацтва й зрілості, який відбувся між ним і Комахою. Корвин вагається, чи зможе розповісти правду. Адже нічого не було, окрім мрії, “що для неї даремно шукати не знайдених і неможливих слів. Є такі відсутні, нереальні, хисткі настрої, що ніколи не здійснюються...”¹³³

Але сам автор говорить цілком прозорими натяками. Йдеться про стосунки з очевидним гомосексуальним підтекстом. І знову, як у випадку “Valse mélancolique” Кобилянської, важливий не фізичний бік і навіть не те, відбувся чи не відбувся зв'язок двох осіб однієї статі, важлива сама можливість, легалізація такого зв'язку. Петров виявився першим (і поки останнім) серед чоловіків-письменників, хто, хоч і в замаскованому вигляді, поставив в українському контексті питання любові двох чоловіків.

“Сказати “дружба” чи значить сказати щось? Може, треба було б сказати: зворушлива закоханість, ніжність, відданість? ... Певно, їхня закоханість і була останнім проявом химерного юнацтва на зламі дорослої і байдужої досвідченості”¹³⁴.

Вони на якийсь час були єдиним організмом, уподібнившись навіть зовні:

“Спільні знайомі питали Серафікуса про Корвина:

— А де ваша дружина?

І в Корвина:

— Де ваш чоловік?

Отож, коли при фізичному шлюбі подружжя, він і вона, згодом стають подібні одне до одного, засвоюючи взаємні якості й хиби, — то в духовному шлюбі це трапляється ще частіш. Корвин зробився Серафікусом, Серафікус — Корвиним...”¹³⁵

Саме слово “Серафікус”, яке означає безплотний, безстатевий, чистий, стає парафразом поняття гомосексуальності. Час близьких стосунків з Комахою Корвин називає серафічним періодом свого життя. (Тобто й художник якийсь час був серафікусом.) Паралельно тривав роман Корвина з його нареченою, і, за його власними словами, “протягом двох років я не наважився навіть поцілувати її і поведився сором’язливо, з цілковитою серафічністю”¹³⁶. Корвин був роздвоєним. Він любив наречену й Комаху “спільним почуттям” (отже, еротично забарвленим почуттям). Іншими словами, він мав наречену, з якою був у платонічних стосунках, і Комаху, з яким був пов’язаний любов’ю іншого роду. Подвійна любов тривала до знайомства Комахи з нареченою Корвина. Відтак одночасно розірвалися стосунки з обох боків.

У наступному раунді їхнього життя вони зіткнулися в боротьбі за Вер. Комаха, який був екзотичнішою й сильнішою по статтю, переміг. Однак любов Комахи й Вер виявилася безмежно штучною, неорганічною, обтяжливою для обох. Чи не була вона, часом, неприйнятною для того типу сексуальності, що відповідав Комасі? Це запитання залишилося без відповіді. А роман справляє враження незавершеного твору. Як сказав Вітгенштайн, “про те, про що не можна сказати, треба мовчати”¹³⁷.

Значно відвертіше аналогічну тему пробудження гомосексуальної чуттєвості розвиває Андре Жід у повісті “Іммораліст” (1902). У російському перекладі твір вийшов у петербурзькому видавництві “Мысль” 1923 р. під назвою “Безнравственный” і, цілком можливо, потрапив до рук Петрова. Між імморалістом Мішелем і Серафікусом є певна схожість. Мішель так само вчений, так само людина книжна, безмежно закомплексована, навіть пуританин за поглядами й поведінкою. Його історія — тобто історія його трансформації — це історія його стосунків з жінками, передовсім дружиною, і чоловіками,

пробудження його інтересу до тіла (в контексті твору — гомосексуальної чуттєвості), поступове й болісне визволення від книжного знання та культури на користь природи, визволення від традиційної норми й моралі.

У Жіда всі почуття й колізії гостріші, сексуальність реальна, а не умоглядна, як у Петрова, де любов чи “шлюб” Корвина й Серафікуса цілком гармонійні у своїй духовності й безтілесності. Але за деякими параметрами “Іммораліст” і “Доктор Серафікус” близькі. Обидва автори дотримуються традиційної наративної манери письма. Обидва за традиційною, неавангардною манерою ховають нетрадиційні й авангардні, як на свій час, думки. В обох людська особистість, життя “я” домінують над усім іншим. В обох наявне екзистенціальне бажання вийти за межі власного “я”.

Академічний інтерес до гомосексуальної теми виявився в праці Петрова “Особа Сковороди”¹³⁸, у якій, окрім усього іншого, досліджується еротичне почуття Сковороди до його учня Михайла Ковалінського. Не входячи в аналіз правомірності самої постановки питання, відзначимо симптоматичність інтересу Петрова до складної, в рамках української культури забороненої теми. Праця (можливо, це уривок якогось більшого наукового тексту) так і не була надрукована за життя автора. Очевидно, він сам злякався її вибухового змісту.

Частково навіть Підмогильний вписується в загальний контекст не лише Анатолія Франса, але й Андре Жіда. Зокрема, з останнім Підмогильного зближує акцентованість тілесного, аналіз автономного життя тіла.

Підмогильний і Петров кожен по-своєму окреслили нове поле почуттів і думок, про які література не наважувалася писати. На одному полюсі постала чоловіча сексуальність як брутальна сила, на другому — серафічна, м’яка сексуальність “не-чоловіка” чи “напів-чоловіка”. В обох випадках ламалися рамки попередніх уявлень, установлювалися нові дискурси, що було завданням істинного, хоч і захovanого, модернізму.

Finale

На зламі 10-х і 20-х років і аж до літературної дискусії українська культура теоретизувала не так у модерному стилі, як про “модернізм” попередньої епохи. І авангардисти, і неокласики поставили собі завдання перебороти його поетику, риторичку й естетику. Те, що пропонували натомість ці дві полярні системи естетичного мислення, було своєрідною претензією на

осягнення нової модерності. В обох випадках домінували модерністське бажання зруйнувати попередній канон, свого роду урбанізм, свого роду пошук нової мови, антиромантичні й формалістичні тенденції в критиці і в поезії. Щоправда, поверховість авангарду й консервативність неокласиків не дали змоги жодній з цих течій справді стати новою хвилею модерності.

Авангард дебютував як соціалістична революція в літературі, однак, коли вона перемогла по-справжньому, то ні для нього самого, ні тим більше для неокласиків місця не залишилося.

У 20-х роках модернізм уже не міг про себе заявити. Слова "модернізм" або "модерність" ніколи не звучали в позитивному сенсі, а все частіше асоціювалися з західним занепадом. Антиєвропеїзм і антиінтелектуалізм стали основою офіційного дискурсу культури. Ніхто відкрито не розробляв та й не міг розробляти теорії модернізму і взагалі жодної справжньої теорії філософського чи літературного характеру. Тим часом офіційна культура захлиналася від ненависті до модернізму, тобто до того, чого нібито не існувало.

Доки кипіли пристрасті навколо Хвильового, на маргінесі офіційної культури з'явилися такі твори, як "Дівчина з ведмедиком" Петрова або "Невеличка драма" Підмогильного. Підмогильний і Петров модернізували українську прозу, хоча стилістично залишалися в рамках традиційних романних і наративних форм, властивих для європейської прози радше кінця XIX, ніж XX століття. Українські автори не пішли шляхом Джойса або Пруста в реформуванні романної форми. Та їх заторкнуло чимало з інтелектуальних, умоглядних проблем, якими жила модерна європейська література. Однак українські автори вимушені були ховатися за масками, автокоментарями спрямовувати критиків в інший бік, заховувати філософію своїх творів за яскравою інтригою й любовним сюжетом.

Формалізм, який був провідною тенденцією критики на зламі 10-х і 20-х, а також критики неокласиків, утілювався в пошукові нової форми роману, нових способів побудови характерів і сюжетів, хоч український роман не дійшов до наймодерніших способів письма, таких, як потік свідомості. За всіма іншими своїми акцентами інтелектуальні романи Підмогильного й Петрова витворювали дискурс, цілком протилежний до офіційного. Його парадигма містила в собі антинеонародництво (тобто не приймала літературного утилітаризму на соцреалістичний зразок), формалізм, скептицизм, песимізм,

європеїзм, інтелектуалізм, зосередженість на екзистенціальній проблематиці (на противагу традиційному психологізмові), урбанізм, відкритість до сексуальності, відкритість до фемінізму. Крім того, інтелектуальний роман не будувався як заперечення довоєнного "модернізму" й виявляв цілковиту байдужість до його досвіду.

Інтелектуальний роман Петрова й Підмогильного був в українській літературі коротким епізодом. Цього явища не зрозуміли критики, по суті, не помітили сучасники. Він ніколи більше не повторився.

Дискурс модерності, який у 20-і роки в радянській Україні був майже підпільним, у 30-х губиться, замовкає. Наступний його сплеск станеться тільки в другій половині 40-х на Заході, в українській еміграційній літературі.

Примітки

- 1 *Woolf V. Mr. Bennet and Mrs. Brown' // The Gender of Modernism.* — Indiana University Press, 1990. — P. 635.
- 2 Мистецтво. — 1919. — Ч.1.
- 3 Там само. — 1920. — Ч.1.
- 4 *Сосюра В.* Твори: В 10 т. — К., 1970. — Т.1. — С. 47.
- 5 *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. — К., 1991. — Т.2. — С. 292.
- 6 *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком // *Домонтович В.* Проза: В 3 т. — Нью-Йорк, 1988. — Т.1. — С. 122.
- 7 Політичні обставини та їхній вплив на літературу 20-х років детально описані в кн.: *Luckij G.S. N. Literary Politics in the Soviet Ukraine.* — Duke Universiti Press, 1990.
- 8 *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. — К., 1991. — С. 318.
- 9 Там само. — С. 391.
- 10 *Зеров М.* Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т.1. — С.27.
- 11 *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. — С. 413.
- 12 Там само. — С. 780—781.
- 13 *Йогансен М.* Як будується оповідання. — Харків, 1928. — С. 4.
- 14 Шлях. — 1918. — Ч. 1. — С. 5—6.
- 15 *Агієнко О.* Динамізм у малярстві // Там само. — 1917. — Ч. 1. — С.48.
- 16 *Агієнко О.* Вільний театр // Там само. — Ч. 2. — С. 68.
- 17 Там само. — С. 70.
- 18 *Агієнко О.* Динамічна церква // Там само. — Ч. 5—6.
- 19 *Рудницький М.* Багата література // Там само. — 1918. — Ч.12. — С. 49.
- 20 Там само. — С. 52.
- 21 *Меженко (Іванів) Ю.* Можливості і обов'язки української поезії // Там само. — 1919. — Ч. 1. — С. 59.

- 22 Там само. — 1917. — Ч. 2. — С. 80.
- 23 Там само. — 1919. — Ч. 1.
- 24 *Зоранчук Й.* Шляхом душі. Диференціація індивідуума // Там само. — 1918. — Ч. 3.
- 25 *Савченко Я.* Михайло Семенко. "П'єро задається" // Літературно-критичний альманах. — К., 1918. — С. 28.
- 26 *Яків Можейко.* Творчість Чупринки // Там само. — С. 50.
- 27 *Меженко (Іванів) Ю.* Павло Тичина. "Сонячні кларнети" // Музагет. — К., 1919. — Ч. 1—3. — С. 134.
- 28 *Курбас Лесь.* Нова німецька драма // Там само. — С. 115.
- 29 *Курбас Лесь.* Театральний лист // Літературно-критичний альманах. — С. 71.
- 30 Там само. — С. 67.
- 31 Там само. — С. 73.
- 32 *Calinescu M.* File Faces of Modernity: Modernism. Avangarde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. — Durham, 1987. — P. 96.
- 33 *Mudrak M.* The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. — Michigan; Ann Arbor, 1986.
- 34 *Кригер Лео.* Михаил Семенко (1892—1937) — основоположник українського футуризму // *Семенко М.* Вибрані твори: У 2 т. (*Semenko M.* Ausgewahlte Werke. Jal-reprint. Wurzburg). — 1983. — Т. 1. — С. 17.
- 35 Там само. — С. 134.
- 36 Там само. — С. 162.
- 37 *Савченко Я.* Вказ. праця. — С. 43.
- 38 *Futurizm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie.* — Warszawa, 1995. — S. 13.
- 39 Там само. — С. 14.
- 40 Там само. — С. 23.
- 41 Цит за: *Calinescu M.* Op. cit. — P. 110—111.
- 42 *Мертвопетлюйко П.* Мистецтво переходової доби // *Семенко М.* Вибрані твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 121.
- 43 *Семенко М.* Тов. Сонце: Ревфутпоема // Мистецтво. — 1919. — Ч. 1. — С. 6.
- 44 Там само. — С. 7.
- 45 *Семенко М.* Степ: Поезо-фільма. 1919 // Там само. — Ч. 3. — С. 12.
- 46 *Еллан Вас.* *** // Там само. — Ч. 4. — С. 3.
- 47 *Чумах В.* Офіра // Там само. — С. 4.
- 48 *Тичина П.* Псалом залізу // Там само. — Ч. 5—6. — С. 10.
- 49 *Сосюра В.* Твори: В 10 т. — Т. 1. — С. 84.
- 50 *Коряк В.* Чистилище // Мистецтво. — 1919. — Ч. 3. — С. 21.
- 51 Там само. — С. 22.
- 52 Платформа й оточення лівих // *Futurizm na Ukrainie.* — S. 54.

- 53 Там само. — С. 56.
- 54 *Филипович П.* Літературно-критичні статті. — К., 1991. — С. 233.
- 55 Там само. — С. 227.
- 56 Там само. — С. 232.
- 57 Там само. — С. 234.
- 58 Там само. — С. 219—225.
- 59 *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 377.
- 60 Там само. — С. 502.
- 61 *Филипович П.* Літературно-критичні статті. — С. 229.
- 62 *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 7.
- 63 Там само. — С. 551.
- 64 *Домонтович В.* Аліна й Костомаров // *Домонтович В.* Проза. — Т. 1. — С. 251.
- 65 *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 558.
- 66 *Рильський М.* Синя далечінь. — К., 1922. — С. 51.
- 67 Цит. за: *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 559.
- 68 Там само. — С. 545.
- 69 Там само. — С. 546.
- 70 *Хабермас Ю.* Модерн — незавершений проєкт // *Вопросы философии.* — 1992. — № 4. — С. 41.
- 71 Див. збірку поезій Рильського “Синя далечінь”, зокрема вірші “Ніцше” (1922) і “Бодлер” (1920).
- 72 *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 556.
- 73 *Филипович П.* Літературно-критичні статті. — С. 224.
- 74 Шлях. — 1918. — Ч. 10—11. — С. 93.
- 75 *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 561.
- 76 Там само. — Т. 1. — С. 66.
- 77 *Шевельов Ю.* Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // *Домонтович В.* Проза. — Т. 3. — С. 523.
- 78 *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 526.
- 79 Там само. — С. 536.
- 80 *Ilnytskij O.S.* Modernist ideology and Mykola Khviliovij // *Harvard Ukrainian Studies.* — Vol. XV, № 3—4. — Dec. 1991. — P. 258.
- 81 Там само. — С. 259.
- 82 Життя й революція. — 1925. — Жовтень. — С. 72.
- 83 *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 472.
- 84 Там само. — С. 473.
- 85 Там само. — С. 580.
- 86 Там само. — С. 581.
- 87 Там само. — С. 874.
- 88 Там само. — С. 875.
- 89 Там само. — С. 840.

- ⁹⁰ Там само. — С. 426.
- ⁹¹ Там само. — С. 619.
- ⁹² Проект Підмогильного, як відомо, передбачав повне видання Анатолія Франса, а також видання творів французьких матеріалістів XVIII століття, з яких вийшли друком Гельвецій і Дидро. Те, що це були саме французькі матеріалісти, а не англійські емпірики й політекономисти або німецькі ідеалісти, так само свідчить про вироблення в дискурсі 20-х років украї вибіркового й політично мотивованого типу західництва.
- ⁹³ *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 884.
- ⁹⁴ Там само. — С. 847.
- ⁹⁵ Там само. — С. 855.
- ⁹⁶ Там само. — С. 610.
- ⁹⁷ Там само. — С. 886.
- ⁹⁸ Див. статтю М. Сулими “Поїдеш далеко, побачиш багато...” (Слово і час. — 1992. — Ч. 2. — С. 60—67).
- ⁹⁹ *Слісаренко О.* Поема зневаги // Мистецтво. — 1920. — Ч. 1. — С. 7.
- ¹⁰⁰ *Коряк В.* Життя і мистецтво // Червоний шлях. — 1923. — Ч. 9. — С. 192.
- ¹⁰¹ Див.: *Шевельов Ю.* Про памфлети Миколи Хвильового // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. — Нью-Йорк, 1983. — Т. 4. — С. 30—31; *Shkandrij M.* Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Diskussion of the 1920s. — Edmonton, 1992. — P. 64—65; *Мейс Дж.* Буремний дух розстріляного відродження (Микола Хвильовий) // Сучасність. — 1994. — Ч. 12. — С. 74.
- ¹⁰² *Поліщук К.* Останній день. (Шкіц) // Мистецтво. — 1919. — Ч. 2. — С. 15.
- ¹⁰³ *Зеров М.* Твори: У 2 т. — Т. 2. — С. 507.
- ¹⁰⁴ *Сосюра В.* Твори: В 10 т. — Т.1. — С. 97.
- ¹⁰⁵ *Шевельов Ю.* Шостий у гроні... — С. 522.
- ¹⁰⁶ У 1929 р. вийшла також монографія Віктора Петрова “Пантелимон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість”. Захист докторської дисертації на аналогічну тему відбувся в 1930 р. (Опонентами були В.Перетц та А.Лобода.) Після того він замовк, щоб виринути в інших обставинах і стати героєм іншої епохи. 1946 р. було надруковане перше оповідання Петрова, написане приблизно в 1925 р. для збірки прози неокласиків, яку задумував Павло Филипович (“Розмови Екегартові з Карлом Гоцці”). І тільки 1947 р. вийшов написаний у 1928—1929 рр. роман “Доктор Серафікус”, що мав друкуватися в 1930-му. Твори Петрова не стали видатною літературною або політичною подією кінця 1920-х. Численні рецензенти критикували їх за різні “гріхи”, однак з цієї критики ясно, що по-справжньому Петрова сучасники не зрозуміли. У свою чергу, Петров досить чітко зрозумів загрозу, щоб після 1930 р. замовкнути аж до 1942-го.

- 107 *Fiedler L. Cross the Border — Close the Gap // Postmodernism. A Reader / Ed. by P. Waugh. — London; New York; Melbourne; Auckland, 1992. — P. 32.*
- 108 *Шевельов Ю. Шостий у гроні... — С. 518.*
- 109 *Дамонтович В. Дівчина з ведмедиком. — С. 86.*
- 110 *Дослідженню паралелізмів між “Bel ami” Мопасана й “Містом”, Жоржем Дюамелем і Степаном Радченком присвячено розділ монографії М.Тарнавського “Between Reason and Irrationality. The prose of Valerian Pidmohylnyj” (Toronto, 1994. — P. 105— 143).*
- 111 *Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. — С. 508.*
- 112 *Дамонтович В. Доктор Серафікус // Дамонтович В. Проза. — Т. 1. — С. 492.*
- 113 *Дамонтович В. Дівчина з ведмедиком. — С. 49.*
- 114 *Дамонтович В. Романи Куліша // Дамонтович В. Проза. — Т. 2. — С. 32.*
- 115 *Дамонтович В. Аліна й Костомаров. — С. 250.*
- 116 Там само.
- 117 *Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. — С. 724.*
- 118 Там само. — С. 526.
- 119 Там само. — С. 725.
- 120 Там само. — С. 289—290.
- 121 *Шевельов Ю. Шостий у гроні... — С. 518.*
- 122 *Дамонтович В. Дівчина з ведмедиком. — С. 118.*
- 123 *Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. — С. 517.*
- 124 Там само. — С. 519.
- 125 Там само.
- 126 Там само. — С. 507.
- 127 *Дамонтович В. Романи Куліша. — С. 19.*
- 128 Там само. — С. 24.
- 129 *Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1983. — Т. 1. — С. 384.*
- 130 *Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. — С. 641.*
- 131 *Дамонтович В. Романи Куліша. — С. 240.*
- 132 *Дамонтович В. Аліна й Костомаров. — С. 299.*
- 133 *Дамонтович В. Доктор Серафікус. — С. 426.*
- 134 Там само. — С. 425.
- 135 Там само. — С. 427.
- 136 Там само. — С. 428.
- 137 *Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995. — С. 86.*
- 138 *Петров В. Особа Сквороди // Філософська і соціологічна думка. — 1995. — Ч. 1—6.*

Розділ IV

ЩЕ ОДИН СЮЖЕТ. ПСИХОПАТИЧНИЙ / ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС ЯК КОМПОНЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОСТІ

З кінця XIX століття в українській літературі розгортався ще один модерний сюжет, аналог якого знаходимо в усіх європейських літературах. Ідеться про повернення в літературу божевілья, котре замовкло з часів пізнього Ренесансу, залишивши по собі безсмертні образи Офелії, короля Ліра, Дон Кіхота, корабля дурнів та багато інших. Для української літератури це було скоріше не повернення на новому рівні, а прилучення до складної й надзвичайно плідної в мистецькому сенсі теми.

Неврози, навіть божевілья, вперше з'явилися на сторінках українських літературних творів. Божевільна людина, або, точніше, людина, яка стоїть на межі двох світів — “розумного” і “нерозумного”, — не просто дедалі частіше привертає увагу письменників. Саме цей образ стає метафорою особистості нового модерного часу, а психоаналіз — способом пізнання цієї особистості. Обидва дискурси розвивалися взаємопов'язано. Вони були цікавою частиною культурної модернізації, що тривала з кінця XIX століття до кінця 20-х років XX. Щоб збагнути її зигзаги, треба знову повернутися назад до початків, до зародження українських модерністичних дискурсів та простежити ще один дискурс, ще одну, на перший погляд маргінальну лінію, яка починалася певним мистецьким вибухом, заявила себе в оригінальних критичних текстах, замаскувалася в не менш оригінальних текстах художніх, нарешті, зникла на зламі 20-х і 30-х років.

Невроз як феномен культури fin de siècle

Європейська культура зламу віків була невротичною. Невроз у цей період став у ній майже вимогою, необхідною частиною модерності. Невроз сприймався як вираз декадансу, самої новітньої цивілізації. Особливо це стосується французької літе-

ратури, де на якийсь час “нервові” стало синонімом “естетичного”. Юджин Вебер, автор монографії про французький *fin de siècle*, дає своєрідний перелік: “...Бодлер захоплювався нервовістю творів Едгара Алана По і нервовим напруженням музики Вагнера. Прихильники Бодлера шанували “його славетні нервові недуги, які мали вразити всі чутливі душі після нього”, а також, як і він, намагалися підсилювати свої нездужання. Фелісьєн Ропс, видатний офортист, стверджував, що працює нервами. Вірш Мориса Роліна “Невроз” датується 1883 р. Для Золя твори братів Гонкурів були “своєрідним поширеним неврозом”, а Тен “добре вписувався в наше суспільство неврозу”. Едмон де Гонкур вважав Дега невротиком. У “Модерному мистецтві” Гюїсманса (1883) Берта Моризо описана як нервовий колорист, Гієме — як “жмут контрольованих нервів”, Гоген — як “шкіра, під якою вібрують нерви”, а Мері Кесет демонструвала “круговерть жіночих нервів, переведених у картини”¹.

Якщо спроектувати цю тему на українську культуру, то неврози в ній стали естетичним об’єктом дещо пізніше, на самому зламі століть. В українську літературу першим запровадив цю тему у відповідному ракурсі Агатангел Кримський. У першій книжці своїх оповідань “Повістки і ескізи з українського життя” (1895) Кримський демонструє невротичний, іронічний стиль, уривчастий, спазматичний наратив і, нарешті, героя, цілком зануреного у свої переживання, почуття, думки й нерви. Персонажі Кримського — це здебільшого люди з надламанною, хворобливою психікою. Їх роздирають пристрасті. Слабі нерви стають основою приступів неврозу чи істерії (особливо це стосується трьох оповідань, які витворюють певну єдність: “Дивна пригода”, “Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу *psychopathiae sexualis*” і “*Psychopathia nationalis*. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо — так собі дещо”). Ображений батьком гімназист б’ється в істериці; панич дістає нервовий напад від свого власного тиранства; молодий репетитор переживає тяжку психологічну драму від того, що його образила мати його учня; студента душать істеричні сльози, коли він чує українську пісню на вокзалі в Курську. Перелік аналогічних ситуацій і постатей у малій прозі Кримського можна продовжувати.

Таким самим буде й Андрій Лаговський — герой однойменного роману Агатангела Кримського (перші дві його частини були опубліковані в 1905 р.). Як особа чутлива до плаксивості й нервова до істеричності, він схожий на героїв попередніх оповідань Кримського. Він, власне, і є одним з них, адже пер-

ша частина роману, "Не порозуміються", була вміщена до "Повісток і ескізів" на правах окремої повісті. Лаговський не просто сентиментальний тип, він людина, за його власним визнанням, хвора, від чого його сентиментальність підсилюється. Сам він про себе говорить: "Я — жмут вимотаних нервів, жмут напружених струн, а не нормальна людина, як усі"².

Кримський неодноразово згадує австрійського психіатра Рихарда Крафт-Ебінга, автора книжки "Psychopathia sexualis", у якій були детально описані статеві збочення та сексуальні хвороби. Одні герої Кримського звертаються до самої книжки і, як молодий Лаговський з повісті "Не порозуміються", вбачають у своїх неврозах "щось сексуальне", інші йдуть до психіатра і дістають цей діагноз, а сам автор перефразовує термін Крафт-Ебінга у свій термін — *Psychopathia nationalis* — і, по суті, діагностує цю хворобу в себе.

В оповіданнях Кримського дебютував в українській прозі нервовий і надзвичайно суперечливий герой. Можна сказати, що його почуття, його дії та його самоаналіз існують у різних, недомірних площинах. Він здатний оцінювати свої вчинки з усіх поглядів, у тому числі й з морального, однак він не може контролювати своїх почуттів. До Кримського українська проза не знала такого складного й неоднозначного героя. Він одночасно комічний і серйозний, патетичний і трагічний. Його не легко було сприйняти і зрозуміти. Адже він слабував на пафосне українофільство, яке могло дискредитувати саму течію, і був пародією на Радюка з "Хмар" Нечуя-Левицького. Водночас його щирість і щирість автора не могли не приваблювати. Психопатичний компонент виявився плідним формотворчим нервом прози, але як головна риса героя він найбільше збивав читачів і критиків з пантелику.

Тому Борис Грінченко, наприклад, засудив вибір героя оповідання "Сирота Захарко". Замість гімназиста в ролі "націонала", на думку Грінченка, Кримський мав би зобразити людину дорослу, зрілу, а замість невротика — здорову. "Хто ж доводить свої думки про здорових людей, малюючи хворих?"³ — запитував Грінченко. У відповідь Кримський захищався і пояснював: "Я ще досі не зустрічав людей думки та ідеї, які б не слабували на нерви. Здорові нерви бувають тепер хіба в ідіотів або в тих, що сидять на тепленькому містечку та й не думають не гадають "что есть истина?". (З ваших писань дуже добре видно, що в Вас самих надзвичайна нервовість)"⁴. Дещо пізніше в підсумковому нарисі з історії нової української літератури, друкованому на сторінках ЛНВ, критик Олександр

Грушевський зазначав у розділі про Кримського: “В українській літературі перший Кримський обмалював докладно і рельєфно психіку нервово хворих людей”⁵.

Наступним текстом, який прислужився до моди на неврози, а також до того, що самогубці, божевільні, причинні, “люнатики” запанували в поезії зламу віків, стала збірка Івана Франка “Зів’яле листя” (1896). “Був се чоловік слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям, та мало спосібний до практичного життя”⁶, — пише про свого ліричного героя автор. Той чоловік, продовжує далі в передмові Франко, вже тепер небіжчик, “пустив собі кульку в лоб” від нещасного кохання. “Лірична драма” — так охарактеризував Франко жанр своєї поетичної збірки — стала чи не найбільшою несподіванкою для публіки за весь час його поетичної кар’єри.

Чотири роки по тому Агатангел Кримський у передмові до свого “Пальмового гілля” (1900) (інтертекстуальна пов’язаність Франкового “листя” і “гілля” Кримського поза сумнівом) попередить, що пускає “в світ отсю книжку не для людей фізично здорових, а тільки для людей трохи слабих, із надламанною життєвою снагою або нервами, — для тих людей, що вміють і легко плакати, і солодко нудьгувати, і молитися Богові, і умилятись”⁷.

Від Франкового самогубця почалася ціла лінія українських Вертерів у поезії “Молодої музи”. Перша книжка Петра Карманського не випадково називалася “З теки самовбивці” (1899), а Остап Луцький видав свою першу книжку “Без маски” (1903) під псевдонімом “Люнатик”. Це ім’я закріпилося за ним надовго, так називався розділ про Луцького в книжці Карманського “Українська богема”, опублікованій за багато років по тому, як Луцький перестав писати.

Услід за Карманським у поезії всіх молодомузівців “болить душа” — як правило, на основі нерозділеного кохання. Ліричний герой поезії “Молодої музи” є ніжним, нервовим створінням, хоча найчастіше його страждання невиразні, а нервовість безпричинна. Як-от у Степана Чарнецького: “Часом мое серце такий тисне біль...”⁸ Біль, отже, просто “такий”.

Луцький не помітив, що назва його книжки — “Без маски” — і наявність псевдоніма творили своерідний оксиморон. Франко, як відомо, відповів Луцькому посланням “ОЛюнатикові” з властивою йому різкістю. В його відповіді були слова:

Правда, синку, я не геній...
Е, якби я геній був!
З тих істерій, неврастеній
Я б вас чаром слів добув;
.....
Я б вам душі переродив,
Я б вам випрямив хребти,
Я б мужів з вас повиводив —
Навіть з малп таких, як ти!⁹

Ще раніше Франко називав молоду генерацію поетів невротиками, протиставляючи їх Лесі Українці. Звичайно, “невротик” у розумінні Франка не було компліментом.

Якщо говорити про прозу зламу століть, то вона позначена невротичністю не менше, якщо не більше за поезію. Але в цьому немає ані краплі впливу Кримського, проза якого пройшла для українського читача і критика непоміченою. Невротичними спазмами дихав сам час. Завжди збуджені, “зворушені” героїні Кобилянської та весь її стиль характеризуються нервовою екзальтованістю. Не зовсім нормальні бажання виявляє Лоріо з Хоткевичевого “Портрета”, як і цілий ряд “артистів” Яцківа, закоханих у померлих красунь. В обох випадках божевільність імітована, штучна, є скоріше даниною декадентським вітрам із Заходу, ніж чимось глибоко осмисленим і самостійно пережитим.

Навіть Сергій Єфремов на самому початку століття (дата під твором: 1900 р.) пише оповідання під назвою “Нерви”. Звичайно, нерви героя — професора й редактора часопису Луки Петровича — мають суспільно-політичну причину. Він зрадив ідеали своєї молодості (Писарева, Чернишевського, Некрасова), він пішов на компроміс із совістю, він під час студентських заворушень друкує у своєму часописі підлу статтю, де звинувачує студентів у ліносах. Його мучить сумління, а відтак не дають спокою нерви, власне сумління в цьому випадку і є нервами. Його нерви описані за допомогою нехитрих художніх прийомів:

“...він ходив уподовж кабінету, несвідомо повертаючись коло стін та вимахуючи руками; голова його низько схилилася на груди; погляд блукав, ні на чому не зупиняючись; по обличчі пробігав іноді вираз страждання, то знов іншим разом крива, іронічна усмішка, якася наче силувана, зневажливо тремтіла на губах; з уст його злітали іноді уривчасті недокінчені фрази та окремі слова”¹⁰.

Так виглядала народницька репрезентація теми нервів. І, звичайно, крім модерністського *à la* Кримський чи народницького *à la* Єфремов трактування неврозу, було ще графоманське тиражування теми. Але графоманія тим і цікава, що в ній прочитуються дискурси часу в щонайчистішому вигляді. З перших років нашого віку аж до початку першої світової війни численні божевільні та невротики говорили зі сторінок прози, друкованої навіть таким солідним і консервативним журналом, як ЛНВ. В оповіданні А.М. Варшавського “Божевільні”¹¹ витворені авторською фантазією психічно хворі люди тікають із лікарні, блукають містом, мітингують. Один виголошує промову: “Може, нормальні якраз ми, а не вони?”¹² У фіналі цієї кволої фантазії божевільні рубають городян, а у фіналі самого оповідання виявляється, що насправді все це був сон автора.

Ще одна банальна тема часу тиражується в оповіданні Артіма Хомика “Безсмертність”¹³. Тут ідеться про вченого, який збожеволів від розумового перенапруження, прагнучи винайти вакцину для вічної молодості й безсмертя. Він прийшов до іншого вченого-лікаря, який пояснив йому, що вічне життя без смерті — це кара, а не благо. Тоді божевільний науковець покінчив життя самогубством. Епіграф починається словами: “Границі між геніальністю і божевіллям не можна докладно перевести...”¹⁴

Сльози, конвульсії, любов, нерви — класичний графоманський набір початку віку — знаходимо в оповіданні Мих. Дубівського “З дневника декадента”¹⁵. Перелік аналогічних творів можна продовжувати й продовжувати. Мода на божевілля, котре прозирає істини, на декадентські схлипи й ридання стала доволі поширеною. Список можна завершити оповіданням Михайла Могилянського “З темних джерел життя”, в якому відбилися всі кліше українського декадентсько-позерського модернізму¹⁶.

Найвідоміші, канонічні вияви невротичного героя і загалом неврозу в українській літературі цього часу пов’язані з драматургічною творчістю Лесі Українки. Передовсім ідеться про вже згадувану першу п’єсу Лесі Українки “Блакитна троянда” (1896). Люба — її головна героїня — читає наукові книжки “по філософії, психології і ... психіатрії”¹⁷. Це природно для *femme moderne* — так її називають інші персонажі твору — зокрема, якщо врахувати, що героїня має успадковану психічну хворобу. Нюанс успадкованості хвороби цілком зрозумілий. Це — загальний принцип дофройдівської психіатрії. Невдовзі

Зигмунд Фройд у своїх численних студіях відкине тезу про спадковість як єдину причину неврозу і запропонує гіпотезу про сексуальну травму, як правило, часів дитинства чи юності, що спричинила психічну хворобу. Але до цього залишається ще майже десять років. Тим часом у другій половині XIX століття тема спадковості й родинності нервових хвороб розроблялася в популярних у всій Європі романах Еміля Золя та в численних інших творах, які читали і Леся Українка, і Іван Франко та багато інших їхніх колег — українських письменників.

Критики неодноразово підкреслювали, що Леся Українка звернулася до теми хвороби, в даному випадку до божевілля, передовсім тому, що сама слабувала, щоправда, на іншу хворобу — туберкульоз. Туберкульоз і божевілля дістали певною мірою схожу літературну репрезентацію. У XX столітті божевілля почало виконувати ту саму художню функцію, яка раніше покладалася на туберкульоз. У XVIII й особливо в XIX століттях туберкульоз символізував, з одного боку, духовність і витонченість, а з іншого — чуттєвість, еротизм (класичний приклад останньої метафори — “Дама з камеліями”). На думку Сюзан Зонтаг, котра займалася дослідженням хвороби як літературного образу, “у двадцятому столітті численні метафори і ставлення, які попередньо асоціювалися з туберкульозом, розділилися і розійшлися по двох хворобах. Деякі риси туберкульозу відійшли до божевілля: образ страждальця як сухотної, необачної особи, схильної до екстремів пристрасті, особи надто чуттєвої, щоб витримувати жахи вульгарного щоденного світу. Інші риси туберкульозу відійшли до раку. Це агонія, яку неможливо романтизувати. Не туберкульоз, а божевілля є тепер носієм секулярного міфу про вихід за межі м'ясного ества”¹⁸. З цього погляду суто біографічне пояснення звернення Лесі Українки до теми божевілля не є переконливим. Леся Українка тонко відчула, і це найголовніше, що божевілля є саме тією метафорою, яка стане ключовою для нового часу.

Леся Українка не дала собі ради з мистецьки переконливим розпрацюванням цієї метафори в “Блакитній троянді”. Божевілля вийшло схематичне й недостатньо виправдане. Про божевілля Люби й Ореста говорять інші персонажі, що ж до них самих, то вони просто мелодраматичні. Божевілля головним чином виявляється не в поведінці і не в мові героїв, а в ремарках авторки, котрі, здається, мають дати зрозуміти акторам,

Зигмунд Фройд у своїх численних студіях відкине тезу про спадковість як єдину причину неврозу і запропонує гіпотезу про сексуальну травму, як правило, часів дитинства чи юності, що спричинила психічну хворобу. Але до цього залишається ще майже десять років. Тим часом у другій половині XIX століття тема спадковості й родинності нервових хвороб розроблялася в популярних у всій Європі романах Еміля Золя та в численних інших творах, які читали і Леся Українка, і Іван Франко та багато інших їхніх колег — українських письменників.

Критики неодноразово підкреслювали, що Леся Українка звернулася до теми хвороби, в даному випадку до божевілля, передовсім тому, що сама слабувала, щоправда, на іншу хворобу — туберкульоз. Туберкульоз і божевілля дістали певною мірою схожу літературну репрезентацію. У XX столітті божевілля почало виконувати ту саму художню функцію, яка раніше покладалася на туберкульоз. У XVIII й особливо в XIX століттях туберкульоз символізував, з одного боку, духовність і витонченість, а з іншого — чуттєвість, еротизм (класичний вияв останньої метафори — “Дама з камеліями”). На думку Сюзан Зонтаг, котра займалася дослідженням хвороби як літературного образу, “у двадцятому столітті численні метафори і ставлення, які попередньо асоціювалися з туберкульозом, розділилися і розійшлися по двох хворобах. Деякі риси туберкульозу відійшли до божевілля: образ страждальця як сухотної, необачної особи, схильної до екстремів пристрасті, особи надто чуттєвої, щоб витримувати жахи вульгарного щоденного світу. Інші риси туберкульозу відійшли до раку. Це агонія, яку неможливо романтизувати. Не туберкульоз, а божевілля є тепер носієм секулярного міфу про вихід за межі власного ества”¹⁸. З цього погляду суто біографічне пояснення звернення Лесі Українки до теми божевілля не є переконливим. Леся Українка тонко відчула, і це найголовніше, що божевілля є саме тією метафорою, яка стане ключовою для нового часу.

Леся Українка не дала собі ради з мистецьки переконливим розпрацюванням цієї метафори в “Блакитній троянді”. Божевілля вийшло схематичне й недостатньо виправдане. Про божевілля Люби й Ореста говорять інші персонажі, що ж до них самих, то вони просто мелодраматичні. Божевілля головним чином виявляється не в поведінці і не в мові героїв, а в ремарках авторки, котрі, здається, мають дати зрозуміти акторам,

як говорити певні репліки: істерично, апатично, автоматично тощо.

Якщо перші критики п'єси не приймали самої теми, наприклад, рецензент "Киевского слова" обурювався "патологічністю сюжету"¹⁹, то пізніші критики позитивно і з розумінням сприймали тему божевілья, однак підкреслювали, що саме в його змалюванні авторку спіткала невдача: "Хибує ця п'єса і на змалювання божевілья героїні. Драматичне розроблення цього мотиву не належить до числа легких моментів драматичної техніки. Божевілья в драмі має також умовне значення, як і смерть, тому й знаходить воно собі характерне театральне оформлення. А втім, оскільки змальовує драма звичайно не крайні форми психічної хворості, а так звані суміжні стани, вимагає вона відповідної логіки і в цьому. На жаль, не зуміла й тут авторка ступнево змальовати розвиток хвороби своєї героїні, тому й вражає вибух її божевілья цілковитою несподіванкою: попередніх станів, що до нього призвели, в п'єсі не показано; одних же балачок для цього не досить"²⁰.

Значно ефектніше й артистичніше втілилася тема божевілья в драматичній поемі Лесі Українки "Одержима" (1901). Саме в цьому творі, написаному на одному диханні, за одну ніч, у стані певного нервового збудження, навіть надриву, божевілья дістало свою форму, мову та філософську інтерпретацію. "Міріям, "одержима духом", в глибокій тузі блукає поміж камінням понад берегом, далі зіходить на шпиль скелі і дивиться не на берег, а в глибину пустелі..."²¹ Ці перші речення експозиції мають створити яскравий і переконливий образ. (Переконливість, однак, межує з прямолінійністю.) Любов Міріям до Месії божевільна. Це любов жертвна, навіть самовбивча, адже головна її мета — принести себе в жертву, вмерти за коханого. Ця любов до нього є водночас відреченням від себе і ненавистю до себе. Почуття приреченості і бажання смерті Міріям мають пробудити духовно мертвих. Тому її божевілья не таке вже й божевільне, ірраціональне, скоріше воно має бути продовженням класичної традиції короля Ліра. Це одержимість людини, манія якої допомагає їй прозріти істину. Водночас вона, ця одержимість, таємнича і незбагненна, як і належить душевній хворобі.

В дусі часу, однак, розвивається не лише психопатичний дискурс. У "Блакитній троянді" Леся Українка чутливо відобразила паралельну до літературної моди на неврози тенденцію, а саме: загальну зацікавленість працями з психології й психіатрії. Праці Чезаре Ломброзо "Геній і божевілья" (1863),

Макса Нордау “Виродження” (1892) чи Рихарда Крафт-Ебінга “Psychopathia sexualis” входили до кола найпоширенішого читання тогочасної публіки. Перші дві книжки належать до псевдонаукового жанру, остання становить солідну наукову працю. Окрім названих книжок, були й інші, сьогодні забуті, які порушували різні теми психіатрії, сексології, спадковості, природи таланту, “божевілля” і “ненормальності” видатних митців. Вони перекладалися і виходили численними російськими виданнями, у Галичині їх читали німецькою та польською мовами.

З усіх авторів, що заторкували “пікантну” тему, Ломброзо здобув чи не найбільшу популярність. Коли він помер у 1909 р., ЛНВ опублікував велику статтю про нього Осипа Назарука, який детально виклав біографію та головні ідеї Ломброзо. Назарук також не оминув головних аргументів його критиків, хоча загалом представив Ломброзо як видатного антрополога, медика та вченого²².

В той час як Кримський і Леся Українка (в “Блакитній троянді”) наснажувалися деякими здобутками тогочасної психології й психіатрії, українські народники шукали і невдовзі знайшли саме в псевдонаукових писаннях Макса Нордау методологічну основу для тотального заперечення “нової” літератури. Сергій Єфремов у засновках до статті “В поисках новой красоты” (1902) відіслав зацікавлених читачів до Нордау, який нібито переконливо довів тотожність між французьким символізмом і божевіллям²³. Ще майже за десять років Іван Нечуй-Левицький у статті “Українська декадентщина” активно цитуватиме Нордау для підтвердження свого заперечення новомодного українського модернізму, який назве порнографією і збоченством²⁴. А якщо забігти вперед ще на якихось десять років, то на Нордау поставлять крапку дописувачі “Червоного шляху”, назвавши його “порожнім місцем, мильним нузирем”²⁵.

Самі реальні неврози реальних людей були в цей час приховані чи принаймні не дуже явні. З одного боку, на них слабував багато хто, до того ж як модерністи, так і народники, однак переважна більшість не робила зі своєї слабості художню прикмету, а намагалася контролювати її і, по можливості, приховувати.

Треба сказати, що українські письменники “божеволіли” з тих самих причин, що й їхні іноземні колеги. Найбільшим патогенним фактором було суспільство, яке унеможливило вільну творчість митця, обмежувало його різноманітними

“табу”. Крім того, в українській культурі було відсутнє богемне артистичне середовище, в якому дозволялося б виходити за рамки цих “табу”. Убивчими виглядали конвенції приватного життя. Поза сумнівом залишається той факт, що загальні масштаби несвободи в українській літературі й самої української літератури перевершують усе на цей час відоме в Європі.

Фройдизм як критичний дискурс: Степан Балей

Отже, українського читача, як і західного, цікавили теми, що стосувалися нервів. ЛНВ був єдиним періодичним виданням, яке намагалося якось задовольняти ці інтереси. Передовсім ЛНВ прагнув пояснити сам феномен неврозу. Одна з популярних концепцій, викладених на його сторінках: унаслідок поступу зростає кількість людей, які займаються розумовою працею. Відтак зростає кількість божевільних, адже розумове перенапруження веде до божевілля. “Дикі”, неєвропейські народи не страждають на нервові хвороби. Втім, пафос статті в тому, що культура і цивілізація все ж мають зменшувати, а не збільшувати кількість нервових захворювань²⁶. Інша теорія: нерви, мораль, воля, свобода — все має фізіологічну підкладку. Питання свідомості — несвідомості (існування останньої визнається) розглядаються в суворо позитивістичному й емпіричному дусі як продовження фізіології²⁷.

Значно цікавіший підхід бачимо в книжці Августа Фореля “Гігієна нервового і духового життя”, опублікованій 1906 р. “Видавничою спілкою” в перекладі Євгена Бурачинського. Рецензент ЛНВ підкреслює актуальність праці як першої, де звертається увага на важливість нервів та їхньої будови, а також питань тіла й тілесного. Він пише про неухагу до власного тіла і незнання його навіть в освічених верствах. “Духове життя представляється у нас так, наче б воно творило протиповенство до тіла, наче б воно було чимось осібним від тіла, навіть чимось ніби осібним і можливим поза тілом”²⁸.

Жодна зі статей ЛНВ першої декади ХХ віку не згадує про Фрейда. Не згадують про нього й письменники. Інтелектуальна революція, яка відбувається поряд, у Відні, поки що обминає Львів.

Певною мірою і дуже непрямо відгукується на психоаналіз лише Агатангел Кримський. Здається, саме він має найбільші підстави для цього. Поява перших двох частин роману “Андрій Лаговський” збіглася з виходом у світ “Трьох нарисів з те-

орії сексуальності” Фройда. Остання книжка до певної міри може служити ключем до прочитання першої. Це не означає, однак, що Кримський знав або застосовував ідеї Фройда про сексуальність чи неврози. Його знання з психології та психіатрії зупинилися на Крафт-Ебінгові. Але непрямом він знає про психоаналіз і про те, що розповісти історію своєї хвороби — це якоюсь мірою їївилікувати.

Лікар, що приходить до хворого Лаговського (фізична хвороба якого лише продовжує його психічну травму), радить йому: “Заходіться писати якогось романа про самого себе: автобіографічна белетристика, особливо з прикрасами та підмальовуванням свого власного портрета — дуже гігієнічна річ, бо коли на душі єсть якась вагота та гострий біль, то геть чисто все переливається на папір, а на душі стане легесенько і вільно...”²⁹ Драма Лаговського (як свідчить його біографія) є драмою самого автора, і, власне, написання роману є для Кримського способом самолікування, автопсихоаналізом.

Його роман і дослідження Фройда — плоди однієї епохи відкриття завіс над таємницями людської психіки. На жаль, Кримський сам так і не ризикнув надрукувати дві останні частини роману, боячись, що його легко впізнають в образі головного героя. Роман вийшов у повному обсязі лише 1972 р., в час найменш сприятливий для його прочитання. Тобто це чергова історія дискурсу, який не прозвучав синхронно зі своїм створенням.

Якщо ж говорити про самого Зигмунда Фройда, то ті факти, що його батько народився в Тисьмениці, а мати — в Бродах, а він сам прожив майже ціле життя у Відні, не вплинули на розквіт саме українського психоаналізу навіть у межах австро-угорської України. Так само не допомогло те, що до Фройда приїжджали багаті пацієнти з української частини Російської імперії, як-от знаменитий “чоловік-вовк” Сергій Панкеєв.

Тим часом уже з першої декади нашого століття учні Фройда з Росії або просто медики, які здобули освіту в Німеччині та Австрії й зазнали впливу Фройда, викладали і практикували в Одесі, Харкові, Києві, Москві, Казані та інших містах Російської імперії. Вони перекладали на російську мову твори австрійського вченого, писали статті про нього і на теми психоаналізу, однак належали до того зрізу інтелектуального життя України, який до української культури не мав жодного відношення³⁰. Вони перебували в іншій культурній і мовній площині. Крім того, друкувалися в журналах вузькоспеціальних і не

мали впливу на формування критичних чи аналітичних дискурсів власне української культури.

Інша справа Степан Балей, який, на відміну від російськомовних професорів з Одеси чи Харкова, перебував у рамках українського культурного дискурсу. Він не тільки писав українською мовою та адресував свої праці українській культурній публіці, а й застосовував психоаналіз до явищ української культури. В 10-х роках ХХ століття Степан Балей стає першим українським критиком, який пробує прикласти ідеї Фрейда до української літератури.

Балей дебютував в ЛНВ 1911 р. статтею “Новий ідеалізм Айкена”³¹. Того ж року у двох числах “Записок НТШ” друкувалися його статті “Про поняття психологічної основи почувань”³² та “Про різницю між почуваннями осудними і представними”³³. Наступного року вийшла стаття Балея “Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії”³⁴.

Статті, друковані в “Записках НТШ”, були частиною докторської дисертації, яку Балей захистив у 1910 р. у Віденському університеті. Обидва тексти написані в канонах дисертаційного стилю з довгими науковими чи наукоподібними пасажами. І все ж навіть у такому специфічному тексті відчувається невдоволення автора попереднім науковим знанням та прийнятими класифікаціями теоретичної психології. І в огляді філософських праць єнського філософа Айкена, і в статті про етику Балей говорить про модерну філософію, тінь ніцшевського нігілізму буквально ширяє над другою з названих статей. Відчувається, що Балей скоріше бунтівник, ніж апологет відомого.

Фінальне речення статті про Айкена дуже показове: “Безпечна й вигідна пристань позитивістичних кличів та природничо-матеріалістичних фраз уже далеко поза нами”³⁵. Ці слова могли б служити епіграфом до психоаналітичного дослідження “З психології творчості Шевченка”, опублікованого в 1916 р. Буквально в першому реченні цього дослідження Балей пише про те, що “не одному з нас, кому довелося стрінути з новими методами розсліду мистецької творчості”, популярними в німецькій та інших літературах, “було б цікаво приложити одну чи другу з сих метод до Шевченкової творчості”³⁶. Нові методи легко покажуть, що Шевченкова творчість не є проста, що “індивідуальне життя” поета залишається поза увагою. За межами “народницьких чи суспільницьких переживань”³⁷ лежить ціла сфера душі поета, яка вповні не відома, не досліджена. (Те ж саме знають і розуміють Євшан

та інші критики “Української хати”, однак вони у своїх теоретизуваннях про психологію навіть не наближаються до психоаналізу.)

Балей згадує два можливих підходи до вивчення індивідуального життя: метод Зимеля (який дослідив особистості Гете та Рембрандта) і метод психоаналізу. Об’єднує їх концентрація на творчій індивідуальності, що є вихідною точкою розгляду. Обидва бачать саме письменника, а не дзеркало, що відбиває світ та своє оточення. Книжка Балей відкривається розділом, який має назву “Замітки про психоаналіз”. В ньому висловлюється теза про те, що естетична вартість твору не залежить від “психічного підкладу”, з якого він виріс. Однак, якщо твір — це не лише причини і наслідки, якими він пов’язаний з дійсністю, то психологічні джерела його стають дуже важливими.

Балей далі викладає головні засади психоаналізу. (Він знає, що психоаналіз уже розділився на окремі течії. Від “ортодоксального”, фрейдівського напряму відкололися Адлер і Юнг, колишні учні Фрейда, які почали витворювати нові психоаналітичні школи.) Отже, головні положення психоаналізу, за Балеєм: важливість переживань дитячого віку, дитяча сексуальність, Едипів комплекс, “сни наяву” (Tagtraum), сублімація. Варто сказати, що виклад ідей Фрейда в Балей дещо пригладжений. Головне для Фрейда питання сексуального життя заторкнуте львівським ученим досить обережно. Очевидно, він боїться вразити ніжні нерви галицької інтелігенції.

Другий розділ книжки називається “Ендиміонський мотив у Шевченка”. Автор нагадує класичний міф: богиня Селена наводить сон на Ендиміона, щоб у його сні насолоджуватися любов’ю коханого. Йдеться, отже, про любов інфантильну, пасивну, про любовну ситуацію, в якій присутній “немужеський”, “дитинячий” компонент. Балей ілюструє “ендиміонське” любовне відношення на прикладі творів Кнута Гамсуна “Толод” і “Вікторія”. На думку критика, сліди інфантилізму в геніїв зберігаються довше, ніж у звичайної людини, їхні любовні почування відтак теж інфантильні. Так, Беатриче в “Божественній комедії” — матір-коханка, а поема Юліуша Словацького “У Швейцарії” є “поетичною парафразою ендиміонської мрії поета, вирослій на еротичному тлі, а забарвленій пасивізмом і інфантилізмом...”³⁸ На думку Балей, у Шевченка є принаймні два твори, побудовані на ендиміонському мотиві: частина “Тайдамаків”, у якій йдеться про любов Яреми до Оксани, і вірш “Мені тринадцятий минало”.

Далі Балеї звертається до пошуку подій, переживань і бажань у реальному житті Шевченка, які могли б ілюструвати цей мотив. На погляд Балея, в Шевченкові розвинулася мрійливість, зрозуміла при його способі життя. Не пізнавши повної щасливої любові, самотній поет пережив те, в чому йому відмовило життя, у своїх візіях та фантазіях. Крім того, Шевченко був дуже вразливою людиною, яка гостро реагувала на дисонанс між бажаним і дійсним.

Балеї аналізує дитячу закоханість Шевченка в дівчину Оксану, яку спіткала згодом доля Катерини*. Цей ідеальний образ-спогад став психологічним поштовхом для творення деяких Шевченкових образів (як-от Оксана з "Гайдамаків"), крім того, він виростав не так зі спогадів, як з фантазій поета, стаючи проекцією ідеального, не здійсненого бажання. Балеї бачить у Шевченка типове для нього (і для інших поетів) поєднання інфантилізму з еротикою. Ставлення до дівчини ("Мені тринадцятий минало") має виразний нюанс відношення дитини до матері. Тому Балеї доходить висновку: "Тенденція до креовання постатей, ліплених з пам'яті і фантазії, які олицетворяють почасти любку, а почасти матір і які є предметом почасти любовних і почасти діточих почувань ... лежала, отже, і в Шевченковій психіці"³⁹.

Наступний розділ має назву "Фемінізм Шевченка". Йдеться не про фемінізм у сучасному розумінні слова, а про фемінінність, жіночність Шевченка, його самоідентифікацію з жіночими образами. Шевченко виявляє стільки розуміння і співчуття жіночій душі й долі тому, що втілюється в них сам. У творчості Шевченка, наголошує Балеї, жіночі образи висуваються на перше місце порівняно з чоловічими.

Жінка в Шевченка є об'єктом естетичного й релігійного культу. Релігійний культ, у свою чергу, концентрувався навколо двох точок: дівочої непорочності й материнства⁴⁰. Мотив зганьблення жінки, занапащення її чистоти, а відтак унеможливлення її щасливого материнства не просто головний у Шевченка. Це найбільш привабливий для нього інструмент символічного висвітлення власної долі. "Поет вважав свою власну судьбу оскверненням Божого образу, який лежав в його душі; а в постаті поганьбленої жінки йому підсувався най-

* Поширена свого часу думка про те, що Оксану Коваленко згодом спіткала доля Катерини, була документально спростована шевченкознавством. С. Балеї, як бачимо, користувався неперевереними даними про життя Оксани. (Прим. ред.)

совершенніший символ сего осквернення”⁴¹. Тому поет органічно вживається в образ матері-покритки. Власне, Шевченко не міг знайти яскравішого способу вираження трагічного, ніж образ наруги над святістю дівочтва й материнства.

Балей припускає, що згнєблення Оксаночки, Шевченкової “любки з дитинячих літ”, асоціюється в поета зі згнєбленням його власного щастя. Однак пригода з Оксаною не є причиною виникнення мотиву покритки. Навпаки, виробляючи його в пізніших роках, Шевченко ніби згадав про долю дівчини як про свого роду документ, доказ зі світу дійсності для обґрунтування поетичного мотиву. Коли поет дивиться на молоду жінку або дівчину, в нього спочатку пробуджується почуття естетичного захвату, а потім уява перетворює цей образ на образ жінки, змарнованої, знищеної лихою долею.

В душі поета борються два способи відчуження жіночого світу: оптимістичний і песимістичний. У рамках ендиміонського мотиву жінка ясна, тобто “має в собі міць втихомирювання болю, осушування сліз і упокування щастям”, у рамках іншого мотиву жінка стає “олицетворенням недолі, образом болю і муки”⁴². Поступово другий мотив переважає. В центральному мотиві поеми “Наймичка” два мотиви сходяться. Вони так само близькі в культурі мадонни, що є матір’ю і покриткою водночас. Його мадонна свята попри те, що вчинила гріх, навіть, власне, через те, що його вчинила. Балей шукає аналогій і знаходить їх у Рафаеля і Сегантині. Рафаель поставив материнство на п’єдестал святості, тому що з раннього віку залишився сиротою. Він творить у мистецтві те, в чому йому відмовило життя, “його зображення мадонни є на ділі апотеозом спомину його власної матері”⁴³. Те ж саме стосується і Сегантині. Балей посилається на психоаналітичну студію Сегантині, зроблену учнем Фрейда Карлом Абрагамом⁴⁴. У ній Абрагам пише про те, що Сегантині в дитинстві (“дитина-хлопець”) мав до матері амбівалентне ставлення як до “матері-любки”. Саме тому її рання втрата відбилася на всьому його житті. В зрілому віці митець шукав повторення і поглиблення любові дитячих років. Звідси починається його культ материнства, який був сублімуванням любові дитини до матері.

Балей не хоче робити категоричних порівнянь та остаточних висновків. Він вважає, що теорія про роль дитячого лібідо ще недостатньо розвинута, й закликає наступних дослідників Шевченка звернути увагу на цю тему. Радикальність Балея полягає в тому, що, як він підкреслює, постать матері-покритки є відблиском самого Шевченка, а не матері поета

(як це впливало б із психоаналітичних поглядів)⁴⁵. На відміну від Сегантіні, Шевченко ніде не говорить про своє ставлення до власної матері. Балеї згадує і Фройдову студію про Леонардо да Вінчі. Він називає геніальним здогад Фрейда про схожість матері художника з мадонною на одній з його картин. (Балеї, однак, нічого не говорить про головну тезу Фрейда в цій праці, яка називається “Леонардо да Вінчі і спомини його дитинства”, щодо впливу особливо ніжної любові до матері, власне, до двох матерів художника, на пізнішу гомосексуальність італійського митця.) Балеї завершує розділ словами про те, що в образі матері-покритки, як і в усміху Мони Лізи, лишитья “якась дрібка нерозв’язаної тайни”⁴⁶.

В четвертому розділі, “Замітки про містицизм в творчості Шевченка”, йдеться про релігійність українського поета, яку Балеї розуміє в дуже широкому сенсі “як спосібність до дізнання космічних почувань”⁴⁷. Релігійна душа, крім естетичних та етичних, потребує ще й святих цінностей. Зі святими цінностями передовсім асоціюється жіноча постать дівчини-матері-покритки. Хоча так само до таких цінностей належать і “святі гори Дніпра”. Цей розділ теоретично найбільш вразливий, найменш виписаний і доказовий. До психоаналізу він не має відношення.

Важко переоцінити внесок Балея в запровадження психоаналітичного дискурсу в українську критику. Він не побоявся торкнутися найскладнішої й найнебезпечнішої теми української літературної історії — творчості Шевченка. Балеї безпомилково вказав на ті точки, які піддаються психоаналітичному підходові, навіть вимагають його в Шевченка (дитячий еротизм, самоідентифікація з жінкою), хоча розглянув їх поверхово. Він уникнув глибшого, власне фрейдівського розгляду проблеми сексуальності — головного причинного поля всіх учинків та мотивів. Він так само досить мало вживає термінологію та методику психоаналізу. Балеї не ризикує робити надто сміливі гіпотези і заглиблюватися в дальший пошук причин тих явищ, які цілком правильно окреслює.

Лише за два роки після публікації цієї книжки на неї відгукнувся ЛНВ короткою (на абзац) рецензією, в якій рецензент і не згадував про психоаналіз чи якісь фрейдівські теми⁴⁸. Причина такої рецепції — власне, її відсутності — найімовірніше полягала в тому, що книжка Балея з’явилася в поганий час. Ішла світова війна, журнальне життя завмерло, крім того, відходило старе покоління українських письменників і приходило нове, з новими пріоритетами. (Найбільший інтелекту-

ал старого покоління Іван Франко помер 1916 р., ні в статтях, ні в листах він ніколи не згадував ані Балея, ані Фройда.) Відтак розвідка Балея на українській критиці та літературі, по суті, не позначилася. Після першої світової війни як ім'я Балея, так і психоаналітичні підходи зникли з провідних галицьких періодичних видань ЛНВ й НТШ. Сам він став професором Варшавського університету і займався переважно питаннями логіки й філософії.

Після війни й відновлення ЛНВ під керівництвом Дмитра Донцова цей журнал отримав значно вужчу програму, ніж та, яку він мав у часи Франка та Грушевського. У вступній програмній статті до відновленого ЛНВ під заголовком “Наші цілі” писалося: “Вирвати нашу національну ідею з хаосу, в яким вона грозить загинути, очистити її від сміття і болота, дати їй яскравий, виразний зміст, зробити з неї стяг, коло якого гуртувалася б ціла нація, — ось завдання, до розв'язання котрого, разом з іншими, хоче причинитися і відновлений Л. Н. Вісник”⁴⁹. Абревіатура “Л.Н.” показова, адже література і наука в такій програмі відсувалися на другорядне місце. Ще далі відсувалися “сумнівні” психоаналітичні методи, які аж ніяк не надавалися для того, щоб робити з літератури стяг нації.

Між фрейдизмом і комунізмом: психоаналітичний дискурс у 20-і роки

У радянській Україні після першої світової війни й революції доля психоаналізу була значно драматичнішою: він поступово й неухильно потрапляв під прес марксизму. Однак на початку 20-х років симпатію до психоаналізу виявляли деякі лідери революції. Лев Троцький вважав, що загалом система Фройда є цілком матеріалістичною, зокрема якщо відкинути сексуальні елементи. Фройд імпував Троцькому значно більше за Павлова. Перший Голова Раднаркому України Християн Раковський (він був на цій посаді з 1919 по 1924 р.) так само виявляв інтерес до фрейдизму. У свій час Раковський студіював медицину у Франції та Швейцарії й 1897 р. захистив докторську дисертацію “Причини злочинності і виродження”⁵⁰. Як лікар він, правда, майже ніколи не практикував, ставши професійним революціонером. Новий радянський іконостас і місце в ньому Раковського відтворив Хвильовий, вказуючи в одному з оповідань на таку деталь інтер'єру:

“А в кімнаті, де висів раніш Олександр I, Николай II, а також білий генерал на білому коні, — висять:

Ленін,
Троцький,
Раковський

і манесенький портрет Карла Маркса”⁵¹.

Окрім зацікавлень фройдизмом, Раковський дотримувався широких поглядів на місце України в Союзі Радянських Республік, вважаючи, що кожна союзна республіка може будь-коли вийти з нього, а також що централізована держава не має нічого спільного з комунізмом⁵². З посади Голови Раднаркому Раковського усунули на дипломатичну службу вже в 1924 р., а пізніше розстріляли як троцькіста. Троцький, Раковський та деякі інші більшовики-марксистки, зокрема ті, що мали певні інтелектуальні зацікавлення й орієнтації, своїми позитивними коментарями на адресу Фрейда та його науки давали своєрідне зелене світло перекладачам, науковцям, письменникам, які цікавилися фройдизмом і пробували застосовувати його ідеї. 20-і роки, зокрема перша їх половина, були позначені модою на Фрейда.

У 20-х роках, як і в 10-х, російськомовні професори-медики, колишні учні Фрейда, продовжували перекладати його твори й популяризувати його вчення. Головними центрами російськомовного психоаналізу на початку 20-х років залишалися Одеса й Харків. Тоді до Харкова переїхали, втікаючи від репресій, деякі московські лікарі. На базі психіатричної клініки “Сабурова дача”, заснованої ще наприкінці XVIII століття, розвинувся серйозний психіатричний центр. (Тут лікувався Сосюра, її згадує в одному з оповідань Хвильовий.)⁵³

Між україномовним і російськомовним світами України в цей час відбувається певне зближення. Це вже не два цілком незалежні світи, які не підозрюють про існування одне одного. Після революції дехто з одеських психоаналітиків, як-от Я.Коган, пише окремі статті українською мовою⁵⁴ або, як-от А.Халецький, звертається у своїх дослідженнях до української тематики⁵⁵.

Перша стаття 20-х років про психоаналіз належала харківському автору Е.Берглеру. Вона називалася “Психоаналіз. Суть та значення науки проф. З.Фрейда” і була опублікована в харківському ж таки журналі “Червоний шлях” за 1923 р. Стаття не може претендувати на оригінальне тлумачення психоаналізу, однак як популярний виклад вона була на свій час в українській науці неперевершеною. Виклад фройдизму Берглером значно точніший, вичерпніший за виклад Балея. В

ньому немає самоцензури або езопової мови. Берглер перелічує і характеризує всі головні елементи психоаналізу: теорію сексуальності, підсвідомості, неврозів, чітко пояснює головні терміни Фрейда. Висновки статті: “Заперечення, які часто ще й досі офіційна медицина протиставляє науці Фрейда, полягає на хаосі незнання, небажанні розуміти та дріб’язковому бажанні зменшити значення цієї науки Фрейда”. Крім того: “Ледве чи існує якась галузь історії культури та соціології, яку дійсно можна було б зрозуміти без психоаналізу”⁵⁶.

Одна з цікавих тенденцій початку 20-х років — спроба інтеграції фрейдизму марксизмом. Очевидно, це також пов’язано з симпатією до фрейдизму Льва Троцького та деяких його прибічників. 1924 р. в харківському видавництві “Космос” з’являється російськомовна праця Георгія Маліса “Психоаналіз комунізму”, яка стає психоаналітичним обґрунтуванням побудови комунізму⁵⁷. Вона була жорстоко розкритикована представниками ортодоксальної лінії марксизму. Шанс для розвитку марксо-фрейдизму, який на Заході з’явився тільки в 60-х роках (Еріх Фром, Герберт Маркузе), був утрачений.

Однак протягом певного часу в першій половині 20-х років між фрейдизмом і марксизмом точилася дискусія. Її учасники, з одного боку, вважали, що фрейдизм може бути плідно засвоений і застосований марксизмом. З іншого боку, їхні опоненти твердили, що фрейдизм як ворожа марксизму течія має зазнати гідного аналізу і відсічі. Дискусія велася на сторінках спеціальних медичних видань (як-от “Современная психоневрология”), політичних, партійних журналів, не оминула вона також головних українських літературних часописів. Серед них були “Червоний шлях” та “Життя й революція”, які прислужилися розвиткові критичного дискурсу фрейдизму у 20-і роки чи не найбільше.

В 1926 р. предмет дискусії сформулював Микола Перлін: “Суперечка зводиться до того, чи можна, будучи марксистом, тобто матеріалістом, визнавати науку Фрейда за справжню в яких-небудь частинах, чи марксист повинен відкинути Фрейдову науку, як реакційне, ідеалістичне побудування, що суперечить з матеріалістичною наукою. Ми не знаємо ні одного марксиста, який приймав би фрейдизм безвідмовно, без чималих поправок та доповнень. Уся справа, виходить, є в тому, чи треба його відкинути цілком, чи частину прийняти, використати й розвинути. З авторитетів-марксистів, які вважають за можливе помирити марксизм з фрейдизмом, треба назвати насамперед Л. Троцького, К. Радека, потім Рейснера,

Фридмана, Залкінда та інших. Навпаки, фройдизм критикують, не зазначаючи ніяких позитивних боків, А. Деборин, Н. Карев, В. Юринець та інші⁵⁸.

Микола Перлін у цитованій статті “Фройдизм і марксизм” досить детально й кваліфіковано викладає головні ідеї фройдизму і визначає ті напрями, де між фройдизмом і марксизмом може бути співпраця, а також ті, де вона неможлива. Його особиста критика Фройда, як на 1926 р., ще дуже м’яка. Вона займає не більше однієї сторінки, тоді як викладові ідей Фройда присвячено близько двадцяти. Головна критика спрямована Перліним проти Фройдових поглядів на мистецтво та на релігію. Художній твір, на думку автора, формується не з психології його автора, а під впливом соціального оточення (ідеології, класу тощо). Критика Фройдової концепції походження релігії коротка й плутана, хоча головна думка ясна: якщо релігія — це ідеологія, то її не можна розглядати в рамках термінології “тотема”, “інцесту”, “Едипового комплексу” тощо. Резюме Перліна: фройдизм корисний лише тоді, коли запроваджений у марксистські соціологічні рамки. Коли ж він, на протилежність марксизмові, постулює свої соціологічні закони, то стає “реакційною, неправдивою, суб’єктивно-ідеалістичною теорією”⁵⁹.

Опублікована того ж року стаття Степана Гаєвського “Фройдизм у літературознавстві”⁶⁰ вже була цілком полемічною. До того ж автор не дуже добре усвідомлював, з ким він бореться — з фройдизмом, російським формалізмом, котрий, як і фройдизм, не байдужий до аналізу еротичної образності, чи взагалі з усіма тими “мисливцями” на полі літератури, які в ній нібито зовсім не розуміються. До “мисливців” Гаєвський передовсім відносив фройдистів.

У середині 20-х відбувається перехід на антифройдівські позиції й у сфері медицини. Це засвідчують дебати між київським лікарем Валентином Гаккебушем (критиком психоаналізу) та одеським лікарем Мойсеєм Вульфом (захисником психоаналізу, головою Російського психоаналітичного товариства, який у цей час перебував у Москві) на сторінках київського журналу “Современная психоневрология” в 1925 і 1926 рр. Критика Гаккебуша спрямовувалася не проти Фройда, якого він вважав “владарем дум сучасного нам суспільства “присмерку Європи”⁶¹, а проти “дикого психоаналізу”, пошесного й дилетантського захоплення ним, а щонайгірше — некваліфікованого застосування його ідей у клінічній практиці. Вульф заперечував аргументи Гаккебуша. У свою чергу, Гакке-

буш заперечував аргументи Вульфа. Головним чином його обурювало те, що все у фройдизмі “втиснуто в безодню сексуальності”⁶². Гаккебуш посилається на видані в Росії, зокрема в Ленінграді — саме в цей час, у середині 20-х, книги російських і зарубіжних авторів, тональність яких усе більше і більше критична щодо фройдівського психоаналізу.

В другій половині 20-х ряди найнепримиренніших фройдистів в українському інтелектуальному середовищі очолив Володимир Юринець. Йому належать статті, в яких засуджувався фройдизм, зокрема розділ “Фройдизм та марксизм” у книжці “Філософсько-соціологічні нариси” (Харків, 1930). Цікаво, ще до війни Юринець навчався у Віденському університеті на фізико-математичному та філософському факультетах, у Парижі захистив докторську дисертацію з філософії, отже, безперечно, мав можливість познайомитися з ідеями фройдизму з перших рук. Цікаво й те, що в 1911 р. Юринець видав збірку віршів “Чергою хвиль”, у якій виступив як чистий спігон модерні, за що й був досить жорстоко розкритикований⁶³. У 1925 р. він став директором Інституту філософії в складі Харківської Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських інститутів, з трибуни якого він і повів боротьбу з фройдизмом (буржуазним націоналізмом, Хвильовим та загалом усією українською літературою, що не вписувалася в ідеологічні рамки сталінізму).

Наприкінці 20-х років одеським психоаналітикам заборонили перекладати Фрейда та інших західних авторів аналогічної орієнтації. На початку 20-х таких перекладів на російську мову вийшло досить багато. Не менше їх вийшло в російських видавництвах за межами України. Український або україномовний психоаналіз — як клінічна практика і як інструмент аналізу культури — помер, ледве народившись. І все ж деякі цікаві спроби відбулися, і деякі відповідні дискурси можна відстежити. Вони стосуються передовсім фройдистського аналізу української класики.

Фройдистський аналіз української класики: Шевченко, Костомаров, Куліш, Нечуй-Левицький

На сторінках журналу “Современная психоневрология” в 1926 р. була опублікована стаття одеського психоаналітика А. Халецького “Психоанализ личности и творчества Шевченко”. Головні ідеї статті: інтроверзія (тобто відколотість лібідо

від любовних об'єктів) як головний фактор дитинства Шевченка після дев'яти років; лібідо Шевченка фіксоване на матері, яка кидає промені на інші жіночі образи поета, зливаючись із ними; мазохістичний комплекс особистості — любов без страждань у світі Шевченка неможлива; у відразливих, похитливих, мстивих та егоїстичних “батьках” його поезії спроектовано образ власного батька поета, який своїм новим одруженням після смерті матері ніби зрадив пам'ять про неї й поглибив таким чином самотність дітей; вплив діда відкриває шлях лібідо від інтроверзії до сублімації — саме дідові оповідання про героїчне минуле визначили потяг до поезії; ненасиченість інтровертованих почуттів Шевченка відносить до України, яка викликає в нього почуття, схожі до тих, які викликають мати-покритка і та дівчина, що її у своєму житті Шевченко так і не знайшов⁶⁴.

Стаття Халецького не претендувала на якісь остаточні висновки. Чудово це усвідомлюючи, автор підкреслював, що лише дає начерк тих шляхів у вивченні Шевченка, які можуть бути відкриті за допомогою психоаналізу. Тему “дорослої” сексуальності Шевченка Халецький, як і Балей, не заторкував, звертаючись лише до дитячої сексуальності та її впливу на формування Шевченка. Як психоаналітики-професіонали, вони обоє добре знали, що будь-яка, навіть “нульова” (користуючись визначенням Василя Розанова) сексуальність має свої причини. Однак вони не ризикували їх розглядати чи навіть побіжно заторкувати. Шевченкова роль пророка, ікони, святого передбачає асексуальність особистості. Він є чистий і непорочний, як і належить святому. Порушувати табу в цьому напрямі було небезпечно як у 1916 р., так і в 1926-му, залишається так і сьогодні. Хоча не дивно, що саме Шевченко викликав інтерес психоаналітиків. Це сталося не тому, що він найбільший український письменник, а тому, що його образ, а також його життя і творчість провокували (і провокують) до такого аналізу.

В 1927 р. з'явилася стаття Валер'яна Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізи творчості)”. Підмогильний не був професійним критиком. Крім того, його естетичні й інтелектуальні смаки стосувалися здебільшого попередніх до ХХ століття епох. Із психоаналізом Підмогильний ознайомився через французькі й російські переклади. Однак у контексті сотень статей, написаних і опублікованих у 20-і роки, його стаття про Нечуя-Левицького посідає особливе місце.

Підмогильний показує Нечуя-Левицького як невротика, в неврозах та фобіях якого треба шукати пояснення як його деяких сюжетів (утоплення дитини в “Бурлачці”), так і ди-вацтв (фіксації на їжі та дотриманні режиму дня, заповіт, у якому він вимагає друкувати свої твори тільки в його власно-му правописі, та ін.). Підмогильний приписує Нечую-Левиць-кому Едипів комплекс та фіксацію на аналеротичній фазі. На думку Підмогильного, батько викликав у Нечуя-Левицького ворожість, сина дратували його фізичні вади, крім того, пись-менник звинувачував його в ранній смерті палко коханої ма-тері. На думку Підмогильного, “у цьому загостренні Едип-ком-плексу сходяться всі ниточки розуміння і самого Левицького, і його творів. Libido дитини спиняється на своєму першому об’єкті, на першій коханій, що нагло й трагічно загинула. Ніколи за довге життя письменника його libido вже не повер-неться на іншу жінку — воно “защикнуте”, непереможно за-фіксоване. Кохання, те звичайне людське брудно-прекрасне почуття — заборонено йому довіку: тільки перше незаймане чуття й непорушна вірність домовині матері живитимуть че-рез усі роки його дух. Вияв цього могутнього сконденсовано-го чуття і єсть його творчість”⁶⁵.

Мати викликала пристрасну любов. Відтак аналеротизм Не-чуя-Левицького був, на погляд Підмогильного, проявом інфа-нтильної сексуальності. “Переходом від аналеротичних рис у вдачі Нечуя-Левицького до тих його особливостей, що стано-влять наслідок його міцної фіксації на матері й нахилів до ідентифікації з нею (гомосексуальні нахили), — буде його підвищена любов до квіток”⁶⁶. Те ж саме припущення підтвер-джують деякі інші риси Нечуя, як-от схильність “балакати з бабами”. Нарешті, його любов до української мови та ідея про непотрібність російської літератури для українців так само, на думку Підмогильного, пов’язана з фіксацією на матері: “Че-рез виключну фіксацію на матері ми маємо виключно суціль-не перенесення його сублимованого libido на літературу. ... Річ видима, для Левицького важила не література “взагалі”, а кон-кретна, писана мовою його коханої матері”⁶⁷.

Стаття Підмогильного містила численні вразливі моменти. Їх зазначив Євген Перлін у статті “Знов про фройдизм та ми-стецтво”, яка друкувалася в тому ж числі “Життя й революції” і, найімовірніше, мала служити своєрідним вступом до статті Підмогильного. Перлін зауважував, що Підмогильний пору-шив головне правило психоаналізу, а саме: він користується матеріалами не з першого джерела, тобто використовує хара-

ктеристики, які дає Нечую-Левицькому Сергій Єфремов. Крім того, Перлін ставив слушні запитання про особливості Едипового комплексу: “Зв’язок Едипового комплексу з творчістю Левицького є, це безперечно. Але так само і творчість Леонарда та Достоевського зв’язана з цим комплексом. Треба було б якось пояснити, як саме один комплекс викликає творчість митців, що так відрізняються розмірами та якістю дарування”⁶⁸. Наступна теза — запитання Перліна: “Левицький кохав матір, і тому кохав природу. Тургенев ненавидів матір і також був закоханий у природі. Чому?” Нарешті: “Гадаємо, наприкінці, що ворожнечу Левицького до російського письменства треба пояснити не тільки наявністю Едипового комплексу, а також певними соціальними впливами”⁶⁹.

І все ж, попри критику на адресу статті Підмогильного, Перлін залишається скоріше прихильником, ніж опонентом фрейдизму і бачить великі можливості для його застосування в критичному аналізі, наприклад, київських билин, які позначені яскравою еротичною тематикою.

Фрейдизм як критичний дискурс виявився не лише в статтях. Парадоксально, але значно глибше, оригінальніше й багатогранніше, ніж у критичних текстах, він розкрився у двох романах Віктора Петрова — “Аліна й Костомаров” та “Романи Куліша”. Обидва твори були дослідженнями біографій українських класиків. Вони являли собою концептуальні тексти, а також тексти, в яких найголовніше не лежало на поверхні. Петров, як уже згадувалося, зашифровував свої думки. Один з зашифрованих дискурсів був фрейдистський. Або, іншими словами, обидва романи Петрова мали певний фрейдистський підтекст. Обидва вийшли тоді, коли з фрейдизмом у радянській культурі було покінчено, а на ім’я Фрейда чи будь-якого іншого західного психолога (Юнга, Адлера) накладено табу.

Петрова цікавить психологія, цікавлять екстравагантні, ексцентричні типи письменників та вчених, до яких, безперечно, належали і Костомаров, і Куліш. Біографії обох давали безліч підстав для психоаналітичного дослідження. В обох випадках у центрі уваги стосунки класиків з жінками, відтак сексуальність. В обох випадках ця сексуальність не зовсім нормальна. В обох випадках вона — ця сексуальність — розуміється як ключ до пояснення поведінки, психіки, неврозів, творів, одне слово, функціонує в класичній фрейдистській ролі.

Петров вивчає лише один сюжет з життя Костомарова, однак сюжет найхарактерніший. Це історія його кохання, сватання, весілля, котре мало відбутися в 1847 р., а відбулося аж 1875 р.; історія його стосунків з Аліною Крагельською, в яких чітко відбилися натура і хвороблива психіка українського романтика. Його кохання до Аліни було концептуальним. У ньому відобразилися романтичні й аскетичні фантазії Костомарова про любов без плоті, гріховності, тіла. Його залицяння й сватання мали гротескні, навіть нездорові нюанси (як-от його подарунок нареченій книги Томи Кемпійського з помпезним написом про зречення статевої любові). Його пізніша категорична відмова від одруження свідчить про серйозну сексуальну й психологічну проблему, яку намагається розшифрувати Петров. Жах Костомарова перед сексуальністю виявився в згаданому написі до Томи Кемпійського в 1847 р., незадовго до весілля, пізніше в листах до Аліни з заслання в 1850 і 1851 рр., у яких він відрікається від своєї обіцянки одружитися. Петров робить висновок: “Заперечення плотської любові, так виразно позначене на присвяті до Томи Кемпійського, протягом років зросло, збільшилося, перетворилося на справжню фобію”⁷⁰. Любов Костомарова до Аліни Петров назвав драмою запереченого кохання.

Не менш цікава історія стосунків Костомарова з матір'ю. Їх пов'язувала фанатична любов, і водночас між письменником і матір'ю відбувалися постійні скандали, істеричні сцени. Ці стосунки, на думку Петрова, спроектувалися на сюжети багатьох творів Костомарова, чи не найбільше вони відчутні в стосунках Дорошенка з матір'ю в романі “Чернігівка”.

Як типовий аналітик класичної фрейдівської школи, Петров спостерігає у творчості Костомарова численні випадки сублімації. Він показує, як стосунки Костомарова з матір'ю та Аліною проєктуються в окремих сюжетах та епізодах його творів. Нарешті, він говорить про Едипів комплекс та інцестуальність як тему любовної поезії Костомарова.

Деякі спостереження Петрова, як, наприклад, останнє, має відношення не лише до Костомарова, а до цілої епохи. Він пише: “Тему кохання як тему зла і гріха розвинули романтичні письменники в Едиповому мотиві кровозмісництва. Згідно з цією романтичною концепцією, кожне земне кохання є кровозмісництво, злочинний замах на дівчину, що для чоловіка повинна залишатись тільки сестрою”⁷¹. Костомаров перекладає баладу Міцкевича про “Івана та Марію”, написану в та-

кій традиції, йому самому імпонує аналогічна любовна модель, а її порушення він змальовує в інцестуальних барвах.

Усе, що пише Костомаров, на думку Петрова, є проекцією його самого. Костомаров вживається в образи своїх героїв, вивчає їхню психологію, б'є посуд, коли пише про Стеньку Разіна, або проектує себе в образ Кудеяра, коли пише про славного розбійника.

Історична повість із XVI віку "Кудеяр", над якою Костомаров працював у 1873 р., містить кошмарну сцену обіду Кудеяра й Малюти під трупом жінки, який висить на гаку над столом. "Що це? — запитує Петров риторично. — Чисто літературна фабульна витівка в стилі Віктора Гюґо та Гофмана чи, може, разом з тим це також і "сублімація" певних підсвідомих переживань?..

...Кудеяр губить жінку. Йому роковано стати вигнанцем, розлучитися з дружиною, все життя прожити з думкою про кохану жінку, ніколи не зрадити її і, завжди до неї змагаючись, перенести різні пригоди, страждати в в'язниці, опинитись на засланні, досягнути високих ступенів шани, повернутись, зрештою, на батьківщину, але знайти на батьківщині тільки труп закатованої з царового наказу жінки. Така історія Кудеяра!..."⁷² Історія Костомарова схожа. З однією поправкою: все, що сталося між ним і коханою жінкою (Аліною Крагельською), було виною лише самого Костомарова. Це він перетворив кохання в труп. Власне, остання фраза твору звучить красномовним акордом: "...Весільний бенкет було справлено перед коханням, оберненим у трупне "ніщо"⁷³. Ця фраза підсумовує десять років спільного життя Аліни й Костомарова, сповненого його диких вибриків, однак так само і взагалі цілого життя письменника й історика.

Вплив Фрейда в аналізі біографії Костомарова відчутний у всьому, однак, як завжди, на це немає жодного прямого посилення. Петров, як і належить психоаналітикові, детально аналізує божевілья свого героя ("Його божевілья розсудливе")⁷⁴, характер його марень ("Фантазмагорії Костомарова реальні, й реальністю він галюцинує")⁷⁵. Всі ці спостереження цікаві і мають самостійну цінність. І все ж питання причин Костомаровських фобій та неврозів залишилося невіршеним. Чому все ж таки Костомаров відмовився одружитися з Аліною? Чому він уникав її та інших жінок? За Петровим, це сталося тому, що він маніяк, неврастенік. Однак у фрейдистському психоаналізі невроз має глибинні причини, яких Петров, можливо, і не дошукався.

Пантелеймон Куліш привабив Петрова з тієї ж причини, що й Костомаров. Куліш належить до тих типів, які його найбільше цікавлять, тобто він — меланхолік, невротик, “гіпохондрик”, людина складного, багатого, контрверсійного духовного життя. І знову всі ці аспекти найкраще розкриваються в його стосунках з жінками. У житті Пантелеймона Куліша таких стосунків було достатньо багато, вони добре задокументовані його листами та листами його оточення, які стали основою для дослідження Петрова. Стосунки Куліша з жінками — Манею де Бальмен, Лесею Милорадовичівною, Марком Вовчком, Ганною Рентель, нарешті, з його нелюбимою дружиною Олександрою Михайлівною Куліш (вона ж Ганна Барвінок) Петров розглядає в дрібних деталях. Але не наявна інформація інтригує Петрова, автора дисертації про Куліша. Його цікавить цей тип, котрий, люблячи жінку, любить свою уяву про неї, любить її просвіщати й хизуватися перед нею, любить, користуючись сучасною мовою, контролювати її почуття. У своїй риторичі Куліш (як і Костомаров) є літературним, він часто впадає в тон улюблених героїв свого часу, як гетевський Вертер чи новалісівський поет. Петров створює портрет Куліша — егоїста й егоцентрика, який залишався таким навіть у своєму “божевільному захопленні” Марком Вовчком. Це “божевільне захоплення” найбільш важливе для розуміння Куліша — письменника й мислителя, його пізніших психозів та депресій. Він був людиною невдоволеною сексуальності, однак ніколи не міг вдовольнити її з причини свого безмежного егоїзму.

Дослідження української класики на зразок статей Халецького та Підмогильного чи романів-біографій Петрова були не в усьому об’єктивними й точними, однак вони відкривали в ній нові, раніше закриті, заборонені виміри й простори. Ці простори охоплюють внутрішні обшири особистості, мотиви її поведінки, її почуття й неусвідомлені пориви, які до цього часу залишалися незнаними, цілком невідомими. Однак досить швидко фрейдизм був розбитий і лише інколи виявлявся в деяких текстах у вигляді окремих фраз, уламків думок та дискурсів.

Фрейдизм у вигляді уламків

Окрім цілісних текстів, позначених психоаналітичним дискурсом, уламки фрейдизму, натяки на знання певних теорій, концепцій чи принаймні термінів розкидані по українській літературі 20-х років різних жанрів. Вони помітні в проблематиці прози Валер’яна Підмогильного, в статтях Юрія Меже-

нка, в прозі Віктора Петрова. У випадку останнього це видається цілком зрозумілим.

Один із сюжетів роману Петрова “Дівчина з ведмедиком” був психіатрично-психоаналітичним, хоча про Фрейда чи психіатрію в романі не згадано, вже не могло бути згадано. Як зазначалося раніше, це був роман про загадковість, ірраціональність людських учинків та мотивів людської поведінки. За словами автора, “люди взагалі страждають тому, що їх мучать примари нездійснених фантомів”⁷⁶.

Іполит Михайлович Варецький — так звана людина твереза, практична, без фантазій — мало не божеволіє від своєї любові до Зіни. Його кохання виливається в “химери”, “фантоми”, “ілюзії”, “фантазії”, “галюцинації”, “маячню”, “ослаблі нерви”. Зіна — особа екстравагантна, ексцентрична і для нього та оточення незбагненна — пробуджує в Іполиті Михайловичі розуміння того, що людина не така проста і ясна, як це може комусь здатися. Щось нове, неясне прокидається в самому Іполиті Михайловичі під впливом незрозумілих стосунків з Зіною. Він іде до товариша на прізвище Гриб за порадою. Його товариш є філологом за професією. Деталь красномовна, адже кому, як не філологові, найкраще виконати роль психоаналітика.

Гриб має витлумачити Іполитові Михайловичу сенс його кохання до Зіни, а також чому Зіна відмовляється від шлюбу. Гриб уживає “модний термін” сублімація, він говорить про те, що треба серйозно ставитися до несерйозних речей, і наводить приклад, як у дитинстві він намагався покінчити життя самогубством, тому що ніхто не сприймав серйозно його пристрасть, а саме — манію колекціонування папірців. Тобто “психоаналітик” Гриб, який пізнав патологічні пристрасті, може зрозуміти Варецького, який перебуває в полоні такої пристрасті. Гриб пояснює Варецькому мотиви вчинків Зіни і застерігає від небезпек майбутнього. “Я вагався й блукав, для нього все зрозуміло й приступно”⁷⁷, — думає Варецький про Гриба. Він не дуже-то вірить Грибові, а якщо придивитися уважно, то його оцінка Гриба нагадує класичну критику психоаналізу з погляду здорового глузду й емпірики: “Він не обгрунтовував і не доводив своїх тверджень, він задовольнявся з того, що стверджував... Я хитаюся припустити, щоб у нього була хоч будь-яка послідовність в думках. Його думки було зібрано випадково і поєднано абияк. Замість того щоб мати справу з тим, що єсть, він з кожного життєвого явища утворював якусь потворну вигадку”⁷⁸. І все ж у фіналі виявилось,

що філолог (а також психоаналітик-аматор) Гриб мав рацію, а інженер Варецький фатально помилився. Чим не аргумент на користь психоаналітичного методу?

Зіна так само добрий психолог. Вона бачить свого кавалера наскрізь, вона знає його дошкульні місця і вправно маніпулює ним. Поведінка Зіни має сексуальну підкладку, вона використовує секс для звільнення, хоча її звільнення ілюзорне. Звільняючись від таких умовностей, як дівоча невинність, сексуальна розбірливість, вона заходить в глухий кут, який завершується самогубством.

У стилі, класичному для Петрова, він замасковує своє знання психоаналізу. Однак його психологізм виразно психоаналітичний, позначений глибшим, точнішим, модернішим розумінням людської душі, ніж традиційний психологічний роман ХІХ чи навіть початку ХХ століття.

Певне знання фрейдизму виявляв критик Юрій Меженко. Коли на початку своєї кар'єри на зламі 10-х і 20-х років Меженко дебютував із захистом спочатку символізму, потім формалізму, він про фрейдизм не згадував, найімовірніше, нічого не знаючи про нього. Пізніше, в другій половині 20-х, під впливом певної моди на фрейдизм Меженко пише деякі статті в стилі, який показує, що і його заторкнула мода на психоаналітичні звороти та слівця. Наприклад, у рецензії на збірку Дмитра Фальківського Меженко зазначає, що існує два типи поетів, чи два ліричних типи. І далі пояснює: "Пристосовуючи термінологію фрейдистів, їх можна назвати сублімованими і несублімованими. Ті, що зуміли підпорядкувати свідомій літературній волі свою ліричну стихію, і ті, що самі цілком потопили в повині своїх ліричних емоцій.

Антитези: В.Сосюра — Драй-Хмара. Обидва хворують, але один на емоціональність, другий на патологічний раціоналізм"⁷⁹. У цій антитезі найприкметніше слово "хворують", ніби сама поезія є формою ненормальності, душевної хвороби. (Ідея цілком у руслі психоаналітичного ставлення до мистецтва, а не навіженого пролетутилітаризму Коряка чи Юринця.) Далі Меженко додає про Фальківського: "Моменти психологічної депресії, неврастенізм — це для молодого поета річ зрозуміла"⁸⁰. Однак, на думку критика, Фальківський уже мав би пройти цю фазу і звернутися до нових тем. Популярність психоаналізу така велика, що навіть Микола Хвильовий говорить про підсвідомість, однак про останнього у цьому контексті окрема розмова.

Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий

Поряд із психоаналітичним дискурсом дослідження невротичного класика (Куліша, Костомарова), якому не бракувало інтелектуальної грайливості, навіть почуття гумору чи ефектного застосування окремих понять, у критиці існував паралельний дискурс — шизофренії сучасного, навколишнього життя. Він мав багато форм і вимірів. Його можна віднайти в кровожерності й брутальності, якими позначена велика кількість текстів початку 20-х років, а також в окремих повторюваних, можна сказати, нав'язливих мотивах — самогубства, божевілья, ненормальності.

У літературних текстах цього часу не важко помітити сліди страху, розгубленості, заляканості. Під впливом елементарного страху за своє життя письменники переходили на прокомуністичні позиції. І хоч як вони намагалися замаскувати цей страх, він роз'їдав їхню психіку й залишав сліди навіть на їхніх лояльних до режиму творіннях. Перефразовуючи Максима Рильського, можна сказати, що юродива блаженність Тичини в другому, прокомуністичному періоді його творчості — “доби нової знак”.

Його колега Тодось Осьмачка, щоб урятуватися, імітує божевілья. Чому з усіх хвороб для імітації він вибирає саме божевілья? Можливо, тому, що між імітацією і реальним станом його душі не така вже велика відстань. Його поетичні тексти початку 20-х вражають “божевільними” видіннями трун, крові, смерті, вбивств і братовбивств. (Досить прочитати хоча б вірш Осьмачки “Труни в гаях”, надрукований у другому числі “Червоного шляху” за 1923 р.) З перспективи часу всі ці “божевільні” видива і пророцтва не видаються аж такими далекими від життя. В будь-якому разі, реальність їх перевершила.

Звичайно, імітоване чи правдиве божевілья автора не гарантує художньої якості його творам. А тим більше модерності їх звучання. Однак воно стає універсальною метафорою часу, а в деяких випадках формотворчим, активним компонентом стилю.

Микола Хвильовий як письменник і особистість упродовж 20-х років пережив світоглядну кризу, яка поставила його на межу постійного душевного зриву. Неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія — цими словами визначаються лейтмотиви його прози.

У “Вступній новелі”, написаній спеціально до першого видання його творів, яке вийшло в 1927 р., Микола Хвильовий писав: “Я вірю в “загірню комуну”, вірю так божевільно, що можна вмерти”⁸¹. Ця фраза була частиною пасажу, який мав усі ознаки творчого кредо й автопортрета (“...я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори” і т. д.). Весь пасаж надзвичайно оптимістичний, ясний, включаючи дещо бругальну заяву: “...плюю на слинявий “скепсис” нашого скептичного віку”. Отже, у випадку Хвильового маємо справу з “божевільною вірою”, від якої можна вмерти. Він справді вмер від неї чи від розчарування в ній за якихось шість років.

“Божевільна віра” означає надмірність аж до абсурду. Ірраціональність, алогічність цього почуття (адже віра в цьому випадку є скоріше почуттям, ніж інтелектуальною прикметою) має всі ознаки божевілля. Ця віра, власне, є формою божевілля. У цьому визначенні — “божевільна віра” — весь Хвильовий з його “патетичною душею” (“Арабески”) та комуністичним фанатизмом. Водночас “божевільна віра” не притупила цілком його зору, його бачення життя в дрібних і тривожних, часто трагічних деталях, які підривали і заперечували цю віру. Революція і початок 20-х сповнювалися більше трагедією, ніж реальною романтикою, “пафосом життєствердження”. “Божевільна віра” мала стати основою романтизму революції (романтики вітаїзму), яка б допомогла перемогти її ж таки трагізм і розчарування. Ця двоїстість усієї творчості Хвильового вже досить добре виявилася в ранніх циклах його оповідань “Сині етюди” та “Осінь”. Пізніше у “Вальдшнепах” (1927) Хвильовий показав власну двоїстість на прикладі трагічної роздвоєності свого героя Дмитрія Карамазова, якого характеризував як “вічного опозиціонера” і в той же час називав “фанатиком комунізму”⁸².

За стилем, у якому він відійшов від канонів традиційної української наративної прози, Хвильовий звучав модерно. Його прозу часто називали імпресіоністичною, хоча такою вона є лише на перший погляд. Насправді вона не стільки імпресіоністична — тобто така, в якій домінують настрої та швидкі враження, скільки відкрита, лабораторна, тобто така, в якій автор оголює свої прийоми, розкриває своє обличчя, не зашифровує свого голосу. Хвильовий часто ділиться з читачем своїми думками про власний текст, грається з ним. Класична фраза з “Арабесок”: “Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова”⁸³. Або там само: “Я не буду описувати те інше, що, може, когось і цікавить, але мене, навпаки, і

ніскільки; не буду описувати так, як писали наші шановні корифеї...”⁸⁴ В такому стилі письма сюжетна послідовність і завершеність тексту чи класична виписаність характеру героя не мають сенсу. Водночас у цій достатньо експериментальній прозі (в українській літературі до Хвильового автор ще ніколи так грайливо не ставився до свого тексту, не дистанціювався так від нього) є всі класичні елементи традиційного стилю: діалоги, внутрішні монологи, пейзажі, портрети, нарешті, є парадоксальні новелістичні сюжети, в яких ніколи не знати, чим насправді скінчиться історія.

Етюди Хвильового демонструють не безладний потік імпресій, вражень автора, а скоріше потік думок, асоціацій, ситуацій, між якими існує логічний зв'язок. Вони мають численні літературні підтексти й алюзії. Вони свідомо спрямовані проти попередників і традицій. Хвильовий відкрито декларативний: “Поет знав, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур'янів, що прекрасно пахли після “Гайдамаків” і “Катерини”, як далеко і “Тіні забутих предків”, і все, що хвилювало юність, а тепер залишило тільки сірого чортика”⁸⁵.

У відмові від випробуваних доріг традиційного наративу Хвильовий ішов цілком у модерному руслі європейської прози. Однак пафос божевільної любові до “загірньої комуни” містив у собі небезпечний потенціал повернення до утилітарного реалізму, такого невинного Хвильовому, і головне — потенціал неправди.

Модерність стилю (потік асоціацій, гра недоговореностей, лабораторність) відповідає настроєві цих оповідань, власне, настроєві самого автора, відбитому в настроях та долях його героїв. І перше, і друге пов'язане з революцією і неоднозначним осмисленням її наслідків. Чого немає в етюдах, так це простоти, одновимірності настрою, теми. Є “божевільна віра” в революцію, а також є непідробне розчарування й розгубленість. Усе це, безперечно, позначилося на стилі, який, у свою чергу, характеризується напруженістю, нервовою спазматичністю, розхристаністю. Це розхристаність нервового збудження, спалахів дикої піднесеності, які часами переходять в апатію.

В оповіданні “Чумаківська комуна” (1923), де описана комуна, що існує в колишньому монастирі в гоголівських місцях, знаходимо химерний епізод. У комуні є телефон без дроту. Один із членів комуни, Андрій, час від часу знімає слухавку і рапортує неіснуючому співрозмовникові про справи комуни. Він виголошує пропагандистську промову, в якій є багато різ-

них гасел. Одне з них: “Смерть неврастеніі”. Чумаківська комуна ніби мала б бути зразком спокійного маршу до комунізму, тоді як неврастенія сприймається як буржуазний атрибут. Насправді все не так просто. Члени комуни є неврастенічними й екзальтованими. І романтична піднесеність революційних етюдів Хвильового так само віддає скоріше психопатичністю, ніж правдивою переконаністю.

Однак центральний герой етюдів — це колишній комунар у пореволюційному житті. Він (як і герой Сосюри) важко сприймає своє повернення до мирного буття. Він божеволіє, задихається від того, що здається йому буржуазним міщанством. І чекісти, і комунари, і міщани-приспосованці перебувають у дивному сум’ятті. Вони часто зриваються на істерику. Вони загублені й екзальтовані одночасно. Їм сняться божевільні сни, як-от сон про пацюка в “Арабесках”. Їх мордують кошмарні фантоми (фройдівське *Tagtraum*). Їх часто відвідують суїцидні думки і бажання, які, треба думати, відвідують і самого Хвильового. Чоловіки й жінки в цій прозі пов’язані ненормальними, божевільними стосунками. Сексуальна свобода революції не зробила їх почуття легшими, а життя щасливішим. Один з героїв, Макс, говорить: “Життя досить нормальне явище. Я люблю життя”. А за кілька хвилин він же каже: “А всі ми, правда, може, й ненормальні, бо не кожному пережити ці дні... важко...”⁸⁶ (“Кімната Ч.2”, 1922).

Хвильовий любить вигадувати й аналізувати парадоксальні ситуації. В цьому він схожий на Віктора Петрова, та й деякі ситуації так само близькі до улюблених ситуацій Петрова. Згадати лише Зіну з “Дівчини з ведмедиком”, яка вбиває себе на очах у колишнього коханця. Одна мета цього самогубства — зруйнувати його життя. Інша — покінчити зі своїм, яке втратило сенс. Так само втратило сенс життя колишньої чекістки Мар’яни з етюду Хвильового “Заулок” (1923). Мар’яна пидіє від нудьги, вона втратила інтерес до життя і до партії, хоча досі вважає, що “найкраще слово на землі: “че-ка”. Вона пише до загадкового “північного друга” (таких кореспондентів у прозі Хвильового, часто нашвидкуруч писаній, багато, їхня єдина мета — якось виправдати довгі внутрішні монологи його героїв): “Я тобі писала, що хочу покінчити з життям. І от я рішила. А щоб не було повороту, сьогодні вночі віддалась сифілітикові. Це найкращий спосіб проявити силу своєї волі. Правда? Вже не буде вагань. Так роблять чекісти минулого”⁸⁷. Романтика “че-ка” позаду, в далекому, безповоротному мину-

лону, попереду смерть, точніше, самогубство — нав'язлива, обесивна тема етюдів.

Перверсивна романтика “че-ка” й революції зображена в багатьох творах Хвильового, найкласичніший зразок — оповідання “Я (Романтика)” (1924), де символом революційної романтики стає розстріл чекістом матері. Вбивство матері є так само темою значно слабшого пізнішого твору письменника — оповідання “Мати” (1930).

Останнє вирізняється надто прямолінійним символізмом і свідомою фольклорною стилізацією. Цікаво, однак, що Хвильовий знову повертається до теми, яка його безмежно захоплює, — теми порушення найбільшого цивілізаційного табу, власне, теми краху основ життя, моралі та психіки.

В “м'якших” варіантах романтика революції представлена в епізоді “Вальдшнепів”, у якому герой розповідає про своє знайомство з майбутньою дружиною. Це сталося під час відступу червоної гвардії з якогось безіменного міста:

“Червона гвардія відступала й, відступаючи, ледве стримувала переможця. Снилися далекі дні минулого: й городовий на розі, й голий осінній парк, і якась музика в кіно — нудна й невесела. Він прийшов у чека. В той час там готувались до обіду. На підлозі валялись стоси папірців, ганчірок і білизни. Він зупинився біля дверей і дивився на баришень, що рились у бараклі, напихаючи ним свої саквояжі. Саме тоді до нього й підійшла Ганна (він потім узнав, що це Ганна). Вона з тоскою здавила свою голову й притулилась до дверей. Тоді він вийняв з кобури браунінга й підійшов до однієї скрині, де вовтузилися барахольщики. Він вистрелив одній баришні в карк. Того ж дня чека розстріляла ще кількох мародерів, і того ж дня Ганна зійшлася з Дмитрієм”⁸⁸.

Таке минуле не може не гнітити, навіть якщо герой вірить, що вбивство за ідею цілком виправдане.

В “Я (Романтика)” і в “Санаторійній зоні” (1924) — інша назва “Повість про санаторійну зону” — є принаймні одна спільна тема. Це тема тьми свідомості, або темряви, яка поступово поглинає свідомість героїв. Ведучи монашок на розстріл, герой запитує себе: що це, дійсність чи галюцинація? Так само анарх із “Санаторійної зони” поступово занурюється в царство фантомів, так що в кінці історії він уже не може збагнути, існує його мучитель Карно насправді чи він є лише плодом його хворобливої фантазії. В “Санаторійній зоні” тема безумства героя, всіх, хто його оточує, самого життя розвинута значно детальніше. Власне, це повість про безумство

зовнішнє і внутрішнє. Анарх — безперечно, нервово хвора людина з діагнозом “істерія”. За його власними словами: “Саме гістерія, інакше й не могло бути: після довгих років горожанської війни, в якій він приймав активну участь, анарх мусив чекати цієї хвороби. І вона прийшла із своїм знеладдям психічної сфери, з надзвичайною вразливістю, з ексцентричністю, з приступами тоски і страху”⁸⁹.

Анарх приїхав у цей химерний санаторій підлікуватися і таємно сподівається, що криза його світогляду (він спалив чорний прапор, щоб розгорнути багрянний) закінчилася. Однак у санаторії, під впливом стосунків з Майєю, а особливо з появою метранпажа Карно, його тривога й підозріливість загострилися. Страшні спогади-фантоми, тривога, нудьга, “манія пересліду”, апатія, напади істерики мучать анарха. Всі мешканці санаторію не сповна розуму: автор патетичних новел Хлоня, “санаторійний дурень”, Унікум, нарешті, “нервово хора”, яка веде щоденник, що, власне, є цією повістю, істерична чекістка Майя. Один лише метранпаж Карно не втрачає контролю над собою, вправно підштовхуючи анарха до самогубства.

З часом його уява малює все більше фантомів, крім того, самі примари стають дедалі зловіснішими і патологічнішими. “Він тепер був певний, що і Майя, і Хлоня, і весь санаторій — все це не що інше, як фантоми. І коли він помиляється, коли все це вигадки, що він їх здобув за час патологічного процесу, коли навкруги його найреальніші особи, — все-таки далі так жити не можна. Нестримна руйнація його психіки набирає з кожним днем усе більшого темпу. Якась брудна повинь затоплює його. І нема йому виходу. Так можна дійти до будинку божевільних”⁹⁰. Але до будинку божевільних він не доходить, у гарячці він доходить до берега тієї самої річки, в якій напередодні втопився Хлоня, і повторює його вчинок. У такий спосіб анарх тікає від божевільня навколишнього життя, котре стало великою зоною, похмурою психлікарнею, з якої немає виходу, немає шляху до іншого, нормального світу. Сестра Катря, яка хоче виїхати й перебратися далеко, аж до Байкалу, щоб знайти собі заспокоєння, так нікуди й не виїде, а сидітиме у фіналі простоволоса на ліжку, вражена самогубствами своїх двох друзів — Хлоні та анарха. Мабуть, неможливо відтворити всі думки Хвильового та всі натяки, зроблені ним у цьому творі, однак з погляду пізнішої долі письменника та його країни “Санаторійна зона” виглядає як повість-притча про велику божевільню, виходом з якої може бути лише смерть.

Безумство в цій повісті стало головною метафорою людського буття.

“Санаторійна зона” написана шматками, наче спазмами. Вона складається з епізодів, між якими не завжди існує зв'язок. Її письмо позначене невротичністю. В повісті чути багато голосів. Головний голос належить анархові, хоча в кінці виявляється, що цю повість пише одна хвора, нервово хвора, звичайно. Вона розчарована у своїй повісті, котра, на її думку, не вдалася. Не вдалася тому, що “рівне, спокійне письмо ніколи не передасть запаху епохи, коли цю епоху пише сучасник”⁹¹. І все ж письмо Хвильового не рівне і не спокійне, як видається хворій, котра веде щоденник. У ньому б'є нервове напруження божевільної епохи.

Хвильовий ніколи не цікавився психіатрією, психоаналізом чи фрейдизмом. Його прихід до “божевільної” тематики логічний, навіть раціональний. Однак він здійснює власний психоаналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні.

В пізній прозі Хвильовий знову й знову повертається до теми божевілья, психічної розбалансованості. Дмитрій Карамазов у “Вальдшнепах” переживає “душевну кризу”, яку його товариш та його дружина називають хворобою. Ця хвороба рецидивує і мордує Карамазова. Йому іноді не дають спокою фантоми, схожі до тих, які мучили анарха. І значно сильніше, ніж це було в “Санаторійній зоні”, Хвильовий підкреслює, що корені хвороби не психологічні, а соціальні. Карамазов слабує на соціальну роздвоєність, безвихідь. Хворобу добре діагностує Аглая:

“...Дмитрій Карамазов і Дмитрії Карамазови прийшли до жаливої для них думки: немає виходу. Зі своєю партією рвати не можна, бо це, мовляв, зрада не тільки партії, але й тим соціальним ідеалам, що за них вони так романтично йшли на смерть; це буде, нарешті, зрада самим собі. Але й не рвати теж не можна. Словом, вони зупинились на якомусь ідіотському роздоріжжі. І от Карамазови почали філософствувати й шукати виходу з зачарованого кола. ... Коротко кажучи, ці недоучки остаточно заплутались і, таким чином, прийшли до душевної кризи”⁹².

Світоглядна криза стає душевною, а потім і психічною. Дмитрій Карамазов признається Ганні, що боїться за свою голову. Вона ж вважає, що йому треба лікуватися. Лікування чи виходу, проте, нема, окрім як пустити собі кулю в лоб. Про таку можливість не забуває Карамазов, а разом з ним, звичай-

но, й Хвильовий, який описує передовсім свою драму, своє роздоріжжя, свій неспокій та свою кризу.

Література ХХ століття не відкрила теми божевілья. Хоча вона виявляла дуже великий інтерес до цієї теми, яку без перебільшення можна назвати модерною. Божевілья в модерній літературній інтерпретації не означає зла чи нерозуму. Навпаки, це часто просвітлення, що дає змогу побачити ту правду про життя і людину, яку міг осягти лише божевільний Лір. У цьому сенсі божевілья Ніцше — один з початків ХХ віку. Принаймні так вважав Мішель Фуко, зазначаючи: “Безумство Ніцше — тобто розпад його думки — це те, чим його думка відкривається до модерного світу”⁹³. Отже, в тому, що невротизм Кримського або “божевільні манії” Хвильового стали центральним модернізуючим фактором їхньої прози, немає особливого парадокса. Мішель Фуко так само твердив, що божевілья є способом інтерпретації світу, який несе вину за божевілья. Водночас “там, де є твір мистецтва, там немає божевілья”⁹⁴. Ці слова могли б бути добрим підсумком психопатичному дискурсові Хвильового та його епохи.

Примітки

- 1 Weber E. France, Fin de siècle. — Cambridge, MA, 1986. — P. 12.
- 2 Кримський А. Твори: В 5 т. — К., 1972. — Т.1. — С. 136.
- 3 Лист Б.Грінченка до А. Кримського від 18(30) червня 1892 р. // Ін-т рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського. — Ф. 3. — № 37894.
- 4 Лист А.Кримського до Б.Грінченка від 30 червня 1892 р. // Кримський А. Твори: В 5 т. — К., 1973. — Т.5, кн.1. — С. 67.
- 5 Грушевський Ол. Сучасне українське письменство // ЛНВ. — 1908. — Т. 43, кн.8. — С. 240.
- 6 Франко І. Зів'яле листя: Передмова // Франко І. Твори: В 50 т. — К., 1976. — Т.2. — С. 119.
- 7 Кримський А. Твори: В 5 т. — Т.1. — С.23.
- 8 Розсипані перли. Поети “Молодої музи”. — К., 1991. — С. 558.
- 9 Франко І. О.Люнатикові // ЛНВ. — 1903. — Т.23, кн. 7. — С. 6.
- 10 Єфремов С. Нерви // Там само. — Т.22, кн.4. — С. 7.
- 11 Варшавський А. Божевільні // Там само. — Кн. 5. — С. 154—160.
- 12 Там само. — С. 156.
- 13 Хомик А. Безсмертність // Там само. — 1908. — Т.41, кн.1.
- 14 Там само. — С. 139.
- 15 Дубівський М. З дневника декадента // Там само. — Т.42, кн. 6.

- 16 *Могилянський М.* З темних джерел життя // Там само. — 1912. — Т. 60, кн.12. — С. 509—512.
- 17 *Українка Леся.* Блакитна троянда // *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. — К., 1976. — Т.3. — С. 28.
- 18 *Sontag S.* Illness as metaphor. — New York, 1979. — P.33.
- 19 Цит. за: *Українка Леся.* Твори: У 12 т. — К., 1927. — Т.5. — С. 14.
- 20 *Рулін П.* Перша драма Лесі Українки // Там само. — С. 24.
- 21 *Українка Леся.* Блакитна троянда. — С. 126.
- 22 *Назарук О.* Цезар Ломброзо // ЛНВ. — 1910. — Т.59, кн.1. — С. 520—529.
- 23 *Єфремов С.О.* Літературно-критичні статті. — К., 1993. — С. 51.
- 24 *Нечуй-Левицький І.* Твори: В 10 т. — К., 1967. — Т. 10. — С. 196.
- 25 *Дешевов К.* Дутий кумир. (З приводу смерті Макса Нордау) // Червоний шлях. — 1923. — №1. — С.215.
- 26 *Раковський І.* Вплив цивілізації на людські нерви // ЛНВ. — 1904. — Т.27, кн.9.
- 27 *Гаврилів М.* Нерви і душа // Там само. — 1906. — Т.36, кн. 10—12.
- 28 *Кос М. А.* Форель. Гігієна нервового і духового життя. — Львів, 1906 рік, Видавнича спілка, 188 с. // Там само. — 1907. — Т.37, кн.1. — С. 186.
- 29 *Кримський А.* Андрій Лаговський // *Кримський А.* Твори: В 5 т. — К., 1972. — Т.2. — С. 214.
- 30 Серед російськомовних психоаналітиків, які на початку і в першій декаді ХХ століття писали статті на теми психоаналізу, варто назвати І.Хмелевського, М.Вульфа, А.Геймановича, А.Бірштейна. Див.: *История психоанализа в Украине.* — Харьков, 1996.
- 31 *Балей С.* Новий ідеалізм Айкена // ЛНВ. — 1911. — Т.56, кн.11. — С. 242—253.
- 32 *Балей С.* Про поняття психологічної основи почувань // Записки НТШ. — 1911. — Кн.5. — С. 116—147.
- 33 *Балей С.* Про різницю між почуваннями осудними і представними // Там само. — Кн.6. — С. 135—168.
- 34 *Балей С.* Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії // ЛНВ. — 1912. — Т.60, кн.10. — С. 166—180.
- 35 *Балей С.* Новий ідеалізм Айкена. — С. 253.
- 36 *Балей С.* З психології творчості Шевченка. — Львів, 1916. — С. 1.
- 37 Там само. — С. 11.
- 38 Там само. — С. 23.
- 39 Там само. — С. 46.
- 40 Там само. — С. 52.
- 41 Там само. — С. 53.
- 42 Там само. — С. 59.
- 43 Там само. — С. 69.

- 44 Праця Карла Абрагама в 1913 р. вийшла російською мовою в Одесі у видавництві "Душа и жизнь" за редакцією одеського психолога й послідовника психоаналізу Мойсея Вульфа. Книга називалася "Джиованни Сегантини. Психоаналитический этюд".
- 45 *Балей С.* З психології творчості Шевченка. — С. 75.
- 46 Там само. — С. 79.
- 47 Там само. — С. 82.
- 48 *Олександренко О. С. Балей, д-р.* З психології творчості Шевченка. — Львів, 1916 // ЛНВ. — 1918. — Т. 72, кн.10—11.
- 49 Наші цілі // Там само. — 1922. — Т. 76, кн.1. — С. 1.
- 50 *Кутько И.И., Бондаренко Л.И., Петрюк П.Т.* Харьков в контексте истории украинского психоанализа // История психоанализа в Украине. — С. 22.
- 51 *Хвильовий М.* Заулок // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1978. — Т. 1. — С. 322.
- 52 *Раковський Х.* Новий етап в радянському союзному будівництві // Червоний шлях. — 1923. — №1. — С. 69—88.
- 53 *Хвильовий М.* "Лілюлі" // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. — Т.1. — С. 387.
- 54 *Коган Я.* Про деякі паралелі лібідинозного розвитку в філогенезі та онтогенезі // Етнографічний вісник. — 1927. — № 5. — С. 202—215.
- 55 *Халецький А.* Психоанализ личности и творчества Шевченко // Современная психоневрология. — 1926. — № 6. — С. 196—218.
- 56 *Берглер Е.* Психоаналіз. Суть та значення науки проф. З. Фрейда. — Червоний шлях. — 1923. — № 6—7. — С. 135.
- 57 *Кутько И.И., Бондаренко Л.И., Петрюк П.Т.* Указ. соч. — С. 24.
- 58 *Перлін М.* Фрейдизм і марксизм // Життя й революція. — 1926. — № 4. — С. 108.
- 59 Там само. — С. 87.
- 60 *Гаєвський С.* Фрейдизм у літературознавстві // Там само. — № 10. — С. 70—75.
- 61 *Гакжебуш В.* К критике современного применения психоаналитического метода лечения // История психоанализа в Украине. — С. 210.
- 62 *Гакжебуш В.* Ответ председателю Русского психоаналитического о-ва д-ру М. В. Вульфу // Там же. — С. 228.
- 63 *Дорошенко В.* Вол. Юринець. Чергою хвиль: Лірика. — Львів, 1911 // ЛНВ. — 1912. — Т.57, кн.2. — С. 387—391.
- 64 *Халецький А.М.* Указ. соч. — С. 230—239.
- 65 *Підмогильний В.* Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізу творчості) // Життя й революція. — 1927. — № 9. — С. 298.
- 66 Там само. — С. 301.
- 67 Там само. — С. 302.

- 68 *Перлін Є.* Знов про фройдизм та мистецтво // Там само. — С. 293.
- 69 Там само.
- 70 *Домонтович В.* Аліна й Костомаров // *Домонтович В.* Проза: В 3 т. — Нью-Йорк, 1988. — Т.1. — С. 300.
- 71 Там само. — С. 230.
- 72 Там само. — С. 321—322.
- 73 Там само. — С. 358.
- 74 Там само. — С. 238.
- 75 Там само. — С. 323.
- 76 *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком // *Домонтович В.* Проза. — Т.1. — С. 136.
- 77 Там само. — С. 140.
- 78 Там само. — С. 142.
- 79 *Меженко Ю. Д.* Фальківський. Обрії. — Видавництво “Маса”, Київ, 1927 р. // Життя й революція. — 1927. — № 3. — С. 385—386.
- 80 Там само. — С. 386.
- 81 *Хвильовий М.* Вступна новела // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. — Т.1. — С. 113.
- 82 *Хвильовий М.* Вальдшнепи // Там само. — Т.2. — 1980. — С. 315.
- 83 *Хвильовий М.* Арабески // Там само. — Т.1. — С. 397.
- 84 Там само.
- 85 Там само. — С. 405.
- 86 *Хвильовий М.* Кімната Ч.2 // Там само. — С. 301.
- 87 *Хвильовий М.* Заулок // Там само. — С. 324—325.
- 88 *Хвильовий М.* Вальдшнепи. — С. 343.
- 89 *Хвильовий М.* Повість про санаторійну зону // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. — Т.2. — С. 70.
- 90 Там само. — С. 120.
- 91 Там само. — С. 173.
- 92 *Хвильовий М.* Вальдшнепи. — С. 353.
- 93 *Foucault M.* Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason. — New York, 1988. — P. 288.
- 94 Там само. — С. 289.

Розділ V

МОДЕРНІЗМ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО РУХУ

1. МУР ЯК ЕПОХА І ЯК ДИСКУРС

Час та його завдання

Питання модерності, модернізації й модернізму були ключовими в дискурсі Мистецького українського руху, хоча цього на перший погляд можна й не помітити. Ставлення МУРу до модерності — найскладніша й найменш досліджена частина його спадщини, однак і сам МУР як організація й епоха так само досліджений недостатньо. Дискурс модернізму в МУРі знову, як і в попередні епохи, поставав як сумнів щодо правильності колективно вибраного шляху, загальноприйнятої офіційної лінії, головних гасел дня. Сумнів поступово набирив форми протесту, виклику, теоретично й художньо оформлявся, викликаючи бурю критики з боку численних опонентів. Як і попередні епохи української літератури, МУР був позначений глибоким і болісним конфліктом, протистоянням протилежних тенденцій і постатей. Як і в попередні епохи, конфлікт, по суті, залишився невирішеним. Щоб збагнути генезу модерністичних поглядів, пошуків та пізніших розчарувань апологетів модернізму, слід насамперед звернутися до історичного й теоретичного контексту, в якому починалися ці пошуки, розгорталися ці погляди.

Мистецький український рух, або МУР, — організація письменників, які потрапили в табори для переміщених осіб (діти) в повоєнній Німеччині, — постав 1945 р. в Нюрнберзі й проіснував приблизно до кінця 1948 р. МУР належав до нечисленних українських суспільних інституцій, що існували в таборах здебільшого американської окупаційної зони, де перебувало близько 200 тисяч українців. Неорганізований і психологічно стресований недавнім воєнним досвідом масі біженців надали структурності, організованості та ієрархії інтелектуали, політичні опоненти комунізму. Вони обернули біженців на читачів, слухачів, глядачів, парафіян, членів партій, організацій, установ¹.

У контексті табірної спільноти МУР був одним із епізодів, у контексті української літературної історії — це так само

епізод, проте значний і цікавий. Власне, за інтелектуальною насиченістю дискусій і творчими здобутками — це чи не найцікавіший період української літератури ХХ століття після 20-х років.

Юрій Шевельов (Шерех) — один із головних ініціаторів організації — 1964 р. твердив, що МУР постав випадково. Для того щоб здобути доступ до українських друкарських шрифтів, потрібні були докази формального існування письменницької організації². Попри випадковість обставин його утворення, МУР із твердим членством, інститутом кандидата в члени, з'їздами, конференціями, програмами, платформами, журналами й дебатами на фоні численних інших аналогічних організацій та об'єднань (Український мистецький фронт молодих, Об'єднання українських музик, Об'єднання мистців української сцени, Союз української демократичної преси, Об'єднані мистецтва та багато, багато інших) аж ніяк не виглядає випадковою структурою.

Історія МУРу висвітлена в статтях та мемуарах його учасників Уласа Самчука, Юрія Шевельова та Володимира Державина³. Єдиною відомою на сьогодні спробою критики МУРу з ревізією його ідеологічних засад є стаття Григорія Грабовича “Велика література”⁴.

МУР проіснував три роки, провів три з'їзди та декілька теоретичних конференцій, зокрема з питань критики й драматургії. За кілька років у таборах було видрукувано “більше 1200 книжок і памфлетів з різних ділянок; коло 250 з них — це публікації оригінальних творів з поезії, прози та драми”⁵. Свої видання МУР у табірних видавництвах позначав назвами серій: “Золота брама” або “Мала бібліотека МУРу”. Щоб уявити інтенсивність і художню поліфонічність цієї короткої епохи, згадаємо також, що в часи МУРу писалися чи вперше вийшли друком такі книжки, як “Тигролови” Івана Багряного, “Доктор Серафікус” і “Без ґрунту” Віктора Домонтовича, “Еней і життя інших” Юрія Косача, “Старший боярин” Тодося Осьмачки, “Білий світ” Василя Барки, “Юність Василя Шеремети” й “Ост” Уласа Самчука, “Діти чумацького шляху” Докії Гуменної та чимало інших⁶. У таборах виходили газети, де активно обговорювалися літературні справи, хоча головні дебати точилися на сторінках близько десятка табірних журналів, альманахів та інших періодичних видань. Їхні назви відомі⁷, однак об'єктом вивчення вони ще не ставали.

МУР був не тільки організацією й літературною епохою. МУР у контексті нашого наступного розгляду — це дискурс,

ширший за формальну організацію, за офіційно належні до неї друковані органи й навіть за самі табори. Адже деякі автори (Дмитро Донцов, наприклад) дописували до табірної преси з-за океану, а деякі важливі тексти, як-от доповідь Шереха на Третньому з'їзді, друкувалися в "Нових днях" у Торонто. Крім того, цей дискурс виходить за межі хронологічних рамок існування організації, запозичуючи риторичні моделі з попередніх літературних періодів і продовжуючись у текстах пізніших часів.

МУР почався з проголошення теоретичної платформи. Вона передбачала певний напрям руху, з яким нібито погоджувалися всі. Однак уважне читання матеріалів МУРу показує, що з самого початку МУРівський дискурс був глибоко конфліктним. У ньому в новій і значно інтенсивнішій формі відродилися старі суперечки й дилеми української літератури.

Мало який період української літератури, мало яка її сторінка пронизані таким духом теоретизування й полеміки, як три роки МУРу. Власне, розмов про те, як писати, в кінцевому підсумку виявилось більше, ніж самих написаних і надрукованих творів. Юрій Шерех у своїх спогадах зауважував: "Діяльністю фактично було передовсім говорення"⁸. А Іван Багрянний ще на самому початку помітив, що "створилося ненормальне явище — "літератури" про літературу далеко більше, аніж самої літератури"⁹.

Більшість доповідей на МУРівських з'їздах та конференціях, переважна частина критичних статей присвячувалися знайомому ще з часів Франка питанню: якою має бути українська література, іншими словами, як писати. Письменники й колишні професори літератури засипали один одного різноманітними рецептами, порадами, закликами, інструкціями, завданнями, настановами. МУР народжувався з дискурсом гасел і рецептів.

Не будемо заходити в аналіз психологічного стану мешканців таборів, який відбився в характері того, що писалось, і в надзвичайній організаційній активності. Згадаємо тільки, що цей стан визначався колосальним стресом¹⁰. З погляду цього стресу всі члени МУРу, хто більше, хто менше, намагалися збагнути як своє особисте, так і ціле історичне минуле, а також відповісти на запитання: що буде далі? зі мною? з Україною? з літературою? І ще: для кого і як писати?

Українська література, починаючи з 30-х, здавалася темним проваллям. Радянська література, по суті, вже не існувала як література. Еміграційна література, відома вже впродовж два-

дцяти п'яти років, переходила в нову фазу розвитку. Не всім вистачило сміливості говорити про стан речей прямо, не всім вистачало його розуміння, але навіть у риторичі наймажорніших виступів ховався страх перед об'єктивною історичною ситуацією й, відповідно, страх перед майбутнім — своїм зокрема й майбутнім української літератури в цілому. Слова, однак, народжувалися “високі”, а перспективи змальовувалися оптимістично.

Декларація ініціативної групи МУРу складалася з двох абзаців:

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

Відкидаючи все мистецьки недолуге та ідейно вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміграції відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва”¹¹.

Вступна стаття до першого й головного теоретичного видання МУРу під промовистою назвою “Чого ми хочемо” доповнювала ідеї декларації ініціативної групи:

“Сучасні завдання українського мистецтва в основному ті самі, що й десяток чи два роки тому — беззастережно, повно та віддано стояти на сторожі інтересів нації, що боролася, бореться й буде боротися за утвердження себе в правах, які їй без найменшого сумніву належать”¹².

Далі митців закликано стати “справді совістю і виразником ідеалів народу”¹³, хоча в усьому іншому їм була гарантована повна свобода. МУР з перших кроків почав сприймати себе як чергове відродження, хоча його членам більше подобалося слово “ренесанс”. Чергове відродження реанімувало старі риторичні схеми, в яких чулися голоси Франка, Єфремова, Грушевського та інших діячів класичного народництва, хоча всі теоретики МУРу бачили народництво як етап давно пройдений і напрям давно переборений. Але заява про переборення певної традиції не означає, що її риторика, а разом з нею і певна ідеологічна парадигма назавжди знищені. Крім народницької риторики, в маніфестах МУРу й епохи МУРу присутня неонародницька, радянська риторика з жорсткими формулами “ідейної ворожості” та “ідейної зрілості”, з механісти-

чними уявленнями більшості членів МУРу про мету й характер літературної творчості, з вимогами “товариської співпраці”, з переконанням, що література — справа серйозна, політична й будь-кому не може бути довірена, з покладаннями великих надій на товариську критику. (“...Ми не повинні боятися гострої критики й суворих присудів. МУР — це об’єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва. І, шукаючи, може помилятися. І тоді приходять товариші і кажуть: ти помилився. І по-товариському, але правдиво це доводять”¹⁴, — говорив Шерех на Першому з’їзді в грудні 1945 р.) Навіть сама назва, за зауваженням Д. Струка, “лежить у радянській традиції творити такі акроніми, як МАРС чи ВАПЛІТЕ”, і в цьому сенсі МУР як рух передбачав співзвучність із концепціями “вітаїзму” 20-х років¹⁵.

Літератори, які потрапили до Німеччини з радянської України, вперше дістали можливість відкрито критикувати комуністичний режим. Вони, щоправда, принесли з собою кліше й стереотипи радянської, неонародницької, за визначенням Віктора Петрова¹⁶, літератури та критики, котрих, як виявилось, не так легко було позбутися. Пошук національного став на порядку дня у відповідь на вимоги інтернаціоналізму, пошук світового звучання — у відповідь на радянську політику колоніальної провінціалізації української літератури¹⁷. Отже, майже все мало в назві корінь “Україна”, зокрема табірні видавництва називалися: “Українські вісті” (Штутгарт), “Українське слово” (Регенсбург), “Українська трибуна” (Мюнхен). У цей ряд можна поставити вже згадувані журнали “Українське мистецтво” й “Рідне слово”, а також Український Вільний Університет і Українську Вільну Академію Наук, у яких українськість була принциповою концептуальною настановою.

Новий мотив у дискурсі МУРу, порівнюючи з давнім і недавнім минулим, — завдання “завоювати авторитет у світовому мистецтві”. Якщо головна полеміка на зламі віків, а потім у 20-і роки точилася навколо теми, сприйняти чи відкинути західні літературні й культурні впливи, то для МУРу питання стояло по-іншому, а саме: як і про що писати українським літераторам, щоб українська література посіла достойне місце у світі. Українська література і раніше знала еміграцію й емігрантів (Винниченко, Маланюк та ін.), але погляд їхній завжди спрямовувався всередину, в межі того умовного політичного й естетичного простору, який називався “Україна”. МУР і близько сорока його членів опинилися островом у великому й для багатьох не зрозумілому зовнішньому світі, який називався

вався “Європа”, “Захід”. Від цього факту неможливо було сховатися, доводилося шукати в цьому світі своє місце, з’ясовувати свої з ним стосунки.

Як завжди, в теоретизуваннях українських письменників на перше місце вийшло співвідношення в опозиції “народ — мистецтво”.

Що таке “народ” для авторів МУРівського маніфесту?

Шерех у програмному виступі на Першому з’їзді згадує про нове поняття України, витвореної у 20-і роки й відображеної, зокрема, у творчості Хвильового, Підмогильного, Яновського. Зрозуміло, що це поняття народу сягало ширше за селянський клас, а служіння народові — ширше за просвітянство. Однак народність, національність, “українськість” художнього твору, поняття, якими в черговий раз послуговувалися українські інтелектуали, звучали неясно, езотерично. Спроби розібратися з ними, окреслити їх точніше визначали напрям розвитку цього дискурсу.

Реальний народ залишився за кордоном, глибоко пригноблений, експлуатований, розчавлений сталінським режимом. Для членів МУРу він став навіть не теоретичним поняттям (глибокі характеристики народу давалися важко), а своєрідним семантичним знаком, точний сенс якого не мав великого значення. Народ був метафорою, синонімічною до України, а не якимось більш-менш сформульованим історичним, політичним чи соціологічним поняттям. Ерзац народу, якому література має служити або не служити, становили двісті тисяч табірних глядачів, читачів та слухачів.

Декларації МУРу показують, що їхні автори, як ніхто до них, прагнули зрівноважити два полюси, “народ” і “мистецтво”, зійшовшись на тому, що служити народові й служити мистецтву треба по можливості одночасно. Деякі члени МУРу, наприклад Іван Багряний, віддали пріоритет одній стороні опозиції. Для Багряного тільки те мистецтво добре й велике, яке служить народові та визволенню нації. Проте його узалежнення мистецтва від патріотичної справи — приклад граничний.

Але що таке “мистецтво”? Яким воно має бути? Це питання значно складніше за попереднє. Якщо серед авторів відозви далеко не всі обізнані з усіма мистецькими рухами й проблемами, які хвилювали ХХ століття, то всі принаймні почувуються професійними письменниками й усі говорять про якість мистецтва. Це, в свою чергу, диктує характер дискурсу. З’являються назва “Золота брама” й формули “велике”, “справ-

жне”, “поважне”, “досконале”. Якими б загальними не здавалися ці слова, вони беззаперечно дають зрозуміти, що йдеться про класичне мистецтво минулого, в кращому разі ХІХ віку. Ці формули передбачають не просто традиційну (адже традицій багато) “досконалість” і “справжність”, а певну ідеальну, відірвану від історичних обставин літературну досконалість. Крім того, мистецтво має бути національним, українським. Про сучасність, модерність у перших деклараціях не йдеться.

Значно пізніше Шерех у своїх спогадах напише: “МУР був створений за засадою елітарності”¹⁸, однак далі додасть, що реалізувати її було дуже важко і “принцип елітарності ставав порожнім словом на папері”¹⁹. З дипломатичних міркувань доводилося приймати в МУР майже всіх бажаючих літераторів. Наміри засновників (Віктора Петрова, Ігоря Костецького, Юрія Шереха, Юрія Косача, Івана Багряного та Івана Майстренка) і мова теоретичного вислову співвідносилися за принципом асиметрії. Щоб висловитися, засновники МУРу послуговувалися кліше часів Грушевського чи Хвильового, або разом того й того часу.

Імперативні формули й заклики, яких у МУРі було не менше, якщо не більше, ніж за всю попередню історію української літератури та критики, поєднуються з таким же наказовим (“мистецтво не має бути приписаним згори”) осудом декларативності й менторства. Загалом імперативність визначала дискурс МУРу: з одного боку, ми мусимо, маємо, повинні. З іншого — мистецтво не мусить, не повинно, не має. Інакше кажучи, цей дискурс зароджувався як дискурс самообмеження. Він існував у ситуації повної свободи, поза будь-якою реальною цензурою, однак його суб’єкти продовжували самі собі вказувати на можливі межі дозволеного.

Подібні імперативність і роздвоєність між мистецтвом і “суспільством” спочатку були майже всеохопні. Творити для народу-нації, відобразити її стан, долю й дух, однак у складній, істинно мистецькій формі — ці ідеї на початковому етапі МУРу об’єднали всіх чи майже всіх його членів, а також домінували в інших творчих об’єднаннях.

Схожа амбівалентність притаманна, наприклад, поясненням цілі театру-студії Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської, що виник в Австрії 1946 р. і вважався експериментальним театром:

“... Театр-студія має служити українському суспільству, задовольняючи в першу чергу його національні потреби в мисте-

цьким поведенні, підносячи його естетичний смак та театральну культуру.

Широко ознайомитися з європейським репертуаром драматургів-класиків, щоб, на їхніх зразках вишколившись, розробляти й українське театральне мистецтво²⁰.

“Служіння суспільству”, за Гірняком, передбачало розвиток театральних ідей Леся Курбаса, створення послідовно анти-натуралістичного театру, в якому б домінували експресіонізм та театральність. Крім того, “служіння суспільству” означало “війну театрам на еміграції”, а саме — непрофесійним, етнографічним, народницьким драмгурткам²¹. “Служіння суспільству” полягало так само у вихованні нового глядача, який би міг сприймати сучасний театр. Однак виявилось, що поставити п’єсу в модерному стилі легше, ніж “виховати” глядача. Якщо одна частина публіки сприймала театр Гірняка з ентузіазмом, то інша обурено критикувала його за інсценізацію Хвильового, за наслідування Європи, за пародіювання свого, “рідного”, “побутового” театру.

Амбівалентність, бажання в якийсь спосіб примирити “народ” і “мистецтво” — найхарактерніша риса епохи. Типова формула прозвучала на Першому з’їзді МУРу з уст Юрія Косача:

“Можна бути патріотом, але не обов’язково кричати про це в одах, посланнях і поученнях і місію письменника вбачати тільки в виконанні ним функцій Єремії, учителя чи прапорносця, бо не завжди ці функції є мистецтвом²².”

Гр. Шевчук (він же Шерех і Шевельов) у статті про Олену Телігу формулює свою ідею компромісу:

“Можна творити поезію високого патріотизму, ні разу не вживши слів батьківщина або вітчизна; можна проїняти творчість палкою любов’ю до України, ні разу не вживши слова Україна; можна писати пристрасні любовні поезії, не вживши слів любов чи кохання. Бо поезія — не називає, а пориває²³.”

Отже, виходило, що досить зашифрувати свій патріотизм, сховати ідеологію в підтекст, щоб одержати “справжнє” мистецтво. Весь секрет чи рецепт полягав насамперед у тому, щоб естетизувати й модернізувати національний ідеал.

Як зазначив Улас Самчук, “великий патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом²⁴.” І тут ми підходимо до першої серйозної модернізації патріотично-народницького ідеалу, яка пов’язана з виступом Уласа Самчука на Першому з’їзді МУРу під назвою “Велика література”.

“Велика література”

Думка про те, що, крім літератури, Україна нічого не має й сама залишається скоріше духовною, ніж матеріальною субстанцією, пронизує перші критичні, полемічні виступи діячів МУРу.

Саме це диктує вимогу консолідації всіх творчих зусиль. І саме це ставить вимогу творення не просто літератури, а літератури особливого роду, літератури з певним надзавданням. Заклик до такого творення пролунав на Першому з’їзді МУРу в Ашафенбурзі з уст Уласа Самчука, якого тоді ж було обрано головою цього творчого об’єднання.

Улас Самчук запропонував своїм слухачам не просто тезу, а завдання, перспективу. Він висунув концепцію літератури універсального значення й змісту, яка була б найвищим виявом душі народу, його мислення, підсумком його історії, а водночас виявом цілого людського духу. Зразками світової або великої літератури для Самчука були передовсім Шекспір і Гете.

Народ промовляє до світу устами своїх найбільших геніїв, — вважає Самчук. “Що б ми знали про невеличку Норвегію, коли б ми не читали Кнута Гамсуна чи не бачили в театрі Генрика Ібсена?”²⁵

Велика література — серйозна, класична, універсальна за своїм значенням та впливом. “Твори великої художньої літератури давали, дають і будуть давати щось, що скріплює, збагачує, цементує солідарність людських вдач і різноманітностей. Кожний великий твір літератури насичений автентичною правдою життя, яка в сумі своїй з математичною точністю доказує, що два рази два — чотири, що ми всі, хто б ми і де б ми не були, належимо до тієї ж спільноти живих істот на землі... Велика література світу — це найвищий моральний ареопаг, де судяться і дають присуд вселюдські моральні чи аморальні вчинки, і горе тим людям чи тим народам, які в тому судилищі не чи не досить заступлені...”²⁶

Чи є велика література в Україні? Так. Це — Шевченко, Франко, Леся Українка. Ще одне запитання: чи існує Україна на культурній карті світу? Ні. І саме в цьому — позначити її там — завдання сьогоденного покоління української літературної інтелігенції. Велика література є канонічною літературою. Взірцем для Самчука залишається класична спадщина.

За своїми естетичними поглядами та вимогами Улас Самчук традиціоналіст і людина попереднього століття. Він вважає, що література покликана, по-перше, відобразити життя,

по-друге, нести в собі моральну істину, тобто бути дидактичною. Мораль, правда й краса мають перебувати в класичній зрівноваженості.

“Не вірш для вірша, не стиль для стилю, не звук для звука, не барва для барви. Всі ці зовнішні прояви внутрішніх процесів мистецької творчості є конечні, але тільки в гармонійному поєднанні з правдами, кладеними в зміст твору”²⁷.

Експеримент, пошуки нової мови мистецтва, нові його спроби наблизитися до життя, відчуття кризи гуманістичних істин, які переживала європейська артистична спільнота від Пікасо до Еліота вже впродовж трьох десятиліть, обминули Самчука цілком. Його рецепт увійти до світової літератури, що називався “великою літературою”, означав імітацію чи реставрацію певного класичного стилю (на кшталт Гете), якого, власне, ніколи в українській літературі не існувало. Загалом, коли Самчук доходив до конкретної естетичної платформи, його роздуми ставали туманнішими, рецепти менш окресленими.

Ідею обраності літератури Улас Самчук розгортає далі в невеликому вступному слові до першого числа “Арки”:

“Справа культури, а зокрема літератури, мусить бути в руках покликаних. Не можемо дозволити собі в ділянці культури повторити приклад інших ділянок нашого життя”²⁸.

Патетична, піднесена риторика Самчука переобтяжена його улюбленими означеннями: “великий”, “вічний”, “тисячолітній” і т. д. В іншій статті “З книги Битія” Самчук розгортає свою тезу про велику літературу. Література для нього — феномен, значно ширший за саму літературу, художню творчість. Українських письменників сталінізм знищував тому, що вони були авторами чогось більшого за літературу. Самчук вибудовує своєрідний ряд тотожних понять: Україна — мова — слово — дух — література. Він стверджує: “Починаючи Іваном Котляревським і кінчаючи актом 22 січня 1918 року народ України будував свою незалежність тільки і виключно своїм словом”²⁹.

Самчукова ідея “великої літератури” — не просто рецидив народницького пафосу. Вона походила з певної естетичної системи, що не була оригінально українською взагалі. Йдеться про німецькі ідеалістичні естетики XIX століття, які, у свою чергу, наснажувалися ідеями Фридриха Шилера та Вільгельма фон Гумбольдта. Зокрема, останній висунув ідеал універсальної історії та ідею національної індивідуальності, що розгортається й розкривається в історії, на фундаменті яких німець-

кий філолог Гервініус у 30—40-х роках минулого віку прагнув створити історію “високої літератури”. Таку теоретичну мету ще більше загострив Ернст Роберт Курціус у монументальній праці “Європейська література і латинське середньовіччя”, де визначав опозицію між творчістю й імітацією, відповідно, між “великою літературою” (*Dichtung*) і просто літературою. Відтак, на його погляд, існують твори, що належать своєму часові і з ним умирають, а також позачасові шедеври. Детальний критичний аналіз ідеалістичних естетик такого роду та їхнього спадку подає Ганс Роберт Яус у відомій праці “Літературна історія як виклик літературній теорії”. Він, зокрема, зазначає: “Антагонізм між чистою літературою (*Dichtung*) і літературою, прив’язаною до часу, було подолано тільки тоді, коли під питанням опинилася ціла відповідна естетика й було визнано, що опозиція між творчістю й імітацією характеризує лише літературу гуманістичного періоду мистецтва, але не в змозі охопити модерну літературу чи навіть середньовічну літературу”³⁰.

Самчук найскоріше не усвідомлював походження своєї ідеї й не бачив її неадекватності своєму часові. Але його риторика нагадувала теорії столітньої давнини. Його “велика література” мала заторкувати сферу великих ідей, світоуявлень, філософії. Велич передбачала, з одного боку, позалітературну роль, місію, національне покликання художнього слова, з іншого — ідеальну літературну досконалість. Тому “велика література” не була тотожною літературі взагалі, а “велике мистецтво” відрізнялося від просто мистецтва.

Виступ Самчука справляє враження *déjà vu* в багатьох відношеннях. Як пам’ятаємо, ще Євшан любив помріяти про “велич” українського слова, а М.Рудницький 1918 р. оголосив, що настав час “багатої” літератури. Про велич соціалістичної літератури тільки за два довоєнні десятиліття було написано цілі бібліотеки. Самчукові здається, що він радикально відрізняється від своїх попередників саме вимогами високоякісної класичної досконалості слова. Йому та багатьом іншим його колегам МУР бачився свого роду установою елітною, Олімпом, “золота брама” якого відкривалася далеко не перед кожним.

Висуваючи гасло “високої літератури”, Самчук певною мірою передбачав, що національний реалізм його епопей стане її зразком. Тому він так роздратувався, коли його ідеї розвинув у надто конкретний спосіб Остап Грицай. У статті “Мала

чи велика література?”³¹ останній звернувся до колег з закликами, де визначив за пунктами, що робити, аби українська література стала “великою”.

Не дивно, що Самчук у відповідь надіслав до Грицяя відкритого листа³², де спробував нагадати банальні істини про те, що мистецтво не робиться за наказом чи рецептом, що воно є не механікою, а дивом, плодом натхнення і т. д.

Отже, коли формулу “великої літератури” було розшифровано й спримітивізовано в стилі вже цілком конкретних рецептів, Улас Самчук зірвався з властивого для нього поважно-пишномовного тону й знервовано відповідав:

“Нам потрібне суспільство. Культурне, благородне, аристократичне. У нас забагато плебсу. Ми топимось у примітивізмі. Ми інколи навіть чванимось своєю недолужністю і на тисячу ладів відмінюємо нашу “народність”. Даремна пиша. Ніхто нам не повірить, що сума дядьків, чи гурт декласованого люмпену, це вже і народ... Ті (Самчук звертається до демократів. — С.П.), що, розпинаючись “за народ”, потураєте хамству! Повірте, що наш час не терпить такого поняття, бо наш час вимагає велетенської інтелігенції духу й тіла”³³.

Якщо Самчукова ідея “великої літератури”, переведена в практичні рецепти Остапа Грицяя, стає комічною, то розвинута в статті Івана Багряного “Думки про літературу”, опублікованій у тому ж самому збірнику МУРу, вона в радикальний, прямолінійний спосіб ознаменовує повернення до літератури як політичної місії. В Багряного слово — це меч, зброя, література — фронт, боротьба, до того ж боротьба ідейна, література “не є справа приватна”³⁴, а написане не в інтересах нації — “злочин”.

Іванові Багряному бракує слів, щоб висловити своє розуміння літератури, тож він весь свій пафос вкладає в означення “великий”, яке вживає з вражаючою надмірністю:

“Велика література потребує великої ідейності, великої любові і зненависті. Великого вогню. Іншими словами — великої рушійної сили”³⁵.

Теза “великої літератури” давала вкрай неясну відповідь на запитання, що робити і як завоювати світовий авторитет. Риторика “величі” містила в собі заперечення. За вимогою створення “великої літератури” крилося травмуюче розуміння її відсутності. Самчук вважав свій рецепт універсальним для літературної спільноти МУРу й не випадково звертався до своїх слухачів і читачів від імені “ми”. За цим ховалися

несвідоме відчуття творчого безсилля, недовіра до власного “я” і страх перед майбутнім, від якого єдиним порятунком було минуле, і єдиний ідеал так само належав минулому.

Національно-органічний стиль

У довгій промові на Першому з'їзді МУРу “Стилі української літератури на еміграції” Юрій Шерех дав свою відповідь на запитання “що робити?” й висунув рецепт, який став головним ідеологічним документом цієї організації — ще одним варіантом модернізованого народництва, значно освіченішого та рафінованішого за всі попередні.

Промови Самчука й Шереха мали спільну тональність і експлуатували схожу риторіку, однак, якщо “велику літературу” всі сприйняли з ентузіазмом і невдовзі забули, то навколо доповіді Шереха почалася полеміка, яка спричинилася в перспективі до розколу МУРу.

Шерех із самого початку визначив Україну як модерну націю. Літературними рушійми цієї модерності оголошувалися Хвильовий, Підмогильний, неокласики та інші автори. Література, породжена ренесансом 20-х років, виробила й спиралася на новий образ і нове поняття України як не етнографічної, а європейської нації. Ця література мала стати зразком національно-органічного стилю, який покликаний втілювати у своїх творах члени МУРу.

Шерех недвозначно заявив, що “МУР — це об'єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва”³⁶. Головні завдання сьогоденного етапу полягали, перефразовуючи назву його іншої статті, в “прощанні з учора” (“...розтрити раціоналізм неокласицизму...”) й у відтворенні сьогодні (“...відбити сучасність і психіку сучасної української людини”)³⁷. Шерех детально спинився на характеристиці української реалістичної прози, кожного разу підкреслюючи, що аналіз її виходить “з наближення чи віддалення її (прози. — С.П.) до того ідеалу національної літератури... — національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що свого Європі сказати”³⁸.

Шерех дає характеристики, мабуть, усім присутнім у залі — від Самчука, котрому надається роль класика і з якого починається когорта живих, до молодих талантів на зразок Яра Славутича. Шерех аналізує напрями й стилі сучасної (тобто еміграційної) української літератури, яких виявляється майже

стільки, скільки в ній налічується авторів. Нарешті, виділяє дві найголовніші течії — “європеїстів” і “органістів”. До “європеїстів” (ця течія в перспективі мала бути переборена) Шерех зараховує Косача, Домонтовича, Костецького й навіть Багряного, хоча той відкрито декларував: “жадних Європ!”

“Органісти”, з якими пов’язувалося майбутнє літератури, представлені Баркою й Осьмачкою. Окреслюючи “органістів”, Шерех не міг не визнати, що в їхнє коло потрапили письменники дещо слабші, однак це не наводило його на сумніви в перспективності саме “органістів” і національно-органічного стилю, який тільки й зможе сказати українське слово старій і згнилій Європі.

Ідеал нового національно-органічного стилю “виростатиме з опанованого й відкинутого, бо перебореного неокласичного вишколу; він виростатиме з пристрасті людської душі епохи історичних катаклізмів; він зіпреться на глибинно національне підґрунття: фольклор, Шевченко. Насамперед Шевченко, бо Шевченко вже ввібрав у себе й перетопив український фольклор. Заперечення неокласицизму буде плідне тільки тоді, коли воно зіпреться на Шевченкову традицію”³⁹. Залишалося тільки з’ясувати, що становить собою Шевченкова традиція в поезії, але Шерех цю тему окреслив досить пунктирно (експериментальність, синтетичність, відображення правди душі), не зупиняючись на деталях. Далі Шерех назвав трьох неоекспресіоністів і неошевченківців. Це — Багрянний, Осьмачка, Барка, поетична творчість яких і втілювала ідеал національної органічності.

Висновки виявилися настільки загальними, що їх навіть не можна назвати рецептами, це були скоріше заклики, гасла в дусі тих, що їх так полюбляв Хвильовий:

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

б) від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити свою душу, виговорити свої болі, прокричати свої зойки. Від гармонії неокласицизму до творчого хаосу неоекспресіонізму, того, що колись існувало під трюхи претензійною назвою несамовитої школи”⁴⁰.

Якщо Самчук обстоював об'єктивну зрівноваженість, то Шерех — суб'єктивну експресію, навіть хаотичну й дику, аби органічну. Якщо Самчук вимагав творити канони і йти за ними, то Шерех закликав їх руйнувати. Правда, при ближчому розгляді його заклики до деструкції канону виявилися поверховими.

Національна органічність, чи органічна національність, хоч би як широко й модерно вона окреслювалася, не руйнувала український ізольовано-патріархальний світ, а пробувала воскресити його, наповнити новою енергією. Опора на Шевченка й фольклор завжди була осердям народницької естетичної парадигми. Такою вона залишалася і в концепції Шереха. “Європеїсти”, які намагалися знайти опору в інших традиціях і за межами національного, були безсумнівними антагоністами “органістів” і мусили в процесі творчості навернутися.

Риторика доповіді Шереха має всі ознаки не академічної статті, а емоційної ораторської промови, побудованої в стилі імітації усної мови. Йому надають динаміки передовсім домінуючі тут граматичні конструкції: запитання — відповіді, називні речення й чергування коротких називних речень з довгими періодами. Головні розділові знаки тексту, вживані з надмірною послідовністю, — знак запитання й тире. Останній особливо енергізує текст. Запитальна модальність, з одного боку, поєднується з великою кількістю класифікацій та визначень, з іншого, — Шерех, як і Самчук, говорить від імені “ми” про “наш рух”. Він виступає в ролі не критика-професора, а ідеолога, майже комісара. Якщо не визначити, що робити, то, на його думку, може статися непоправне. Література вийде з-під контролю, розвиватиметься без керівництва, без цілі. А що може бути гірше за такий сценарій? Його стиль демонструє безсумнівну впевненість у собі й віру в непохибність власних оцінок.

Майбутній час визначає граматику доповіді Шереха. Словом “майбутнє” вона закінчується. Але йдеться не про майбутнє взагалі, а про таке майбутнє, в якому Україна скаже Європі своє слово. Месіанська певність пронизує доповіді Шереха, Самчука, взагалі всіх ораторів Першого з'їзду. На відміну від інших, у Шереха месіанство цілком свідоме, він навіть вважає його “прикметою духового здоров'я”. У 1964 р. в передмові до книжки “Не для дітей” він пояснить, що запропонував своїм слухачам саме те, чого вони прагнули. “Віра зроджувалася не з дійсності, а з потреби віри”, — писав він про свою аудиторію, що “була перечулена на все рідне й національне”⁴¹.

Пізніше тезу про національно-органічний стиль сам Шерех назвав візіонерством і наївністю. Як і ідея “великої літератури”, вона залишилася повчальним літературним документом і нездійсненим рецептом, як майже будь-який абстрактний рецепт. Тези “великої літератури” й “національно-органічного стилю” не були цілком тотожними, як пише у своїй статті Григорій Грабович. Крім того, зміст МУРу як інституту ними не вичерпувався, як, по суті, стверджує стаття Грабовича. Адже одночасно з’явилася опозиція до лозунгів Шереха та Самчука. Вона оперувала дещо іншою мовою, бачила в національній культурі відмінні проблеми й прагнула створити іншу парадигму її розвитку. Одним з перших розпізнавальних понять, ключів до її змісту стало слово “криза”.

Криза з погляду Юрія Косача

Слово “криза” прозвучало вже на Першому з’їзді МУРу. Воно фігурувало в доповіді Юрія Косача, яка спочатку називалася “Криза сучасної української літератури”. Злякавшись власного радикалізму, письменник опублікував свій виступ під назвою “Вільна українська література”. Коли Косач говорив про кризу, то йшлося передовсім про ідеологію в галузі літератури Дмитра Донцова. На думку доповідача, українська література не могла стати “великою” з причини її політизації. Тенденційна, утилітарна, політизована література “узурпувала провідництво”, а це, у свою чергу, “спричинило не тільки віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку внутрішню кризу, яка триває й до сьогодні”⁴². Косач говорить про естетичну одногранність, штамповість, банальність такої літератури й про ущербність типу “сильної людини”, нею пропагованого й будованого, а також про критику, яка відіграла роль “собаки жучки”, підгавкувача ідеології.

Висновок про минуле різкий: “Попередній період української літератури видається нам кризовим через 1. реакційний дух тієї літератури, 2. реакційність атмосфери всього літературного життя, витвореної внаслідок визнання панівними гасел утилітаризму і тенденційності”⁴³. Але з минулим і його патетичним запереченням, здається, все було більш-менш ясно. Далі Косач переходить до складнішої теми, а саме: якою має бути література майбутнього. І тут своєю риторикою перевершує всіх інших ораторів МУРівських з’їздів.

Він пропонує рецепти, в яких так само нема відповіді на запитання “що робити?”, тільки добре знайомий компроміс,

який Косач намагається маскувати численними згадуваннями зарубіжних письменників, художніх напрямів та пишномовними зворотами, позбавленими будь-якого теоретичного сенсу, на зразок: “Ми побачимо, як спалахне новими загравами світанків і надій наш літературний обрій”⁴⁴. Або: “Письменник не може тільки відбивати життя або тішитися його ідилічністю й серафічністю. Письменник мусить реагувати на життя”⁴⁵. “Письменство — не політика, бо “слово — не твердая криця”⁴⁶ і т. д.

Видрукований текст доповіді Косача позначений численними виділеннями окремих слів курсивом, розрядкою, жирним шрифтом. Він, як інші МУРівські теоретики, любить удаватися до підкреслення слова, фрази, думки поліграфічними засобами. Не вистачає слів, точності (а цього бракує майже постійно) — з’являються численні емфатичні засоби (“дуже”, “великий”) або підкреслення в тексті. Крім того, Косач віддає перевагу визначенню через заперечення. Йому легше сказати, чим не є література, ніж чим вона є.

На такого роду розмови про кризу швидко зреагував невтомний ідеолог МУРу Юрій Шерех. Після розлогого й багатослівного аналізу ідеї кризи він її відкинув: “Таким чином, в інтересах точності нашої діагнози краще говорити не про кризу української літератури, а про її надто повільний, далеко повільніший, ніж бажано, розвиток...”⁴⁷ Назва його полемічної статті “В обороні великих” повторює найуживаніший прикметник епохи. Шерех ще не підозрює, що “велика”, “великі”, “велич” — найбільш популярні серед критиків слова для характеристики національної культури — чи не найкраще засвідчували кризу, яку вона в цей час переживала.

“Неповорот назад”

Якщо Самчук і Шерех у своїх доповідях на Першому з’їзді МУРу закликали українських авторів будувати літературу, спираючись на певні, в кожному разі визначені традиції, а Косач наголошував на кризі, то Ігор Костецький, наче в продовження останнього з них, тоді ж запропонував девіз “неповороту назад”⁴⁸.

Його доповідь у свій спосіб полемізувала з виступами Самчука і Шереха. Дух полеміки звучав у перших же реченнях: “Мій виступ не претендує на проголошення грімких гасел (Самчук? — С.П.), хоча я й виступаю в певному напрямі. Мій

виступ не претендує на широку ерудиційну аналізу (Шерех? — С. П.), хоч у ньому буде згадано трохи імен і явищ⁴⁹.

Костецький висунув справді радикальне гасло модерністського, по суті, розриву з традиціями. Європейський Ренесанс, який настав після середніх віків, не здається йому переконливим аргументом чи зразком. Уперше після хатян Костецький в українській критичній традиції критикує ідею відродження.

“Для сьогодні української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій (до цього у свій спосіб закликали і Самчук, і Шерех. — С. П.) я вважав би за шкідливе, а кожне гасло самоомани, що ховало б у собі відтворення зовнішньої опосередованості ренесансного процесу — просто непотрібним. На мою думку, український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора ані бодай для видимості вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Це доросла і повна сил істота, яка може відважно дивитися вперед”⁵⁰.

Далі Костецький переходить до теми, яку порушував Шерех, а саме — до теми реалізму, і бачить її з двох точок зору. Його цікавлять “поняття українськості” і “поняття реалістичності”.

Самчук у своїй доповіді сказав: “Література — це мова народу”⁵¹, маючи на увазі, що це єдиний вияв її національності (типологічно народницький дискурс). Костецький відповідає: “Я гадаю, що була б надто абстрактною кожна спроба шукати українськості автора тільки в тому, що він пише по-українському, а не по-російському чи по-польському”⁵². Відповідно, існує “український зміст літератури”, який, однак, сформулювати дуже важко. Для Костецького цей зміст визначається не темою твору, а запитанням “як?”. І туг на перше місце виступає поняття індивідуальності художника, в якому криється секрет його національності. Але Костецький за всього бажання не може сформулювати поняття українськості літературного твору чи цілої літератури. Надто невловна ця тема, надто небезпечно буквально кожне визначення. І загалом визначати, користуючись науковими аргументами, не в його стилі. І тому він говорить, знову ж таки у протиставлення Самчукові й Шевельову: “жадних рецептів, жадних приписів... Я хотів би, щоб кожен письменник сам для себе ставив проблему своєї українськості...”⁵³

Далі Костецький звертається до поняття реалізму, яким Самчук не послуговувався (як не користувався він і жодними за-

гальноприйнятими теоретичними поняттями), а Шерех бачив досить діалектично (“...реалізм — це явище, яке вічно стирається й старіється. Те, що вчора було реалізмом, сьогодні перестає ним бути”)⁵⁴.

Стертість старого реалізму, невідповідність його прийомів і канонів сьгоднішнім вимогам літератури відчуває й Костецький. До того ж ще гостріше за Шереха. Він не приймає надто широкого (радянського) трактування терміна “реалізм”, куди зараховують класиків від Шекспіра й Сервантеса до Гете й романістів ХІХ століття. Його концепція реалізму в цілому співзвучна концепції Шереха: “те, що дана доба вимовляє поетичним словом як вираз погодження з дійсністю, яку вона вважає за реальну, тобто справжню, несфальшовану, існуючу, — це є літературний реалізм доби”⁵⁵. Отже, в цьому сенсі реалістичним може бути не тільки Шекспір, але й Дос Пасос, відомий у російських перекладах у 30-і роки, що їх, очевидно, тоді читав Костецький. Може бути навіть Джеймс Джойс.

Джойса, між іншим, Костецький згадає буквально в наступному абзаці як можливого представника або предтечу “абсолютного”, позадобового реалізму, що розриває рамки часу й національної належності. Такий абсолютний реалізм міг би стати для українських письменників певною програмою дій. І, нарешті, він не може втриматися від “письменницьких рецептів”, які, втім, не схожі на рецепти Самчука вчитися в Гете чи на заклик Шереха вчитися в Шевченка, а скоріше нагадують якоюсь мірою рецепти Вірджинії Вулф. Але про це пізніше.

Слово “модернізм” на Першому з’їзді МУРу ще не звучало, однак у самих настановах і роздумах Костецького, в напрямі його думання, в іменах, на які він покликався, простежувалася беззаперечна тенденція до апології європейського модернізму з його широтою, всепоглинальністю, мовною деструкцією, космополітизмом, розривом з традиціями і філософіями. Все це ще називалося “новим реалізмом” сучасності, однак цей “новий реалізм” скидався на один з перших евфемізмів модернізму.

Романтизм “Хорса”⁵⁶

В альманасі “Хорс” приблизно це ж саме називалося “романтизмом”.

Закликавши членів МУРу до співпраці, колективних зусиль і служіння ідеалам народу, його засновники виступили і з дещо

відмінною ідейною платформою. Так звана “окрема лінія” робила акцент не на колективні зусилля, а на неповторні індивідуальності. Елітарність була метою журналу “Хорс”, що вийшов 1946 р. Три редактори “Хорса” підписалися під числом псевдонімами: Юрій Шевельов виступив як уже відомий Юрій Шерех, Ігор Костецький — як Юрій Корибут, а Віктор Петров (він же Домонтович) — як Віктор Бер. Псевдоніми не могли приховати справжні імена, які в такому малому колі людей не залишалися таємницею. Вони мали відмінну мету. Нове ім’я означало нове амплуа, новий початок, спробу чогось іншого. Таким іншим мав бути “Хорс”.

Зусиль трьох редакторів “Хорса”, й насамперед його головного натхненника Ігоря Костецького, вистачило тільки на один номер досить еклектичного й далеко не елітарного змісту. Альманах відкривався редакційною статтею “З компасом”, яка мала характер маніфесту. Її, очевидно, написав сам Костецький. Що ж вважалося компасом у морі життя й мистецтва? Яким девізом об’єдналися учасники альманаху?

Спочатку автор твердив, що настанова часопису “принципова”, а пізніше вже більш туманно говорив про віковічні відносини мистецтва й життя, життя й мистецтва. Отже, автор заперечив “тяжку навалу змісту, не оперезаного мистецькою формою”, а також естетизм, який “рятує тільки до наступної зупинки”⁵⁷, і запропонував вихід, “жадану формулу” — романтизм. Автор так само заперечив (вперше й востаннє) деструктивність у мистецтві: “Розлам це дія не миротворна”⁵⁸.

Романтизм для Костецького втратив будь-які параметри й обмеження. Це — все, поєднання всього, вищий синтез, а відповідно, нинішній період — “доба могутчої синтези в українському мистецтві”⁵⁹.

Головна художня ознака форми — ритм. Ритм є протилежністю природного. “Оглядатися на монументи, шукати. Широта. Ритм — усе”, — карбує Костецький. Все, що має форму життя, — не мистецтво, — “...Мистецтво співдіє з життям не безпосередньо — рупор — замовлення дня — вигук моди — але тільки асоціацією — через добір — через ритмізацію — через перетворення — через віднесення — через абстрагування — чистою вродою”.

Наостанку автор впадав у патріотичний пафос і містику, хоч і приховані за деякими естетськими намірами:

“Існувало поняття світле й безмежне: Україна Київська. Осередок сліпучо привабливої культури, туди-бо стікалися звідусіль генії, що втратили для потомства ім’я своє особисте, щоб

славним вівки було спільне всім їм: Україна Київська. Світлоносне божество несло на стрілі образ, сонце мистецтва: Хорс”⁶⁰.

Коротке резюме англійською та німецькою мовами звучало значно спокійніше, хоча дух українського естетичного месіанізму був і тут. У резюме говорилося про те, що група українських письменників починає цілком новий період мистецтва (*entirely new period in art*).

Як бачимо, вступна програмна стаття “Хорса” позначена цілковитою еклектикою. З одного боку, її автор ставив завдання сказати цілком нове слово, відкрити цілком новий період, відгородитися від інших літераторів, які мали традиційно реалістичну й ідеологічно патріотичну настанову. З іншого — він робив спробу реанімувати романтизм, а відповідно, знайти певну колективну основу для всіх митців.

У короткому редакційному вступі до афоризмів Володимира Державина говорилося: “Велич і розмах національної культури прямо пропорційні кількості в ній неповторно творчих індивідуальностей. Ми, “Хорс”, за таку культуру, творену крайніми протилежностями, межевим інтелектуальним напруженням кожного окремого суб’єкта”⁶¹.

Амбівалентність поглядів засновників була очевидною. Вони, і передовсім Костецький, укладаючи “Хорс”, висували модель літератури як вияву національної ідеї й прагнули її величі. Водночас головний редактор обстоював свободу для кожного окремого художника й робив акцент не на спільну діяльність усієї літературної громади, а на творчий вияв окремих індивідуальностей. Як і інших його колег, Костецького характеризували невміння говорити про деталі, загальність висловів і термінологічна неточність.

“Романтизм” на цьому етапі був обережним і невдалим ефемізмом іншого поняття, яке Костецький поки що остерігався називати. Відродити “романтизм” ставив собі на меті не тільки Костецький.

Романтизм “Звена”

Поняття “романтизму” експлуатували так само редактори “Звена”. (Журнал виходив в Інсбруку 1946 й на початку 1947 р.) І вони так само мали на увазі не зовсім канонічний романтизм. Перше число часопису (травень 1946 р.) його головний редактор Володимир Кримський⁶² відкрив “Супровідним словом”, де оголошувалося, що “в період здобування се-

ред відомих нам обставин найбільше вислову здобуває активна романтика, романтика вітаїзму⁶³.

Далі повідомлялося, що журнал видаватиме Український мистецький фронт молодих, який “не є ніякою організацією”. “В ньому немає ані зложених і святочно проголошених декларацій, ані програм, ні статутів чи правильників”⁶⁴.

Старе питання, яким має бути мистецтво — політичним чи не залежним від політики, — автори “Звена” нібито вирішували на користь незалежності мистецтва, обмежуючи свої завдання до “мистецьких засобів”. Однак буквально в наступному реченні пояснювалося, що “поза життям” вони не стоятимуть і обстоюватимуть заангажованість слова й відповідальність за нього.

“Супровідне слово” можна було б сприймати як відповідь недавно проголошеному МУРові. Втім, декларації й “Звена”, й МУРу перебувають у рамках схожого дискурсу, навіть ключові слова назв — “рух” і “фронт”, “Арка” і “Звено” — це підтверджують.

“Нашим завданням є: бути звеном між вчора й завтра, між українською і світовою творчістю, між мистцем і читачем, між засобами та метою”⁶⁵, — писали редактори “Звена”. Редактори “Арки” не пояснювали, чому спинилися на цій назві, але саме слово “арка”, як і “звено”, передбачає зв'язок певних категорій, світів, а не розрив між ними.

В рецензії на перше число “Звена” романтична й “вітаїстична” *à la* Хвильовий орієнтація журналу зазнала критики як хаотична, непослідовна й анахронічна. Рецензент Г.Розорек пояснював колегам зі “Звена”: “Романтизм — це такий стан душі, духу, матерії, субстанцій, здібностей чи чого там ще, коли все сукупне ество людини не відчуває на собі жадних пут догми, коли воно сприймає світ особисто, активно й творчо без посередників”⁶⁶. Рецензент, треба сказати, не помітив хаотичності й неясності власного визначення романтизму. Саме за “романтизм” журнал було критиковано найбільше. У ньому рецензент прочитав не тільки відродження “вітаїзму” Хвильового, а й симптом зовсім іншого явища, яке він відмовився прийняти й навіть прямо назвати. Це явище описувалося ним так:

“Отже, загальний висновок: штучно змайстрований зв'язок штучно утроєної кризи української духовості... з кризою в повоєнних країнах окциденту...”

Звичайно, не виключена річ, що певні одиниці з українського духового світу відчули в собі непереможну потребу рап-

том утомитися — вкупі з тими націями “вечірнього краю”, що справді мали від чого втомитися за останнє півсторіччя. Тоді ці одиниці мають право і на свій “журнал втоми”. Мають право і на розумування про суєту суєт, мають право нарікати на всі революції світу і шукати тихого пристановища там, де, як вони гадають, заховано істоту істот рідної духовості... мають право, бо має право кожна одиниця висловлювати про світ усе, що їй заманеться. Але чи цей вислів репрезентує щось поза особистим переконанням нечисленного гуртка поетів і мислителів?”⁶⁷

Отже, наслідування занепалої Європи, штучно поглиблена криза української духовності, індивідуалізм — такий “романтизм” (екзистенціалізм?) закидається першому числу журналу, в якому були твори Клена й Мосендза, переклади з Рільке й Рембо, епіграф про покликаність слова з Сімони де Бовуар і ледве-ледве якісь натяки на будь-яку екзистенціальність.

З п'ятого числа (вересень 1946 р.) журнал офіційно редагували, крім Володимира Кримського, Юрій Клен і Юрій Дивнич (Лавріненко). З цього ж самого числа журнал став органом МУРу в Австрії й поширив свою автуру такими постатями, як Самчук, котрому важко закинути промодерністичні європейські орієнтації.

За винятком Віктора Петрова, ніхто з тих, хто вживав поняття “романтизм”, не мав про нього чіткого історико-літературного уявлення. Петров ставився до “романтизму” скептично. Можливо, тому, що в українській літературі романтизм має ще одну конотацію, будучи народницьким романтизмом, а народництво, у свою чергу, завжди було романтичним народництвом. Петров окреслював новий період літератури як час остаточної перемоги над романтизмом:

“Ми д у х о в о вирости з романтизму, але ми не романтики. Ідея “дитячого” й “казкового” — ідея ірраціонального, як її висунув романтизм. Ми ж — раціоналісти. І наше ставлення до нової епохи підказане не вірою, а прагненням збагнути”⁶⁸.

На Першому, як і на інших з'їздах МУРу, Петров у дебати не вступав.

Між модернізацією і модернізмом

Сумніви щодо можливості й навіть потреби зрівноважити “народ” і “мистецтво” вже на Першому з'їзді делікатно й непрямо висловили Ігор Костецький та Юрій Косач. Віктор Петров, який разом з усіма схвалив заклики й декларації МУРу,

ще 1946 р. опублікував статтю “Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)”, яка була першою серед інших його статей, що містили теоретичну критику народницького літературознавства. Володимир Державин не виступав на Першому з’їзді, однак невдовзі після нього розкритикував ідеологічну стратегію Юрія Шереха, спрямовану на створення національно-органічного стилю, назвавши її “плужанством”. Сам Державин не спромігся запропонувати якусь іншу стратегію і був настільки химерно-хаотичним і непослідовним у своїх визначеннях, що, попри велику активність і кількість написаного, зайняти місце першого теоретика сучасної української літератури або МУРу йому не судилося.

Перший з’їзд МУРу показав, що його члени в основному усвідомлюють переломність, пороговість і загрозливість історичного моменту. Щоб вижити в нових обставинах, українська література мала змінитися, перебудуватися, модернізуватися. Але в чому полягала модернізація: в модернізації старих ідеалів, як це вже не раз бувало, чи в розриві з ними? У модернізації за європейськими зразками — модернізму, сюрреалізму, екзистенціалізму та інших ненависних народникам “ізмів”? Чи в модернізації нативізму? Перший варіант був рівносильним закликові писати іншою мовою, повному переосмисленню й реінтерпретації попередньої традиції, побудові нових канонів. Другий загрожував стагнацією літератури.

Кожен член МУРу дещо знав про зразки західного модернізму, та далеко не всім ці зразки імпонували. Існували могутні стереотипи, які особливо впливали на тих, що приїхали з радянської України. Модернізм не служить народові. Він заперечує обраність літератури в сенсі служіння, але ставить питання про обраність у сенсі її елітаризму, служіння самій собі; модернізм зосереджений не на ідеях творчості, а на її інструментах. Він передбачає в ролі читачів не весь народ, а вузьке коло посвячених і освічених. Це безідейна й нездорова культура духовної кризи, безвиході Заходу, якесь темне провалля, може, навіть ненормальність, божевілья. Все це не могло не лякати. Такий критик-інтелектуал, як Шерех, що говорив про Україну як про модерну націю, на початковому етапі МУРу висував ідею про те, що українська література зможе обминути модернізм, як свого часу російські народники сподівалися, що Росія обмине в своєму розвитку капіталізм. У таких мурівців, як Костецький чи Косач, початковий страх перед модернізмом (та іншими “ізмами”) поєднувався з магнетичним

потягом до нього, а непевність естетичних мрій — з туманністю визначень.

Шерех був надто добрим критиком, щоб не відчутися сутю моменту. У виступі “Стилі сучасної української літератури на еміграції” він, характеризуючи ці стилі, визначив три головні напрями сучасної української літератури, три можливі реакції на сучасність:

“...теперішній етап нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробовувань, етап, коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз ірраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомості, розхитаної душі...”

Психічний хаос, розчакхненість змісту й форми, зміщення планів, коли мале й велике видаються рівновартими, втрата душевної рівноваги — така може бути одна реакція на сучасність⁶⁹.

Цю реакцію Шерех ніде не називає модерністською, однак з його характеристики такий термін напрошується. Цікаво, що це перша реакція літератури на дійсність. Можливі ще дві: “Втекти в світле царство мрії і ідилії, що, може, не існує реально, але яке може створити віра...” (ескейпістська), та “І нарешті — зціпити зуби, стиснути кулаки, покликати на допомоги всю силу своєї волі... наперекір усьому, незважаючи на суперечності...”⁷⁰ Ні другий напрям, який, по суті, для Шереха близький до першого (бо перша рубрика “культивує хаос, а друга — гармонію, що має приховати хаос”)⁷¹, ні третій — політизованої літератури служіння народові — не здаються Шерехові відповідними вимогам часу. Він пропонує ідею національно-органічного стилю, який, на його думку, мав стати центральним модерним стилем сучасності.

Попри еклектику й непослідовність, попри химерність закликів, Юрій Косач у доповіді на Першому з’їзді МУРу все ж таки згадує про модернізм у непрямій формі. “Сила краси в очах модерної людини кінець кінцем не в симетрії, а в деформації”⁷². А Ігор Костецький як на зразок вказує на Джойса.

Питання модернізму, як і тридцять, і п’ятдесят років тому, поєднувалося з ширшим питанням “Європи” або “Заходу”, до якого у свій спосіб приходило кожне нове покоління українських письменників.

“Велика література” Самчука за видимості європеїзму готувала в перспективі для української еміграційної літератури долю культурного гетто, приреченого на вічну провінційність і анахронізм. Самчук закликав орієнтуватися на Захід, але йо-

го образ Заходу складався з Шекспіра та Гете. Він плекав міф про Європу, не маючи будь-якого уявлення про її реальні й сучасні виміри.

Іван Багряний оголосив орієнтацію на Захід “хворобою”. Йому не подобалося не тільки поняття Європи, яке містило в собі також ненависних йому Маркса, Енгельса та Фур’є, а й саме поняття орієнтації. Ренесанс без жодної орієнтації, більше того, Україна принесе в європейські культури духовне відродження⁷³. Він, як ніхто, певен, що європейська культура є хворою, перебуває в занепаді.

Шерех на Першому з’їзді виступив проти епігонів Європи, однак і сама Європа в його трактуванні виглядала досить непривабливою. За інтерпретацією Шереха, для покоління 20-х років з його гаслом орієнтації на психологічну Європу, яке Шерех, між іншим, вважав другорядним, ішлося про абстрактну фаустівську Європу, а не про “Європу французького імпотента рантьє й німецького рознесеного пивом крамаря”⁷⁴, які не могли й не можуть бути зразком для українського письменника. За його планами, викладеними на Першому з’їзді МУРу, українська література мала й могла уникнути кризи, властивої для західної культури, а ставши на засадах національно-органічного стилю, — сказати Заходові своє оригінальне слово. Тогочасні ж європейці в перспективі мали свій європеїзм перебороти. 1948 р. на Третньому з’їзді МУРу Шерех оголосив, що “наша духовна самостійність стверджена” і “стає потрібне включення нас у світ — як рівних серед рівних. Ми в вищих проявах нашої духовності вже самі творимо явища паралельні зі світовими. Ми маємо свій, із свого кореня, не з чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу. Ми не потребуємо більше ізоляції, вона може тільки шкодити нам. Етап Грушевського і етап Донцова минули”⁷⁵.

Що є модерна культура Заходу і що в ній може бути зразком для української літератури, в 1946 р. ніхто конкретно не знав. Косач і Костецький, які на Першому з’їзді найголосніше говорили про кризу української літератури, найбільше схилилися до модернізації культури, не мали певності в шляхах цього процесу. Їхні перші виступи відобразили цю непевність, а також стиль виправдовування перед колегами-літераторами за щось подібне на зраду загальної справи.

Косач повторював слово “Європа”, мов магічне заклинання: “...Європа, тільки Європа наше джерело рятунку і онови. Яка-небудь Європа — тільки Європа, цей величний континент, що

має таємничу силу онови й відродження... Європа в її найважливіших проявах: Європа католицького універсалізму... Європа вольтер'янська, вільнодумна, раціоналістична... Європа фавстівська...⁷⁶ Косачеві не спадало на думку, які несумісні між собою його Європи, який хаотичний його перелік цих Європ.

Для Костецького з Першого з'їзду МУРу дорога на Захід могла пролягти через ще не названий, але вже існуючий в уяві модернізм. Говорячи про цю дорогу, Костецький забував на якийсь час власний лозунг "жадних рецептів" і потрапляв у месіаністичний настрій, такий властивий першому МУРівському зібранню: "...Абсолютні твори в цьому стилі (абсолютного реалізму на зразок Джойса. — С.П.) напише тільки українська доба світової літератури, оскільки свідомість можливості такого реалізму зароджується саме в українському мозку"⁷⁷.

Отже, український стиль зростає не тільки (це слово Костецький виділяє жирним шрифтом) з національних джерел, не тільки відіграватиме у світовій літературі месіанську роль, а й матиме певне світоглядне призначення, що полягатиме "в знятті антитези ідеалізм — матеріалізм"⁷⁸. Костецький відкидає матеріалістичну філософію як анахронізм, а разом з нею соціальний роман XIX сторіччя, що виник на її основі. Таким же анахронізмом він вважає і чистий ідеалізм. Послугуючись метафорами, а не логічними аргументами, він обстоює діалектику: "Мені, людині, тільки тоді миле сонце вгорі, коли воно пронизує долішню темряву"⁷⁹. Український стиль для Костецького мав бути модерним і мав потрясти Європу саме цим.

З цією метою він задумав "Хорс", а через тридцять років ностальгічно згадував: "Футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, графічно-магічний вірш, усе воно тоді, у сорокових роках, випромінювало привабу вже самим звучанням цих слів"⁸⁰.

Дискурсу відкритості до сучасного Заходу, окрім "Хорса", дотримувалося "Звено". Попри стилістичні недоліки й нерівність змісту, цей журнал мав загальну прозахідну орієнтацію. Друковані тут статті про сюрреалізм, екзистенціалізм, "духове обличчя Франції" та інші були короткими, наївними, найчастіше не оригінальними, а передруками й перекладами з зарубіжної періодики, однак вони відкривали новий материк культури й відповідно переорієнтовували свою культуру.

Дискурс "Звена" означався, з одного боку, такими прізвищами, як Райнер Марія Рільке, Джеймс Джойс, Габрієла Містраль (Нобелівська лауреатка за 1945 р.), Еліас Канетті, Альбер Камю, Веркор, Еміль Вергарн, Вірджинія Вулф, Сімона де Бову-

ар, а з іншого — такими іменами та явищами, як Хвильовий, неокласики, театр Курбаса, графіка Нарбута.

Порівняно зі “Звеном”, надруковані в “Арці” статті Юрія Косача про сюрреалізм і екзистенціалізм були серйозним кроком уперед. У них не тільки вводилися відповідні поняття й терміни, називалися імена (Кіркегор, Андре Бретон, Джойс, Пруст, Лорка, Клодель, Сартр, Сімона де Бовуар, Камю та ін.), але й на свій спосіб вони наближались до ізольованого від Європи українського світу, інтегрувалися ним. Статтю про екзистенціалізм Косач завершив запитанням: “Чи шляхи українського театру можуть зустрітися з шляхом екзистенціалізму?”⁸¹ Він не відповів на це запитання, але, очевидно, прагнув такого впливу чи такої зустрічі. “Нотатка про сюрреалізм” закінчувалася наївною, але характерною спробою поширити сюрреалізм на українську літературу й відповідно помінати ярлики на кількох письменниках:

“І українській літературі — в таких її проявах, як творчість раннього Тичини, новели М. Хвильового, Г. Косинки, М. Йогансена, драма М. Куліша, а згодом поезія Б.-І. Антонича, В. Барки й ін., подекуди В. Лесича, — як реакція проти закам’янілості мертвого класицизму, як вислід нового національного і мистецького світогляду, — в цьому аспекті й нашій літературі припадає поважна участь в тих мистецьких відкриттях, що їх сумарно звемо сюрреалізмом”⁸².

Загалом журнал “Арка” (1947–1948), редагований тим самим Юрієм Шерехом, що висунув ідею національно-органічного стилю наприкінці 1945 р., мав характер не народницький, національно зорієнтований чи ізоляціоністський, а скоріше навпаки — модерний, інтелектуальний, естетський і позапартійний. Так виглядала “Арка” Шереха та його партнерів з редколегії (Домонтович, Косач, Нижанківський, Зенон Тарнавський). Оформлення Якова Гніздовського увиразнювало напрям журналу. Крім того, “Арка” становила найпрофесійніше літературне періодичне видання свого часу. Її мова була найрафінованішою, а тенденція найвідкритіша до неукраїнського світу й найсаркастичніша до народництва та літературного політиканства в його антимистецьких проявах.

Журнал друкував твори письменників різних напрямів — від Самчука до Костецького — та статті на різноманітні наукові теми. Але тільки в “Арці” художні твори відбиралися за естетичними, а не політичними критеріями, статті ж були справді професійними науковими працями.

“Арка”, не проголошуючи, а можливо, навіть не усвідомлюючи цього, започатковувала новий культурний дискурс. Вона друкувала в кожному номері матеріали про сучасне мистецтво, ілюстровані творами Мане, Матиса, Ван Гога, Родена, Майоля, Ель Греко, писала про осінній Салон у Парижі 1947 р., про атональну й модерну музику, публікувала переклади західних авторів, серед них Жана-Поля Сартра, Андре Жіда (Нобелівського лауреата за 1947 р.), і мала зорієнтовані на Захід рубрики “Новини світової літератури”, “Театральна хроніка” та “Кіно”. “Арка” була відкрита до культури, космополітична й демонстративно не зацікавлена табірною і партійною політикою.

Симптоматично, що в журналі переважала проза, а не поезія, і серед поезії знайшлося місце для Зерова й Ореста, тобто для тих авторів, вплив яких, за попередніми твердженнями Шереха, українська література мала переборювати. Головними прозаїками журналу були Домонтович, Костецький і Косач. Вони ж були його головними теоретиками.

Критичні статті з безперечною ясністю свідчили про тенденцію до творення нового канону. В мистецтві його репрезентували Олекса Новаківський, Юрій Нарбут, Михайло Бойчук. У театрі — Лесь Курбас, а відповідно, підтримувалися здійснені в таборах театральні постановки Гірняка й Блавацького. В нетрадиційному тоні журнал писав про Шевченка, Куліша й Франка. З Шевченка автори (Євген Маланюк і Віктор Петров) намагалися здерти бронзу, в Куліші підкреслювався європеїзм, у Франкові — не народницька, а інтелектуальна й естетична сторона його складної постаті. З недавніх, але вже покійних авторів журнал звертав увагу на Олену Телігу, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзінського, з живих у центрі уваги стояли дві безперечні “зірки” епохи МУРу — Барка й Домонтович. Журнал також друкував велику кількість мемуарів та спогадів, де акцентувалося особисте, приватне життя. Українська література завжди була бідна на цей жанр, і навіть у нечисленних спогадах особиста сфера, як правило, оминалася.

Автори журналу торкалися нових тем, таких, як пародія, гротеск, божевілья в мистецтві й літературі. “Арка” ніколи не писала про фольклор і публікувала статті Домонтовича, спрямовані проти народницького шевченківства.

Та навіть “Арка” допускала “проколи”, як-от стаття “Джезова недуга”, де так звана “негрська культура” називалася “примітивом” і “варварством”. Ця стаття витримана в традиціях знайо-

мої ще з XIX століття системи оцінок за принципом “здорове — нездорове” мистецтво. Її автор Зиновій Лисько соромить тих, що переносять джаз, це явище декадансу, до українського репертуару, хоча завершує все життєствердним закликком: “Якщо наш національний організм в загальному дійсно здоровий, молодий і життєздатний, то скорше чи пізніше він переборє і джезову недугу”⁸³. Редакція, щоправда, м’яко відмежовувалася від такої перспективи, зазначаючи в примітці, що окремі твердження статті є дискусійними.

В одинадцяти опублікованих числах “Арки” було надруковано сім статей, підписаних “Юрій Шерех” та “Гр. Шевчук”. Не враховуємо сюди рецензій, що друкувалися на останніх сторінках журналу. Шерех як ідеолог МУРу використовував “Арку” для полеміки з критиками цього об’єднання та своїми особистими опонентами. Водночас у його статтях вироблявся стиль розкутого теоретизування на теми літератури, що традиційно називається “рідною”, і такої, що, будучи українською за мовою, в поняття “рідної” не вельми вписувалася, як-от статті про Едварда Стріху (Костя Буревія) чи Віктора Домонтовича.

Шерех був критиком, який не просто коментував літературний процес, а прагнув ліпити й спрямовувати його в тому напрямі, який здавався йому найперспективнішим. У статтях, друкованих в “Арці”, Шерех (Гр. Шевчук) виявляв ексцентричність, провокаційність і вперту тенденційність. Наприклад, у статті про Олену Телігу в першому числі “Арки” він доводив, що її вірш “виростає з альбомної поезії”⁸⁴, і зосереджувався виключно на її формальній стороні. Це звучало майже як виклик, враховуючи традиційний стиль статей про Телігу та її місце в українському мартиролозі. Шерехова ревізійоністська концепція Юрія Клєна не як неокласика, а як романтика й поета динамічної форми, виявилася в некролозі “Пам’яті поета”⁸⁵.

Стаття “Історія Едварда Стріхи”⁸⁶ підносила роль пародії в українській літературі й спрямовувалася другим боком проти тих, кого Шерех дуже не любив, — Семенка з його “Новою генерацією” й Поліщука з його “Авангардом”. Для Шереха цього роду авангард означав примітив і лояльність до режиму, а не оновлення літератури.

Ще дві статті, “Етюди про незрозуміле в літературі” й “Не для дітей”, присвячені аналізу максимально не схожих творів гранично відмінних письменників — Василя Барки й Віктора Домонтовича, започатковували нову й симптоматичну

тему — тему “незрозумілого в літературі”, тему літератури не для всіх, літератури, яка потребує виховання та вміння читати. (Одночасна любов до Барки й до Домонтовича досить добре засвідчує роздвоєність Шереха на цьому етапі його критичної діяльності.)

“Доктор Серафікус”, за Шерехом, — специфічний тип роману, унікальний в українській літературі. Критик запроваджує визначення “роман-есеї”. Він не просто демонструє свою ерудицію, а в душі самого Домонтовича грається з читачем і посміюється з нього. Він трактує читача так, як герой роману Комаха трактує Ірцю. Дитині — недосвідченому читачеві, який звик до іншого типу прози, не зрозуміти, про що йдеться у творі. Відповідно, роман цей “не для дітей”. Шерех пояснює, як треба читати Домонтовича, підкреслюючи, що далеко не кожному це під силу. Творчість Домонтовича, будучи елітарною (цього слова Шерех не вимовляє, однак усе в статті до цього підводить), засвідчує дорослість української літератури.

“Наша сучасність — наше мистецтво”

Наступна тема Шереха в цих двох статтях — літературний твір і його співвіднесеність із часом. Шерех, людина амбівалентна, зворушено милується Баркою й “традиційним світом української патріархальності”, “української селянської духовності”. Як інтелектуал, естет, людина міста, університетів і бібліотек, він віддалився від цього світу безмежно далеко, настільки далеко, що навіть його описи цього світу позначені відчутною штучністю. І все ж світ села в його ідилічному варіанті викликає в нього замилювання й зворушення. Він робить спробу виправдати його в літературі, легітимізувати в “нашому часі”, бо це вкладається в концепцію національно-органічного стилю. Однак, присвятивши йому чимало схвильованих слів, критик признає ізольованість і відставання світу Барки від сучасної доби, його консервативність і вигаданість.

Світ Домонтовича, навпаки, співзвучний з добою взагалі і з європейською “волею до свідомості” зокрема. Ідейне й стилістичне антинародництво роману “Доктор Серафікус”, який є романом гри й інтелекту, доповнюється антинародницькою риторикою критичного коментаря. Проте Шерех якоюсь мірою перекреслює її мажорним і штучно радісним фіналом статті. Слово бере інший, тенденційний Шерех — ідеолог, узагальнення якого мають збігтися з його прогнозами. Отже, Шерех твердить, що у творчості Домонтовича, а також Ось-

мачки, попри величезні відмінності між ними, постають “українська людина” й “виразно український ідеал”, який не є ідеалом західного гуманізму, а означає “право на гармонійний розвиток вільного індивіда”. Він, щоправда, нездійснений “в умовах нашої епохи”, але принаймні в рамках цілого Шерехового дискурсу це є оте “наше слово” до Європи, появу якого він пророкував на Першому з’їзді МУРу.

Окрім “Доктора Серафікуса”, другим сучасним твором Шерех вважав повість “Еней і життя інших”. Він написав велику статтю про цю повість Юрія Косача в 1947 р., де твердив, що це “повість про епоху”, “про людей епохи”. Косач був для нього письменником, який “хоче перейняти на себе тягар епохи з її трагічними проблемами; він хоче взяти на себе відповідальність за свою трудну добу”⁸⁷ в чисто екзистенціальному стилі.

“Час” — третє (після “народу” й “мистецтва”) центральне поняття в декларації ініціативної групи МУРу. Саме “час”, а не “народ”, “Україна” або “суспільство”, ставив завдання перед мистецтвом. Це, по-перше, свідчило, що пріоритети мистецтва залишалися за межами самого мистецтва. По-друге, вибір пріоритетів не був випадковим. Тема часу в усіх її деталях (епохи, доби, сучасності) поступово ставала центральною для Шереха, а також у дещо інший спосіб для Віктора Петрова й Ігоря Костецького. Про час так само йшлося в статтях Юрія Соловія “Чи сучасне наше сучасне мистецтво?”⁸⁸, Володимира Кримського “Жорж Бернанос і проблеми нашого часу”⁸⁹, Якова Гніздовського “Український гротеск”⁹⁰ тощо. Для цих та інших авторів “Арки” тема часу висунулася на перше місце.

Стаття Шереха “Наша сучасність — наше мистецтво”, опублікована в його книжці публіцистики “Думки проти течії”, присвячена виключно питанню співзвучності з часом “нашої літератури” (вона все ще бачиться єдиним потоком, єдиним дискурсом). На погляд Шереха, “наше мистецтво” не дуже вдається, тому що відстає від часу або свідомо ігнорує його. Єдиний вихід — допомогти літераторам і створити теорію доби: “Не задкувати по-рабськи за часом, але, збагнувши його і спираючися на нашу величну національну традицію, відкрити в ході часу ті сили, які в схрещенні з тими традиціями дадуть високе і справді дороговказне мистецтво...”⁹¹ Ця всеохопна теорія могла б стати філософською основою національно-органічного стилю, однак вона ніколи не була створена.

Шерех розуміє час не як дискретно окреслену епоху, а як безперервність сучасності: “Терміна доба, епоха я вживаю

скрізь умовно, як синонім поняття “наші роки”, отже, тільки хронологічно. Я не визнаю поділу історичного процесу на ізольовані й замкнені в собі періоди, бо своєрідність історичного процесу, здається мені, саме й полягає в часовому незбігу в іманентних рядах паралельних процесів, які становлять вияви руху послідовних взаємозаперечувань⁹².

Нарешті, остання стаття Шереха в “Арці” (“Шовковий черевичок” Поля Клоделя)⁹³ не тільки детально аналізує філософський зміст і символіку п’єси, яка йшла в цей час у Мюнхенському камерному театрі, не тільки в природний спосіб продовжує новий більш-менш незакомплексований дискурс теоретизування на різноманітні теми літератури й мистецтва, від Лао Цзи, Жана Ануя, Торнтона Вайлдера, Т.С. Еліота, Жана Жироду, Жана-Поля Сартра до Олександра Блока, а передовсім говорить про час і співзвучність літератора з часом. Клодель для Шереха співзвучний з епохою. “Наш час”, про який пише Шерех, є часом Клоделя й Еліота, однак і сам він (а також такі автори “Арки”, як Домонтович, Костецький, Косач, Гніздовський) дедалі сильніше відчуває свою належність до цього часу, свою інтеграцію з ним. Він почувається в цьому часі інтелектуально комфортабельно, його зміст для нього зрозумілий і цікавий. Інакше кажучи, його час і час Самчука, Багряного, навіть такого європейця, як Орест, котрий, щоправда, живе в абстрактній Європі часів розквіту символізму, не збігаються. Література, що реально пишеться в одному історичному часі, існує водночас у різних естетичних часах, несумірних між собою.

Останній номер “Арки”, присвячений літературі “католицької онови”, відкривається цитатами з Т.С. Еліота про єдність європейської культури з однойменної статті (“Єдність європейської культури”), а також висловлюваннями щодо сучасного католицького мистецтва Франсуа Моріака, Грема Грина та Поля Клоделя. Розлогі цитати-епіграфи задають тон, указують на координати наступних дебатів. “Арка” торкається не маргінальної, а ключової теми повоєнної європейської культури. Це — пошук релігійності й віри перед лицем духовної кризи, яка охопила західну цивілізацію, спроба врятувати її шляхом віднайдення віри. У відповідь на кризу європейської цивілізації Володимир Кримський пропонував відновлення “християнського правопорядку, християнського розуміння свободи, рівності, соціального ладу”⁹⁴.

У статті Косача “Золота тростина. Література Католицької онови у Франції”, яка відкриває останній номер журналу,

йдеться передовсім про Моріака й Бернаноса, “католиків авангарду”, для яких католицизм — проблема культури, а не проблема догми. (Є так само католики ар’єргарду, догматики.) Як завжди в статтях Косача, його окремі положення контроверсійні й плутані, а бажання все мистецтво Франції включно з Бодлером і Війоном вважати інтегрально католицьким — непереконливе. Крім того, він надто захоплений своїм об’єктом, що не допомагає об’єктивності. Стаття, окрім ознайомлення українського читача з новим явищем, має принаймні кілька прихованих алюзій. Це — питання “онови” взагалі, яке резонувало з дебатами в МУРі. Це — питання французькості, що так само пов’язане з дебатами навколо суті українськості. Це — інтегрування національної культури у світовий контекст. Наприклад, Барка порівнюється з Патрисом де Ля Турдю Пеном. Відбуваються переосмислення канону й зміна ярликів. Зокрема, Хвильовий і Куліш не вважаються більше просто пролетарськими письменниками. Косач також натякає на “святу простоту” чи “глупоту” деяких своїх співвітчизників, які схильні спрощувати літературний процес. Нарешті, його лейтмотив — пошук альтернативи кризі: “Як добре, що в наші часи ніщоти й занепаду мір є десь міра — *goseau d’or* — “золота тростина” (Ш. Пегі) — якою можна зміряти “міста, мури й брами” для візії кращого, майбутнього світу”⁹⁵.

Погляди головних авторів “Арки” мали свої нюанси, а їхній виклад вирізнявся неоднаковим рівнем глибини й осмислення. І все ж, попри амбівалентність і сумніви, загальним для членів редакції ставало відчуття себе європейцями, усвідомлення єдності європейського світу. Вони органічно приходили до тих самих питань, які ставив Еліот чи Клодель. Із цієї перспективи робилася спроба переоцінити себе, зокрема свою українськість. Так, Гніздовський пробував міркувати про українськість у контексті Європи, про “неособовість” українського духу, про периферію і центр, про їхні ролі у творенні європейської культури⁹⁶. Нова ідея українськості — відкрита до світу й резонуюча з часом — обіцяла бути плідною для дальшого розвитку.

Останнє, одинадцятье число “Арки” сповіщало, що в майбутньому друкуватиме доповідь Шереха на Третньому з’їзді МУРу, а під новелою Домонтовича про Ван Гога “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі” стояло багатообіцяюче: “Кінець буде”. Наступне число, як відомо, ніколи не вийшло.

Трагедія еміграції

Засновники МУРу нібито вірили у свободу напрямів. Проте Шерех на Першому з'їзді оголосив боротьбу проти неокласицизму й такої лінії дотримувався надалі. Для нього творчість Ореста й Клена свідчила про розклад неокласицизму. Ці автори здавалися Шерехові неорганічними, далекими від реального світу, особливо українського. Володимир Державин, навколо якого гуртувалася група "Світання", що її найвідомішим членом був Михайло Орест, виступив з апологією неокласицизму.

Державин так само виступив і проти платформи Шереха в цілому. Він звинувачував МУР у "плужанстві". У свою чергу, Осьмачка закидав Шерехові "ваплітжанство". На критику Державина Шерех відповів статтею "В обороні великих. Полеміка без осіб", надрукованою в третьому й останньому збірнику МУРу.

Дискусія між Шерехом і Державиним не просто ставила опонентів на непримиренні позиції, вона підривала зсередини, руйнувала літературну спільноту. Адже в цій спільноті не існувало міцної традиції врівноваженого діалогу, нормальної співіснування різних поглядів. Скоріше навпаки, їй імпонував діалог у стилі Хвильового з безапеляційними діагнозами й боротьбою з опонентом "на смерть". Однак навіть не ця дискусія виявилася найфатальнішою для хисткої єдності МУРу.

У ньому визрів конфлікт поколінь. Він ясно виповз на поверхню в анонімному вступі до другого збірника МУРу. Симпатії автора статті (це Самчук або Шерех) цілком на боці старшого покоління, освіченого, поважного, культурного, якому можна закинути хіба що "нотки еклезіастичного світосприймання"⁹⁷, хоча такий закид скоріше сприймався як комплімент. Про молодих автор висловився різкіше. Вони або "недоуки", або "циніки і кар'єристи". Одне слово, між нами (старшими й розумнішими) і ними лежить "прірва". І хоч автор пробує знайти якісь рецепти для примирення, вони виглядають штучно.

Нарешті, в МУРі існував конфлікт естетик. Відбувалася поляризація за поглядами на мистецтво. МУР не проголошував свою політичну нейтральність, але неонародники й прихильники політичного слова відчували, зокрема в "Арці", тенденцію переважання естетства й формалізму над політичними суспільними цілями. "Орлик" друкував довгі інвективи Остапа Гри-

цяя проти “божевільних” експериментаторів і “літературних банкрутів” на зразок Костецького й Косача. Зі сторінок “Орлика” МУР у цілому громив Донцов, який не міг пробачити Косачеві критику на свою адресу. До боротьби проти МУРу доклав чималих зусиль відроджений “Літературно-науковий вісник”. Деякі захисники реалізму, як вони себе називали, виходили з організації. “Арка” в четвертому числі за 1947 р. повідомляла, що письменник В. Чапленко покинув МУР, написавши з цього приводу листа до газети “Наше життя”, де звинувачував МУР у переважанні експериментаторства, у зневазі до реалізму, яка особливо виявилася в статтях того ж таки Юрія Косача. Редакція “Арки” відповідала демонстративно глузливо⁹⁸, дратуючи своїх опонентів ще більше.

Такі табірні журнали, як “Орлик”, “Рідне слово”, — самі їхні назви можуть служити підтвердженням вибраного ними народницького дискурсу, — так само друкували художні й наукові твори. Хоча на їхніх сторінках подеколи з’являлися твори Домонтовича, але, звичайно, не Костецького чи Косача, за напрямом ці часописи були принципово ізоляціоністські й антимодерні. Дискурс такого маргінального місячника, як “Похід”, що виходив у Гайденаві, вичерпно характеризувало те, що кожен з його трьох номерів символічно відкривався портретом — Шевченка, Мазепи, Петлюри. А редакційна стаття до першого числа “Походу” завершувалася бадьорим закликком: “Літературно-мистецька програма “Походу” коротка: “Чесне українське слово — на службу Нації!”⁹⁹ На такому фоні “Арка” й навіть “Звено” виглядали як журнали наступного тисячоліття.

Виступ Шереха на Другому з’їзді МУРу, надрукований в “Арці” під заголовком “Року Божого 1946”, засвідчив, що за всього намагання звучати оптимістично й висловлювати віру в “наше велике письменство” з’явилася нова нота песимізму: “...наш літературний світ — катастрофічно тоненька плівка”¹⁰⁰, — дискусії в ньому виходять з-під контролю, журнали слабенькі, перекладів мало, серед молоді панує епігонство й т. д. Пафос Шереха на Третньому з’їзді, його спроба переконати інших у тому, що МУР — це “ідеологічна революція українства”, “духове провідництво культури”¹⁰¹, насправді, здається, не переконував навіть його самого.

З плином часу початковий ентузіастичний дискурс: “ми доведемо”, “ми покажемо світові”, “ми завоюємо”, — поступово набирал гиркоти, розгубленості. В багатьох членів МУРу поволі формувалася свідомість еміграційної загроженості й непев-

ності, страху перед майбутнім без літературної зміни, страху чужого мовного оточення.

1948 р. Шерех писав про трагедію еміграції, провінційність, хуторянство, повертаючи свою улюблену тему “нашого часу” іншим боком. Від оптимістичного часу, який “ставив завдання”, проминуло всього неповних три роки. Завдання залишилося невиконаним, “...наше мистецтво — вияв нашої духовості — не знаходить резонансу серед чужинців...”¹⁰², українська література, саме українство позначені безнадійною провінційністю.

В “Думках проти течії” Шерех говорить про еміграцію як про втечу, спробу обдурити час, трагедію. Ціла ця книжка є однією великою й відвертою інвективою:

“Трагедія нашої еміграції зовсім не в тому, що люди відірвані від рідного ґрунту; що їхнє завтра непевне, що їхнє таборове сьогодні злиденне й мілке. Це все сумно, але це ще не трагедія. Трагедія починається з того, що велика, може, переважна частина української еміграції не розуміє свого часу і свого місця в часі. Вона мислить категоріями минулого сторіччя, категоріями безслідно проминулого часу. Практично, це означає, що вона не мислить”¹⁰³.

“Трагедія нашої еміграції в тому, що вона має в собі певну кількість Дон-Кіхотів, має гнітючу масу Санчо Панс і майже не має людей розуму...”

Але це трагедія не лише еміграції. За малими винятками, це трагедія цілого українства XIX—XX сторіччя”¹⁰⁴.

“... Трагедія української еміграції, трагедія всього, за малими винятками, українства XIX—XX сторіч в їхньому безконечному провінціалізмі. Від Марусі Дротівни, через Винниченка до леопардизму нашого — раз у раз чесні душі, прекрасні наміри, благородні почуття — і провінційщина, провінційщина, провінційщина. Українство весь час — прекраснодушне і замріяне, воно весь час стоїть поза своєю добою. Іноді воно пишається цим, частіше не здає собі з того справи. А то робиться страшно вольовим, страшно активним, мало не звірячим, але це виглядає дуже мило й трохи смішно. Тому наш європеїзм завжди відстає від Європи найменше на яких 30 років... Тому наші органічно-національні спрямування раз у раз сходять на закостенілість і реставраторство”¹⁰⁵.

Шерех ставить діагноз старої й донині не вилікуваної хвороби. Цей діагноз стосується і його власної вигадки, його недавнього рецепта створити національно-органічний стиль. Міркування Шереха не абстрактні, це відповідь живим мерт-

вякам української сучасності, до яких він відносить народників, хвильовистів, епігонів неокласицизму та донцовське вісниківство, які намагаються в цій сучасності домінувати.

Шерех не був би собою, якби не запропонував виходу, гандіозного нового рецепта — створення “програми, що створила б українську концепцію доби”¹⁰⁶. Однак його оптимістична риторика звучить значно менш переконливо, ніж нищівний аналіз.

У навкололітературній частині табірнього суспільства, як і в МУРі, відбувалася поляризація. Ті, що виступали за традицію, за сакральність деяких відомих імен і понять, за чистоту “рідного”, не могли стерпіти зрадливого прозахідного космополітизму іншої групи. В 1948 р. МУР уже розкладався й занепадав на очах. Окрім уже згадуваного Чапленка, МУР покинули Осьмачка, Барка, Косач, Славутич і ціла група “Світання”. Дух конфліктів і розпаду ставав всеохопним. Назавжди розсварювалися старі друзі. Конфліктували між собою актори театру-студії Гірняка. Завдання, висунуті ще наприкінці 1945 р., не здійснилися; ні організаційного, ні художнього об’єднання не вийшло. Крім того, померли Юрій Клен, Катря Гриневичева та Андрій Гарасевич у 1947 р., Леонід Мосендз (який, щоправда, не вступав у МУР) — у 1948 р. Віктор Петров зник з Німеччини у квітні 1949 р. Нарешті, грошова реформа в Німеччині 1948 р. унеможливила українські видання. Переставали виходити журнали. В 1949 р. більшість діпістів виїжджає з Німеччини, прямуючи здебільшого в країни Північної Америки.

Українське літературне життя в еміграції на якийсь час завмирає. 1949—1951 рр. Юрій Шерех пізніше назвав “безлітературними”¹⁰⁷. У 50-х починається наступна спроба відродити художню періодику й літературне життя, але інтелектуальної інтенсивності і продуктивності МУРу вже ніколи не досягло жодне творче об’єднання українських письменників на Заході.

На певному етапі центральним дискурсом епохи МУРу став дискурс “Арки”. “Арка” ніде й ніколи не виступала з прямою апологією модернізму, ніколи не називала себе журналом модернізму. Так само ніколи не ототожнював себе з модернізмом її головний редактор Юрій Шерех. Це був амбівалентний дискурс, що багато в чому нагадував старі, вже обговорювані в попередніх розділах, дискурси модернізації народництва, котре в підрештованій масці претендувало на роль модернізму, насправді будучи тільки його імітацією.

Однак ранні пошуки Косача, напрям “Хорса” й “Звена”, на рещті, Шерехова концепція часу, елітарності (“не для дітей”), апологія складності й незрозумілості твору були відповідним контекстом для тих авторів, які, кожен у свій спосіб, ішли шляхом руйнування патріархального світогляду, старої стилістики й риторики, старих канонів і мали певну програму їхньої заміни. Йдеться про Віктора Петрова та Ігоря Костецького.

2. ФІЛОСОФ КРИЗИ Й НЕСТАЛОСТІ: ПЕТРОВ-ДОМОНТОВИЧ-БЕР

“Людина розуму”

Віктор Петров був “людиною розуму” — саме тією, що їх, за цитованим раніше визначенням Шереха, так бракувало тодішньому (і сьогоднішньому) українству. Відомий учений, автор багатьох публікацій, член гуртка неокласиків, він належав до найповажніших літературних постатей МУРу. Як і Шерех, Косач, Костецький, він часто висловлював оригінальні думки, які йшли врозріз із загальноприйнятими, хоча ніколи не потрапляв під такий шквал критики, як його колеги.

Петров писав спокійно, розважливо, аргументовано й багато. Три роки його табірної життя аж до зникнення з Німеччини у квітні 1949 р., як засвідчують десятки його публікацій у табірних виданнях, склали другий після 1920-х найплідніший період його творчої біографії. Він підписував свої твори трьома іменами: Віктор Петров, Віктор Домонтович і Віктор Бер¹⁰⁸. Два останні вмерли одночасно з його зникненням з Німеччини.

Критичні статті Петрова з української літератури, теоретичні праці з різних галузей, від антропології до філософії, а також інтелектуальна проза витворюють унікальний в історії української культури дискурс.

Його унікальність полягає навіть не в окремих ідеях, а в послідовності й цілісності всієї інтелектуальної парадигми. Типовість долі цього дискурсу в тому, що він обірваний на півслові, ніким не розвинутий, ніколи (за винятком Ю.Шевельова) не прочитаний і на відповідному рівні не продовжений.

Петров не брав участі в першій за хронологією й за значенням МУРівській дискусії з приводу того, якою має стати українська література, хоча був присутній на Першому з’їзді

МУРу, а ще раніше підписав заяву ініціативної групи про його створення. Так само поняття “велика література” чи “національно-органічний стиль” не траплялися на сторінках його праць. Він ніколи не впадав ні в пафос, ні в месіанський екстаз. Його тексти цього часу (за винятком кількох газетних публікацій) створювали б повну ілюзію незацікавленості злободенням, якби їх не зраджувало часто вживане “ми” — “ми не романтики”, “ми — раціоналісти”, “екзистенціалізм і ми” й т. д. Петров ніколи не був колективістом і не любив літературної масовки, яку часто нагадували еміграційні інституції. Тим більше він не ховав за колективним “ми” свого незнання чи непевності. Його “ми” скоріше вказувало на відчуття екзистенціальної причетності до певної літературної спільноти, емоційне переживання процесів, що в ній відбувалися.

Понад два десятки статей Петрова (Бера), опублікованих у 1946—1948 рр., відобразили його міркування над “Франкфуртськими зошитам”, суперечностями екзистенціалізму, кризою природничих наук, станом світової й спадщиною української літератури і не виказали будь-якої уваги до боротьби між різними групами МУРу та до опонентів МУРу в цілому. Здається, як громадянин Європи він був поглинутий іншими, загальносвітовими проблемами. Водночас це було справді “наче”. У свій спосіб Петров висловився з усіх питань, які хвилювали його колег. Він говорив не прямо і тим більше не “щиро”, не розкриваючи до кінця ні себе, ні своєї позиції.

Петров-теоретик має свою тематику. В її центрі: “наш час”, характеристика культурно-історичних епох, особливості сучасного мистецтва, нарешті, наскрізна тема, яка пов’язує всі попередні, — загальна криза сучасної цивілізації, філософії та мистецтва.

Петров-Бер значно більшою мірою за інших своїх колег володіє мовою підтекстів і прихованих змістів. У цьому сенсі його теоретичні тексти, за всієї логічної аргументації та раціональності, близькі до артистичної публіцистики. Деякі ідеї сформульовані в них прямо й чітко, інші — виявляються лише натяками, аналогіями, що можуть дати посвяченим код, ключ до розуміння всього комплексу авторових ідей.

Епоха як проблема історіософії

Аналізові великих світових епох присвячено “Історіософічні етюди” за підписом Віктора Петрова, а також інші, не менш цікаві праці, підписані псевдонімом Віктор Бер: “Наш час, як

він є” (журнал “Рідне слово”, 1947, ч.8), дві статті з циклу “Засади історії” (газета “Час”, 1947, ч. 5, 8), “Проблема епохи” (журнал “Орлик”, 1947, ч. 10). Остання з’явилася у відповідь на критичну статтю Б.Крупницького. Історіософські питання порушувалися також у статтях “Сучасний образ світу. Криза класичної фізики”, “Засади естетики”, “Християнство і сучасність”.

Віктор Бер часто згадував про те, що ідея епохи була складовою частиною поглядів неокласиків, до яких він, тобто Петров, належав у старі часи. Згадував він і про лекцію академіка Ф.І. Шмідта, виголошену 1919 р. в Київському Українському науковому товаристві, де підносилися ідея епох або циклів, яка досить відчутно відбилася на формуванні поглядів неокласиків¹⁰⁹. Ще у 20-х роках Петров поряд з багатьма іншими визнавав сильного впливу ідей Освальда Шпенглера. Не виключено, що Петров мав нагоду познайомитися і з книжкою Миколи Бердяєва “Кінець Європи”, яка з’явилася кількома роками раніше за “Присмерк Європи”. Загалом історіософські пошуки та системи Шпенглера, Бердяєва, Тойнбі, Колінгвуда можна вважати безпосереднім інтелектуальним контекстом для поглядів Петрова-Бера в галузі історіософії та культурфілософії, розвинутих ним уже пізніше, в 40-х роках.

Дмитро Чижевський на основі розуміння епохи, близького до розуміння Петрова-Бера, однак незалежно від нього, в 40-х роках працював над концепцією історії української літератури¹¹⁰. У статті “Культурно-історичні епохи” Чижевський визначив цілий спектр проблем, пов’язаних з цією темою. Зокрема, він підкреслював: “...історичний процес — це не сукупність випадкових рухів в різних напрямках в окремих сферах культури... З нового пункту погляду кожна епоха є цілістю, системою рухів та змін, які мають якийсь спільний напрям; кожна епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій “стиль”...”¹¹¹ Крім того, Чижевський у цій невеликій статті вказує на відмінність між оцінкою епохи та її культурним змістом, на те, що зміст часу ширший за хронологічний час, запропонував культурно-історичну періодизацію й критикував “історизм” у суспільних науках.

Інтерес Петрова-Бера до історіософії цілком укладався в методологічні пошуки багатьох європейських істориків і філософів повоєнного часу. Однак його численні тексти відобразили не завершену систему поглядів, а концепцію в процесі становлення. Автор не раз повторюється, увиразнює окремі нюанси, шукає точніших формул. Можна припустити,

що з цих статей у майбутньому могла б скластися окрема більша праця. Історіософські погляди Петрова мають три типові аспекти: дискретність часу й особність окремих епох, зв'язок між ними за принципом заперечення і, нарешті, відмова від ідеї розвитку. В центрі аналізу три епохи: Середньовіччя, Новий час і Наш час. В "Історіософічних етюдах" Петров-Бертвердить:

"Коли ми говоримо про е п о х у, це значить: ідеї історичної безперервності в часі протиставляється ідея перервності...

Історичний процес не становить собою безперервного потоку буття. Цей потік розчленовується на певні часові відтинки історії, на градації часу, на ступеневі послідовності, що кожна з них — у своїй відокремленості від інших, як від тих, що її попереджають, так і від тих, що її заступають, — тяжить до себе... Є самодостатня в собі"¹¹².

Співвідношення між відтинками часу, названими епохами, характеризується в Петрова через заперечення. Головний об'єкт аналізу, діалектична пара "Середні віки — Ренесанс, або Новий час", мав дати ключ до розуміння Нашого часу. Для Петрова-Бера кожна з ідей чи засад Ренесансу (від політичної філософії до естетики) виступала антитезою до поглядів Середньовіччя. Тому, заперечуючи ідеї (передовсім ідею людини та ідею природи) та естетичні ідеали Ренесансу, наша, сучасна епоха, як правило, поверталася до ідей доренесансних. Наприклад, Середньовіччя розвивало ідею регресу — "низхідної лінії буття людства"¹¹³, Ренесанс — поступу, Наш час знову повернувся до регресу.

Далі: "Теологізм був доктриною Середньовіччя, доктриною Ренесансу, а на наступному етапі — Нового часу — в протилежність середньовічному теологізмові став новочасний гуманізм, спокус якого ми не можемо зректися й досі. Знов і знов з уламків гуманізму, обережно вибираючи в руїнах зацілілі цеглини, ми намагаємося скласти будівлю, щоб, тішачи себе тим, бодай якомсь, бодай у гірких сумнівах уже вичерпаної віри прожити в цій з уламків руїн збудованій споруді..."¹¹⁴

Шпенглер вважав, що історичний кругообіг веде до неминучої загибелі окремих культур. Він створив ефектний артистичний міф, у якому був елемент духовного пережиття трагічної світової долі. Аналогічний артистизм і екзистенціальність властиві історіософським побудовам Петрова. Про це свідчить наведений вище пасаж.

У ньому багато цікавого. Образ складання культури з уламків та руїн — улюблений образ Петрова — відображає філо-

софське самопочуття літератора, характер його екзистенціального проживання культури. Уламки є, крім того, найчастіше вживаним символом мистецтва модернізму.

Криза технічної епохи, завершення епохи механістичного поступу, її деградація, сучасна епоха як фінал п'ятсотлітнього процесу технічного розвитку (типово модерністичне сприйняття) — лейтмотивні, визначальні для більшості статей ідеї Віктора Бера.

Усвідомлення кризи ренесансного й загалом новочасного гуманізму так само становить чи не найголовнішу ознаку філософії ХХ віку. Гуманізм Ренесансу визначив людину як міру всіх речей. Крах цієї ідеології зафіксували метри модернізму ще в 10-х роках ХХ століття. Пізніше проти гуманізму такого роду, який приписував усім людям якості й здобутки окремих видатних осіб, виступили сучасники Петрова — французькі екзистенціалісти. Зокрема Жан-Поль Сартр писав: “Екзистенціаліст ніколи не вважатиме людину за вінець творіння, бо він завжди в процесі творення. Так само ми не віримо в людство, що заслуговує культу в душі Огюста Конта. Культ людства закінчується обмеженим гуманізмом Конта і навіть фашизмом. Без такого гуманізму ми можемо обійтися”¹¹⁵.

На ставленні Петрова-Бера до екзистенціалізму спинимося пізніше, а тепер перейдімо до наступного ключового поняття, яким оперував письменник.

Криза

Віктор Петров не тільки не послуговувався риторикою “великої літератури”, він поставив поняття кризи, дискусію навколо якої спровокувала доповідь Косача на Першому з'їзді, в незрівнянно ширший контекст. Це був контекст філософії й навіть розвитку природничих наук. Петров розгорнув його в ряді статей. Передовсім у праці, опублікованій у першому числі “Арки” за 1947 р. за підписом “Віктор Бер”: “Сучасний образ світу. Криза класичної фізики”.

“Що є світ? Чим є наша дійсність? Як підійти до дійсності, щоб збагнути правдивий образ світу?.. Новий час визначають як добу великої кризи метафізики. Відповідно до того, про наш час можна було б сказати, що він є добою великої кризи фізики”¹¹⁶, — починає свої роздуми автор. І далі перелічує наукові відкриття початку ХХ віку, які заснували модерну фізику, означає її головні засади. Його, звичайно, цікавлять не техніч-

ні чи фізичні деталі, а загальний гносеологічний результат чи переворот.

Криза класичної фізики для Бера означала кризу раціоналізму. “Раціональну мудрість зміщено в план позараціонального”¹¹⁷, — пише Бер про характер перевороту у фізиці й науковому пізнанні загалом. Образ світу відтак змінився, втратив об’єктивність. Власне, створення й осягнення його стало, по суті, неможливим. Класична логіка так само зазнала повного краху.

“Історіософічний сенс модерної фізики”, таким чином, полягає у поверненні до середньовічних уявлень (про обмеженість світобудови і неспроможність каузальності). Проте автор застерігає від надто прямолінійного розуміння паралелі “Наш час — Середньовіччя”.

“Наш час реабілітує те, що дискредитував і зневажив новий гуманістичний вік...” Однак “вчення А. Айнштейна про просторову замкненість всесвіту не має тієї релігійної метафізичної аргументації, яку розгортала свого часу теологія Середньовіччя. Безпросторовий образ наших днів принципово відмінний від метафізичної безпросторовості Середньовіччя”¹¹⁸.

Бер не входить у дрібні деталі. Головна інтелектуальна мета, заради якої написана стаття, сформульована досить переконливо. А саме: криза мистецтва відповідає загальній кризі філософії, а криза філософії чи метафізики — кризі природничих наук, передовсім фізики.

У статті “Засади естетики” згадується феноменологія, зокрема феноменологія Едмунда Гусерля. Цей напрям, у якому “інтелектуалізм перемагає суб’єктивізм”, найближчий художнім творам Петрова 20-х років. Прямих посилань на Гусерлеву теорію кризи в Бера немає, хоча вплив концепцій німецького філософа безперечний. Темі кризи Гусерль присвятив одну з найвідоміших своїх праць “Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія”. Вона була написана в 1934—1937 рр. і вийшла вже після смерті філософа. Однак із доповідями на цю тему він виступав у 1935 р. у Відні й Празі. Крім того, ідеї кризи закладені і в попередніх працях Гусерля, які, можливо, опрацьовував Петров.

Гусерль (а після нього Петров-Бер) твердив, що новітні відкриття природничих наук підірвали філософію й філософський розум. Крах віри в розум припав на початок ХХ століття, хоча тенденція закладена ще Ренесансом. Філософії в наш час “загрожує небезпека впасти в скепсис, ірраціоналізм і містицизм”¹¹⁹, — писав німецький учений. І далі: “...Криза філосо-

фії збігається з кризою наук нового часу, що розуміються як ланки філософської універсальності, спочатку з латентною, а потім з усе більш явною кризою всього європейського людства, що нині охопила весь сенс його культурного життя, його "екзистенцію"¹²⁰.

Рамки кризового світовідчуття, окресленого Гусерлем, дуже широкі, майже всеохопні: "Оскільки віра в абсолютний розум, що надає світові сенс, розпалася, остільки розпалася й віра в сенс історії, в сенс людства, в його свободу, що розуміється як можливість людини досягнути розумний сенс свого індивідуального й загальнолюдського буття"¹²¹.

Чи досягнув такий сенс Петров? У ролі Бера він оминає чи не найважливіший аспект кризи — кризу особистості. З погляду його власної біографії, це не здається випадковим.

Щоправда, він сам у ролі Домонтовича в романі "Без ґрунту" описав, відбив, пережив кризу втраченої автентичності, самопочуття людини без будь-якої основи, за винятком інтелектуальної:

"Час ущільнився... Кожна людина числить за собою кілька життеписів. Одне ім'я стало явно недостатнім для людини. Тотожність імені більше не відповідає зламам етапів. Над усім панує епоха. Функція людини за однієї доби одна, за іншої — інша. У зміні діб втрачає вагу сталість особи.

Жаден з нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтинкам епох, які круто відрізняються один від одного. Заповнюючи анкету, ми усвідомлюємо це з дотикальною ясністю. Зміну діб сприйнято як особисте переживання. Її усвідомлено на прикладі власної долі. Трагедія останніх поколінь полягає в тому, що вони живуть уривками уявлень різних діб, тоді як належать новій, іншій, якої вони ще не уявляють собі"¹²².

Петров наблизився до болючої проблеми сучасної філософії, яку часом називають "смерть суб'єкта". В центрі класичної філософії стояла людина. Перегляд поняття суб'єкта ще в XIX столітті почали Карл Маркс і Фридрих Ніцше. У XX столітті різні школи філософії, від герменевтики до структуралізму, оголосили смерть людини. Зокрема, французькі структуралісти прийшли до висновку, ніби особистість та її свідомість визначені місцем людини в структурі. Людина, тобто суб'єкт, таким чином, стає функцією структури. Вона не відповідальна за свої вчинки, навіть за свою мову. Крім того, вона вільна від моралі. В руслі аналогічного теоретизування Пет-

ров перебуває ще в 40-х роках. У його випадку така філософія мала особистісний, біографічний підтекст.

Петров твердить, що людина (він сам) позбавлена однієї, раз і назавжди визначеної особистості або ідентичності. Вони моделюються ситуацією. Здається, він настирно шукає особистої мотивації в релятивістських концепціях і в інтелектуальному вагабондизмі. Герой “Без ґрунту” говорить:

“...Мене завжди спокушав розумовий вагабондизм, завжди приваблювало ідеологічне бродяжничество... я ніколи не міг утриматися від принад світоглядових мандрівок...”

...замість незнаних земель ми шукаємо незнаних істин. Я відчуваю якусь дивну ненасичувану жадобу, поринаючи в відмінність істин. Мене завжди бентежили несподіванки логічного розвитку думок, думки в їх крайніх, остаточних висновках. Я цінив думки доктрин, які примушували людство переходити від одної протилежності до другої”¹²³.

Петров і Домонтович обстоювали несталість особи. Бер зосередився натомість на параметрах кризи мистецтва, яку розглядав у найдрібніших деталях.

У статті “Засади естетики. (Від “Ars poetica” Є. Маланюка до “Ars poetica” доби розкладеного атома)”, підписаній “Віктор Бер”, антинатуралістична поетика Маланюка служить лише поштовхом, лише приводом поговорити про глобальні проблеми літературного розвитку з кінця XIX століття до 40-х років віку XX. Бер аналізує естетичний рух на фоні розвитку філософських ідей та природничих наук, вибудовуючи цікаву схему філософсько-мистецьких співвідношень. Отже, реалізм XIX століття був аналогом, а імпресіонізм кінця віку — вищим виявом позитивізму. Символізм означив кризу позитивізму, “образ світу втратив свою сталість”¹²⁴, тим часом на зміну фізики прийшла метафізика, а природа постала як відгук надприродного. Наступний крок позначився деструкцією.

“Перша чверть двадцятого сторіччя — час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап неґації, що воліла стати універсальною. Революція мусила бути все-світньою. Все підлягало знищенню: держава й неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки й поезія Олеса—Чупринки, комірці, Бог, таємна дипломатія...”

Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на злам”¹²⁵.

Світовий злам у мистецтві виявлявся по-різному. Передовсім, мистецтво не відтворювало, а конструювало образ світу, тобто було засадничо антинатуралістичним. Ще Освальд

Шпенглер рішуче протиставив природу й історію, природне й культурно-історичне буття, спираючись на ідеї Баденської школи, а також Дильтея, хоча, як відомо, саме органічна закономірність лягла в основу шпенглерівських культурних циклів, закладаючи цим головну суперечність його теорії. Антинатуралістичність, за Бером, була головною ознакою сучасного (модерного) мистецтва.

“...Проходячи залами мистецьких виставок, глядачі проходили повз трупи речей. Заперечену природу заступили розчленовані поняття про світ, витворені технічно.

Починалася ера антинатуралістичного мистецтва”¹²⁶.

Розчленування понять і образів, їхня структурність викликала в нього особливе зацікавлення. У статті “Екскурси в мистецтво” Бер характеризував ідею структури як один з головних принципів Нашого часу. Він говорив про структуру явища, структуру, або структурну будову епохи, про структуру атома (матерії), про “структуральне мистецтво Нашого часу”, нарешті, про філософію Едмунда Гусерля, який, “відмовившись від генетизму й досліду відношень, надав перевагу при дослідженні речей і явищ морфологічному принципіві, тобто аналізу структури”¹²⁷.

Між іншим, герой роману “Без ґрунту” — класичний зразок такого сприйняття світу, коли “трупи речей” заступають самі речі, а дійсна та мистецька реальність мають не надто багато спільного. Герой не здатний бачити нормальне, органічне буття. Коли на початку роману він переїжджає поїздом через річку Самару, то його сприйняття навколишнього пейзажу позначене цією розірваністю: “Даремно я шукаю великих зелених верб, що росли колись на березі. Я не знаходжу їх, серед порожніх берегів тече оголена ріка. Пласка й безбарвна, вона здається нудною й вимученою формулою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії. Не ріка, лише труп ріки. Мертвотний плин нерухомої рідини...”¹²⁸ Темза в Еліотівій “Безплідній землі” так само нагадує “труп ріки”, також і “нереальне місто” англійського поета бачиться як труп чи уламок міста.

Та повернімося до “Засад естетики”. “Естетична доктрина наступної доби (йдеться про добу після символізму. — С.П.) виступає з гаслом суцільної негачії реального. Мистецтво цього часу не хоче мати нічого спільного з жадною реальністю. В ім'я проголошеного гасла знищення світу твориться абіологічне, асоціальне, аестетичне й алогічне мистецтво”¹²⁹.

“Митця визволено від залежності від природи, що досі як примус тяжіла над ним. Він більше не відтворює ані слів і звуків, ані фарб, ані форми, якими вони є в природі. Не природа, а не-природа. Не скрипка, а не-скрипка. Як у Пікасо. Труп речі і труп людини. Конструкція розкладеної речі”¹³⁰.

Віктор Бер детально спиняється на засадах естетики експресіоністів, які сповідували суб’єктивізм, соліпсизм, інтелектуалізм. Мистецтво повоєнних років (після першої світової війни) уявляється йому як “мистецтво самотньої, несоціальної людини, загубленої в руїнах знищеного світу”¹³¹.

З одного боку, Бер відкидає ідею прогресу в мистецтві, з іншого — визнає в ньому певний рух, за логікою якого Нечуй-Левицький “в своїй хуторянській відокремленості”, наприклад, став у ХХ столітті анахронізмом. Однак Бер вірить у певну запрограмованість цього руху, закладену філософським і технічним розвитком епохи. Його прогноз на сучасну епоху різко відрізняється від прогнозів Самчука, Шевельова, Багряного, навіть Костецького.

“...Чи не стане саме тому наш час добою розцвіту глибоко самотнього й сугубо приватного, замисленого в собі мистецтва, мистецтва душі, що ридає в пустелях безмежного?”¹³²

Релятивізм

Якщо “несталість особи” Петров-Бер вважає першою ознакою кризового світовідчуття сучасної епохи, то друга її ознака — “відчуття несталості” взагалі як процес об’єктивний. Людська суть нестала, але й буття також нестале. Переживання останнього феномена досить драматичне: “Відчуття несталості стає нашим постійним переживанням, якого ми ніколи не можемо позбутися”¹³³.

Релятивізм — обов’язковий супутник кризи, її найнебезпечніше породження: “Людство остаточно стомилося від необов’язковості істин, від їх плюралістичної множинності, від їх здрібнілості, приватності думок, партикуляризму мислення. Людина гине в пліні умовних і сумнівних, суцільно безсилих істин”¹³⁴.

Петров належав до тих інтелектуалів ХХ сторіччя, які сприймали й сповідували загальну релятивність істини, однак водночас усвідомлювали її як певну моральну загрозу й пробували протиставити релятивізму якісь інші основи. Він звертається до релігії. Шлях Петрова тут закономірний. (Досить згадати навернення до католицизму автора “Великопіс-

ної середі” та “Чотирьох квітетів” Т.С. Еліота.) У статті “Християнство і сучасність” Петров аналізує результати війни та ідеологію нацизму. Його власне світовідчуття досить типове для європейського інтелігента. “Ми живемо в руїнах міст”¹³⁵, — пише він. А дещо раніше: “Міста стали привидами Апокаліпсису”. І далі: “Людство опинилося на краю безодні. Технічно всевладне, воно виявило свою етичну неміч, свою моральну безсилість улаштувати соціальний лад, забезпечити мирне співжиття людей і народів.

Людство відчуває страх перед загрозою катастрофи...”¹³⁶

Лейтмотивом однієї статті Бера були слова: “Хіросима є апотеозом модерної фізики”¹³⁷. Катастрофа, породжена руйнівними силами техніки, яка вийшла з-під влади людини й людської моралі. Раціоналізм у філософії й лібералізм у політичній думці (тобто основоположні ідеї Нового часу) себе не виправдали. Петров бачить вихід (який до нього побачили вже Т.С. Еліот та Е. Павнд) у повороті до доренесансних принципів і засад: “Всі науки, вся ідеологія, уся наша доба в цілому повертає до засад, які протягом століть, починаючи з Ренесансу, заперечував Новий час”¹³⁸. Людство, на думку Петрова, може врятувати “не техніка, а віра”, “християнський шлях церкви”. Петров не конкретизує свого рецепта і не аналізує його. Загалом свою статтю він присвячує критиці кризи й тільки на завершення пропонує звернутися до віри. Шлях Еліота був аналогічним. Тільки віра може здолати кризу. Однак для Петрова з його постійними сумнівами і скепсисом цей шлях скоріше бажаний, ніж можливий. Не випадково він не може конкретизувати свого висновку.

Культура й етнос. Чи потрібна літературі держава?

Петров цікавиться закономірностями зв'язку регіонального і глобального, культури й етносу. В так званій “проблемі Готфрида Келера” він у зашифрованому вигляді ставить те ж саме питання, над яким міркували Самчук, Шерех та інші його колеги, а саме: про можливість світового звучання української літератури, а також про співвідношення літератури й політики, взаємозалежність літературного й суспільного розвитку.

Повоєнна реальність полягала в тому, що Україна залишалася бездержавною нацією. Її література була розколота на радянську й еміграційну. Перша здавалася письменникам-емігрантам не-літературою або навіть антилітературою. Зрозумі-

ло, що Петров усі свої надії пов'язує саме з еміграційним крилом культури. Він намагається обґрунтувати ідею, що українська література може дістати світове визнання без обов'язкового розквіту держави й нації. Для цього він шукає аналогій в інших європейських літературах. Не кожна з них може такі аналогії запропонувати. Наприклад, в Англії й Франції розквіт культури збігався з політичним розквітом. Німеччина демонструє зовсім іншу модель:

“Кінець 18, перша половина 19 сторіччя — час колосального духового піднесення Німеччини. Але що становить Німеччина на тому етапі політично? Ніщо! Національної Німеччини реально не існує. Вона роздріблена на малі курфюрства й герцогства. Про Німеччину цього часу можна сказати, що в цей період вона є країною маєтково-приватних, взагалі квазідержавних форм, а про німецький народ — що він є аполітичним народом”¹³⁹.

Наступна доба, яка стала добою “напруженої державної акції”, репрезентована другорядним письменником Готфридом Келером.

Пізніше значно далі в цьому напрямі піде Ігор Костецький, оголосивши, що літературі держава в жодній формі не потрібна взагалі. За зразок він висуне космополітичний модернізм Бекета, Іонеско чи Адамова. Костецький, щоправда, забуватиме, що всі вони перейшли з рідних мов на французьку й жили в Парижі, у французькому літературному середовищі. Але детальніше про погляди Костецького далі.

Екзистенціалізм

У МУРівській періодиці тема екзистенціалізму звучала досить голосно. Ми вже згадували публікації “Звена” й “Арки” на цю тему, а також про те, як рецензент першого числа “Звена” побачив у журналі сім'я небезпечного наслідування Заходу. Потенційний екзистенціалізм (модернізм) “Звена” не розвинувся, однак розмови про екзистенціалізм, які з часом інтенсивно наростали, ставали чимось більшим за прилучення провінціалів до столичної полеміки. Поява повісті Юрія Косача “Еней і життя інших”, розкритикованої “офіційною”, народницько-патріотичною критикою, на думку Шереха, засвідчила існування українського екзистенціалізму. Він був “варіантом” французького чи світового екзистенціалізму, однак мав свої специфічні джерела. Шерех запропонував назвати цей варіант екзистенціалізму **антеїстичним**.

“Наскільки органічна ця філософія в наших обставинах? Чи не є це просто наслідування сучасної західноєвропейської моди? Можна думати, що поява цієї філософії в наших обставинах має своє коріння. Якщо ми визначили екзистенціалізм у Франції як важливий відлам філософії французького резистансу, то антеїзм має свій ґрунт в українському резистансі і в кризі українського резистансу. Поразка українського резистансу в війні 1939—1945 років уже сама собою повинна була породити елементи песимізму й скептицизму. Продовження українського резистансу наперекір усім і всьому зумовлене тим, що рух став масовим, народним, надавало цьому песимізму й скептицизму активістичного забарвлення. Розсадження, а почасти й загнивання орденсько-конспіраторської системи закономірно породжувало антеїзм. На нього наша ровувалися від початків властиві українському визвольному рухові месіаністичні нотки й точки”¹⁴⁰.

Усі положення цього визначення (“резистанс”, “песимізм”, “активізм”) звучать туманно, однак важливо, що Косач справді вкладає в уста своїх героїв екзистенціальні парадокси, що філософія професора Кравчука та програма дій Ірина справді постають з екзистенціалізму і що це прочитується Шерехом, стаючи органічною частиною критичного дискурсу. Крім того, Шерех, як критик вкрай уважний до формального боку аналізованих текстів, пише про особливу екзистенціальність самого стилю Косача, що для нього, звичайно, є “національно-органічною” прикметою.

Шерех заторкнув у своїй статті “вісниківство”, вважаючи Ірина, головного героя повісті Косача, його втіленням. Доба “вісниківства” для нього закінчилася 1939 р., а ті, що намагаються її продовжувати, потрапляють до списку “живих мертвяків”. Зрозуміло, що відроджений “Літературно-науковий вісник” у першому своєму числі, виданому в Регенсбурзі, зреагував на цю критику.

Стаття Роберта Марксмена вимагає не просто відстояти ідеологію “вісниківства”, а дати Шерехові урок і пояснити, що є екзистенціалізм, і, відповідно, розбити як повість Косача, так і Шерехів аналіз. Відтак вона є блискучим зразком анти-модерного дискурсу епохи табірної літературного життя й МУРу. Її суттєвий пункт — розгорнута критика екзистенціалізму, чи екзистенціалізмів, німецького й французького, за неспроможність розв’язати кардинальні філософські й духовні питання. Автор підкреслює песимізм і атеїзм провідних екзистенціалістів, що вже саме по собі має показати всю сумнів-

ність цієї доктрини й штучність її можливих українських варіантів. На його думку, це просто “мода”, безглузде епігонство, в той час коли існують свої, істинні цінності. “Чому Сартрів песимізм, чому аж його думки про “ніщоту життя” мають заступити українцям всі дотеперішні ідейні скарби — цього ніяк не можу собі уявити. Може, це тому, що я правдивий демократ і віруючий християнин...”¹⁴¹, — писав автор у висновках.

Екзистенціалізм, таким чином, став одним із пунктів конфлікту, в якому, з одного боку, виявлявся інтерес до цієї філософської доктрини й літературної практики, бажання інтегрувати її у свій дискурс, а з іншого — висувалася ідея про те, що екзистенціалізм — доктрина чужа, до українства безвідносна й у цілому сумнівна.

Домонтович одверто в ці дебати не включився. Він написав статтю “Екзистенціалізм і ми”, осердям якої стала приваблива для нього, як і для деяких інших українських письменників, ідея *littérature engagée*. Екзистенціальності прози самого Домонтовича критика не помітила. Власне, ніхто, окрім Шереха, не міг би аналізувати такі речі на адекватному рівні, однак останній, пишучи про Домонтовича, зосередився на його інтелектуальній складності й есеїстичності.

Екзистенціалізм, який передбачав і стверджував відповідальність письменника й водночас будувався на розчаруванні в гуманізмі, екзистенціалізм, який чесно й трагічно аналізував людське існування, надзвичайно імпонував Петрову. Відповідно йому, як уже згадувалося, не до вподоби були радикальна деструктивність і безвідповідальність футуристів. У статті “Екзистенціалізм і ми” він спинився на проблемі соціальної функції літератури та на її сприйнятті екзистенціалістами й марксистами, на філософському корінні екзистенціалізму, екзистенціальному гуманізмі, на участі його представників у русі Опору. Заголовок статті (“і ми”), однак, передбачав розкриття ще однієї тези: уроки екзистенціалізму для нас, тобто для українських літераторів. Тема “і ми” залишилася не висвітленою. Сумнівно, щоб це “і ми” було даниною популярній риторичі. Скоріше Петрову так і не вдалося конкретизувати, що означав гуманізм екзистенціалізму, концепція свободи й відповідальності, соціальної заангажованості і “тривоги бути” для “нас”, для нього самого. Друга частина назви передбачала запитання. Воно залишилося без відповіді.

Модернізм за Петровим

У статтях Петрова (й особливо Бера) найбільше місця приділено мистецтву так званого Нашого часу. Згадуються імена Пікасо, Кандінського, представників сюрреалізму, екзистенціалізму, інших шкіл та напрямів модерного мистецтва й авангарду, детально характеризуються окремі, найчастіше загальнотеоретичні аспекти їхньої творчості. Однак за всієї схильності Петрова до раціонального мислення, за його очевидного прагнення сформулювати основи, засади явищ (слово “засади” вживається в заголовках багатьох статей) у цьому випадку складається враження свідомого оминання поняття, визначення, яке могло б звучати як модернізм чи модерне мистецтво. Пропуск, замовчування терміна здається послідовним і свідомим.

Єдиний виняток становить стаття “Екскурси в мистецтво”, де, зокрема, йдеться про виставку модерного мистецтва в галереї Шарпантьє в Парижі 1946 р., де були представлені й картини Пікасо. У статті звучать уже знайомі теми: кризи, синтетичності, антипсихологізму й структуральності модерного мистецтва. Петров-Бер, безперечно, відчуває певне упередження до європейського модерного мистецтва, передовсім до його деструктивного негативного начала. Він згадує маніфест італійських футуристів 1909 р. (“Ми славимо війну, вояцтво, патріотизм і право вільних зруйнувати все, що їм не до вподоби. Знищимо музеї, бібліотеки і академії...”) Літературне хуліганство недалекого минулого в повоєнній Європі сприймалося в дещо іншому ракурсі. “В зруйнованому місті 1947 року слова маніфесту звучать як втілене прокляття, як здійснена погроза”¹⁴², — пише Петров-Бер.

Певне упередження, однак іншого характеру, Петров відчуває щодо того феномена, який називається українським модернізмом, але має небагато спільного з європейським явищем з аналогічною назвою.

Домонтович у романі-трактаті “Без ґрунту” називає модерністом Арсена Петровича Витвицького, колишнього поета, а на час дії твору директора провінційного музею мистецтв. Прототипом цього героя був, очевидно, Микола Філянський, про якого Віктор Петров згадує одним абзацом у статті “Діячі української культури — жертви більшовицького терору”, де зазначає: “Працюючи на посаді директора Дніпрельстанівського музею в Запоріжжі, в середині 30-х років був заарештований і засланий”¹⁴³. Петров у вказаній праці відносить Фі-

лянського до модерністів, називаючи засновниками цього напрямку Миколу Вороного, Олександра Олеся й Чупринку¹⁴⁴.

Образ Витвицького суперечливий. У свій час — у 10-і роки — він належав до групи модерністів. “Можливо, він був найпослідовніший з них, найбільш непримиренний з антинародників”¹⁴⁵. Однак стаття на сторінках “Киевской старины” головного захисника народництва (йдеться про Сергія Єфремова або про рецензію Михайла Коцюбинського 1907 р.) справила на нього гнітюче враження, надломилася його, позбавила певності, якої йому бракувало й до того. Після революції він очолив місцевий музей і вже більше не писав. З одного боку, це людина, безсумнівно, чесна, мужня, з іншого — вона стоїть поза часом і професією; з одного боку, це поет, з іншого — профан. Експозиція в музеї з фахового боку була безпорадною, а її організатор видавався “людиною без знань”, “аматором”, “провінціалом”, “людиною іншої генерації”, котра не має нічого спільного з сучасністю. У своєму прагненні зрозуміти народ, логіку буття українського села, що, на його думку, завжди прагнуло “знищити все, що не було ним, що було поза ним, що йому протистояло”¹⁴⁶, він прийшов до своєрідної апології села. Це неонародництво “...здалося нам трохи старомодним. Його концепція лишила в нас враження архаїзованої стилізації”¹⁴⁷.

Естетичний критерій у Витвицького розмитий, тому він з однаковим захопленням показує гостям ескізи вигаданого прозаїком художника Линника й альбом із зразками селянських вишивок. Колишній поет-модерніст, нині директор-аматор здається постаттю загубленою, слабкою, надзвичайно напруженою й не певною в собі. Та справа не в його персоні. Він є втіленням ставлення Петрова до модернізму в його українському варіанті, який письменник-теоретик, з одного боку, визнає, з іншого — не відчуває до нього достатньої пошани. Модерністська практика як Витвицького, так і його колеги згадується з певною іронією.

Петров, письменник, учений і сноб, не терпить неосвіченості, передовсім неосвіченості літератора. Його присуд нещадний: “Письменники-модерністи з генерації 90—900-х років, що, розриваючи з традиціями народництва в письменстві, модернізували українську літературу, були автодидакти. Письменники-самоуки; за освітою недоуки. Ніхто з них не мав закінченої освіти, середньої або вищої”¹⁴⁸. До цього списку потрапили ветеринар Олесь, архітектор Філянський, виключений з семінарії Коцюбинський, Чупринка, який довчився до

сьомого класу гімназії, людина непевної освіти Вороний, на рещті, Самійленко, який в університеті навчався, але не наважувався складати іспити.

Український модернізм, на думку Петрова, був викликом народництву. Це головний, однак тільки поверховий зміст цього явища. Антинародництво при ближчому розгляді виявлялося недостатньо послідовним, не глибинним, не втіленим на всіх рівнях творчої філософії та естетики. Звідси рецидиви неонародництва в колишнього модерніста Витвицького (читай Філянського).

Антитеза “народництво—модернізм” конкретизується Петровим у статтях “Микола Зеров та Іван Франко” й “Проблема Олеся”. На думку автора, модернізм Олеся та інших був в українській культурі революцією. Недаремно публікацію збірки “З журбою радість обнялась” Петров порівнює з появою “Енеїди”. (Щоправда, в “Болотяній Лукрозі” Домонтович майже не визнає спільного між віршами Олеся й поезією.) Модернізм передав право на літературу інтелігенції (досі воно належало селу), модернізм запровадив у поезію нові жанри, він розірвав тотожність “рідне слово — народне слово” й увів нову: рідне слово — поетичне слово, тобто слово мистецтва. Модернізм висунув ідею творчої свободи поета, його безпосередності й стихійності, він порвав з фольклорним традиціоналізмом, а на його місце поставив слідування літературній традиції.

Проте в українському модернізмі, що сповідував натхнення, ліризм, емоційність, уже з цієї причини була схильність до інтелектуальної поверховості, а поети-модерністи не випадково надавали великого значення своєму іміджу й не так працювали над формою вірша, як культивували зовнішній образ артистичної натури. Водночас антинародництво модернізму, яке на поверховий погляд видавалося абсолютним, насправді таким не було. Петров твердив:

“Модернізм означав розрив з народницькою концепцією української літератури як “мужицької”, розрив з чистим регіоналізмом народників... Але, висуваючи гасло європеїзації української літератури, модернізації поезії, українські поети 900-х років робили це не в ім'я утворення нової якості поезії, лише в ім'я оновлення, модернізації регіоналізму.

Народники репрезентують етап чистого регіоналізму; Вороний, Олень, Чупринка — етап модернізованого регіоналізму як такого, однаково, як народницького, так і модерністського”¹⁴⁹.

Докопавшись, таким чином, до глибинної вади модернізму, Петров сприймає його критично, однак вважає значущою ланкою естетичного руху, адже із запереченням модернізму 900-х народжувався у 20-х неокласицизм, до якого зараховував себе сам Петров у свій перший київський період і який найбільше імпував йому в його німецькі часи. Петров продовжив критичну лінію Миколи Зерова, пунктирно окреслюючи внутрішню суперечливість модернізму. Розпочата у 20-і роки деканонізація українського поетичного модернізму могла б бути доведеною Петровим до завершення, якби він сконцентрував свої погляди на цю тему в одній цілісній праці. На жаль, він не зміг чи не встиг цього зробити.

Отже, застосовуючи термін “модернізм” у традиційному для української літературної історії сенсі, Петров не міг користуватися ним із метою характеристики того, що було модернізмом в іншому, європейському розумінні цього поняття і що вичерпувало суть мистецтва “нашого часу”. Саме в цьому, останньому сенсі поняття був модерністом художник Линник з роману “Без ґрунту”. Це підтверджує розлога характеристика його творчості, в якій присутні такі складники, як модерна концептуальність, зосередженість на деструкції, самота, принципова відірваність від ґрунту, самодостатність, грайливість (гра заради гри), індивідуалістичність аж до надіндивідуального, “розумова конструкція”, міфологічність, доктринальність, антинародництво, недовірливість до людей, трагізм, внутрішня тривога. Проте Линника автор не називає модерністом. Якщо модерністом є Витвицький (читай Філянський, Олесь, Вороний), то Линник, зміст творчості якого зовсім інший, модерністом, ясна річ, бути не може. Історично, на думку Петрова, назву “модернізм” дістало те, що ним, по суті, не було. Справжній модернізм у душі роману “Без ґрунту” не мав жодної назви. Питання назви так і залишилося нез’ясованим.

Антинародництво, або Стан сучасного літературознавства

Початком і кінцем, альфою й омеґою дискурсу Петрова часів МУРу було послідовне, навіть агресивне антинародництво як фундаментальний принцип, ракурс аналізу в літературознавстві, основа для знищення старого й побудови нового канону, критерій оцінки традиції.

Публікації Віктора Петрова в періодиці МУРу починаються з блискучої критики народництва в статті “Проблеми літера-

турознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)” і не менш ефектно завершуються статтею в “Арці” (ч.3—4 за 1948 р.) “Естетична доктрина Шевченка”, яка мала підзаголовок “До поставлення проблеми”.

В першій згаданій праці, надрукованій у науково-літературознавчому збірнику “Світання”, Петров аналізує теоретичну спадщину, що залишилася теперішньому поколінню, тобто тому, що дістало можливість вільно працювати в 40-і роки. Він визначає дві головні течії 20-х років: народництво Сергія Єфремова та його послідовників і антинародництво неокласиків Зерова, Филиповича, Драй-Хмари з їхніми послідовниками (сюди Петров відносить і себе). В 30-х і перші, і другі сходять з літературної сцени, а їхнє місце заступають неонародники — Сергій Пилипенко* (до того був прихильником модернізованого просвітництва) та Олександр Дорошкевич, який раніше вагався між двома напрямками. Офіційне літературознавство тієї епохи сповідує “тотожність” “мова—література—народ”¹⁵⁰. Дещо менше й побіжніше Петров згадує про теоретичні засади Дмитра Чижевського та учнів Олександра Потебні, які розробляли історичну поетику.

Банкрутство народництва як фундаменту літературного теоретизування у 20-і роки стало очевидним. Народництво виявилось анахронізмом. Воно вичерпалося, “не відповідаючи завданням, висуненим суворою дійсністю”¹⁵¹. Зрозуміло, що присуд Петрова стосувався й 40-х років.

Аналізуючи стан теорії у 20-і роки, Петров зазначає: “Посилання на тисячолітнє існування народу перестало для нас грати роль переконливого аргументу, і це відповідає реальному станові речей, бо навіть саме існування народів за наших часів перестало бути незаперечуваним фактом”. “Ми” — охоплювало передовсім неокласиків.

Антинародницьку лінію Петров проводить усюди — від статей про літературу й окремих письменників до таких нейтральних праць з питань антропології, як-от “Антропологічні прикмети українського народу”¹⁵². Доводячи, що поза мовою існують інші — антропологічні ознаки, які дають змогу виділити українців в окрему етнічну групу, Петров, очевидно, пе-

* В. Петров тут неточний. С. Пилипенко не міг заступити місце неокласиків, тому що був заарештований 29 листопада 1933 р. і розстріляний у березні 1934 р., тобто більше ніж за рік до арештів М. Зерова (ніч з 27 на 28 квітня 1935 р.), П. Филиповича і М. Драй-Хмари (обидва — 5 вересня 1935 р.). (Прим. ред.)

редбачає, що, окрім мови, національна література має інші прикмети, а це, як відомо, не відповідає старій народницькій формулі “література — це мова народу”.

Стаття “Естетична доктрина Шевченка” посідає в літературній спадщині Петрова особливе місце. Оцінка Шевченка має фундаментальне значення для кожного критика, це своєрідний пробний камінь будь-якого літературного дискурсу. Свідомий цього, Петров починає свою статтю з найголовнішого: “Народництво створило культ Шевченка. Антинародники наважились на блюзнірство: вони зреклись Шевченка”¹⁵³. Йдеться передовсім про Зерова, який оминув Шевченка у своїх працях про літературу, чи Хвильового, який “підніс на щит” Пантелеймона Куліша. До цього можна додати футуристів та багатьох інших. Про себе Петров не згадує, але його книги про Куліша, видані у 20-х роках, були частиною цієї традиції.

Петров продовжує: “Народники зневажали естетичні цінності. Антинародники були естетами. Визнання естетичних цінностей вони замикали рамками літературної традиції, шкільної виучки, тривалої підготовки, творчої дисципліни, упертої студійної праці, суворої вибагливості форми. Усе те, чого бракувало Шевченкові”¹⁵⁴.

Антинародництво неокласиків було найпослідовнішим і найорганічнішим. Вони єдині спромоглися витворити зрілу й цілісну інтелектуальну традицію. Проте за всіх позитивних сторін вона так само мала свої обмеження.

Після війни, в 40-і роки, непряма неокласична критика Шевченка втратила свій сенс, вичерпалося й патетичне шевченківство народників. Шевченко для Петрова геніальний своєю неправильністю, ненормативністю й “ненормальністю”. В цьому полягає його теоретичний вступ до проблеми “естетичної доктрини”.

Хід роздумів Петрова про Шевченка нагадує оцінку американською “новою критикою” Емілі Дікінсон. “Нова критика” оголосила цю поетесу епохи романтизму предтечею, а її вірш — початковою точкою відліку американської модерністської поезії. Петров, у свою чергу, аналізує вірш Шевченка “Чого мені важко, чого мені нудно...”, його систему образів, яка перебуває поза будь-якою школою, і приходиться до висновку:

* Насправді М. Зеров ґрунтовно досліджував життя і творчість Т. Шевченка: див. присвячені Шевченкові розділи XXVI—XXXIII зеровського курсу лекцій “Українське письменство XIX ст.”. (Прим. ред.)

“Невкрите серце”, “серце з закритими очима” — образи, які не належать своїм типом ні до реалістичної системи образів, ні до романтичної. Аналогічні ми знайдемо в стилях або літератури перед 19 ст., або наших часів. Конкретно, це картини сюрреалістів: Далі, Макса Ернста та інших, де “внутрішнє” — це органи, що існують самі по собі.

Знадобилося 75-літнє розхитування канонічних стилів, щоб європейське мистецтво наших днів зімкнулося з тими принципами, що, ґрунтуючись на них, Шевченко свого часу створив свою мистецьку систему¹⁵⁵.

Петров ніде не називає Шевченка сюрреалістом, ідеться про геніальний вихід за межі норми, естетичної, формальної, будь-якої, що властиве мистецтву як Сальвадора Далі та інших модерних митців, так і Шевченка.

В цій, одній з останніх статей Петрова часів МУРу, містився потенціал для започаткування нового етапу рецепції Шевченка.

Навіть серед інтелектуального крила МУРу Петров був єдиним, хто так серйозно займався загальнофілософськими, методологічними пошуками. Його думки й теорії, як було показано вище, мали свій специфічний напрям розвитку. Їхній контекст складали наймодерніші ідеї та найсучасніше мистецтво Заходу. Петров, однак, ніколи не був епігоном західного модернізму, це митець із власним органічним художнім голосом і своєю мовою.

Петров, як і Шевельов, за вихованням і освітою — людина 20-х років. Якщо перефразувати справедливе твердження Гадамера, що не ми говоримо мовою, а мова говорить нами, то Шевельовим у часи МУРу, принаймні на початковому, оптимістичному його етапі, часто говорила мова Хвильового. Петров, навпаки, тільки вкрай частково залишався в рамках неокласичного дискурсу.

Навіть у 20-і він вирізнявся серед неокласиків своєю лінією й своєю мовою. В 40-і він радикально поширив її, як і загалом масштаби своїх зацікавлень. Петров належав до тих, хто ламав стару риторичку, стереотипи традиції, канони, повставав проти норми, та робив це не у формі епатажу, а в коректній, інтелектуальній манері, самим рівнем дискурсу обеззброюючи можливих опонентів.

У часи МУРу він не так відповідав на запитання, як їх ставив, не так вирішував проблеми, як їх окреслював, не так стверджував, як сумнівався. Криза, яку він переживав, несталість істин, з якою пробував розібратися, були оновлюючим,

конструктивним фактором і для самого Петрова, і для української літератури в цілому, що радикально поширював параметри дискурсу української критичної й теоретичної думки.

3. НИГЛІСТИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ КОСТЕЦЬКОГО

З прізвищем Ігоря Костецького асоціюється український модернізм. Запізнілий, забутий, незадовільно досліджений, маргінальний, однак у свій час чітко усвідомлений і цілеспрямований. З мрії, напівокресленого бажання в перші місяці МУРу він швидко став візією і навіть місією, яку визначив для себе Костецький. На відміну від своїх попередників і більшості сучасників, Костецький, говорячи про модернізм, знав, про що йдеться, не боявся цього слова, не намагався його пом'якшити, як Шерех, чи обійти у своїх визначеннях, як Петров.

Одночасно, й знову-таки на відміну від Петрова, в часи МУРу Костецький був його заангажованим активістом, членом ініціативної групи з його створення, потім — першого правління. Він виголошував програмні доповіді майже на всіх з'їздах і конференціях МУРу: “Український реалізм ХХ сторіччя” — співповідь на Першому з'їзді (грудень 1945 р.), “Суб'єктивізм у літературній критиці” — доповідь на конференції в Байройті (жовтень 1946 р.), “Де кілька прикрих питань” — доповідь на Третньому з'їзді (квітень 1948 р.), під маркою МУРу видав у 1946 р. альманах “Хорс” і Календар-альманах на 1947 р. Чимало статей, рецензій, “відкритих листів” (ще один типовий жанр цього часу) Костецького з'явилося в періодиці МУРу і в табірних газетах з підписом “Юрій Корибут”.

Після розпаду МУРу його статті періодично друкувалися в журналі “Україна і світ”, який виходив у ГанOVERі, в “Українській літературній газеті”, що друкувалася в Мюнхені, а після її перетворення в журнал “Сучасність” — у журналі. Крім того, з 1955 р. Костецький керував власним видавництвом “На горі”, яке стало головною трибуною письменника.

Костецький і справді, будучи активістом, членом управ і редакцій, був ще й “письменником”. З таким титулом його ім'я часто фігурувало у звітах про МУРівські дебати в тогочасній пресі. Багато інших ораторів додавали до своїх прізвищ академічний титул “доктор” чи “професор”.

Як письменник Костецький дебютував у повоєнній табірній періодиці, викликавши в частини “докторів” і в деяких колег-

письменників реакцію глибокої ненависті¹⁵⁶. Він розпочав свою літературну діяльність з не меншою енергією, ніж критичну і теоретичну. У всіх виданнях МУРу друкувалися, а також виходили окремо його оповідання, вірші, переклади. Він писав і п'єси, одна з яких була в скороченні надрукована "Аркою".

Як немало "мурівців", Костецький страждав манією особистої величі. В пізніші часи він виношував багато фантастичних планів. Один із них — написати роман німецькою мовою, який би перевернув німецьку літературу. Інший — написати роман-тетралогію українською мовою, який мав принести йому нобелівське визнання. Про це він, зокрема, згадував у 1962 р.: "Над тетралогією я працюю з перервами приблизно від 1930 або 1931. З неї "Людина без чару" мала б стати чимсь наче книгою книг сторіччя. ... Я пишу книгу, мовити б, у нобелівському роді, тобто як роман, за який не присудити Нобелівську премію не було б ніяких підстав..."¹⁵⁷

Літературна ситуація в МУРі мала ті ж самі два компоненти, що й українська літературна ситуація в кінці XIX віку. Вона, з одного боку, відзначалася кризою традиції, з іншого — впливом західних ідей. Ми вже згадували першу велику публічну доповідь Костецького "Український реалізм XX сторіччя", в якій було висунуто гасло "неповороту назад". Вона означало передовсім заперечення дотеперішньої класичної традиції народницького реалізму, а для самого Костецького було точкою відліку іншого, нетрадиційного, ненародницького дискурсу, який хоч і відразу не називався ним модерним чи модерністським, усе ж мав багато відповідних ознак.

Стара література "тихих верб" (ці "тихі верби" Грінченка особливо любив саркастично згадувати Костецький), яка вмерла з появою Підмогильного й Петрова, Захід, безперечно, не цікавила. Але нова література, ледве народившись, стала жертвою терору й була знищена в зародку. Єдиний вихід бачився в дальшому творенні нового. На самому початку літературної кар'єри Костецький ще не впевнений у назві, іменуючи "нове" то новим реалізмом, то романтизмом, то експресіонізмом, то сюрреалізмом.

Усім цим новим "ізмам" відповідали моделі в міжвоєнній модерній культурі Заходу: німецький експресіонізм, французький сюрреалізм, творчість уже покійного Джеймса Джойса й ще живого Т.С.Еліота, а також Гемінгвея, Дос Пасоса та ін. Особливе місце в цій схемі належало засновникам екзистенціалізму — Сартру й Камю. За винятком екзистенціалізму, на

час МУРу всі згадані явища мали усталений, по суті, класичний характер (хоч би яким недоречним видавалося це визначення щодо модернізму). Отже, так звані найсучасніші моделі склалися з творів, написаних часом понад два десятиліття тому. Але саме з них ішла насага звернути свій погляд до європейського майбутнього, ніяким чином не відтворюючи, не відроджуючи ні зразків, ні традицій українського минулого.

Одним з лейтмотивів перших виступів Костецького на трибунах МУРу стала критика європейського Ренесансу й самого принципу відродження як традиційної української моделі оцінки певної літературної епохи чи художнього твору.

Критикуючи Ренесанс, Костецький уловив сам дух модернізму. Саме вловив, бо він тоді ще не знав про модерністську реакцію на відродження й про те, що Т. С. Еліот і Езра Павнд у свій час були його серйозними критиками. Павнд, зокрема, не прийняв італійського Ренесансу за реалізм і риторику, які, на його думку, справляли нищівний вплив на мистецтво: “Ренесанс шукав реалізму й досяг його. Він піднявся в пошуках точності і занепав через риторику й риторичне мислення, через манеру завжди визначати речі, “називаючи їх не своїми іменами”¹⁵⁸. Ясно, що і пізніше для Костецького питання Ренесансу, відродження взагалі ототожнювалося з мовою мистецтва, яка могла імітувати старі зразки й розвивати існуючі традиції або, навпаки, заперечувати їх. Костецький (і це особливо цікаво з погляду української культурницької фразеології останніх ста років, де ідея і термін “відродження” посідають ключове місце) з великим упередженням і критицизмом сприйняв спроби творення на основі старих традицій нового стилю, які, кожен у свій спосіб, обґрунтовували Самчук і Шерех.

Ігор Костецький, чи не єдиний з ораторів Першого з’їзду, звернувся до мистецької, формальної сторони нової, майбутньої літератури. Практичні рецепти доповідача відображали його власні стилістичні пошуки цього часу. Він говорив:

“Суб’єктивне і об’єктивне, кут бачення речі і сама річ. Де критерій, коли йдеться про реальність відтворення? Коли герої відчиняє двері — що важливіше: те, що він відчиняє двері, чи те, що він відчуває холод металевої клямки? Коли двоє або троє дискутують — що цікавіше: стилістично заокруглена подача їх думок чи те, **як вони говорять і що думають один про одного**”. І далі: “Шукаймо в хаосі притомності зерна стилю”¹⁵⁹.

Костецький закликав творців і прихильників “нового реалізму” зануритися в людські сни й спиратися на теорії Фрейда. Це мало наближати письменника до дійсності: “Максимально наблизьмось до реальних спостережень і подаймо їх в нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових словах. Може, для цього довелось б витворити нову мову — не лякаймося. Витворім її”¹⁶⁰.

Його ще не названий “модернізм” мав будуватися на тому самому, що й модернізм Джойса та інших, а саме: на наближенні до життя й відчутті неадекватності старої літератури саме з цього погляду. Так званий реалізм, на традиційне переконання модерністів, насправді не був реалізмом узагалі. Оскільки не спромігся зобразити життя у всій глибині й складності. 1946 р. Костецький міркував над тими самими проблемами, які чверть віку тому лягли в основу естетичної революції, здійсненої європейськими модерністами. Останні винайшли техніку потоку свідомості, відкрили підсвідомість, зламали стару й створили нову мову мистецтва. Якоюсь мірою Костецький переспівував хрестоматійні слова Вірджинії Вулф із статті 1919 р. про старий і новий роман:

“Погляньте вглиб речей, і життя, здається, дуже далеке від фрази на кшталт “як це”. Вдивіться на мить у звичайний розум під час звичайного дня. Розум отримує мільярд вражень — тривіальних, фантастичних, мінливих чи викарбуваних з гостротою сталі. Вони йдуть з усіх боків, невпинний потік незчисленних атомів, а падаючи, витворюючи життя Понеділка чи Вівторка, кожен раз додають новий акцент, і важливий момент уже лежить не в цьому місці, а в іншому... Життя не є серією симетрично розвішаних електричних лампочок; життя — яскраве сяйво, напівпрозора плівка, що оточує нас з початку свідомості до її кінця”¹⁶¹.

В основі європейського модернізму лежало відчуття надзвичайної складності життя. Буття ніколи не здавалося таким складним і незрозумілим, як тепер. Модерністи гостро усвідомили той факт, що попередня, особливо реалістична, література цієї складності не відображала, а навпаки, примітивізувала, спотворювала життя. На протигагу реалізму, модернізм прагнув бути глибоко складним і серйозним мистецтвом.

Костецькому імпонувала ідея складності. Він до певної міри прагнув ухопити й відтворити її в прозі, особливо в п'єсах, вдаючись при цьому до філософської символіки. Але філософський зміст європейського модернізму Костецький зрозумів неглибоко. На відміну від Домонтовича, він навіть не на-

магався докопатися до світоглядних основ його естетики. Костецький засвоїв висновки — розпад єдиної картини світу, розчарування в прогресі й гуманізмі, релятивізм і втрата логічних зв'язків між предметами, акцент на підсвідомості. Його найбільше приваблював зовнішній, формальний, особливо мовний бік модернізму.

Головний рецепт Костецького полягав у деструкції форми твору й виробленні нової мови мистецтва. Міжвоєнний європейський модернізм був мистецтвом експерименту й авангарду. Цим він не вичерпувався, але для Костецького саме ця прикмета висунулася на перше місце. В його минулому, в радянській освіті були деякі передумови інтересу до формального боку мистецтва, зокрема він високо ставив театр Курбаса й Меєрхольда, формалістичні теорії Віктора Шкловського. Крім того, сама його натура прагнула епатажу, скандалу, а ніщо так не скандалізувало українського традиціоналіста й літературного консерватора, який майже завжди був народником, як деструкція мови. Останньому вона здавалася не тільки нерозумною, але й просто аморальною.

Завдання європейського модернізму містило в собі злам мови, а через мову — традиційної культури. На переконання Костецького, жодна література так не вимагала деструкції, як українська.

У цьому сенсі до Костецького найкраще підходить визначення нігіліста. Поступово його бажання заперечувати ставало всеосяжним. В українській культурі воно охоплювало буквально все — риторику її політичної лірики, розважливий плин її наративних стилів, її сексуальний пуританізм, каноніконостас її класиків, нарешті, саму не придатну до модерного вислову мову.

На переконання Костецького, ситуацію МУРУ, тобто еміграції й втрати України, можна було використати для остаточного розриву з національними традиціями, для модернізації культури, яка мала відбутися головним чином у сфері мови. Тоді б з'явилася можливість для інтеграції з європейською культурою, якій стане зрозумілою нова мова української літератури.

Концепції Костецького слід сприймати з застереженнями. На відміну від Петрова-Домонтовича, йому бракувало інтелектуальної дисципліни, теоретичного підходу до аналізу явищ, нарешті, освіти. Його теоретизування позначене авангардистським радикалізмом і водночас еkleктикою, дилетантизмом, теоретичною недбалістю. Програми виступи й критичні

статті Костецького не складають закінченої системи поглядів. Ексцентризм вислову йому дорожчий від глибини думки, тим більше від логіки викладу. Тому в його статтях цікаві не аргументи, а акценти, напрями думання.

У праці з модернізації культури Костецький бачив багато завдань і аспектів. Важливе місце відводилося перекладацтву. Не менше значення надавалося теорії модернізму, яку треба було розробити. Так само необхідно було створювати атмосферу, середовище, адекватний літературний побут. Для цього — вербувати людей. Нарешті, треба було самому писати у відповідному стилі. Очевидно, це становило найважче завдання, однак Костецький у часи МУРу з надзвичайною енергією поринув саме в писання.

Рання проза. Від “романтизму” до поетики деструкції

Юрій Шерех у доповіді на Першому з'їзді МУРу присвятив три абзаци творчості Костецького:

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

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

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

Зрештою, і в Костецького ця джойсівсько-гемінгвеївська манера — не єдина, і жанр “новели з недоговореннями”, “новели з прихованими психічними ходами”, “новели-пісні”, що вже має міцні національні в нас традиції від В. Стефаника й М. Черемшини, через Г. Косинку і Й. Позичанюка — чимраз більше, здається, приваблює автора. У розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягара культури — західноєвропейської культури як спеціального об'єкта демонстрування, — бачу я початок шляху до визволення від європеїзму. Бо потенціально Костецький — як і Багрянний, навіть і як Косач — може перейти в ряд органістів”¹⁶².

Проблема з цим аналізом одна — його зроблено до народження Костецького як письменника. Він дебютував як прозаїк тільки в часи МУРу, опублікувавши дві невеликі книжки оповідань: “Оповідання про переможців” (1946) і “Там, де початок чуда” (1948). Його коротка проза друкувалася так само в періодиці МУРу.

Отже, аналіз Шереха випередив творчість Костецького. Очевидно, Шерех читав дещо з написаного ним на цей час у рукописах. Але й рукописи ще не давали серйозних підстав для порівняння Костецького з Джойсом або Гемінгвеем. У 1946 р. ця оцінка була скоріше відображенням намірів Костецького, в яких він переконав Шереха, ніж висновком, котрий би прямо впливав з його художніх творів. Усі зазначені Шерехом паралелі проглядалися не так у творах Костецького, як у його заявах та обіцянках.

У перших оповіданнях Костецького Шерех помітив те, що в перспективі мало чи могло розвинути в техніку потоку свідомості. Шерех вловив головний напрям руху Костецького, хоча, як теоретик органічності, знайшов прецеденти подібного в національній традиції й передбачив “визволення від європеїзму”, а разом з ним — від “надмірного тягара культури”. В тому, що чужа культура, неорганічно засвоєна, може бути тягарем, Шерех не помилявся. Він помилявся в тому, що Костецький намагатиметься від неї звільнитися.

В середині 40-х років Костецький ще знає Захід і західний модернізм поверхово. Однак саме модерністський бік культурної Європи його притягає найбільше. Молодий, енергійний, чутливий до нового, він, наче губка, вбирає в себе новини ін-

сих літератур, вивчає іноземні мови, пише численні огляди зарубіжної періодики, як ніхто, прагне опанувати новий естетичний простір Заходу й застосувати набутий досвід у власних творах. Саме тому Шерех, який вирішив кілька десятків членів МУРу розставити в чітку класифікацію, поряд з Багрянним, Косачем і Домонтовичем відносить Костецького до “європейців”.

Володимир Державин, автор післямови до “Оповідань про переможців”, визначає для Костецького аналогічний контекст. Він говорить про “зсув літературних норм і перспектив” у прозі між двома війнами, традиційно оминаючи слово “модернізм”. А далі ставить Костецького в контекст цього “зсуву”, параметрами якого визначаються Джойс в англійській літературі, Гемінгвей — в американській, а також німецький експресіонізм і французький сюрреалізм¹⁶³. Але й ця післямова, як і вже згадуваний аналіз Шереха, великою мірою видавала бажане за дійсне.

Ранні оповідання Костецького були слабкими, учнівськими, але в них уже відчувалося, що те, як сказати, для автора важливіше, ніж те, що сказати. Він зацікавлений нюансами, штрихами, ситуаціями, а не цілісними картинами життя чи його філософією.

За винятком трьох оповідань книжки “Там, де початок чуда”, що мали підзаголовок “Старобутні повістки” й за часом написання належали до найраніших, ці оповідання в основному були сучасними, тобто апелювали до сучасної теми. Всі три оповідання, у яких ішлося про боротьбу опришків проти іноземних завойовників Карпат на початку XVI століття, написані ритмізованою прозою, властивою народним переказам, казкам, власне, вони були літературною стилізацією й відображали пошук експресіонізму, хоча нагадували старий і трухлявий символістичний романтизм.

У лаконічній передмові Костецький попереджав: “Ця збірка — перша частина циклу старобутніх повісток про опришка, що носив темне ім’я і походив із змішаної крові”¹⁶⁴. У Костецького, від “Хорса” починаючи, все — перший том, перша частина, перше число, але вкрай рідко після початку з оголошеним продовженням таке продовження справді з’являлося. Що ж до “темного імені” й “темного походження” героя-опришка, то все це, безперечно, складові не модерної, а романтичної ментальності, репертуар скоріше Федьковича, ніж Домонтовича. Здається, оповідання підтверджують той самий романтизм, про який ідеться в маніфесті “Хорса”. Або навпа-

ки, маніфест і заклик до романтизму мали виправдати вже написані оповідання.

Між заявами Костецького і його художньою практикою існує певна порожнина. Він суперечливий. З одного боку, хоче зруйнувати світ до уламків, з іншого — прагне епічного синтезу, як цього бажав найбільший деструктор серед модерністів Езра Павнд. З одного боку, Костецький вдається до стилізації під народну легенду, а це якраз діаметрально протилежне до його антинародницької теоретичної настанови, на цей час уже досить чітко сформованої, з іншого — пояснює в тій же самій авторській передмові: “Ритмізовані фрагменти у викладі — це уривки уявного, неіснуючого епосу...”¹⁶⁵

Вербальний експеримент, руйнування старої мови на цьому етапі тільки передчувається й готується. Костецький вживає колосальну кількість неологізмів, прагнучи не копіювати живу мову, а творити її. Але вони ще зрозумілі. В його тексті є так само фрагменти, які наближаються до потоку свідомості.

Крім того, він ще залишається патетичним і, безперечно, страждає на словесний нарцисизм, котрий нічого не дає ні самому авторові, ні тому “вузькому гуртові читачів”, якому його твори адресувалися. (Костецький ніколи не пропускає можливості підкреслити свою елітарність.)

“Нове” в обох книжках символічно втілилося в обкладинках, які були непрофесійними колажами самого автора. В них нема вираженої естетики, однак домінує думка — світ розпався, порвався, минуле наполовину загубилося, теперішнє наполовину неясне, частинки світу не припасовуються, складаючи свого роду модерністичні уламки культури. Обкладинка книжки, безперечно, мала концептуальне навантаження, однак у самих текстах ця концепція не дістала належного розвитку.

Оповідання “Ціна людської назви”, опубліковане в першому числі альманаху “МУР” за 1946 р., мало цілком відмінну структуру й мову. Від “романтизму” чи “експресіонізму” тут нічого не залишилося. Воно було сучасним (і так само модерним) за героями (два художники зі “Сходу”), конфліктом (обидва мають те ж саме ім’я, що дратує обох), апологією абсурдності людського життя, нарешті, за деструкцією мови й наративної структури оповідання.

Проблема двох поколінь митців (художників), двох манер — академічної й модерної, як уже говорилося, була однією з центральних у МУРівському дискурсі. Одні, як ми знаємо, “обороняли великих” (Шерех, Самчук), інші — напри-

клад, Костецький, якоюсь мірою Косач — хотіли з ними остаточно розправитися.

Проблема імені й, відповідно, ідентичності була тим, про що, кожен у свій спосіб, медитували Домонтович і Костецький. Хоча в Костецького все дещо простіше й схематичніше. Отже, старий і відомий художник Павло Палій приходиться до молодого художника, ім'я якого так само Павло Палій, і пропонує останньому змінити ім'я. Молодий художник відмовляється. Однак парадокс полягає в тому, що саме в старого академіка й академіста ім'я несправжнє. Палій — його псевдонім. Обидва художники живуть абсурдним життям в абсурдному світі, розмовляють з абсурдними жінками, яких сприймають як "істот", а не людей. Їхній антагонізм деструктивний для психіки обох. Їхня істеричність підкреслюється синкопованими ритмами прози Костецького.

В оповіданні події поступово переходять з реального розламаного світу у світ ще більш розламаной підсвідомості. Хаос думок, хаос свідомості героїв супроводжується поступовим ламанням мови. Наративна течія оповідання перебивається в його, так би мовити, другому епізоді — під час розмови між старим художником і жінкою з синіми нігтями, компаньйонкою молодого художника. Розмова відбувається на вулиці, й поступово її голоси та звуки ламають сенс оповіді: "Банцюгами деренчаво по ламітках черекотіли трамваї... Так, джистітулки по скрунах рисотів накресно деренкаво брямали..." й т. д. Крім того, в тексті оповідання і в думках співрозмовників починають спливати знайомі й напівзнайомі цитати з інших текстів, як літератури, так і газетних інформацій ("Минулі епохи розвитку людства й наша доба ще далекі від того щоб..." або "Зеленіють поля й діброви розцвіли сади подих весни родить життя що було завмерло від...").

Повернувшись додому, старший художник агонізує, уявляючи себе людиною без імені. Потік його свідомості скаламучений неясними спогадами й цитатами колись читаних, а потім забутих творів. Що означає ім'я і що означає його втрата? Ім'я — свого роду одяг, який може бути зручним, а може бути незграбним і обтяжливим. Ім'я може підноситися до рівня національного символу, як-от ім'я Палій. Академік і академіст у мистецтві вимушений відмовитися від свого імені, власне, від псевдоніма, щоб повернутися до свого справжнього імені, до своєї справжньої ідентичності. Якою є справжня ідентичність? Костецький на це запитання не відповідає. Йому важливо показати, що людина складна й абсурдна, окреслити

проблему, а не входить в деталі чи шукати філософської відповіді. Ще важливіше — зруйнувати традиційний український наратив з його героєм, сюжетом, розлогими описами зовнішності, інтер'єру й пейзажу, кінцем і початком, нарешті, моралю, змістом оповідання, без якого, здається, не може бути самого оповідання. І в цьому завданні Костецькому, безперечно, належить пальма першості.

Театр масок

Оповідання Костецького були сценічними, демонструючи органічне тяжіння автора до театру. В них багато діалогу, експресіоністичної театральності, картинності. Тому не випадковим здається звернення Костецького до драматургії. Він мав деякий театральний досвід з часів радянського життя, працював у театрах Росії, якийсь час — на студії Довженка в Києві, цікавився теорією драми й режисури, в 50-х роках навіть написав розвідку про систему Станіславського¹⁶⁶. В часи МУРУ Костецький опублікував декілька рецензій на вистави театру Блавацького, а також театру-студії Гірняка, вважаючи останній модерним театром, продовженням традиції Леся Курбаса, навіть театром масок. Він прочитав у грудні 1948 — січні 1949 р. в театрі-студії Гірняка три лекції, приурочені до постановки п'єси Ібсена "Примари": "Ібсен і його драматична творчість", "Стилі в театрі", "Експресіонізм"¹⁶⁷.

Костецький, як і Леся Українка, вважав, що театр був найслабшим місцем української культури, з найбільш відсталою тематикою й поетикою, а тому рішуче вимагав радикальної зміни. Однак п'єси Костецького, як і його прозу, важко оцінити як вдалий експеримент. Його театральним творам бракувало художньої цілісності й природності, вони скоріше ілюстрували його концептуальний нігілізм.

Театр Костецького за принципами наближається до театру абсурду. В цьому сенсі він навіть випереджає повоєнний модерністський театр, який не розвинувся, як відомо, в "класичному" міжвоєнному модернізмі. Європейський театр міжвоєнного часу ще перебував під впливом авторів і естетик попередньої епохи, а саме — епохи початку століття. Міжвоєнний театр, попри експерименти й пошуки, все ж схилився до відображення соціального досвіду, чого не робили модерністи в поезії та прозі в такий прямолінійний спосіб. Пітер Фолкнер із цього приводу зауважував: "Тільки з п'єсами Семюела Бекета й Ежена Іонеско, які творчо розвинув Гаролд Пінтер, драма

набрала виразно модерністської форми. Але дати цих явищ та їхніх відповідників в інших мистецтвах дають підстави стверджувати ... що драма мала менш значний палеомодерністичний період і більш важливий неомодерністичний період. Можна дебатовати навколо причин цього явища, однак між ними не останнє місце посідатиме суспільний характер інституту театру”¹⁶⁸.

Костецький написав три свої абсурдистські п'єси, або, як він називав їх, “твори для театру”, до появи драматургії Бекета й Іонеско, здебільшого під впливом європейської модерністської прози. Це: “Спокуси несвятого Антона” (1946), “Близнята ще зустрінуться” (1947) та “Дійство про велику людину” (1948). Лише одна з них, “Близнята ще зустрінуться” була надрукована (в скороченому варіанті) в другому числі журналу “Арка” за 1948 р. Дві інші були вперше опубліковані лише в 1963 р. П'єси Костецького ніколи не ставилися на сцені. Після 40-х років Костецький більше до драматургії не звертався, хоча логічно це мав би бути головний його жанр. Театр Костецького в цьому сенсі не здійснився, однак він став частиною культурного дискурсу МУРУ, роздратувавши Остапа Грицяя, який “розвінчав” Костецького в серії статей у журналі “Орлик”. Театр Костецького не мав жодного позаукраїнського резонансу.

Скандал навколо п'єси “Близнята ще зустрінуться” настільки показовий, що про нього варто згадати. В МУРі, офіційно націленому на месіанське творення культури загалом, необхідність започаткування нового національного театру розуміли всі. Можливо, саме тому 1945 р. редакція табірнього журналу “Рідне слово”, який виходив у Мюнхені, оголосила анонімний конкурс на кращий драматичний твір. Сюди, зокрема, прислав свою п'єсу Ігор Костецький. На членів журі конкурсу, яке складалося з В.Радзиковича, Володимира Дорошенка та Остапа Грицяя, п'єса справила шокуюче враження. Пізніше, в 1947 р., Остап Грицяй детально згадував про це в статті “Банкрот літератури”:

“Ми подумаймо тільки, як тяжко нині за друковане слово, за духову поживу для громадянства. Тяжко за ліцензію, за папір, за складача, за видання книжки. Тяжко прогодувати людей, що готують книжку. Отак, чи не громадський шкідник нині той, хто невідповідальним способом зловживає змогою видати книжку? Хто нині заставляє цілий гурт людей працювати роками на те, щоб укінці давати читаючому загалові в нас такі нікчемні бздурства, такі півбожевільні нісенітниця, як

камбрбум-літераторської організації? І чи не було б вказано нині, щоб для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів, завданням якої було б прослідити з усією серйозністю, чи дана людина душевно здорова, чи вона безнадійно поражена кожночасним камбрбумом?"¹⁶⁹

Далі Остап Грицай із задоволенням згадує про історію конкурсу, враження членів журі, пародію Косача на п'єсу в альманасі "Буря в МУРі", надрукованому видавництвом "Прометей" 1947 р. (хоча зазначає, що й сам Косач "як літератор недалеко втік від Костецького"), і ще декілька разів саркастично підкреслює припущення про психічну ненормальність автора. Отже, тільки божевільний може писати так, як Костецький (якби Грицай краще знав світову літературу, то до списку божевільних потрапили б Джойс і Музиль, Пруст і Кафка та багато інших авторів). У контексті української літератури Костецький є тричі божевільний. У творі, який він подав на конкурс, члени журі, безперечно, прочитали, окрім "камбрбуму", замах на традиційну, освячену часом, святую ідею, яка стояла й мала стояти за всією українською літературою, на самий здоровий глузд. Члени журі збагнули, що з'явився автор, у даному випадку Костецький, який скинув з себе відповідальність перед народом, перед мовою, національною культурою та традицією й почав жити за якимись іншими законами.

На їхню думку, такого роду експериментів українська література не потребувала. Безсумнівно, п'єса була експериментом, який не зовсім удався. Але члени журі взагалі не визнавали за авторами право на експерименти. Певною мірою черговий раз розігрався старий сценарій (згадаймо конфлікт Єфремова з Кобилянською, Франка з "Молодою музою" й т. д.). Представники головної, традиційної лінії культури оцінили нове не з погляду ідеального експерименту, на який має право художник, і не з погляду внутрішньої логіки культури, а з позицій політичного прагматизму. Народницький або неонародницький дискурс МУРу відточувався в боротьбі з будь-якою спробою модернізації.

Спробу сформулювати свої театральні концепції Костецький зробив у статті "Три маски", надрукованій у першому числі журналу "Театр". Йшлося про те, щоб окреслити засади театру модерності. Після першої світової війни експресіоністичний театр "витворив свій стиль маски", який був виявом світогляду й зброєю протесту¹⁷⁰. Сучасний український театр потребує своєї концепції маски, яку Костецький з'ясує дуже

плутано й неясно. Він указує на три можливості відродження маски — “утилітарну”, “стилізаційну” та “органічно-стилеву”. Очевидно, він ще сам не знає, яким має бути зміст театру масок. Власне, загальний зміст чи елементарна логіка Костецького не дуже цікавлять, головне для нього — процес писання тексту, який виглядає часом нагромадженням слів, діалогів, епізодів, часто вдалих, однак не пов'язаних певною внутрішньою доцільністю художнього тексту.

Його театр виявився не реалістичним і не соціальним, він не став також символістським чи експресіоністичним. Це був театр масок, де герої — не типи, не характери, взагалі не люди, а просто маски. В пролозі до п'єси “Близнята ще зустрінуться” Костецький оголошував:

“Уже все на світі перепробовано в театрі. Сцену заповнювали декораціями до пересичення. Її напихали меблями та іншими предметами, ніби антикварну крамничку. А тоді, навпаки, оголювали аж до задньої цегляної стіни. На кін запроваджувано фільм, коней і живих котів. Театр пережив епохи натуралізму, символізму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму, конструктивізму, динамізму, статизму, біомеханізму, дадаїзму, інтелектуалізму. Не кажу вже про геть допотопний романтизм і подібне. Пережив навіть — скажу вам по секрету — епоху тоталітаризму. Це коли була диктатура режисера”¹⁷¹.

Костецький по-різному визначає жанри кожної з своїх п'єс — мораліте, містерія, вистава в масках. Здається, останнє визначення, яке стосується п'єси “Близнята ще зустрінуться”, більш-менш підходить і до інших двох. Усі три побудовані за аналогічною схемою — дії плюс інтермедії. Всі переобтяжені сучасними театральними прийомами. Маскарад, вертеп, потік свідомості, абстракціонізм, абсурдизм та багато інших засобів, що характеризують модерністське письмо, зібрано в драмах Костецького з метою ілюстрації його літературного радикалізму. Назву ще кілька технічних прийомів, які мають концептуальне значення.

Це — уповільненість часу дії та його сконденсованість. Наприклад, дія “Спокус несвятого Антона” відбувається від дев'ятої ранку до дев'ятої вечора в неділю. Простір дії так само обмежений — дія тієї ж п'єси починається й закінчується в ліжку. Час і простір не важливі, адже “де” й “коли” не впливають на суть буття, яка залишається незмінно абсурдною.

Костецький створює картину деформованої реальності. Життя для нього не має логіки, зв'язку й сенсу. Автор зосереджений на деталях, подробицях буття. Його герої так само

живуть короткими відтинками часу. Вони спроможні бачити тільки деталі й не здатні охопити життя в його цілості.

“Треба прожити день аж до вечора. Треба обмацати кожну мить. Треба вдихнути в себе кожну річ”, — пояснює Антоніна у фіналі п’єси “Спокуси несвятого Антона”¹⁷². Лейтмотив п’єси — розрив зв’язків не лише між людьми, явищами, але й між речами. Якщо затримати погляд і слух на деталях і окремих звуках, розриваючи між ними органічні зв’язки, вийде текст Костецького.

Відповідно, в п’єсах Костецького мало дії. Задokumentалізовані деталі стають значними, але не розкривають свого значення.

Життя для Костецького є грою, а люди — акторами. Вони не мають ні суті, ні ідентичності, ні навіть обличчя. Вони є масками, за якими ховаються не люди, а голоси буття. Не ясно, хто ці абстрактні люди без облич, де і як вони живуть. Усі діалоги схожі позбавленістю сенсу. Тут Костецький, не помічаючи цього, розвиває модерністську тезу про алієнацію особи від свого “я”, помічену й підкреслену ще Фридрихом Ніцше. За Ніцше, людина взагалі не має обличчя, маску можна скинути тільки тоді, коли під нею міститиметься інша маска. “Кожна філософія приховує іншу філософію; кожна точка зору є сховком; кожне слово є маскою”. І “кожен глибокий мислитель більше боїться, що його зрозуміють, ніж не зрозуміють”¹⁷³. Однак аналогічно до того, як у прозі Костецького зовнішня, мовна деструкція заступала для нього всі інші можливі літературні завдання, так і принцип маски передовсім стосувався поверхової, формальної сторони драматургії.

П’єса “Близнята ще зустрінуться” в пролозі означалася як “маскований бал під Новий рік під час окупації”. Його учасники, тобто маски, вражають своєю банальністю. Це маленькі люди з маленькими почуттями, на зразок Еліотогого Пруфрока. Такими самими абсурдними у своїй банальності були герої оповідань Костецького на сучасну тематику. Ці оповідання мали похмурий, бекетівський колорит. Автор створив неповноцінний світ, заселений неповноцінними, навіть гидкими людьми, яких він не любить і яким не співчуває.

Саме ці люди, ці маски і є “модерними людьми”. Остання думка є провідна в усіх п’єсах Костецького:

Антон: Хочеш сказати: ми актори модерного театру?

Антоніна: Атож, хочу сказати: ми актори модерного театру”¹⁷⁴.

В іншій ситуації Валентин говорить: “Я роблю з себе штучну людину. Мистецьку людину”¹⁷⁵.

І пізніше він же: “...Я боягуз і себелюбець. Поки я не досягну ступня святості, я ношу маску. Невисокого ґатунку маску. Маску оригінальності для оригінальності. Погану маску. Зовні я просто злий і лінивий. Ви помітили?”¹⁷⁶

Маска прикриває розмивання індивідуальності, власне, є символом цього процесу. Хоча Костецький припускає, що індивідуальності взагалі ніколи не було, що це свого роду традиційний літературний міф. От актори розмовляють про Антона, який верзе нісенітниці. І тут же пояснення:

“...він уже ніби не людина. — Він табула раса. — Він кіноекран. — Крізь нього миготить потік притомності. — Він стає зримий не тільки як він, а й як воно. — Він повертається до воно. — Він і вона зливаються у воно”¹⁷⁷.

Деіндивідуалізація й дегуманізація доходять до того, що людина навіть не знає, якої вона статі. Крім того, ці люди не відають кохання, навіть секс, до якого Костецький ставиться без жодних комплексів, стає для них механічною процедурою.

У п'єсі “Спокуси несвятого Антона” дія перебивається інтермедіями, в яких “штукарі”, що, власне, розігрують дію, її ж обговорюють. Ці “актори модерного театру” мають гоголівські імена: Хома Брут, Тиберій Горобець, а третій забув своє ім'я. Гоголівські алюзії пов'язують п'єсу з чимось реальним, хоча це тільки мистецька реальність.

Такого роду інтертекстуальність ставить п'єсу в рамки певної традиції. Це традиція, з одного боку, фантазмагорії, а з іншого — пародії. Саркастичний дискурс — один із найважливіших для Костецького, хоча він не завжди йому вдається. Сарказм очевидний в імені штукарки — Смеральдіна-Гапка, він визначає характер діалогу Антона й Антоніни з кельнером ресторану, куди герої ідуть після церкви, в дусі: “Панотець Крук чудесний панотець”¹⁷⁸. Таким чином, п'єса має бути абсурдною з елементом пародії.

Паралельно з наростанням абсурдності дії руйнується, ламається мова героїв. Гра слів не має жодної логіки. Це найчастіше потік звуків, свій “камбрбум” — “мадохачьоха”, словесні фантазії, сни. Наприклад, Валентин каже: “Ревнощі — це зі світу ців, лосів та лососів”¹⁷⁹.

У фіналі деякі пояснення робить Валентин. Вони стосуються найголовнішого — масок. Герой виголошує монолог від імені “штучної людини”. З певним пафосом він захищає мас-

ку, яку “згвалтували і опідлили”, прикриваючи нею особисті й суспільні вади.

“Наша вистава — революційний протест проти природної гармонії. У вухо, нахилене до натурального звукоряду, влітає дисонанс. Музика деструкції б’є його в зуби. ... Відбувається музична містерія творення штучного світу...”¹⁸⁰

Однак часом, зовсім рідко, Костецький пробує говорити й про інші, історичні причини сучасного абсурду, сучасного порушення етичних, географічних, часових та інших параметрів життя, зокрема про недавно пережиту війну: “...Війна, що в ній я брав участь, під поруділою ганчіркою, що її чомусь називали короговою, залишила у мене зовсім собаче враження. І коли заявляють, що війна це гігієна світу, потрібна для кровообігу і так далі, коли запевняють, що взаємне пиття крові це найприродніший стан життя людства, — то я категорично проти природи. І я все від мене залежне зроблю, щоб природу заперечити. А тому, леді та джентльмени, цілуйте з усіх сил маску...”¹⁸¹

Психологічною основою театру Костецького було відчуття розпаду українського життя, так гостро осмислене хіба ще тільки Домонтовичем. Письменник замірився відбити духовний катаклізм, кризу свідомості, яких не хотіли помічати такі традиціоналісти, як Самчук або Багряний. Але тільки Домонтовичу ця тема вдалася в художньому сенсі. В Костецького вона лишилася наміром та не до кінця вдалим і продуманим експериментом.

Перекладацтво як модерністична практика

В часи МУРу Костецькому було не до перекладів. У період посиленої саморефлексії цілої літератури Костецький став одним з найактивніших аналітиків. Нова літературна ситуація, крім того, вимагала нових творів — і він писав їх. Коли зазнав фіаско МУР, а разом з ним — спроба організованого й цілеспрямованого українського літературного життя на еміграції, коли власні оповідання Костецького не викликали очікуваного резонансу, а п’єси виявилися нікому не потрібними, він переорієнтувався. Він більше не писав віршів і п’єс, а займався прозою, яка, втім, уже не була такою радикально експериментальною. Зате він зосередився на культурологічних есе. До того ж його мрія про модерністичну реконструкцію культури втілювалася в перекладанні й виданні перекладів.

1955 р. Костецький разом з Елізабет Котмаер створив невелике видавництво з символічною назвою "На горі". Все, що будь-коли робив цей письменник, мало символіку. Безперечно, в культурі були "гора" й "низ". "Гора" означала елітарність, орієнтацію на вузьке коло відповідних читачів і виправдовувала малі тиражі книжок¹⁸². Костецький любив перекладати цю назву іншими мовами: "En el Monte", "On the Mountain", а своє власне ім'я відтворювати досить дивною транслітерацією, як-от Eaghog.

Першою публікацією видавництва 1955 р. стала книжка творів ще живого тоді Томаса Стернза Еліота. Потім окремими книжками вийшли "Саломея" Оскара Вайлда (1957), твори Шекспіра — "Ромео та Джульєтта" (1957), сонети (1958), "Макбет" і "Король Генрі IV" (1961), "Вибраний Гарсія Льорка" (1958), "Вибраний Езра Павнд" (1960), "Вибраний Казимир Едшмід" (1960), "Вбивство в соборі" Т.С.Еліота в перекладі Зенона Тарнавського й "Спустошена земля" в перекладі Костецького (1963), Станіслав Єжи Лец (1965), Стефан Георге (1971), "5 віршів" Поля Верлена (1979) та ін.¹⁸³. Костецький також друкував свої переклади в журналі "Сучасність".

Костецький перекладав сам, редагував чужі переклади, як у випадку "Саломеї", перекладеної Богданом Лепким, чи "Макбета" й "Короля Генрі IV" в перекладі Тодося Осьмачки, писав розлогі передмови та післямови.

Навіть неповний перелік назв книжок видавництва "На горі", до яких доклав руку Костецький як перекладач, редактор, упорядник чи коментатор, показує, що він, як і більшість українських перекладачів, від Куліша й Франка до Лесі Українки й Зерова, мав чітку концепцію перекладацтва. Перекладацтво для Костецького стало на цей час головним способом модернізувати культуру. Тому завдання полягало не в тому, щоб перекладати класику, тим більше не фольклорні пам'ятки: йшлося про твори сучасні в сенсі їхньої модерності. За своїм філософським змістом і формою вони були співзвучні думкам Костецького. Він хотів, щоб вони стали зразками, моделями для українських читачів і авторів. На першому місці стояли два автори: Т. С. Еліот та Езра Павнд. Їхні твори мали змінити дискурс культури.

Костецький слушно вважав Езру Павнда ключовою постаттю, засновником, каталізатором провідного мистецького напрямку ХХ століття. Адже Павнд, який 1908 р. з'явився в Лондоні, в наступні десять років став у центрі літературного й мистецького авангарду. Він формулював декларації й маніфе-

сти нових літературних угруповань (імажизму, вортисизму), був літературним секретарем Вільяма Батлера Єйтса і, по суті, першим безплатним літературним агентом Джеймса Джойса, видавцем "Портрета художника в юності", він відкрив Т.С.Еліота й опублікував "Пісню кохання Алфреда Дж. Пруфрока" 1915 р., а пізніше зрадагував "Безплідну землю". Його кипуча енергія передавалася неофітам, які покликані були зруйнувати літературні канони минулого й створити нове мистецтво сучасності. І хоч, як виявилось пізніше, учні перевершили учителя, Павнд увійшов до історії літератури ХХ століття як один із найактивніших творців і теоретиків нового мистецтва.

Костецький не випадково звернувся до творчості Езри Павнда. На видання, яке Костецький підготував до його сімдесятиліття, покладалося завдання, значно ширше за звичайне вшанування видатного колеги. Ця книжка була частиною більшого плану, навіть місії, що її визначив для себе в українській літературі Костецький. Ця місія мала відіграти в ній таку ж роль, як місія Павнда в літературі американській зокрема й західній у цілому. Не випадково програмна передмова до книжки називалася "Гло поетичної місії Езри Павнда".

Для Костецького, не менш амбіційного за Павнда, важливо було стати першим перекладачем Павнда на українську мову. Настільки важливо, що він у спеціальній примітці до статті про "гло поетичної місії" сперечається за свою першість із Володимиром Державиним, який у 1953 р. вмістив три переклади з Езри Павнда в гановерському журналі "Україна і світ". Він нагадує, що в його власній статті "Гостина в печерників" за 1950 р., присвяченій Олегові Зуєвському, цитується дворядковий вірш Павнда в його, Костецького, перекладі. Ця суперечка здалася б сміховинною й дріб'язковою, якби ще раз не доводила, що Костецький вбачав у відкритті Павнда для української літератури свою велику роль, якою, звісно, не хотів ні з ким ділитися. Однак інтерес до Павнда витав у повітрі, і закономірно, що в кінці 50-х до нього звернулися молодші за Костецького люди, представники наступного літературного покоління — Богдан Бойчук і Юрій Тарнавський.

У передмові до вибраного Павнда Костецький формулює своє поняття модернізму й модерного (тобто модерністичного) мистецтва в черговий раз. У цій статті Костецький ще більш хаотичний і екстравагантний алогічний, ніж будь-коли раніше, а сама вона справляє враження фрагментів, уламків теорії, а не якоїсь цілості. Однак, спробувавши припасувати

уламки докупи, виявимо досить цікаву картину, не позбавлену певної логіки.

Передовсім Костецький обстоював у своїй статті художню плідність ідеалізму:

“Якщо ж модерний мистець переходить у світоглядний табір матеріалізму, він неминуче перестає бути модерним, неминуче стає “реалістичним”.

Як правило — він стає тоді поганим мистцем”¹⁸⁴.

Наступна ідея стосувалася зв'язків між народним, національним і модерним. У народному мистецтві Костецький у цей час вбачав міфологічну діяльність творчої особи. І народне, і модерне для Костецького було понаднаціональним, тим часом національне — обмеженим, вузьким і могло хіба що зробити внесок у процес загального синтезу нового мистецтва.

Подібно до того, як релігія створила вселюдський етичний ідеал, модерне мистецтво мало створити вселюдський естетичний ідеал. Важливо, що суть цього ідеалу лежала не у сфері буття, а у сфері духу, слова: “Модерне мистецтво бореться не проти природи божественного універсуму, а тільки проти мовного штампу в стосовній царині”¹⁸⁵. Отже, Костецький чергового разу продекларував свою підтримку мовної революції й чергового разу зазначив, що вона не мусить ламати засадничих основ буття. Павнд, між іншим, намагався зробити і перше, і друге.

Модерне мистецтво — це мистецтво символів, знаків. Саме це — його головна мова, а не та національна мова, якою пишеться твір. Відповідно, театр мав говорити виключно мовою масок. (Як це й було в Костецького.) І, відповідно, підхід до нового мистецтва не може послуговуватися старими інструментами літературного аналізу.

Костецький пише про труднощі на шляху творення нового мистецтва. Одна з них — “подолання матеріалу” (опір мови), друга — подолання середовища (опір суспільства).

Частиною естетики модерного мистецтва стала ідея нового класицизму. (Безперечно, запозичена в Т.С.Еліота, однак химерно трансформована.) “Шлях мистецтва у схемі накреслюється такий: від первісно-ритуального до роздрібненого — і від роздрібненого до символічно-монументального, а разом з тим до синтетичного”¹⁸⁶.

У модернізмі, що сприймався як нове ствердження, Костецький услід за Павндом хотів бачити синтез усіх епох і стилів. Цей синтез складався з трьох головних частин, тобто мав три щаблі.

Модернізм — мистецтво деталі, котра є символом. “Технічно це досягалося деструкцією звичного бачення, витоптаного слухання, вистояної синтакси”¹⁸⁷.

Модернізм — мистецтво багатопланового виразу. Воно передбачало вироблення техніки “симультанного сприйняття”, мистецьку віддаль, те, що Брехт називав очудненням.

Модернізм — це міфотворення. “Міт — це об’єктивізація явища. Міт — це взаємнення Я з Ти, злиття Я з Ти”¹⁸⁸. На щаблі міфу відбувається вищий мистецький синтез.

Ці теоретичні позиції, хоч би якими заплутаними вони здавалися (стаття Костецького, крім того, не позбавлена патетичної претензійності), мали прояснити розуміння творчості й постаті Павнда. Однак на закономірне запитання: що в цій статті правда, а що ні? де справжній Павнд, а де міф про нього, витворений Костецьким? — напрошується відповідь: Павнд потрібен Костецькому не тільки як зразковий письменник нового часу, а й як доказ на користь власних теорій.

В оцінках Костецького багато проблематичного. Літературні поняття й терміни часом обернуті на свої протилежності. Наприклад, в іншій статті про Павнда, “Як читати Канто”, Костецький називає цю поему традиційною й простою. Вона проста й традиційна з причини своєї синтетичності. І далі йде рецепт: “Якби хтось хотів створити такий синтетичний і традиційний твір в українській літературі, то матеріалом для нього послужили б “Слово о полку Ігоревім” та “Мертві душі”, “Сон” та “Кавказ”, “Сонячні кларнети” та “Поет”, дума “Буря на Чорному морі” та Довженкова “Поема про море”, “Майстер корабля” Юрія Яновського та “Океан” Василя Барки”¹⁸⁹.

З цього всього народжується майже математичне визначення мистецтва, яке вражає своєю поверховістю й штучністю: “Мистецькість твору визначається шляхом віднімання суспільно-ідейних елементів: якщо після віднімання щось лишається, то ця решта й є мистецтво”¹⁹⁰. Далі Костецький аналізує мистецтво “Канто”, саме мистецтво, а не його ідеї.

Стефан Георге, Казимир Едшмід, Оскар Вайлд (“Саломея”), Поль Верлен мали заповнити порожнини української культури, яка не витворила глибоко розвинутого символізму й декадансу. Символізм, декаданс і загалом цілий комплекс *fin de siècle*, який готував модернізм у Європі, слід було створити, як і сам модернізм.

Тут певна роль відводилася поету Олегові Зуєвському, який дебютував у часи МУРу, тоді ж був близьким до групи “Світання”, зокрема до Михайла Ореста. Можливо, тому Зуєвський і

не став “великою надією” українського модернізму, ця роль відійшла до Василя Барки. Хоча саме поезія Зуєвського на тлі усіх його сучасників виявилася найорганічніше модерною. Друга книжка Олега Зуєвського, “Під знаком Фенікса”, вийшла у видавництві “На горі” з передмовою Костецького 1958 р. В цій передмові Костецький доводив, що Зуєвський є символістом. Зуєвський мав стати символістом, українським Єйтсом чи українським Георге, щоб цей “європейський” напрям справдився і в українській культурі¹⁹¹.

Друга лінія Костецького-видавця полягала в друкуванні модерної драматургії. Український театр пропустив повз вуха критику Лесі Українки 50 років тому й забув про Леся Курбаса. Театр залишався найслабшим місцем української культури. І змінити це годі було сподіватися. Адже справжній театр в еміграції неможливий. Простір театру обмежувався текстом, дискурсом.

У цьому дискурсі одне з перших місць належало Шекспірові. Шекспіра пробували перекладати мало не всі українські перекладачі, але, на думку Костецького, це нікому не вдалося. З п'єсами Шекспіра експериментували Гордон Крег, Лесь Курбас, а також російські театральні модерністи. Шекспір звучав модерно у філософському і в мовному сенсі. Ця модерність полягала в подвійності гри. Його герої не були “іграшками долі”. “Усі вони, навпаки, самі граються з долею. Більш того: грають долю в усіх можливих версіях”¹⁹². Ідея життя-гри домінує в театрі самого Костецького.

Характеризуючи дві п'єси Шекспіра в перекладах Осьмачки, Костецький зупинився не тільки на деталях історії написання творів, не тільки на характеристиці часу написання. З передмов до “Короля Генрі IV” вийшла ціла історична розвідка, яка містила навіть детальну характеристику одягу того часу. В осерді цієї праці — сценічна історія “Макбета” з особливим, модерністичним акцентом на постановці Леся Курбаса.

У перекладах, на думку Костецького, мала випрацюватися нова мова літератури з відповідними пластами слів і слововживань. Таким було надзавдання перекладів. Саме такою Костецький побачив роль перекладів Шекспіра Тодося Осьмачки. Перші варіанти “Макбета” й “Короля Генрі IV” Осьмачка зробив у кінці 20-х років, наснажившись прикладом Підмогильного, який перекладав у той час Анатолія Франса. Переклади Осьмачки не були тоді надруковані. В еміграції він їх радикально, навіть концептуально переробив. Костецький порів-

нює Осьмаччин переклад “Макбета” з перекладом “Трахінінок” Софокла, здійсненим Езрою Павндою. Переклад Павнда зламав англомовну традицію відтворення античної класики “красивою” мовою.

Те ж саме, на думку Костецького, зробив Осьмачка в українській літературі: “Перша версія була залежна від попередньої літературної традиції. Другу поет-перекладач узяв у цілковито іншому плані слова. Справа не стільки в зовнішньому моменті, як-от систематичне порушення правильного розміру, скільки у намаганні, будь-що уникаючи звичних “красивостей”, засвоїти твір в українській мові за допомогою граничної конкретності щоразової словесної побудови”¹⁹³. Костецький твердив, що така “модернізація” перекладу ближча до оригіналу.

“Найістотнішу властивість шекспірівського слова у нас, як правило, переочують. Перекладавши, знижені ряди сяк-так заступають шаблонами з “народної мови” (т. т. з найштучнішого шару нашої, селянської ж би то, літератури!), а щоб віддати ряди звисочені, вдаються до епігонати неокласицизму. Хоч яка в нас нерясна шекспіріана, а все ж у ній встиг витворитися тип перекладу, робленого “красивою” мовою. Колись, працюючи в Московському Художньому театрі над “Гамлетом” і порівнювавши слово в слово подібні “красоти” російського перекладу Кроненберга з оригіналом, Гордон Крег просто жахався. Турбуватись є підстави й у нас”¹⁹⁴.

Саме з цієї причини неадекватною, на думку Костецького, є неокласична мова перекладу й сам неокласицизм. Вірш Максима Рильського “Фальстаф”, “як і все з кількісно колосального доробку Рильського, гладюсінський, поетично “правильний”, і на тому край”¹⁹⁵.

Перекладні тексти Осьмачки і, певна річ, самого Костецького досить важко й незвично читати. Наприклад, Стефан Георге, витлумачений Михайлом Орестом у неокласичній традиції перекладу й Ігорем Костецьким — у традиції модерній, звучить зовсім не однаково. Можна сказати навіть більше: це два різні Георге, з яких до оригіналу ближчий Орестів.

Усі переклади Костецького були полігоном для вербальних вправ, навіть приводом для них. Він часто перекладав не для того, щоб ознайомити читача з новим автором, а для того, щоб погратися у філологічні ігри. Така ж сама гра була притаманна вчителю — Езрі Павндові, однак цього було ще замало для успіху в перекладах самого Павнда на українську мову.

Мова Костецького набагато штучніша навіть за штучну мову Павнда, надмірність неологізмів перекладу часто не відповідає стилеві оригіналу, в якому складність образів парадоксальним способом поєднується зі словесним аскетизмом, пошуком точності. Тому Павндове Канто IV:

Palace in smoky light,
Troy but a heap of smouldering stones,
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
Hear me, Cadmus of Golden Prows!
The silver mirrors catch the bright stones and flare,
Dawn, to our waking, drifts in the green cool light;
Dew-haze blurs, in the grass, pale ankles moving¹⁹⁶

у Костецького звучить:

Палац у закуреному світлі,
Троя — лиш купа димлячого каменолому,
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
Слухай мене, Кадме Золотого Штевня!
Срібні свічада вловлюють світле каміння й палахкотять,
Світанок на пробуд леготить у зеленій прохолоді повітря,
Росяна мряка тьмарить у траві рух блідих щиколоток.

Стиль перекладів Костецького часом українізується. Цирцея з'являється в очіпку, "Со-шу макогонить у морі...", мова надто піднесена (мабуть, це має відповідати ідеї про новий класицизм), тому нейтральне дерево (tree) завжди обертається в "древу" й т. д.

Список недоліків у перекладах Костецького можна продовжувати. Якби оцінки входили в завдання цієї праці, ми б сказали, що переклади Костецького можна охарактеризувати як жакливі. Вони належать до певної традиції жакливих перекладів, яку, наприклад, втілюють переклади з Шекспіра Пантелеймона Куліша. В Костецького, однак, ця жакливість зумисна, а в Куліша зумовлена станом української мови й неопрацьованістю техніки перекладу.

Ця жакливість не перекреслює культурного й лінгвістичного значення перекладу Костецького, як і значення перекладацтва Куліша. Добір авторів для перекладу, пошук адекватної мови для відтворення іноземних, інокультурних текстів, теоретизування навколо їхнього витлумачення відігравали, як уже згадувалося, концептуальну роль. Вони мали бути засобом модернізації культури й до певної міри ним стали.

Модерністська реінтерпретація традиції

На Першому з'їзді МУРу Костецький, як пам'ятаємо, висунув заклик “неповороту назад” і розриву з усіма національними традиціями, передовсім фольклорними, народницькими, шевченківськими. “Рідне”, “наше” бачилося не опорою, а гальмом і перешкодою. Впродовж усього свого активного літературного життя Костецький пробував осмислити і сформулювати особисте ставлення до національної художньої традиції.

В повному обсязі воно втілюється у вступі до двотомника Стефана Георге, опублікованого в Мюнхені в 1968—1971 рр. І цей вступ, і саме видання — наймонументальніша праця Костецького. Двохсотсторінкова стаття у властивій для Костецького хаотичній манері торкається місця Георге в європейській культурі, його біографії, однак усе це здається тільки приводом поговорити на іншу тему — про нереалізовані можливості української літератури, про її невикористані шанси європеїзуватися, інтегруватися в ширший світ, кардинально змінити власну мову. Стаття писалася в кінці 60-х, коли Костецький пробує з'ясувати, чому в українській літературі модернізм не відбувся. Його почуття зрозумілі. Поставлене запитання більш ніж правомірне. Однак судження Костецького категорично нігілістичні і багато в чому несправедливі.

Наймодернішим українським письменником і найбільш подібним до Георге Костецький називає Сковороду. Найбільшою проблемою української літератури Костецький вважає те, що не мова Сковороди, а мова Шевченка лягла в її основу. Питання мови залишається найважливішим для Костецького. Його прозова й драматична творчість була спробою зламати цю мову. В статті про Георге він повертається до початків проблеми: “Українська літературна мова, позасумнівна річ, була б принципово відмінна від тієї, якою вона є сьогодні, якби в її основу лягла сквородинська модель. Інакшу кількісно-якісну роллю відіграли б у ній і народно-селянські елементи, елементи “котляревщини”. Мова ця була б культурною, включаючи грецький, латинський, старослов'янський шари, якими користувався Сковорода.

Костецький згадує, що мову Сковороди критикували й Шевченко, й Франко, але вважає їхню критику несправедливою. Він не помічає неорганічності мови Сковороди, в якій поєднання різних лексичних шарів було штучним і справляло враження жакливого мішанини, між іншим, властивої й самому

Костецькому. Але, як відомо, в основу української мови лягла мова Шевченка, яка звузила “українське життя до одної-єдиної теми”¹⁹⁷. Мова Шевченка стала пасткою, а на межі століть спричинилася до “катастрофи”, будучи непридатною для модернізму.

Франкові Костецький не може пробачити зневаги до Верлена та інших символістів. Для Костецького “речник прогресивного українства” мав другу сторону. Естетичну сліпоту. Він не був літературно обдарованою людиною. “Як явище стилю Франко не існує”¹⁹⁸. І це неправда. Франко не існує лише як явище стилю, який би заімпував Костецькому, тобто Франко не був представником модерного, не риторичного, не патріотичного поетичного вислову.

Особливе місце у цьому перелікові “неіснуючих” письменників посідають Леся Українка та Ольга Кобилянська. Вони найближче підійшли до модернізму, мали найбільше шансів стати модерністами, однак у цій ролі, а отже, як значні письменники, на думку Костецького, просто “не здійснилися”.

“Коли йдеться про “дів”, то, само зрозуміло, не могло бути й мови, щоб вони фігурували напівголими. Норми їхнього прилюдного буття диктувались їм у зовсім “безпосередньому сусідстві” з портретом Шевченка”, — пише Костецький з неприховуваною зневагою до них як до жінок, а також як до людей, на його думку, несміливих. Однак справа не в тому, щоб “роздягнутися”. Костецький торкається питання “літературного побуту”. Він драгується позерством, неприродністю, штучністю літературного побуту двох письменниць, чорними платтями, відбитими на відомій фотографії, зробленій у Чернівцях 1901 р., і зафіксованими в спогадах Василя Сімовича (“...я Леся Українку ніколи в іншій сукні не бачив і в іншій, не чорній, поетки я собі не уявляю. Так, як і Ольги Кобилянської, не можу собі подумати в не чорній одягу”)¹⁹⁹. Так само виключно в чорному ходила Наталя Кобринська.

Ці чорні сукні й портрети з сумними, серйозними обличчями мали замаскувати другий, ретельно приховуваний бік їхніх натур. Костецький претендує тут на відкриття приватних таємниць Лесі Українки й конфлікту культури, про який писалося в першому розділі цієї праці:

“Якби вона такими одноразовими, безприкладними засобами, якими вона жила й мислила, відтворювавши свої взаємини з дядьком Михайлом Драгомановим, своє життя з умираючим Сергієм Мержинським, своє співіснування з Ольгою Кобилянською — небувалий ще в українській літературі факт

кохання двох жінок, “хтося біленького” та “хтося чорненького”, — якби вона всім огромом свого мовного світовідчування удалася безпосередньо до читача, було б, з гарантією, усе інакше в українській літературі. Не було б їй потреби змагатися “Блакитною трояндою” чи “Лісовою піснею” з Ібсеном та Гауптманом, досягати таких сумнівних успіхів, як-от “Камінний господар”, що наздолужив хіба що відсутність в українській драмі — Шилера. Не мали б на обов’язку й наступні покоління поетів доробляти те, що родами й стилями належало до її доби...”²⁰⁰

Якщо повернутися до питання мови, то саме мова листів Лесі Українки могла, на думку Костецького, як і мова Сквороди, змінити “лінію українщини”.

Присуд Кобилянській ще жорстокіший. Якби вона пішла за своєю “нижньою свідомістю”, відвертіше заглибилася в питання статі й психології, вона могла б створити щось видатне²⁰¹. Однак вона злякалася цього, злякалася самої себе. “Страх бути запідозреною в ексгібіціонізмі досягає в неї панічних розмірів”, — пише Костецький у зв’язку з її страхом давати в друк свої фотографії й цілим листуванням навколо фотографії, опублікованої в ЛНВ 1899 р. (річн. II, т.V). Цей страх виявити себе, свій інтерес до сексуальності, страх перед Пшибишевським з його зображенням відносин між чоловіком і жінкою зруйнував Кобилянську як потенційну модерністку. Сам Костецький, якому пуританізм або сексуальні комплекси нібито не властиві, демонструє у своїй власній художній творчості цілковите невміння торкатися питань почуттів, кохання, сексу.

Василя Стефаника Костецький називає геніальним письменником. Тому що Пшибишевський відкрив йому шлях до літератури, тому що він страждав “Едиповим комплексом”, тому що він “жив не в конфлікті з дивацтвом “кінця сторіччя”, а навпаки, був у них своїм...”²⁰². Костецький не помічає, як він на свій смак витворює образ Стефаника, посилаючись виключно на листи останнього. Як тенденційно добирає з листів ті висловлювання, які підтверджують щось схоже на модерністську тривогу, критицизм до українства й нібито пошук “штуки для штуки”. (Насправді Стефанік розвивався в цілком протилежному напрямі.) Костецького захоплює літературний побут Стефаника в Кракові, участь у “Молодій Польщі”. Неважко побачити, що Костецький переносить захоплення літературним побутом Пшибишевського на Стефаника. Стефанік, як відомо з його ж таки листів, цим побутом не захоплю-

нався. Навпаки, писав до Ольги Гаморак у червні 1899 р.: “Я его (Пшибишевського. — С.П.) все боявся, аби він на мене не мав якогось впливу”²⁰³.

Стефаник, однак, так само не здійснився. Він не залишився в Кракові, не написав п'єси, а потім кількох романів, не зустрівся з Георге, не здобув замість Реймонта Нобелівську премію, і Костецький звинуватив у цьому громаду, тиск народництва, зокрема таких критиків, як Лев Турбацький.

Неокласик Зеров, на думку Костецького, заслуговує поваги за боротьбу з народництвом. Неокласики створили “культуру”. Однак неокласицизм був не тільки “антипросвітянським”, але й “антималармеанським”. Інша його вада в тому, що він обмежувався високим стилем, тобто звужував мову.

І все ж саме у 20-і роки розпочалося руйнування старої літературної мови і з'явилася “не сковородинська” і “не шевченківська”, а “остаточно українська мова”. Тут величезне місце Костецький приділяє “деструктивній праці” Семенка, Шкурупія, аспанфутуристів: “Штучно плекану цнотливість мови вони розхитали до основ, розбили й зневажили її активні складові частини, не вагалися включати в її виразові спромоги жаргон, вуличне, брутальне, блюзнірче, таке, від чого мліли спільним запамороком і просвітяни, і неокласики...”²⁰⁴ Тичина, Бажан, Свідзінський засвідчили існування багатозначної й “багатоцентрової” культури.

Костецький у радикальний, часом вульгарний спосіб прагне зруйнувати народницький канон, який складається з “Кобзаря”, “Каменяра” та “Дочки Прометей”²⁰⁵. З часів Ёвшана не лунало таких інвектив на адресу народницької культури: “Це культура інфантильна, психологія її якщо не стадна, то в усякому разі рідинно-патріархальна. У ній неможливо кроку ступити без сливе патологічного безнастанного клопоту про “національну своєрідність”²⁰⁶. Крім того, вона вузька, позбавлена літературного смаку, “не чуїна ... до реальних особистостей”, передовсім до названих вище канонічних класиків і митців узагалі.

Отже, за схемою розвитку української літератури, намальованою Костецьким, усе в ній пішло не так, як повинно було піти. Модерність не зреалізувалася, відповідно, модернізм не склався як літературна течія, стиль чи хоча б побут. У ставленні до традиції виявився крайній нігілізм Костецького. Але також і песимізм. Адже вона, по суті, виявилася нездоланною, а дискурс його теоретизування про модернізм поступово став дискурсом невдачі.

Зиновій Бережан — дискурс невдачі

70-і роки стали для Костецького часом осмислення невдачі українського модернізму. Передмова до Стефана Георге була концептуальним вступом до проблеми, післямова до Зиновія Бережана — її дальшим розвитком.

Костецький опублікував книжку Зиновія Бережана “На окраїнах ночі” 1977 р. у співпраці з Богданом Бойчуком. Це була перша (й остання) публікація покійного вже автора. Насправді він називався Зиновій Штокалко, й під цим іменем його знали в певних колах еміграційної інтелігенції як бандуриста. Крім того, Бережан мав медичну освіту й кар’єру і професійним письменником ніколи себе не вважав. За винятком кількох віршів, написаних у 60-х, уся його спадщина датована (так само Костецьким) другою половиною 40-х років із 1950-м включно. За винятком другого числа “Хорса”, яке в світ не вийшло, хоч, за словами Костецького, було готове, Бережан не пробував публікуватися. Кілька його каліграм у перекладі Елізабет Котмаер друкувалися німецькою мовою.

Всі твори Бережана вмістилися в невеликому томі обсягом менше 200 сторінок. Його проза з її мовним експериментаторством, деструкцією слова, театральністю й надміром діалогів нагадує за стилем прозу Костецького часів МУРу. Своїми повторюваними мотивами — тюрми, катастрофи, божевілья, огидності людини — вона так само близька до Костецького. Хто не здогадався про це з читання тексту, знайде підтвердження в післямові, де Костецький підкреслює схожість своїх і Бережанових поглядів, навіть висловлює тезу про спільну творчість і “спільну власність у літературному житті”²⁰⁷. За песимістичними, навіть апокаліптичними пророцтвами (“Утопія — макабрична візія загибелі людства”) проза Бережана цілком вписується в культурний дискурс повоєнної Європи. Її оригінальність у сенсі відмінності від Костецького полягає в музичності. Бережанова проза домінована музикою, певними ритмами, навіть інструментами. Однак говорити про Бережана як про сформоване літературне явище важко — текст його книжки виглядає як недопрацьований, невідредагований, часом ледве накиданий задум.

Як і в прозі Костецького, тут, по суті, нема дії, а самі тільки діалоги, що їх ведуть люди без біографій, характерів, навіть без облич. Водночас тут прочитується очевидна претензія на філософічність. Такі ідеї, як “ми є дим” або складність людського буття, проведені надто прямолінійно. Часто діалог має

ознаки обмінювання сентенціями, а афоризми з розділу “Сенітниця і нісенітниця” й короткі притчі з розділу “Короткоповідки” звучать претензійно.

Назви розділів, вигадані упорядниками, особливо такі, як “Не проза”, “Не поезія”, “Майже проза”, мають означати, що проза автора не є прозою в традиційному сенсі, так само як і поезія не є поезією в усталеному розумінні.

Дискурс такого роду заголовків-натяків продовжує післямова Костецького, з якої очевидно, що Бережан був великою мірою його витвором, його фантазією й виплеканим ним символом. Бережан післямови Костецького з його чоботами, брезентовим плащем, який порівнюється за естетичним значенням із щитом Ахілла, і вічно набитим портфелем є персонажем статті під назвою “Зиновій Бережан” і персонажем світу її автора — Костецького — між 1947-м і 1950-м роками.

Цей персонаж зліплений із кількох знайомих літературних героїв — Дон Кіхота (мав дистанцію до себе, тобто іронію), Дон Жуана (мав майже містичний успіх у жінок). Крім того, була ще “запорозька версія” козака з вусами й бандурою, який давав по таборах концерти і мав репертуар з українських дум.

Костецький признається, що йдеться “не про копію особистості, а про її побудову”²⁰⁸. І передовсім Костецькому цікавий він сам, тому він пише частково післямову, частково спогади про своє власне табірне літературне життя в Мітенвальді й Мюнхені. Акцент на “літературний побут” має теоретичне значення. “...Це було не просто життя, а стиль життя”²⁰⁹.

Стиль життя продовжував стиль писання. Так само як для Пшибишевського та його кола велику роль відігравало пиття абсенту, так для Костецького зловживання алкоголем і епатаж становили єдино можливу для модерніста поведінку. Тому скандальна вечірка у Фюрихшуле з надмірним питтям, розбиттям вазончика й викиданням у вікно Матері Божої (репродукції картини Едварда Козака) в історії культури має значення написаного тексту.

І все ж післямова не дає розуміння, як насправді почувалися “сюрреалісти” (Костецький то називає сюрреалістом Бережана, то застосовує це визначення до себе) в часи МУРу. Порівняння публікацій МУРу з оцінками Костецького показує, як часто й легко він пристосовує пізніші знання до пояснення попередніх подій. Особливо це відчувається, коли Костецький оцінює значення “Хорса”.

Історію “Хорса” в 1977 р. його головний редактор та ініціатор сприймає як драму компромісу, як нереалізовану, втраче-

ну можливість цілої літератури. Модернізм не вдався — українська література як світова також не вдалася. Для Костецького ця тотожність безсумнівна. Але тепер, у 1977 р., головне — дошукатися причини.

Костецький пише:

“Зважуся твердити, що тоді, у Фюрихшуле зачавшись, у Мітенвальді визрівши, був повнотою готовий вийти на людий новий літературно-мистецький напрям. беру на себе сміливість, якщо можна так висловитися, ретроспективно пророкувати, що цей напрям, з його повнотілою субстанцією, цілеспрямованим рухом і хистом відкритого слова, відтиснув би з шляху закордонної української літератури усе, що тоді на ньому з більшим або меншим правом борсалось, і вплинув би на її долю так, що, приміром, Нью-Йоркська група мала б зовсім іншу передісторію, геть відмінні точки відштовхування.

Тверджу й далі, так само відповідаючи за свої слова: якби на той час задумане й у собі вже здійснене розгорталось і назовні у потрібній континуації, крок за кроком, рік за роком, озброєне усім арсеналом засобів, що в таких випадках необхідні для просування у дедалі нові простори, — у світовій літературі, уперше за її історії, утворилось би нове поняття: література українська.

“Перед заслоною Бога і людей” (оповідання З. Бережана. — С.П.) стосується хронологічно до часу, коли ні про яких Бекетів, Іонесків, Адамових не то що чутки, а й гадки не було. Що з ними та когортами їхніх епігонів і взагалі подібних авторів покривається від 50-х років поняття модерної літератури, то це виключно тому, що вони заповнили повоєнну порожнечу, в якій не спромоглося своєчасно посісти позиції оте краще, оте доцільніше, що було б здатне (і таки було здатне!) дати справі інший зворот.

Це тільки вихоплені на ходу, навмання, приклади з того, про що можна писати цілі соціологічні розвідки, ба — на чому б можна заснувати окрему дисципліну під назвою: історія непроникання української літератури у світову. А три наведені прізвища, до речі, можуть найнесхибніше спростувати відоме епохально-ледаче виправдання цієї історії: аргумент “бездержавності”. Які, справді, держави репрезентують усі троє названих, — усі троє, мов навмисне, принципові емігранти?

Імператив “насамперед держава” для нас, хвалити Бога, не існував, тут ми чисті...

Бекет, Іонеско й Адамов, звичайно, були емігрантами, але в еміграції прийняли чужу, тобто французьку, культуру й саме як французькі автори прославилися. Отже, цей аргумент Костецького некоректний. Його ідеал аполітичної літератури найскоріше походить із глибокого комплексу меншовартості еміграційної культури, симптоми якого знаходимо в його інших, пізніших писаннях.

Костецький зупиняється ще на кількох причинах невдачі модернізму. По-перше, бракувало авторитетного теоретика, який би виступив на захист напряду й обґрунтував його концепцію. Такого собі Вільяма Мориса, яким він був для прерафаелітів, чи Віктора Шкловського, яким він був для лефівців.

По-друге, і це найголовніше, бракувало членів, “людського матеріалу”. “...Пробували вербувати. Але з тих вербованих ніхто не витримав іспиту”²¹¹.

У статті про Бережана знаходимо критичне переосмислення МУРу в цілому. Критики в ньому боролися між собою за вплив, журнали друкували надто багато макулатури. “Хорс” був еkleктичним, адже його редагували аж три редактори. Костецький їх не називає, однак ми знаємо, що, окрім нього самого, йдеться про Петрова й Шереха. Якоюсь мірою Костецький звинувачує в еkleктичній лінії журналу Шереха, який був плюралістом, тобто дипломатом, і нікого не хотів образити.

Костецький не бажав згадувати чи забув, що концепція “Хорса” в 1946 р. не була такою, як йому здавалося в 1977-му, що вона не передбачала ні ясно поставленого завдання модернізму, ні спроби інтеграції зі світовою літературою. “Хорс” був компромісним, і вина в цьому лягає не на Шереха й тим більше не на Домонтовича, а на його головного редактора — Костецького, який точно не знав, що саме хотів зробити.

Вирок Костецького “Хорсові” був ви роком і собі самому, свої власній невдачі в справі модернізації української культури.

Василь Барка — дискурс псевдомодернізму

У післямові до творів Бережана Костецький згадує про ту роль, яка покладалася на Василя Барку. Він був найвищою “корогвою” з-посеред вербованих Костецьким модерністів. Він — як найбільша надія — став пізніше (треба сказати, значно пізніше) його найбільшим розчаруванням.

Василь Барка — “модерніст” — вигадка Костецького. Костецький відгукнувся рецензією в “Арці” на його першу книжку

“Білий світ” (Мюнхен, 1947) і спробував інтегрувати його в модерністський рух. Для Шереха він був так само “корогвою”, але національно-органічного стилю. Шерех (у своїй хронологічно першій ролі Гр. Шевчука) написав хвалебну післямову до книжки “Білий світ”.

У часи МУРу Барка видав також поетичну збірку “Апостоли” (Мюнхен, 1947) й окремим відбитком статтю про Данте під патетичною назвою “Данте Аліг'єрі — громадянин, поет, пророк” і підзаголовком: “Західноєвропейська література доби Відродження”. Інтерес до Данте, як відомо, становив частину модерністського дискурсу Еліота й Павнда. Мине понад 20 років, і Костецький у видавництві “На горі” опублікує фрагменти Данте в перекладі Барки й напише до цього видання передмову. В тому ж видавництві Костецький 1956 р. надрукує “Трояндний роман” Барки з паралельним німецьким перекладом Елізабет Котмаер. Це засвідчить особливий статус письменника, адже видавництво переважно друкувало переклади іноземних авторів на українську мову.

У 1977 р. Костецький поставить ряд риторичних запитань: “...чому про те, що один з найбільших українських поетів нашого часу ходить Сентрал-парком босий, старанно засунувши подерті шкарпетки в кишеню, знають тільки в українських колах? Чому він не подбав про те, щоб з того став літературний факт, який стряс би всю Америку, всю Північну і Південну, а з тим і цілий світ? Не кажучи вже про інше: наскільки простіше було б тоді, ніж є тепер, пропагувати у цьому світі й його творчість. А так ось те саме: у порожнечу, яка зяяла і ждала, українець не здогадався встрибнути. Ну, й встрибнув, отже, Алан Гінзберг”²¹².

Однак, щоб стати “світовим” поетом, мало ходити босоніж по Сентрал-парку, так само мало ламати звичну поетичну мову й нагромаджувати неологізми.

Мова Барки заводила в оману не тільки Костецького. Поети Нью-йоркської групи так само симпатизуватимуть Барці, виявляючи цим і невміння бачити текст у повному обсязі, і деяку поверховість власного модерністського дискурсу. Барчині неологізми й деструкція мови приховують маленький, вузький патріархальний світ, який зводиться до “України”, яка, у свою чергу, є селом з білими хатками та ідилічними селянами. Колективізація, голод, комунізм, безбожництво зруйнували цей світ, відтак усі Барчині тексти присвячені розповіді про цю катастрофу, а в певному метафізичному сенсі — спро-

бі відродити цей світ хоча б шляхом його поетичної ідеалізації.

Псевдомодерністський дискурс Барки найкраще розкриває його есеїстика, широко друкована журналом “Сучасність” і зібрана в таких його книжках, як “Правда Кобзаря” (Нью-Йорк, 1961), “Хліборобський Орфей, або Кларнетизм” (Мюнхен, 1961), “Вершник неба” (1965) та ін. Барка, як і Костецький, пробує дати свою інтерпретацію національної літературної традиції. Але ця реінтерпретація не передбачає деканонізації. Маємо справу зі знайомим народницьким іконостасом з деякими змінами в каноні. Тут на третьому місці після Кобзаря й Каменяра поставлено Хліборобського Орфея (Павла Тичину). Тичина в цій схемі Барки є не європейським, а народним, сільським поетом.

Уже назва книжки про Шевченка “Правда Кобзаря” може слугувати вичерпним ключем до її дискурсу. Автор оперує словом “народ” у традиційному стилі, його поет — “...войовник і мученик за народну правду”²¹³, істинний християнин, який “оспіває”, “прославляє”, “передбачає” (зокрема комуністичну систему), втілює погляди — “антимоскалізм”, “християнство” й т. д. Барка з особливим пафосом критикує радянські “фальсифікації” Шевченка, однак, як і його ненависні опоненти, доходить висновку, що Шевченко — “істинно народний поет”.

Книжка про Тичину присвячена розкриттю української традиції “кларнетизму”, яка складається з сопліки Сковороди, кобзи Шевченка та “кларнетів сонця” Тичини. Якщо розшифрувати цей досить прозорий дискурс, то йдеться про опору на традицію народної пісні й думи, що нібито об’єднує трьох названих авторів і цілу українську поетичну лінію. Остання не має нічого спільного з “чужими” літературами чи їхніми впливами, зокрема з західними символістами: “Походячи з тисячолітнього джерела побожності, просвітлений патос раннього Тичини зрівноважувався, ніби — в музичний “гетеанізм”. Ми б марно шукали тут докорінної подібності до музицизму поетів символістичного напрямку на Сході Європи, для яких стихія звучання, з таємних глибин, “гієрогліфічно” виступаючи в явищах видимого світу, надає їм вищого, тойсвітнього значення (зокрема в О.Блока)... Родовідний зв’язок відкривається в літургійній співності...”²¹⁴

Барка постійно вживає слово “модернізм”, яке для нього означає нове перетворення “пісні і думи” у творах Філянського, Олеся, Чупринки, Вороного. Їх, а також Чумака, ставить високо як “виразно національних” поетів, котрі готували

грунт для приходу Тичини. Однак слово “модернізм” не має тут чіткого сенсу.

З одного боку, модернізм — формула похвали, модерний означає добрий. Барка вітає звільнення Тичини від “літературного народництва з його локальними “програмовостями” і самообмеженнями”²¹⁵. З іншого — “модерні “ізми” викликають у Барки зневагу. Він говорить, що “творчі пориви” Тичини пізніше (у 20-х) послабилися через “модерний інтелектуалізм”²¹⁶. Загалом інтелектуалізові й розумові Барка не довіряє. Надмірний розум веде до божевілля, як це сталося з Хлебниковим. Віршування Тичини є ніби “модерністичним”, насправді ж воно “з найтеплішою барвою народомовною, з “селянськістю” стильової приналежності”²¹⁷, а “Дума про трьох Вітрів”, приналежачи до модерності, зосталась вірна духові поетичного слова селян”²¹⁸. Нарешті, Барка з пієтетом посилається на оцінки Єфремова, а це так само симптом певного, далеко не модерного дискурсу.

Барка не знає, не розуміє й не бажає розуміти, що є “Захід” у ХХ столітті або те, що Петров окреслював поняттям “наш час”, ніколи не згадує про існування американської літератури, в оточенні якої він прожив більшу частину свого життя. Коли він пробує дати оцінку “Заходові”, то ця оцінка виявляється феноменально наївною й патетичною:

“Часом і тепер чути нарікання декотрих визначних авторів на “порожнечу”, але то переважно — вираз особистої розчарованості. Для сучасного покоління Захід, за довгі сторіччя, наскарбував багатство духовної творчості, повної правд”²¹⁹.

Барка у своїх критичних творах, по суті, не посилається на авторів ХХ століття. Його західні автори: Гайне, Гете, Гегель, Б. Б'єрнсон, Вергарн, Шелі, Ередія (у зв'язку з Зеровим), французькі “прокляті” поети, Ш. Вільдрак, Р. Тагор, Петрарка, Метерлінк. Із ХХ віку — Маринетті, Аполінер, сюрреалісти — Т. Тзара, П. Реверді, П. Елюар, Ф. Супо, А. Бретон, Л. Арагон. Останні шість імен перелічено один раз побіжно. З сучасних авторів Барка згадує А. Тойнбі та екзистенціалістів. Камю для нього зневірився в екзистенціалізмі²²⁰. З цього можна здогадатися, наскільки приблизне уявлення український автор має про екзистенціалізм. У деяких інших випадках, як-от у статті про поезію Богдана Бойчука “Трагізм і сила щирості” (1969), Барка мимохідь згадує Ясперса, Юнга, Бубера, Теяра де Шардена, але ці імена лишаються поза його головною аргументацією. Барка не помічає, що його мислення обмежується рамками російської культури. Все у нього звиряється за Гоголем, Пушкі-

ним, Лермонтовим, Достоевським, Тютчевим, Блоком, Хлебниковим, Белим та ін. “Так, як Хлебников” чи “Не так, як Хлебников”, — головна модель думання Барки.

Релігійність і церква (“жона, одягнута у сонце”)²²¹ — єдині опори цього світу. Есе на релігійні теми, які точніше б назвати проповідями, зібрані в книжці “Вершник неба”, писалися в 1953—1954, 1961—1962 рр. “Весь матеріалізм і безвиглядне строєння з ним, — пише Барка, — це модерний міг Вавилонської вежі...”²²² Сьогоднішній світ хворий. З цим діагнозом міг би погодитися Павнд чи Еліот, однак у Барки хвороба світу містить в собі атеїзм, безбожництво, нарешті, російський комунізм. Крім того, “світ” Барки — це не весь світ чи та його частина, яка традиційно називається Європою, або Заходом, а Україна, Росія, СРСР і ще, можливо, давня Юдея, батьківщина Христа. У зв'язку з Христом прославляється Матір Божа й мати Україна. Жінок у світі Барки нема, є тільки матері. Так само, як нема чоловіків. Усі люди безстатеві.

Барка вірить, що церква підніметься після комуністичних переслідувань, і, звичайно, дає рецепт для народу: “Наш народ, мов єрусалимський прозрілець, повинен мати тільки одну відповідь: “Вірую, Господи!”²²³ Все побудовано не на аргументах, а на переліку цитат, висловлювань. Тези підтверджуються пафосом, а не логікою викладу. Барка агітує не за релігійність філософського, еліотівського плану, а релігійність консервативну, середньовічну.

Хто є у світлі цього сам Барка? Не визнаний світом український модерніст із потенціалом Алана Гінзберга чи ізольований від світу “геній” діаспори, культурного гетто, який упродовж 50 років активного писання в околицях Нью-Йорка реанімує естетику, яка захиталася ще наприкінці XIX століття зусиллями спочатку Лесі Українки й Кобилянської, а пізніше “Молодої музи”, “Української хати”, неокласиків, футуристів, нарешті, Петрова й самого Костецького? Здається, відповідь не залишає сумнівів. Вона розкриває так само слабку сторону будованого Костецьким модернізму. У цьому модернізмі мовна деструкція, зовнішній епатаж були важливіші за глибинну культурну переорієнтацію культури, філософське осмислення людського буття модерного часу.



Попри песимізм і невдоволеність собою в 70-х роках, модерністична спроба Ігоря Костецького була симптоматичною й

важливою. Через його переклади та організовані ним видання українська література прилучалася до модерністичної революції, хоч і з деяким запізненням, однак тоді, коли вона ще не стала цілковитою історією й мертвою класикою. Принаймні Т. С. Еліот, Езра Павнд та Гордон Крег ще були живі й навіть обмінювалися з Костецьким листами. Крім того, як най-послідовніший нігіліст свого часу, Костецький прилучав українську культуру до певного загальноєвропейського руху. Нігілізм, за визначенням Гайдегера, — “це рух в історичному звершенні, а не просто які-небудь погляди, не яке-небудь вчення, що їх хто-небудь поділяв або дотримувався. Нігілізм рухає історичне звершення, як може рухати його ще майже не розпізнаний фундаментальний процес усередині долі народів Заходу. З цієї ж самої причини нігілізм не тільки історичне явище поряд з іншими, не тільки духовна течія, яка зустрічалась би в історії Заходу поряд з іншими, поряд з християнством, гуманізмом, просвітництвом”²²⁴.

У цьому сенсі вербальні експерименти мають філософське значення як частина процесу переосмислення мови. Костецький не спромігся змінити мову культури та її центральний дискурс. Експерименти цього самотнього модерніста залишилися на маргінесі. Однак нігілістична лінія Костецького свідчила не про занепад культури, як твердили його численні опоненти, а про її зрілість. Деструктивна робота Костецького відіграла свою конструктивну роль. Якщо йому не вдалося зруйнувати народництво, домінуючу традицію й створити модернізм як впливову течію, то принаймні він заклав основи певного дискурсу інакшості, в якому було місце для модерного Заходу Еліота, Павнда, Лорки, експериментів з театром, якщо не в реальному театрі, то бодай на текстовому рівні, для експериментів у прозі з “потокком свідомості” й “автоматичним письмом”, теорій про модерністичний синтез, міф, символ, знак, мистецьку мову, нарешті, для іншої, нетрадиційної інтерпретації національної традиції.

Своїми вдалими й невдалими спробами, самим своїм існуванням Костецький готував ґрунт для нового покоління українських митців, яким не довелося починати на голому місці і які сміливо й одразу назвали себе модерністами. Йдеться про Нью-Йоркську групу, що оголосила про своє існування в середині 50-х років.

Примітки

- ¹ Детальніше про ді-пі в цілому див.: *The Refugee Experience: Ukrainian Displaced Persons after World War II* / Ed. by Wsevolod Isajiw, Yury Boshyk, Roman Senkus. — Edmonton, 1992; *Boshyk Yu., Balan B. Political Refugees and "Displaced Persons", 1945—1954: A Selected Bibliography and Guide to Research with Special Reference to Ukrainians.* — Edmonton, 1982.
- ² *Шерех Ю.* Юрій Шерех (1941—56). (Матеріали для біографії) // *Шерех Ю.* Не для дітей. — Нью-Йорк, 1964. — С.18.
- ³ *Шерех Ю.* Українська еміграційна література в Європі 1945—1949 // Там само; *Шерех Ю.* МУР і я в МУРі // *Шерех Ю.* Третя сторожа. — К., 1993; *Державин В.* Три роки літературного життя на еміграції 1945—1947. — [Б.м.], 1948; *Самчук У.* Планета ді-пі. — Вінніпер, 1979.
- ⁴ *Грабович Г.* "Велика література" // Сучасність. — 1986. — Ч. 7—8 (англійською мовою стаття надрукована в уже згадуваній кн. "The Refugee Experience...").
- ⁵ Там само. — С. 49.
- ⁶ Детальний список опублікованих творів, а також членів МУРУ див. у статті Ю. Шереха "Українська еміграційна література в Європі" (с. 246—247).
- ⁷ Див.: *Шерех Ю.* МУР і я в МУРі.
- ⁸ Там само. — С. 491.
- ⁹ *Багрянний І.* Думки про літературу // МУР. — Збірник I. — Мюнхен; Карлсфельд, 1946. — С. 25.
- ¹⁰ Про психологічний комплекс почуттів цього часу пише Г. Грабович, зокрема акцентуючи увагу на комплексі вцілілого (survivor complex). (Вказ. праця. — С. 52).
- ¹¹ МУР. — Збірник I. — С. 3.
- ¹² Там само. — С. 4.
- ¹³ Там само.
- ¹⁴ *Шерех Ю.* Стили сучасної української літератури на еміграції // *Шерех Ю.* Не для дітей. — С. 182.
- ¹⁵ *Struk D. H.* Organizational aspects of DP literary activity // *The Refugee Experience...* — P. 224—225.
- ¹⁶ Див. статтю В. Петрова "Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)" (Світання: Науково-літературознавчий збірник. — 1946. — Ч. 2. — С.43—53).
- ¹⁷ Про це детально пише Ю. Шерех у передмові до кн. "Не для дітей" (с. 28).
- ¹⁸ *Шерех Ю.* МУР і я в МУРі. — С. 495.
- ¹⁹ Там само. — С. 496.
- ²⁰ Театр-студія Й. Гірняка та О. Добровольської. — Нью-Йорк, 1975. — С. 33.

- 21 За даними В. Ревуцького, в таборах працювало вісімнадцять театрів: The Refugee Experience... — Р. 307.
- 22 *Косач Ю.* Вільна українська література // МУР. — Збірник II. — Мюнхен; Карлсфельд, 1946. — С. 57.
- 23 *Шевчук Гр.* Без металевих слів і без зітхань даремних // Арка. — 1947. — Ч. 1. — С. 10.
- 24 Там само. — С. 1.
- 25 *Самчук У.* Велика література // МУР. — Збірник I. — С. 45.
- 26 Там само.
- 27 Там само. — С. 51.
- 28 Арка. — 1947. — Ч. 1. — С. 1.
- 29 *Самчук У.* З книги Битія // МУР: Альманах. — 1946. — Ч. 1. — С. 132.
- 30 *Jauss H.R.* Toward an Aesthetic of Reception. — Minneapolis, 1982. — Р. 9.
- 31 *Грицай О.* Мала чи велика література? // МУР. — Збірник I. — С. 82—86.
- 32 *Самчук У.* Відкритий лист до д-ра Остапа Грицайя // МУР. — Збірник II. — С. 97—100.
- 33 Там само. — С. 99.
- 34 *Багряний І.* Вказ. праця. — С. 35.
- 35 Там само. — С. 31.
- 36 *Шерех Ю.* Не для дітей. — С. 182.
- 37 Там само. — С. 192.
- 38 Там само. — С. 197.
- 39 Там само. — С. 213.
- 40 Там само. — С. 223.
- 41 Там само. — С. 20.
- 42 *Косач Ю.* Вказ. праця. — С. 51.
- 43 Там само. — С. 56.
- 44 Там само. — С. 58.
- 45 Там само. — С. 56.
- 46 Там само. — С. 59.
- 47 *Шерех Ю.* В обороні великих // МУР. — Збірник III. — Регенсбург, 1947. — С. 20.
- 48 *Костецький І.* Український реалізм ХХ сторіччя // Там само. — С. 33.
- 49 Там само.
- 50 Там само.
- 51 *Самчук У.* Велика література. — С. 40.
- 52 *Костецький І.* Вказ. праця. — С. 33.
- 53 Там само. — С. 34.

- 54 *Шерех Ю.* Не для дітей. — С. 195.
- 55 *Костецький І.* Вказ. праця. — С. 35.
- 56 Хорс — один з давньослов'янських богів. Епіграфом до журналу стали рядки Ю. Клена:
... Україно спрагла,
Ясного Хорса квіте золотий,
До сонця обертаєш чоло смагле
І стежиш пильно слід його тривкий!
- 57 З компасом // Хорс. — Регенсбург, 1946. — С. 3.
- 58 Там само. — С. 4.
- 59 Там само.
- 60 Там само. — С. 5.
- 61 Там само. — С. 42.
- 62 У своїх мемуарах "МУР і я в МУРі" Ю. Шевельов називає Володи-мира Кримського людиною в літературі випадковою. Окрім нього, за журналом стояв Юрій Клен, який насправді визначав його мистецькі орієнтації.
- 63 Звено (Инсбрук). — 1946. — Ч. 1. — С. 4.
- 64 Там само. — С. 3.
- 65 Там само. — С. 5.
- 66 *Розорек Г.* Камо ж, кінець кінцем, грядеши? // МУР: Альманах. — С. 181.
- 67 Там само. — С. 183.
- 68 *Петров В.* Історіософічні етюди // МУР. — Збірник II. — С. 9.
- 69 *Шерех Ю.* Не для дітей. — С. 191.
- 70 Там само. — С. 192.
- 71 Там само.
- 72 *Косач Ю.* Вказ. праця. — С. 64.
- 73 *Багрянний І.* Вказ. праця. — С. 33.
- 74 *Шерех Ю.* Не для дітей. — С. 185.
- 75 *Шерех Ю.* Року Божого 1947 // Нові дні (Торонто). — 1951. — Ч. 15. — С. 16.
- 76 *Косач Ю.* Вказ. праця. — С. 64.
- 77 *Костецький І.* Вказ. праця. — С. 35.
- 78 Там само.
- 79 Там само. — С. 36.
- 80 *Бережан З.* На окраїнах ночі. — Штутгарт; Нью-Йорк, 1977. — С. 231.
- 81 *Косач Ю.* Театр екзистенціалізму // Арка. — 1947. — Ч. 1. — С. 9.
- 82 *Косач Ю.* Нотатка про сюрреалізм // Там само. — Ч. 2. — С. 17.
- 83 *Лисько З.* Джемзова недуга // Там само. — 1948. — Ч. 2. — С. 50.
- 84 *Шевчук Гр.* Без металевих слів і без зітхань даремних. — С. 10.

- 85 Арка. — 1947. — Ч. 6.
- 86 Там само.
- 87 *Шерех Ю.* Прощання з учора. “Коли ж прийде справжній день?” // *Шерех Ю.* Друга черга. — Нью-Йорк, 1978. — С. 263.
- 88 *Соловій Ю.* Чи сучасне наше сучасне мистецтво? // Арка. — 1948. — Ч. 3—4.
- 89 *Кримський В.* Жорж Бернанос і проблеми нашого часу // Там само. — Ч. 5.
- 90 *Гніздовський Я.* Український гротеск. Про Дон Санча Пансу і його лицаря з Манчі // Там само. — 1947. — Ч. 6.
- 91 *Шерех Ю.* Думки проти течії. — Мюнхен, 1948. — С. 77.
- 92 Там само. — С. 61.
- 93 Арка. — 1948. — Ч. 5.
- 94 *Кримський В.* Вказ. праця. — С. 11.
- 95 *Косач Ю.* Золота тростина. Література Католицької онови у Франції // Арка. — 1948. — Ч. 5. — С. 8.
- 96 *Гніздовський Я.* Вказ. праця. — С. 6.
- 97 Літературні покоління // МУР. — Збірник II. — С. 3.
- 98 А все через тих експериментаторів // Арка. — 1947. — Ч. 4. — С. 48.
- 99 Похід (Гайденав). — 1946. — Ч. 1. — С. 4.
- 100 *Шерех Ю.* Року Божого 1946 // Арка. — 1947. — Ч. 2—3. — С. 2.
- 101 *Шерех Ю.* Року Божого 1947. — С. 14.
- 102 *Шерех Ю.* Думки проти течії. — С. 68.
- 103 Там само. — С. 63.
- 104 Там само. — С. 64.
- 105 Там само. — С. 67.
- 106 Там само. — С. 70.
- 107 *Шерех Ю.* Українська еміграційна література... — С. 249.
- 108 Є підстави вважати, що псевдонім “Борис Веріго”, яким підписана стаття “Маси, техніка й лібералізм. (З приводу книги Хосе Ортеги-і-Гасета “Повстання мас”)” (Орлик. — 1948. — Ч. 3), — так само належить Віктору Петрову.
- 109 *Крутицький Б.* Теорії доби і сучасність // Орлик. — 1947. — Ч. 8. — С. 7.
- 110 Про це детальніше пише М. Шкандрій у статті “Історія, стиль, епоха, культура: до проблеми періодизації у Дмитра Чижевського” (Слово і час. — 1995. — № 7. — С. 30—35).
- 111 *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи. — Авгсбург, 1948. — С. 7.
- 112 *Петров В.* Історіософічні етюди. — С. 7.
- 113 Там само. — С. 17.
- 114 Там само. — С. 11.

- 115 *Sartre J.-P.* Existentialism and Human Emotions. — New York, 1957. — P. 50.
- 116 *Бер В.* Сучасний образ світу. Криза класичної фізики // Арка. — 1947. — Ч. 1. — С. 2.
- 117 Там само.
- 118 Там само. — С. 6.
- 119 *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // Вопросы философии. — 1992. — № 7. — С. 137.
- 120 Там само. — С. 142.
- 121 Там само.
- 122 *Петров В.* Історіософічні етюди. — С. 8.
- 123 *Домонтович В.* Без ґрунту // *Домонтович В.* Проза: В 3 т. — Нью-Йорк, 1988. — Т. 2. — С. 356—357.
- 124 *Бер В.* Засади естетики // МУР. — Збірник I. — С. 11.
- 125 Там само. — С. 9.
- 126 Там само. — С. 10.
- 127 *Бер В.* Екскурси в мистецтво // Рідне слово. — 1946. — Ч. 12. — С. 58.
- 128 *Домонтович В.* Без ґрунту. — С. 276.
- 129 *Бер В.* Засади естетики. — С. 13.
- 130 Там само. — С. 16.
- 131 Там само. — С. 17.
- 132 Там само. — С. 20.
- 133 *Петров В.* Історіософічні етюди. — С. 9.
- 134 Там само. — С. 17.
- 135 *Петров В.* Християнство і сучасність // Орлик. — 1947. — Ч. 2. — С. 15.
- 136 Там само. — С. 17.
- 137 *Бер В.* Сучасний образ світу... — С. 5.
- 138 *Петров В.* Християнство і сучасність. — С. 17.
- 139 *Петров В.* Історіософічні етюди // МУР. — Збірник III. — С. 9.
- 140 *Шерех Ю.* Прощання з учора... — С. 279—280.
- 141 *Марксмен Р.* Філософія одної повісті // Літературно-науковий вісник (Регенсбург). — 1948. — Ч.1. — С. 144.
- 142 *Бер В.* Екскурси в мистецтво. — С. 64.
- 143 *Петров В.* Діячі української культури — жертви більшовицького терору. — К., 1992. — С. 65.
- 144 Там само.
- 145 *Домонтович В.* Без ґрунту. — С. 419.
- 146 Там само. — С. 452.
- 147 Там само.

- 148 *Домонтович В.* Болотяна Лукроза I // *Домонтович В.* Проза. — Т. 2. — С. 219.
- 149 *Петров В.* Микола Зеров та Іван Франко // *Рідне слово.* — 1946. — Ч. 6. — С. 37.
- 150 *Петров В.* Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945). — С. 49.
- 151 Там само. — С. 45.
- 152 Орлик. — 1947. — Ч. 5—6.
- 153 Арка. — 1948. — Ч. 3—4. — С. 38.
- 154 Там само.
- 155 Там само. — С. 40.
- 156 Див., наприклад, статті Остапа Грицяя “Банкрот літератури” в журналі “Орлик” (1947. — Ч. 9—12) і Василя Чапленка “Циган непутить наше письменство (Огляд діяльності одного “сюрреаліста”)” (Нові дні. — 1947).
- 157 Цит. за: *Соловій Ю.* Відвідини “На горі”: Спроба інтерв’ю з додатком практичної есхатології // *Сучасність.* — 1962. — Ч. 11. — С. 35—36.
- 158 Цит. за: *Kenner H.* The Poetry of Ezra Pound. — University of Nebraska Press, 1985. — P. 4.
- 159 МУР. — Збірник III. — С. 36.
- 160 Там само.
- 161 Цит. за: *Faulkner P.* Modernism. — London, 1977. — P. 31.
- 162 *Шерех Ю.* Не для дітей. — С. 200—201.
- 163 *Державин В.* Ігор Костецький і нове мистецтво новели // *Костецький І.* Оповідання про переможців. — Мюнхен, 1946. — С. 25.
- 164 *Костецький І.* Там, де початок чуда. — Мюнхен, 1948. — С. 4.
- 165 Там само.
- 166 *Костецький І.* Советская театральная политика и система Станиславского // Інститут по изучению СССР. — Исследования и материалы. Серия II (ротаторные издания). — Мюнхен, 1956.
- 167 Згадка про ці лекції міститься в щоденнику актора театру-студії В. Змія. Цит. за: Театр-студія Й. Гірняка та О. Добровольської. — С. 180—181.
- 168 *Faulkner P.* Op. cit. — P. 22.
- 169 Цит. за: *Костецький І.* Театр перед твоїм порогом. — Мюнхен, 1963. — С. 6.
- 170 *Костецький І.* Три маски // Театр (Мюнхен; Авгсбург). — 1946. — Ч. 1. — С. 14—15.
- 171 *Костецький І.* Театр перед твоїм порогом. — С. 117.
- 172 Там само. — С. 113.
- 173 Цит. за: *Hayman R.* Nietzsche: A Critical Life. — New York, 1980. — P. 291 (*Nietzsche.* Jenseits von Gut und Bose. — S. 489, 290).

- 174 *Костецький І.* Театр перед твоїм порогом. — С. 28.
- 175 Там само. — С. 59.
- 176 Там само. — С. 60.
- 177 Там само. — С. 76.
- 178 Там само. — С. 34.
- 179 Там само. — С. 100.
- 180 Там само. — С. 103—104.
- 181 Там само. — С. 104.
- 182 Стефан Георге вийшов тиражем 300 примірників, Езра Павнд — 500 примірників, “Макбет” і “Король Генрі IV” — 700 примірників, але навіть ці тиражі не розходилися швидко.
- 183 Детальніше про діяльність та про концепцію видавництва “На горі” див. інтерв’ю на цю тему Ігоря Костецького та Елізабет Котмаєр: *Соловій Ю.* — Вказ. праця.
- 184 Вибраний Езра Павнд. — Мюнхен, 1960. — С. 7.
- 185 Там само. — С. 9.
- 186 Там само. — С. 10.
- 187 Там само. — С. 13.
- 188 Там само. — С. 14.
- 189 Там само. — С. 123.
- 190 Там само. — С. 124.
- 191 *Костецький І.* Як читати вірші Зуевського // *Зуевський О.* Під знаком Фенікса: Поезії. — Мюнхен, 1958.
- 192 *Шекспір В.* Макбет. Генрі IV. — Мюнхен, 1961. — С. 174.
- 193 Там само. — С. 48.
- 194 Там само. — С. 171.
- 195 Там само. — С. 192.
- 196 Палац у задимленому світлі,
Троя — лише купа спаленого каміння,
ANAXIFORMINGES! Augunculeia!
Слухай мене, Кадме золотого стерна,
Срібні дзеркала ловлять яскраві камені й спалахи,
Світанок з нашим пробудженням пливе в зеленому прохолодно-
му світлі,
Росна імла застилає рух у траві блідих щиколоток. (Підрядко-
вий переклад мій. — С. П.)
- 197 Вибраний Стефан Георге: У 2 т. — Штутгарт, 1968—1971. — Т. 1. — С. 126.
- 198 Там само. — С. 140.
- 199 Спогади про Лесю Українку. — К., 1971. — С. 192.
- 200 Вибраний Стефан Георге. — Т. 1. — С. 148—149.
- 201 Там само. — С. 153.
- 202 Там само. — С. 159.

- 203 Цит. за: Там само. — С. 173.
- 204 Там само. — С. 184.
- 205 Там само. — С. 187.
- 206 Там само.
- 207 *Бережан З.* На окраїнах ночі. — С. 191.
- 208 Там само. — С. 180.
- 209 Там само. — С. 190.
- 210 Там само. — С. 192—193.
- 211 Там само. — С. 195.
- 212 Там само.
- 213 *Барка В.* Правда Кобзаря. — Нью-Йорк, 1961. — С. 6.
- 214 *Барка В.* Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. — Мюнхен, 1961. — С. 6.
- 215 Там само. — С. 28.
- 216 Там само. — С. 24.
- 217 Там само. — С. 34.
- 218 Там само. — С. 57.
- 219 *Барка В.* Правда Кобзаря. — С. 260.
- 220 Там само. — С. 260—261.
- 221 *Барка В.* Вершник неба. — Нью-Йорк, 1965. — С. 30.
- 222 Там само. — С. 10.
- 223 Там само. — С. 55.
- 224 *Хайдеггер М.* Слова Ницше “Бог мертв” // Вопросы философии. — 1990. — № 7. — С. 148.

Розділ VI

МОДЕРНІСТИЧНИЙ РУХ НА ЗАХОДІ В 60—70-і РОКИ (НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА)

Нові завдання нового модернізму

У 50-х роках головна сцена зарубіжної української літератури перемістилася до Сполучених Штатів Америки та Канади. У Нью-Йорку та його околицях опинилася переважна частина вцілілих учасників попередніх літературних рухів та епох. Саме тут з'явилося й нове літературне утворення, яке назвало себе Нью-йоркською групою. Його склали люди, які народилися в Україні на межі 20-х і 30-х, декілька дитячих чи підліткових років провели з батьками в таборах ді-пі, а освіту здобули вже після війни в Америці чи в інших країнах Заходу. На відміну від своїх батьків, вони достатньо органічно засвоїли дві культури — українську й західну, найчастіше англomовну, передовсім американську. Вони добре знали, що відбувається в останній, — наймодерніші напрями її літературних стилів, найостанніші виставки в нью-йоркських галереях, бродвейські та оф-бродвейські постановки. Що ж до української культури, то її вони знали з книжок і дивилися, не могли не дивитися, на неї з перспективи добре знайомої, зрозумілої американської, загалом західної культури. В західній культурі, котра в 50-і роки стояла на порозі епохи гіпі, бітників, фемінізму та сексуальної революції, найпривабливішими видавалися руйнівні тенденції й авангардні течії. Власне, революційність цих течій наснажувала на радикальні експерименти у сфері української мови й літературного письма.

Отже, в середині 50-х років вийшли перші книжки майбутніх членів майбутньої Нью-йоркської групи: Богдана Рубчака, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Віри Вовк. Емма Андієвська дебютувала книжкою віршів “Поезії” дещо раніше — в 1951 р. Женья Васильківська і Патриція Килина — трохи пізніше, відповідно, в 1959 і 1960 рр. Сама група оформилася приблизно 1958 р., хоча з приводу дати відліку існують розбіжності.

У 50-х роках усі згадані поети друкувалися в літературній вкладці газети “Свобода”, в студентському журналі “Горизонти”, в “Українській літературній газеті” (1956—1961), нарешті,

їхні твори займали значну частину журналу “Сучасність”, редактованого спочатку Іваном Кошелівцем, а після нього — Вольфрамом Бургардтом. Вони також друкувалися в “Нових днях” та збірниках “Слово”. З 1959 по 1971 р. редколегія, яка складалася з Бойчука і Тарнавського, публікувала “Нові поезії” (вийшло 13 чисел). Окремі книжки друкувалися у “Видавництві Нью-Йоркської групи”, яке можна точніше назвати виданням, ніж видавництвом у буквальному сенсі.

Не дивно, що слово “модернізм” стало одним із ключових понять у теоретичному словнику Нью-Йоркської групи. Модернізм спочатку був задекларований поетичними творами, пізніше п’єсами, прозою, перекладами та статтями. В 60-і роки всі члени групи в унісон говорили про те, що саме вони представляють перше в історії української літератури вповні довершене й послідовно модерністичне явище.

Слова “модернізм”, “модерність” для членів Нью-Йоркської групи не означали те ж саме, що вкладали в нього українські літератори та критики попередніх епох. Ідеться не тільки про епохи достатньо далекі — “Молодої музи” чи 20-х років, — а й про попередню епоху МУРу, найвідоміші постаті якої (Маланюк, Шерех, Костецький та ін.) мали змогу спостерігати за діяльністю Нью-Йоркської групи і давати їй свою оцінку чи красномовно ігнорувати її існування.

Поети, яких об’єднують назвою “Нью-Йоркська група”, ніколи не мали якоїсь єдиної естетичної та мистецької платформи. Група не визнавала жодних формальних обов’язків, для цього її учасники були надто індивідуалістичними. Пізніше їм було навіть важко згадати, як почалася група, хто запропонував назву. На останнє претендувало відразу декілька поетів. Загалом спогади й оцінки *post factum* не завжди були послідовними і не завжди збігалися.

Наприклад, Емма Андіївська 1988 р. оголосила професорові літератури Івану Фізеру: “...якби 1957 р. я не приїхала до Нью-Йорка, то так званої НЙГ не було б”¹. І їй же таки належать слова, сказані через декілька років по тому: “Групу мусять єднати якісь спільні принципи. Спільних принципів із тими, кого зараховують до Нью-Йоркської групи, я ні з ким не маю. Я — кіт, який ходить сам”². У цій заяві більше крайнього індивідуалізму, ніж істини, адже навіть поверхове знайомство з творами представників Нью-Йоркської групи показує, що спільні принципи таки існували, хоч і не були сформульовані у вигляді колективно підписаних маніфестів.

Віра Вовк про свої розходження з групою висловлювалася м'якше. На її думку, існувало спілкування, певна співдружність, однак чи не головніше — “автономія думки і смаку”⁵. Однак навіть три поети — Богдан Рубчак, Богдан Бойчук і Юрій Тарнавський (хоч би скільки називалося інших прізвищ, саме вони і є Нью-Йоркською групою, попри те що Рубчак жив і живе в Чикаго) — неодноразово підкреслювали свою особисту відстороненість від спільного знаменника.

Однак, безперечно, існувала домінанта, яка всіх об'єднувала, певне спільне завдання, яке кожен виконував по-своєму, змагаючись за власну оригінальність і власний неповторний голос. Ішлося про феномен свободи творчості, радикального, повного, остаточного відриву від ґрунту “рідних” традицій, від хуторянства та провінціалізму, від усього того, що є змістом поняття “літературних традицій”, від самої мови української літератури в тому вигляді, в якому вона склалася на початок 50-х років. І якщо попередні спроби такого відриву чи розриву вирізнялися недостатньою радикальністю, то Нью-Йоркська група в “класичний” період своєї творчості — десятиліття 60-х і 70-х — свідомо йшла до кінця. В сенсі радикального відламу від попередніх традицій Емма Андієвська, таким чином, близька до Тарнавського, Бойчука, Рубчака, хоч би що вона з цього приводу говорила.

Назва групи відображала скоріше не географічне, а мистецьке утворення і мала символічне значення. Тобто вона була символічною у своїй географічності. Можна припустити, що засновники публікованого в Америці журналу “Київ” хотіли сказати своєю назвою: хоч би де ми опинилися, ми залишаємося киянами, українцями, культивуємо свою українськість і вважаємо Київ столицею української літератури з усіма відповідними наслідками. Таким чином, “Київ” стає оазисом “свого” на просторах іншого, чужого, з яким можна не мати жодного зв'язку.

Нью-Йоркська група поставила протилежне завдання — відкритості до світу, інтеграції з іншомовними культурами. Вона асоціювала себе з Нью-Йорком, а відповідно — з динамікою, космополітичністю, перманентною сучасністю цього міста, його чутливістю до мистецького авангарду.

Тим часом саме таку семантику слова “Нью-Йоркська група” мали лише в українській мові. “Американська” назва виявилася неперекладною на англійську мову. Тобто те, що це група поетів, які пишуть модерну поезію, в англійському варіанті без додаткових пояснень збагнути було неможливо. За

словами Рубчака: "В ... перекладі назва групи звучить не то як підприємство страхування, не то як щось підозріліше — якийсь законспірований "круглий стіл" сірих еміненцій інтернаціональної політики"⁴.

Від самого початку всіх членів групи об'єднувало радикальне неприйняття народництва з його мовою і пафосом, а відтак патріотичні, національні мотиви, кліше, навіть форми видавалися неприпустимими. Догмою стала думка про те, що все, на чому відбилася хоча б тінь патріотизму чи навіть політики, вже з цієї причини не може бути якісним із мистецького погляду. Намагаючись розірвати всі обмеження, поети Нью-йоркської групи відразу наклали серйозне обмеження на можливу тематику: жодного патріотизму, жодної політики, жодних сліз за бідною Україною. Такі сентименти були не на часі. На часі були новизна, нова мова, вихід за межі старої мови і традиції, старої філософії, старих почуттів.

У перші роки свого існування Нью-йоркська група не вдавалася до жодних теоретичних пояснень своїх завдань або естетичних поглядів. Однак про існування таких завдань свідчили самі художні тексти, не схожі ні на що, будь-коли писане українською мовою. Домінантним дискурсом був екзистенціалізм, який виявлявся в різних формах, метафорах та жанрах. Самотність і нудьга людини, ув'язненої в місті (поезія і проза членів Нью-йоркської групи були винятково урбаністичними), скутої власними тілом, душею, думками та переживаннями, її сум'яття і тривога не раз діставали блискуче формальне втілення. Часом, щоправда, екзистенціальна нудьга втілювалася у творах нудних і невдалих, але такою буває плата за будь-який експеримент. Адже експеримент упродовж років залишався головним гаслом. Експеримент завжди майже без винятку поєднувався з раціональністю (і поезії Нью-йоркської групи, і художні світи, ними сконструйовані, і емоції, в них пережиті, мали виразний раціональний акцент). Нareshtі, раціональність, екзистенційність, експериментальність комбінувалися з інтелектуалізмом. І хоча Юрій Тарнавський, наприклад, різко відрізнявся від Богдана Рубчака, однак обоє (як, власне, й інші поети: Емма Андіївська, Богдан Бойчук і навіть Патриція Килина й Віра Вовк) писали поезію інтелектуальну. Це була поезія вдумлива, сповнена підтекстів, алюзій, поезія з подвійним дном, хоча кожен вибирав і випробовував індивідуальні шляхи філософських та інтелектуальних пошуків.

Усі члени Нью-йоркської групи замірялися не на що інше, як на здійснення концептуального перевороту в літературі. Це підтвердили дещо пізніше — на початку 60-х років — перші статті з приводу Нью-йоркської групи, перші спогади, перші теоретизування її членів.

Отже, тексти цього разу випереджали критичний і теоретичний дискурс щонайменше років на п'ять. Ідеться про самопояснення, маніфести, тобто бажання означити систему координат зсередини, і так само про рецепцію ззовні.

Початкове теоретичне мовчання членів групи видається своєрідною антитезою до надмірного теоретичного красномовства МУРу. Коли про літературу і про себе почали говорити Бойчук, Рубчак і Тарнавський, то вони вживали зовсім іншу мову, з іншою стилістикою і модальністю, ніж їхні попередники — члени МУРу — чи сучасники — члени “Слова”. Там, де панував пафос, з'явилися іронія й самоіронія, там, де раніше процвітало месіанство, — розмови про пиття, якими нібито супроводжувалися всі поетичні зібрання, замість пуританського царства цноти запанувала сексуальна відкритість у поезії, нескінченну балаканину на літературні теми заступила очевидна нехоть до неї, очевидне розчарування в теорії, а тим більше в різного роду літературних планах та передбаченнях.

І все ж порожнина на місці критичного дискурсу на початку 60-х років здавалася відчутною і неприємною. Було чимало написано й опубліковано, тому хотілося відгуку. Юрій Соловій 1962 р. писав: “Група наших молодих поетів видає щорічно збірник поезій (“Нові поезії”), — і я чую їхні скарги, що він не викликає ніякого відгону”⁵.

Тут варто згадати про певну амбівалентність членів групи в ставленні до публіки. З одного боку, вони ясно давали зрозуміти, що діють у рамках вузького кола людей і адресують свої твори не до “народу”, всіх україномовних читачів еміграції, а до невеликої артистичної аудиторії, спроможної їх зрозуміти. Юрій Соловій писав: “Питання публіки, особливо “покривдженої публіки”, якщо ми не за соціалістичний реалізм, не існує”⁶. Нью-йоркська група обстоювала необхідність культурної еліти і вважала її дотеперішню відсутність хворобою. Вона, відповідно, вважала себе першою справжньою елітою. (І також першим справжнім авангардом. Тобто йшлося про авангард і еліту в одній особі.)

В аналогічному руслі Рубчак розділяв “поетів для поетів” (Барка, Зуєвський, Лесич і, звичайно, сама Нью-йоркська група) і “поетів для читачів”, зараховуючи до останніх передо-

всім радянських поетів⁷, але, звичайно, й усіх тих, що мріяли про національний стиль. Саме з таких людей, за поодинокими винятками (Ігор Костецький), складалася еміграційна культура.

З іншого боку, Нью-йоркська група прагнула відгуку, рецензії. Прагнула мати коло читачів і слухачів, свою критику і відтак висловлювала образу на еміграцію за невизнання, за критичний вакуум навколо себе, за нарікання на її адресу з боку партійних газет і журналів, зокрема за закиди в недостатній українськості, бракові українського коріння (Леонід Полтава у "Віснику", Сварог у "Нових днях") тощо. Рубчак 1965 р. формулює це прагнення: "Треба кінець кінцем одверто запитати: що було зроблено, щоб тих еміграційних поетів повести, захопити, пригорнути? Що було зроблено, щоб створити для них якийсь літературний клімат? Що було зроблено, щоб показати їм, що вони все-таки комусь потрібні? Анічогісінько"⁸. Рубчакова риторика майже наївна. Еміграція як певна спільнота, в якій консервативність диктується потребами самозбереження, у своїй більшості не могла оцінити нову поезику, до великої міри спрямовану проти її власних домінуючих смаків.

У цьому сенсі визнання Нью-йоркської групи як "еміграційних поетів" або означення Емми Андієвської "провідним поетом еміграції"⁹ видаються не зовсім точними. Нью-йоркська група ані в час свого зародження в середині 50-х, ані в час своєї найбільшої активності — в 60-і роки — не була продуктом еміграції, не відображала її політичних поглядів або художніх смаків. Навпаки, вона становила свідомий виклик цим смакам і поглядам. Богдан Бойчук із цього приводу іронічно зауважував, що "...Свобода" не впхала нас у свій пантеон гімназійних геніїв; ... не вивішено ні на одній ратуші з цієї нагоди національних прапорів; ... в вільній, демократичній Україні не надруковано ні одного нашого мистецького прогресивного рядка". Далі йде висновок, який зовсім не видається обов'язковим: "Значить, поезія наша від самого початку не входила в категорію крайньо поганої"¹⁰.

Водночас головною сценою для Нью-йоркської групи в 60-х і наступних роках став журнал "Сучасність", редактований старшими представниками еміграції й адресований до еміграції.

Маючи проблеми з критикою, головні члени групи Бойчук, Рубчак і Тарнавський у 60-х роках самі почали писати критику. За десять років існування Нью-йоркської групи нагромадився матеріал, який давав підстави для самоаналізу. Після

1965 р. почали з'являтися статті й інтерв'ю, в яких члени Нью-йоркської групи висували свої версії її походження, а також детально викладали читачам свої естетичні принципи. Вони говорили не просто про своє місце й роль у літературі, а про завдання поезії, критики, мистецтва загалом, таким чином формулюючи свою творчу ідентичність. Вони стверджували, що літератор не може мати жодних обмежень, крім самообмежень, що головна революція відбувається в домені форми, що, прислухаючись до західних літературних тенденцій, вони насправді не наслідують західних авторів, а шукають своїх неповторних голосів. За словами Рубчака, "наша ціль *не* бути співзвучним з західною поезією. Наша ціль — писати по можливості добру і по можливості *власну* поезію"¹¹.

Члени Нью-йоркської групи вважали, що критики й поети мають остаточно зійти з сакральних постаментів. Не існує теми, яка була б заборонена для митця. А критик більше не має права диктувати, як писати поетам. Одночасно критичні судження самих членів Нью-йоркської групи, як правило, були гострими, часто непримиренними до опонентів. Опоненти, треба сказати, майже завжди заслуговували на таку гостроту, адже у своїх закидах до Нью-йоркської групи висловів не добирали. В листах до "Сучасності" та еміграційної періодики рядові оборонці національних святощів адресували поетам Нью-йоркської групи традиційні побажання лікуватися, відвідати психлікарню, покинути писати і зайнятися, нарешті, чимось суспільно корисним тощо. Впродовж 60-х і 70-х дискурс навколо Нью-йоркської групи мав елементи легкого, а часом і цілком серйозного скандалу.

Дискусія навколо модернізму

В найпершому числі "Сучасності" друкувалося інтерв'ю художника Юрія Соловія під заголовком "Щоб продовжити дискусію". Воно мало продовжити вже на сторінках журналу розмову про сучасне мистецтво, яка почалася на вечорі в серії "Вечори сучасного мистецтва" в Українському Інституті Америки в жовтні 1960 р. Редакція закликала читачів до дискусії. Її не вийшло. Принаймні не вийшло відразу, хоча пора пристрасних дебатів була не за горами.

У своєму інтерв'ю Юрій Соловій говорить про український модернізм як про доконаний факт. Він розділяє митців на традиціоналістів і модерністів: традиціоналісти "обирають собі стиль з полиці історії, працюють на канві з певними тех-

нічними канонами. Авторі-модерністи, до яких зараховують і т.зв. Нью-Йоркську групу, прагнуть відкрити новий взірець чи шлях свого творчого вислову”¹².

На запитання: “Коли виник український модернізм?” — Соловій дає туманну відповідь: “Він виник і розвивався майже рівночасно з модернізмом на Заході, однак малочисельність і несміливість його носіїв викликали поважні застереження стосовно творчої продукції, хоч історичного факту це не міняє...”¹³

Соловій не називає ні представників, ні ознак модернізму, однак визнає його “тендітність”, нерозвинутість. Соловій торкається болісного питання можливої імітації або епігонства українським модернізмом європейського і світового модернізму. Він вважає, що в мистецтві немає монополії на певну “течію”. Іншими словами, він за те, щоб українські митці прилучалися “до джерел” західного модернізму. Культурні орієнтації Соловія не викликають сумніву. Це — модерністичний Захід, і тільки. Відповідно, він критикує вимоги національного стилю: “Манія творення національного стилю в нас дуже поширена”¹⁴ (йдеться про недавню епоху МУРу, зокрема про позиції його ідеологів Самчука та Шереха). Полеміка між поколіннями вже лежить у підтексті, однак на поверхню вона вийде майже через десять років.

Теоретизування про модернізм продовжилося аж у другому числі детройтського журналу “Терем” за 1966 р., що мав заголовок “Літературна творчість на чужині” і підзаголовок “Модернізм”. Редактором числа був Богдан Рубчак. По суті, воно присвячувалося десятиліттю Нью-Йоркської групи як єдиної на цей час модерністичної течії в українській літературі. (Пізніше дата зародження пересунулася на 1958 р.) Однак спеціальне число “Терема” виявилось еклектичним. З’ясувалося, що автори й видавці журналу мали досить різні поняття про модернізм. Власне, в окремих статтях повторилися деякі вже відомі з історії схеми.

Схема перша. Традиційна культура має націоналізувати й асимілювати модернізм, пом’якшивши його авангардність і космополітизм. Цю лінію представив головний редактор журналу “Терем” Юрій Тис-Крохмалюк, який відкрив число “Модернізм” вступним словом. У кількох абзацах він цілком недвозначно виклав своє уявлення про модернізм як про форму національного стилю. Насамперед він означив нову епоху:

“З елементарною скорістю відходить від нас епоха наших батьків. Відкриваємо нову вселенну, нову природу і нові шля-

хи для людського духа. Ці епохальні зміни вливаються у мистецьку творчість і діють запліднююче на інтелект молоді. Народжується творча туга до світу краси, до безмежних духових просторів і безчасовості. Народжується творчий неспокій, намагання висловити нове словами прастарої нашої культурної мови, шукання найкращих виявів власного мистецького мислення.

Модернізм є глибоко зрізничкований національними прикметами творчості... Скарбницею, широко відкритою і невичерпною, є для нього духовість нації¹⁵.

Далі зазначається, що митці мають "повну творчу свободу", "повну свободу шукань". Така концепція модернізму, яка компромісною нагадує заклики Миколи Вороного, полягає, власне, в тому, щоб говорити нове старими засобами "національної скарбниці". Іншими словами, перед нами черговий заклик традиціоналізму-народництва інтегрувати модернізм.

Схема друга. Самі модерністи, в даному випадку Нью-Йоркська група, не повинні йти на остаточний розрив із традиціоналістами. Це засвідчує "Лист до молодих" Євгена Маланюка. Зрозуміло, що Маланюку "молодим", більшості з яких уже під сорок, сказати нічого. Маланюк наголошує на тому, що поезія є "труд", "покликання" і "натхнення". Він говорить у дусі аналогічних кліше про "зміну поколінь" і "повів нової епохи". Маланюк обминає слово "модернізм", і це не дивно, якщо пригадати його есеїстику, з якої очевидно, що модерність і модернізм сприймалися ним досить вороже. Перший том есеїстики не так давно перед тим вийшов у Торонто під заголовком "Книга спостережень" (1962). Есе, вміщені в цій книзі, показують Маланюка як послідовного антимодерніста, непримиренного критика "розкладу мистецтва", для якого "модерн" така ж "зараза", як "совітська хлороформа"¹⁶.

Окрім есе, в цій книзі можна було прочитати спогади Маланюка про його перші враження від Америки, зокрема Нью-Йорка. Згадуючи відвідання Музею модерного мистецтва, він називає виставлені там картини і скульптури "модерною мертвощиною", серед якої "особливо огидне враження робить величезне "революційне" панно Пікасо... Тут професійне знущання над нещасним глядачем переходить всякі межі розпеченості, бо чогось більш нахабно-бездарного трудно собі уявити... навіть серед спекулянтсько-нахабної продукції Пікасо"¹⁷. Присутність публіки в музеї Маланюк пояснює тільки тим, що в Нью-Йорку всі женуться за сенсаціями і "наймодернішою модерністю, навіть і тоді, коли ця "сенсаційність" і

“модерність” давно в нас облісли й спорохнявіли”¹⁸. Де “в нас”, залишається неясним. Для контрасту процитую, як оцінював виставку Пікасо сезону 1967—1968 рр. Юрій Соловій: “Ретроспективні виставки Пікасо є завжди вражаючим дійством, що відкриває силу безмежного варіювання, невичерпної фантазії, безконечних можливостей цього митця в олії, рисунку, друкарській графіці, скульптурі, кераміці, gobленарстві тощо”¹⁹.

Схема третя. Еманюель Райс — повний апологет модернізму — намагається дати його історичну перспективу і знайти для нього хоч якихось предтеч і попередників. Райс розглядає українську поезію у ХХ столітті з погляду боротьби модернізму і неокласицизму. Він відзначає “близькість майже всіх українських модерністів до фольклору”²⁰, називаючи як приклади імена Барки, Тичини, Андіївської. Модернізм інших модерністів, до яких Райс доволі несподівано зараховує Яновського, Влизька, Шкурупія, Семенка, визначало, на думку автора, “прагнення до моря”, до нових обривів.

Нью-йоркська група в цій боротьбі знаменувала остаточну перемогу модернізму. В одній з рецензій на видання “Нових поезій” Райс писав: “Уже сьогодні їх модернізм не тільки затемнив неокласиків, але й виявився новим велетенським кроком уперед для всієї української літератури. Він ставить її на рівень передових досягнень вільного світу”²¹.

В іншому випадку Райс ставить знак рівності між класицизмом і модернізмом: “Особливо яскраво впадає в око класична природа модернізму в українській літературі нашого часу. Довженко був безсумнівно класиком. Але класиком був також перекладач Аристофана Свідзінський, не менше крайній модерніст, ніж співробітники паризького “Нувель Ревю франсез”²².

Райс теоретизував на рівні загальних фраз. Він не відповів на запитання про суть світового чи українського модернізму, не висвітлив ні його філософії, ні характеру його естетичного новаторства. І все ж за цим нерідко хаотичним, часто поверховим теоретизуванням стояло бажання легітимізувати модернізм в українській культурі або хоча б дотягти українську культуру до модернізму.

Українські модерністи, на думку Райса, кращі за західних: “...їм не властивий в'ялий песимізм деяких їх західних колег — сюрреалістична “чорнота” і неминучий хаос “автоматичного” письма. ...вони ніколи не доходять до радикального, безпросвітнього нігілізму Грегорі Корсо, Арто чи Галаса. Вони також

успішно уникають дешевого многослів'я багатьох сьогоднішніх любителів вільного вірша"²³. В останньому протиставленні яскраво відбилосся бажання відмежувати український модернізм від деяких західних екстремів, а також дати моральну оцінку таким крайнощам, як автоматичне письмо чи театр жорстокості.

Нарешті, останній і найсуттєвіший погляд на модернізм у "Теремі" представляла стаття Богдана Бойчука, написана в самоіронічній, часом легко епатуючій манері. Вона мала дати екскурс в історію групи. У ній зроблено спробу окреслити свій модернізм. Одне визначення з цієї статті вже наводилося. Модернізм — це не патріотична поезія еміграції. І, звичайно, не така, яку могли б прийняти в УРСР.

Крім того, модернізм — це форма. Бойчук пригадує, як колись біля початків Нью-йоркської групи Юрій Тарнавський прочитав йому сонет нового "традиційного періоду". Бойчук коментує цей епізод: "Сонет звучав так погано в порівнянні з його модерністичною поезією, що ніяких більше переконувань на користь модернізму не треба було!"²⁴

Амбіції Нью-йоркської групи не були невинними. Її члени не хотіли бути маргіналами в українській поезії й такими не почувалися. Вони прагнули скинути з літературного Олімпу Лавріненка, Маланюка, Шереха та інших представників старшого покоління. Про цей Олімп згадується в статті Бойчука кілька разів. А завершується вона впевненим твердженням, що розкидані по всьому світові члени Нью-йоркської групи і є справжнім літературним Олімпом.

Рецензії та інтерпретації

Не знаходячи адекватної критики, поети самі говорили про себе. Однак цього було замало, потрібен був кваліфікований погляд збоку, і не загальномистецький, а вдумливий, кваліфікований і, звичайно, прихильний. На брак критики чи критиків навколо Нью-йоркської групи нарікали майже всі її члени. "Йї бракує доброго "критичного відділу"²⁵, — висловлював загальну думку поет, професор літератури Богдан Рубчак.

До певної міри роль таких критиків відіграли в перші роки "Сучасності" художник Юрій Соловій та паризький мистецтвознавець Еманюель Райс. Вони поставили Нью-йоркську групу в контекст модерністичного оновлення мистецтва у ХХ столітті, а також загальнокультурних і загальнофілософських

проблем екзистенціалізму, сюрреалізму та інших сучасних напрямів.

Соловій у своїх численних статтях на теми мистецтва називав себе людиною, яка несхитно дотримується модерністичних поглядів. Він найбільше писав про модернізм в образотворчому мистецтві, також про поп-арт, авангард, рецензував виставки українських митців і детально спинявся на характеристичі артистичних новинок Нью-Йорка.

Еманюель Райс так само умів добре читати сучасне мистецтво і мав промодерністичну настанову. Його вразливим місцем було поверхове знання української літератури і відтак загальність, неточність його роздумів про неї. Критику Райса, крім того, вирізняла певна манія до грандіозних висновків, як-от такий про Емму Андієвську: “Незважаючи на свій порівняно молодий вік, вона геніальна. Незаперечно геніальна, і то у рідко високій мірі”²⁶. Так починалася стаття, яка далі розгорталася з погляду цього визначення. Дискурс “геніальності” загалом характерний для оцінок усіх модерністів щодо представників своєї течії чи групи. Те ж саме говорив про Барку-перекладача Ігор Костецький: “Ані-ні не страхавшись перебільшення, твердимо, що перекладач із Барки геніальний...”²⁷ Манія величі в часи МУРу пов’язувалася з національною патетикою: велика нація творить “велику літературу” тощо. У випадку Нью-Йоркської групи й авангарду 60-х років дискурс геніальності був виявом іншої форми манії величі й егоцентризму, характерної для авангардного мистецтва різних часів. Досить згадати Семенка та футуристів.

Критика старшого покоління впродовж 60-х років не звертала уваги на Нью-Йоркську групу, попри колосальну кількість її публікацій. Тим часом Юрій Лавріненко, наприклад, за твердженням Бойчука, був її духовним батьком або, як він сам себе називав, її “офіційною акушеркою”. Це батьківство, проте, не виявилось в якійсь теоретичній підтримці²⁸. Крім того, приймаючи допомогу старшого покоління, зокрема Лавріненка, члени Нью-Йоркської групи концепції батьківства не любили. За словами Бойчука, “ми родились безбатченками”²⁹. Без особливого ентузіазму були сприйняті й пізніші претензії Івана Кошелівця на авторство назви “Нью-Йоркська група”, задекларовані ним у книзі “Розмови в дорозі до себе”. У значно пізнішому інтерв’ю Івану Фізеру Богдан Бойчук зауважував, що, власне, жодного відношення до назви Кошелівець не мав³⁰.

Тим часом Іван Кошелівець як перший редактор "Сучасності" надав на сторінках свого журналу майже абсолютний простір для Нью-йоркської групи, однак пізніше виступив з її критикою в дискусії, яка почалася навколо перекладів з Лорки Миколи Лукаша, й у своїх спогадах 80-х років.

Власне, тоді, 1969 р., після п'ятнадцяти років взаємної дипломатії, відбувся остаточний розрив між поколіннями. Старше покоління пером Кошелівця висловило своє розчарування в Нью-йоркській групі, а вона відповіла відкритим викликом: "Ми вже не учні, а ви не вчителі"³¹.

Інший метр старшого покоління Григорій Костюк (на цей час голова спілки письменників в екзилі "Слово"), який активно друкувався на сторінках "Сучасності" поряд з Нью-йоркською групою, вдавав, ніби її не помічає. Принаймні жодних статей, їй присвячених, Костюком написано не було.

Юрій Шерех звернув на неї увагу один-єдиний раз. Стаття його, котра торкалася Нью-йоркської групи, під характерною для Шереха публіцистичною назвою "Трое прощань і про те, що таке історія української літератури", була виголошена на конференції "Слова" 1964 р. і надрукована 1968 р. у збірнику "Слово". Шерех вмістив її лише до своєї третьої критичної збірки "Третя сторожа".

У цій статті Шерех аналізує три вірші приблизно на ту ж саму тему, а саме — на тему прощання, Левка Боровиковського, Олени Пчілки та Юрія Тарнавського. Вірш Олени Пчілки Шерех називає народницьким, а відповідно, "застарілим", "газетним"³². Водночас вірші Боровиковського й Тарнавського йому видаються схожими: "Я хочу сказати, що принципової різниці між поезією, яка в нас вважається наймодернішою, яка в нас зветься Нью-йоркською групою поетів... і тією поезією, що її звемо романтичною, власне кажучи, нема або дуже мало. Нова поезія відрізняється тільки підсиленням другого, нереального, метафоричного, символічного, суто образного плану. Збільшилася роль недоговорення. Але загальний підхід подібний або спільний"³³. Така оцінка для Нью-йоркської групи, і зокрема для Тарнавського, поета, весь пафос творчості якого полягав в антиромантизмі, антисимволізмі, мала бути просто вбивчою.

Далі Шерех переходить до загальних міркувань про мистецтво як про гру, про традицію і новаторство, традицію і модернізм: "...Всяка історія літератури складається з безперестанних хвиль новаторства, що набігають на старе і його змивають"³⁴. Згідно з цією концепцією, вірш Боровиковського

репрезентує романтичний стиль, вірш Тарнавського виріс із його засвоєння і з заперечення “народництва” в поезії. Таким чином, усе повторюється через покоління чи, точніше, через епоху. Традиціоналісти перебувають у конфлікті з новаторами, “але їм подадуть руку новатори завтрашнього дня”³⁵. За схемою Шереха, в якій романтизм Боровиковського відродився в поезії Нью-йоркської групи, псевдореалістичне народництво мало б відродитися в наступному поколінні, заперечивши, очевидно, модернізм. Висновок Шереха типовий для його амбівалентності: “Те, що я хочу сказати, — дуже проста річ. Не *або* — *або*, а *і* — *і*. Традиція і модернізм”³⁶.

Ідея Шереха про деяку співзвучність модернізму й романтизму не нова. Про неї багато писали американські “нові критики”. (В цей самий час структуралісти, наприклад, заперечували будь-яку схожість між традиційною і модерною літературою.) І все ж навіть у цій доволі вразливій концепції співзвучність не означає повторення чи повернення. Однак справа не в концепції літературного розвитку, а в очевидному бажанні Шереха применшити революційні наміри й амбіції Нью-йоркської групи, яких він не міг не помітити.

Стаття Шереха цікава тим, що проливає додаткове світло на його розуміння модернізму. Водночас його мовчання навколо Нью-йоркської групи можна тлумачити як невизнання її претензій на нове слово чи новий крок в українській поезії. Адже, як уже багато разів говорилося в цій книжці, — те, про що критики не пишуть, буває не менш промовистим за те, про що вони пишуть.

Тим часом на другу половину 60-х припадають цікаві критичні виступи самих членів Нью-йоркської групи. Це були статті на різноманітні теми: від сучасної американської літератури до народної поезії, від образотворчого мистецтва до театру, але головне місце в цій продукції належало текстам, метою яких було самопояснення, статтям один про одного. В останньому випадку йшлося про внутрішню критику, критику в межах групи, критику, в якій висока мистецька якість критикованого чи, точніше, розтлумачуваного була поза сумнівом, *a priori*.

Статті Богдана Рубчака “Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського” (1968), “Міти чужинки” (про поезію Патриції Килини) (1968) та ряд інших були написані саме в такому руслі. Вони задекларували новий в історії української критики спосіб прочитання поетичного тексту. Він передбачав не опис, не переказ, а уважне — рядок за рядком —

прочитування (close reading) і глибинне осягнення внутрішньої будови поетичного матеріалу. Важливо, що це було читання поета поетом. Крім того, це було модерністичне читання поезії, аналогічне тому, яке свого часу здійснили в Америці “нові критики”. Воно вирізнялося крайньою інтелектуальністю та ерудованістю. Рубчак читав поетичний текст іншого поета, беручи до уваги методології й інструменти різноманітних шкіл та напрямів західного літературознавства у ХХ столітті. Він легко оперував ідеями структуралізму і рецептивної естетики, постструктуралізму та різних напрямів герменевтики.

І все ж його прочитання мало вразливі сторони. По-перше, воно було надто “близьким”, а відтак недостатньо критичним і відстороненим, навпаки, у ньому домінувало захоплення своїм матеріалом. По-друге, Рубчак виявив схильність накладати певні модерністичні схеми або, точніше, схеми західної модерністичної критики на українські тексти. Відома риса західного модернізму — його міфотворчий струмінь, який потужно виявився в Томаса Стернза Еліота чи Езри Павнда, — проектувалася на міфотворчість Килини. Таким чином, майже будь-яка фраза Килини (наприклад, “Я пишу хлорофілом, та не зеленим, / соком рослин, та не соком рож”) ставала підтвердженням міфологічного мислення, а також наявності певного конкретного міфу, в даному випадку йдеться про “міт природи”³⁷. У свіжих, однак інтелектуально й формально невибагливих віршах Патриції Килини Рубчак знайшов філософські співзвучності з Сартром, Юнгом, Мерло-Понті та іншими.

Цю натягнутість помітив літературознавець, який належав до ще молодшого за Нью-йоркську групу покоління — Григорій Грабович. 1969 р. він дебютував у “Сучасності” великою статтею “Від мітів до критики”, в якій висловив сумніви в адекватності Рубчакового прочитання поезії Патриції Килини. Грабович не побачив у віршах Килини жодної міфології, а тільки погане володіння українською мовою та “граматичну псевдофілософію”. В особі Грабовича Нью-йоркська група отримала скоріше опонента, ніж прихильника. До того ж його не можна було звинуватити в еміграційному чи традиційному українському консерватизмі. З одного боку, він ніби позитивно оцінював “наслідок першого і вартісного кроку, коли зірвано патріотично-громадські пута з поезії”, тобто політичну вагу самої появи Нью-йоркської групи. З іншого боку, їхня поезія естетично, літературно, мовно видавалася Грабовичу

неадекватною висунутим завданням. “Міфи” Килини нагадували йому самопародію, а одну з недавніх “поем прозою” Тарнавського він назвав “потворою”. Грабович говорив про “своєрідний формалізм”, “почуття ізоляції та самодостатності” на фоні “загальної тупості і апатії (українського еміграційного) суспільства”, “експериментацію без обмежень”. Ці характеристики ще можна було сприймати як позитивні. Наступний закид, що в Нью-йоркській групі панує “самопохвала”, бив боляче і влучно. Ще їдкіше звучало звинувачення в анахронічності: “...поетичні моделі, що їх ця група перебрала (Еліот, Лорка), вже тоді були старуваті. Тепер вони зовсім несучасні. А якщо ціль — бути співзвучним з західною поезією, то де найновіші зразки? А що важливіше: де сучасна доречність? Лишається вузька і самозадоволена вишуканість”³⁸.

Грабович натякає на вічний анахронізм українських модернізмів, на їхню запізнілу імітацію Заходу, яка є старою хворобою української літератури. Як пам’ятаємо, така перспектива свого часу лякала Шереха, коли він застерігав членів МУРу від вибору модерністичного шляху. Ще раніше вона бентежила Євшана. Однак жало критики в статті Грабовича спрямовувалося головне на методи аналізу Рубчака. Рубчак сприйняв закиди Грабовича як бажання “компрометувати Нью-йоркську групу як цілість, стерти її з лиця землі”³⁹. В його відповіді було безліч особистих шпильок, звинувачення у хворобливості, а також безліч цитат та посилянь на підтвердження власної обізнаності з філософією і теорією літератури, в браку якої його звинуватив Грабович. Дискусії з Грабовичем не вийшло. Не такої оцінки і не такого розуміння прагнула Нью-йоркська група.

Того ж таки 1969 р. ще один професор літератури Іван Фізер написав пару схвальних рецензій у “Сучасності” на публікації представників Нью-йоркської групи. Того ж року вийшла “Антологія сучасної української поезії на Заході” під назвою “Координати” (детально про неї далі), передмова до якої також належала Фізерові.

Фізер у своїй дипломатичній передмові намагався з’єднати всіх у рамках певної структури чи, точніше, певного літературного світу, вдало використовуючи Еліотове визначення традиції, але його симпатії очевидно були на боці тих, кого він називає “модерністами”. (В їх визначенні він не розходився з упорядниками Рубчаком та Бойчуком. Це: Барка, Осьмачка, Зуєвський, Лесич.) І звичайно, його симпатії адресувалися са-

мій Нью-йоркській групі, що важко було приховати за позірною сухістю його визначень та класифікацій.

Фізер запропонував класифікацію українських поетів, спираючись на підхід американського критика й поета Джона Кроу Ренсома. Останній поділяв поезію за “головою, серцем і ногами”, тобто за складністю змісту, емотивним напруженням і формальною будовою. За цією класифікацією ті чи інші поети Нью-йоркської групи потрапили в останню, найпрестижнішу колонку, що передбачає найбільшу кількість парафраз змісту (Андієвська, Тарнавський), найбільше емоційне напруження (Вовк, Андієвська, Васильківська), найскладнішу формальну будову (Андієвська, Тарнавський, Васильківська, Царинник).

Через багато років — у 1988-му — саме Фізерові вдалося взяти етапне й підсумкове інтерв'ю в усіх п'яťох уцілілих членів Нью-йоркської групи, про яке буде мова далі.

Координати канону

Підсумком 60-х стала пропозиція свого канону української поезії. Це був неповний канон, адже стосувався лише української поезії поза Україною. До неї, щоправда, зараховували Галичину, котра належала до Польщі й так само була “закордонном”. Канон задекларували “Координати” — двотомна “Антологія сучасної української поезії на Заході”. Як уже згадувалося, її впорядкували Богдан Бойчук та Богдан Рубчак, передмову написав Іван Фізер. Антологія вийшла 1969 р. у нью-йоркському видавництві “Сучасність”.

У вступному слові упорядники підкреслили суб'єктивність свого вибору й закликали розглядати його “як літературний твір, не як досвід, а як досвід любові”⁴⁰. Тобто антологія складалася не з поетів, а з віршів, які подобалися упорядникам. Як на вічних порушувачів діаспорного спокою, упорядники виявилися досить дипломатичними. Вони внесли до антології майже всіх поетів, які, починаючи з 1920 р., опинилися поза Україною. Тут були псевдосимволісти, традиціоналісти, модерністи, ті, що вживали шаблони, і ті, що проти них повставали. Упорядники схарактеризували всіх їх у своїх передмовах до текстів окремих авторів. Власне, ці оцінки, або вступні передмови, і є чи не найцікавішою частиною антології.

В передмовах Бойчук і Рубчак уповні задекларували свій критичний метод і свою систему естетичних координат. Вони не приховували свого скептичного ставлення до традиції-

оналістів, хоча намагалися знайти і в їхній творчості оригінальні, нетрадиційні тексти. Найбільшу симпатію упорядників і найвищі бали заслужили поети, схильні до експериментування. Якщо ж експериментальна лінія у творчості того чи іншого поета була відсутня, то упорядники акцентували ту частину тематики, яку можна назвати універсальною, психологічною.

Таким чином, у творчості визнаних класиків підкреслювалося зовсім не те, за що їх канонізувала традиційна критика. Наприклад, Маланюк постає не борцем, а повертається до читача "приватним" обличчям філософа. В поезії Юрія Клена аналогічним чином підкреслюються не раціональні неокласицистичні, а експресіоністичні елементи. В поезії Леоніда Мосендза на перше місце виходить його "культурність", в Олега Ольжича — "чистота ліній".

До "найбільших" українських поетів коментатори зарахували Богдана-Ігоря Антонича, в цей ряд потрапили Олекса Стефанович, Юрій Липа, Вадим Лесич, Олег Зуєвський; серед поетів недооцінених, незнаних, але таких, які заслуговують на першорядне місце, називалися Лавро Миронюк та Василь Хмелюк. Відзначалося їхнє експериментування з формою. Василь Барка і Тодось Осьмачка представлені як класики найвищого рівня. В Осьмачки упорядники відзначили "проблиски стихійної, земної геніальності"⁴¹, а Барка просто "унікальний", "оригінальний", він справді найбільш співзвучний поетам Богданові Рубчаківі й Богданові Бойчукові (хоча важко повірити, що також і Тарнавському).

Усі члени групи впродовж років висловлювали симпатії до Василя Барки. Соловій якось згадував про те, що дехто з членів групи вважав Барку "одним з найкращих поетів взагалі". Про псевдомодерність і псевдомодернізм Барки вже говорилося раніше. Оцінка Барки як модерніста чи автора, близького до модернізму, була породженням не сліпоти, а скоріше уявлення про модернізм як переважно про мову, вербальний експеримент. У модернізм у цьому сенсі Барка вписувався як найкраще. Барка так само висловлював компліменти на адресу Нью-Йоркської групи, хоча його прочитання, скажімо, поезії Бойчука було, м'яко кажучи, неточним. Він бачить розвиток Бойчука в духовному, неоекзистенціальному напрямі, а головну проблему його творчості — в "конфлікті релігії і модерної безбожності"⁴².

Фундаментальні статті упорядники написали про Емму Андєвську, Патрицію Килину, Женю Васильківську та Юрія Тарнавського, про себе подали тільки біографічну інформацію.

Статті про колег були не лише тлумаченням, вони давали і зразок читання поезії Нью-йоркської групи. Усі статті були без підписів, тобто мали сприйматися як колективна думка Рубчака й Бойчука.

Присуд переважній частині українських поетів, власне, більшості, винесено в статті про Леоніда Полтаву: “Безкритичне поклонництво поетичній традиції, що панує в українській літературі, зігнало багатьох потенціально сильних поетів на творчо безплідні манівці, не давши їм остаточно розгорнути свого справжнього поетичного покликання. І навіть коли ці талановиті поети час від часу роблять вилазку в “заборонену зону” справжньої творчої свободи, вони не дають собі нагоди пожити в ній так довго, щоб звикнути до неї і скласти насправді власні і насправді переконливі художні твори”⁴³.

Поезія, писана поза Україною, звичайно, не вся українська поезія. Про поетів, які творили на батьківщині, представники Нью-йоркської групи висловлювалися скупко. Однак певний канон реставрувати можна.

Коли Юрія Соловія в 1961 р. запитали, чи є в членів Нью-йоркської групи “духовий контакт” з українською радянською поезією, він не ризикнув дати цілком негативну відповідь, хоча наголошував, що контакти чи схожість мінімальні. Далі провів досить вимучені паралелі між Бойчуком та Осьмачкою, Рубчаком та Бажаном і вказав на “деяку схожість темпераментів” Тарнавського і Хвильового⁴⁴.

Улюбленими поетами Тарнавського, за його власним визнанням на 1969 р., були Микола Зеров та Олег Ольжич, що цілком зрозуміло для поета, гаслом якого був антисимволізм. Тим часом улюблений неукраїнський поет — Рембо “Ілюмінацій”⁴⁵. Смаки Тарнавського дещо дисонують із заявою Райса, який говорив про сучасних модерністів: “Вони користуються засобами, скажемо, Еліота чи Антоніо Мачадо, а не Зерова чи Рильського”⁴⁶. Однак Тарнавський, наприклад, заявляв, що Еліота зовсім не любить. А Лорка, з яким його часто порівнювали і продовжують порівнювати, очевидно, зважаючи на іспанську тематику, чужий для нього своїм ліризмом.

Сподівана співзвучність експериментів Нью-йоркської групи з футуристами та Семенком так само заперечувалася. Рубчак, наприклад, вважав мовні експерименти українських футуристів досить невдалими. (“...3 перспективи часу бачимо, що Семенкові вірші найкращі тоді, коли поет якраз не діє проти наших поетично-мовних традицій (в ранньому “Герівському” циклі збірок). А вже Семенко — мовний рефо-

рматор, Семенко “Кобзаря” — загублений, розгублений і безпорадний”⁴⁷.)

У вже цитованій фразі “...ми родились безбатченками...” Бойчук, по суті, оголошував, що не існувало жодної традиції, на яку б спиралася Нью-йоркська група. В інших статтях він перелічував імена, які можна вважати якщо не “батьками” Нью-йоркської групи, то принаймні певним фундаментом її пошуків. Фундамент був наполовину українським, наполовину європейським. В одній із статей Бойчук пропонує схему розвитку українського модернізму, в якій “так звані” модернізми чергуються зі “справжніми”.

В цій схемі хатяни і молодомузівці були “так званими модерністами”, а ренесанс 20-х — “ренесансом малого масштабу”. Однак “літературне піднесення 20-х років ми вважаємо початком справжнього українського модернізму, який зв’язаний з іменами Тичини і Бажана в поезії, Л. Курбаса в театрі, М. Куліша в драматургії, Хвильового в прозі, Довженка в кіно”⁴⁸. Розвиваючи цю думку, Бойчук зауважує: “Далі ланцюг розвитку українського модернізму перекинувся через кордони по цей бік і виявив себе в творчості Богдана-Ігоря Антонича, Вадима Лесича, деяких членів літературної групи, пов’язаної з Прагою; пізніше в творчості Тодося Осьмачки (який належав до поетів 20—30-х років і якому пощастило вирватися через кордони), Василя Барки та Нью-йоркської групи”⁴⁹. І нарешті, визначення модернізму: “Цей процес, характерний звільненням творця від всяких встановлених форм і вимог, невпинним відкриванням нових поетичних світів, руйнуванням зайвого і будівництвом нового, суб’єктивізацією, — почався в нас пізніше, ніж у Франції (Бодлер, Рембо), і майже одночасно з подібними процесами в Італії (Монтале, Квазімодо, Унгаретті), Іспанії (Хіменес, Лорка, Алейксандре), в Америці (Павнд, Еліот, Камінгс) та з великим суцільним процесом відродження в Південній Америці (Уїдобрo, Неруда — в Чилі, Хорхе Луїс Борхес — в Аргентині, Каррера Андраде — в Еквадорі, Друмoнд де Андраде — в Бразилії, Еухеніо Флорит — на Кубі, Отеро Реїче — в Болівії, Октавіо Пас — у Мексиці...)”⁵⁰. Прізвища названі для розуміння контексту. За невеликими винятками, це ті автори, яких перекладали члени Нью-йоркської групи на українську мову.

Пошуком прецедентів активно займався Райс. Такі “модерністи”, як Довженко чи Свідзінський, не виглядали переконливими предтечами, а от Ігор Костецький був справжнім попередником. “В його постаті, — за словами Райса, — українсь-

кий модернізм дозрів цілком і вийшов на світову арену”⁵¹. Інші, власне, самі члени Нью-Йоркської групи, про Костецького висловлювалися обережніше. Йому, на думку Рубчака, бракувало вдумливості, його експерименти часто слабували на випадковість.

У ставленні до традиції, таким чином, Нью-Йоркська група виявляла амбівалентність: з одного боку, їй хотілося б відкинути всі традиції, з іншого — не менш привабливо виглядала перспектива вибудувати собі певне минуле, знайти прецеденти, витворити традицію. Спроби в обох напрямках робилися постійно.

Мова

В березні 1967 р. в Українському інституті в Нью-Йорку відбувся поетичний вечір Юрія Тарнавського. На ньому з доповіддю виступив Богдан Рубчак. Доповідь стосувалася питання мови і наступного року була надрукована як стаття “Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського”.

Тарнавський, на думку Рубчака, зробив ту революцію в поетичній мові, яка не вдалася ні Семенкові, ні Костецькому. Він вирвав українську поетичну мову з полону фольклорності й романтизму. Він “інтернаціоналізував українську мову, позбавивши її притаманної їй кучерявості, пісенності, трудності, прикметниковості”⁵², враз ставши поряд з такими поетами, як Томас Стернз Еліот, Еудженіо Монтале, Рафаель Альберті, та іншими модерними авторами.

Як відбувався цей процес? У перших книжках, на думку Рубчака, Тарнавський “оскелетив”, оголив українську поетичну мову, вона стала свого роду “прозорою шибкою”, простим комунікаційним засобом. Таким чином, Тарнавський виступив проти традицій романтизму і символізму (а також традицій українського модернізму *à la* “Молода муза” та всяких можливих традицій, започаткованих у 20-і роки, — від Тичини до неокласиків і футуристів). У його поезії не було рими, мелодії, метра, алітерацій. Просто гола думка. Тобто, на переконання Рубчака, це була антипоезія, якщо дивитися на поезію з традиційної перспективи. І все ж це була поезія, яка мала принаймні таку ознаку поезії, як емоційне навантаження. Революція, здійснена Тарнавським, на думку Рубчака, полягала в тому, що його вірші звучали в унісон з почуттями певного покоління, “з певними ідеями, що ними ми, двадцятилітні юнаки, жили і дихали в середині минулої декади. До того часу де-

хто з нас був переконаний, що українською мовою можна висловлювати тільки позитивні думки, думки вітаїстичні, вольові, — і тому в нас панувало своєрідне розщеплення: з одного боку, університет, з другого — українство. І ось Тарнавський заговорив до нас новою українською мовою, про речі цілком позаукраїнські, але проте не менше рідні⁵³. Якщо перефразувати цю думку, поезія Тарнавського була по-справжньому сучасна, як за ідеями, так і за формою їх вираження. Тарнавський розширив мову поезії, а також її досвід, пишучи про такі речі й почуття, про які ніколи ніхто українською мовою не писав. Якщо мова, а також форма, традиційно визначає обмеження творчості, то Тарнавський, на думку Рубчака, ці обмеження розірвав.

Логічно, що для Рубчака вершиною антипоезії Тарнавського стала збірка “Без Еспанії”, написана прозою. (Та сама збірка, що, на думку Грабовича, складалася з віршів-“потвор”). Сам Тарнавський вважав, що в цій збірці передана емоція, його психічний стан. Тут він бавиться нескінченними несподіваними поєднаннями несумісних деталей. Ці деталі шокують, ще більш шокуючими видаються їхні комбінації. Один лише приклад: вірш чи, точніше, шматок книжки “Без Еспанії” під заголовком “Фільм” починається так: “Зроблений з чорних уст, із шепоту на целюлозі, з очей, що коливаються, як сережки, з фотелів, зроблених з очей, що блищать коханням, із вступу на нього, у формі невеликого зойку, з тунелю, збудованого з дівочого волосся, який іде в інший фільм...”⁵⁴

Виникала спокуса назвати цю поезію сюрреалістичною. Таке визначення сам Тарнавський рішуче відкидав. Він стверджував, що його психічний стан не відтворювався за правилами сюрреалістичної поезії, тобто за правилами автоматичного письма, коли поет пише несвідомо, відображаючи свою підсвідомість. Тарнавський не приймав такого сюрреалізму, вважав його застарілим, віджилим способом письма та художнього мислення, “мертвою літературною течією”⁵⁵. Його образи, які справляють враження сюрреалістичних своєю макабричністю, насправді є раціонально сконструйованими. Йдеться про раціонально сконструйовану емоцію. Ось як Тарнавський пояснював стилістику “Без Еспанії”: “Головне в “Б. Е.” — це саме спосіб комунікації з читачем. Звичайний, раціональний спосіб передавання того, що письменник відчуває (не говорю про раціональне мислення), — це перекладати те, що він хоче сказати, з “емоційного рівня” на раціональ-

ний, щоб читач сприйняв його своїм раціональним апаратом і тоді переклав це на свій емоційний рівень”⁵⁶.

“Мова ... не є святая святих, — це матеріал для вжитку поета”⁵⁷, — писав не один раз Богдан Бойчук. Це було гасло. Тим часом на початку 70-х Юрій Тарнавський висунув цілу концепцію мови. Він виклав її в статті “Література і мова”, що друкувалася на сторінках “Сучасності” 1972 р. у двох подачах. За теоретичну основу цієї праці було взято популярну в цей час в Америці теорію інформації, а також весь багаж лінгвістичної науки ХХ століття: теорії Фердинанда де Сосюра, Романа Якобсона, Едварда Сепіра, Леонарда Блумфілда, Ноама Хомського, а також російських формалістів, Празького лінгвістичного гуртка, трансформативної граматики. Тарнавський намагається обґрунтувати досить широку концепцію мови художнього твору, яка базувалася б на серйозному фундаменті лінгвістичної науки.

Отже, за цією теорією, літературний твір, як і будь-який людський вислів, — це “жмут” інформації. Літературний твір відрізняється від будь-якої іншої інформації лише типом інформації. Проблеми типів інформації Тарнавський далі не заторкує. Літературний твір існує лише в сприйнятті читача. Автор важливий тим, що без нього інформація не потрапила б до свідомості читачів. Завдання критика — полегшити сприйняття тексту читачам завдяки його професійній здатності віднайти ключі до розшифрування тексту. Єдина функція мови літературного твору полягає в передаванні інформації з мозку автора до мозку читача.

Далі Тарнавський намагається дати визначення мови. Однак у першому ж параграфі під заголовком “Що таке мова?” зазначає, що дати відповідь на це питання — надто амбітне завдання. Натомість він спиняється на кількох аспектах, як-от: мова постійно змінюється; не народ, а окремі особи створюють і запроваджують нові мовні одиниці. Далі Тарнавський намагається визначити правила, за якими такі одиниці запроваджуються до мови. Таких правил чи шляхів є три: нові мовні одиниці походять із чужоземних впливів, з діалектів і вигадуються окремими особами. Останнє, зрозуміло, найбільше цікавить Тарнавського. Адже тут він підходить до вживання мови в літературному творі. Тут є знову два варіанти: існує тип творів, у яких автор дотримується норм, і тип творів, у яких автор своїм відходом від норм чи їхнім дотриманням передає певну інформацію. Мова тексту твору є фундаментальною частиною його стилю.

Далі Тарнавський переходить до найцікавішого, власне, до того, заради чого вводилася ця довга філологічна преамбула. Йдеться про українську літературно-мовну ситуацію. Серед чинників, що її визначають, він указує на відсутність стандартної української мови, або недостатню стандартність стандарту. Останнє має кілька причин. Це — історична доля нації та неправильний підхід до стандартизації, що відбувалося у 20-і роки. Неправильність, у свою чергу, зумовлена кількома факторами. По-перше, пуризмом у ставленні до діалектних та іноземних впливів, зокрема неросійських. По-друге, діахронними критеріями в будіванні стандартної мови. (В такому разі відкопування архаїзмів вважається великою цнотою, хоча вони не мають жодної практичної вартості.) По-третє, відсутністю нормативної граматики, задовільних словників, нерозробленістю мовознавчої теорії. У світлі цих обставин Тарнавський переходить до визначення особливостей української літератури. Однак по-справжньому спиняється лише на одній такій особливості: її словесній орнаментальності. Критики підштовхують письменників мати багатий словник, до того ж з багатьма незвичними словами. І перше, і друге Тарнавський вважає для літератури зайвим. Зловживання синонімами і загалом “переборщений” наголос на лексику призвели до того, що в українській літературі не розроблені інші, значно важливіші аспекти літературної техніки, такі, як “прецизне оперування елементарними семантичними поняттями, вживання синтакси як засобу передавання інформації і цілий ряд архітектурних проблем”⁵⁸. На закінчення Тарнавський говорить, що такі заходи, чи перенесення заходів з лексики на семантику, стали б у пригоді українській літературі. Власне, тут він формулює непрямым чином своє творче кредо. Його аскетичний вірш має виконати роль революційної зміни — осучаснення, модернізації, поліпшення.

Якщо Тарнавський був найрадикальнішим поетом Нью-Йоркської групи в сенсі відриву від традицій, то навіть найтрадиційніший Рубчак усвідомлює свою дистанцію до традиційної мови і припускає можливість гри з нею. Він писав 1968 р.: “Як автор віршів, я й далі залишився при етнографічних або, скажемо умовно, — шевченківських традиціях українського мовного стилю. Але ось що важливе: між моїми першими, юнацькими віршами і тим, що я пишу тепер, — основна психологічна, а то й онтологічна різниця. Бо на самому початку п’ятдесятих років я вірив, що мушу писати “поправною” українською мовою, що в українській поезії інакшого виходу про-

сто немає. Тепер я вибираю традиційний український підхід до української мови цілком свідомо і навіть часом дозволяю собі на пародійні нотки цих традицій”⁵⁹.

Яка перспектива Тарнавського, Нью-йоркської групи та всієї української поезії? Відповідь Рубчак дає в цій же статті. Це — “повільне звільнювання своєї творчості від тих обмежень та обов’язків, що їх накидає на поезію мова (особливо українська) і форма”⁶⁰.

Перекладацтво

Традиційно обмеження мови найлегше долати у сфері перекладу, тому перекладацтво для поетів Нью-йоркської групи відіграло особливу роль. Вибір авторів і творів для перекладу, як і в більшості українських перекладачів попередніх епох, був концептуальним. Вибір припав, по-перше, на найбільш авангардних модерністів — таких, як Езра Павнд, Семюел Бекет, Е.Е. Камінгс, по-друге, на сучасних поетів, які в певний спосіб революціонізували поетичну форму — Дилан Томас, Жак Преввер, Пабло Неруда та інші, по-третє, на класиків модернізму, взятого в широкому сенсі, — Лотреамон, Мігель де Унамуно, Сен-Жон Перс, Гарт Крейн, Георг Тракль, Поль Елюар, Пауль Целан. Крім того, в перекладах Нью-йоркської групи вперше з’явилися в українському перекладі іспаномовні й португаломовні поети. Чільне місце тут посіли Федерико Гарсія Лорка, а також Пабло Неруда, Еухеніо Флорит, Сесар Вальехо, Карлос Друмонд де Андраде, Хорхе Каррера Андраде, Вісенте Алейксандре, Жоржі де Ліма, Мануел Бандейра, Артуро ді Азеведу, Хуан Рамон Хіменес, Мігель Ернандес, Антоніо Мачадо. Відтак південноамериканські мотиви і форми з’явилися й заграли в поезії Віри Вовк, іспанські — в поезії Тарнавського, хоча сама Іспанія для останнього залишалася тільки символом його екзистенційної нудьги.

Однак спершу не вибір авторів, а техніка перекладу вийшла на перше місце. 1969 р. з’явилася стаття Юрія Тарнавського “Під тихими оливами, або Вареники замість гітар”, яка була рецензією на переклади поезії Лорки Миколи Лукаша. Тарнавський доводив, що переклади Лукаша не вдалися. Лукаш, на думку критика, не розуміє модерної поезії, в якій відсутні ритми, а ритміка нерегулярна. “...Ототожнюючи українську мову і поезію з селянською культурою, він у своїх перекладах уперто нищить все, що абстрактне чи що не має відповідників в українському світі, заступаючи його тим, що він уважає

“українське значення”⁶¹. Лукаш виходить із того, що Лорка був поетом народнозвучним, Тарнавський доводить, що, попри деякі фольклорні елементи, Лорка — поет модерний, який вправлявся і в сюрреалізмі, й у верлібрі. Чар оригіналу полягає в нерегулярності та складності, яку Лукаш у перекладі пригладжує. Тому ритміка Лукаша не відповідає ритміці Лорки. Відтак Тарнавський не може собі уявити Рембо чи Пруста, Наталі Сарот чи Роб-Гріє в перекладах Лукаша.

Українізація, пригладжування оригіналу, стилізація мови під селянську культуру є, на думку Тарнавського, консервативними явищами, які матимуть далекосяжні наслідки. Молодь відвертатиметься й далі від українського, яке навіть у перекладах Лорки ототожнюється з селянським і минулим. Таким чином, Лукашів Лорка оцінюється як замах на майбутнє української поезії, на саму можливість української модерності.

Певним дисонансом у рамках цього серйозного теоретичного дискутування на предмет мови перекладу й модернізації літератури звучить закид Тарнавського, що переклади Лукаша, надруковані в “Літературній Україні”, було оздоблено “провінційним і неправдивим” написом “вперше українською”. Тим часом і Лукаш, і Драч, автор передмови, добре знали, що 1958 р. у видавництві Ігоря Костецького “На горі” вийшла книжка “Вибраний Гарсія Льорка”.

Саме остання заувага дала підстави Івану Кошелівцю, який відповів Тарнавському в статті “Про переклади й різне інше”, назвати його статтю “помстою”⁶². Він висловив переконання, що єдиною причиною написання статті Тарнавського зі зневажливою назвою було те, що йому стало відомо від Віри Вовк, яка під час своїх відвідин України зустрічалася з Лукашем, нібито Лукаш не схвалював методу перекладання Нью-Йоркської групи.

Захищаючи Лукаша, Кошелівець не торкнувся концептуальної проблеми, порушеної Тарнавським. Навпаки, він використав цю можливість, щоб поговорити про саму Нью-Йоркську групу, її принципи і про модернізм як принцип. Він піддав сумніву ідею, яку обстоювали Бойчук і Тарнавський, про те, що індивідуальна мова поета може існувати поза рамками мови. Кошелівець убачає за цим теоретичне обґрунтування неграмотності, яку приписує членам Нью-Йоркської групи: “Маємо справу з можливим тільки на еміграції специфічним явищем, коли поет, не будши спроможний (чи й не хотівши) досконало опанувати мову, якою пише, своє нещастя підносить до чесноти...”⁶³. Кошелівець уперше артикулював головний за-

кид критиків Нью-Йоркській групі — закид у недостатньому володінні українською мовою.

Кошелівець вважає, що експериментувати з мовою, випрозорювати чи спрощувати її можуть лише майстри, ті поети, які бездоганно володіють нею. Тому те, що Рубчак, наприклад, приписує Тарнавському, а саме — очищення мови від поетичності, граничну ощадливість вислову, насправді властиве не Тарнавському, а Леоніду Первомайському.

Нарешті, Кошелівець говорить про модернізм і модернізацію. Навіщо сподіватися від Лукаша перекладів Роб-Гріє? — запитує Кошелівець. Хай його перекладе хтось інший. Роб-Гріє лають в СРСР і хвалять за кордоном лише за одне — за модернізм. Тим часом справа не в назві явища, а в суті. “Жахливий модернізм заради модернізму, коли його фетишизують: це фіртка для підшивання під мистецтво графоманів і шарлатанів”⁶⁴. За цими в принципі слушними словами Кошелівця не можна було не прочитати натяку на Нью-Йоркську групу.

Бойчук не менш різко відповів Кошелівцю. Не треба переоцінювати роль перекладів — наполягав Бойчук. “На які лади ми “Одіссею” не перекладали б, вона буде твором грецької літератури, як “Фавст” німецької і т.д., і ніякого відношення до нашої літературної провінційності мати не може, і з провінційності нашу літературу не витягне. Тут треба було б говорити про власну літературу. При оцінці американської літератури ніхто не говорить про їхню перекладну літературу (а вона найбагатша в світі); ніхто не буде цінити українську літературу за переклади. Це не значить, що переклади не потрібні, навпаки!”⁶⁵ Далі Бойчук згадував про допоміжну роль перекладів у культурі, на противагу до ідеї про “Мистецтво перекладу” та його своєрідну сакральну роль у культурі.

Позиція Кошелівця дістала підтримку багатьох еміграційних критиків і псевдокритиків. Борис Олександрів, розвиваючи думки Кошелівця, впадав уже в цілком брутальний тон. “Все, що йде в глибину, у народ чи з народу, чомусь дуже драгує Тарнавського”⁶⁶, — писав він. Ця риторика могла б легко переміститися на сторінки “Літературної України” 60-х і 70-х років. Або: “...про міні-спідниці замість плахт, вузькі штани замість шароварів ... та всяку іншу інтернаціональну педерастію, яку Тарнавський пропонує українцям, щоб нарешті вийти з провінційної заскорузлості, краще не дискутуватимемо”⁶⁷. Аргумент про запровадження “інтернаціональної педерастії” мав бути особливо вбивчим. Це був прозорий натяк на те, що Тарнавський збоченець, від якого треба захищати чисту укра-

їнську націю. Що ж до звинувачень у неграмотності й загалом незнанні граматики, то, згідно зі спільною позицією Нью-йоркської групи, граматика існує для гімназистів, поети ж витають над граматиною, в іншому вимірі.

Отже, професійна дискусія про переклади несподівано набрала політичних і моральних обертонів. Нью-йоркська група в особі Бойчука і Тарнавського остаточно відгородилася від старшого покоління.

Віра Вовк тим часом, перебуваючи в Україні 1969 р., на своєму творчому вечорі вибачалася перед українськими колегами за “задержуватий виступ” Тарнавського, який, на її думку, не ставив під сумнів майстерність Лукаша⁶⁸. Сама вона в цей свій приїзд опрацьовувала власні переклади чотирьох п’єс того ж таки Лорки. У цій праці їй дораджував Григорій Кочур, якого Віра Вовк вважала однією з найвизначніших особистостей серед сучасних українських перекладачів. Такої ж думки вона дотримувалася і про Миколу Лукаша.

Нью-йоркська група і шістдесятники

З Миколою Лукашем частково пов’язана ще одна цікава тема — шістдесятництва і його рецепції Нью-йоркською групою. Часто можна натрапити на твердження: Нью-йоркська група робила те ж саме “там”, що шістдесятники “тут”. Насправді все було набагато складніше.

Члени Нью-йоркської групи, як і більшість еміграційної інтелігенції, з інтересом спостерігали за станом справ на підрадянській Україні в 60-і й 70-і роки, за появою нових імен, за миттєвим піднесенням популярності, за офіційною критикою на їхню адресу, нарешті, за народженням, розвитком і придушенням дисидентського руху. Тим часом, якщо старше покоління еміграції вітало яскраві літературні дебюти людей, які часто були ровесниками поетів Нью-йоркської групи, то представники Нью-йоркської групи свого захоплення не висловлювали.

Винятком тут була Віра Вовк, якій тричі вдалося відвідати Україну в 60-і роки. В результаті третьої подорожі з’явилися нотатки “Україно, моя любове”. Це було своєрідне освідчення в любові до України на фоні глибоких філософських роздумів. Ностальгічні спогади Віри Вовк накликали на неї критику з різних боків. Один з ударів завдали колеги по Нью-йоркській групі. Передчуваючи можливу реакцію, Віра Вовк почина-

ла свої нотатки вступом, який називався “Уявний лист до Юрка Тарнавського”. У ньому вона пояснювала непримиренному модерністові, що любов до вишивки, народної культури та навіть борщу не суперечить авангардній орієнтації у власній творчості, а любов до уярмленої України не є політичним схваленням радянського режиму.

Богдан Бойчук відгукнувся на цю сповідь Віри Вовк, назвавши її не філософією, а “патріотикою”, на яку “ми”, тобто Нью-йоркська група, ніколи не піддавалися⁶⁹. Віра Вовк закликала Бойчука до толерантності й відповідала, що ніде не бачила стільки скромності і щедрості, як у колі своїх колег з підрадянської України⁷⁰. Вона називала десятки імен письменників, художників, композиторів, талант яких викликав її захоплення, першорядне місце в цьому списку посідали шістдесятники. Бойчук знову відповідав і зауважував: “Твердження: “...на Україні народилися найвищі досягнення молоді поезії, судячи з творів, які ще, на жаль, не появились друком”, — не можу ні прийняти, ні заперечити, бо ця творчість не існує для мене як факт. Але атмосфера і потенціал тих людей для мене відомі, і мені дуже важко заразитися оптимізмом Віри”⁷¹.

Здавалося, що навколо теми сприйняття України та її тогочасної літератури в рядах Нью-йоркської групи якщо не стався розкол, то принаймні з’явилася тріщина. Віра Вовк хвалила переклади Лукаша, вона стверджувала, що фольклор є прекрасним і гідним мистецтвом, вона захоплювалася творами підрадянських поетів, вона, нарешті, почала переглядати концепцію модернізму (“...працюю тепер інтенсивно і критично над модернізмом і розшифрую в ньому надто багато експериментального, незрілого, а то й несерйозного і невдалого, але воно стосується подекуди і освячених канонів сучасного світового мистецтва”)⁷². Бойчук і Тарнавський (Рубчак від коментарів із цього приводу утримувався) мали на ці речі радикально відмінний погляд.

Бойчук розшифрував його дещо пізніше в статті “Про неповний погляд на літературну ситуацію на Україні...” (1975). Тут він стверджував, що радянська література, за нечисленними винятками, — це “провінційна графоманщина”, і давав своєму висновкові методологічне обґрунтування. В графоманщині полягає надзавдання радянської літератури. Література покликана зробити культуру другорядною, неживотворною, непотрібною, а відтак, убивши її, вбити й сам народ. Усякий вартісний твір у такій системі стає державним злочином. То-

му Бойчук вважає найвним захоплення еміграції подіями 60-х років і таким само найвним її розчарування 70-ми.

Бойчук не заперечував певної “творчої взаємності” між “молодшою генерацією” українських поетів на Заході і в Україні: “Молодша генерація поетів цінила кожний добрий твір радянських поетів, але дуже критично ставилася до невдалих їх починів (наприклад: захоплювалася перекладацьким шедевром Лукаша “Декамерон” і різко засуджувала його ж таки невдалий переклад Лорки)”. Цікаво, що як добрий приклад Бойчук наводить усе ж не літературний твір, а переклад. Далі: “...Йшлося про те, щоб стояти на справжніх, не патріотично перебільшених основах. Йшлося теж про те, щоб дати радянським поетам справжню перспективу, якої там не було тоді, а сьогодні й поготів”⁷³. Тим часом старша генерація на Заході займалася політичними інтерпретаціями літератури. “В усій тій політично-патріотичній екзальтації поети середнього рівня, як-от Симоненко, ставали великими ... а люди, творчість яких ніде і ніяк не могла б входити в обсяг справжньої літератури, ставали добрими поетами (наприклад, Холодний). Чим більше було в поезіях риторики і патріотики, тим вища була вартість поета”⁷⁴.

Виключно політичне тлумачення і сприйняття літератури, на думку Бойчука, було смертельним для всякого літературного процесу. Тим часом єдино істинними залишаються мистецькі критерії. Якщо застосувати останні, то для нього в радянській літературі 60-х не було нічого або майже нічого цікавого.

Одночасно, не помічаючи власної суперечливості, Бойчук вимагав від інтелігенції радянської України, зокрема від письменників, саме політичної протидії режиму. Замість того щоб стати хребтом нації, прикладом для народу, інтелігенція “в переважаючій більшості досягає віртуозності у вигинанні хребта”⁷⁵. “Духові стовпи” Тичина, Бажан не протестують проти офіційних настанов, хоча їм, на думку Бойчука, це нічим би не загрожувало.

Катерина Горбач у відповідь⁷⁶ кидає звинувачення Бойчукові та Нью-йоркській групі про “почуття конкуренції щодо літераторів на Україні”. Відповідь Нью-йоркської групи: ми краще знаємо традицію, ніж традиціоналісти; ми популяризуємо те в підрадянській культурі, що варте того.

Іван Фізер у передмові до “Координат” висловлював думку, що поезія шістдесятників містила елементи “празької” школи, хоча ця схожість випадкова. Шістдесятники, на його погляд, були продовжувачами поезії 20-х років. Він висловлював свій

прогноз на майбутнє: “Підрадянська поезія буде розвиватися в напрямі поетичного модерну”⁷⁷.

Бойчук у статті 1979 р. (стаття мала підсумковий характер) обстоював цілком іншу думку. Він зазначав, що в час постанови Нью-йоркської групи діяли ще дві групи: “празька”, представлена Маланюком, Стефановичем та Лятуринською, і група шістдесятників. Обидві діяли не так на естетичній площині, як на патріотично-емоційній.

І все ж представники “празької” групи дбали про форму і прищеплювали еміграційній поезії увагу до форми. Роль шістдесятників була меншою. “Після майже загального опустіння в українській радянській поезії (від 30-х років починаючи), шістдесятники відрухово кинулись назад, до високих поетичних традицій 20—30-х років, та до криниці фольклору, як вони це звали, щоб встановити собі *справжній* ґрунт, щоб повернути *справжність* і правду в поезію. Тому новаторами вони в повному сенсі не були (щойно молодша генерація шістдесятників — Голобородько, Калинець і ін. — звертала на це більшу увагу)”⁷⁸.

Примирення між Нью-йоркською групою і письменниками-шістдесятниками, які в більшості своїй не підозрювали, що стали об’єктом такого роду дебатів та оцінок, не відбулося. Нью-йоркська група, принаймні у своєму ядрі (Бойчук, Тарнавський, Рубчак), обстоювала свій окремий шлях, дороговказами якого були або принаймні мали бути модернізм, свобода артистичного вислову й експерименту та мистецька якість.

Підсумки

Патриція Килина відійшла від Нью-йоркської групи й української літератури 1973 р., після розлучення з Юрієм Тарнавським. Женя Васильківська відколоса ще раніше — наприкінці 60-х. Тим часом до Нью-йоркської групи прилучалися інші, молодші літератори, однак їхня творчість була менш цікавою і не викликала такого відгуку, як тексти канонічних членів групи. 1971 р. вийшло останнє число “Нових поезій”. З середини 70-х років позиції Нью-йоркської групи на сторінках “Сучасності” підупали. Її члени й далі друкували вірші, драми, прозу та переклади, однак дебати і пристрасті навколо них пригасли. У 70-х уже стало ясно, що нове покоління поетів, які б не наслідували Нью-йоркську групу, а виступили з артистичним викликом до її принципів, не прийшло. Поодинокі нові імена й публікації не принесли нових відкриттів. У 80-і

незаперечний факт становило те, що Нью-йоркська група вже посіла своє місце в історії літератури, ставши найвизначнішим і найоригінальнішим явищем української літератури, писаної за кордоном. Крім того, як художнє явище вона спродувала складний і цікавий критично-теоретичний дискурс.

Починаючи з середини 50-х, поети Нью-йоркської групи змінювалися, еволюціонували. Зазнавали змін їхні погляди. Уточнювалося розуміння модернізму. Ускладнювалося ставлення до традиції й мови.

Модернізм Нью-йоркської групи виник найперше як протест проти народництва й поверхово-патріотичної літератури. Революція, що відбувалася в 50-х і 60-х, полягала, зокрема, в цілковитому виокремленні суспільної, політичної тематики. Однак з часом таку початкову позицію було поставлено під сумнів. Чи це не є штучне самообмеження? — запитував себе Рубчак уже в 1969 р. От свого роду парадокс, над яким міркує Рубчак: "...Американцеві вірш проти війни у В'єтнамі писати можна, а "діпістові" проти окупаційної влади в його країні — зась; американцеві рекламований памфлет проти гноблення негрів писати можна, а "діпістові" проти гноблення "білих негрів" — своїх земляків на Україні — зась; американцеві вірш проти поліції на "кампусах" писати можна, а "діпістові" проти перманентної поліції в українських університетах — зась"⁷⁹. Наступного, 1970 р. Віра Вовк у полеміці з Бойчуком скаже: "...я не вважаю патріотизм — у рамках справедливості — чимось поганим"⁸⁰.

Поезія Бойчука, Рубчака, Тарнавського, Віри Вовк мала політичні ноти і нюанси. Вони не вписувалися в традиційні форми літературного патріотизму, але це не означало, що його взагалі не існувало. Політичний гнів Тарнавського, заманіфестований, наприклад, його шокуючим образом Росії й почуттям ненависті колонізованого до колонізатора, відрізняється від пафосу Франка чи Маланюка лише мовою, формою вираження:

Країно, що страждаєш на комплекс материнства
і обмотуєш інші народи колючим дротом своєї любові,
хіба не знайдеться серед твоїх синів
хоч один, який сказав би: "Залиши їх, мамо!"
Самостійні, мов непорочні, держави сплять в м'яких
ліжках своїх границь,
зі столицями, напіввідкритими, як уста,
а з-за обрію нахиляється твій косоокий Христос
з солоним медом сифілісу на губах...⁸¹

1975 р. Рубчак на закиди в ізолюваності й “мансардності” Нью-йоркської групи відповідає (в даному випадку Катерині Їрбач, але також усім іншим критикам з політичного боку): “...поезія Бойчука, незважаючи на її можливі недоліки, далеко більш “політично-соціальна”, ніж, наприклад, поезія Воробйова...”⁸² Крім того, Рубчак переконаний, що і традиціоналізм може бути мистецьки успішним і дуже складним за однієї умови: якщо він справжня поезія. Крім того, бути модерністом, замикатися у “вежі” є так само “виявом великої відповідальності і перед традицією, і перед українським читачем! Така відповідальність, до речі, починається вже з Вороного і “Молодої музи”, тому треба було одночасно показати, що поезія (і знову парадоксально!), що поезія є і одночасно *не є* мистецтвом для мистецтва”⁸³.

В цій же статті Рубчак намагається переконати всіх численних критиків та опонентів Нью-йоркської групи, що це поняття не може вічно бути мистецьки-ідеологічним знаком. Як певний знак, вона є породженням ненормальних обставин політичного й літературного життя. “...В нормальних умовах літературного побуту Тарнавський і Андіївська були б (*бо мусли б бути*) професійними ворогами, хоч могли б надалі залишатися особистими приятелями, а я з своїми нинішніми сонетами не мав би навіть з ким випити пива”⁸⁴.

Отже, відбувалося ускладнення дискурсу, ускладнення літературної самосвідомості. В процесі ускладнення поняття модернізму розпливалося. Він, як з'ясувалося, мав багато варіантів і облич, складався з багатьох комбінацій. На перше місце виходила якість, а не належність до якоїсь політичної чи естетичної платформи.

Стаття Бойчука 1979 р. “Декілька думок про Нью-йоркську групу і декілька задніх думок”, окрім твердження про різноманітність стилів Нью-йоркської групи, окрім заяви, що, власне, ніколи не було жодної групи, а були лише певний спільний рух, певна інтелектуальна співзвучність і співпраця, заманіфестовує його втому від багатолітньої боротьби, полеміки, втримування “групи” і розчарування останніми текстами її так званих членів. Тому він визнає: “Остання збірка Андіївської “Наука про землю” (1975) розчаровує не лише назвою, але й дослівно кожною сторінкою. Нема вже ні свіжості, нема того дивуючого, несподіваного, є лише тінь колишньої Андіївської. ...Не менше розчаровує остання збірка Юрія Тарнавського “Ось як я видужаю”, що друкується. Він до такої міри заглибився в анатомію власного життя, що часто переступає межу

поезії в не поезію. ...Богдан Рубчак не мав збірки вже понад 10 років ... Віра Вовк, хоч творча в поезії, занедбала свою прозу і п'єси. ...Ще болючіше розчаровують поети молодшої генерації Нью-йоркської групи. ...Я без особливих труднощів міг би зладити подібний вилік і про себе, але, не маючи познак святого, не буду вдаватися до самобичування⁸⁵.

У 1988 р. Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський, Емма Андієвська та Віра Вовк дали інтерв'ю Іванові Фізерові. У відповідях опитуваних прочитувалися певні розбіжності між окремими членами. Емма Андієвська стверджувала, що ніколи не належала до жодної групи, а Бойчук знову нагадував, що говорити про "творчий рух" доцільніше, ніж про "групу". Крім того, Бойчук, Рубчак і Тарнавський, з одного боку, і Андієвська та Віра Вовк — з іншого, розійшлися в поглядах на фундаментальне питання — мови й мовної норми. Перші троє визнали, що мовна норма у випадку української мови є нон-сенсом, поет не просто має право, він зобов'язаний відходити від норми, а фетишизування мови й ідолопоклонство у її бік — риса культурної загроженості. Другі двоє висловилися за необхідність дотримуватися норми, а Емма Андієвська недвозначно натякнула, що деякі особи (можна легко здогадатися, про кого йдеться) є не революціонерами, а невігласами, які просто не знають мови. Крім того, Бойчук і Тарнавський визнали Нью-йоркську групу явищем історії, в той час як Віра Вовк і Богдан Рубчак не змогли цілком прийняти себе в ролі постатей минулого. Вони так само кожен по-своєму підсумували історичне значення Нью-йоркської групи. За висловом Рубчака: "НИГ допомогла зупинити процес пересаджування вишневих садків та струнких тополь на нью-йоркські бруки, що в п'ятдесятих роках було виявом великої відповідальності і перед літературою, і перед читачем, і навіть (боюся вимовити!) перед історією"⁸⁶. Нарешті, вони були одностайно песимістичними з приводу перспектив на майбутнє. "Я не певний, чи взагалі українці існуватимуть, не те що група літературних модерністів"⁸⁷, — сказав Юрій Тарнавський. "Тут, на еміграції, поезія не має майбутнього, й нової групи, мабуть, не буде. Хоч будуть окремі молоді поети"⁸⁸, — сказав Богдан Бойчук.

Попри досить численні публікації англійською мовою, Нью-йоркська група не вивела українську літературу на світову чи принаймні американську сцену, як це зробила, наприклад, з сучасною польською поезією Віслава Шимборська, котра в 50-і роки ще писала вірші про Сталіна.

Група, як це визнав Бойчук, не стала дороговказом для шістдесятників. А вже з самими шістдесятниками вона поділила спільну долю на переломі 80-х і 90-х років. Ні перші, ні другі, попри патріотичну заангажованість перших і модернізм других, не стали дороговказом для поезії й прози, які заявили себе в цей період. Однак окремі тексти, безперечно, пережили свій час і залишаться в історії літератури як кращі зразки українського модернізму. Так само залишиться в ній відчайдушна спроба створення українського модернізму, що навіть в умовах ізоляції, нерозуміння, політичної аліенації, відсутності нормального літературного середовища, відірваності від мови зумів проіснувати, зберігаючи модерністичну лінію в українській літературі, впродовж кількох десятиків років.

Примітки

- ¹ Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи. Провів Іван Фізер // Сучасність. — 1988. — Ч. 10. — С. 15.
- ² Три розмови: Інтерв'ю Тараса Салиги з Іваном Кошелівцем, Емою Андіївською та Ігорем Качуровським // Дзвін. — 1994. — Ч.1. — С. 122.
- ³ *Вовк В.* Про технологічний і метафізичний кшталт мислення // Сучасність. — 1970. — Ч.12. — С. 81.
- ⁴ Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи // Сучасність. — 1988. — Ч. 10. — С. 34.
- ⁵ *Саловій Ю.* Багато тем // Сучасність. — 1962. — Ч.7. — С. 49.
- ⁶ *Саловій Ю.* Щоб продовжити дискусію // Там само. — 1961. — Ч.1. — С. 73.
- ⁷ *Рубчак Б.* Шукаючи справжнього культобміну, справжнього Зерова і справжньої літератури // Там само. — 1965. — Ч.9. — С. 59.
- ⁸ Там само. — С. 56.
- ⁹ Там само.
- ¹⁰ *Бойчук Б.* Як і пощо народилась Нью-йоркська група // Терем (Детройт). — 1966. — Ч.2. — С. 34.
- ¹¹ *Рубчак Б.* Від "святих корів" до творчого мислення. Агон з Григорієм Грабовичем // Сучасність. — 1969. — Ч.9. — С. 75.
- ¹² *Саловій Ю.* Щоб продовжити дискусію. — С. 71.
- ¹³ Там само. — С. 72.
- ¹⁴ Там само.
- ¹⁵ Від головного редактора // Терем. — 1966. — Ч.2. — С. 3.
- ¹⁶ *Маланюк Е.* Книга спостережень. — Торонто, 1962. — Т.1. — С. 159.

- 17 Там само. — С. 523.
- 18 Там само. — С. 523—524.
- 19 *Соловій Ю.* Мистецьке і немистецьке в мистецтві // Сучасність. — 1969. — Ч.6. — С. 70.
- 20 *Райс Е.* Класицизм і модернізм в українській поезії // Терем. — 1966. — Ч.2. — С. 28.
- 21 *Райс Е.* “Нові поезії” // Сучасність. — 1965. — Ч.6. — С. 109.
- 22 *Райс Е.* Міркування про сучасне мистецтво // Там само. — 1964. — Ч.5. — С. 58.
- 23 *Райс Е.* Класицизм і модернізм в українській поезії. — С. 30.
- 24 *Бойчук Б.* Вказ. праця. — С. 35.
- 25 *Рубчак Б.* Шукаючи справжнього культобміну... — С. 59.
- 26 *Райс Е.* Поезія Емми Андіївської // Сучасність. — 1963. — Ч.2. — С. 43.
- 27 *Соловій Ю.* Відвідини “На горі” // Там само. — 1962. — Ч.11. — С. 92.
- 28 Богдан Рубчак згадує єдину статтю: *Дивнич Ю.* З роду Мавок і Кассандр. Поезія Патриції Килини // Листи до приятелів. — Нью-Йорк, 1965. — Ч. 8—10.
- 29 *Бойчук Б.* Вказ. праця. — С. 36.
- 30 Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи. — С. 11—12.
- 31 *Бойчук Б.* Тільки про різне інше // Сучасність. — 1969. — Ч.7. — С. 75.
- 32 *Шерех Ю.* Трое прощань і про те, що таке історія української літератури // *Шерех Ю.* Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. — К., 1993. — С. 462.
- 33 Там само. — С. 461.
- 34 Там само. — С. 464.
- 35 Там само. — С. 465.
- 36 Там само. — С. 464.
- 37 *Рубчак Б.* Міти чужинки // Сучасність. — 1968. — Ч.1. — С. 11.
- 38 *Грабович Г.* Від мітів до критики. Дещо про аналізу Рубчака та поезію Патриції Килини // Там само. — 1969. — Ч.5. — С. 86.
- 39 *Рубчак Б.* Від “святих корів” до творчого мислення. — С. 43.
- 40 Слово від упорядників // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході: У 2 т. — Нью-Йорк, 1969. — Т.1. — С. VII.
- 41 Там само. — Т.2. — С. 11.
- 42 *Барка В.* Трагізм і сила щирості // Сучасність. — 1969. — Ч.7. — С. 48.
- 43 Координати. — Т.2. — С. 263.
- 44 *Соловій Ю.* Щоб продовжити дискусію. — С. 72.
- 45 *Бургардт В.* Без Іспанії чи без значення? Інтерв'ю з Юрієм Тарнавським // Сучасність. — 1969. — Ч. 12.

- 46 Райс Е. Класицизм і модернізм в українській поезії. — С. 30.
- 47 Рубчак Б. Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського // Сучасність. — 1968. — Ч.4. — С. 44.
- 48 Бойчук Б. Два поети // Там само. — 1965. — Ч.4. — С. 49.
- 49 Там само. — С. 50.
- 50 Там само.
- 51 Райс Е. Класицизм і модернізм в українській поезії. — С. 30.
- 52 Рубчак Б. Поезія антипоезії. — С. 46.
- 53 Там само. — С. 50.
- 54 Тарнавський Ю. Без нічого. — К, 1991. — С. 49.
- 55 Бургардт В. Вказ. праця. — С. 17.
- 56 Там само. — С. 14.
- 57 Бойчук Б. Тільки про різне інше. — С. 70.
- 58 Тарнавський Ю. Література і мова (II) // Сучасність. — 1972. — Ч. 3. — С. 54.
- 59 Рубчак Б. Поезія антипоезії. — С. 45.
- 60 Там само. — С. 55.
- 61 Тарнавський Ю. Під тихими оливами, або Вареники замість гітар // Сучасність. — 1969. — Ч. 3.
- 62 Кошелівець І. Про переклади й різне інше // Там само. — Ч.4. — С. 62.
- 63 Там само. — С. 64.
- 64 Там само. — С. 74.
- 65 Бойчук Б. Тільки про різне інше. — С. 75.
- 66 Олександрів Б. Чи справа лише в гітарах і варениках? // Сучасність. — 1969. — Ч.7. — С. 66.
- 67 Там само. — С. 67.
- 68 Вовк В. Україно, моя любове // Там само. — 1970. — Ч.3. — С. 105.
- 69 Бойчук Б. Про релятивну абсолютність і навпаки // Там само. — Ч.5. — С. 104—107.
- 70 Вовк В. Про технологічний і метафізичний кшталт мислення. — С. 83.
- 71 Бойчук Б. Прояшень // Сучасність. — 1970. — Ч.12. — С. 87.
- 72 Вовк В. Про технологічний і метафізичний кшталт мислення. — С. 86.
- 73 Про неповний погляд на літературну ситуацію на Україні, про нестрункність хребтів та про неперспективи на майбутнє // Сучасність. — 1975. — Ч.2. — С. 40.
- 74 Там само.
- 75 Там само. — С. 42.
- 76 Горбач К. Про перспективи мансардної літератури // Там само. — Ч. 9.

- 77 *Фізер І.* Вступна стаття // Координати. — Т.1. — С.XVII.
- 78 *Бойчук Б.* Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок // Сучасність. — 1979. — Ч.1. — С. 22.
- 79 *Рубчак Б.* Від “святих корів” до творчого мислення. — С. 74—75.
- 80 *Вовк В.* Про технологічний і метафізичний кшталт мислення. — С. 84.
- 81 Цит. за: *Рубчак Б.* Про “інше”, те саме і тим подібне // Сучасність. — 1975. — Ч.12. — С. 47—48.
- 82 Там само. — С. 59.
- 83 Там само. — С. 51.
- 84 Там само. — С. 53.
- 85 *Бойчук Б.* Декілька думок про Нью-Йоркську групу... — С. 33.
- 86 Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи. — С. 35.
- 87 Там само. — С. 36.
- 88 Там само. — С. 37.

ВИСНОВКИ

У продовж цілого ХХ століття в українській літературі відчувався потяг до модерності, до оновлення культури на основі нігілістичного заперечення її традицій. Однак український модернізм — результат цього потягу — як художнє явище чи система художніх явищ позначений маргінальністю. Не щодо можливих європейських зразків, а з погляду того місця, на яке його впродовж цілого віку ставила офіційна, найчастіше політизована, критика.

Пошук модерності був іманентним процесом, по суті, підґрунтям усього літературного руху, але він ніколи не увінчувався успішним завершенням, не в сенсі створення окремих шедеврів, а в сенсі визнання всією художньою культурою як самого потягу до модерності, так і легітимізації художніх стилів та творів модернізму.

Українська література ХХ століття зазнала кількох спроб модерністичного оновлення. Хронологічно їх можна позначити роками *fin de siècle*, десятиліттям напередодні першої світової війни, десятиліттям по ній, кінцем 40-х, нарешті, 60-ми і 80-ми роками. Кожного разу оновлення виявлялося частковим і не охоплювало художньої культури в цілому. Жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи й мову традиційної культури, відтак невдоволена іманентна потреба модернізації успадковувалася наступним поколінням.

На початок першої модерністичної спроби комплекс уже усталеної культури та її теоретичної мови можна окреслити як народництво. Народництво є попереднім до модернізму, але їхні взаємовідносини визначаються не лише цією обставиною. За ХІХ століття народництво витворило свою парадигму стилів і критичних концепцій. Воно зазнало кількох різних модифікацій і модернізацій у наступному, ХХ віці. Однак народницька парадигма була найчастіше контекстом, а не об'єктом нашого дослідження. В праці увага акцентувалася на

парадигмі українського модернізму, який неможливо уявити поза семантичним полем народництва.

В кожному хронологічно виокремленому періоді, в кожній своїй хвилі модернізм (як і народництво) мав свій специфічний зміст (він був фемінізмом, естетизмом, ніцшеанством, пессимізмом, нігілізмом тощо), свої структури, свою систему кодів, свою риторику. Не будемо повторювати тут характеристики окремих періодів, власне, вся наша праця була спробою її дати.

Крім того, в праці йшлося не про художні явища модернізму, які, на нашу думку, виявилися недостатньо впливовими, а про його дискурс, його теоретичну мову. Заглиблення в критичний і теоретичний дискурс модернізму мало привести до внутрішніх (а не зовнішніх, позалітературних, політичних) причин його невдач в українській літературі.

Модернізм як дискурс на всіх етапах свого існування перебував у постійному діалозі-конфлікті з народництвом. Саме конфлікт між ними витворив, у свою чергу, ще один, найцентральніший дискурс української літератури ХХ століття.

У цій праці вибудовано лінію модерністського дискурсу, який був цікавим і значним явищем. На кожному етапі свого розвитку він мав свої особливості й загальні, повторювані прикмети (антинародництво, індивідуалізм, інтелектуалізм, європеїзм, формалізм, розмикання рамок, зняття табу, інтерес до сексуальності та ін.). Модернізм впливав на народництво, примушував його модернізуватися. Проте на жодному етапі розвитку літератури модернізм не зайняв домінуючої позиції, не став осердям літературного процесу чи хоча б тривалою модою. Навіть творчість таких чільних постатей, як Леся Українка, Ольга Кобилянська, Віктор Петров, Валер'ян Підмогильний, не вивела його з маргінесу. Або, якщо висловлюватися чіткіше, домінуюча, офіційна культура ставила цих авторів чи найважливіше в їхній творчості на маргінес.

Щодо Лесі Українки й Ольги Кобилянської, то вони, крім того, стали жертвами специфічної рецепції народницької критики, яка містила в собі канонізацію на основі тенденційної інтерпретації. Петров і Підмогильний у 20-і роки ніколи не декларували свого модернізму, можливо, навіть не усвідомлювали його, а після того обидва на десятиліття потрапили до проскрибованих постатей. За своїм дискурсом вони були наймодернішими авторами й мислителями свого часу, хоча офіційна культура їх відкинула й унеможливила органічне за-своєння їхньої творчості.

Конфлікт між модернізмом і народництвом був не лише зовнішнім (що полегшувало б сьогоднішній аналіз), а внутрішнім, екзистенціальним. Він містив проблему важкого “або — або” всієї української культури на рівні особистого вибору. Що первинне — народ (нація, суспільство) чи мистецтво (краса, естетика)? Так механістично сформулювали питання народницькі ідеологи й запрограмували єдино можливу відповідь.

Питання вибору між нібито мистецьким егоїзмом і нібито служінням ідеї мучило письменників цілого ХХ століття. Леся Українка й Ольга Кобилянська належать до найталановитіших серед тих українських авторів, які були розірвані між модерним і народницьким способом мислення, усвідомлювали цю розірваність, страждали від неї, але не ставили під сумнів правомірність самої дилеми.

У свій час критики “Української хати” інтуїтивно відчули обмежувальні рамки самого запитання, задекларувавши, що не може бути монополії на патріотизм. Однак їм не вдалося зняти цю дилему. Не спромоглися це зробити й наймодерніші члени Мистецького українського руху.

Запитання “або — або” ставилося некоректно, механістично. Жодна з відповідей на нього не могла бути продуктивною. Ще менш продуктивними виявилися спроби замаскувати політику під “штукою”, механічно їх поєднати. Запитання ґрунтувалося на звуженому розумінні мистецтва. В “модерністів” і потенційних “модерністів” їхній вибір на користь штуки породжував комплекс вини, майже зради. І це ставало частиною їхнього дискурсу.

Сама дилема спричинила, крім того, ще одну “модерністську” реакцію — заперечити політику цілком. Найбільш максималістично її задекларував журнал “Шлях”, проголосивши, що незалежність літератури від політики важливіша за незалежність у політиці. В контексті епохи УНР і короткочасної державності це виглядає парадоксом. З того часу витворилася певна традиція модерністського теоретизування, що передбачає обов'язкову нехіть до всього політичного, суспільно zaangażованого, яка процвітає й донині. Саме в цьому руслі розвивалася творчість Костецького. Максимально ця лінія виявилася в членів Нью-Йоркської групи, які поставили знак тотожності між неполітичністю і мистецькою якістю. Щось аналогічне спостерігається в деяких наймолодших українських письменників покоління 90-х років.

Сьогодні дискурс на тему про те, що є первинним — політика чи мистецтво — вичерпав себе. Час зняти саме запитання, яке в різних своїх трансформаціях і парафразах донинді дебатується в літературних колах і в непрямій формі продовжує бути критерієм оцінки письменника в критиці й літературознавстві. І “політика”, і “мистецтво” як широкі пласти буття значно складніші, ніж ті їхні емблеми, якими оперують критики, схильні до апологетичних інтерпретацій літератури. Значно пліднішими видаються порівняльний аналіз політичного й літературного дискурсів у ХХ столітті, вивчення парадигми тоталітарної реакції, якою було народництво, на зовнішній тоталітарний тиск на українське мистецтво, поглиблений аналіз модерного дискурсу в усіх його аспектах на всіх його етапах і переосмислення на цій основі як літературних канонів нашого часу, так і літературної періодизації. Всі ці проблеми залишаються відкритими для наступних досліджень.

Модернізм в українській літературі починався з дискурсу про модернізм, з постановки завдання, з інтимних записів і цілком відкритих маніфестів, закликів, критики. Однак сам цей дискурс часто виявлявся кволим, неясним. Наміри формулювалися туманно. Часткові, нерідко формальні завдання заступали більші, глобальніші цілі. Давався взнаки страх нігілізму й небажання образити опонентів-народників. Приватні записи й листи “модерністів” звучали значно сміливіше, ніж їхні публікації. Ще сміливіше звучали пізніші спогади й мемуари таких постатей, як Вороний, Карманський, Богацький, Костецький та ін. Саме амбівалентність, непослідовність модерного дискурсу спричинила те, що в українській літературі модернізм не породив вершинних художніх явищ або напрямів. Винятком міг би бути Віктор Петров, який поєднував цілісність і розпрацьованість філософського дискурсу з талантом прозаїка, але він, по-перше, не називав себе модерністом, заховував свій модернізм, по-друге, належав до загублених утрачених імен, зв'язок яких з іншими явищами культури виявився перерваним.

Крім того, кволість дискурсу прирікала модернізм на повторення. Змінювалися дійові особи на літературній сцені, а дискурс жив і говорив устами нових героїв. Так до першої світової війни переспівували один одного поети від Вороного до “Молодої музи”. Так теоретична мова Хвильового відлунювала в теоретичній мові Шереха-Шевельова, а мова Євшана — в мові Костецького.

І останнє зауваження. Такі поняття, як “модернізм”, “анти-модернізм”, “народництво”, “антинародництво”, в нашій праці не передбачали моральної чи будь-якої іншої оцінки з негативним або позитивним підтекстом. “Модернізм”, “народництво” — не емблеми, оцінні ярлики, а об’єктивні факти й фактори культури.

Культуру неможливо переписати, але можна перечитати. Власне, кількість можливих її перечитань безмежна. Спробою такого перечитування є ця праця. Не заміряючись на остаточне вирішення всіх поставлених чи порушених у ній проблем, вона у свій спосіб претендує на наближення до розуміння феномена української літератури у ХХ столітті.

**ІНШІ ЕСЕ
ТА ДОСЛІДЖЕННЯ**

ність. В привілейованому Ітонському коледжі, де Шелі навчається з дванадцяти років, він запам'ятався вразливим, нервовим хлопчиком. “Мене двічі виключали...” — напише він про ненависну школу. В 1810 р. Шелі вступає до кращого університету Англії, про який скаже: “Оксфордське середовище було для мене нестерпним...”

Як і сподівалися батьки, Шелі став політиком, але спрямував свої сили проти ідеології та реальної влади того класу, з якого походив. Його діяльність почалася ще в університеті. Спочатку анонімні антиурядові вірші, потім брошура “Необхідність атеїзму”, написана спільно ще з одним юним вільнодумцем, призвели до негайного відрахування Шелі з числа студентів та конфлікту з сім'єю. Рідний батько визнав його вплив небезпечним і заборонив зустрічатися з молодшою сестрою. Дев'ятнадцятирічним почав Шелі самотнє життя, та вже тоді він вважав себе атеїстом і революціонером з ясними, зрілими поглядами, складнощі завтрашнього дня його не лякали.

В юності Шелі не спізнав злигоднів, тому не обставини власного життя і не спостереження за життям народним (навчаючись у закритій школі, він його просто не бачив), а книги визначили напрямок розвитку поета. Ще в Ітоні читання стародавніх, особливо Лукреція, привело його до думки про те, що Бога немає. Потім французька література Просвітництва привернула увагу не тільки до філософських, а й до соціальних проблем. І, нарешті, ідеї найбільшого критика суспільних установ Вільяма Годвіна, в яких з'єдналися Просвітництво XVIII з утопічним соціалізмом XIX віку, — “...по-справжньому думати й почувати я почав, тільки прочитавши “Політичну справедливість”, хоч з того часу мої почуття зробилися трижовнішими, боліснішими, живішими, і я став більше схилитися до дій, ніж до споглядання”. Не Ітон і не Оксфорд, а самотнє вивчення ліберальної філософії та політекономії європейського Просвітництва — єдина школа Шелі; заповітів її він ніколи не зрадив.

Шелі володів вродженим почуттям справедливості та проникливим зором, спрямованим на сучасне йому життя. Страждання народу Англії та й інших народів, пригноблених чужоземними завойовниками чи своїми тиранами, засліплених фальшивою вірою, оберталися для нього джерелом нестерпної душевної муки. Він наївно мріяв одержати свій великий спадок (якого так і не дістав), щоб застосувати гроші на політичну боротьбу. В Нотингемі він — свідок руху лудитів (на їх

захист у палаті лордів виступив Байрон): “Я побачив злидні. Робітники голодують... В Нотінгем послано війська...” В Дубліні він намагається організувати асоціацію боротьби проти англійських поневолювачів, і ці сміливі задуми лякають самого Годвіна — духовного батька Шелі. Наполеона поет сприймає як особистого ворога: “Я його ненавиджу і зневажаю”, — а видовище повоєнної руїни Франції його жахає.

Хоч би де був Шелі — на батьківщині чи за кордоном — він стежить за народними виступами англійських пролетарів. З листа до Байрона в Італію читаємо: “Весь суспільний розвиток там (в Англії.— С. П.) у загрозовому стані”. Здається, криза от-от призведе до останнього бою між трудівниками і гнобителями, і Шелі напружено думає, якою повинна бути майбутня революція — мирною чи здійсненою шляхом повстання.

Життя Шелі було романтичнішим за найромантичніший міф. Драматичні перипетії цієї життєвої історії неймовірніші за сюжет роману. Він переймався ідеями, як почуттями, почуття ж його були запаморочливо гострими і водночас швидкоплинними. В 1811 р. з дівчиною “низького походження” Гаріет Вестбрук Шелі тікає до Шотландії. Після цього розрив з колом батьків став остаточним, але поквалливий перший шлюб виявився невдалим. В 1814 р. Шелі знову тікає, цього разу на континент, з юною Мері Годвін, дочкою філософа й письменника. Не розлучившись із першою дружиною, Шелі вступає в громадянський шлюб. З того часу вимовляти ім'я поета вважалося непристойним у “порядному товаристві”.

Альгруїзм, непрактичність, безкорисливість, довірливість Шелі поєднував з наївним раціоналізмом, з чисто просвітительською вірою в те, що логікою розуму, самовдосконаленням можна перемогти зло й неправду, що істинне почуття справедливіше за будь-яку моральну догму. Наче Дон Кіхот, смішний надмірною чесністю і вразливістю, він спізнав розчарування в кумирах (серед них — Годвін), пережив самотність, найбільшу самотність художника, твори якого не знаходять ні широкого читача, ні належного поцінування. Журналісти, мов шпики, стежили за приватним життям поета. Щоб спростувати безсоромні наклепи, знадобилися довгі десятиліття. Самогубство першої дружини Шелі, в якому — це тепер доведено — не було його вини, стало глибоким потрясінням для поета. Ще більшим — вирок суду про позбавлення його права на виховання дітей від першого шлюбу. Приймаючи таке рішення, суд посилався на “аморалізм” поеми “Ко-

ролева Маб” (1813). Пригнічений духовно і ослаблений фізично (легенева хвороба загрожувала перерости в туберкульоз), у 1818 р. Шелі назавжди покидає Англію і оселяється в Італії. Трохи раніше, у 1816 р., знеславлений тим самим “високоморальним” товариством, яке відкинуло Шелі, залишив вітчизну Байрон.

В Італії, що була “раєм для вигнанців” і пеклом для свого народу, були написані найкращі твори Шелі. Часом учені, схильні до систематизації мистецтва, виділяють італійський період творчості, називають його “зрілим”, немов забуваючи, що в Італії поетові виповнилося тільки двадцять шість років. А 8 липня 1822 р., перед своїм тридцятиріччям, Шелі трагічно загинув під час морської прогулянки в затоці Спеція Середземного моря. Його тіло впізнали за томиком віршів Кітса, який знайшли в кишені. Поет був похований на старому протестантському цвинтарі в Римі неподалік від могили Кітса, який помер роком раніше. І лише на два роки пережив Байрон свого молодшого товариша й однодумця. Так майже одночасно зійшли з життєвої сцени представники другого покоління англійських романтиків — Джон Кітс, Персі Біші Шелі, Джордж Гордон Байрон. Вони були ще дуже молоді, сповнені могутніх задумів, цілком звернені до майбутнього... Незакінченими залишилися їхні головні великі поеми — “Гіперіон” Кітса, “Дон Жуан” Байрона, “Тріумф життя” Шелі. Не довелося побачити Шелі й першого номера задуманого ним спільно з Байроном прогресивного журналу “Лібєрал”.

Шелі почав писати з дитинства. Його хлоп'ячі листи вражають ясністю стилю. Ще в Ітоні він написав два романи, перейнявшись жахами й химерами модної тоді готики. Далі пішли вірші, памфлети, статті, поеми, драми. Шелі працював легко, багато, швидко, часом недбало, наче поспішаючи, наче захищаючись власними фантазіями, яких, очевидно, більше залишалося в його нестримній уяві, ніж на папері. Його могутній темперамент і сила обдаровання відповідали настроєві творення, диктованому революційною й динамічною його епохою. Він починав у 10-і роки ХІХ століття, коли ще не стала історією Велика французька революція, в якій Шелі не розчарувався, на відміну від більшості романтиків. Це був час наполеонівських війн і зародження небачених за масштабом національно-визвольних рухів європейських народів, час перших виступів англійського пролетаріату. Риси нової епохи, позитивні й негативні, бачилися Шелі з пророчою ясністю. За сторіччя він визначив перспективу її розвитку в напрямку до со-

ціальної революції. Юнаком він загорівся мрією про визволення від християнських догм, поставивши епіграфом до першої великої поеми слова Вольтера “розчавить гадину”, і ціле життя марив вільним майбутнім людства. Причому завжди прагнув не абстрактного, романтичного визволення однієї видатної особистості, а свободи мільйонів. Видіння майбутнього вперше з’явилися в юнацькій поемі “Королева Маб” (1813), потім повторювалися, деталізувалися, розгорталися в “Повстанні Ісламу” (1817), в драмі “Визволений Прометей” (1819), у ліриці. Нерідко Шелі відносять до письменників-утопістів.

Поема “Королева Маб” — ще не твір зрілого майстра, але й не учнівська спроба. В новому жанрі алегоричної, філософської поеми, революційної за змістом, у Шелі немає попередників. В літературну епоху, коли ламалися старі правила й еталони художності, він одразу виробив свій стиль, який у період загальної новаторства виявився неповторним. Недаремно Іван Франко саме з цього твору обрав великі уривки для перекладу. Недаремно в родині Лесі Українки знали цю поему.

Манера Шелі в головних своїх рисах, художні прийоми й естетичні засади поезики склалися в “Королеві Маб”. У каскадах символів, алегорій, ускладнених філософських метафор поет шукає не точності змалювання, а чіткого діалектичного, історичного розуміння суспільної дійсності. Реальне життя відображено не прямо, в очевидних, легко впізнаваних картинах та формах, — воно ніби цілком перебудоване уявою митця. В символах Шелі більше правди, ніж у натуралістичних описах чи деталізованих розповідях. Адже не уявне, а справжнє, історичне перетворення реальності — та єдина мета, заради якої Шелі вдавався до символів.

Алегорична поема “Повстання Ісламу” охоплює повне коло соціально-філософських ідей письменника. Він задумав її з метою “перевірити стан умів, дізнатися, чи вціліла серед найосвіченіших і наймудріших жадоба досконалішої будови суспільства після того, як бурі потрясли вік, в котрому ми живемо”. Шелі назвав свій твір “видінням ХІХ віку”, вкладаючи в нього мрію про майбутнє і аналіз сучасності, побаченої в суттєвих прикметах. Серія картин, з яких складається поема, — не міраж, що постав на хвилину перед спраглим борцем за справедливість у пустелі політичної реакції, а нарис перспективи історичного розвитку. В понятті видіння — ключ до художньої манери поета, барокової в’язі її символів, звукової

пишноти Спенсерової строфи, красномовної риторики її складу. Мінливий хаос образів, примхливі зміни часу й простору створюють враження сну, в якому найголовніше ясно вкарбовується в пам'ять, а загальні контури губляться в тумані фантазії. Реальний світ з його справжніми прикметами нараз відступає на задній план, зате думки й переживання головних героїв виписані з надзвичайною чіткістю. Шелі творить новочасну космогонію, відповідно окреслює її фон — це пустеля космосу і вічний храм земної природи. Постаті Лаона й Цитни відзначаються могутністю, монументальністю античних титанів. Цитна — один з перших у романтизмі образів жінки, котра бореться за свободу почуттів та рішень. Бунт героїв проти тиранії приніс їм мученицьку смерть, та загальний дух твору оптимістичний. Полум'я інквізиторського вогнища, в якому гинуть герої, не спопелить могутнього враження, що справляє побачений Шелі новий світ, побудований звільненим людством.

Щоб дванадцять довгих розділів поеми не видалися надмірно складними, щоб не видалися “темними” інші твори Шелі, необхідно окреслити особливості філософської думки поета, якою насажувався кожен рядок його вірша. Навколо поглядів Шелі точиться невпинна наукова й ідейна боротьба. З усіх англійських поетів-романтиків Шелі був філософом найбільше, але визначити його кредо, сформулювати хоча б центральні засади його світогляду — завдання нелегке. Різні відповіді пропонуються на це питання — всі вони, як правило, односторонні й тенденційні: ідеаліст платонівського типу, скептик і послідовник Гюма, суб'єктивний ідеаліст у дусі Берклі, містик, атеїст, пантеїст, матеріаліст і т. д. Вірші й проза Шелі дають достатньо матеріалу для підтвердження кожного з цих визначень. І все ж зводити поета до одного з них — неправильно. В юності він цікавився природничими науками, що не входили в тогочасну класичну освіту. Під впливом ідей Просвітництва кристалізується раціоналізм молодого Шелі. Як і Блейк, він почав з заперечення традиційного деїзму, та не шляхом містичного поширення Бога на весь світ, а його раціоналістичним запереченням. Стихійно-матеріалістичні тенденції його думок відчутні і в пізніший час, та до них додалося захоплення Платоном, якого Шелі перекладав англійською мовою, і широкое, типово романтичне розуміння природи, і визнання відносності людських знань.

Філософія Шелі перебудовувалася на ідеалістичних началах, поглиблюючись діалектичним мисленням та історичним

розумінням явищ життя та мистецтва. Навіть у колі романтиків Шелі виявляє надзвичайну здатність розвиватися, причому його інтелектуальна еволюція в цілому збігається з розвитком філософської думки епохи. В еkleктичному поєднанні елементів системи треба вбачати не так суперечливість, як “всеосяжність”, типову для романтика. Шелі не був догматиком навіть у скептицизмі. Остання прикмета його мислення, мабуть, найважливіша. Ще зовсім молодим Шелі проголосив: “Незмінна лиш мінливість” (“Мінливість”). Як не дивно, а скептицизму Шелі вчився у Платона. Давньогрецький філософ, наче міфічний Протей, повернувся до покоління Шелі новим, несподіваним обличчям — обличчям насмішкватого скептика, який викладав афінським юнакам мистецтво діалектики. Саме діалектика — центральна риса романтичного світовідчуття Шелі. Динамізм думки та образів, драматургія розвитку не сюжету, а умоглядних побудов, — головні прикмети художнього мислення Шелі. Рухається весь світ, і його відображення — людський дух. Відчуттям цього руху, нестримного загального поступу пройнятий кожен вірш поета. Він однаково переконливо й точно вміє передавати політ галактик і неспокій серця, хвилинні враження, мінливі настрої, тривожні передчуття унікальної поетичної душі.

Шелі виробляє своє, оригінальне розуміння природи поступово. В ранній ліриці він бачить у природі найчастіше себе, проектуючи на пейзаж свої почуття й настрої. Пізніше поет навчився малювати досить об'єктивний її портрет. Та об'єктивність Шелі особлива, романтична. Це ідеалістична природа, жива, мисляча, духовна субстанція, іншими словами, це пантеїстична природа, причому смисл її залишається за межами людського пізнання. І найголовніше — це рухлива природа, яка існує за діалектичними законами.

В примітках до “Королеви Маб” Шелі писав про численність світів і безмежність космосу, визначаючи цю властивість матерії як вищий предмет поетичних роздумів. Як вчений-природознавець, Шелі намагається досягнути будову життєвих форм від атомів до сонць, як поет — перевтілити в образи своє відчуття безкінечності, вищої доцільності космічного ладу. Дух ліричного героя Шелі перебуває в гармонії з природою. І це серйозний чинник внутрішнього життя особистості, котра ще не усвідомила прірви нерозуміння між собою і природою, яку відчули й хворобливо пережили поети кінця століття.

Хоча філософське осмислення природи у Шелі переважає, вона постає в його поезії і більш конкретно, простою. Разом з Шелі ми милуємося золотою італійською цуккою, сумною цвинтарною фіалкою, символічним садом, розквітлим навколо скромної мімози, казковими венеціанськими туманами, розчиняємося в могутньому русі стихій. Намагаючись збагнути грандіозну таємницю природи, разом з Шелі ми вдивляємося в темні води океану, які наче володіють особливою магією для поета, вслухаємося в бравурну симфонію буремного західного вітру, вбачаючи в ньому символ невпинної круговерті життя, народження, смерті, разом з Шелі підносимося зором на непорушний Монблан, який втілює надлюдські вічні закони часу.

Та все ж, незважаючи на вистраждану поетичну натурфілософію, що склалася не лише як система ідей, а й як світ художніх образів, свій ідеал поет знайшов не в природі, а в культурі. Реальність та мрія, як і для Кітса (“Ода до грецької вази”), протиставлені. Лиш тінь краси освітлює дійсність, але тільки краса надає сенс “тяжкому сну життя”, писав Шелі в “Гімні духовній красі”, який звучить естетичним маніфестом і клятвою художника. Краса, наділена духовним змістом, містить в собі гуманізм, любов до людства, етичний пафос. Шелі був запеклим антикласицистом і бачив своє покликання в творенні нового канону краси, нової естетики, зразком для якої виявилось античне, грецьке мистецтво.

Міфи й художня література давніх еллінів органічно трансформовані його віршем. Хори й напівхори “Визволеного Прометей” та “Еллади” відроджують драматичні прийоми грецького театру, даниною античним жанрам стали його оди та гімни. Мрія про досконалість, гармонійний ідеал привела Шелі до канонів краси, створених дитинним людством. Гармонія, лад, порядок протиставлені хаосу, внутрішні творчі можливості гармонії невечерні.

У відродженні міфу романтиками немає ностальгії за минулим культури й людства. Це не повернення назад, а творення нової міфології. Шелі не просто вводить у свою поезію образи античних легенд, його Аполлон, Пан, Орфей, нарешті, Прометей (цей, за словами Карла Маркса, найблагородніший святий і мученик у філософському календарі) виходять далеко за рамки ролей, закріплених за ними античною теогонією. Його Зевс — символ сучасного гноблення й несвободи, а драма “Визволений Прометей” містить алегорію європейської історії після Французької революції. Шелі у своєму вершинно-

му творі створив міф про майбутнє відновлення гармонії в суспільному житті, про падіння тиранії, про повернення золотого віку людства. Його герой — зразок моральної та інтелектуальної досконалості. Він значно абстрактніший за Сатану Мілтона, позбавлений його холодного егоїзму та мстивості. Взявши за основу сюжет втраченої драми Есхіла, Шелі вигадав свій міф, населивши хрестоматійний Олімп не баченими там героями. Тиранія Зевса, яку тримає сліпа віра й страх, приречена. Син Зевса й Фетиди (в античному міфі цей шлюб не відбувся) вбиває батька-тирана. Полуда спадає з очей людства, котре наче прокидається від страшного сну на світанку нової доби. Драматизм поеми коріниться не тільки в дії, а й у діалектичному розвитку її центральних ідей — таких, як добро, зло, час, вічність, свобода, пізнання. Двозначність інтелектуального поступу (який рухає життя і водночас не може задовольнити нестримну жагу знань, притаманну людині) — один із лейтмотивів у симфонії філософських ідей драми.

Поважний і консервативний Вордсворт у своїх глибокодумних поемах шукає шляхів до морального вдосконалення зінсуютого й цинічного людства в звичних формах релігійності. Найважливіша прикмета міфологічної правди, твореної Шелі (а також Кітсом і Байроном), — її антирелігійний, антихристиянський ідеологічний підтекст.

Костянтин Бальмонт на зламі століть познайомив російського читача з повним зібранням творів Шелі у власних перекладах. Для Бальмонта Шелі — “символіст, декадент, імпресіоніст”. Вірно, що Шелі естет, який сповідує культ краси і поклоняється творчому натхненню. Та це лише один бік істини. Шелі сам наголошував, як ненависна йому дидактика, а його політичний вірш ніколи не був тільки гаслом. І все ж навіть сумні пейзажі Шелі — повчальні, а ідея добра, яку він проповідує, невіддільна від реальної політичної боротьби народу. Той Шелі, якого відкрив для себе великий мораліст Лев Толстой, не був декадентом. Двічі цитував Толстой знамениті слова Шелі: “Найбільш згубною помилкою, якої будь-коли припускалися в світі, було відділення політичної науки від етичної”.

Здається, епоха Шелі стала віком поезії. Але саме тоді пролунали голоси про те, що поезія загинула під тиском науки. У відповідь “песимістам” з'явився трактат “Захист поезії”, де Шелі доводить, що поезія не тільки не знищена наукою, а й сама “створює новий матеріал знань... охоплює всі науки”, а поет мудріший за вченого, саме він — істинний філософ. На перший погляд — максималістське твердження, та викликане во-

но не тільки гостротою полеміки, а й глибоким усвідомленням відповідальності митця перед своєю епохою. Краса, правда й добро нерозривні в естетичній системі, вибудованій віршем та прозою Шелі, так само нерозривні у цій дивовижній творчій індивідуальності лірик, філософ, громадянин.

Література античності від Гомера до Платона, поезія та драма Відродження від Данте до Шекспіра, епічні поеми Аріосто, Тассо, Мілтона визначили інтелектуальну та естетичну атмосферу експериментаторських пошуків Шелі. Він був мислителем у поезії, хоч не створив послідовної системи поглядів. Він не читав німецьких філософів, та дух нової ідеалістичної естетики, “Філософію мистецтва” Шелінга сприйняв, як і багато його сучасників, через посередництво Колриджа, якого цінував дуже високо. Слідом за Вордсвортом Шелі виступив за оновлення поетичної мови, а реакційність пізнього Вордсворта висміяв у образливій пародії. Та, незважаючи на розчарування у Вордсворті, його філософію природи Шелі осмислив і розвивав далі, прилучаючи до неї й Байрона. Чи не першим Шелі помітив і оцінив дивовижне обдаровання Кітса. Неповний рік провчився Шелі в університеті, але, самотійно опанувавши багато наук, став одним із найосвіченіших людей свого часу. Йому, поетові й проникливому знавцеві літератури, не було дано справедливої оцінки, його парадоксальні судження про мистецтво належать до найвищих досягнень романтичної естетики. З усіх сучасників він найглибше збагнув творчість Байрона.

Шелі та Байрон познайомилися на берегах Женевського озера в 1816 р. Саме тут Байрон написав “Шильйонського в'язня”, Шелі — “Монблан” та “Гімн духовній красі”, а його дружина Мері в літературній грі, якою забавлялися в цьому блискучому товаристві, задумала свій найкращий і нині живий роман “Франкенштейн, або Сучасний Прометей”. Дружба двох великих поетів була непростою, без цілковитої злагоди чи сліпого захоплення. Байрон не раз називав Шелі візіонером, одірваним від реального життя; в свою чергу, Шелі часом перебільшував мізантропію Байрона. У деяких положеннях естетичної програми, наприклад, у ставленні до класицизму чи античності, вони антиподи. Та все ж взаємне спілкування було для обох і насолодою, і наукою. В поемах Шелі з'являється образ Байрона або героя байронічного типу. Причому кожен раз він інший — гордий відлюдник (“Юліан і Мадалло”), непокірний бунтівник (“Рядки, написані серед Євганейських пагорбів”), геніальний оракул віку (“Адонаїс”). А Байрон після тра-

гічної смерті Шелі писав Томасу Муру: “Ось відійшов ще один чоловік, щодо якого суспільство в своїй злобі та невігластві грубо помилялося. Тепер, коли вже нічого не вдієш, воно, можливо, віддасть йому належне”.

Перші твори Шелі сповнені трагічними мотивами. Поема “Аластор” (1815), де в образі поета втілений, звичайно, сам автор, розповідає про геніального юнака, який, подібно до байронівського Манфреда, був одержимий безмежною жадобою знань. Він опанував усі науки, але прийшов час, і пізнання перестало давати радість. Адже людський дух прагне не тільки знання, а й спілкування з подібними до себе. Поет-мудрець закохується у власну вигадку, в породження фантазії. Та прообразу прекрасної жінки, яка з’явилася вві сні, немає в реальному житті, і герой гине з відчаю й самотності. Надто печальна сповідь молодого Шелі, фінал її страшний і романтичний — помирає поет, що спізнав гармонію з природою, а світ людей так і залишився до нього холодним і ворожим. Сюжет, на перший погляд, типовий для епохи. І настрої ці пасували б Шатобріану чи Вакенродеру. Але в роздумах Шелі про загадки життя й смерті відсутня тривожна безнадійність та романтична афектація. Він спокійний і розсудливий. Його думка розгортається вільно й детально. Сон — улюблений прийом Шелі; можливо, до цього спричинилося читання Кальдерона. Сни поета бувають не тільки щасливі й пророчі, не раз йому увижаються кошмари. Тоді зміщуються звичні пропорції, прекрасне й страшне зближуються. Перед нами — майстер жахних образів, його замилювання холодними кільцями зміїного тіла примушує здригнутися. Шелі сміливо вводить в поезію ті сторони життя, на які вона раніше боялася кинути свій погляд. Пізніше Едгар По та Шарль Бодлер розвинули цю лінію, яка дістала свій максимальний вияв у новітньому авангардизмі. Та Шелі надто різносторонній, щоб захоплюватися естетизацією страждання й смерті. Навіть у межах одного твору настрої його змінюється, діалектика, яку сповідує поет, передбачає протиборотство, зіткнення антагоністичних ідей та настроїв.

Шелі рідко бував веселим (гумористичні твори йому не вдавалися), надто він замислений, серйозний, об’єктивний у всіх своїх судженнях. Його оптимізм не має рівних у світовому романтизмі. Це філософський оптимізм раціоналіста, просвітителя, мудреця, громадянина з чіткою політичною платформою, зміст якої цілком соціально-конкретний. Помирає поет у поемі “Аластор”, смерть поета описана і в надзвичай-

ній поемі-елегії “Адонаїс” (1821). Смерть поета — найтрагічніша тема романтичної літератури від Новаліса до Лермонтова. Та “Адонаїсові” в ній належить особливе місце. Це плач не за ілюзією, як в “Аласторі”, а за передчасно загиблим геніальним поетом Джоном Кітсом. Його, звичайно, вбила не критика, як думали тоді Шелі та Байрон, хоч її вульгарні, грубі нападки не подовжили життя хворому поетові. Шелі мав відчувати особливу гіркоту, адже сам, бувало, висловлювався про вірші Кітса зневажливо чи поблажливо. (Слід сказати, і Кітс категорично засуджував стиль Шелі.) Розуміння принципового новаторства Кітса прийшло до Шелі занадто пізно, — можливо, тому більш такий нестерпний. “Адонаїс” — вершина поезії Шелі, тут всебічно розкривається його художня манера. Склад поеми і конкретний, навіть біографічний (себе та інших визначних сучасників збирає Шелі навколо могили Кітса), і абстрактний. Все тут говориться не прямо, а за допомогою символів; вірш одночасно і ліричний, і об’єктивний. Кітс втілює в образі Адонаїса, сина Уранії, матері природи, і сумує за ним усе живе, протиставлене “блідій Смерті”. Геніальний творець, найближчий до творчої природи, посмертно зливається з нею, стає часткою краси, підноситься над часом. Тому ця поема не тільки про смерть, про неминучу смерть кожного — і генія, і звичайної людини, — а й про Вічність, ідея якої в суті своїй прекрасна й поетична.

Елегія на смерть поета — водночас і гімн його таланту, а також безсмертній природі й красі. Та все це не вносить у настрій автора радісних нот, його страждання безмежне, хоч у ньому є величність, і спокій, і титанічна непокора долі поета-мудреця. Від “Аластора” до “Адонаїса” головна естетична проблема — відношення мистецтва до дійсності — вирішувалася Шелі з різною мірою точності, але головний висновок поета незмінний: сучасна дійсність несумісна з естетичним ідеалом. А ідеал суспільний? Шелі найбільше з усіх романтиків Англії цікавиться політичними реформами, реальними політичними змінами. Здійснення принципів свободи, революції, демократії як політичний поет і як політик Шелі бачить у майбутньому. Історичне передчуття майбутнього, віра в прийдешнє ставить Шелі у ряд геніальних демократичних поетів романтизму — таких, як Шевченко, Гайне, Вітмен. Шелі не страждав безпідставним, поверховим оптимізмом. Його боляче вразила перемога реакції, яка на початку 20-х років стала очевидним фактом, — реставрація монархії у Франції, поразки італійських карбонаріїв, невдачі визвольного руху в

Греції (боротьба грецького народу — тема поеми “Еллада”), соціальний та економічний стан Англії, що його Шелі оцінював точно, а тому песимістично.

В 1819 р. з'явилася поема “Маскарад Анархії”, вона була відгуком на подію, що увійшла в історію англійського робітничого руху під назвою “манчестерська різанина”. Урядові війська розстріляли багатотисячну мирну демонстрацію робітників Манчестера, котрі вимагали встановлення в країні загального виборчого права. Гнів Шелі увічнив цей трагічний день. Багатоликий Шелі, лірик, філософ, громадянин, розкривається тут усіма гранями свого обдаровання — переживання, роздуми, почуття втілилися в конкретних образах-алегоріях, зміст яких політично конкретний. Мине сто років, і ці образи полонять уяву великого новатора нашого часу Бертольта Брехта. В “Маскарад Анархії” прем'єр-міністр Кестлрі постає в огидній масці Вбивства, лорд-канцлер Елдон втілює Брехню, сама Анархія — гротескний символ видимого англійського порядку при владарюванні торі, за яким — безправ'я й злидні простих трудівників. З пробудженням могутніх левів порівнює Шелі майбутню боротьбу робітничого класу. Свобода стала його релігією, її розуміння не абстрактне, не буржуазне, а народне. Шелі вірить в її перемогу. В цій самотній вірі, не підкріпленій на той час особливими здобутками демократичних сил, є свій героїзм, так само як він є у вірі художника в потрібність свого слова, що його за життя поета почули тільки одиниці. Йому належить величний образ слова-меча: “Поезія — це вогненний меч, завжди оголений, він спалює піхви, в які хотіли б його вкласти”. Образ співзвучний з байронівським: мистецтво — блискавка. Невідомо, чи знала Леся Українка “Захист поезії”, та в її декларації “Слово, моя ти єдина зброе” вчувається відлуння прометеїзму, який утвердився у європейських літературах передовсім завдяки творчості Гете, Байрона й Шелі. Вона також свідчить про ідейну й художню єдність революційної поезії різних народів та літературних епох.

Містерія духовної любові “Епіпсихідіон” (1821) — найліричніша поема Шелі. Блискавичний спалах захоплення романтичною красою і романтичною долею юної італійської графині Емілії Вівіані породив цей вірш, поширений до розміру поеми. Кохання, сильніше за смерть і співзвучне революційному поступові людства, уявив Шелі в “Повстанні Ісламу”. Зовсім інший характер почуття поета в “Епіпсихідіоні”. Це об'єктивна планетарна любов, ідеалізована сповідь життя й при-

страстей, історія серця, відкритого любові (“*cor cordium*” — “серце сердець” — напис на могилі Шелі). На якийсь короткий час його кохання було звернуте до Емілії Вівіані, і ця жінка стає метафорою “весни, молодості, ранку”, об’єктивізується до масштабів природи, до безконечності часу, до глибини простору. В пристрасті до Емілії — ще й відчайдушне поривання поета до досконалості, до гармонії, до ідеалу, протиставленого банальній буденщині.

Віктор Гюго сказав: “Поет — це світ, замкнений у людині”, влучно визначивши головну прикмету романтичного розуміння особистості, котра ніяк не менша, не вужча, не простіша за об’єктивний космос. Ця суть романтичного мислення буквально в чистому вигляді втілена Шелі — безконечність світу й пізнання вміщуються в душі, а душа поширюється до безконечності. Звідси універсалізм його розуміння людської природи, звідси об’єктивізм його бачення найдрібнішої деталі світу, звідси абстракції та символи, якими переповнені граціозні строфи поета.

Образ поета, смисл та значення його творчості і тепер викликають суперечливі оцінки. Перед нами не мертва класика, знайома тільки професорам літератури, а живе, сучасне слово, яке захоплює, непокоїть, часом викликає незгоду, але не залишає байдужим. Полеміка навколо Шелі почалася ще за його життя і продовжується в сучасній науці.

Аморальний крамольник — таким визначенням хотіли перекреслити Шелі реакційні журнали. Благородним, витончено-пристрасним, далеким від реального життя митцем постає Шелі в численних, тепер забутих, романах, для яких став прототипом. “Прекрасний ангел, який марно тріпоче в порожнечі своїми сяйливими крилами”, — так, наче підсумовуючи цей штучний образ, охарактеризував Шелі авторитетний критик XIX століття Метью Арнолд. Саме цього незрозумілого, спотвореного міщанською модою, обуржуазненого Шелі не любили Томас Карлайл та Джон Рескін, критикував Томас Стернз Еліот. Найскладніший поет XX століття не помітив, що сам, незалежно від своїх бажань чи смаків, продовжив традицію англійської поезії, на небувалу висоту підняту Шелі. Це традиція філософського, умоглядного, інтелектуального вірша, поезії думки. В той час, коли творилися ці скандальні й мелодраматичні, але однаково лицемірні міфи, демократична преса пропагувала іншого Шелі — тираноборця й революційного філософа. Фридрих Енгельс у листах з Англії 40-х років розповідав про те, як вірші Шелі читалися на робітничих зборах.

Соціалістична преса кінця століття, марксистська критика 20-х років нашого віку продовжили захист революційної спадщини поета. Її вивчення стало школою життя й творчості для Вільяма Батлера Єйтса та Бернарда Шоу.

Феєрична натура Шелі, чарівні мелодії його вірша, драматургічні парадокси й двозначності його думки переконливо доводять: перед нами типовий творець романтичних канонів художнього мислення, власне — сам романтизм у кришталевому чистому, зразковому вигляді. Водночас романтична типовість Шелі — великою мірою ілюзія. Романтична естетика навіть у власних творах поета ще не вичерпала своїх можливостей, але головні напрямки його новаторського пошуку уже пов'язані з інтуїтивним бажанням поширити її межі. В пориві до універсального ідеалу, в неприйнятті індивідуалізму, у складному, суперечливому, не завжди послідовному шляху до правди (точності ідеї, поняття, характеру) — відкритість Шелі до майбутнього і співзвучність з літературою ХХ століття. Прозріння майбутнього невіддільне від ретроспективного погляду в минуле. В художніх полотнах Шелі чути відгомін різних епох. Дух Шекспіра панує в трагедії “Ченчі”, стримана й філософська чуттєвість Спенсера відбилася в “Епіпсихідіоні”, велична тінь Мілтона височить над “Визволенням Прометеєм”. Ренесансний титанізм і романтична меланхолія, просвітительська розсудливість і сучасний інтелектуалізм складають творчий портрет поета.

“Так що таке життя?..” — на цих словах уривається незакінчена поема “Тріумф життя”, яку Шелі писав у свої останні дні. Пошук сенсу життя був головною метою його філософської поезії та поетичної філософії. В об'єктивності справжнього, невігданого життя Шелі бачив здійснення ідеалів краси та істини, ніколи не відділяючи їх від ідеалів свободи та революції.

ПРО ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖОРДЖА ГРАБОВИЧА

У своїй головній праці “Система трансцендентального ідеалізму” Ф. Шелінг писав: “Будь-який твір мистецтва, немовби автору було властиве безкінечне число витлумачень задумів, дозволяє безкінечне число тлумачень, причому неможливо сказати, чи вкладена ця безкінечність самим художником, чи розкривається у творі як такому”¹. Ці слова чудово ілюструють як творчість Шевченка, так і дослідження цієї творчості, здійснене американським філологом Джорджем Грабовичем. Звертаємося до видатного мислителя й ідеолога романтизму Шелінга не в пошуку влучної цитати. А тому, що саме в романтичній філософії виробилася концепція міфу як естетичного феномена, і великою мірою Шелінг був її творцем. Загалом міфологізм — суттєва риса романтичного типу творчості, це типологічна закономірність романтизму, яка може об’єднати таких різних поетів, як Новаліс або Шелі, Емерсон або Шевченко. Причому йдеться саме про творення нового, індивідуального міфу, а не про запозичення героїв чи образів з грецької чи якоїсь іншої міфології стародавнього світу.

У своїй книзі “Поет як міфотворець” (1982) Джордж Грабович не згадує Шелінга, хоча деякі погляди німецького філософа звучать актуально і в сучасних дискусіях про міф. Книга американського вченого відкривається епіграфом з роботи Клода Леві-Строса. У вступі до третього, центрального розділу монографії (з ним можна познайомитися в журналі “Всесвіт”, № 5, 1988) Грабович пише про те, що спирається у своїй студії на структурно-антропологічний підхід до аналізу міфів, запропонований головним чином у працях Клода Леві-Строса та Віктора Тернера. Уривки з книги Грабовича, друковані у “Всесвіті”, показують загальнотеоретичні засади автора, його підходи до аналізу; уривок, пропонується тут, демонструє зразок конкретного аналізу. Він добре ілюструє дію структурального методу в літературознавстві. І вже це само по собі цікаво. Адже наш читач вкрай погано знає навіть ро-

боти Леві-Строса, про якого не раз говорять, що “структуралізм — це Леві-Строс”. Водночас провідні радянські вчені наголошують, що “дослідження Леві-Строса відкрили ряд можливостей, які ще не скоро будуть вичерпані”².

Звернемо увагу лише на один дискусійний аспект структуралізму, який має безпосереднє відношення до роботи Грабовича, а саме — на так званий антиісторизм методу. Справді, Леві-Строс не раз говорив про те, що історична наука звертає увагу на зовнішній бік подій, іншими словами, вона суб’єктивна. Структуралізм, навпроти, об’єктивний. Водночас, щоб уникнути формалізму й надмірної універсалізації схем чи структур, Леві-Строс завжди звертається до етнографічного фону свого дослідження. Так і Грабович звертається до історичного, культурного, літературного контексту, не обмежуючись опануванням “об’єктивних” структур. У цьому зв’язку особливо точними здаються слова Е. М. Мелетинського про те, що “антиісторизм” структуралізму і “антиструктуралізм” історизму, безсумнівно, перебільшується обома сторонами³. Однак проблема існує, і саме вона, очевидно, стане головним моментом справжньої дискусії про книгу Грабовича (яка може бути плідною тільки в тому разі, якщо книга буде повністю видана українською мовою).

Отже, у вступі до третього розділу — “Міф: Структури і парадигматичні відносини” — Грабович називає загальні риси Шевченкового міфологічного мислення: синхронізм витворюваного поетом світу і універсальність місця дії. Далі в п’яти підрозділах аналізуються самі міфологічні структури. Грабович виділяє своєрідну ієрархію парадигм. На першому, найпростішому рівні перебуває людина, індивід. Суть цієї індивідуальної моделі вкладається у формулу “нещасливі коханці”. Саме такими бачить Грабович усіх героїв та героїнь “оповідних” поетичних творів Шевченка. На другому, вищому рівні розглядається сім’я. Вчений переконливо показує, що сім’я у міфологічному коді Шевченка — це одиниця, яка не діє і в мініатюрі відображає ненормальність існуючого суспільства. Головні моделі таких ненормальних сімейних стосунків: 1) убивство батьками дітей; 2) убивство дітьми батьків; 3) інцест; а також 4) байстрюк як архетип протиприродних родинних відносин.

Серце міфологічного мислення поета втілюється в опозиції “ідеальна спільність — суспільна структура”. Це модель Шевченкового ставлення до реальної влади і соціального устрою, а також одночасно модель того, що цій реальній владі протиставляється, як у даному конкретному суспільстві, так і в істо-

ричний перспективі, у майбутньому. Весь поетичний світ поета, на думку Грабовича, витворюється за цією опозицією. Її аналізу присвячено три підрозділи третього розділу. Перший з них пропонується читачам. У наступних підрозділах Грабович звертає увагу на “вертикальні” та “горизонтальні” параметри опозиції, розглядає з погляду опозиції архетипи жінки як жертви і чоловіка як мученика; вивчає козацтво як образ та поняття, що поєднує в собі риси і суспільної структури, й ідеальної спільності; аналізує ключовий для відображення козацтва образ могили і архетип братовбивства у міфологемі минулого загалом.

Такий лаконічний перелік проблем, які ставить у цій частині свого дослідження американський вчений, може дати певне уявлення про загальну проблематику і структуру роботи.

І ще одна важлива обставина. Цитуючи та згадуючи Клода Леві-Строса, Мірча Еліаде, Віктора Тернера, багатьох інших структуралістів та міфологів Заходу, Грабович іде своїм шляхом. Загалом структуралізм — і в цьому його особливість — не має єдиної для всіх, суворо регламентованої методики. Тому не все, що притаманне Леві-Стросу, можна автоматично переносити на науковий метод Грабовича. Та й сам учений в інтерв'ю газеті “Літературна Україна”, № 51, 1987 р., зарахував себе до постструктуралізму. Крім того, предмет дослідження — творчість самотнього генія нашого народу, національна специфіка української літератури — великою мірою визначає висновки книги “Поет як міфотворець”.

На закінчення ще раз згадаємо слова Шеллінга про “безкінечне число тлумачень” художнього твору. Немає художника, якого можна пояснювати однозначно. Особливо для цього не надається Шевченко з його ілюзорною простотою та ясністю, за якою ховаються не пізнані ще глибини думки й почуття. Тому будь-яке нове прочитання Шевченка заслуговує на увагу та вивчення.

¹ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма.— Л., 1936.— С. 388.

² Аверинцев С. С. “Аналитическая психология” К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. — М., 1982. — С. 116.

³ Мелетинский Е. Н. Поэтика мифа. — М., 1976. — С. 78.

МОДЕЛІ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА В РАДЯНСЬКІЙ І НЕРАДЯНСЬКІЙ НАУЦІ

Оглядаючи розвиток радянського шевченкознавства, приходимо до думки, що його найцікавішим і найпродуктивнішим періодом були 1920-і роки. В той час воно організувалося в наукові інституції, консолідувало зусилля і почало генерувати нові ідеї. Це була епоха дискусій, полеміки, яка з плином років набирала характеру нетерпимості. Вчені академічної орієнтації, частина яких сформувалася й завоювала авторитет ще до революції, не знаходили розуміння в революційних публіцистів, які взяли Шевченка на свій червоний прапор, а також у нового покоління науковців, котрі швидко завоювали новий соціологічний метод. Останній після того багато разів перекроювався й видозмінювався, але саме він ліг в основу всього наступного українського радянського літературознавства.

Головний інтерес сьогодні становлять, звичайно, праці так званого академічного шевченкознавства, яке в тяжких умовах наростаючої критики все ж створило цілий ряд колективних збірників, річників, індивідуальних монографій, окремих статей. Ідеться про праці Павла Филиповича, Бориса Навроцького, Сергія Єфремова, Олександра Дорошкевича та Михайла Новицького, а також цілої групи істориків, театрознавців, мистецтвознавців і письменників, які прилучилися до колективних видань.

В одному з перших таких видань його редактор П. Филипович констатував: "...не маємо... наукового всебічного аналізу (соціологічного, психологічного, формального, історико-порівняльного та ін.) Шевченкової спадщини"¹. В такому розумінні наукових завдань шевченкознавства на перше місце, крім збирання матеріалів, висувалося їх вивчення з погляду різноманітних шкіл і методів літературного аналізу. Через сім років у вступній статті до чергової колективної праці Ієремія Лйзеншток писав: "...Дослідники-марксисти мусять найпильнішу увагу віддавати й іншим методам літературної науки

(напр., методу формальному, філологічному і т. д.). Це потрібно не тільки для боротьби з ними, а й для того, щоб врятувати, засвоювати позитивні риси цих методів, покористуватися з їх досягнень та надбань”². Як бачимо, акцент дещо змінився однак наука ще не відмовилася від плюралістичних засад і широкого прийняття різних методів досліджень. Академічне шевченкознавство 1920-х років утримувалося від категоричних заяв, шукало свого методу, необхідного для створення синтезуючих досліджень, однак написати їх не довелося.

Ближче до 30-х років саме за “нейтралізм” його “розбили” представники іншої партії в шевченкознавстві, керовані несамовитими публіцистами й критиками, які вважали свою науку справою партійною і мислили її за законами боротьби. Термін “боротьба за Шевченка” став принципом радянського шевченкознавства. Він ввійшов у критичний обіг з перших пореволюційних днів, однак остаточно закріпився після однойменної брошури Володимира Коряка (Харків, 1925). Як не дивно, боротьба за Шевченка триває й нині. У 30-і вона означала фізичне знищення шевченкознавців, як критиків, так і критикованих. У нинішній ювілейний рік вона знову з’являється в заголовку праці Миколи Дубини, котра нагадує вже не боротьбу, а брязкання поржавілими лицарськими обладунками³.

30-і роки, за пізнішою оцінкою Євгена Кирилюка, принесли перелом у шевченкознавство: “Потрібен був певний поворот від академічного, почасти об’єктивістського дослідження спадщини поета до справді партійного, марксистсько-ленінського шевченкознавства. Поворот цей був здійснений у “Тезах до 120-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка” Відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У 1934 року, в статтях В. Затонського, А. Хвилі, Є. Шабліовського, Ю. Йосипчука та ін. Великий поет, за аналогією з ученням В. І. Леніна про Белінського, Чернишевського, Добролюбова, Некрасова, був визначений як селянський революційний демократ”⁴.

До цього визначення давно йшлося. Його шукала марксистська, а точніше, вульгарно-соціологічна наука. Спочатку Андрій Річицький назвав Шевченка “співцем передпролетаріату”, пізніше з’явилися визначення мужицького і селянського поета, “речника селянської газети України” (Б. Навроцький), нарешті, “співця наймитсько-кріпацької голоти” (Євген Шабліовський). Є. Шабліовському належить і канонізоване визначення поета як революціонера-демократа (стаття “Пролетар-

ська революція і Шевченко”, 1932), далі розгорнуте у цілому потоці монографій.

Попередню ідею продовжувала інша — “Шевченко — соратник і послідовник Чернишевського”. Саме ця тема опинилася в епіцентрі досліджень 30-х років, особливо в книжці Є. Шаблювського “Шевченко і російська соціал-демократія” (1935). По суті, всі вони доводили аналогічність або ж навіть генетичну залежність світогляду поета від комплексу ідей російської соціал-демократії. Останні так само максимально спрощувалися й спотворювалися. Обґрунтовуючи у свій час ідею необхідності вивчення теми “Шевченко—Чернишевський”, О. Дорошкевич писав: “І тут нам не допоможуть навіть мемуари, бо ці мемуари звичайно писали надто помірковані люди, що не могли збагнути Шевченкових революційних прагнень ані співчувати славному російському соціалістові Чернишевському”⁵. О. Дорошкевич, очевидно, мріяв про створення типології філософських пошуків, про широке порівняння політичних, історичних і філософських поглядів Шевченка на фоні його доби. Однак мимоволі відкрив дорогу для довільних, політизованих тлумачень, не опертих на реальну історію. Формула в наступні роки максимально здеградувала й вивітрилася. Недаремно її так різко критикував Ярослав Дзира у статті “Теній і платні коментатори його творчості”⁶. Водночас ідею революційності поета, його “ідейного авангардизму” на тлі доби вперше ґрунтовно, академічно й історично тлумачить Іван Дзюба тільки в 1989 р.

Наступна догма шевченкознавства — “Шевченко — народний поет”. Першим на народність Шевченка вказав Костомаров. Ще за життя поета й відразу по його смерті саме це поняття опинилося в центрі статей, спогадів, досліджень (Володимир Максимович, Пантелеймон Куліш, Микола Добролюбов, Михайло Драгоманов, Микола Сумцов та ін.). У визначенні Костомарова та його сучасників поняття народності було рецидивом романтичного мислення. Драгоманов, позбавлений романтизму, пропонував це поняття переглянути. В 1920-і роки ідея зазвучала гостро у відомій полеміці О. Дорошкевича й П. Филиповича, з одного боку, та А. Річицького — з другого. В різні часи в саме поняття вкладався різний смисл — демократизм (Максим Горький), національність (Леонід Білецький) і т. д. У процесі утвердження “єдиномислія” української радянської науки, приблизно в 1936 р., у статтях Б. Коваленка, П. Колесника, Ю. Йосипчука перемогло поняття народності такого змісту (визначення Ю. Івакіна): “Під народ-

ністю Шевченка стали розуміти передусім те, що Шевченкова творчість відповідала корінним інтересам народних мас, сприяла визвольній боротьбі народу, відображала його думи і прагнення. Народності змісту Шевченкової поезії відповідала народність його форми — велика простота, близькість до фольклорних джерел (хоч у ті роки не всі ще це питання правильно розуміли)⁷.

І нарешті, остання в ланцюгу догм чи складових моделі — критичний реалізм поета. У 1937 р., за аналогією з Пушкіним, якого того ж року визначили основоположником реалізму в російській літературі, Шевченко став основоположником реалізму в літературі українській. Остаточно закріпилася ідея про еволюцію поета від романтизму до реалізму. Раніше її обстоював Сергій Єфремов, тепер на Єфремова вже, звичайно, не посилалися. В теорії, що не віджила остаточно до наших днів, романтизм сприймався як щось вторинне, другорядне по відношенню до реалізму. В рамках нашої культури романтизм, крім того, пов'язувався з “поміщицькою”, а реалізм — з пролетарською чи народною літературою. Крім того, передбачалося, що як реаліст Шевченко мав бути атеїстом, або матеріалістом, або хоча б стихійним матеріалістом. На останньому зробив особливий наголос Олександр Корнійчук на VI пленумі Спілки письменників СРСР у 1939 р. Очевидно, ця “діалектична” формула мала засвідчити перемогу нашої науки над вульгарним соціологізмом, про яку так само відрпортував пленум.

У цей саме історичний період українські вчені Галичини, серед яких були такі, що до революції емігрували з Росії, виробили свою модель шевченкознавства. Як і радянська модель, вона оформилася до дати. В 1934 р. вийшла книжка Степана Смаль-Стоцького “Т. Шевченко. Інтерпретації”, трохи пізніше — твори поета під редакцією Павла Зайцева, у 1939-му мала вийти, однак вийшла тільки в 1955 р., його ж біографія Шевченка.

У спрямованості на доскіпливу інтерпретацію тексту методика Смаль-Стоцького нагадує американську “нову критику”, але ж при тому його висновки виявилися серйозно політизованими, спрямованими не на вузьке, а на широке прочитання Шевченка і підкріплення його текстами окресленої політичної платформи.

І в цій моделі не останнє місце займав принцип “боротьби за Шевченка”. Захопившись ним, обидві сторони не помітили схожості деяких власних побудов. Вже в наш час це справед-

ливо відзначив Григорій Грабович⁸. Спочатку радянські дослідники коректно називали своїх опонентів “емігрантськими та західноукраїнськими”⁹ авторами, пізніше з’явилося грізне визначення “націоналістичної” науки, і воно не було цілком безпідставним. Адже, наприклад, Л. Білецький у своїй брошурі “Народність чи національність в творах Т. Шевченка” твердить, що головне в поета — його національна сутність, і підкреслює, що Шевченко був за національну самостійність України і всіх слов’янських народів¹⁰. Десять років пізніше С. Смаль-Стоцький немовби продовжив: “ідея націоналізму... знаходить у нім свого найшляхетнішого речника”¹¹. Одна зі статей Смаль-Стоцького так і називається — “Т. Шевченко — співець самостійної України”.

Важливе місце в даній моделі займала ідея релігійності (так само, як у нас атеїзму). Її обстоював ряд вчених-коментаторів зайцевського видання. Найчастіше вона входила в ширшу ідею християнської етики, яка нібито лежала в основі всіх форм Шевченкового мислення. Вчені обох сторін піднімали революційність поета, хоча розуміли її по-різному. На Заході послідовно підкреслювався антиімперський дух Шевченкових поглядів. Вчені також поділяли ідею про естетичну еволюцію поета від романтизму до реалізму і навіть те, що Шевченко — реаліст. Аналізуючи “Тарасову ніч”, Смаль-Стоцький, наприклад, вважав, що Шевченко більший реаліст, ніж романтик. І все це для доведення, що “ідея “вільної” України не романтизм, а реальна вимога поета”¹².

Сьогодні “націоналістичне” шевченкознавство стало частиною літературної історії, і хоча його рецидиви трапляються, наукове шевченкознавство Заходу визначається зовсім іншими принципами. Воно, по-перше, зорієнтоване на філософію й науку Заходу ХХ століття, по-друге, плюралістичне за своїми засадами.

Біля витоків сучасного західного шевченкознавства лежали статті Дмитра Чижевського і симпозиум 1961 р. Його наступні етапи — монографія Юрія Луцького “Між Гоголем і Шевченком. Полюси літературної України, 1798-1847” (1971), збірник статей “Шевченко і критика” (1981) під редакцією Ю. Луцького і монографія Г. Грабовича “Поет як мітотворець. Дослідження семантики символів у Тараса Шевченка” (1982). У збірнику “Шевченко і критика”, за словами автора передмови Богдана Рубчака, представлені “різні аспекти шевченкознавчих студій: біографічний, соціологічний, історичний, компаративний, архетипний, філологічний, формальний, тематич-

но-структуральний і феноменологічний”¹³. Праці західних вчених — Шевельова і Луцького, Рубчака і Грабовича демонструють різні підходи і не творять одну модель науки, а ряд різноманітних, самодостатніх моделей. Не кожна з них має риси цілісності, притаманні структурно-антропологічній і міфологічній моделі Грабовича. Саме її теоретична послідовність і цілісність, очевидно, визначає провідну роль в західному шевченкознавстві. Однак співіснування різних моделей Шевченкової творчості, причому співіснування в полеміці, стимулює постійну дискусію і надає життя самій науці.

А тепер повернімося до напрочуд живучої вітчизняної моделі. У повоєнні, точніше, в посталінські роки шевченкознавство на Україні розвивалося “бурхливо”, особливо якщо рахувати кількість статей і монографій, яка справді грандіозна. Однак твори поета виходять головним чином з купюрками, а часом з підредагованими текстами, коментарі до них неадекватні, бібліографії неповні. “Шевченківський словник” має прикрі пропуски, особливо коли справа торкається репресованих і західних учених. У 1970-і роки шевченкознавство ще не було спроможне до об’єктивного самоаналізу, адже ряд прізвищ навіть називати було заборонено. Деякі заборони протрималися до початку 1989 р.

Що ж до загальної концепції, то в головних своїх рисах вона існує донині. Вона домінує у працях 1970—1980-х років: “Шевченкознавство. Підсумки і проблеми” (1975), “Шевченківський словник” (1976—1977), особливо у вступній статті Є. Кирилюка, в монографії “Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка” (1980), і знову ж особливо у статті Є. Кирилюка “Творчий метод”, в академічній “Біографії поета” (1984), у статті “Шевченко” І тому двотомної “Історії української літератури” (1987), в низці наукових публікацій 1989 р. Книжку М. Дубини тут доповнюють перевидані праці Є. Кирилюка і нова праця Павла Федченка “Тарас Григорович Шевченко”.

В концептуальному плані розвиток нашого шевченкознавства довгі роки був неможливим. Всю суть науки можна було визначити словами Є. Кирилюка з його статті про творчий метод: “Цю концепцію (йдеться про те, що спочатку Шевченко був революційним романтиком, а потім став реалістом. — С. П.), підтриману всіма вітчизняними шевченкознавцями, ми не збираємося переглядати чи уточнювати”¹⁴. Отже, перед нами наука, яка заперечує навіть можливість внутрішньої полеміки і всі сили спрямовує на боротьбу з зовнішніми ідейними противниками, про яких автор згадує буквально в наступно-

му абзаци. Правда, шевченкознавство могло розвиватися й розвивалося в тих галузях, де прямий диктат моделі не був надто твердим, тобто в текстології, у вивченні окремих аспектів стилю, віршування, біографії, оточення, зв'язків з зарубіжним, головним чином слов'янським світом, у коментуванні творів. Загалом, якщо шевченкознавство як наука і зберігалося в посталінські роки, то це була наука інтерпретації нюансів і деталей. Останні вивчалися всебічно. Що ж до моделі як цілісної структури принципів, то в різні часи її розхитували й підривали окремі статті Олександра Білецького й Максима Рильського, Ярослава Дзири і Михайлини Коцюбинської, Вадима Скуратівського й Івана Дзюби. І справа не у вірності чи універсальності висунутих названими авторами ідей, а в їхній альтернативності домінуючій схемі.

Ювілейний рік засвідчив критичну тенденцію по відношенню до офіційного шевченкознавства. Його висловили більшою чи меншою мірою всі радянські автори, представлені в "Сучасності", ч. 5. Однак вони не заторкнули питання, як повернути шевченкознавству концептуальність. Зробити це, на мою думку, може відмова від усіх догм старої моделі, і передовсім від першої з них — боротьби за Шевченка. Так само слід переосмислити, а на моє глибоке переконання, просто відмовитися від понять "народність" і реалізм як творчий метод. Обидва вони — саме ті старі міхи, в які вже не увіллеш нове вино. Що ж до форми "революціонер-демократ і послідовник Чернишевського", або, іншими словами, філософських і політичних поглядів поета, його світогляду, то її фактично почав переглядати І. Дзюба у книжці "У всякого своя доля"¹⁵. Він чи не вперше наповнив реальним змістом поняття революційної демократії, проаналізувавши Шевченкову концепцію народу, самодержавства, православ'я на широкому тлі ідейного розвитку доби. Фактично вперше розкрито зміст політичних ідей поезії Шевченка, визначеної як поезія політична. І. Дзюба своєю студією завдав серйозного удару по спотвореннях як Шевченка, так і української літературної історії, котра бачилася українським вченим чимось вторинним, другорядним по відношенню до російської літератури.

Ще й тепер у радянській науковій літературі домінує теза, що саме там генерувалися ідеї, а українські письменники могли їх запозичувати або, наприклад, недостатньо добре розуміти. Сьогодні історія української літератури, побудована просто за аналогією (до чого закликали "Тези ЦК КП(б)У" 1934 р.), не може бути ні теоретично виправданою, ні об'ек-

тивною. Між іншим, про це ще в 1940-х роках застерігав ніким не почутий О. Дорошкевич¹⁶.

Для руйнування старих стереотипів і догм І. Дзюба, використавши метод об'єктивного історичного аналізу, повернувся в добу поета. Д. Наливайко, автор другого й на сучасний момент останнього оригінального дослідження про поета — “Шевченко в європейському контексті”, вивчаючи типологію стилів, історичну поезику в її розвитку, не послуговується поняттям “метод”, а захищає романтизм Шевченка і романтизм як напрямок. Однак Д. Наливайко стоїть на позиції еволюції від романтизму до реалізму, поширюючи її до головної ознаки самого часу. В реалізмі першої половини минулого віку він підкреслює “універсальні” індивідуальні стилі, іншими словами, “синтез на реалістичній основі елементів реалістичних і романтичних”¹⁷. Крім того, автор відкидає старе поняття народності й відносить Шевченка до так званого “народного”, чи “фольклорного” романтизму, приписуючи йому (з чим важко погодитися) “органічну народність світобачення”¹⁸. Ідею народності поета поділяє, правда, даючи їй своє дещо міфологізоване формулювання, І. Дзюба¹⁹.

На мою думку, знищення старої догматичної, суспільно й політично обумовленої моделі, основні положення якої сформувалися в 1930-х роках і діють донині, не може бути успішним, якщо наука не осмислить свою власну історію, а через цю історію — свою теоретичну неспроможність. Радянське шевченкознавство вийде з кризи, коли стане плюралістичним, і не в плані висунення якихось поодиноких ідей — їх і тепер чимало, особливо в сфері так званої “письменницької” критики, — а коли виробить послідовні й цілісні за методикою аналізу і її інструментарієм підходи. Радянські вчені не мусять обов'язково брати на озброєння феноменологію, психоаналіз, структурну антропологію чи деконструктивізм, хоча їх засвоєння було б плідним для нашої науки. Вони можуть і самі виробити нові методи і започаткувати нові школи, розбиваючи при цьому — і це найважливіше — існуючу методологічну монополію ще цілком живого вульгарного соціологізму.

Примітки

¹ Шевченківський збірник. — К.: ДВУ, 1921. — С. 7.

² Шевченко. Річник перший. — К.: Інститут Тараса Шевченка, 1928.—С. 232.

- ³ *Дубина М.* За правду слова Шевченка. Ідеологічна боротьба навколо спадщини Т. Г. Шевченка в Західній Україні (1842—1939). — К.: Вища школа, 1989.
- ⁴ Шевченкознавство. Підсумки і проблеми. — К.: Наукова думка, 1975. — С. 176.
- ⁵ *Дорошкевич О.* Етюди з шевченкознавства. — Х.; К.: ДВУ, 1930. — С. 17.
- ⁶ *Дзира Я.* Геній і платні коментатори його творчості // Сучасність. — 1989. — № 5. — С. 104—108.
- ⁷ Шевченкознавство. — С. 185.
- ⁸ *Grabowicz G.* The Poet as a Mythmaker.— Cambridge, HURI, 1982.
- ⁹ *Дорошкевич О.* Етюди з шевченкознавства. — С. 5.
- ¹⁰ *Білецький Л.* Народність чи національність в творах Т. Шевченка. — Кам'янець-на-Поділлю, 1920. — С. 37.
- ¹¹ *Смаль-Стоцький С.* Т. Шевченко. Інтерпретації. — Варшава, 1934. — С. 173.
- ¹² Там само. — С. 48.
- ¹³ *Luckyj G.* ed. Shevchenko and the Critics, 1861—1980. — Toronto: CIUS. 1980; *Luckyj G.* Between Gogol and Ševčenko. — Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- ¹⁴ Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. — К.: Наукова думка, 1980. — С. 12.
- ¹⁵ *Дзюба І.* У всякого своя доля (Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами). — К.: Радянський письменник, 1989.
- ¹⁶ *Дорошкевич О.* Реалізм і народність української літератури ХІХ століття. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 31.
- ¹⁷ *Наливайко Д.* Шевченко в європейському контексті // Спільність і своєрідність. — К.: Дніпро, 1988. — С. 286.
- ¹⁸ Там само. — С. 245.
- ¹⁹ “Шевченко не просто роздумував про народ, філософствував, писав. Він як поет відтворив свій народ у безлічі людських характерів і доль, у своєму власному образі. Сам народ говорив його генієм”. — *Дзюба І.* У всякого своя доля.— С. 195.

ФІЛОСОФСЬКІ ПОЕМИ ІВАНА ФРАНКА “СМЕРТЬ КАІНА”, “ПОХОРОН”, “МОЙСЕЙ” І ЄВРОПЕЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ

Творчість І. Франка належить до складного і суперечливого періоду в європейській культурі, суть якого визначається боротьбою протилежних тенденцій. Це кінець ХІХ — початок ХХ століття — час поглиблення кризи буржуазного світу і гострого протистояння ідей та естетик. У другій половині минулого віку позитивістська філософія та натуралізм активно утверджували раціоналістичні принципи пізнання та основи мистецтва. Символісти, навпаки, виступали за інтуїтивне осягнення буття. Вони воскресили цілий комплекс ідеалістичних концепцій, широко спираючись на романтичне світобачення й естетику. У художній культурі відбувалося наростання декадентських тенденцій, проти яких виступав І. Франко. В той же час європейська література в муках і сумнівах продовжувала виробляти нове, реалістичне мислення.

Поезія була серцем романтизму; не дивно, що саме в поезії романтизм проіснував найдовше. І для будь-якого європейського поета рубежу віків — символіста, декадента, неоромантика, реаліста — ставлення до романтичної філософії та естетики було одним із першочергових питань. У цій складній літературній ситуації український поет був спадкоємцем певної художньої традиції, яка пов'язувалася з байронічною, революційною, філософською лінією в романтизмі. Франкові загалом імponує активний погляд на суспільство, і експресивна природа творчості, і символізм як основоположний принцип світобачення, притаманний романтичній художній системі. Але, розвиваючи романтичну поетику, український митець не приймає цілого ряду світоглядних принципів цього напрямку, передовсім ідеалізму як основи ставлення до дійсності, пантеїстичної концепції природи (проблема природи не висувається як самостійне філософське питання), романтичної концепції культури та історії.

Такий неоднозначний підхід до романтичної традиції очевидний уже в ранній філософській poemі “Смерть Каїна”. В

листі до Т. Мура 19 вересня 1821 р. Дж. Г. Байрон згадує про новий свій твір — трагедію, “написану в метафізичному стилі “Манфреда”¹. Англійський поет точно визначає жанр містерії “Каїн” і дає ключ до її розуміння. Для нього, як і пізніше для І. Франка, не сам міф, а “метафізика”, тобто філософська ідея, в ньому втілена, виходить на перше місце. Не просто нову інтерпретацію біблійного сюжету, не раз уже інтерпретованого в літературі не тільки до І. Франка, але й до Дж. Байрона, а драму ідей, для якої цей сюжет стає ідеальною метафорою, несуть у собі і містерія Дж. Байрона, і легенда І. Франка. В центрі обох — важлива світоглядна проблема, яка мучила Гете, потім з небувалою гостротою висувалася класиками романтизму, а в наш час визначила цілу лінію літератури Заходу. Її можна сформулювати так: у чому смисл життя, якщо кожного чекає смерть? І в зв’язку з цим — у чому смисл пізнання?

Обидва письменники поставили філософську задачу. Одержимий пізнанням як почуттям, байронівський Каїн прагне зрозуміти таємницю життя і смерті, хоч не відає, чи є добром саме знання. “Істина — це благо”, — спокушає і заохочує Люцифер; “Істина принесе біду”, — попереджає Ада. І не помиляється. Пошук знання приводить Каїна до страшних результатів. Аналогічна проблема розкривається І. Франком. І його героя знання зробило вбивцею. Адже Абель хотів повернути брата “в ту саму дитячу простоту, з котрої дух його давно вже вийшов”. Метафорою пізнання у Байрона є політ Каїна з Люцифером, у Франка такою метафорою стає видіння раю. Першому Каїну пізнання приносить гірке відкриття: “я — ніщо!” Другому — щасливе прозріння: знання — “не враг життя”, а в любові — смисл існування. Але щастя Франкового Каїна ілюзорне, а трагізм долі перевершує трагізм героя романтичного.

Смисл життя для І. Франка — категорія не лише моральна, як для Байрона і Гете, а також і соціальна. Письменник іншої історичної та літературної доби бачить зміст і причини суспільних процесів, які поставали для романтиків у містифікованому вигляді. Звідси — ускладнення самого сюжету, демократизація героя, поява народу і вирішальна роль цього образу в загальному драматичному фіналі поеми. Трагедія героя І. Франка в тому, що він гине, так і не передавши свого відкриття людям. Трагедія народу в тому, що він вбиває того, хто несе йому світло істини. І. Франко поширює і драматизує романтичний конфлікт, усупільнює змоглядну проблему, хоча

громадянська заповненість змісту не принижує в ньому філософії.

Не випадково І. Франко пов'язує розвиток байронізму з "найкращими цвітами національного і духовного відродження слов'янських народів"². Його власна поема "Смерть Каїна" наближається до байронічної течії в романтизмі, котра умовно об'єднує Дж. Байрона й П. Шелі, А. Вінї та Г. Гайне, Х. де Еспронседу та А. Міцкевича. В традиціях байронізму дійсність мислиться українському поетові як поле боротьби суперечливих начал і сил, несумісні реальність і мрія, особистість заперечує суспільний лад і суспільну філософію, а суспільство, в свою чергу, переслідує бунтаря.

Містерія Байрона у свій час розчарувала англійських читачів своєю невідповідністю романтичним канонам, створеним епохою і самим Байроном. Його герой — гордий індивідуаліст, самотній і проклятий (типово романтичні риси), та існує другий бік цієї непростої натури. Він скептик, який не вірить ні в Єгову, ні в Люцифера, для нього сумнів — головний принцип світобачення; "сумнів — це смерть, віра — життя", — заповідає статус Бога. А статус Каїна протилежний — тільки сумнів гарантує життя духу. Каїн (так само, як і Манфред) за характером мислення і поведінки — раціоналіст і аналітик. Такий парадоксальний романтичний тип приваблює І. Франка найбільше. Його герой насамперед мисляча особистість. Навіть формально ця риса втілена у внутрішніх монологах, якими написана більша частина тексту. І хоч мислячий герой виявляється невпевненим, роздвоєним, сама думка його наділена такою досконалістю й силою, що він знаходить істину, а з нею мету, громадянську за спрямуванням, і водночас повертає втрачену цілісність власної натури. Ось де головний моральний висновок поеми, цілком новий у порівнянні з романтичними рішеннями аналогічних конфліктів і надзвичайно важливий в рамках творчості І. Франка і тієї концепції особистості, котра буде поглиблюватися в його наступних філософських поемах.

Серед них поема "Похорон" — найбільш реалістична й політично точна. Поміж джерел її сюжету називають новелу Проспера Меріме "Душі чистилища", в якій французький прозаїк переробив легенду про Дон Жуана де Маранья. Вказують при цьому на те, що в бібліотеці І. Франка були оповідання Меріме. Надто буквалістський пошук джерел загрожує звууженням суті поеми і загалом творчого мислення І. Франка. Ідея подвійності людської натури — старовинна світова те-

ма — прийшла до поета значно раніше, ніж книжки Меріме, задовго до “Похорону” знайшла життя в його ліриці.

Важливо встановити, чи знав І. Франко поему Хосе де Еспронседи “Студент із Саламанки” (1841), але, безперечно, видатний твір іспанського романтизму сюжетною схемою, низкою образів, самим настроєм наче передбачає “Похорон”. Тут, як і в “Похороні”, кордон сну й реальності не раз стирається і зникає. Як і Мирон, дон Фелікс Монтемар, дрібний нащадок великих донжуанів минулого, легковажний богохульник, зустрічає похоронну процесію і в мерцеві впізнає себе. Так само грізно лунає традиційний удар грому. Так само страшно дивляться хрести й гробниці. Так само в душі романтичного психологізму герой фіксує розумом власне умирання, переживає політ у безодню вічного сну й забуття.

Образи І. Франка — і потворна фантазмагорія бенкету, і земля — “розрита могила”, і, нарешті, центральний символ поеми — двійник — опрацьовувалися літературою романтизму. Та якщо “страхіття деякі та дивогляди” нібито старі, зміст їх цілком сучасний. На це недвозначно натякає автор в епілозі.

Підкреслюючи художню спорідненість творів І. Франка і європейських романтиків, не слід забувати, що образ “розритої могили” зустрічається і у Т. Шевченка. Та й “Сон” Т. Шевченка вплинув на І. Франка не менше, ніж уся глибока європейська традиція, аж до філософської драми Кальдерона “Життя є сон”.

Знову, як і в поемі про Каїна, І. Франко поширює романтичний конфлікт. Прекрасний романтичний тип розполовиненого крамольника наче вироджується. Дон Фелікс глумився над вірою, Мирон — зраджує ідеал свободи. Дона Фелікса карають “вищі сили”, Мирона — народ. Дон Фелікс втілює нову якість людського духу, що усвідомлював свою раціоналістичну сутність, право на сумнів і заперечення, Мирон — таку суперечливість, роздвоєність, трагічну антиномічність цього духу, яка неминуче призводить до загибелі. Романтична ідея про множинну природу людського “я” лягла в основу характеру героя. Ця традиційна концепція також переосмислена І. Франком. Множинність, подвійність, продуктивні в романтизмі, для І. Франка виявляються принципом неспроможним, вони уже не підносять до духовних відкриттів, а деморалізують, гублять особистість.

Як і Еспронседа, І. Франко створив універсальний образ епохи, тяжкого пробудження народу від довгого сну (“усі ми плем'я сонне”, — гірко звучать слова автора) і передчуття гра-

ндіозних політичних катаклізмів. В цю історичну добу двійництво не тільки безплідне у філософському плані, а й смертельно небезпечне у плані соціальному, воно є духовною й інтелектуальною отрутою і для народу, і для вождя. Поема І. Франка містить застереження й пошук цілісності, необхідної людині в нових історичних умовах.

Лінію на створення символічного образу часу І. Франко продовжує у поемі “Мойсей”, в якій соціальні колізії знову невіддільні від духовних драм особистості. Ідейною домінантою теми “людина і суспільство” стає боротьба вождя народу за єдність власного духу, за громадянський та етичний ідеал.

Перед нами герой космічного, прометеївського масштабу, що своїм титанізмом дорівнюється до героїв революційного романтизму Шелі. Під час його молитви тремтять “землянії основи”, а колосальний силует його піднімається над пустелею. Символи поеми, контрасти настроїв і кольорів відповідають широті її задуму, драматичній боротьбі в душі героя. Зворотна сторона титанізму Мойсея — подвійність його натури. Він — пророк, водночас “немова”; велет, водночас чоловік стражденної долі, що мучиться своєю невідповідністю високій місії вождя. Він — фанатик, людина “одної ідеї”, водночас сумнів у його серце “тисне жало студене”. Він прозирає майбутнє, водночас залишаючись сліпцем. Носій духовності народу, він мучиться “голодом духу і жахом самоти”. Демон Азazel, подібно до Люцифера з містерії Дж. Байрона, розкитує монолітність духу героя, віру в обраний шлях, говорить, що мета — лише ілюзія, що майбутнє — морок і темрява. Голоси Азazеля та Єгови символізують роздвоєність Мойсея, його внутрішню боротьбу з самим собою. За сумніви Мойсей покараний смертю, але не це найстрашніше: за сумніви він покараний тим, що не дійде до мети.

Тільки тяжкою самотністю Мойсей І. Франка нагадує героя поеми Альфреда де Віньї “Мойсей” (1822), котрий просить смерті, бо не в силах витримати психологічної прірви, яка відгородила його від народу. Невеликий твір французького поета представляє значну частину літератури ХІХ століття, яка нетрадиційно витлумачувала традиційні сюжети античної та біблійної міфології. Як у Байрона чи Віньї, світовий сюжет у І. Франка втілює певну надчасову універсальну ідею і актуальний погляд.

Та нас цікавить не життя сюжету в різних епохах та літературах (це тема для окремого дослідження), а позиція автора, яка відрізняється від традиційно романтичної. Стражденний,

умираючий і трагічний Мойсей І. Франка своєю психологічною історією нагадує трагічного й стражденного Христа з видатної поеми Вінні "Елеонська гора" (1844). Обидва герої — пророки, обидва самотні, обидва розчаровані. Мойсей відходить до пустелі, Христос у муках піднімається на Елеонську гору; людина, а не Бог, він там молиться. У цій молитві пророк переконується, що Бога немає, і втрачає свій великий ідеал, щоб ніколи не знайти нового. Не тільки релігійний скептицизм висловлює французький поет-мислитель, але й песимізм, розгубленість, страх перед майбутнім без ідеалу, зневіру у самій духовності. Вінні думає передовсім про ідеал філософський, Франко — про громадянський. Тому у І. Франка помирає тільки пророк, а ідеал, навпаки, відроджується. Народ прозріває і прямує до мети, яку вказував вождь. Романтична проблема ідеалу набирає, таким чином, нової історичної перспективи.

Можна й далі простежувати об'єктивне підсилення романтичних елементів у творчості Франка, співзвучне самому часові, а також літературну полеміку українського художника слова з романтиками, з якої народжувалися нові поетичні форми й думки. У погляді І. Франка на минуле культури, в тому числі романтичне, збагачувалося його творче мислення. Його ж істинним джерелом була безкінечна боротьба, якою жила душа поета, чутлива до драматичної історії рідного народу.

Примітки

¹ Байрон Дж. Дневники. Письма. — М., 1963. — С. 286.

² Франко І. Твори: В 50 т. — К., 1981. — Т. 29. — С. 291.

РОЗДУМИ ПРО ВУСА, НАВІЯНІ ОДНИМ ОПОВІДАННЯМ ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА

А ще тим мене найбільше чарують вуси, що то річ французька, суто французька. Прийшли до нас від пращурів наших, галлів, і стали нарешті за ознаку національного нашого характеру.

У недооціненого українського прозаїка ХІХ століття Олексі Стороженка є оповідання під назвою “Вуси”, присвячене Пантелеймону Кулішчу. Воно було видрукуване в десятому числі “Основи” за 1861 р.

Гі де МОПАСАН

У цьому гумористичному оповіданні йдеться про те, як полтавського провінційного дворянина, який і є головним героєм твору, вибирають у засідателі, і він має з'явитися в Полтаву до “предсідателя” — свого начальника.

Зустріч героя і “предсідателя” одразу засвідчує національну поляризацію, адже перший розмовляє українською, а другий російською мовою. Але конфлікт виник на іншій основі. Начальство кричить: “А как вы явились?”

“Оглянувсь я на себе — “все обстоит благополучно”: медалі висять, червоний пояс і шабляка біля боку”¹. Цілком у гумористичному стилі герой знову озирається, не розуміє, чого від нього вимагають, дивиться в дзеркало, нарешті чує: “На каком основании вы осмелились явиться ко мне в усах? Вы теперь состоите на гражданской службе, а потому право ношения усов на вас не распространяется”². І герой отримує наказ виголоти вуса. Таким чином, вони не тільки розмовляють різними мовами, належать до різних культур і класів, але й мають неспівмірні зовнішні образи: один — вусатий, другий — безвусий.

Далі йде драматична сцена, яку, не можу втриматися од спокуси, процитую повністю:

“Прийшов на квартиру, зараз достав з шкатулки бритву, намилився, черк, вдруге... так мої вуси, неначе скошена трава, і впали на рушник. (Яка поетична метафора! Як точно вловлена пристрасть! — С. П.) Як глянув же я на себе в дзеркало, так батечки!.. Аж злякався, сам себе не впізнав, чорт батька зна на кого й похожий; і рот кривий, і щоки позападали, і ніс похнюпивсь, зовсім не я, а німець Адам Іванович Фрик, що в Кременчущі шльонку розбирає... Щоб мені до завтрього не до-

жить, коли брешу! В перший раз, як живу на світі, довелось мені зголити вуси, лучче б було і не дожить до цього лиха! Як би знав, що зроблюсь таким паскудним, то Бог мене побий, коли б не зробив, хоч би не то що під суд,— хоч би жили з мене тягли! І кому з того прибуло, що я без вусів?.. Кому вони мішали: чи їсти, чи пити, чи, як кажуть, вірою й правдою служити?.. Як я теперечки до жінки вернуся? Як я гляну в очі Марії Уласівни (сусідки. — С.П.)?.. Згадав я й літа мої молодії: не одна, було, глянувши на мої вуса, збирала губки на оборочку, не одна й цілувала, і милувала їх!.. Отак журюся, а сльози кап-кап!.. Здається, і за старшим сином так не вбивавсь, як помер!.. Мій Боже милий! — подумав, ударивши себе в груди,— за що ти мене так люто покарав?..”³

Коли герой повертається додому, його, безвусого, не впізнають навіть собаки, які стережуть його садибу, ні дружина, ні слуга Оришка, ні рідні діти, ні, звичайно, сусідка Марія Уласівна. Всі плачуть, голосять.

Ця драматична історія розв’язалася, коли приїхав приятель і розповів, що існує спеціальний наказ, який все ж дозволяє носити вуса на службі. З тим наказом і з невеликими ще свіжими вусиками через два місяці з’явився герой у Полтаві, де втер носа “превосходительству”. Після того щасливо служив ще п’ятнадцять років.

В цьому гумористичному оповіданні автор сміється над гідною, на його думку, сміху любов’ю своїх співвітчизників до вусів. Вуса героя хоч і не описані, але уявляються великими, пишними, козацькими (як він сам каже “не вуса, а вусища”), істинно — українськими.

В українській провінції в першій-другій декаді XIX віку (саме в цей час відбувається дія оповідання. Його початок: “Літ сорок назад, а може, й більш, вибрали мене в засідателі...”)⁴ місцеве панство ще надавало перевагу старосвітським вусам перед новочасними бакенбардами імперського чиновника. Варто зазначити, що жоден український письменник цього часу вусів не мав.

Для героя Стороженка вуса — частина його української суті, його *identity*. Саме тому він не може з ними розстатися. Що вони означають для нього? Підсвідому вірність ідеалам козацької волі, від якої залишилися тільки спогади, одяг та вуса? Сентиментальний спогад про те, що минулося і не вернеться? Спробу формальної компенсації втраченого, демонстрацію своєї інакшості? Форму протесту? Все це там є і очевидно проступає крізь гумор Стороженкового оповідання.

У самого Олекси Стороженка на гладко виголеному обличчі були невеликі плекані вуса, які звужувалися донизу у формі молодого місяця. Вони особливо виділялися на його розумному високочолому обличчі. Ці вуса дещо нового, не старосвітсько-козацького типу. Вуса людини, яка до класичних українських вусів ставиться з іронією, а до української історії, як свідчить хоча б той самий незакінчений “Марко Проклятий”, — без замилювання, водночас не може собі відмовити в задоволенні мати і культивувати хоч якісь вуса. Вусики Олекси Стороженка і його “Вуси” можна тлумачити як вияв самоіронії.

Як уже згадувалося, перші українські письменники “нового” часу — Іван Котляревський, Петро Гулак-Артемівський, Григорій Квітка-Основ'яненко, Євген Гребінка, харківські романтики Віктор Забіла, Левко Боровиковський, Амвросій Метлинський — вусів не мали. Вусів, очевидно, не мав Маркіян Шашкевич, від якого не лишилося жодного портрета, та інші члени “Руської трійці” (все ж Європа, католицькі впливи), не мав вусів закарпатський класик Олександр Духнович, географічно ще ближчий до Європи. Правда, мав Юрій Федькович, але тут інша причина — свідомий народник просто не міг обійтися без вусів. Не мав вусів молодий Костомаров романтичного періоду. Не мав вусів студент Академії художеств і учень Брюллова, фронт і богемник Тарас Шевченко.

Але про Шевченка окрема розмова в даному контексті. Шевченко не раз змінював свій зовнішній образ. І сам фіксував ці зміни в автопортретах. Найпопулярнішим виявився останній, на якому Шевченко в кожусі, смушковій шапці і з великими народними вусами. Шевченко повернувся з ними із заслання. Це були вуса українського дядька-селянина, і мандрівного бандуриста, і козака, і гайдамаки. Безсумнівно, Шевченко свідомо створив саме такий зовнішній імідж, бажаючи і зовнішньо наблизитися до свого улюбленого ліричного героя — Кобзаря. Це бажання цілком зрозуміле в широкому руслі романтичної культури — такі різні, несумісні діячі романтизму, як Байрон зі своєю аристократичною скорботою і відповідним зовнішнім образом чи Волт Вітмен у незашпиленій сорочці ремісника так само свідомо творили собі образ і лице, сприймаючи його як частину власної творчості.

Саме з Шевченка в українській культурі починається мода, котра поширилася серед літераторів, свідомих своїх просвітницьких і народницьких завдань, на великі, незачесані, кошлаті вуса, які означали певну цілком свідому об'яву власної

належності і поглядів. Не випадково портрет Шевченка-кобзаря залишається найбільш тиражованим у наш час, і саме цей портрет став іконою української хати.

Цікаво також, що всі, за винятком вашингтонського, пам'ятники Шевченка мають ці обвислі вуса останнього періоду поетового життя. І популярні в нас кітчеві гіпсові бюсти поета так само відтворюють винятково цей образ. Шевченківські вуса дотепер імітують тисячі національно свідомих українських чоловіків.

Мода на них, отже, збереглася до нашого часу, як збереглося народництво і народолубство — один з головних напрямків українського інтелектуального життя. Шевченківські вуса можна побачити на велелюдних мітингах наших днів і навіть на обличчях депутатів опозиції.

Якщо характеризувати всі вуса українських літераторів, то студія вийде надто велика. Отже, сконцентруюся на найважливіших постатях і моментах.

Пантелеймон Куліш і Микола Костомаров, сучасники Шевченка, спочатку вусів не мали. Потім Куліш якийсь час носив півкруглі, але помірної величини вуса, і остаточно в зрілому віці мав вуса і бороду вже нової моди, *à la* університетський професор. Відмова Пантелеймона Куліша від вусів явно збігається з його перегляданням власної ідеології.

У 60-х і 70-х роках з'являється нова для українського письменника комбінація "вуса плюс борода", типова для академічного вченого, філософа, різночинця, народника-інтелектуала, соціаліста. Мода, мабуть, прийшла з Німеччини, де літератори першої половини віку не визнавали вусів чи борід. Скоріше, деякі з них полюбили бакенбарди. В середині віку в Німеччині з'являється плеяда політичних поетів-соціалістів, а також самих соціалістів і матеріалістів, послідовників Фюербхаха, який, між іншим, мав саме кошлату, довгу і досить химерну бороду з вусами, фасон якої, тобто ідею її повної безладності, пізніше запозичив Карл Маркс. Борода Карла Маркса не була невинною й випадковою, як це може здатися. Філософ і дотепник Герберт Велс мав з цього приводу іншу думку. У своїх нарисах "Росія в імлі" він зауважив, що така борода не виростає сама собою, що її доглядають і пестять, патріархально возносячи над світом, і, нарешті, що своїм позбавленим сенсу достатком вона схожа на "Капітал".

Перефразовуючи Герберта Велса, можна сказати, що українські вуса не виростають самі собою, особливо коли це вуса письменника, національного інтелігента. Ті автори другої по-

ловини XIX століття, котрі присвятили себе зображенню селянського життя і побуту, цілком свідомо культивували таку моду.

Всі українські письменники того часу були з вусами (другий поширений варіант — вуса плюс борода). Вусів не мав тільки Свидницький, але він помер настільки молодим (у 35 років), що, можливо, просто не встиг їх запустити.

Мій можливий опонент може сказати, що вуса і бороди відповідали загальній моді XIX століття. Але мені йдеться в першу чергу про національну моду, саме українські вуса, які відрізняються від гострих, тонких вусів іспанських ідальго чи закручених догори французьких вусів. Німецькі, а також англійські класики XIX століття вусів практично не носили.

Всілякі вуса, а особливо ж українські, у самій своїй формі несуть певний символ і певний закодований сенс. Це — знак, зміст якого не завжди зрозумілий навіть самому носієві вусів.

Якщо говорити про вуса самих письменників, то вони були атрибутом правдивого українського, тобто істинно народного, селянського або козацького. Вони свідчили про зв'язок із минулим, козаччиною в першу чергу, і, таким чином, могли означати, як вуса Шевченка, навіть виклик системі. Це ж саме можна сказати про розкішні вуса Михайла Старицького. І навіть Івана Франка, котрий в “цивілізованій” Австро-Угорській імперії відрощував вуса і вдягав вишивану сорочку, як на відомому портреті, цілком з ідеологічних міркувань. Вуса Франка, між іншим, різко відрізнялися від закручених догори на французький кшталт вусів естета Михайла Коцюбинського.

Але тема має ще один вимір, який потребує окремого дослідження і тут може оглядатися лише пунктирно. А це — вуса літературних героїв, котрі так само означають знак, який, крім усього іншого, є ще й певним сексуальним символом, натяком на “справжність” чоловіка, його здатність до любові і вміння любити.

На самих початках “нової” української літератури, яка виникла як література для народу, взірцем чоловіка, звичайно, був козак. Для українського козака вуса відігравали роль не меншу за жупан чи шаровари. Козак без вусів — все одно що без своїх чудових шовкових штанів. І саме вуса, як свідчить фольклор, мали бути чи не головною чоловічою прикрасою. Від вусатого троянця Енея і його вусатих ворогів римлян до нещасливого коханця сердешної Марусі з класичної повісті Квітки-Основ'яненка позитивний герой початків української літератури мав неодмінно бути вусатим, таким, як подобаєть-

ся в народі, відповідає його естетичним уявленням. Це очевидно навіть з уже цитованого оповідання Стороженка, в якому дружина відвертається від безвусого, тобто позбавленого мало не головної своєї краси, принади і “сили” чоловіка. Список прикладів можна продовжувати й далі.

Однак і негативний тип — тип спокусника — так само мав вуса. Як-от капітан із “Сердешної Оксани” вже згаданого Квітки-Основ'яненка. Правда, його вуса мають дещо інший, не народний стиль: “Високий, прямицький, як стрілочка, і уси є невеличкі...”⁵ Взагалі відчувається, що безвусий Квітка явно зневажає жінок, охочих до вусів, котрі заступають для них усі інші чоловічі якості: “Як їм (дівчатам. — С.П.) мундер, а ще пуще уси, і тільки побачить доведеться, то вже усе забула, і нічого не чує, і нікого не бачить, опріч усів... Оттака натура усіх дівчат. Усі вони одним миром мазані...”⁶

У цьому контексті доречно згадати оповідання Гі де Мопасана “Вуси”, 1886 (*La Moustache*). Воно написано у формі листа молодій жінки Жанни до подруги Люсі. І схема тут вже нам добре знайома з оповідання Стороженка. Жанна розповідає про те, як вражаюче змінилося її ставлення до власного чоловіка після того, як він обголив вуса. “Справді, чоловік без вусів — то вже не чоловік... Ні, ніколи ти й не подумаєш, який потрібний той маленький кущик волосся на губі, який він потрібний для ока... та... для... подружніх зносин. ...О дорога моя Люсі, не допускай ніколи до того, щоб цілував тебе безусий чоловік. У поцілунках його немає жодного смаку, жодного, жодного!”⁷ Власне, ціле оповідання становить опис усіх еротичних насолод, які дають вуса, їхні можливі форми і фасони. В творчості Мопасана вусатий герой є так само головним типом лицемірного спокусника і циніка. Вусам Жоржа Дюруа, наприклад, присвячено не один красномовний пасаж.

Важливою деталлю в зовнішності лісника Мелорза, героя класичного еротичного роману ХХ віку “Коханець леді Чатерлей” Девіда Герберта Лоуренса, були його руді вуса. Саме вони мали одразу натякнути на могутню і органічну чоловічу потенцію неосвіченого лісника, простолюдина, в протизвагу гладко виголеному безплідному аристократові Кліфорду Чатерлею.

Правда, про еротичні символи в зв'язку з українською літературою говорити досить непросто. Тобто вони, безперечно, існували, це доводить оповідання Стороженка, однак не розкривалися повною мірою. Адже класична українська література (і сучасна так само), як правило, оминала тему чи зобра-

ження фізичного кохання. В патріархальній селянській культурі секс сприймався як найбільший гріх, особливо не освячений сімейними зв'язками. Позитивний герой “Марусі”, вусатий красень, цнотливець і святенник Василь, у найвищу хвилину кохання пояснює Марусі: “Ніяка скверная, бісовська думка і на серці не буде. Не бійся мене; я знаю Бога небесного! Він покара за злеє діло, усе рівно що за душогубство. Не бійся, кажу, мене; і коли б вже й так прийшлося, щоб ти стала забувати і Бога, і стид людський, то я тебе обережу, як братик сестрицю...”⁸ (Посилаюся на Квітку так часто, адже він у кардинальний спосіб вплинув не тільки на формування стилю української прози, але й самої української ментальності.) Відповідно, вусаті герої—спокусники, починаючи від “Сердешної Оксани” Квітки, а потім у творах усіх наступних письменників аж до Панаса Мирного, автора “Повії”, чи Івана Нечуя-Левицького, втягували жінок у гріховні, нечисті, аморальні, нелегітимні стосунки...

Та повернімося від героїв до їхніх авторів.

XX століття принесло свою моду, свої зачіски і зразки зовнішності, хоча, доки залишалася головна літературна потреба українського письменника — служити народові, будити і виховувати його, — залишався і ґрунт для появи нових і нових вусів.

Однак 10-і й особливо 20-і роки, нарешті, дали українській літературі справжню “повноту” (користуюся цим терміном у тому сенсі, в якому його вживав Дмитро Чижевський). Тобто з'явилися літературні групи з маніфестами і програмами, диференціювалися стилі і напрямки. Літературні погляди почали відрізнятися, і для об'єднання вже не вистачало старих факторів — усі пишемо українською мовою, усі служимо народові. Ці обставини різко вплинули на популярність вусів *à la* Шевченко — Старицький — Франко. Хоча, навіть молодий Максим Рильський у 20-х роках мав пишні вуса, про які декілька разів згадує Юрій Смолич у “Розповідях про неспокій”.

Однак із диференціацією груп, напрямків і стилів у бурхливому літературному житті 20-х років диференціювалися і фасони вусів. От що пише Смолич про Олексу Слісаренка: “Особливо ж дратували його недругів його вусики — маленькі, “піжонські”, як тоді казали, вусики під самісіньким носом — щось на кшталт вусиків Чарлі Чапліна в створеному ним образі маленької людинки. Крім того, з весни до осені Олекса Андрійович носив на голові плескатиий солом'яний капелюшок “канотьє” — “крик моди” від кінця дев'ятнадцятого сто-

ліття до першої світової війни. Вдягався Олекса Андрійович вишукано і франтувано...”⁹ Опоненти Слісаренка, наприклад, проповідник народництва і просвіти Олександр Дорошкевич, який мав величезні вуса, або лідер “Плугу” Сергій Пилипенко, так само з вусами аналогічного красномовного фасону, категорично не сприймали європеїзаторського ваплітянства і віддавали перевагу вусам козацьким.

Вусів, безперечно, не мав Микола Хвильовий. Але мав Володимир Винниченко.

Не мав і не міг мати вусів Микола Зеров чи його брат Михайло Орест. Однак маленькі професорські вусики були в Павла Филиповича.

Класики соцреалізму в його українському варіанті так само уникали вусів. Адже в 30-х саме українські вуса, як об’ява нонконформізму, могли стати додатковою підставою для арешту. Офіційні класики 60-х і 70-х просто не могли мати вусів. Бо як з вусами було йти, наприклад, у ЦК, куди їм належалося час від часу з’являтися?

Сьогодні, в час національного відродження, старі козацько-народницькі вуса знову в моді. Правда, вуса українських сучасних письменників і професорів літератури, як з “материка”, так і з діаспори, мають величезну кількість різноманітних фасонів і виглядів, поєднуючись також із бородами різних форм і богемного артистичного характеру. Припускаю, що деякі з цих вусів не обов’язково тлумачити як народницький, народолюбивий чи сексуальний символ, що вони можуть означати специфічно витончене естетство свого носія, вказівку на належність до артистичної публіки (і в тому — багатозначний натяк на відмінність вісімдесятників від сідесятників?), а в окремих випадках, можливо, й лінь чи нехіль до гоління.

Водночас, упевнена, вуса і далі залишаються символом окресленого прихованого змісту, розшифрувати який можна лише при вивченні творів та поглядів їхнього носія. В окремих випадках вони можуть бути знаком психологічної чи ідеологічної компенсації, свідомого чи підсвідомого бажання видати бажане за дійсне. І в усіх випадках — ще одним ключиком до розуміння наших літературних проблем.

Примітки

- ¹ *Олекса Стороженко*. Твори: В 2 т. — К., 1957. — Т. 1. — С. 119.
- ² Там само. — С. 120.
- ³ Там само. — С. 121—122.
- ⁴ Там само. — С. 116.
- ⁵ *Квітка-Основ'яненко Г.* Твори. — К., 1956. — Т. 2. — С. 431.
- ⁶ Там само. — С. 429—430.
- ⁷ *Мопасан Гі де*. Вуси // *Мопасан Гі де*. Твори: У 8 т. — К.: Дніпро, 1971. — Т. 5. — С. 31—32.
- ⁸ *Квітка-Основ'яненко Г.* Твори. — К., 1956. — Т. 2. — С. 47.
- ⁹ *Юрій Смоліч*. Розповіді про неспокій немає кінця. — К.: Рад. письменник, 1972. — С. 13.

1992

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕГА ЗУЄВСЬКОГО, АБО АНАТОМІЯ УКРАЇНСЬКОГО СЮРРЕАЛІЗМУ

Тим, хто хвалилися, ніби розуміють значення його віршів, Стефан Маларме, кажуть, відповідав: “Вам пощастило більше за мене”. Рене Магрит любив повторювати ті ж самі слова, коли йшлося про його картини. Олег Зуєвський, здається, над усе на світі любить вірші Маларме і картини Магрити. І ті, й ті зіграли колосальну роль у становленні його власного бачення світу і стилю письма.

Дозволю собі припустити, що в парадоксі Маларме, повторюваному Магритом, була частка артистичного кокетства. І вірші, і картини обох митців, безсумнівно, містили і містять значення. Правда, те значення, яке вкладали в них автори, і те, яке прочитували читачі та глядачі, не завжди ідеально збігалися. Поезії Зуєвського не раз закидали відсутність значення. Але ці закиди були поверховими. Значення у ній є, і не тільки значення, але естетичний і філософський сенс, іншими словами — свідома й виважена філософія.

Такого роду свідома філософія була, безперечно, притаманна і поезії Маларме, і живописові Магрити. До них ми ще не раз повернемося. Але спершу — про біографію українського поета.

Олег Зуєвський народився 1920 року в селі Хомутець, Миргородського повіту, на Полтавщині. З 1936-го два роки навчався у газетному технікумі в Харкові, відомому в нашій культурі ще й тим, що тоді ж там викладав Юрій Шевельов і вчився Олесь Гончар. Потім технікум закрили, а Зуєвський деякий час працював у редакції місцевої піонерської газети. У 1939 р. технікум реорганізували в Інститут журналістики, де Зуєвський і навчався до початку війни. Перші вірші (обидва про Шевченка) були надруковані в харківському “Літературному журналі” (№ 3, 1939) і в першому випуску альманаху “Літературний Укіж” (1940), котрий планувався як щорічний. (Укіж — Український комуністичний інститут журналістики.)

Розпочату літературну кар'єру перервала війна. Після її закінчення О. Зуєвський уже не в Харкові, а в Німеччині, в таборі для переміщених осіб в Аугсбургу. Шість років табірної життя склалися нелегко, однак для творчості цей час виявився сприятливим і плідним. Тут разом із старшими колегами, літераторами-емігрантами, Зуєвський брав участь у Мистецькому українському русі — літературній спілці, якою керували Улас Самчук та Юрій Шевельов,— друкувався в табірній періодиці. Тут він поступово знайшов і своє вужче коло однодумців з подібними до його власних естетичними поглядами. Це були члени групи “Світання” — літературознавець і перекладач Володимир Державин і поет Михайло Орест (Зеров).

У Мюнхені в 1947 р. виходить перша книга Зуєвського “Золоті ворота”, в якій вчувається оригінальний голос, попри те що поет перебуває під впливом символістів і Павла Тичини. Державин, щоправда, визначив зв'язок з Тичиною як рудимент, а от символізм Зуєвського викликав у критика великий ентузіазм. З рецензії під промовистою назвою “Відродження символізму” можна здогадатися, що захоплення віршами Зуєвського пояснюється, попри все інше, власною теоретичною настановою критика: “Український символізм далеко ще не сказав свого слова”.

У творах “Золотих воріт” є ідеалізм, і навіть містицизм, а також врівноважений песимізм з часто повторюваними образами труни. “Золоті ворота” — також символ, однак без жодних історіософічних пояснень і спільностей з реальними, київськими Золотими воротами. Це був знак віри, ідеал (золоті ворота до щастя), те ж саме, що для Михайла Ореста — святий Грааль.

Після першої книги багато хто сприйняв Зуєвського як продовжувача Ореста. І небезпідставно. У них було багато спільного — елітаризм, підкреслене естетство, неймовірна увага до форми з особливим акцентом на класику, семантична закоріненість в образах європейської культури, відсутність політичних закликів і громадянської патетики. Однак, як і Михайло Орест, цілковито оригінальний у своєму складному інтелектуалізмі, так і Зуєвський пізніше показав свою цілковиту несхожість до будь-кого з попередніх чи сучасних українських поетів і свою осібність у межах українських естетичних традицій. Орест, між іншим, швидко збагнув манеру Зуєвського, вважав її цілком протилежною до своєї, але підтримував молодшого поета у його художньому пошуку.

Прогрес у такому пошуку серйозно засвідчила наступна книга Зуєвського "Під знаком Фенікса", яка вийшла у Мюнхені в 1958 р. Вона також мала символічну назву: Фенікс, який згорав і воскресав,— знак вічності ідеї. Але символізм, притаманний попередньому збірнику, у цій книжці переродився у нове бачення і письмо, герметичне за своєю суттю.

Якщо ж повернутися до реальної, а не інтелектуальної біографії, то в час виходу "Фенікса" Олег Зуєвський уже в Америці, де навчається у Пенсильванському університеті. Тут він отримує диплом і захистить свою докторську дисертацію з питань художнього перекладу. Пізніше переїде до Канади, де викладатиме літературу в Університеті Альберти в Едмонтоні.

Дисертація, викладацька робота і переклади, здається, якийсь час поглинали його більше за поезію. Тому наступні поетичні цикли, які можна б вважати окремими книгами,— "Парафрази" і "Кассіопея" — писалися в 70-х і 80-х роках, в уривках з'являючись друком переважно в нью-йоркському журналі "Сучасність". У цих віршах не було вже й сліду від традиційного символізму. Герметика стала всеохопним прийомом, домінантою стилю, комплекс реального життя — ще дальшим, а зіткнення його несумісних деталей — ще очевиднішими і ефектнішими.

У передмові до книги "Під знаком Фенікса" Ігор Костецький писав про належність Зуєвського до "малармеанської" лінії в символізмі". Костецькому, як і Державину, дуже хотілося зберегти Зуєвського для символізму, котрий так і не розкрився в сучасній поезії повною мірою. Водночас критик не міг не відчувати, як далеко відійшов Зуєвський від символізму. Отже, з'явився епітет "малармеанський" символізм. Справді, Маларме — найбільш герметичний із символістів, найбільш неясний, "темний". (Відповідно, найскладніший для перекладу,— тим цікавішою і сміливішою видається багаторічна праця Зуєвського над перекладом поезії Маларме, котра у 1991 р. увінчалась окремою книгою.)

Саме навколо "символізму" Зуєвського певний час точилася полеміка. Те, що приписували Зуєвському Державин і Костецький, а також (1967) упорядники Антології сучасної української поезії на Заході "Координати" ("На нашу думку, Зуєвський належить до лінії символізму Валері — Рільке — Георг — Орест"), рішуче відкинув Юрій Шевельов. Він визнав присутність цього стилю в першій збірці поета, водночас радіючи, що пізніше поет розпрощався з "псевдокрасивостями псевдосимволізму".

У “Великій статті про малий вірш”, датованій 1952 р., Юрій Шевельов назвав поезію Зуєвського “чистою, або абсолютною” і пояснював далі: “Наша мова обтяжена зв’язками з фактами, з дійсністю щоденного існування. Чиста, або абсолютна поезія саме хотіла б вирвати мову з цих обтяжливих зв’язків”. Він чи не вперше провів паралелі між поезією Зуєвського та сюрреалізмом, хоча головне для критика полягало не в навішуванні нового ярлика, а в підкресленні сучасності цієї поезії, її адекватності часові.

І все ж у “Парафразах” і “Кассіопей” сюрреалізм уже був неприкритим і безсумнівним. Те ж саме можна сказати і про останню на сьогодні книгу поета “Голуб серед ательє”, видану у 1991 р. Дивна назва цієї книжки і однойменного вірша навіяна картиною Магріта, котра, правда, має іншу назву: “Складний перехід” (“La traversée difficile”). На картині — майстерня, або, як на французький манер каже поет, — ательє художника. На задньому плані — картина, прихилена до стіни, на ній зображено морський шторм (це ніби парафраз іншої картини іншого художника, а саме — Джорджо де Кіріко), обабіч неї — інші полотна, на яких тільки вирізані різні квадрати; попереду — столик на одній ніжці у формі живої ноги, на ньому — пластикова рука, що затискає голуба, а справа — чи то перекладаина перил, чи то шахова фігура з застиглим оком, яке дивиться в бік столика. Різноманітні несумісні деталі, прийом картини в картині, нарешті, голуб у дивному обрубку фальшивої руки створюють атмосферу загрози, бентежного передчуття незнаного майбутнього.

В однойменному з книжкою вірші є й цей голуб Магріта, і рука, і картина бурі на морі, і моторошна ніжка столика. Власне, перед нами колаж — набір предметів, не пов’язаних видимим зв’язком. І життя, побачене зором поета, може бути таким колажем. А воно присутнє тут у тяжко приховуваній емоційній розбалансованості самого автора, що існує у вірші немовби у двох особах. Адже “я” і “ти” — це та ж сама особа і водночас дві іпостасі поетової роздвоєної душі, котра з подивом застигла на порозі “чужого” чи “нового” дому, власне, того місця, куди їй самій немає дороги. Інтелектуальний, емоційний і предметний колаж визначає не лише манеру одного із стрижневих віршів “Парафразів” (йдеться про “Інтерпретований колаж”), техніка колажу найбільше відповідає тій філософії, котру послідовно обстоює автор.

Її основу складає агностицизм, зневіра у знанні й пізнанні. В одній з лекцій поета, яку мені випало почути, Олег Зуєвсь-

кий виводив свою художню манеру з феноменологічного стану сучасної думки. Якщо світовідчуття художника минулого втілювалося у назві роману Івана Тургенєва “Напередодні” (Тургенєв знав і писав про те, що буде далі), то сучасна, модерна література, хоч і схиляється не раз до страшних пророчтв, у цілому не знає шляхів майбутнього.

Такою поетові бачиться філософська основа сюрреалізму, того художнього напрямку в літературі і мистецтві ХХ століття, до якого він сам себе зараховує. Але сюрреалізм, звичайно, дуже широке і багатозначне явище. І місце в ньому українського поета потребує дальших пояснень і зіставлень.

Сюрреалізм пережив свій розквіт у міжвоєнне двадцятиліття. Але, звичайно, після того не зійшов зі сцени, продовжуючи і донині впливати на цілу культуру ХХ століття. Це був ще один великий експеримент, з яких, власне, починалося мистецтво нашого віку. Не залишивши багато літературних шедеврів у тій літературі, в якій він розвинувся найбільше, — у французькій, — сюрреалізм примусив задуматися над своїми здобутками і прорахунками кожного серйозного художника нашого часу, припускаю, навіть академічного Поля Валері, котрий послідовно ігнорував поетів-сюрреалістів. Зуєвський не сприйняв ні автоматичного письма, ні жорсткого, навіть жорсткого ставлення до світу, ні надмірного епатажу, притаманного “чистим” представникам цієї школи. А крім того, для українського поета світ сюрреалістичного живопису значно ближчий за світ сюрреалістичної поезії Бретона чи Лотремона. (Хоча улюбленець Зуєвського Магрит свого часу надихався саме поезією цих двох письменників.)

Але, перед тим як говорити про сюрреалістичний живопис, варто спинитися на тій ролі, яку відіграє живопис загалом у творчості Олега Зуєвського. Це — і джерело образів, і тло, на якому слід їх розглядати. Серед улюблених митців на першому місці Рене Магрит, а потім — Сальвадор Далі, Поль Гоген, Едвард Мунк, Пабло Пікасо, Марк Шагал, Анрі Матис. З митців минулого найбільше імponує Ієронім Босх, який малював релігійні фантазії і видіння, котрі виявилися передбаченням психологічних і реальних кошмарів нашого віку.

Аналізом творів живописців нашого віку поет цікавився більше, ніж літературознавством. Сам знавець і викладач літератури, Зуєвський схиляється до думки про банкрутство літературознавства, науки про слово, і шукає істину про мистецтво загалом у живописі і в працях про живопис.

З живопису Маґрита часто постає страшний, моторошний світ. У живописі Далі він навіть огидний. Для естета Зуєвського світ, принаймні творений його уявою, ніколи не може бути потворним. Однак цей світ дещо жахний іншою своєю прикметою — невідомістю. Рене Маґрит, а так само Сальвадор Далі, показує конкретні реальні предмети, однак спочатку позбавляє їх функціональної ролі, а потім ставить їх у такі комбінації, що стає моторошно. Що прагне сказати Маґрит? На думку Зуєвського, що ми нічого не знаємо. Крім того, й те, що людина-митець безсила перед тотальною дегуманізацією і загрозою глобальної катастрофи. І сюрреалізм французів, і герметична поезія італійців (за власним визнанням Олега Зуєвського, найближча йому за світовідчуттям) були породженням цієї глобальної катастрофи. Її відблиск, помножений на українську національну трагедію, лежить на поезії Зуєвського.

Дух агностицизму, як уже говорилося, визначає ідеологію сюрреалістичної школи. Ще один його прояв — зневіра в тому, що поезія здатна висловити загальні, завершені інтелектуальні концепції, ідеї. Вона може висловлювати почуття, пробуджені цими ідеями. Поезія відтак є вічним наближенням до мети, яка вічно віддаляється. І водночас для Зуєвського існує певний ідеал, ті самі “золоті ворота”, які поет бачить і нині. Шлях до ідеалу і сумнів у його досяжності складає ще одну причину драматизму його поезії. Присутністю цього ідеалу, а також його декадентським естетизмом сюрреалізм Зуєвського “м'якший”, менш трагічний за свої першоджерела. І трагізм Зуєвського дещо ближче стоїть до романтичнішого й естетичнішого трагізму рубежу віків, “освяченого” фатальним еротизмом Саломеї — Іродіади Маларме і Вайлда.

Крім сюрреалізму, Зуєвському імпонує абстрактне мистецтво, зокрема Пікасо з його ще меншою смисловою конкретністю. В експресіонізмі Едварда Мунка його приваблює, очевидно, вміння зобразити крайній вияв емоції, зорієнтувати все на трагічний і драматичний бік життя, водночас залишаючи причини неясними. Найкраще це демонструє картина “Крик”, з якої майже чути крик людини, закутої в свою самотність. Але чому вона така самотня? І чому такий самотній наш поет з його вічною тугою за, може, неіснуючим ідеалом?

Над цим також думає Зуєвський, боячись висловлювати свої припущення прямо. Адже головна його мета полягає не в тому, щоб прояснити якийсь сенс, а щоб його замаскувати, висловити свою думку або почуття непрямо, езотерично, в обхід, парафразою. Він боїться прямоти, неначе пам'ятаючи

повсякчас слова Федора Тютчева про те, що “мысль изреченная есть ложь”. Його вірші — постійні загадки, як-от “Ще одна загадка про потік”. Чому ще одна? А де попередня?

Парафрази, як правило, — варіант думки, яка вже висловлена іншим автором, художником, або поетом, або навіть людиною, котра просто сказала щось значне і вагоме для поета. В історії літератури давно існує подібна герметична традиція, і Зуевський вивчає її, плекаючи власну езотеричну мову. Не випадково в його віршах присутній образ гетевської Зулейки. Адже колись і закоханий Гете розмовляв з прекрасною дамою в присутності її чоловіка, але так, щоб той їх не розумів, а потім замаскував свої почуття у вигаданих постатях “Західно-східного дивану”.

Поезія, за Зуевським, має сенс тільки для утаємничених і вимагає особливих зусиль для розуміння. Ця ознака характерна для всіх поетів і поетичних шкіл, якими він цікавиться. І передовсім для Маларме, про якого Поль Валері писав: “...Маларме створив у Франції поняття важкого автора. Він послідовно запровадив у мистецтво зобов'язання інтелектуального зусилля. Тим самим він підняв становище читача і з дивовижним розумінням істинної слави вибрав для себе в світі невелике коло особливих любителів...” Звичайно, у такого поета, як Зуевський, читачів значно менше, ніж у більшості українських авторів, але це особливі читачі, що пізнають зміст поезії у своєрідній співтворчості, котра вимагає неабиякої підготовки й інтелектуального напруження.

У вірші “A quoi penses-tu?” є образ “слідів розкиданих”. Сліди таємних думок (і почуттів) поета розкидані по його віршах. Він пише шифром, залишаючи своїм читачам тільки нятяки-сліди. Чому, власне, Зуевський “замітає сліди”? Мабуть, там гріхи, і таємні пристрасті, і слабості, і почуття, які хотілося і показати, і водночас приховати. Отже, і герметизм автора має не тільки естетичний, але й психологічний характер.

Олег Зуевський, попри свій особливий інтерес до культури рубежу віків, епохи декадансу, символізму й перелому в естетичній свідомості, все ж не звучить старомодно. Як Т. С. Еліот чи В. Б. Єйтс, він вийшов з тієї ж, вже безповоротно завершеної епохи, але цілком належить епосі наступній, нашій, — епосі, в якій немає жодного місця для ілюзій. З Т. С. Еліотом є ще одна фундаментальна спільність — наскрізне відчуття, що світ спустошено, безповоротно зламано; поет намагається склеїти його уламки до купи, а вони не припасовуються, бо самі почали жити незалежним життям, перетворюючись в інші пред-

мети. І знову виходить той самий фантазмагоричний колаж, що так нагадує картини Магріта.

Українська класика для Зуєвського — цікавий, але інший світ. Тут видається важливою згадка про двох авторів — Василя Барку, котрого Олег Зуєвський шанує за мовні експерименти, і Емму Андієвську, яка для нього приваблива експериментами семантичними.

Інтелектуальний сюрреалізм Зуєвського відбився на формі його віршів хіба що в десятках інверсій і в любові до синтаксичних вигадок. Але парадокс полягає в тому, що, зберігаючи традиційну форму, його слово в той же час не будує лад, а руйнує його. Приблизно таку деструктивну роботу слова знаходимо в Поля Валері чи в Осипа Мандельштама.

Перекладам у творчості Зуєвського належить особливе місце. Він ніколи нічого не перекладав випадково, підбір авторів має свою логіку. Чи не першим з зарубіжних поетів, яким ще в Харкові зацікавився Зуєвський, був Оскар Вайлд. Цього поета з його особливим чуттям слова і форми Зуєвський вважає близьким до символізму. Значно пізніше Зуєвський зацікавиться і Вільямом Батлером Єйтсом, який сам багато чого навчився від Вайлда.

Інтерес до Шекспірових сонетів теж не випадковий. Кожен український перекладач — ще від Івана Франка — сприймав сонети Шекспіра як свого роду школу, етап перекладацької майстерності. Що ж до герметика Зуєвського, то можу припустити, що сонет Шекспіра міг особливо імпонувати йому своїми загадковими “темними” місцями, своїми недомовленими таємницями.

В кінці 50-х Америка відкрила для себе Емілі Дікінсон, велику романтичну постать американської культури. Інтерес Зуєвського до її віршів та біографії закономірний, однак і тут є дещо глибше. В коротких драматичних мініатюрах Емілі Дікінсон є та ж сама імпонуюча недомовленість, другий, внутрішній текст, розшифрування якого вимагає глибшої внутрішньої роботи.

Стефан Георге і Райнер Марія Рільке — найоригінальніші німецькі поети нашого віку — зацікавили його ще в табірний період. Вони справді найближчі Зуєвському інтелектуально й емоційно.

Робота над перекладами поезії Георге на якийсь час об'єднала Михайла Ореста, Ігоря Костецького і Олега Зуєвського. Результатом спільної праці став унікальний двотомник українських перекладів з численними варіантами, в тому числі й

іншими мовами, ґрунтовною передмовою і вражаючими за обсягом коментарями та ілюстраціями. Він вийшов у Мюнхені у 1973 р. тиражем 300 примірників і досі належно не оцінений як видатне явище української інтелектуальної культури.

Символіст Артюр Рембо, а ще Гійом Аполінер і Поль Валері, творці нової поетичної мови нашого століття, також викликали не випадковий інтерес Зуєвського. Їм усім притаманне езотеричне письмо, в якому, перефразовуючи слова Валері про Маларме (“його темнота вивела мене на світло”), з “темряви” образів і химерних словесних конструкцій проступає “світло” інтелектуального відкриття, прозріння. Що ж до Маларме, то він був супутником цілого життя Олега Зуєвського (і залишається ним зараз), а його вірші, як, власне, й вірші інших поетів, котрих він перекладав, становили не просто матеріал для перекладу, а мали підтверджувати і його власний стиль і бачення. Ці вірші, а також картини вже згадуваних митців творять тло, безпосередній контекст, у якому тільки й можна розглядати і розуміти поезію самого Зуєвського.

Один з улюблених мотивів Рене Маґрита — вікно, а перед ним мольберт з картиною. Картина ця або ж у дивний спосіб контрастує з дійсністю за вікном, або зливається з нею. Віршам Олега Зуєвського притаманна подібна риса. Текст, який контрастує, полемізує, впливає або зливається з іншою артистичною субстанцією — реальністю, твореною мистецтвом. Його значення і сенс можна зрозуміти тільки на тлі, тільки в поєднанні, тільки включившись у цю складну й екстравагантну гру, яка називається мистецтвом.

1992

МЕТОДОЛОГІЧНА СИТУАЦІЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Тема, задана для сьогоднішньої дискусії, є симптоматичною, навіть хворобливою для більшості критиків і літературознавців, які серйозно замислюються над станом справ у нашій науці. Очевидно, що в цій розмові не йтиметься про її визначні перемоги і здобутки, хоча здобутки, безперечно, існують. Однак дозволю собі оминати оптимістичні переліки і компліменти.

Тема сьогоднішньої дискусії є так само досить небезпечною, адже легко штовхає на популярний останніми часами шлях всеохопного, небувалого роздавання рецептів на предмет, що треба зробити, щоб Україна... її культура... її наука... зайняла достойне місце в світі... і т. д., і т. д. В авангарді цього руху йдуть деякі шановні професори українського походження і американського громадянства, в кожному другому реченні своїх статей на цю тему вживаючи сакраментальне слово "потрібно".

Донедавна все здавалося зовсім простим. Знімаємо ідеологічні шори, й настає розквіт усіх гуманітарних наук. На жаль, поки що цього не сталося. З почуттям свободи прийшло почуття розгубленості, скепсису, а також усвідомлення кризи методологічного характеру, яка визначає стан українського літературознавства на теперішній день.

Попробуємо схарактеризувати параметри цієї кризи.

Криза в літературознавстві відповідає кризі в літературі. Ситуація в літературі не дає оптимізму. І не тому, що бракує паперу, не виходять українські книжки й зменшилася передплата на українські журнали. Принаймні не тільки тому.

Література переживає свою власну кризу, пов'язану, як не дивно, з нормалізацією її ролі й місця в суспільстві. Вже ніколи не буде в Україні так багато поетів і поезії, що свідчило про столітнє панування романтизму, в якому поезія постала як домінуючий жанр, і так мало прози, яка, крім усього іншого, просто не мала відповідного урбаністичного мовного гру-

нту. Вже ніколи не будуть художні твори передовсім вчити, просвіщати, захищати, бо ці не властиві мистецтву функції перебирають відповідні державні інститути, а якщо будуть, то не в сенсі жорсткого Шевченкового “на сторожі коло них поставлю слово...”, а в сенсі поблажливішої екзистенціальної камюсівської формули про “littérature engagée”. Про літературу фальшивого реалізму, тобто соцреалізму, я взагалі не згадую. Її місце в історичному, а може, навіть і в психіатричному музеї. (Я направляю її туди не з іронією чи зловтіхою, а з болем, не забуваючи про те, що ця література недавнього минулого була частиною і мого “роману виховання”).

Але нове народжується тяжко. За інерцією якась частина літераторів працює в галузі створення нових ікон і кумирів. Інша, менша, — над ними з насолодою глумиться. Тут коло знову замикається на чомусь ефектному, однак малоплідному естетично й інтелектуально.

Крім того, українських літераторів не оминула так звана “постмодерна” духовна ситуація світової культури, що переживається поки ще досить поверхово, та все ж переживається. Іншими словами, свобода на інформацію, в даному разі естетичну, мистецьку, принесла розуміння, що всі експерименти вже були, всі новації набридли, ніякі філософії не виправдалися, а поле для оригінальності звужене до мінімуму. Згідно з цим доводиться жити й писати.

Молода генерація, як їй і належить, бачить себе винятково модерною й авангардовою, хоча найчастіше цей модернізм і “авангарда”, по суті, зводяться до лексичної бравади, “клозетового” епатажу, маніпуляції з формальними новаціями столітньої давності, де баба Палажка мислить псевдофілософськими епістемами й оперує джойсівським потоком свідомості. “Стара” критика, щоправда, ледве спроможна оцінити навіть цю нечисельну авангардистську продукцію, а “нові” критики з лав самої нової генерації, як і годиться, потрапляють в екстаз від творів колег і ровесників.

Отже, література перебуває в легкому нервовому розладі. А літературознавство майже з насолодою смакує власну втому, алієнацію й розгубленість, іншими словами — кризу.

Криза літературознавства виявляється передовсім у серйозному зменшенні критичної й наукової продукції. І аргумент “нас не друкують” є тільки поверховим поясненням стаму справ. Інша річ — “ми мало пишемо”, не пишемо навіть для себе в шухляду. Бо не знаємо, що і як писати. Добре, що ми

почали говорити, проговорювати різні теоретичні підходи на своїх семінарах і робочих дискусіях.

Українське літературознавство ще хворіє на народництво. Не все і не цілком, але ідея служіння чи політичного внеску часто ще визначає оцінку творчості. Зрозуміло, що Шевченко, Франко чи Стус не лише постаті, життя, біографії, політичні позиції, але й тексти. А текст має свій дискурс, синхронічний і діахронічний, свій контекст, естетичний, філософський, формальний. Про такий дискурс і контекст майже не говорить-ся, не пишеться. В окремих випадках така постановка питання вважається просто громадянською непристойністю.

Наше літературознавство ще не знає української літератури. Очевидне “перебудовне” завдання закрити так звані “білі плями” не виконане. Не описані постаті, періоди, дискусії. Ейфорія перших років перебудови, коли згори було дозволено вивчати власну класику, захлинулася. Газетний патетичний стиль 1988—1991-го так само щез у минуле. Більш-менш познайомилися з Хвильовим, Винниченком, але так і не переосмислили канону української класики в ХХ столітті. Бракує добрих історій, добрих біографій, описових, ґрунтовних, так званих “не теоретичних” досліджень окремих періодів. Але останні не з’являться, якщо не з’являться нові теоретичні підходи, інструменти досліджень, не виробиться новий поняттєвий апарат. Можлива нетеоретичність літературознавчого твору — міф. І справа не в тому, щоб у кожній невеликій статті викладалася теорія, важливо, щоб у її автора був певний філософський світогляд, візія з загальних питань науки.

Є й інші, дрібніші симптоматично-кризові явища, наприклад, колективні історії й квазітеорії з десятками учасників, в яких губляться концепції. І колективні збірники й монографії, в яких губляться обличчя окремих дослідників, окремі творчі почерки. За грандіозністю поставлених завдань, глобальністю ідеологічної тематики багатьох академічних досліджень криється страх текстуральності, непевність у царині тексту і його знакової природи.

Наша наука поки ще не дбає про текст, головний, майже сакральний об’єкт літературознавства у цьому столітті. Література для більшості літературознавців продовжує бути міметичним інструментом, який відображає, передає, має ідеї, сюжети, теми, зміст і т. д. Ніхто, звичайно, не заперечить нині, що література — певна інша дійсність зі своїми внутрішніми законами. І літературознавство чи критика не лише пояснюють смисли літератури, а творять свої специфічні смисли. Од-

нак якими є інструменти аналізу літератури й які смисли творить критика? (Вживаю поняття критики в широкому бартівському розумінні слова.) І нарешті, найважливіше — на які фундаментальні філософські ідеї спиратися літературознавству сьогодні? (На цьому місці можна згадати, що донедавна українське радянське літературознавство мало нібито спиратися на ідеї марксизму з його соціальним релятивізмом, хоча насправді цього не відбувалося.) І не лише українському, а будь-якому?

“Так звана об’єктивність науки полягає в об’єктивності критичного методу”¹, — підкреслював Карл Попер у статті “Логіка соціальних наук”, а “...науковий метод полягає у виборі проблем і в критиці наших завжди пробних і попередніх рішень”². Отже, перефразовуючи одного з найбільш артистичних культурісториків ХХ століття Освальда Шпенглера, який у зв’язку з осяганням духу Заходу згадував французьке прислів’я *tout comprendre, c’est tout pardonner* (все зрозуміти, значить все пробачити), можна сказати: поставити проблему, значить її вирішити.

Ролан Барт, який, між іншим, так само вважав, що “метод — це акт сумніву”³, в уславленій праці “Критика і істина” поставив завдання цілком переглянути класичну французьку літературу на основі “нової критики”, що, в свою чергу, ґрунтувалася на нових філософських ідеях. На мою думку, перегляд виявився продуктивним. Ми стоїмо сьогодні перед аналогічним завданням. Треба переглянути історію літератури й літературну історію на основі нової чи, точніше, певної філософії. Якою має бути ця філософія?

Я не зможу зараз проаналізувати стан справ у сучасній філософії. Однак і її характеризує криза. Криза, що означає не деградацію, а тільки невирішальність чи крах певних безсумнівних раніше ідей. Власне, вона — ця криза — супутник цілого інтелектуального й художнього розвитку в ХХ столітті. Її ще наприкінці 30-х років окреслив чи не найвпливовіший мислитель нашого століття Едмунд Гусерль у праці, виданій посмертно, — “Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія”. Застереження Гусерля й понині звучать не менш актуально. Кризу європейського людства й кризу європейських наук Гусерль побачив у кризі раціоналізму, в краху віри в розум. “Оскільки віра в абсолютний розум, що дає сенс світові, розпалася, остільки розпалася і віра в сенс історії, в сенс людства, його свободу, яка розуміється як можливість людини осягнути розумний сенс свого індивідуального і зага-

льнолюдського буття"⁴. Людина втратила сенс буття, єдиний сенс втратила історія, а між розумом, що дає сенс світові, і світом, що існує лише завдяки розумові, порушився глибинний внутрішній зв'язок⁵. Серед найважливіших факторів і форм кризи Гусерль (і пізніше так само Попер) називають історизм і релятивізм. Однак представники різних гілок і модифікацій релятивізму — Людвіг Вітгенштайн і Ганс Георг Гадамер, Мішель Фуко й "соціальні критики" франкфуртської школи, а також "апокаліптичні" мислителі М. Гайдегер і Жак Дерида⁶ — зробили колосальний внесок у філософський дискурс ХХ століття, а деякі з них мали надзвичайний вплив на науку про літературу. Особливо це стосується Мішеля Фуко й Жака Дериди. Під знаком імені останнього розвивалося англо- (особливо американське) й франкомовне літературознавство у 80-і роки.

90-і принесли присмак розчарування в структуралізмі і в деконструкції, духовним натхненником якої був і залишається Дерида. Критика на її адресу, передовсім з боку англійських письменників і науковців, таких, як Айріс Мердок чи Малколм Бредбері, полягає в тому, що французькі колеги й їхні американські послідовники позбавили літературу духовності, моралі, цілісного змісту, залишивши за нею тільки розірвані значення й голу риторику.

Адже всі філософії, на які спиралися й спираються західні школи літературознавства, мають вразливі сторони.

Або, іншими словами, що залишається нам, просякнутим розчаруванням і скепсисом адептам постмодерного світовідчуття, як не, осиротіло озираючись коло порожнього наукового іконостасу, знову впадати в спокусу релятивізму, сприймаючи різні ідеї та їхні антиномічні поєднання, й гратися у цей інтелектуальний бісер за прикладом героїв відомого роману Гесе?

Та повернімося до українського літературознавства і його методологічної ситуації. Теоретичне оздоровлення не передбачає одним ударом покінути з соціологією й перейти, скажімо, до психоаналізу. (З приводу останнього, між іншим, згадується знаменитий вислів фон Гаека про те, що "наші нащадки назвуть нашу епоху часом забобонів, пов'язаних головним чином з іменами Карла Маркса і Зигмунда Фрейда".)⁷ Йдеться про поширення теоретичних можливостей нашої науки, її багатоголосне теоретичне звучання, її внутрішню, як сказав би Бахтін, діалогічність. Навіть марксистська критика з усім її соціальним релятивізмом має право на життя, але справжня,

в дусі “New Left Review” і англійського неомарксиста Тері Іглтона, а не система посилань на відповідних авторів під бадьоре переказування змісту. (Я, однак, не дуже вірю в її можливість на нашому ґрунті, враховуючи зрозумілу місцеву політико-психологічну алергію до марксизму.)

“...Кожна епоха може думати, ніби володіє канонічним словом твору, однак варто лиш трохи розсунути межі історії, щоб той єдиний смисл перетворився у множинний, а закритий твір у відкритий”, — писав Умберто Еко в роботі “Відкритий твір”⁸.

При всій небезпечній релятивності цієї ідеї можемо послугуватися нею, відкриваючи ще не відкриту українську літературу.

Ми, звичайно, не знайдемо в ній нових творів, але, відкинувши пафос, риторику й іконопоклонство, проаналізуємо її мову, її внутрішню логіку, діалектику боротьби в ній різних ліній і традицій. А для цього заглибимося в її тексти й розкриємо їхні глибинні структури, підтексти. В цьому завданні можна якнайширше послугуватися прийомами семіотики й різних течій структуралізму, пам'ятаючи про їхні *pro i contra*, обмеження й максималізму. Феміністична критика — найбільш перспективна течія серед ідеологічних, тих, що аналізують зміст, але й тут не будемо забувати про її межі, за якими закінчуються продуктивні ідеї й залишаються банальні і вторинні політично забарвлені лозунги.

Список цей можна продовжувати, але я тут зупинюся. Адже мої спостереження, безсумнівно, мають суб'єктивний характер, а свої власні рецепти я адресую виключно до себе, пам'ятаючи, що, попри всю нинішню популярність, жанр рецепту не має серйозної перспективи. Єдина реальність науки — це її тексти: статті, книжки, дисертації.

У своїй нестаріючій доповіді “Наука як покликання і професія” (1918), так само спричиненій кризою світу XIX віку й тією колосальною кризою європейського людства, якою була перша світова війна (криза, як бачите, сьогодні є моєю ключовою темою), Макс Вебер говорив про безкінечність наукового руху та про те, що “всіляке довершене виконання задуму в науці означає нові “запитання”, воно, по суті, бажає бути перевершеним”⁹. Сьогодні ми перебуваємо на стадії скоріше запитань, ніж відповідей. Одна відповідь (моя особиста, що зовсім не обов'язково має ставати загальною), правда, є. Це — теорія або філософізація літературознавства, без якої немож-

ливий його дальший рух. І, звичайно, критицизм, без якого неможлива жодна теорія.

Примітки

- ¹ *Поппер К.* Логика социальных наук // Вопросы философии. — 1992. — № 10. — С. 66.
- ² Там само. — С. 71.
- ³ *Барт Р.* Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы. — М., 1987. — С. 352.
- ⁴ *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // Вопросы философии. — 1992. — № 7. — С. 142.
- ⁵ Див.: Там само. — С. 143.
- ⁶ Carr D. Welt, Weltbild, Lebenswelt Husserl und die Verterer des Begriffsrelativismus // Lebenswelt und Wissnshaft in der Philosophie E. Husserls. — Frankfurt a/M., 1979. — S. 33—34. Цит. за: *Гайденко П. П.* Научная рациональность и философский разум в интерпретации Эдмунда Гуссерля // Вопросы философии. — 1992. — № 7. — С. 132.
- ⁷ *Хайек Ф. А.* Общество свободных. — Л., 1990. — С. 258.
- ⁸ Цит. за: *Барт Р.* Критика и истина. — С. 370.
- ⁹ *Вебер М.* Наука как призвание и профессия // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991. — С. 133.

1993

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ: ТЯГЛІСТЬ НАПРЯМУ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ТУПИК

Питання про романтичну літературу на українському ґрунті належить до найменш з'ясованих", — говорив у своїх лекціях у 1927/28 академічному році Микола Зеров. І сьогодні заперечувати це твердження нема надто багато підстав.

Не можна поставити крапку навіть на проблемі хронології, хоча найреалістичнішою здається та ж таки зеровська (від середини 30-х до середини 60-х) і поділ романтизму на три пори (харківську, київську і петербурзьку).

Нез'ясованість хронології пов'язана з неясністю "формули". Останніми часами, коли в українській літературній історії панував "аналогічний" принцип (Шевченко, як і Пушкін, — засновник критичного реалізму, або Шевченко, як і Чернишевський, сповідує соціал-демократичні ідеї), найчастіше матрицею для нашої літератури і, відповідно, романтизму була література російська. Нині є небезпека, що такою штучною матрицею може стати література західноєвропейська. Останній шлях, хоч і значно привабливіший, все ж так само сумнівний, бо якогось одного романтизму чи набору рис для західноєвропейських літератур не існує.

Першу формулу романтизму дав Костомаров, оцінюючи Котляревського: "...малороссийский язык — самая романтическая форма". В цьому разі висновок не є точним, бо Котляревського назвати романтиком досить важко. Однак ключ до істини в ньому міститься.

З романтизмом українська література виникла, сформувалася такою, якою є. Вона відвоювала і довела своє право писати українською (народною) мовою не тільки бурлески, а й серйозні твори. З романтизмом з'явилися справжні письменники, які писали для друку, а не в альбом чи для розваги приятелів, і серйозно сприймали своє суспільне покликання.

Проблема усвідомлення себе як українського письменника — дуже важлива. Навіть Котляревський себе таким не вважав, писав не для публікації. Те ж саме можна сказати і про Гулака-Артемовського, і про перших харківських поетів.

Романтики оглянули й оцінили попередню українську історію і культуру, її сучасний, тобто тогочасний, доволі трагічний стан, коли все доводилося починати заново (а така дискретність розвитку — типологічна риса української літературної історії, в цьому цілком має рацію професор Грабович) і до того ж в умовах страшного тиску з боку Російської імперії, і свідомо обрали для себе шляхетну мету — писати народною українською мовою для свого, українського народу.

Сама ідея звернення до народу була цілком романтичною (Гердер) і в дусі часу. Те, що виявилось романтичним для єнських інтелектуалів зламу XVIII — XIX століть, для Арніма і Бренгано, наприклад, котрі склали “Чарівний ріг хлопчика”, чи для Вордсворта, котрий на якийсь час стилізував свої вірші під народні балади, було набагато складнішим і болючішим для українських письменників, які зверталися до фольклору і народного життя не як до одного з джерел, а, власне, до єдиного, не маючи інших можливостей і варіантів.

Отже, в романтичному пориві до народу народжується українська література.

Однак романтизм ні в творчості жодного окремого письменника (навіть такого романтичного романтика, як Стороженко), ні в час свого розквіту як напряму не був кришталево чистим. Він завжди існував як комплекс ідей філософії, естетики, поезики, котрі не були застиглими і навіть даними. Більше того, романтичні ідеї вкладалися в антиномії, парадокси містилися в їхній основі, і саме в цій антиномічності полягла суть романтизму.

І романтична народність не була чимось однозначним, у ній так само крилися суперечності, свої плюси і мінуси.

Звернутися до романтизму (і ключового в ньому — народності і народництва) варто не лише тому, що навіть з приводу його центральних постатей, таких, як Шевченко, Костомаров, Куліш, ще багато не сказано, а й тому, що романтизм як епоха, літературний напрям, тип творчості проливає світло і на весь шлях дальшого розвитку української літератури аж до сьогодні.

Компоненти романтичності. Особливої романтичності надавало народові його минуле, історія. І не тільки козаччина, гетьманщина, коліївщина, котрі як літературні теми стали

джерелом для романтичної міфотворчості. Уже тут перша антиномія — історія не лише славна, а й ганебна, козак чи гетьман не завжди герой, часом і злочинець. Козаччина з часів романтизму стала найбільш інтригуючою романтичною стихією, хоча не всіма ідеалізованою.

З історією — яка була історією втрати незалежності — пов'язана і специфічна філософія песимізму. Вона заторкнула вже харківських романтиків з їхніми сумними спогадами, самотніми козаками-воїнами і образами могил, помноженими на байронічні настрої, котрі літали в повітрі часу. Ця філософія справді глибоко зазвучала у Шевченка. Її визначенням можуть бути слова Шевченка: “Було колись... і ніколи Не вернеться, що діялось, Не вернеться сподіване...” (“Чернець”). Або слова Куліша про смерть України в романі “Михайло Чарнишенко”. Тут Куліш писав про народ, “который явился чудесным образом, как роскошный цветок посреди враждебных для него стихий, блеснул неожиданным блеском славы, дал знать о себе целому свету, но недоставало в нем сил для его кипучей жизни, и он склонил голову преждевременно, он исчез как сверхъестественный призрак, почти перед нашими глазами”.

Український романтизм сконцентрувався на нації, котра вмирає, народі, який сходить з історичної сцени. Тут містилися витоки універсального, вселенського песимізму.

Водночас романтики відчували емоційно й інтелектуально не менш вселенське прагнення життя для цього народу: Костомаров у “Книгах бугтя”: “І встане Україна з своєї могили...”, чи Шевченко: “Церков-домовина Розвалиться... і з-під неї Встане Україна” (“Стоїть в селі Суботові”). Фундаментальна антиномія: песимізм — оптимізм, народ умер — народ оживе.

Погляд у глибини людської душі так само не додавав оптимістичності. Він показував універсальне зло (шевченківські варнаки чи в міфологічному вигляді Марко Проклятий Стороженька), а також і універсальне страждання, яке було водночас і синонімом добра.

Ставлення до патріархальних цінностей виявилось ще одним конфліктним пунктом. Куліш їх намагався законсервувати і представити як ідеал, Шевченко відчував їхню жорстокість і негуманність. У романтичному народництві побутувала думка про те, що цінності селянства і є вищими, істинними цінностями. Позитивне те, що відповідає народній етиці. Народ у такому випадку стає міфом, а його психологія ідеалізується. Тільки Шевченко передає жорстокість звичаїв, закладе-

них у патріархальному селянському ладі, його іманентну ненависть до жінки, до її почуттів. Згадати хоча б Катерину, котра загинула не тому, що її спокусив москаль, а тому, що її відкинули батьки.

Поезія Шевченка, проза Куліша, драматургія Костомарова — вершини українського романтизму. Ці автори сформулювали його філософію, головні моделі думання, головні катаклізми і суперечності та їхній глобальний масштаб. Між ними йшла полеміка навколо головних ідейних та естетичних проблем часу.

Далі відбулося таке — світогляд, філософія романтизму (романтичного народництва) в обставинах нової літературної епохи втратили свою гостроту і глибину. Хоча традиція, започаткована ним, була, по суті, єдиною. Література розвивалася в двох тенденціях:

1. Стиль романтизму продовжує жити у фантастичних оповіданнях Марка Вовчка і творчості Юрія Федьковича, в прозі типу “Запорожців” Нечуя-Левицького. Казки, ідилії, фантастичні, історичні та любовні оповідання, драми, повісті побудовані на сюжетах з народного життя, однак конфлікти позбавлені істинної глибини. Такого роду романтизм стає зовнішнім, а не внутрішнім.

2. Крім того, започаткована “Народними оповіданнями” Марка Вовчка, виникає література про народ іншого типу. У зв'язку з нею ще раз варто згадати про Квітку, фундатора української прози.

І для романтичної, і для постромантичної української літератури його творчість мала величезне значення. Його сентиментальний стиль з'явився на противагу до бурлескної школи. Квітка зробив революційний переворот у літературі, величезний крок вперед — від бурлеску до серйозної літератури, від “придуркуватого українця” до серйозного героя з життям душі. Його вплив на український романтизм безперечний, хоча параметри ще не встановлені остаточно. Специфічна психологія Квітки (яка виявляється в ситуаціях і словах) і стилістика орнаментування мови відбилися на українській літературі пізніших періодів.

Невправність у психологічному аналізі (вона зрозуміла, адже Квітка був першим) письменник компенсує сентиментальним стилем, детальним описуванням і етнографізмом.

Для Нечуя-Левицького, щирого учня Квітки, народність, по суті, означала вибір теми і характер стилю. Останній полягав у відомому принципі “золотої ряски”, якою треба було вквіт-

чувати мову. Він справді змальовував, тобто описував, не аналізував. Йдеться не лише про романтичного Нечуя ранньої повісті “Запорожці” і пізньої історичної белетристики, а й про його побутові романи і повісті.

Етнографізм і описовість значно більше, ніж у романтиків, зустрічаємо в реалістів — Свидницького, Нечуя-Левицького, Панаса Мирного. Їхній реалізм був не реалізмом характеру, а зображенням деталі, опису побуту.

Якщо говорити про прозу характерів, то в порівнянні з “Чорною радою” реалізм 70 — 80-х років був кроком назад — до опису, зображення.

Юрій Федькович, характеризуючи якого, наша критика десяткі разів наголошує на його народності, навпаки, в оповіданні “Таліянка” намагається імітувати сприйняття Венеції українським вояком цісарської армії:

“По котрих-то краях ми не стояли! Були і в Австрії, і в Тиролях, і в Угорщині, і в Чехах, а нарешті зупинилися аж у славному місті Венедиду, що якийсь вражий син серед самого моря збудував, на безголов'я собі, чи що. Двори там великі, як світ, стоять вам у морі, буцім це яка калабатина, де баби коноплі пражать, чи як там.

А що церкви у тому місті препишні, то й не сказати; якийсь-то дождь колись-то пересиджували, чи що. Ох, та двір же то, двір!..”

Венеція — всього-на-всього місце, де відбувається дія оповідання, написаного в суто романтичному ключі, де на кількох сторінках — бурхлива і фатальна пристрасть, у результаті якої всі, як і належить в таких випадках, помирають. Однак як відрізняється Італія Федьковича від Італії пані де Сталь, Байрона чи Мюсе! Але Федькович, який прагне бути народним, ясно простуватим, навіть не припускає (йому не дозволяє надзавдання, про яке він весь час пам'ятає), що може подивитися на Венецію власними очима — очима досить розважливого інтелігента, обізнаного з європейськими мовами і культурою. Те, що, за його задумом, має дати літературі життя, у другій половині віку її робить штучною, а збереження кліше старого романтизму — естетичним тупиком.

Щось подібне робить Панас Мирний у “Повії”. Міркуючи про музику, він твердить: позитивне те, що відповідає народній естетиці. Про музичну п'єсу, написану за народними мотивами, герой “Повії” Проценко скаже: “Хай тепер італіянці й німці підкинуться з своєю!.. То ж великі генії творили, а це — народ... проста народна пісня!..” І про Шевченка: “Прочитайте

його народові — і він буде плакати! ...Народ — великий естетик!”

Народність переходила від покоління до покоління як головна реліквія. Писати про народ і зрозумілою для народу мовою — ця заповідь стала заповіддю реалістів. Часто вона означала відкидання ненародної, скажімо, європейської культури і вимагала опису життя народу, селян.

В цьому сенсі питання хронології романтизму не можна вважати визначеним до кінця. Якщо з початком усе більш-менш ясно, то з приводу завершення можна сперечатися. Думаю, припустимо завершити його останніми творами Куліша і Федьковича.

Однак романтизм існує і в творчості неоромантиків кінця віку (в поемах Франка, в ліриці Лесі Українки, навіяній Байроном і Гайне), і в творчості неромантиків як у поезії, так і в прозі (Борис Грінченко, Андрій Чайковський). Пізніше модернізм не зміг розпрощатися з залишками романтизму (як це трапилося, скажімо, в американській літературі), бо спочатку (на зламі століть) над ним тяжіла заповідь служити народові, а пізніше з ним самим розправилися могутньою сокирою соцреалізму.

Отже, романтизм не вичерпався, як про це доводять літературні історії в тих-таки 60-х, а, плекаючи ідею народності і відповідний стиль, перероджуючись і прилаштовуючись до нових суспільних і літературних умов, він спромігся дожити якщо не до сьогодення, то принаймні до вчорашнього дня, в якому центральну, говорячи образно, дорогу літературного розвитку захопили течії маргінальні (селянський сентименталізм Стельмаха або романтичний пафос Гончара), а все інше, що мало б, за логікою мистецтва, бути в центрі літературного розвитку, ледве животіло на узбіччях.

Сьогодні ж постало питання не розправлятися з класиками, а дати спокійну літературознавчу оцінку романтизмові, його існуванню за межами хронологічних рамок напряду, всім його рецидивам, тут названим і не названим. Адже без цього ніколи не буде об'єктивної літературної історії.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Постать І. Костецького ніби відсторонена од магістральних шляхів розвитку української літератури. І не тільки “материкової”, а й діаспорної, до якої він перебував у постійній опозиції. І в цьому полягала суть його парадоксального становища: один з енергійних організаторів, творців, ідеологів українського культурного процесу в умовах повоєнної еміграції, а водночас її серйозний критик.

І. Костецький був перш за все частиною того загальноєвропейського літературного процесу, до якого не прилучилася основна маса українських письменників у діаспорі, що для них Європа чи Америка стала лише місцем проживання, тоді як справжня культурна батьківщина лишилася по той бік кордону. (А з часом від неї зостався міф, витворений поетичною уявою та спогадами.) Перекладаючи класиків модернізму, пишучи есе про Рабіндраната Тагора для видання мовою бенгалі, нав'язуючи дружні й творчі контакти “з німецькими літераторами чи вступаючи до товариства Теяра де Шардена, І. Костецький намагався подолати досить міцні завіси культурного гетто, модернізувати українську писемність, європеїзувати й осучаснити її стилі й жанри. У цьому оригінальність його постаті і його найбільший інтелектуальний здобуток.

Ігор В'ячеславович Мерзляков народився 14 травня 1913 р. в Києві, і сам цей факт відіграв певну роль у його майбутньому творчому виборі. Він був людиною міста — урбаністом з усіма атрибутами міського життя, світосприйняття й міської культури. (Урбаніст Еліот пізніше йому глибоко імпонуватиме і в цьому сенсі.)

Середовище, з якого він походив, було змішане — російсько-українсько-польське. Батько, педагог вокалу В'ячеслав Мерзляков, за свідченням самого письменника, народився у Башкирії і згодом став українізованим росіянином. Прізвище матері він обрав своїм літературним псевдонімом. Вибір українського як головного свого начала уже був своєрідним

ексцентризмом, хоча певний модерністський космополітизм завжди лишався неодмінною рисою Костецького, котрий вважав себе насамперед людиною культури, а вже на другому місці стояла “українськість” і його національна культура, яка мала сенс тільки тоді, коли була відкрита до всіх інших культур світу і становила разом з ними єдиний рухливий живий організм.

І. Костецький не любив патріархального, архаїчного, відсталого, йому не подобалося власне старослов'янське ім'я, хоча він якось зауважив з цього приводу: “Мене мама так назвала не з патріотичних міркувань, а з мотивів екзотики”¹. Далі: “Мене справді звать Ігор,— а мого батька до того ж, як на злість, В'ячеслав...” (С. 151).

У Києві він закінчив семирічку (1928). Здобувши театральну освіту, в 30-і роки працював режисером у Ленінграді, Москві та на Уралі. Любов до театру і широка обізнаність із його історією, зокрема й історією російського театру, відчуватиметься в критиці пізніших років. У 1956 р. в Мюнхені вийшла його невелика розвідка про К. Станіславського, написана російською мовою.

Однак головна ланка його багатогранної діяльності припадає на повоєнні роки, вона почалася в таборах для переміщених осіб, передовсім в організації МУРу. Він був в ініціативній групі і в першому правлінні МУРу, виголошував програмні доповіді на всіх його з'їздах та конференціях (“Український реалізм ХХ сторіччя”, доповідь на Першому з'їзді МУРу, грудень 1945; “Суб'єктивізм у літературній критиці”, доповідь на конференції в Байройті, жовтень 1946), під рубрикою МУРу в жовтні 1946 р. видав альманах “Хорс”.

І. Костецький залишився в Німеччині і після від'їзду переважної частини української еміграції, друкувався в німецьких та американських україномовних періодичних виданнях 40—60-х років (“Заграда”, Авгсбург; “Арка”, Мюнхен; “Україна і світ”, ГанOVER; “Київ”, Філадельфія), а також працював на німецькому радіо. Він одружився з письменницею Елізабет Котмарер (1902—1983) і разом з нею впродовж багатьох років керував власним видавництвом “На горі”, котре публікувало українських авторів, але головним чином переклади європейської літератури українською мовою. Останні двадцять років він прожив з дружиною у невеликому містечку Швайкгайм неподалік від Штутгарта, де їх обох і поховано.

Твори І. Костецького ніколи не виходили більш-менш повним зібранням, їхня бібліографія відсутня. Хаотичне приват-

не життя письменника було загадкою для його оточення, його біографія відома лише пунктирно, а приватний архів зберігається у Німеччині.

Спочатку творча діяльність І. Костецького вражає його багатолікістю. Переповнений енергією, амбітними й іноді фантастичними творчими планами (один час він працював над великим німецькомовним романом, якому належало перевернути німецьку літературу), мав серйозні міжнародні творчі контакти, був новатором у сфері стилю, українською літературою не засвоєного (потік свідомості, театр абсурду тощо), був не тільки оригінальним письменником, котрий апробував усі жанри, а й невтомним видавцем та редактором. В останній галузі його можна згадати хоча б редакцію “Доктора Серафікуса” В. Домонтовича (Мюнхен, 1947), здійснену ним під псевдонімом Юрія Корибута, або “старого” (1919) перекладу Богдана Лепкого драми Оскара Вайлда “Саломея” (Новий Ульм, 1957), і, нарешті, найвідоміша його праця — літературне редагування Біблії, виданої василіянами (Рим, 1963). Остання праця, крім усього іншого, натхнена його тривалим, захопленим інтересом до католицизму.

Він мав окреслену візію про той шлях, яким мала розвиватись українська література й культура. І, власне, вся його хаотична, на перший погляд, діяльність підпорядковувалася цій думці. Головна її суть зводилася до наміру революціонізувати, інтелектуалізувати, модернізувати українську літературу, її мислення і стиль письма, підтягнути її до домінуючого в ХХ столітті напрямку — модернізму, назавжди покінчивши з ненависним для І. Костецького народництвом. Ця настанова єднає його з такими мало схожими на нього колегами, як Михайло Орест чи Віктор Петров (Домонтович).

І. Костецький поступово розробив своє розуміння модерного мистецтва (не просто сучасного чи новочасного, а такого, що відображає окреслену філософію модернізму). Модернізм, звичайно, має своїх патріархів. Двох із них — Езру Павнда та Т. С. Еліота — саме І. Костецький відкрив українським читачам. (Збереглося його листування з обома.) І його концепція модернізму так само виходила в головних своїх засадах із загальноєвропейських, сформованих у міжвоєнний час ідей, концепцій і мистецької практики.

Його погляди здобули відображення уже в ранніх критичних творах, зокрема у рецензії “Свій білий світ” на нову книжку поезій Василя Барки (Арка. — 1948. — № 3—4) чи у відкритому листі до доктора філософії та визнаного майстра

поезії Ол. Бабія, де він закликає: “Не шукайте втіхи в позавчорашніх піснях, не заспокоюйтеся в милуванні заскорузлим побутом...”² і різного роду патріархальщиною, що є найбільшим злом для літератури. Для І. Костецького “модерне мистецтво” мало бути нереалістичним, надчасовим, понаднаціональним, синтетичним, новим за “художньо-технічними термінами”. Його концепція модерного мистецтва найповніше викладена в статті “Гло поетичної місії Езри Павнда”, яка вийшла за передмову до єдиного на наш час українського видання найбільш контroversійного поета ХХ століття (Мюнхен, 1960). Саме такі думки лягли в основу його власної творчості; дуже часто шкодячи їй своїми заздалегідь сформованими приписами й часом абсурдними теоретичними настановами.

Поезія становить чи не найслабшу частину спадщини І. Костецького. Вірші його експериментальні, лабораторні, але по суті вторинні. Як поет він так і не знайшов свого голосу, хоча, безперечно, знайшов його як перекладач поетичних творів. Свою першу п'єсу “Спокуси несвятого Антона” писав з листопада 1945 по березень 1948 р., надіслав її на конкурс, оголошений мюнхенським журналом “Рідне слово”, і п'єса справила на членів журі (В. Дорошенка, В. Радзикеви́ча і О. Грицяя) шокуюче враження. Останній у своєму критичному відгуку порівнював її буквально з маячнею божевільного. Насправді це був експериментальний твір у дусі театру абсурду, де світ розщепився на химерні уламки, а люди в ньому — дійові особи якогось незрозумілого й нерозумного спектаклю, що розігрується групою лицедіїв.

На конференції МУРу в Майнц-Кастелі в листопаді 1947 р. І. Костецький зачитав свою наступну драму “Близнята ще зустрінуться”. (Вона була опублікована 1948 р. в другому числі журналу “Арка”.) У п'єсі тема “театральності” як головного філософського принципу життя кристалізувалася в дійстві, названому в пролозі “маскований бал під Новий рік під час окупації”. Пізніше Ю. Шевельов зауважив, що тут майстерність драматичного сюжету “доведена мало не до віртуозності”³. І. Костецький опублікував ці два драматичні твори, а також одну велику п'єсу “Дійство про велику людину” (1948) у збірці “Театр перед твоїм порогом” (Мюнхен, 1963).

Під час війни письменник захопився прозою, друкуючи її в табірній періодиці⁴. Проза входила також у збірки “Оповідання про переможців” (1946), “Там, де початок чуда” (1948). І. Костецький прагнув прикласти і в цьому жанрі загальноєвропейські естетичні пошуки і новації. Звичайно, він не міг

писати так, як Панас Мирний, але не міг і так, як Джойс, не ризикуючи збитись на копіювання. І його прозу іноді псувало саме те, що виявлялося згодом її здобутком. Ось як автор інтерпретує свою повість “День святого”: “У повісті є мимовільні літературні впливи і є свідомі ремінісценції.

До перших явно належить будова інтермедій. Тут чути техніку подібних інтермедій у ранніх творах Дос Пасоса та Гемінгвея. Не виключено, що на повість вплинула “Смерть Вергілія” Германа Броха...

Сновидні впливи Джойса варт брати з застереженням. Це Джойс не достотний, а “пародійований”...” (с. 43).

Повість “День святого” — твір за мотивами ранньохристиянської історії. Її головні герої — євангеліст Йоан та римський патрицій Теофіл, той самий “новонавернений патрицій”, про якого мовиться в Євангелії від Луки. Цікавий твір, передовсім за психологічною колізією, він засвідчує очевидне авторське роздвоєння. (І. Костецький — і письменник, і аналітик власноруч написаного.) І тут починається досить небезпечна інтелектуальна гра самого з собою. “Аналітик” чітко запрограмує “письменника” на певні відомі стилі *à la* Брех чи *à la* Джойс. Це, з одного боку, збагачує палітру українських літературних стилів ХХ століття, з іншого — обмежує свободу митця, підсвідому, інтуїтивну частину творчого процесу.

У статті “Експресіоністична проза Ігоря Костецького”, аналізуючи повісті “День святого” та “Історія ченця Гайнріха”, В. Барка відзначав “психологічну екзотику” цієї прози, її експресіоністичність, маючи на увазі “відмову від описів матеріальності в її щоденному вигляді. Замість того подано одухотворені вираження самого життя, в найсуттєвіших духовних темах” (с. 202). Це — влучне спостереження, хоча його можна сприймати в найширшому розумінні, адже “експресіонізм” письменника поєднувався з осмисленням досвіду міжвоєнного модернізму і нестримним експериментаторством.

Серед прози Костецького виділяється повість “Мій третій Рим” (1962—1964). Підзаголовок з “Книги подорожей” настроює на дорожній щоденник, спогади, але вже в парадоксальному першому реченні автор дає зрозуміти, що читача чекає щось більше, ніж спогади туриста. Отже, “якщо ви виружджаєтесь до незнаної вам країни, не знаючи наперед, як ви про неї писатимете, значить, ви не справжній мандрівник. Ви тоді слабенький додаток до подорожнього довідника” (с. 114). Але кому-кому, а І. Костецькому така роль і завузька, і нецікава. Тому в його “третьому Римі” не так уже й багато са-

мого Риму. Хаотичні враження про Італію, її буденне життя і старе мистецтво перемішані з асоціаціями автора на найрізноманітніші теми — від фонетичних правил вимови у різних мовах до медитацій про столиці держав та імперій у їх стосунках із самими державами, від оперних вистав до “блудодіянь” української еміграційної культури. Манера викладу — егоцентрично-парадоксальна (часто ці парадокси зумисні), іронічна, саркастична. З одного боку, це — інтелектуальна лектура ні про що; однак, з іншого — цікаве читиво. І. Костецький випліскує на читача масу різноманітних фактів і щедро ділиться (не без хизування) своєю феноменальною ерудицією, не біда, що часто його міркування позбавлені елементарної логіки, а факти перемішані з інтелектуальними фантазіями й екстравагантними гіпотезами, що розсипаються від аргументованої критики.

Відсутність системи гуманітарної освіти (відповідно, академічних титулів) і неодмінних логічних шор, які б обмежували й дисциплінували творче мислення (це виявлялося в дещо авантюристичному небажанні приймати загально визнані істини чи усталені періодизації), плюс уже згадувана феноменальна ерудиція й фантазія витворили стиль статей І. Костецького, в яких він розкрився найбільш глибоко й повно. Крім української, він писав їх ще й німецькою та англійською мовами. Як правило, це були розлогі передмови до редагованих ним збірок перекладів (передмова до Стефана Георге — близько 200 сторінок).

Перекладацтво було улюбленою галуззю письменника, в якій зроблено дуже багато. Тут є видатні досягнення і досі не оцінені творчі відкриття та майже геніальні невдачі. Найбільше він любив перекладати модерну поезію, і вона найкраще йому вдавалася. Вірші Павнда й Еліота⁵ — головні його досягнення.

Уперше в українській літературі (другим це зробив Д. Паламарчук) І. Костецький видав окремою книжкою переклади усіх 154-х сонетів Шекспіра (Мюнхен, 1958) та “Ромео і Джульєтту” (Мюнхен, 1957). Інтерпретація п'ятьох віршів Верлена (Штутгарт, 1979) була його невдачею, однак безперечним успіхом стали підготовлені разом з О. Зуєвським два томи Стефана Георге (Мюнхен, 1968—1973). Тут він переклав частину творів (інші перекладачі — М. Орест, О. Зуєвський), а також виступав одним з упорядників, автором передмови та ґрунтовних коментарів.

Крім того, він переклав окремі твори Федерико Гарсія Лорки (“Вибраний Гарсія Льорка”, Новий Ульм, 1958), Новаліса (“Пісні Гільдербрандта”; “Тімни до Ночі”), Казимира Едшміда (повість “Упокоритель”), Станіслава Ежи Леца. Планував взятися (і анонсував ці книжки) за трактат єврейського середньовічного мислителя Мойсея Маймоніда “Поводар заблуканих” (щоправда, це мав бути переклад з німецької версії) і за розвідку сучасного єврейського філософа Мартина Бубера “Путь” (хасидське вчення). Наведений перелік творів, очевидно, не повний, але він дає можливість збагнути масштаби як інтелектуальних зацікавлень І. Костецького, так і параметри його працездатності та творчої індивідуальності.

Ігор Костецький не сприймав українську дійсність, але це не зробило його похмурим песимістом. Він з упертою енергією і одночасно з театральністю будував культуру (з листа: “Я простий робітник слова і ярмарковий актор”). Гармонія не була його мистецькою заповіддю, а навпаки — вабило все, що драматичне, хаотичне, надмірне (так само з листа: “Мое завдання — дратувати і збуджувати, а не заспокоювати чи проводити”). Він, звичайно, іноді шокував “нереалізмом” творчої манери і не завжди вдалим експериментом (особливо тих, для кого взірцем лишалися естетичні канони вікової давнини), але водночас — і це найважливіше — відкривав нові шари українського художнього мислення у ХХ столітті.

Примітки

- ¹ *Костецький І.* Збірник до 50-річчя. — Мюнхен, 1963— 1964. — С. 135. (Далі посилання див. у тексті.)
- ² МУР: Збірники літературно-мистецької проблематики. — Зб. II. [На правах рукопису]. — С. 103.
- ³ *Шерех Ю.* Не для дітей. — С. 264.
- ⁴ *Новела для тебе // Заграва.* — 1946. — № 2.
- ⁵ *Вибраний Т. С. Еліот.* — Мюнхен, 1955; *Еліот Т. С.* Вбивство в соборі. — Мюнхен, 1963; *Вибраний Е. Павнд.* — Т. 1. — Мюнхен, 1960.

ПРИСТРАСТЬ І ЇЖА: ОСОБИСТА ДРАМА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Іван Котляревський започаткував нову українську літературу бурлескною поемою “Енеїда” (1798), в якій їжа і пиття займає не менший обсяг тексту, ніж війни, подорожі й еротика. “Енеїда” стала свого роду кліше “національної народної людини”, чи не визначальна риса якої — напитися і наїстися. Ста роками пізніше інший український класик Михайло Коцюбинський змінив цей популістський стереотип. Він відкинув “профанну” сферу об’їдання, характерну для початків народницької літератури, і переніс свій погляд із побуту на почуття, психологію, красу. Таким є кліше Коцюбинського — естет, поет інтелігенції, людина тонких почуттів, рафінованої мови¹. Однак біографія письменника, його особисте листування відкривають ще одного Коцюбинського — часто діаметрально протилежного до загальноприйнятого уявлення про нього. Життя цього іншого Коцюбинського мало свою драматургію, кодовими словами якої були: пристрасть і їжа.

Творчість Коцюбинського припала на останнє десятиріччя XIX і перше XX століття. *Fin de siècle* в Україні не був такий виразний, як в інших європейських літературах, однак приніс в українську літературу елементи декадентства, символізму, неоромантизму, всього того, що за аналогією з німецькою та польською літературою дістало назву модернізму.

Однак *fin de siècle* — як культура — Коцюбинського заторкнув мало. Коцюбинський, який справедливо вважається найвидатнішим стилістом української прози, модерністом не був. Навпаки, він почав як реаліст і народник під впливом Панаса Мирного й Івана Нечуя-Левицького, пізніше, на початку XX віку, відійшов від цього напрямку і хоча симпатизував народницьким поглядам, однак у письмі схилився до імпресіоністичної манери. Тут, щоправда, не було метаморфози чи суперечності — адже імпресіонізм, цей останній великий стиль XIX століття, був об’єктивним мистецтвом, побудованим на точному відображенні відчуття, враження, спостереження. Як

психолог Коцюбинський найчастіше писав про людську і мистецьку роздвоєність, амбівалентність, свідомо чи підсвідомо відбиваючи свою письменницьку і людську драму.

Коцюбинський написав досить небагато. Це — оповідання і повісті, серед яких, як правило, виділяють “Fata Morgana” і “Тіні забутих предків”. Під кінець життя він став відомим, і його твори видавалися російською, чеською, польською, німецькою, шведською та іншими мовами.

Його життя в основному проминуло в провінційних містах і містечках України, а також у Молдавії і Криму, де він був на урядовій службі. З 1898 р. Коцюбинський на постійно оселився в Чернігові. Тут він працював чиновником у статистичному бюро губернського земства. Чернігів, одне з найстародавніших міст України, на початку XX віку був глухою провінцією. За переписом 1897 р. в ньому проживало 27 тисяч мешканців. Суспільним, культурним або науковим життям місто не відзначалося, єдиною перевагою була відносна близькість до Києва.

Саме життя заклало основу роздвоєності Коцюбинського. Він був чиновником, який ненавидів царський режим. Він був українським письменником і засновником чернігівської “Прогресивної”, а водночас на службі говорив тільки російською мовою. Його творчість починалася тоді, коли діяли царські заборони на користування українською мовою. Отже, обставини склалися так, що він друкувався рідною мовою в Австрії (тобто в українській Галичині), а в перекладах російською — в Росії.

Він перебував під наглядом поліції за політичну неблагонадійність, хоча за своєю натурою не належав до тих, хто висловлює і формулює політичні платформи. Переважну частину життя прожив у містах, хоч і невеликих, — однак більшість творів присвятив селу, селянам, “народові”, який в українській політичній мові того часу був тотожний селянству.

У царині літератури Коцюбинський виявляв обережну зацікавленість новими віяннями. З одного боку, був новатором у стилі і психологізмі, з другого — надмірного новаторства остерігався. У пристрасних дискусіях про нове і старе, модернізм і традицію, які захопили буквально всіх його сучасників, Коцюбинський участі не брав. Його двоїстість висвітлює лист до феміністки, модерністки і взагалі найконтroversійнішої письменниці зламу століть Ольги Кобилянської, надісланий 25 жовтня 1902 р. В ньому він просив її дати якийсь твір для

альманаху пам'яті Пантелеймона Куліша, хвалив її роман "Земля", нарешті, додав:

"Знаючи наші широкі круги читачів, що ще знаходяться під впливом реалізму і сливе вороже відносяться до модерних напрямків літературних, ми не зважуємося давати такі речі, як Ваше "Тут повинні рожі стояти", яке нам дуже сподобалося.

Наших читачів ще треба виховувати, і доводиться робити це обережно. Бувши у Росії, Ви, певне, трохи познайомилися з умовинами нашого життя і не здивуєтесь тому, що пишу" (5, 273)².

Коцюбинському йдеться не про політичну, а про естетичну обережність, про домінування реалізму, проти якого він сам не зважується повставати. З одного боку, йому імпонує європейськість Кобилянської (це підкреслено у всіх його листах до неї) і європейська література взагалі; з другого боку, модернізм, експеримент, повстання проти канонів дещо лякають.

А в пізнішій розгромній рецензії на першу книжку Миколи Філянського ("Лірика", 1906) Коцюбинський виступає як цілковитий консерватор. І хоча його критика в деталях справедлива, — в цілому вона показує нерозуміння спроби Філянського модернізувати стиль української поезії.

Ця ж сама обережність так і не дозволила йому випробувати великі форми. Він писав якось до Панаса Мирного: "хочеться мені... спробувати свої сили на великій речі, на романі — та лячно..." (5, 221).

Обережність, можливо, була однією з причин відчуття невивершеності, яким тяжко страждав Коцюбинський. Це була справжня драма письменника. "Так мало і так невдатно робив (тепер, як став старший — всі гріхи видніші мені)..." (7, 112) — писав він до Володимира Гнатюка. Він був самокритичним, особливо під кінець життя, і мав добрий літературний смак. Через двадцять років після дебюту він перечитав твори, які принесли йому літературну славу, і був у відчаї, що вони увійшли до його російського видання. "Скільки тут солодкого, ідеалізації селян, яка примітивна техніка і яке без краю скучне! Я просто червонію, перечитуючи повість" (7, 103), — писав він, зокрема, про оповідання "На віру".

Однак найбільшою драмою і проблемою Коцюбинського було, здається, його особисте життя. Його дружина Віра Дейша (1863 — 1921) була цікавою постаттю. Вона закінчила Бестужевські курси в Петербурзі. За поширення нелегальної літератури в 1893 р. була на півроку ув'язнена у Варшавській цитаделі, а в пізніші роки перебувала під наглядом поліції. Писа-

ла популярні статті з природознавства. Вони познайомилися в 1894 р. і одружилися в 1896-му³. Однак його багатолітні стосунки з іншою жінкою дозволяють припустити, що цей шлюб не був щасливим.

Коли Коцюбинський познайомився з Олександрою Аплаксіною в 1902 р., він був уже батьком чотирьох дітей і керівником відділу сільськогосподарської поточної статистики в Чернігові, де вона так само працювала. Взимку 1904-го між ними виникло взаємне зацікавлення.

Роман почався з того, що тепер називається *sexual harassment*. Коцюбинський покликав Аплаксіну до телефону, який був у коридорі. Насправді ніхто не дзвонив, і це був трюк Коцюбинського, щоб виманити її з кімнати і поцілувати. Вона вирвалася з його обіймів і образилася. Наступного дня з'явилася перша записка⁴, яку Коцюбинський поклав на робочому столі Аплаксіної. Вона починалася так: "Не сердитесь на мене. Я винуват тільки в том, что Вас люблю, горячо и искренно..." Це був березень 1904 р. Однак у цей час Аплаксіна не прийняла залицяння Коцюбинського, хоча він їй подобався. Перше побачення відбулося 3 січня 1906 р. (Цю дату він ціле життя відзначатиме як свято.) Вони гуляли вулицею і вперше розмовляли про свої почуття одне до одного. В малому провінційному місті йти їм було нікуди. Коцюбинський жив із дружиною, чотирма дітьми, матір'ю і сестрою. Аплаксіна — з матір'ю і сестрою. Коцюбинський у цей час мав 41 рік, Аплаксіна — 26.

Зустрічі найчастіше відбувалися на вулиці, в домовленому місці й у певний час. Часом — удома в Аплаксіної, коли там більше нікого не було. Записки передавалися на роботі в умовленому місці, найчастіше клалися в кишеню плаща в гардеробі.

У своїх листах до Аплаксіної Коцюбинський пише, що любить тільки її одну, безмежно і навіки. Ця любовна нота витримана протягом усіх років їхнього листування. На початку їхніх стосунків Коцюбинський у своїх листах дещо загально говорить, що чекає того часу, коли вони з Аплаксіною будуть остаточно разом. Однак ніяких конкретних реальних планів він не робить. Це скоріше мрії егоцентрика: "Я уверен, что ты была бы прекрасным товарищем мне..."⁵

Єдина спроба влаштувати якоесь спільне життя сталася в 1907 р. Коцюбинський написав до свого знайомого в Катеринославі з проханням підшукати йому там роботу, щоб переїхати туди з Аплаксіною. Однак товариш виявився на лікуван-

ні за кордоном, і нічого не вийшло. Стосунки з Аплаксіною залишалися в таємниці, а зустрічі відбувалися в глибокій конспірації.

В 1907 р., дружина Коцюбинського Віра дістала анонімного листа про любовну аферу свого чоловіка. Вона спробувала з'ясувати стосунки з Коцюбинським. Однак він ухилився від чітких пояснень: "Я уклонился от объяснений — ни да, ни нет. Так пока лучше. На все придет время"⁶.

Скандал стався на початку 1908 р. До Віри потрапив лист Аплаксіної. Вона знову спробувала з'ясувати стосунки з чоловіком. Тепер Коцюбинський не може заперечити свій зв'язок і бачить свою проблему як конфлікт між почуттям і обов'язком. На цю тему лист до Аплаксіної:

"Пишу тебе после объяснения, мой друг. Мне предъявлено было твое письмо с добавлением, что это письмо от тебя. Я прочитал и не отрицал. Несмотря на ожидания, — никаких упреков, никаких сцен. Наоборот — столько высказано было благородства, участия и доброты — что я был сражен. Оказалось, что В[ера] И[устиновна] очень любит меня, чего я не подозревал. Она умоляла меня не бросать семьи, не губить всех. Мне было так страшно тяжело, так невыносимо, что я плакал. Теперь у меня туман в голове. Не знаю, переживу ли я тяжелую душевную драму — этот конфликт между долгом и чувством. Что делать? Мучительно тяжело.

Неужели я могу приносить только одно горе окружающим меня и себе самому!

Не могу сейчас соображать, не могу писать. Сообщаю тебе только факт и жду от тебя ответа по адресу до востребования. М. С. Пиши.

Твой"⁷.

Визнання Віри Устимівни вразило Коцюбинського. Його люблять, отже, з цим треба рахуватися. Адже любов до нього — серйозний аргумент.

Коцюбинський дещо патетично називає свою ситуацію конфліктом між обов'язком і почуттям. Для нього найголовніший персонаж цієї ситуації, її центр — він сам. Це він переживає душевну драму. Це він страждає. Однак рішення про те, що робити далі (сам він не здатний до дії) має прийняти хтось інший. Перед цим фактом він ставить Аплаксіну.

Її перший імпульс — розірвати ці стосунки, які тепер стали безперспективними. Однак Коцюбинський засипає її листами, в яких описує свої страждання, своє горе, апатію, втому, нарешті, свою фізичну хворобу. Він наголошує не на любові,

а на дружбі. Як друг Аплаксіна не може його покинути в тяжку хвилину. Врешті, його ламентациї зробили своє. Все залишається по-старому, за винятком одного — перспектива спільного життя з Олександрою Аплаксіною більше не обговорюється. Натомість часто обговорюються питання конспірації. Як, наприклад, передавати листи, щоб їх не перехопила дружина. Дарунки, куплені в Італії, Коцюбинський посилає посилкою з Києва на ім'я подруги Аплаксіної. Водночас він же дратується їхньою “обережністю” під час побачень і наполягає, щоб Аплаксіна поселилася сама, і тоді вони б могли вільно зустрічатися в неї вдома.

Що ж до дружини, то можна припустити, що Коцюбинський переконав її ще в 1908 р., що його стосунки з Аплаксіною припинені. Принаймні в листах з Капрі і з подорожей по Європі він посилає Вірі поцілунки, сумує з приводу того, що вона не може бути з ним; ті ж самі слова, тільки у дещо палкішій формі, він адресує і до Олександри Аплаксіної.

Тут я переходжу до найцікавішої і найпарадоксальнішої частини спадщини Коцюбинського — його листування з дружиною Вірою Дейшею та подругою Олександрою Аплаксіною.

Отже, знову повертаюся до Віри Дейші — дружини. Листи до Віри, хоч і мали ще до їхнього одруження “ділову частину” (що купити або продати, прислати чи не прислати), у своїй любовній частині дуже схожі на майбутні листи до Аплаксіної. І в формах звертання (“моя голубко”, “моя дитиночко”), і в любовному дискурсі. Стосовно обох він бере на себе роль патріарха-батька, найчастіше звертаючись “детка” до Олександри і “дитиночко” до Віри. Хоча насправді виявляє інфантилізм у стосунках із обома.

Любовні листи до Віри — ескіз майбутніх листів до Олександри. У другому випадку дуже часто розвиваються риторичні моделі, розпочаті в першому. Схожість листів до обох жінок в деяких випадках просто феноменальна.

Наприклад, лист до Віри від 4 жовтня 1896 р. починається так: “Добриденень тобі, моя ясочко! Чи добре виспалась? Дай твої устоники, очки, бровенята. Цілую без ліку...” (5, 79). А ось початок одного з листів до Олександри 1906 р.: “Доброе утро, Шурочка. Дай губки. А теперь глазки. Целую...”⁸ Що ж до запитання: “Як спала?”, то воно зустрічається в дуже багатьох листах. Тема “ти мені снилась” — так само найпопулярніша в обох випадках.

Весь любовний дискурс листів до Віри, по-перше, обмежений, по-друге, штучний, псевдолітературний, переповнений

пестливими словами, де почуття втілене в зменшувальних суфіксах, як-от: “коханнечко мое гаряче” або “моє серденьточко”, “моє щастячко”. Загалом любовний дискурс в українській літературі на цей час вироблений слабо. Власне, листи Коцюбинського — перша спроба висловити почуття, адресовані конкретним людям. Однак за манерою вони нагадують скоріше пасажі з народницьких повістей Квітки-Основ'яненка. Він цитує вірш Грабовського (переспів вірша Бенедиктова):

Ти моє сонце, південне проміннячко,
Місяць сріблястий, зірка тихесенька.
Ти — моя радість і горе-боліннячко,
Ранок мій ясний і нічка темнесенька! (5, 148).

Стиль власних признань Коцюбинського позначений такою роду літературщиною. В російському варіанті, в листах до Олександрри, це вдається дещо краще: його почуття сильніші, нарешті, існувала певна російська традиція говорити про почуття, якої ще, по суті, не було в українській культурі.

У 1896-му, в рік їхнього одруження, у листах Коцюбинського до дружини з Криму, де він працював у філохсерній комісії, починаються регулярні звіти про їжу. Віра символізує комфорт родинного життя, а їжа — комфорт його нового стану і певну сексуальну вдовolenість. Лист до Віри 13 жовтня 1896 р: “Сонечко ти моє! Ти мені світиш і грієш. Твої листи для мене — половина життя. От і нині дістав листа од тебе... Я мало не з'їв твого листа, таким він був мені солодким, а найпаче від грушової підливки. Ай, ті груші: побились, потовклись та напустили такого соку, що лист твій та бонзині⁹ книжки як душенина упріли в тому сокові. На превелику силу одліпив я його від коробки і тільки що розклав на столі, щоб хоч місцями прочитати, коли знов лихо: оси зачули, що прийшов лист од Віри, і роєм назлітались його читати” (5, 92). Лист од Віри до Алушти був вкладений у посилку з грушами та яблуками. І, хоч вони потовклися й погнили в дорозі, він дякує за цю солодку посилку, яка видалася йому такою смачною. Коцюбинський, як показують його перші листи до дружини, цінував добру їжу, і ця їжа, за народним українським прислів'ям, була шляхом до його серця. Задоволення від смачної їжі й еротичне збудження зливалися в одне солодке почуття, яке певний час визначало його життя в ролі молодого чоловіка.

І все ж за кілька років його привабив інший смак. В одному з ранніх листів до Аплаксіної Коцюбинський писав: “целую твої губки, такіє вкусные”¹⁰. Або: “...все пальчики целую, глазки, губки. Как вкусно!”¹¹

Смак і апетит до їжі, звичайно, залишився і навіть зріс. У листах до дружини він постійно пише про їжу, режим дня, свої фізіологічні спостереження. Листи до Аплаксіної в перші роки їхнього зв'язку, навпаки, наповнені почуттям, поцілунками, мріями про зустрічі, враженнями від зустрічей, переказами любовних снів тощо. На початку Аплаксіна належить до високої сфери його життя. Любов — духовне почуття. Її місце коло літератури. В одному з ранніх листів до Аплаксіної Коцюбинський пише: “...весь внутренний мир мой наполняешь ты да соперница твоя — литература”¹².

Однак про літературу в його листах до Аплаксіної йдеться значно менше, ніж у його листах до Віри кінця 90-х років. З часом літературна тема з листів поступово зникає. Дуже рідко він згадує про читання якоїсь книжки, ще рідше ділиться творчими задумами або ідеями. Зате часто згадує, як він спав, як виглядає або відчувається, як змарнів чи поправився, засмаг чи зблід, приймає ліки чи ні, описує безкінечні консультації в лікарів, дантистів, не забуває також згадати про візит до перукаря і кравця з інформацією про ціну пошитого костюма чи плаща. Останнє, звичайно, адресується дружині.

Отже, в листах до Аплаксіної превалює еротика. У листах до Віри — гастрономія. Його апетит — його найбільша радість, симптом його фізичного і духовного здоров'я, про який він майже з піднесеністю повідомляє обох своїх кореспонденток. Тема апетиту поступово поширюється до писання: “...работаю, пишу, но все как-то без аппетита”¹³. Це адресується Аплаксіній. Ось він у маєтку мецената Євгена Чикаленка під Києвом у червні 1908 р. Тут Коцюбинський відпочиває, нічого не пише й не читає, спить, їсть, загорає. Листи до Віри і до Шури пишуться і відсилаються майже одночасно. Вони містять майже ідентичні пасажі. В листах до Віри, однак, більше побутових деталей, гастрономія — на першому місці. Найбільша радість його канікул — це його гарний апетит. Як-от:

19 червня 1908 р.: “З обідом тут не так погано, як думалось. Живе тут економка, яка старається догодити. Достає десь м'яса, варить каву, а сьогодні зробила на солодке морожене, і навіть добре. Молока багато, і я п'ю його замість чаю” (6, 91).

23 червня 1908 р.: “...сьогодні несподівано занедужав на шлунок, болить голова, не спав, в роті гірко, і нема апетиту. З

обідом тут все-таки не дуже добре, бо м'яса нема, кури слабують в селі, і небезпечно їх їсти, а на обід мусять давати все тісто — варене, печене й смажене, що для мене не дуже здорово. Треба якось оберегатися і більше жити на молоці та яйцях”.

Трохи далі в тому ж листі: “Як там з гусінню, чи будуть у нас які фрукти?” (6, 93).

26 червня 1908 р.: “Встаю о 6 або о 6 1/2, гуляю до 8, у 8 їм яйця, яєшню, печену картоплю, молоко, каву або чай, що сам загадаю. По сніданку гуляю серед поля до 1-ої, коли обід. Розкопав собі спаржу і салат. Видумую сам страви. О 4-й полуденок — кисле молоко або що інше, знов гуляння до 8, коли дають вечерю, а по вечері, о 10, спати. Їм доволі багато, більше, ніж удома” (6, 94).

Того ж самого дня в листі до Аплаксіної він описує свій розпорядок дня майже тими самими словами: “...встаю в 6, гуляю до 8. Завтрак (основательный) и опять гуляю до обєда, до 1 часу. Потом гуляю до 8 вечера, с промежутком в 4 на еду. В 8 ужин, в 10 спать”¹⁴. Як бачимо, єдина відмінність цього звіту — нема деталей харчування.

І знову лист до дружини, 6 липня 1908 р.: “Почуваю себе добре, хоч вчорашній обід був для мене незвичайний: сардини, балик, мариновані карасі, раковий холодець, мед (такий, що п'ють)” (6, 98).

Перелік цитат аналогічного змісту можна продовжувати. В листах до Аплаксіної, писаних у ті ж самі дні, кулінарна тема звужена до згадки про брак або присутність апетиту. Він обох благає писати якнайчастіше, обом посилає поцілунки, обом скаржитись на самотність і пропонує зустрітись в Києві, до якого з маетку Чикаленка чотири години їзди.

Коцюбинський кілька разів проводив літні канікули, а останнього разу й зиму в Італії, на острові Капрі. З часом його подорожі ставали все довшими, відповідно, листів до обох жінок писалося все більше і більше. Зазвичай до Капрі він їде через Львів, Відень, Венецію, Флоренцію, Рим, Неаполь або ж пароплавом із зупинками в Греції, Туреччині та в різних італійських портах. З усіх зупинок і, звичайно, із самого Капрі Коцюбинський пунктуально пише листи до Олександри і до Віри, які відсилаються одночасно і знову майже буквально повторюються, за винятком деяких деталей, а також мови: до Віри листи українською мовою, до Олександри — за кількома винятками, російською.

Коцюбинський уже в 1906 р. знає, що всі його хвороби, від яких він постійно шукав ліку і вдома, і в Італії, викликані роздвоєністю його життя. “Невозможность часто видеть тебя, невольная разлука и неудовлетворенность такой раздвоенной жизнью, какой теперь приходится жить мне, — все это подчас страшно измучивает меня — и в этом моя болезнь”¹⁵, — пише він до Аплаксіної. Він не зміг розв’язати цей життєвий вузол, який із часом усе тісніше затягувався. Почуття подвійності життя і внутрішньої безнадії проступає часом у листах до сторонніх людей. До Чикаленка: “...в останні часи напав на мене такий сум, така безнадія, що все стало байдужим. Не знаю, може, серце тут винне, а може, щось інше, довго було б писати й нелегко писати...” (7, 116). Слово “серце” можна розуміти в буквальному і в фігуральному сенсі. Його подорожі, які ставали все довшими і пояснювалися необхідністю лікування, мали ще й інший сенс. Це була свого роду підсвідома втеча від проблем, тобто від головної проблеми його приватного життя. Тому на Капрі він щасливий. Попри хвороби й деяку самотність, він справді насолоджується життям. І це почуття радості, внутрішньої гармонії вихоплюється в листах, хоча Коцюбинський намагається всіма силами стримати його, не забуваючи в кожному посланні нарікати на свій фізичний стан. Його обидва ампула: в листах до Аплаксіної — нещасного, змученого чеканням зустрічі коханця, в листах до Віри — хворого чоловіка — не передбачали радісних і веселих тонів в описі власного побуту.

Його листи і записки до Аплаксіної переповнені почуттям, навіть пристрастю. Бачити, цілувати, обнімати, просто бути з коханою жінкою — його найбільше бажання. Однак його любов досить егоїстична. Любовний дискурс листів до Аплаксіної — не тільки і не так “я люблю тебе”, як “люби мене”, “не забувай мене”, “пиши, що любиш”. Або: “Я вважаю себе очень счастливым, имея такого хорошего друга, зная, что для меня бьется и живет такое любящее сердце”¹⁶. Або: “Все будет хорошо, люби только меня, остальное неважно”¹⁷. Навіть його вітання з днем народження позначені цим егоїзмом: “Мне кажется, ты родилась для того, чтобы наши души могли встретиться на нашем земном пути и слиться в одном большом чувстве...”¹⁸

Письменник, чоловік навіть не приховує того, що в Аплаксіній шукає краси для свого життя, стимулу своїх почуттів і своєї творчості: “Если великий Данте имел свою Беатриче, то пусть позволено будет мне, обыкновенному смертному, иметь

свою Беатриче-Шурочку, любовь которой зажигает во мне огонь и согревает сердце. Вот сейчас — мне хочется прижать твои руки к моему сердцу и с благодарностью, с глубокой радостью поцеловать их за то, что они дали мне счастье, оживили и украсили мою жизнь”¹⁹. Очевидно, Аплаксіна іноді підозрювала його в егоїзмі, адже він відповідав їй: “...я все думаю, что ты не считаешь меня холодным эгоистом, думающим всегда только о себе”²⁰.

У цілій низці листів із Капрі (1911 р.) Коцюбинський описує Аплаксіній своїх численних прихильниць, які приносять квіти, записки, а також залицяння до нього італійських жінок. І справа не тільки в тому, що він любить увагу до себе, хоч і часто зауважує, що товариство його обтяжує, — він свідомо пробує викликати ревності і заздрість Аплаксіної. Очевидно, вона дорікає йому, а він запевняє, що вона не має підстав для ревностей.

Крім того, любовний дискурс Коцюбинського парадоксальним чином позначений дидактизмом. Він звертається до Аплаксіної майже з моралізаторськими закликами: “Не бойся разочарований, люби и береги нашу любовь. Любовь надо беречь”²¹.

Коцюбинський обсесивно стежить за своїм організмом. Їжа, як дозволяють припустити його листи до дружини, є основним інтересом його життя. Від їжі залежить тілесне здоров'я, а від нього — духовне. Від останнього ж — можливість думати і творити. Він невтомно описує Вірі найменші деталі свого стану, апетиту, вигляду, режиму, шлунка (“добрий шлунок” або “поганий шлунок” — незмінна деталь кожного листа, він стає своєрідним фетишем, яким буває хіба що для дітей молодшого віку). Віра, його дружина, яка в молодості була революціонеркою, судячи з їхнього листування, не просто прийняла патріархальний розподіл ролей у сім'ї, — в своєму шлюбі вона почала виконувати роль матері свого чоловіка. Їй належалося, зокрема, приймати фізіологічні звіти про те, як йому йшлося і як по тому працював його шлунок. Що ж до самої матері, то вона зіграла в житті Коцюбинського особливу роль. Стосунки Коцюбинського з матір'ю і їхній вплив на формування його особистості та творчості мали б стати окремою темою психоаналітичного характеру. В рамках цієї статті зазначу, що Коцюбинського з матір'ю пов'язували близькі стосунки в його дитинстві та юності, через неї він у молодості кинувся на батька з ножем, а після його одруження вона

жила з ним та його родиною. В час його від'їздів нею опікувалася Віра.

На Капрі Коцюбинського захоплює природа, краса пейзажу, чистота, але так само і їжа, про яку він звітує з бухгалтерським педантизмом: "...Годують три рази в день: вранці 2 чашки какао, або кави, або чаю, масло, мед. В 12 1/2 сніданок з 2 страв (одна м'ясна), сиру і фруктів. В 7 1/2 обід з 5 чи 6 страв. Все смачно і дуже по-панськи. За це все я плачу 6 лір на добу, себто $37 \text{ к.} \times 6 = 2 \text{ р.} 22 \text{ к.}$ Так дешево — трудно і уявити собі..." (6, 124).

Ще один лист із Капрі, того ж самого 1909 р.: "Хоч у Відні я й не був у лікаря, проте знав, що буду почувати себе добре на Капрі, — і справді так воно вийшло. Каву і вино я покинув пити. П'ю часом трошки вина, що називається "Вермут Торіно", — се солодке, смачне вино, настояне на ароматичних гірських травах і таке корисне для шлунка, як "Сан-Рафаель", тільки дешево. Замість кави п'ю какао, дві великі чашки щоранку, з маслом, медом і докторським хлібом. Молока не п'ю, бо не треба. Тут так добре годують, що більше їсти не можу. Сплю добре..." (6, 134).

Листи з Капрі 1910 і 1911 р. наповнені аналогічними за деталістністю звітами про з'їдене і випите. До Віри з пароплава, Константинополь, 6 червня 1910 р.: "Годують нічого собі, в 11 сніданок з 4 страв, в 6 1/2 обід з 6 страв, фрукти і кава. Дають і вино. Тільки вранці погано, бо дають чорну каву. Мушу замовляти собі какао і молоко, і за це окрема плата" (7, 17).

9 червня 1910 р., по дорозі з Салонік до Афін, з того ж самого пароплава: "Готують тепер зовсім порядно, на сніданок 4 страви (суп, конче, сир, вино, фрукти). На обід 6 — 8 страв, вино, фрукти, чорна кава. Сплю часом і вдень, спочиваю" (7, 21).

Нарешті, з Капрі 16 червня 1910 р.: "Годують так смачно, гарно і гігієнічно, що і слів нема на похвалу. Ще кращий кухар, ніж торік. Трохи мало дають, але я не голоден, бо страв багато" (7, 24).

В усьому іншому — описах природи, народних свят, подорожі з Горьким на яхті і т. і. — листи до обох жінок майже точно повторюються. А деякі з них цілком ідентичні. І все ж в одному з листів до Аплаксіної він не витримав і поринув у свою улюблену гастрономічну тему:

"Спрашиваєш, чем я питаюсь, есть ли здесь фрукты. Остров славится фруктами на весь свет. Ежедневно ем апельсины, которые подают нам прямо с дерева, с листьями на вст-

ках, сочные, ароматные и сладкие, какие мы не едим у себя. Пожираю персики, абрикосы, сливы, миндаль (еще зеленый, но тем вкуснее), черешни. Скоро будет готов виноград, но я уже не дождусь. Словом, фруктов очень много. Вообще же кормят меня чудесно, роскошно даже, кроме того, подается все очень изящно..."²² Далі Коцюбинський описує кімнату, меблі, ціни, готельні порядки, нарешті, вид із вікна.

Отже, злам нарешті відбувся. Чим ближчий стає їхній зв'язок із Аплаксіною, тим більше еротичну гастрономію замінює реальна. А любовний дискурс стає дискурсом переповідання харчування та його ритуалів, присутності чи відсутності апетиту. Чим більше він згадує про те, що їсть, тим менше він пише про те, що написав чи прочитав. Паралельна тема до їжі — розлінувався, нічого не читаю, відпочиваю.

З віком Коцюбинський починає культивувати досить гедоністичний стиль життя. Хоча і тут він роздвоєний: з одного боку, прагне елегантного життя, з другого — постійно сумнівається, чи може собі його дозволити. Він нарікає в листах на брак грошей, однак живе у найдорожчому на Капрі готелі. Його найбільша насолода, майже екстаз — їжа. От він у старовинній кав'ярні в Константинополі: "Ложусь на диван, подають мне сладкий кофе, горячий уголь для папирос. Лежу и наблюдаю эту своеобразную азиатскую жизнь..."²³ А от вже на Капрі: "...после обеда нежусь в удобном раздвижном кресле"²⁴. І все ж, хоч його ваблять гастрономічні насолоди, він не гурман, що цінує рафінований смак і букет вина, — він цінує кількість, корисність, а також, бажано, дешеві ціни.

Дбаючи про своє здоров'я, Коцюбинський постійно вигадує для себе дієти, рецепти. Він то п'є вино і каву, то утримується від них, то дозволяє собі молоко, то забороняє. Навіть в останні місяці життя, коли стан його серця серйозно погіршився, він пробує лікувати себе дієтою, вважаючи, як це свого часу робили Гоголь або Ніцше, що всі проблеми його здоров'я пов'язані зі шлунком. Про це йдеться в його останньому листі з лікарні до Аплаксіної.

Правильна їжа — не лише запорука здоров'я, а ще й ключ до краси. Коцюбинський надзвичайно стежить за своєю зовнішністю і культивує свою красу: "Часом я сам люблюю собою в дзеркалі, такий маю здоровий вигляд..." (7, 57) — пише він в одному з листів до Віри. Він навіть починає фарбувати посивілу борідку, чим дивує старих знайомих.

Головна його порада Аплаксиній — добре їсти і поправлятися. Поправитися — означає поздоровіти і погарнішати. Цього

він прагне сам і просто ламентує, коли на відпочинку не поправляється. 15 січня 1912 р. до Віри з Капрі: “І їм добре, і сплю — а не поправляюся чогось. Не знаю. Певно, трудно мені поправитись” (7, 178).

Процес свого поправлення він коментує в численних листах до обох жінок. Те ж саме він радить Олександрі: “Очень меня радует, что ты хорошо проводишь время, беспокоит только, что устаешь. Ведь ты так и не поправишься, а между тем, за этот месяц ты должна бы сделать запас на весь год”²⁵.

Або з Криворівні, липень 1912 р.: “Очень меня обрадовал известие, что ты поправляешься. Ты знаешь, я всегда хотел видеть тебя полной, здоровой. Полнота тебе идет, решительно утверждаю.

Я тоже, кажется, растолстею здесь: ем непомерно много как нигде и никогда. Кормят 4 — 5 раз в день, причем аппетит возрастает соразмерно количеству блюд. Здесь очень много земляники, мы поглощаем ее в невероятном количестве; кроме того, имеем ежедневно свежую чернику, которую приносят корзинами. Скоро поспеют черешни (здесь все поздно зреет) и малина лесная, а также ягода, называемая здесь “гогозы”, очень вкусная и красивая”²⁶.

Він пишається тим, що може їсти дуже багато, а також за будь-яких обставин. Ось він на пароплаві з Мессини до Неаполя: “З Мессини до Неаполя гойдало нас страшенно. Всі були слабі, на палубі стояв стогін, ніхто нічого не їв, тільки я та один грек, та ще капітани, як добрі моряки, почували себе чудесно, їли і гуляли, хоч доводилося і раком ставати на пароплавній палубі” (7, 26).

Майже в усіх процитованих описах їжі (і в сотнях не процитованих) впадає в око її кількість, як-от: “непомерно”, “невероятно” тощо. Рідко з’являються естетичні коментарі на зразок “красива ягода”. І ще рідше згадки про смаки та їх розрізнення. Якщо прийняти відому семіотичну опозицію між *manger* і *gôûter*²⁷, де в першому випадку їжа означає силу і владу, а в другому — смак, то Коцюбинський схиляється до *manger*. Це парадоксальний висновок для письменника, який вважається найелегантнішою людиною і найбільшим естетом літературної форми, стилю, мови в українській прозі.

Найцікавіша (з гастрономічного погляду) частина перебування Коцюбинського на Капрі — це його трапези з Максимом Горьким. Їхній опис — апофеоз їжі як *manger*. Горький проживає на віллі, де разом із ним часто живуть численні родичі і друзі. Багатство і відкритість цього дому, уславлені гості,

серед яких Шаляпін і Бунін, розкоші столу, обіди, які не раз тягнуться за північ, нескінченні дебати про літературу (“...література за обідом і по обіді, за вечерею і по вечері розмови, суперечки, читання і знов читання” (7, 177), — все це потрясає уяву Коцюбинського, хоч він і сам далеко не аскет. Стиль життя Горького викликає в Коцюбинського змішане почуття захоплення й остраху.

Під час останнього перебування на Капрі в 1911 році Коцюбинський живе в Горького. Як завжди, нарікає (в листах до обох) на самотність. Крім того, скаржиться, що йому не вистачає часу на літературні заняття. Однак це й не дивно: з розпорядку дня, який він переповідає Вірі, видно, що на їжу витрачається близько 5 годин: “Мій день сходить так: встаю у 8 1/2, о 9 п’ю каву (властиво — молоко) з маслом і докторським хлібом і заїдаю мандаринами, фігами, сухим виноградом або яблуками. Потому зараз сідаю за роботу ...і працюю до 1 год. О першій обід, який з розмовами і з читанням газет тягнеться до 3 год. Тоді їду гуляти. Часом гуляю з знайомим галичанином. О 5-й вертаюся додому і читаю до 7. Од 7 до 9 вечеря — і тоді знов пишу до 11 1/2, в 12 спати” (7, 163). І в тому ж листі трохи пізніше: “Нарікаю тільки, що дні короткі, не стає мені часу, мало читаю...” (7, 164).

Найбільше вражають Коцюбинського влаштуванні Горьким пікніки з рибальством. Спочатку Коцюбинський ставиться до цього з пересторогою: “Представь себе — и я ужу. Сначала мне было совестно подсекать клюющую рыбу, ей это больно, а теперь озверел и вхожу в азарт”²⁸. Співчуття до “бідної риби” трохи фальшиве, враховуючи далеко не вегетаріанські смаки Коцюбинського, а формула озвіріння (“озверел”) додатково підтверджує функцію їжі як *manger*.

Влітку 1910 р. Горький влаштовує рибалку на честь Коцюбинського. Вона так вразила Коцюбинського, що він переповідає про це в кількох листах. До Аплаксіної: “Теперь расскажу тебе о грандиозной рыбной ловле, устроенной Горьким специально для меня. В час ночи рыбаки закинули в море, на дно, на глубине 600 аршин веревку с крючками. Веревка такая длинная, что легла на дне на протяжении 5 — 5 1/2 верст. В 6 часов утра мы были уже на море — на 3-х громадных баркасах. 10 рыбаков и наша компания начали вытягивать веревку. Море спокойно, как зеркало. Сначала начали попадаться морские звезды, ежи, летучие рыбы-ласточки, но вот видно, как серебряной змеей что-то извивается в воде, и скоро вытягивают морского угря, величиной выше моего роста и

толщиной в 2 человек[еские] ноги. Он бьется и трепещет, но его оглушают железным крючком и бросают в лодку. Вот опять тянут рыбу-черта, всю красную и странную, похожую на Мефистофеля в красном плаще. Затем опять угри, рыба-черт и др. удивительные громадные рыбы. Наконец начинают попадаться небольшие, аршина по 1 1/2 акулы. Мы тянем веревку непрерывно уже целых 4 часа и забрасываем лодку рыбой, причем одна страннее и цветнее другой. Наконец веревка рвется, что-то тяжелое порвало ее. Долго мучаются рыбаки и вытягивают чудовище-акулу, 3 1/2 аршина, 9—10 пудов весом. Она жива, не может только освободить рот от крючка и все старается перевернуть лодку. На нее накидываются, бьют ее железом, но она обдает нас брызгами, дышит тяжело и открывает рот с тремя рядами зубов, в котором с удобством могли бы поместиться две человеческие, даже дамские, в модных шляпах головы... Шесть часов вытягивали веревку, весь баркас нагружен рыбой. В 12 часов заехали в грот и в дикой обстановке первобытных людей устроили завтрак. Пели песни, пили вино и торжествовали победу над акулой, привязанной к лодке, как пленник. К 7 часам вечера возвратились домой после целого дня, ярко проведенного на море. Потом я отправился к Горькому на обед, ел акулу (здесь их едят) и угрей, и просидели до 12 ч. ночи"²⁹. (Того ж самого дня Коцюбинський послав листа дружині, де описав ту ж саму морську розвагу, з кількома додатковими деталями: "Для дітей я виколупав очі з акули, вони такі круглі, як кульки, тільки стали не зелені, а прозорі. Шкода, що, засихаючи, вони поморщились. Окрім того, одрізав крила од риби-ластівки. Ця риба зовсім нагадує ластівку і літає. Взагалі збираю для дітей все, що можу..." (7, 39).

В цьому епізоді їжа позбавлена будь-якого елемента гурманства, — навпаки, вона стає втіленням сили і насильства, виявом агресії. Бажання добути їжу, дика радість від власноручного вбивання, до того ж убивання значно більшої кількості риби, ніж може з'їсти ця вишукана літературна компанія, охоплює Коцюбинського і його курортних товаришів. Апофеоз насильства — добивання акули і виколупування з неї очей на сувеніри.

Обсесивне об'їдання відбилосся і в листах з Карпат, де Коцюбинський збирав матеріали для "Тіней забутих предків". "Багато їм" або "...займаюся тим, що їм, од ранку до вечора" (7, 129) — типовий коментар цього періоду в житті письменника. Коцюбинський пильнує, щоб не пропустити жодного

літнього овоча або фрукта. Навіть по дорозі з Капрі з тамтешніми екзотичними фруктами, які він навіть посилає дружині і дітям додому, і в листі з Карпат, де так само вистачає гірської і лісової екзотики, він перепитує Віру, яка весь час, як і Аплаксина, перебуває в неекзотичному кулінарно Чернігові: “Чи лишили для мене вишню? Я сього року не їв вишень” (7, 135).

У 1912 р. здоров'я Коцюбинського різко погіршилося. Він помер у 1913 р., після кількох місяців перебування у найкращій київській клініці. Він мріяв побачити Аплаксину під час свого лікування в Києві, однак це не вдалося. (Страх, що обидві жінки зіштовхнуться, відвідуючи його в лікарні, виявився непереборним, і тому його остання зустріч з Олександрою Аплаксиною так і не відбулася. Залишилися тільки листи, не менш пристрасні і мрійливі, ніж перші, майже десятилітньої давності.)

У листах із лікарні він нарікав на одноманітну лікарняну їжу, детально описував її, а також пов'язані з нею фізичні відчуття: одноманітність і неадекватність харчування завдали йому не менших страждань, ніж хвороба.

Як проектується ця риса Коцюбинського-людини на тексти Коцюбинського-автора? Треба сказати, їжі та її споживання в творчості Коцюбинського не менше, ніж у творчості Котляревського або Гоголя. Вона домінує над характерами, над ситуаціями життя героїв, над самим текстом так само, як і над життям автора, що послідовно витворював образ естета, для якого краса, культура, духовність стояли на першому місці. Культивуючи естетизм та елегантність, він концептуалізує своє власне ставлення до їжі в діаметрально протилежний спосіб. Письменник не говорить правди про себе. Ось — різдвяний обід 1911 р. в Горького, приблизно однаково описаний у листах і до Віри Коцюбинської, і до Олександри Аплаксині: “Стіл був заставлений всякими стравами — шинка під турецьким прапором і індик під італійським, холодні закуски, вино, квітки і торт” (7, 165). А ось оповідання “Лист”, написане в грудні 1911 р. на Капрі. Воно є маніфестом зречення м'яса як символу насильства над беззахисною природою. Оповідання настільки цікаве, що про нього варто згадати детальніше.

На Великдень син відвідує матір і сестру. Вони заготовляють колосальну кількість їжі. Він бачить гори зарізаних курей, качок, нарешті, порося, яке нагадує йому малу дитину, і це видовище вбивства знищує його апетит. У нього невроз. Їжа як насильство, апофеоз *manger* потрясають його ніжну душу. В

кухні він прозирає: їжа дає існування, побудоване на знищенні іншого життя. На початку він протиставляє родинні обіди ресторанам і кав'ярням або фабричним формам годування людей. Наприкінці він не тільки не може їсти м'яса, а й відчувається від родини. "Дні минали безрадісно, в'яло і без того тепла, якого я так прагнув зазнати в родині. Щось стало між нами. Я не смів притулитися до материних грудей, обняти сестру" (3, 237).

В "Листі" Коцюбинський описує себе — тільки "навиворіт", навпаки. У темі руйнування сім'ї, втіленому в утраті смаку і інтересу до їжі, втілились його власний невроз, його особиста драма. Назва цього оповідання так само здається не випадковою для людини, яка писала, за власним визнанням, п'ять-шість листів щодня. Між листами реальними і "Листом" вигаданим, художнім — цілковита прірва. В цій амбівалентності — увесь зрілий Коцюбинський. У творах він хотів бути не тим, ким був насправді. За спокійним плином його сімейного життя ховалася драма почуття, з яким він собі не дав ради. А в текстах він ховає власну особистість, свою психологічну і естетичну розгубленість, інфантилізм, нарцисизм. Коцюбинський ніколи не переміг своєї роздвоєності; в метафоричному сенсі їжа "з'їла", пережувала і перетравила його любов. Проекцією цієї драми стала література.

Примітки

- ¹ Таким його сприйняв один з найбільших естетів в українській культурі Сергій Параджанов, який за повістю "Тіні забутих предків" поставив у 1964 р. один з найвідоміших своїх фільмів, що відкрив ім'я Михайла Коцюбинського для західного світу. В англійському перекладі повість вийшла 1981 р.: *Mykhalo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors.*— Littleton, Colorado, 1981. Сергій Параджанов також написав сценарій за оповіданням Коцюбинського "Intermezzo", що його у 1970 р. студія імені Олександра Довженка в Києві не прийняла до постановки.
- ² Всі твори та листи М. Коцюбинського, за винятком листів до Олександри Аплаксіної, цитуються за виданням: *Коцюбинський М.* Твори: В 7 т. — К., 1973 — 1975. У тексті вказуються том і сторінка.
- ³ 309 листів Коцюбинського до Віри зберігаються в Чернігівському музеї Коцюбинського. Вони в основному опубліковані.
- ⁴ У Відділі рукописів Інституту літератури АН України зберігаються 330 листів і записок Коцюбинського до Олександри Аплаксіної. В 1938 р. вони були видані окремою книжкою, однак з де-

якими купюрами, переважно не інтимного, а політичного характеру. Наприклад, були вилучені всі згадки про сина Коцюбинського — Юрія, розстріляного в 1937 р., включно зі згадкою про його пневмонію в п'ятилітньому віці, тощо, а також про Шаляпіна і Грушевського. В найповнішому семитомному виданні Коцюбинського ці листи надруковані з колосальними купюрами, на цей раз особистого плану. Вилучено було все, що могло б вказувати на їхні інтимні стосунки. В "Літописі життя і творчості Михайла Коцюбинського" (Київ, 1965) про ці стосунки немає жодної згадки. Листи Аплаксіної до Коцюбинського не збереглися. Очевидно, він їх знищував, щоб вони не потрапили до дружини. Принаймні натяк на це є в одному з його власних неопублікованих листів до неї 1906 р.: "Все, что ты пишешь, я сохраняю в своем сердце, бумагу же предаю наиболее почетной и красивой смерти — сожжению" (Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАНУ, ф. 7, од. збер. 96).

⁵ Листи М. М. Коцюбинського до О. І. Аплаксіної. — К., 1938. — С. 57.

⁶ Там само. — С. 60.

⁷ Там само. — С. 95.

⁸ Там само. — С. 12.

⁹ Йдеться про одного з працівників філоксерної комісії.

¹⁰ Листи М. М. Коцюбинського до О. І. Аплаксіної. — С. 56.

¹¹ Це місце було вилучене з листа упорядником при публікації, тому цитується за рукописом. (Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, ф. 7, од. збер. 279).

¹² Листи М. М. Коцюбинського до О. І. Аплаксіної. — С. 67.

¹³ Там само. — С. 125.

¹⁴ Там само. — С. 86.

¹⁵ Там само. — С. 48.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. — С. 163.

¹⁸ Там само. — С. 216—217.

¹⁹ Там само. — С. 126.

²⁰ Там само. — С. 154.

²¹ Там само. — С. 120.

²² Там само. — С. 119.

²³ Там само. — С. 133.

²⁴ Там само. — С. 136.

²⁵ Там само. — С. 127.

²⁶ Там само. — С. 225.

- ²⁷ Її запропонував Ronald Tobin, аналізуючи Мольєра: "Les mets et les mots: gastronomie et semiotique dans L'Ecole des femmes", *Semiotica* 51 (1984), і на цій же опозиції Ronald D. Leblanc побудував аналіз "Ревізора" Гоголя: *Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of eating in The Inspector General*. — *Slavic review*. — Vol. 47. — №. 3 (1988), P. — 460 — 498.
- ²⁸ Листи М. М. Коцюбинського до О. І. Аплаксіної. — С. 142.
- ²⁹ Там само. — С. 147 — 148.

1994

A CATFISH FOR YOUR THOUGHTS: UKRAINIAN LITERATURE AT THE TURNING POINT

In 1798, the first three parts of *The Aeneid*, a parody of Virgil, appeared in St.Petersburg. Its author, Ivan Kotliarevskyi, Marshall of the Poltava assembly of the nobility, never intended to publish his poem, which he'd written for the amusement of a small circle of friends. *The Aeneid* was, in fact, the first literary piece written in modern Ukrainian and became the starting point of the so-called new Ukrainian literature, opening a literary era only now coming to an end.

Over these 200 years, the main traditions of modern Ukrainian literature were formed. It was through literature that, gradually, the idea of a *notional project* came into being. Nationalism went hand in hand with romanticism. Writers became the key spokesmen for national ideas. Ukrainian writers from that time on often focused on what seemed a distant goal: the glorious moment when Ukraine would gain independence and statehood. Under brutal pressure from the colonizing power (at first Russia, and then the USSR) literatures task was to enlighten the nation. Writers were invariably called on to perform numerous non-literary roles — as politicians and economists, articulating alternative models of social development, lawyers, arguing for the rights of individuals and nations, and as scholars, defending Ukrainian claims in historical, ethnographic and other research.

Efforts to fight against populist ideas, to modernize the culture, and to enlarge the limits of the national project became central themes of debate within the culture. The struggle became especially dramatic between 1880 and 1920. Around 1929 the debates stopped, and all intellectual discussions receded deep into the subsurface. Today, Ukrainian scholarship is only beginning to re-evaluate and reinterpret its national cultural heritage.

All Ukrainian writers faced at least two crucial choices. First, one had to decide what language to write in: Russian or Ukrainian. Secondly, a writer had to choose between the populist notion that art was only a vehicle for the communication of the national

idea and, its competing claim, that art needed to be free of any social ideology. Whatever they decided on this second matter, the personal fate of the writer was the same: Ukrainian writers — those who wrote in Ukrainian—were expunged, exiled or executed by a hostile state.

After their deaths, these martyrs assumed their place in the national mythology and became fragments of the country's iconostasis. They were worshipped as national heroes. Books such as Shevchenko's *Kobzar* became gospels of the independence movement. The list of such sacred texts is long. These books were treated as great codes, which clearly carried symbolic meaning. Their encoded message was much more significant than their literary aesthetic content. And the best of the texts about these texts also became a form of secret writing. Practically all writing about Ukrainian culture always presumed the existence of another layer of meaning, even if the author deliberately avoided any hint of a national project.

There is a saying that "a poet in Russia is more than just a poet," but in totally russified Ukraine at the beginning of the 1980s, writers remain the only bearers of the written Ukrainian language, national culture, and literary tradition. In this sense even the most faithful socialist realists presented some political danger to the colonizing power because they relied on the suspect, half-prohibited language.

This epoch—from Kotliarevskiy to the 1980s — has exhausted its meaning. In the case of such exemplary stylists as (Oles' Honchar, whose works could be the model for a handbook of good grammar, we can say the epoch has even degenerated. However, today, a life pledged to Ukrainian literature is no longer tantamount to a recitation of the Nicene creed. The future — the main goal of the national project — has been implemented. A dream came true. And only the present remains. There is nothing to put on a pedestal, the Utopian vision of the future has been corrected by the brutal reality of a post-colonial economic crisis. A void has replaced former dreams, illusions and principles. All genres of literature and criticism are now in crisis. The shift of ideological parameters, styles, and rhetoric is painful. It is aggravated by a problem in the publishing industry and a generational conflict among members of the Writers' Union. Many acknowledged celebrities of the recent past, whose books are no longer published or read, declare that Ukrainian literature is dying. The "angry young men," on the other hand, express contempt toward the generation of "fathers" despite the latter's contribution to the

national project, and their contribution to the liberation movement. These rebels are most acutely resentful of their former mentors.

While there is no future any more, the present is banal and disappointing. As a result, the past has become the focus of intellectual attention. And there are two standard approaches toward it. The first approach is idealization. At times the past takes on the role once played by the future. New Utopias are created of cossackdom, Kyivan Rus, pre-Christian times, women's high status under the Hetmanate, even a Ukrainian matriarchy, an ideal peasant community, a national church, etc. The other approach proposes a critical stance in which icons are defaced and former gods unmasked.

The abolition of censorship and the long-awaited tearing down of iron curtains nevertheless came as a shock. Ukrainian culture is discovering for itself that twentieth century so long forbidden it: T.S. Eliot and Ezra Pound, Samuel Beckett and Jean-Paul Sartre, with modernist experimentation, pessimism, negation of traditional humanistic values and post-modern satiation, along with all other attendant philosophies and personal experiments. Ukrainian authors are trying to find their place in world culture. Symptoms of post-modern awareness are obvious in the youngest generation of Ukrainian writers, although on the whole the development looks paradoxical, taking into consideration the fact that Ukrainian literature has not managed to produce a mature modernist tradition. However, similar situations already occurred before. Ukrainian romanticism also never challenged the Age of Reason and the Enlightenment as, for obvious historical reasons, these never took place in Ukraine.

Language

In the final years of the Brezhnev era, when the General secretary of the Communist Party was granted membership ticket number one in the All-Soviet Writers Union, the language used by Ukrainian writers became totally contrived. Poems and novels were written in a beautiful, stylistically perfect but unreal idiom good only as material for lexicographers. Reams of attention were devoted to increasingly trivial subjects. In reality, the work was composed in a language spoken neither by the writers themselves nor even by the professors of literature. The party elite used only Russian, with the famous strong Ukrainian accent of Khrushchev, Brezhnev, Gorbachov and many others noticeable and annoying

to native Russians. On the street, slang was spoken, a barbaric Russian-Ukrainian mixture, blistered with profanities. Only in Western Ukrainian cities did an urban Ukrainian milieu exist with a more or less developed spoken Ukrainian urban dialect. But it never found its way into literature. Nor was real life an object of Ukrainian writing. Short stories by Hryhir Tiutiunyk, who committed suicide in 1980, may be the single exception. Heroes of Ukrainian novels never made love, they never mentioned the existence of ever-present KGB and informers who infiltrated the whole society; never pointed out the banality of party rituals; they never listened to "enemy radio voices" at night, never told dirty stories. They were, in fact, pathetic, loyal, and totally unreal.

Prose was doomed to be a secondary genre in the Ukrainian literary hierarchy. A realistic urban novel in Ukrainian could not have been written. There was barely enough substance for a short story. "Village prose" was central, not because of primitive populism and the patriarchal spirit of its authors, but because its language had something to point to. The village had not been Russified. Under the Soviets, historical novels flourished. They were even quite popular, although they were heavily censored and were supposed to reflect the official version of national history.

The new generation of prose writers who emerged in the mid 1980s bring to literature an urban drive and a deliberately shocking naturalism. The biggest concern of the new generation is to appropriate new layers of the language, never used in written texts. Sex, for instance, which appeared on the pages of literary texts for the first time several years ago, is often there merely to give the artist an excuse for exercising new vocabulary. The generation born in the 50s and 60s tries to describe situations which have never been written about before.

Poetry

Until recently poetry dominated the literary landscape. Romanticism, which came to life in the 1830s and flourished in Shevchenko's works, never really ended. Recently it seemed that 2 out of 3 writers were poets, and prose suffered from a debilitating tendency to poeticize.

The younger generation of poets came on the scene determined to bury "the sweet Ukrainian style" as well as to put an end to the poetry of populist slogans and pathos. Yuri Andrukhovych, Oleksander Irvanets, and Victor Neborak — three

poets from Western Ukraine (which is also not accidental) — founded in the mid 1980s a group called Bu-Ba-Bu (standing for Burllesque, Bunk, Buffoonery). In contrast to their predecessors, their poetry relied heavily on language games, where words, which had never before found their way into poetry, suddenly took on primary importance. The three poets are extremely sarcastic. They parody literary traditions, and, especially, all aspects of the poetic embodiment of the national project.

Their even younger followers and successors — members of numerous *avant-garde* (as they all call themselves) groups, took further steps toward wiping away the poetic vocabulary. For example, it appears that the aesthetic purpose of another group of poets called *Propala Hramota* (The Lost Certificate) is to shock the listener or reader with swear words and narratives describing the most unpoetic of situations.

Volodymyr Tsybul'ko, a poet from Kyiv, goes his own way. His work subverts grammar, spelling, orthography. His poetry challenges not only the rules of rhetoric but also of syntax, and the written word itself. It is essentially nonsense verse. The inner crisis of culture, disharmony and the confusion of the soul, growing out of profound psychological and social change, cannot be expressed through a harmonious current of masterly rhymed metaphors. His sabotage of the language is creative: his language games compensate for what may be seen as a universal sense of displacement.

The three members of the Bu-Ba-Bu group and their followers declared that the age of poetry has passed forever. The very notion of poetry suggested a provincialism and moral hypocrisy. They practically suggest it is shameful to write poetry of any kind. Yet they are themselves poets. Their own writing, however, has become part of a psychological hang-up. In a recent interview, Yuri Andrukhovych, on the occasion of his 33rd birthday, said he rejects the conventional view which regards his poetry as being there to serve some social function. For him, poetry has only one duty and that is its obligation before the language. In this he finds support in the well known ideas of T.S. Eliot. Performing this function, he simultaneously fulfills his task before the people, the state, and humanity. But it isn't his job to think about this. Then he offers his recipe on the subject of what a poet must and must not do: "... A poet must protest, must be unsatisfied with society, must insult it, etc., but he should be treated as a necessary evil." The statement suggests that its author, like most members of the

younger generation, does not yet have a clear purpose. His claim contradicts the myth of a disengaged literature.

Andrukhovych confidently issues directives and recipes for literature. He knows exactly what the art of the future will look like. And in this he does not differ greatly from many generations of his predecessors.

Three times during this century the future of Ukrainian literature was passionately debated: in the 1920s, the 1940s in the émigré literary community, and again at the end of the 1980s. Every time the same rhetoric and arguments were used, and the result was always the same: reality overruled all grand plans and predictions.

The latest Ukrainian poetry approaches words and emotions in a spirit of play. Becoming more and more philological and playful, it often substitutes verbal gaming for philosophical purpose. Some poets escape from life into hermetic, esoteric, abstract imagery. Those who are brave enough to propose spiritual solutions for the problems of modern life are on the margins of the literary world. Any hint of poetic support for state building is laughed at. The poet, working hand in glove with the politician, is vigorously derided.

Prose

Prose is the liveliest game in town. Here the new cultural discourse is being forged. Here the contradictory nature of modern times, its growing sense of unease, is most strikingly reflected. The loss of the future, and the lack of a meaningful present, are the coordinates of the current spiritual crisis. The most absurd fantasies of Beckett or Ionesco lag behind the reality of socialism. The turn toward absurdity in East European literatures, including Ukrainian, is natural, even inevitable.

The new generation of novelists consists of people of different ages and background. For example, Yuri Vynnychuk, Bohdan Zholdak, Volodymyr Dibrova are in their 40s. Today they are publishing pieces often written some 15 years ago and read at underground literary gatherings since the end of the 1970s. They suffered both from not being able to publish as well as from being forced by political circumstances into leading a double life. Mykola Vorobyov, for example, a poet who after his publications of the 1960s was not published again for 18 years (1968-1985) worked during this period as a fireman. Most suffocated in the oppressive atmosphere of the 1970s. Those who withstood the

test consider themselves a lost generation and feel that their artistic growth was seriously damaged.

Their much younger colleagues — Yevhen Pashkovskiy and Yuri Andrukhovych, who started their literary careers in the mid 1980s, were accepted and published despite the terrible problems of the publishing industry.

The five authors mentioned above, whose styles differ radically, nevertheless have much in common. They share a vision bereft of optimism, pathos, lightness. Life is seen in Hobbesian terms: nasty, brutish, and short. The new fiction is characterized by black humor, a wallowing in the seamy side of life, and surreal absurdity. It mocks everything: the national project, sacred symbols of the past and present, the sacred role of a Poet, who, as already mentioned, was more than a poet. Its authors label themselves avant-garde. However, nobody really cares about the true meaning of these definitions. The writers need above all to mock all types of socialist realism and use every chance to express their contempt for the bureaucracy of the official Writers' Union, although they are themselves all members.

Yevhen Pashkovskiy, by general agreement, is the new star of the most recent Ukrainian literature. The world of his novel *The Abyss* (*Bezodnia*), published in the literary journal *Suchasnist* in 1992 (N 5, 6), is overwhelmingly bleak. His hero, a road-builder, nearly a tramp, roams around Ukraine looking for work. What little money he earns he quickly squanders on booze. The village, where his mother lives, is marked by terrible poverty. The city is hostile, alien. He has no home, not only in the real, but in the spiritual sense. As an anti-intellectual type from the lower depths, he speaks little and he does not think too much. He merely sees and feels and his chaotic feelings are reflected using stream of consciousness. Actually, his novel is one long phrase: a howl cry of pain and despair.

People brutalized by the former socialist society do not have any social consciousness or much internal resistance. The language of this, as well as Pashkovskiy's other novels, echoes the vocabularies of those who never studied at universities or participated in any political actions. This is a language of those who never speak out, who have no voice at all, who do not have the right to have a voice in literature. This language is fantastic in its realism and variety.

The dark worlds of Yuri Andrukhovych are absolutely different. They are funny, grotesque, phantasmagoric, almost unreal. His style is bookish and playfully allusive, riddled with paraphrases

and quotations. Most of the action in his books takes place within the distorted consciousness of his protagonists. The heroes of his novels, *Recreations*, 1992, and *Moskoviada*, 1993, are both poets and are both always drunk.

Moskoviada, subtitled “a horror story”, is set in Moscow. The Ukrainian poet Otto von F. is a student of the notorious Gorky Literary Institute. He roams around Moscow for one day, like Stephen Dedalus in Dublin. Like Dedalus, he does not come to any philosophical or spiritual decisions. So Otto von F. wanders through Moscow without any visible aim, visiting dingy bars, lovers, Russian nationalist gatherings, secret tunnels of the Moscow subway where giant rats trained by the KGB to sabotage anti-government rallies and gala meetings of “political corpses” (Lenin and Anatoli Ivanovich — the latter, no doubt, one of the organizers of the August 1991 coup — among them) are held. Moscow is real (its mud and greyness are real) and Moscow is also a symbolic embodiment of his hatred towards the Empire. Hatred, however, is spiritually paralyzing. It is a part of a terrible inferiority complex and a fear of his own inner emptiness. At the end, in his own imaginary literary world, he is killed; in the meantime, in real life, sick and drunk, Otto von F. takes the train for Kyiv. When the conductor asks him for his ticket, Otto offers him the totem he’s been carrying with him all day: a catfish.

The cultural discourse was never so complicated and polyphonic as it has now become. The above-mentioned writers stand in the literary center. However, there are some other points worth mentioning by way of providing some background on the new setting for Ukrainian literature.

Mass culture, which never existed in Ukraine, but which is quickly growing, is an interesting social phenomenon. There are at least two kinds — the first, populist, originally Ukrainian; and the other, cosmopolitan, which is formed along Western, mostly American, lines.

The paradigm of populist mass literature consists of an idealization of the past, the village and the peasant community, the mother and religion as the foundation of morality. Stylistically, this involves imitations of different forms of folk art, folk songs, tales, legends, and the Bible. It imposes its system of restrictions and norms of social and gender behavior. Everything inside the system, everything local, “ours” is seen as positive; everything outside the system, foreign, not Ukrainian, is bad. The idea of national authenticity and spirituality is at its center. Evil came from outside; Ukrainians themselves are innocent.

This second kind of mass culture, based on Western models, promoting sex and violence, has an enormous audience in the former Soviet countries, since it offers a primitive outlet for the destructive energy, the anger, brutality and violence of everyday life.

Ukrainian literature is experiencing critical changes. The emergence of black humor inevitably suggests a crisis of values. On the other hand, linguistic and stylistic experiment signals considerable aesthetic development. Inevitably, the culture will tire of negation for the sake of negation, experimentation for its own sake, and literature for the sake of language. And then, literature will begin. It is difficult to predict what this new period will be like, but one thing is certain: we are witnessing a radical transformation, characterized by a complete upheaval of categories, a blurring of all boundaries. At this moment, we can't discern progress from crisis, the beautiful from the ugly, the moral from the immoral. Where we stop, no one knows.

1994

МИХАЙЛО ОРЕСТ, ПОЕТ ЛІСУ

Поезія ускладнених, подвійних, до того ж свідомо творених словесних знаків для української літератури не характерна. Впродовж останніх двохсот років наша література переважно плекала інші стилі й форми. Причина зрозуміла. Література бездержавної нації довго не могла дозволити собі розкіш “голого” інтелектуалізму чи естетства, коли треба було кликати до бою або пробуджувати і вчити народ.

Однак навіть найлогічніша літературна історія складається з відхилень, і одним з таких відхилень була творчість Михайла Ореста. Вона не лише доповнила головну, магістральну тенденцію української поезії у найвідповіднішій для цього формі — у формі конфлікту з нею, а й засвідчила новий, вищий рівень філософської й естетичної зрілості цілої культури.

Попри легку філігранність форм (це — легкість не простоти, а довершеності), Михайло Орест належить до складних поетів. Адже принципово говорить непрямо, культивує інтелектуальну ускладненість, будучи внутрішнім вигнанцем за натурою і за свідомим артистичним вибором, а не тільки за обставинами долі. Але й роль обставин колосальна — поет прирікає себе на мовчання, не спромігшись уславити реальність у вигляді колгоспів чи керівної партії. Відповідно, він не має жодної надії на розуміння критиків і читачів удома й надто великої надії на таке розуміння в еміграції. Вдома знає: друкувати свої вірші — все одно що самохіть підписувати собі вирок. А за кордоном бачить: для більшості завдання поезії — наближати становлення Української держави, а не засвідчувати якусь далеку від життя “державу слова”.

Відмовившись від публікацій у радянсько-сталінській Україні, Михайло Орест парадоксальним чином віднайшов свободу. Його самодостатній поетично-філософський світ міг жити за власною логікою, не зважаючи на політичні й ідеологічні закони. Михайло Орест сповідував стоїцизм і не був борцем, а тому не мусив капітулювати, зрікатися обраних позицій.

Власне, тому ніколи не програвав. Він обрав свій шлях у житті й поезії. Він був аристократом духу, ідеалістом, інтелектуалом-європейцем і, відмовившись від задоволення побачити свої вірші надрукованими при сталінському режимі, міг вільно культивувати літературний аристократизм і естетизм. Він не був щасливим і прожив нелегке життя. Але хто міг бути щасливим, маючи талант і одночасно нещастя жити у великому концтаборі? І ті, що заслужили від системи нагороди, і ті, що внутрішньо чи відкрито не визнали її, і ті, кому вдалося втекти від неї, були однаково приречені на трагічну долю.

Біографію Михайла Ореста ще, безперечно, напишуть і дослідять. Адже ця постать надто масштабна у своїй оригінальності. Спинюся тільки на головних її моментах. Отже, Михайло Зеров (Орест — псевдонім, яким підписувалися твори) народився 1901 р. у Зінькові на Полтавщині, в родині педагога Костянтина Зерова. Був на одинадцять років молодшим від свого брата Миколи Зерова. Крім двох славних у майбутньому поетів, у сім'ї було ще три сини (двоє з них стали вченими в галузі природничих наук) і дві дочки. Закінчив Київський інститут народної освіти, працював учителем у різних містах. З 1924 р. жив у Києві. З молодих літ цікавився східною, передовсім індійською філософією, буддизмом, що відбилося в настроях його поезії. За життя в Україні оригінальних віршів не друкував, хоча писав їх зі студентських років. Щоправда, пробував публікувати свої переклади. Був двічі заарештований, побував у таборах та на засланні. Перед початком війни звільнений, опинився у Вінниці, потім у Львові, потім у таборі біженців у Авгсбургу.

У житті Ореста в Україні залишається багато невідомих і зовсім втрачених сторінок. Значно легше реставрувати другу, емігрантську частину біографії поета. При всьому драматизмі саме екзильне життя і було життям, адже не доводилося ховати чи калічити свої думки у вічному страху перед НКВД, а можна було просто писати і жити мистецтвом.

У баварському місті Авгсбургу, де опинився Орест, у січні 1946 р. відбулася конференція МУРУ — Мистецького українського руху. Ця організація, заснована кількома місяцями раніше, мала об'єднати українських літераторів, котрі потрапили на Захід. МУР очолив Улас Самчук, ідеологом організації став Юрій Шерех (Шевельов). Тут, в Авгсбургу, останній повторив свою доповідь "Стилі сучасної української літератури

на еміграції”, виголошену кількома місяцями перед тим на Першому з’їзді МУРу.

Деякі роки існування МУРу, його організаційна і видавнича діяльність, його ідеологія і літературні дискусії, нарешті, його розкол і розпад в 1949 р., безперечно, належать до найбільш плідних, інтелектуально напружених періодів української літературної історії нашого віку. До розпаду організації спричинилася головним чином група Державина і Ореста (“Світання”), виступивши проти основної ідеологічної настанови Шевельова, яка мала б об’єднати всіх членів МУРу навколо творення “національно-органічного” стилю української літератури.

Не менш важливим фактором було й те, що в кінці 40-х років багато хто з табірних колег-літераторів і колишніх учасників МУРу роз’їхалися, попрямувавши здебільшого до США й Канади. Орест залишився в Німеччині. Жив самотньо й бідно, видавав поетичні книжки зовсім малими тиражами, переважно на пожертви меценатів та друзів, заробляв перекладами. Займався редакторською роботою, підготував до друку твори Миколи Зерова “Sonnetarium” (1948), “Catalepton” (1952), “Corollarium” (1958), поезії Павла Филиповича, збірник спогадів про Зерова, Филиповича і Драй-Хмару “Безсмертні” (1963), якого сам вже не встиг побачити.

У 1951 р. еміграційна літературна громадськість відзначила п’ятдесятиліття поета. В ювілейних статтях з’явилися помпезні похвали на зразок “прапороносець української духовності”, “співець найшляхетніших поривів людської душі” і навіть “щирий патріот”. Останнє визначення пояснювалося бажанням виправдати Ореста, якому не раз закидали те, що він не писав відверто громадянських творів, відмовився від національної тематики і “органічної” національної стилістики.

У 1963 р. поет помер у тому ж таки Авгсбургу.

Михайло Орест — автор п’яти поетичних книжок. Перша — “Луни літ” — видана “Українським видавництвом” Львова — Кракова в 1944 р. Далі були “Душа і доля” (видавництво “Брама Софії”, Авгсбург, 1946), “Держава слова” і “Гість і господа” (вийшли майже одночасно в 1952 р. у Філадельфії); нарешті, останню, посмертну збірку “Пізні вруна” підготував уже не автор, а Ігор Качуровський, і опублікував її в Мюнхені 1965 р.

Переклади Михайла Ореста становлять другу, не менш важливу частину його спадку. Вони демонструють непересічну освіченість (Орест перекладав з німецької, французької, англійської, італійської, іспанської, португальської, польської та

російської мов)¹, а також рафінований смак при доборі творів і вишукану культуру слова. Він перекладав головним чином поезію. Рідше — прозу. Серед його поетичних перекладів — чимало шедеврів. Крім того, вибір імен і творів може служити ключем до розуміння оригінальної творчості поета, котрий не писав статей і не турбувався самороз'ясненнями. Переклади Ореста не були холодно-об'єктивним відтворенням оригіналу, а при повній точності становили акт творчості, який мав збагачувати українське словесне мистецтво, органічно поширювати його мовні, інтелектуальні та естетичні можливості.

У короткій післямові до антології європейської поезії “Море і мушля” (Мюнхен, 1959) Орест знайшов за потрібне захистити свою попередню антологію — французької поезії, якій один рецензент закинув відсутність багатьох імен. Водночас тут він обстоював також свою ідею про роль перекладної літератури в національній літературі: “Антології чужої поезії складаються для власної національної літератури, вливаються в її річище і ні в яке інше. Перекладна література... входить у склад національної літератури тому, що основною і глибоко інтимною ознакою останньої є мова”.

Переклади Ореста з європейських літератур і його оригінальні вірші перебувають у такій органічній співзвучності, що деякі переклади іноді можуть здатися віршами самого Ореста, а вірші — перекладами з інших мов.

Поезія Михайла Ореста дотепер недооцінена літературознавцями і не оцінена читачами. Дискусія серед “табірних” поетів і критиків, яка почалася 1945 р., значною мірою заторкнула його творчі принципи. Як уже згадувалося, головним пунктом “ідеології” Шевельова було творення “національно-органічного” стилю в українській літературі. У цьому сенсі він заперечував неокласиків, вважав першорядним завданням літературного процесу “розтрощити раціоналізм неокласицизму”; поезія ж Ореста, на його думку, свідчила про “розклад” неокласицизму. Шевельов приписував “Світанню” і, відповідно, Орестові “європеїзаторсько-епігонську настанову”, а його опонент професор Володимир Державин закидав Шевельову “плужанство” і навіть марксизм і твердив, що національна культура — це, по-перше, мистецтво, а вже потім національне, по-друге, втілення не форми, а духу нації. Чи не найширше Державин виклав свої погляди у передмові до “Сонетаріуму” Миколи Зерова.

Пізніше Юрій Шевельов переглянув свою позицію і написав про це у вступній статті до своєї книжки “Не для дітей” (1946): “У своїх нападках на основну Шерехову тезу — про царство національно-органічного стилю в літературі, що мав прийти й возсіяти царством новим,— Державин був тисячу разів правий”. Орест, який не виступав з естетичними заявами,— адже Державин захищав у своїй “ідеології” і його,— складав на своїх опонентів епіграми, котрі здавалися йому вбивчими². Вдалі і невдалі відблиски полеміки проглядаються і в афоризмах Ореста, друкованих під назвою “З записів у нотатнику” в різних числах журналу “Україна і світ”, що виходив у ГанOVERі в 50—60-х роках.

Після смерті Михайла Ореста майже автоматично зарахували до класиків, і дискусії на Заході про нього, по суті, закінчилися. А в Україні ніколи й не починалися. Однак проблема залишилася невирішеною. Хто цей письменник, який так явно не вписується в магістральну лінію української поетичної естетики? Про якого в Антології сучасної української поезії на Заході “Координати” (Нью-Йорк, 1969) сказано, що це “поет, який закриває, радше ніж відкриває, добу”? І про яку, власне, добу йдеться?

Навіть побіжно переглянувши п'ять його поетичних книжок, можна помітити безперечну єдність стилю і естетики. А за стилем прочитати обриси раціонально побудованого інтелектуального світу. Не випадково автор так ретельно укладав свої вірші в збірки не за хронологічним, а за логічним порядком.

Дві перші книжки, “Луни літ” і “Душа і доля”, складаються головним чином з віршів, писаних у 30-і роки, вдома. В еміграції поет розмістив їх за циклами, додавши частину нових творів.

Тут розгортаються поліфонічно дві теми. Одну можна б назвати заголовком першого циклу “Луни літ”. Це — *Anima Errans*, світ зболеної душі поета. Тиша, самотність, порожнеча, осінь, холод, зима, нерухомість, горе, яке бродить довкола його дому. Майже нічого реального, жодних історичних паралелей. Здається, поет перебуває у самодостатньому світі своєї душі. А вона в силу тільки їй відомих причин така самотня і нещаслива. І поетичний зір бачить навколо себе лише невтішне. Але, поглянувши на дати під віршами — 1934, 1937, 1938, 1939,— легко збагнути, чому поет помічає лише “голе і пустельне поле”, чому думає, що “владарем світу є зло”, чому говорить:

Прийдешне — пуца, в п'їтьмі вся, німа;
Стежки — слова, та слів у нїй нема.
Ти йдеш: навколо тьма і тьма.
Одне ти знаєш: тиха і смутна,
Тебе по той бік пуці жде труна.

Як сказав Данте про “заклятий пралїс”, в якому він опинився “в путї життя, на серединї саме”, щоб по тому потрапити до пекла:

Зї смертю лиш це можна порівняти.

(Переклад П. Карманського і М. Рильського)

Жахлива і німа пуца контрастує зі світлим і гармонїйним лісом, який і становить другу, справді центральну тему перших двох (і всіх наступних) збірок Ореста. Досить швидко з'ясовується, що це улюблений образ поета. І що це більше, ніж образ.

Михайло Орест любить і вмїє описувати ліс. Його кольори і звуки. Його картини і картинки. Нарешті, його настрої у тональності спокійної радості споглядання живої природи. Живі ліси природи звучать хоралами. Або сповиті в спокійну тишу. Це — поезія липневих вечорів, неспопеляючого тепла. Замість білини й холоду з'являється голубе і зелене. Замість зими — тепле літо. Якщо в тих інших віршах мова йшла про смерть, тут вона — про красу, воскресіння і безсмертя. Це поезія спокою, статична, яка може бути не менш вражаючою за рух, динаміку.

“О люди, прийдіть, поклонїться лісам!” — говорить Орест, і поступово з'ясовується, що для нього ліс — не просто дерева, а його описування — не вправи майстерного пейзажиста. Ліс — знак цілком послїдовної та всеохопної філософії. І Орест поступово її розкриває перед читачами-неофітами. Він виробив цю філософію в 30-х роках і сповїдував до смерті. Тема лісу пройшла наскрізно через усі його книги. І завжди була головною.

“Дупі дерев близька душа моя...” — пише Орест, сприймаючи і малюючи ліс як божественну, одухотворену субстанцію. Ліс — це свобода, дух, вічність. Це — навіть любов (“Любові генїй / Живе в деревах...”). Це, — звичайно, найбільший і найвеличнійший храм.

Ще Фридрих Шилер писав, що в “Сентиментальній поезії” природа тільки привід, мова ж їде про душу поета. Малася на

увазі не просто природа, а весь реальний, видимий світ, а під сентиментальною поезією розумілася загалом поезія новітнього часу.

Ліси в європейській традиції пантеїстичної поезії різних часів, починаючи від Гете, бували різними. Ці різні ліси можна знайти і в перекладених Орестом віршах. От, наприклад, “Дуби” Фридриха Гельдерліна, який імпонував складною символікою і не менш складними формами, як Алкеєва чи Асклепіадова строфа. В “Дубах” Ореста мала захопити декларація про несумісність людського і природного світів (у Гете ця опозиція була не трагічною, а гармонійною):

О, коли б рабство я зносити міг, я б не заздри́в ніколи
Вам, дере́ва, і горну́вся б охоче життю́ межи́ людо́м —
І, нако́ли б до́ людей не́ був би́ прику́тий я́ серце́м,
Де вкорени́лась лю́бов, як охоче́ я́ жив би́ під ва́ми!

У вірші Ореста “До вас, ліси, в побожному мовчанні” аналогічна трагічна опозиція “людський світ — ліс” сформульована гранично чітко. З одного боку:

До вас, ліси, в побожному мовчанні
Вертаюсь я, окрадене дитя...

А з другого:

О людський світе, згубний і підступний,
Ти, душевбивче, тут не владен, ні...

(Гельдерлін, предтеча романтизму і класицист, цікавив Ореста ще й тому, що належав до пограничних постатей, до митців рубежу віків, у яких старі форми сходилися з новими світовідчуттями. Таким був і Андре Шеньє, близький ще й своєю трагічною долею, адже як “контрреволюціонер” був засуджений на смертну кару якобінською диктатурою у 1794 р.)

Ліс у парнасців, особливо у Леконта де Ліля, ще одного улюбленого поета Ореста, приваблює — красою, пишнотою, статичністю, абсолютною гармонією, нарешті, екзотикою (Леконт де Ліль любить маслинові гаї і тамаринди, квітучі зарості шипшини, шляхетні буки). “Пейзаж” з “Античних поем” може бути цьому підтвердженням. Ось — пастух, який,

Забувши про людей і світ, він погляд свій
На море шле і ліс, любує з горбовини

І, давши, щоб текли його життя години,
Впиває саяво неб і чистий супокій.

Але, якщо ліс у Гельдерліна — трагічний, у Леконта де Ліля — картинно-статичний, то в Ореста він передовсім символічний.

Серед його перекладів з Шарля Бодлера нема класичного сонета “Відповідності”. Вперше в українській літературі його переклав Михайло Драй-Хмара:

Природа — мудрий храм, де ряд колон живих
Нечутно шепчеться, як вечоріє днина:
Лісами символів проходить там людина
І зустріва привітний погляд їх...

Бодлерівський “ліс символів” — предтеча лісу символів Михайла Ореста. В широкому розумінні платонівська ідея про існування невидимого змісту за всякою видимою річчю може вважатися іманентною суттю поезії взагалі. Але абсолютним естетичним принципом вона стає в символізмі, передовсім французькому, потім німецькому, англійському, аж до українського. Європейський символізм рубежу віків наснажувався ідеями Артура Шопенгауера про подвійність світу і духовне обґрунтування реальностей; Орест сприймав новітню ідеалістичну філософію передовсім через праці Володимира Соловйова. (Про Орестове захоплення Соловйовим згадує Олег Зувський.)

Орест пише:

Ми, люди, живемо на узграниччі
Великих таїн. А який є край?
Ми бачимо одержу, не обличчя —
Обличчя по одержу угадай!

.....
Ти квіти зриш — тож відаєш немало:
Вони значущі є ініціали
Тих таїн неприступних — пам’ятай!

Вкрай заманливо поряд з Георге й Рільке назвати Ореста одним з пізніх європейських символістів. І в цьому сенсі вони всі закривають “велику добу” європейської поезії. Однак у поетичній практиці символізм Ореста розмитий, неабсолютний. Він передбачає езотеричну мову, однак не передбачає тієї широти, аж до довільності витлумачень і асоціацій, як у “класичному”, автентичному символізмі.

Ось друга строфа восьмирядкового вірша Рільке “Ти чув, мій лісе, подув зим скорботний...”:

Що далі йду твоїми я стежками,
Не спізнаю мети — але дарма:
Твої глибини замикала брама, —
Тепер її нема.

Ліс, стежки, мета, брама — кожен цей знак припускає необмежено просторе тлумачення. Лісові стежки і брами Ореста як символи значно окресленіші, дисциплінованіші. Вони не виникають, як належить у символізмі, поза рефлексією. І тут свою роль грають класицистичні уподобання й естетичні заборгованості Ореста.

“Той світ, який Орест ревно боронив, як святиню, мав назву — неокласицизму. На еміграції Орест вважав себе продовжувачем справи неокласиків і дуже багато зробив для збереження і популяризації їх спадщини”, — писав Іван Кошелівець у спогадах про поета, якими відкривається книжка “Безсмертні”. Однак спадкоємність “неокласики — Орест” можна сприймати в дуже широкому сенсі (Кошелівець це визнає). І тому, що неокласики не створили єдиної для всіх, цілісної естетичної системи, і тому, що в Ореста за видимою усталеністю стилю й вивіреністю голосу криються внутрішні конфлікти. Між об’єктивним і суб’єктивним, між вічністю істин і поривом душі, між спокоєм і рухом, між класичним і символічним. Звичайно, він був майстром, віртуозом класичних форм, умів бути стримано-холодним у почуттях і статично-пластичним в описах; щоправда, на відміну від Леконта де Ліля чи Зерова, не захоплювався античністю і не опрацьовував її алегорій. Як належить класицистові, він прагнув вловити і втілити вічну, трансцендентну суть світу — от його ліс! — але водночас окремі образи лісу і ліс загалом як справжні символи надавалися до різночитання.

“Сьогодні знов я думав про ліси”, — так починається філософська притча, в якій поета відвідує кошмарне видіння. Спочатку він заглиблюється в ліс, у “невпійманне царство буття” (невпійманне — отже, широке для тлумачення), а потім несподівано відчуває, що “від’єдналися ліси від мене”. Роз’єднання принесло трагедію самотності. Адже найстрашнішим у вивіреному Орестом художньому космосі є навіть не триумф зла у реальному, земному житті (цей триумф він побачив і пе-

режив), а небезпека втратити зв'язок із лісом, тобто з духовністю. В фіналі поет знову повертається до лісу:

Ліси, довіри сповнившись ясної,
Ключ до буття свого мені вручили...
О брамо невідома, де ти, де?

Нарешті, ця “невідома брама” не випадково невідома. Невідомість дає Орестові (і Рільке в уже цитованому вірші) простір для розгортання власної символічної системи.

У вірші “До вас, ліси, в побожному мовчанні...” зустрічається майже вітменівська пантеїстична картина перетворення-проростання, тільки не листям трави, а листям дерева, дуба. Поет у радісному екстазі заявляє, що ніколи вже не житиме в образі людини, що скоро почнеться його неземне буття. У “Видінні” описана метафорична подорож поета спочатку “безплідною землею” реального світу, де владарює Отець Убивства, потім зеленими палацами лісів, “древесним пантеоном”, після чого він опиняється на своєрідній казковій високості, змальованій з декадентською пишністю, яка пасувала б Оскарів Вайлду. Драматургія цієї уявної мандрівки полягала в досягненні нового знання. Герой-поет зрозумів, що його душа отруєна земним життям і він не може залишитися тут, на вершині щастя. (Власне, знову та ж сама драма, що й у “Дубах” Гельдерліна.) Він повертається, “щоб ствердити себе якнайповніше, / В недосконалої, нуртах і зломах / Наземного трудного існування”. Але думка про повернення сповнена прикрої гіркоти. Власне, вона трагічна — життя й ідеал неспівмірні.

Навіть батьківщина бачиться здалеку в одному ностальгічному спогаді у вигляді рідних лісів, де колись відбувалося становлення поета:

Ліси прилеглі (вівтарі шумливі
Нерукотворної краси!) науку
Душі моєї гідно довершили...

Душа, на думку поета, колись втратить матеріальну оболонку, — але її попіл він хотів би бачити розвіяним саме над рідними лісами, навколо міста молодості, на берегах вічної ріки.

Мотив Грааля, на думку Державина, центральний для поета, за яким “ідея обраності і осяяння”. Цей мотив нагадує Томаса Стернза Еліота і його трагічні пошуки ідеалу, втіленого в священній чаші Христа. Дорога до ідеалу здається Орестові досить простою, може, наївно простою:

Оподаль від людей, злочинства і пороку
Плекай душевний мир і тишину глибоку —
І чисті помисли, посталі в тишині,
Надійно проростуть у неутешні дні.

Для Еліота “Безплідної землі”, герой якої так само шукає священний Грааль, а знаходить лише уламки цивілізації і культури, і навіть для Еліота врівноважених “Чотирьох кварталів” — “чистих помислів” надто мало. Незважаючи на свій особистий печальний досвід, Орест все ж оптиміст у тому сенсі, що значно більше за Еліота вірить у несахитну цілісність духу. Він оптиміст тому, що задовольняється безсмертям душі і природи, яка бачиться йому “лісом вічності”, куди білим голубом по смерті тіла полетить його дух. Однак апокаліптичні видіння модерністичної літератури і сучасної доби заторкують Ореста, його душу мучать і терзають темні примари, виривається з серця похмуре “Загине світ!”, а полемізуючи з Федором Тютчевим (“Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые”), він пише у вірші “2 жовтня 1943 р.”:

Нещасний той, хто світ земний одвідав
В його фатальні, демонічні дні.

Та все ж естетично і навіть світоглядно епоха найближчих і найславніших сучасників — Еліота і Павнда (Еліот помер в 1965-му, а Павнд — в 1973 р.) — не його епоха; Орест живе десь ближче до Вільяма Батлера Єйтса, у хронологічно паралельному, але іншому світі.

Третя і четверта книжки Ореста — “Держава слова”, “Гість і господа” — так само містили і вірші 30-х років, збережені лише в пам’яті поета і заново переписані в 40-х роках, і багато нових творів, написаних уже в Німеччині. Поет не випадково розділив їх на дві книжки.

У першій він вирішив дати формулу своєї естетики. У другій уклав інтимну лірику, в якій відходив і від класицизму, і від символізму.

Порив, що ним живе душа моя,
В слова магичні замикаю я.

Тут і кредо емоційного самообмеження, і характеристика інструменту — “магія слова”. Для чого магія? Про це натяк кількома рядками далі — “слова магичні” мають відобразити “ліс вічності”.

Якщо раніше тема слів у Ореста звучала принагідно, то центральним циклом “Держави слова” є “Ars poetica” — великою мірою полеміка з естетичними засадами Євгена Маланюка (та іншими, хто такі самі принципи сповідував) і відповідь на його вірш з тією ж назвою. Маланюк проголошував:

То ж не поет, хто лиш невинно
Дзюркоче про добро і зло.
Поет — мотор! Поет — турбіна!..
Поет — механік людських мас...

А Орест саме й був тим, хто писав про “добро і зло” і вважав вірш моральною проповіддю. У своїй книжці він вирішив прямо здекларувати моральну заглибленість поезії як її головну засаду:

Отже, спитати я важуся: як поза злом і добром ви
Хочете вежі звести і розгорнути свій чин?
В сферу, овіяну чим, пориває мотор ваш невинний?
Води які, о скажіть, вашу турбіну женуть?

Здається, весь цикл — про слова. Природі слова присвячені вдягнуті в неквапливі гексаметри роздуми поета. Він стверджує, що митець повинен дотримуватися єдності стилю, що слова мають свою природу і, щоб бути поетом, її необхідно пізнати; він обстоює висоту лексики поезії взагалі і власної мови зокрема: “Мислі й чуття небуденні створили для себе на вираз / Теж небуденні слова”, суворість, “строгість ліній”. (Йому близьке зеровське: “Класична пластика і контур строгий, / І логіки залізна течія...”) Нарешті, Орест вимагає: “...чинити / Образам, як і словам, строгий належить добір”.

У творі-маніфесті “Поетична мова” поет говорить про джерела поезії і її мови і чи не вперше в українській поезії так свідомо і відкрито заперечує для неї народні джерела:

Але з народних пісень форм і окрас не вживай.

Що ж рекомендує поет за джерела істинної поезії? Цілком прямо Орест формулює ще одну важливу ідею своєї естетики:

Мужньо скажімо: майстерність і мудрість не нашого краю
Гідні того, щоб їх учнями стали мистці.

Орест не випадково говорить про мужність, адже заклик до Європи традиційно асоціювався і асоціюється з відмовою від

чогось свого, самобутньо-національного, так званого народного. Орест має іншу формулу національного.

Національне — це значить: велике, духово достойне...

Вірш “Джерела і дороги”, звідки ці цитати, написаний у 1947 р., в самий розпал дискусії Шевельова і Державина. Його можна вважати частиною тієї дискусії, а її підсумком — пізніший (1964 р.) висновок Шевельова: “Культивування національного — законна реакція на многорічну денационалізацію... Теза про грядуще царство національно-органічного стилю, не казавши вже про те, що невідомо, що таке цей стиль, була солодкою злудою і самозлудою, а поза тим вела не в майбутнє, а в минуле. Дорога в минуле може бути принадна, але вона не веде нікуди і йти нею не можна”. Для Ореста ж національне не має інших, окрім мови, ознак, як підкреслював він в уже цитованій післямові до своєї перекладної антології: “При визначенні приналежності даного твору до тієї чи іншої літератури мова твору є ознакою абсолютною, застосовною в усіх випадках, чого не можна сказати про інші дефініційні моменти цього роду: тематику твору, формальні його компоненти, світоглядові позиції письменника, навіть його національне походження тощо”.

Отже, естетичне кредо Ореста передбачає певну ієрархію. “Магічне слово” містить одночасно красу, мораль, нарешті — істину. (“Все, де високий артизм, / Є і значливість ідеї”.)

Орест належить до досить давньої традиції європейської поезії, котра вважала, що поезія покликана нести не лише моральні закони, але й інтелектуальну ідею, а тому говорить:

Є мислі ароматні, наче квіти, —
І аромати є ментальні...

Такою живою і пластичною йому бачиться поетична ідея.

І останній, пов'язаний з попереднім, постулат: поезія є тайнопис. Якщо “Держава слова” передбачає певну специфічну мову, то її причина передовсім лежить у тому, що сам світ є шифром і тайнописом. (“Природа — сфинкс”, — писав Федір Тютчев.) Поезія, повторюючи цей шифр, не ускладнює його штучно, а скоріше розгадує. Ось — вірш з бодлерівською назвою “Correspondance”:

Світ наш — символів потужні хори.
Хочеш мати образ, як глибоке

Перетворюється на високе?
— Гори.

Звідси пряма дорога до Лісу — орестівського лісу символів.
І найостанніше в цій нестандартній для української літератури естетичній концепції — ідея про існування надчасових, надісторичних істин мистецтва:

Співіснування мистецтва з добою є річ безсумнівна,
Але залежність пряму око не знайде тонке.

.....
Але що пишеш ти в першій столітті чи то у двадцятім,
В сугі і з себе само важить найменше, повір!

Не випадково весь цикл написано гекзаметром і завершується зверненням до Орфея і прославленням магії слова.

Теоріям поетичного слова і артистизму відповідає реальне творення відповідних жанрів, форм і словника. Орест може бути різним — символічно-езотеричним і класично пишномовним, навіть помпезним, часом солодко-кокетливим. У деяких віршах, присвячених Києву і Львову, містам взагалі, втраченій батьківщині, піднесеність цілком заморожує чуття. А в останніх збірках навіть вірші про ліс відзначаються певною надмірністю власних стильових прийомів. У тих лісах дедалі менше реальних вимірів, тільки ідейна субстанція, тільки тайнопис духу.

Коли з'являється естетичний канон з особливим наголосом на моральності мистецтва, там неодмінно проростає дидактика. Менторство Ореста зароджувалося з кличних форм "будь", "дивись" і проростало з загальної настанови: поет є носієм вищого знання і покликаний його передати.

Орест, як Бодлер, зробив себе сам. Його вірші не писалися спонтанно, а шліфувалися. І формою, і змістом Орест заперечував спонтанність. Спочатку народжувалась ідея, потім робота над формою давала бажаний результат. Він запозичував свої форми з різних поетичних культур — античної, романської, германської, східної, і його Алкеєві строфи, терцини, газелі, рубаї звучать українською мовою органічно й природно. В запровадженні орієнтальних форм до національної поезії він став першим, його александрійський вірш звучить не гірше за бодлерівський, гекзаметри і пентаметри поважні, але не тяжкі.

У "Державі слова" несподівано знаходимо декілька нижчих і зовсім простих віршів про любов, про яку в попередніх двох

книжках Орест писав цілком абстрактно. Отже, так і не вдалося стримати свої “пориви душі”. І він склав старі й нові інтимні ліричні вірші в “книгу поезій четверту”. Головним чином це виявилася песимістична, меланхолійна лірика нових відчуттів поета. Ностальгія, самотність, бездомність, спогади про втрачене — і минуле, “постаріле серце”, останнє тепло, втома, “кінець доріг”, плин часу і років, — ось про що думає і пише Орест. З’являються зовсім нові, не символічні і не класицистичні пейзажі: туманні вечори, холодні дощі, непогода, заметілі й зимові бурі, морок грудня. В уяві розпливаються контури втраченої вітчизни, але й близький світ проступає ніби з туману (“Погасли речей контури, / Мій день короткий затих...”). Поет, щоправда, пробує боротися проти нового свого настрою (“Хтось глибший є в мені, що він носити / Не хоче нуд постарілого Я”), але водночас йому здається, що весь світ постарів, не тільки він сам.

Через десять років ті ж теми звучать у “Пізніх врунах”, де знову є вірші 40-х, 50-х і початку 60-х років, з них багато про душу. І не лише про загальну світову душу, а про одну-єдину, свою власну. На фоні екзистенціальної лірики лісу зовсім мало. І про слова вже все сказано. Але дотепер мучать спогади минулого — тюремні спогади. З них виростають різноманітні химери безсоння, як-от “Гість”. Із філософських страхів на першому місці — “жах тілесності” і “жах досконалості”.

Втомлений філософ прощається зі світом. Це прощання — не коротка мить, а психологічний стан багатьох років. Можливо, усіх років. З чим він відходить? Чи розкрилася загадка буття? Чи втамувала біль душі поетична метафізика? Чи достатньою виявилася власна втішна філософія вічного життя духу?

Здається, Ореста мучать сумніви. А душа переживає карколомну трансформацію:

Розлуку, яка є найтяжча з розлук:
Розлуку з усім, що тобою було.

Але мінливе море Лісу, звичайно, залишається.

За спогадами Олега Зуєвського, Михайло Орест мріяв, щоб колись у майбутньому його назвали поетом лісу. Думаю, можна з повним правом це зробити.

Примітки

- ¹ *Georges C.* Вибрані поезії. — Авґсбург, 1952; *Рільке Р. М., Гофманс-таль Г. фон, Давтендай М.* Вибір поезій. — Авґсбург, 1953; Антологія німецької поезії. — Авґсбург, 1954; Антологія французької поезії. — Мюнхен, 1954; *Леґонт де Ліль Ш.* Поезії. — Мюнхен, 1956; Море і мушля: Антологія європейської поезії. — Мюнхен, 1959; Сім німецьких новел. — Мюнхен, 1962.
- ² Одна з них, написана рукою Ореста, збереглася в архіві Олега Зуєвського, який також належав до групи “Світання”:

М. Цуштербендер

ШЕРЕХОВІ & КО[САЧЕВІ]

(з нагоди роз'їзду еміграції

і в порядку літературних підсумків)

Життя і смерть ви провіщали, як оракули.
 Про кон'юнктурний ревне дбали резонанс,
 Над “Білим світом” Барки умилено плакали.
 І лихословили, і без кінця балакали...
 Так, здобули ви слави непомеркні факели
 І в край безсмертя — ашуранс!

б.VII.1949

1995

ДО ЧИТАЧІВ

(Про дебют Андрія Кокотюхи)

Навесні 1995 р. мені довелося бути членом журі літературного конкурсу, організованого видавництвом “Смолоскип”. На конкурс було подано дванадцять рукописів поезії, чотири — прози і один — есеїстики. І хоча усім авторам було менше тридцяти років і вони здебільшого ще ніколи не друкувалися, жанровий розподіл поданих творів досить типово відображав загальний стан справ нашої літератури. Серед рукописів початківців (як і в “дорослій” літературі) переважала поезія, серед них не було драматургії, а проза звучала претензійно.

Серед прозових творів виявився один, який на конкурс, власне, і не подавався, але якимось чином потрапив до папок, які роздали нам — членам журі. І всі ми одноголосно віддали йому першість серед творів прози.

Цей рукопис — а це була повість “Шлюбні ігрища жаб” Андрія Кокотюхи — виділявся в контексті конкурсу. Він навіть справляв небуденне враження. Найнесподіванишим виявився сам жанр. Повість безпомилково репрезентувала масову культуру.

Чому це викликало ентузіазм журі? Адже в якійсь іншій країні воно могло по-снобістськи відвернутися від того, що часто називають літературою другого сорту, несерйозною літературою чи нелітературою.

Причина, очевидно, полягала в тому, що перед нами лежав твір для української культури рідкісний. Це був твір кримінального, розважального жанру. Щороку в Америці виходять тисячі детективів, у Франції чи Німеччині — сотні, а в таких країнах, як Польща або Чехія, — принаймні кілька десятків. Вони мають численні жанрові різновиди і сюжетні стереотипи. Поряд з детективами друкуються трилери, науково-фантастичні романи, бойовики, любовні романи, мелодрами, які так само мають свої різновиди. Все це називають іноді читвом, аналізують не з погляду мистецтва, а скоріше соціології, не вносять до університетських програм з літератури — і вод-

ночас видають значними тиражами, рекламують і читають. У поїздах, електричках, дорогою на роботу, на пляжі, читають для розваги, цінуючи в цих книжках легкість стилю і авантюризм сюжету. І вже давно ніхто не вважає масову літературу конкурентом власне літератури з усіма її жанрами, законами, новаціями і пошуками.

Кожна культура складається з двох сфер — сакральної і профанної, “верху” та “низу”, елітарної і масової. Естети і сноби можуть назвати масову літературу низькопробною, однак відмінити її існування не в силах. В українській літературі довгий час не було ні яскраво вираженого “верху”, ні тим більше “низу”, хоча вона довго намагалася культивувати саме “верх”. Однак дуже серйозна, моральна і моралізаторська, політична і ще частіше патетична література, присвячена служінню народові чи суспільній меті, не могла породити ні елітарного письма на зразок Джойсового “Уліса”, ні розважального, на зразок Агати Крісті.

Теперішня свобода і загалом політична ситуація незалежності стали для української літератури своєрідним шоком. Цей шок мав багато аспектів, проте не останнім з них виявилася криза національного книговидавництва і завоювання ринку з боку західної розважальної літератури не найкращої якості, головним чином перекладеної з англійської на російську мову.

Андрій Кокотюха — один з небагатьох дебютантів української літератури працює в розважальному жанрі і прагне дотриматися його чистоти. Його піджанр — детектив, кримінальна історія. Ця кримінальна історія ще недосконала, її авторові ще далеко до метрів детективу, таких, як уже згадувана Агата Крісті, Жорж Сименон чи ряд сучасних класиків цього жанру. Однак привабливою стороною повісті Кокотюхи є місцевий колорит і те, що події відбуваються в реаліях знайомого для читача життя. Крім того, автор уміє будувати цікаві сюжети, захоплювати читача своєю інтригою. А для читача це дуже важливо, адже він любить і заплутане плетиво кримінального сюжету, і впізнавати знайомі ситуації, і радіти, розгадавши розвиток колізії.

Дебют Андрія Кокотюхи великою мірою символічний. Масова розважальна культура неунікненна. Якщо національна культура неспроможна її продукувати, то вона приходиться з інших країн і культур.

Перші повісті Андрія Кокотюхи демонструють задатки на серйозного письменника-криміналіста, популярного і продуктивного у майбутньому. Побажаємо йому успіхів.

FACING FREEDOM: THE NEW UKRAINIAN LITERATURE

In the decade since Gorbachov's *perestroika*, the new Ukrainian literature has enjoyed an atmosphere of freedom it hasn't known for centuries. Many writers, however, experienced that freedom well before the country declared independence in 1991. Indeed, it was largely the inner freedom felt by writers and the intelligentsia that led to independence.

The evolving literary culture has no clear contours. A spate of aesthetic possibilities flooded the mainstream simultaneously and those writers not lost in the rapids suddenly found themselves afloat on what Jefferson called "the boisterous seas of liberty." When they were finally cast ashore, they were like survivors of several shipwrecks who rush to greet each other only to discover that they barely share a language. These newly surfaced writers emerged from radically different circumstances. What could they have in common, these former dissidents and ex-Communists, the psychically scarred and the prodigies of privilege? Two things, anyway. All had stories to tell and, for the first time, all had the chance to compete for an audience.

The previous decade had been ugly. The Seventies were years of vicious repression and political pressure. Few risked open protest. At the same time, an artistic underground was gestating. Its ideas were grounded in Eastern philosophies stressing the autonomy of the individual, of an identity separate from society.

A philosophical and formal orientalism remains an essential characteristic of Oleh Lysheha, who in the mid-Seventies was involved in an attempt by young intellectuals from Lviv to publish the unofficial journal *Skrynia (The Chest)*. Another group, whose best known members were Mykola Vorobyov and Vasyl Holoborodko, passed poems among a small circle in Kyiv. Then there were the so-called "metaphorists": the most original writers here were Vasyl Herasymiuk, Ihor Rymaruk, and Ivan Malkovych. Finally, the youngest generation fixated on the shattering of taboos in the spheres of language, theme, and form. The most skill-

ful riders of this wave — Yuri Andrukhovych, Viktor Neborak, and Oleksandr Irvanets — announced their existence openly, calling their group Bu-Ba-Bu (which stands for Burlesque-Bluster-Bufferoonery). The movements tended to overshadow writers who belonged to no school and subscribed to no ideology. Many of these loners happened to be women; Nataalka Bilotserkivets, Liudmyla Taran and Oksana Zabuzhko are the most prominent. But there were also men, including Oleksander Hrytsenko and Attyla Mohylnyi.

Moreover, publication of the forbidden classics of Ukrainian literature from the last centuries compelled virtually every writer to reconsider their place on the continuum of letters.

The eclecticism of the scene was reflected in the first, informal literary journals that appeared in the mid-Eighties. These were most often typewritten in many carbons, rendering some of them nearly illegible. And yet they were passed from hand to hand and widely discussed. Two places in Kyiv where it was possible to meet the writers themselves were the apartment of Mykola Riabchuk, a critic, poet, prose writer, editor, publisher, and above all the catalyst for a new generation; and in the office of Ihor Rymaruk, who remains the poetry editor for the "Dnipro" publishing house. Informal literary readings first took place in the rooms and studios of individual writers and artists, among a narrow circle of friends, spreading gradually and semi-officially to various public lecture halls and finally ending up at the Writers' Union. The events electrified both writers and audiences, who understood that they were participating in a political and aesthetic metamorphosis. It later became clear that these two not necessarily concentric revolutions had occurred simultaneously; both had great significance and helped free the culture from all manner of conventions, restrictions, and recipes.

Young writers held evening readings of erotic poetry — that it was suddenly possible to write about sex intoxicated them. This had, after all, been a forbidden subject since the Twenties. Moreover, one could write about the military, the brutality and violence of the Soviet regime, and about Lenin-Stalin-Trotsky and other related figures. Finally, writers needed to formulate some version of their national history. Was Ukraine an occupied territory, or had communism been a stabilizing agent binding together a heterogeneous population? What was Ukraine really like? What relationship did it bear to the country refigured by folk stories, or by the intelligentsia in the diaspora? And what was "my" role as a Ukrainian writer to be in the new society? What is

"my" true literary heritage? The questions of inheritance and traditions inspired countless arguments.

In the "new" texts, words and sentences and syntax were broken (some of this had occurred in the Twenties, but as it had later been proscribed by the state, it felt entirely new). Raw obscenity and street idioms never before used in Ukrainian fiction or poetry, began appearing in print with some regularity. Western literatures had known similar euphorias over the breaking of taboos: first in the Thirties, and later in the Sixties. These days Henry Miller shocks no one; he merely annoys the feminists. However, the vulgate did open doors for new wave prose writers such as Bohdan Zholdak and Volodymyr Dibrova, as well as for a few poets, including Oleksander Irvanets.

Another crucial change in attitude had to do with where a writer sought approval and empowerment. Heretofore, a writer remained unrecognized unless his or her book was published in Russia or until he or she was mentioned by an important Moscow literary critic. Suddenly Ukrainian writers lost interest in this game. Although the West remained indifferent to their work, a benediction from the East seemed irrelevant. Ukrainian literature began curing itself of an old and deep sense of provincialism, marginality, and inadequacy. She (literature) was no longer interested in the refined and specialized languages of the worker, the professor, or the collective farm director. Models of intellectual and aesthetic orientation were shattering and writers began looking for approval from within.

Eclecticism still reigns: formalism, free verse, rap-influenced recitation all thrive side by side. The principal transformation in poetry, as well as in prose, had to do not with form but with diction. In the last years, urban sounds, anxieties, cynicism, and crude humor have won admission to the palace — no, make that the pub — of art.

Older critics tended to view these developments as little more than posturing and bravado. They simply couldn't see beyond Rymaruk's long hair or Pashkovskiy's military boots, which really were imposing. (Alas, he no longer wears them.) The "hooligans" meanwhile mocked the language of politically engaged art at every turn while at the same time attending anti-Soviet demonstrations and gatherings outside Parliament, and supporting the students who held a hunger strike in October of 1990.

In 1991, Ukrainian independence, the most important event in the country's history in this century, freed writers enormously. As long as they remained stateless, they were more or less stuck with

endlessly shoring up the foundation on which a literature might be built. All earlier attempts over the last hundred years at creating "art for the sake of art" had failed. Now, at last, writers can move beyond their role as missionaries proselytizing on behalf of the Ukrainian language. Today, for the first time, they have a choice. Those who wish to may work in politics, education, or as propagandists, using their gifts for ideological purposes. Others may rally under beauty's banner or, on the contrary, strive to shock with deliberate ugliness.

Neonationalists are not impressed by this liberation. They continue to claim that the new state, its spirituality, and its literature, do not accommodate them. They reject the influences of the West, declare religious belief the first sign of creative force, and aim at building "a true state" and a "real" national literature. It's not hard to understand their concern: Ukraine has not turned into the land of their dreams and the Ukrainianaphones remain an oppressed minority in most eastern Ukrainian cities.

Independence has, however, had even less happy consequences: it has created a crisis in publishing which is felt by every writer in the country. Ukraine does not have a single paper mill within its borders. Until 1992, the country had no independent publishers. The last books of Zholdak, Vynnychuk, Dibrova, Rymaruk, Herasymiuk and others were published in 1991. Only a handful of books appeared in 1992, and 1993 was the least fruitful year in the entire century for the publication of literature.

Government publishing houses went bankrupt and subscriptions to literary journals dropped sharply. The few remaining magazines are grossly behind schedule. As a rule, new periodicals put out no more than two or three issues before going bust. Freedom opened the floodgates on Western writing, above all on work from America and chiefly in Russian translation, which has overwhelmed the Ukrainian book market. Contemporary Ukrainian literature is hardly published. The things that do appear do not deserve to be called books as they are printed on awful paper in broken type with ragged covers.

Yet one journal, *Suchasnist* (*The Contemporary Scene*), publishes new novels which are studied and debated by everyone who reads Ukrainian. Under other circumstances these works might become bestsellers, though at the moment they rarely appear as separate books. The literati are once again reduced to passing around typescripts.

The "new literature" is various, argumentative, and self-contradictory. The above mentioned Bu-Ba-Bu have survived a de-

cade and now keep to themselves, remaining aloof even from their admirers, who tend to be "unserious," liberal, urban, cosmopolitan. For these readers, literary activity is a game in which the author plays hide and seek with the audience. The writers are formalists for whom the structural aspects of art dominate ideology and content.

Their antithesis are the "serious" artists, the neonationalists, the village stylists, as well as the professional pilgrims and mystics. The issue of "Ukrainianness" plays a key role in their theories, and they regularly refer to more than one generation of "fathers" and ancestors against whom they wish to be measured. In 1993 one such circle formed a group known as "The New Literature." Their ideologue, Yevhen Pashkovskiy, had, by age 32, published four novels. His prose is far more original and interesting than his group's ideology, which smacks of pathos, pomposity, and partisanship. Pashkovskiy, like his antipode Andrukhovych, is also a formalist. He is a writer of remarkable prose rhythms. For a while he was considered a genuine innovator; however, he remains essentially a moralist and would probably subscribe to the *sententia* published in an issue of the journal *Osnova*: "There are more important things in life than writing."

Until recently all discussions about socialist realism and dissident literature were conducted under the shadows cast by the walls of entirely unliturgical and very real prisons. The most interesting works of the decade preceding *perestroika* are various writers' letters from prison and exile. Meanwhile, the more literary work of political dissidents, with minor exceptions, already feels dated.

Dissident writers were limited by their political programs. Those who abandoned polemics for fantasy and science fiction, new age philosophy, or esoteric poetry had an easier time creating the New, and emancipating themselves — and literature — from established canons: romanticism, populism, traditional verse forms or the conventions of the realistic novel.

It's difficult for some to accept that the days of "official" dissidence are over. They long to fight, to oppose the ruling elite. And the elite provides ample ground for opposition. However, it pays little attention to writers, leaving them bereft of the external pressure to which they'd grown so accustomed.

At the same time, all must face a gruesome legacy: the fate of Ukrainian writers from the past. They lie buried inside a grave a century deep. During the seventy-year long existence of the USSR hundreds of Ukrainian writers were either murdered or died in

prison. The first of these, Hryhory Chuprynka, was shot by the Bolsheviks in 1921. The last, Vasyly Stus, died in 1985 in a Siberian labor camp.

Aside from the actual physical plants of the numerous "correctional facilities" which threatened an entire society, there was a larger prison without walls spread across the entire country. The state ran a monstrous house of repression, and writers were merely its most dangerous denizens. Even some of the best known, most servile, officially celebrated party loyalists lived under the constant surveillance of the KGB.

And while recent history is already treated as a bad dream, it continues to paralyze the psyches of writers, knotting their thoughts and their hands. Almost all are trying to explain and understand a haunted past which gives them no peace. Without coming to terms with this, it's not possible to evaluate the current scene. That is why the past continues to impose itself on contemporary literature, which mainly describes the way things were rather than how they are.

Among the young, the past has given birth to feelings of guilt, inferiority, and fear. The newest literature wants first to condemn and then to forget it. In Yevhen Pashkovskiy's essay, "Literature as Crime," he blames all those who accepted Soviet reality, and especially those who contributed to the creation of it. But he fails to see the danger in fostering a literature of retribution.

Retribution is in fact the business of the hero of Yuri Andrukhovych's novel *The Moskovyada*. His autobiographical hero is filled with hate for the empire and its capital, Moscow, although he is drawn there and spends most of his time in its vicinity. Hating it, he also hates himself, his weakness, his inner emptiness. Ukrainian prose has never had a hero this empty and alienated. But what is his view on the future? Does he intend to inhabit this loathing for his past and for himself forever? Or will analysis and confession liberate him from his complexes? I suspect the latter impulse will win; Ukrainian culture is growing increasingly critical not only of its traditionally hostile surroundings but also of itself.

Living inside the ruins of a prison produces one final, widespread mode of discourse: that of violence and cruelty. This began with stories about the army, which for a time appeared to be the central theme of a generation. The brutality of military life is consonant with the harshness of post-Soviet life in general. It is a life without love, saturated in reciprocal violence, where men rape

women and women men, where prostitution, betrayal, and sexual cynicism are the norm in human relations.

The most interesting voices are those which are free of the "prison house complex," which aren't turned to the past, and don't rehearse the old myths or worship in the ancient temples, but instead breathe in the present. These belong mainly to a few women. They are more universal, without the note of rage animating their male colleagues. Most still rely on the patriarchal tradition in which they "sing" about the joys of motherhood, their love for their men, or the "tragic fate of Ukraine and Ukrainian women," producing various "laments." This offers male critics an excuse to unfairly group all women writers on the periphery of the traditionally masculine culture.

It's harder for them to deal with those who don't fit this stereotype, as, for example, Oksana Zabuzhko. Hers is the surest female, and feminist, voice to sound in Ukrainian culture in a decade. Intellectual, smart, and logical in her prose, in her poetry she speaks as a woman of feeling, even passion. Zabuzhko is concerned with feelings, and not with the tortured sex obsessing the prose of the most brilliant male writers, who seem as yet unprepared for feelings. In their work, sex is primarily a necessary distraction, as well as an occasion for linguistic byplay. For her sharpness, sincerity, and intensity of poetic feeling, Oksana Zabuzhko may be compared to Sylvia Plath, whom she has, incidentally, translated into Ukrainian.

"Youth is over," said Andrukhovych nostalgically on the tenth anniversary of Bu-Ba-Bu. The new Ukrainian literature enjoyed a turbulent and ultimately lucky adolescence. What necessity it discovers as time moves on remains anyone's guess.

1996

Translated by Askold Melnyczuk

ПРО АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА

Аскольд Мельничук живе в Медфорді — одному з передмість Бостона, викладає в Бостонському університеті предмет, який називається “creative writing”, що можна перекласти як творче, або літературне, письмо. Формально до Бостонського університету належить і літературний журнал “Agni”, який заснував і впродовж двох десятиліть редагує Мельничук. Журнал згуртував навколо себе цікаве літературне середовище. Його редколегію й автуру складають головним чином письменники, середній вік яких становить між сорока і п'ятдесятьма роками, — тобто вони витворюють певне покоління в сучасній американській літературі. Як і Аскольд, вони дебютували приблизно двадцять років тому, — а сьогодні це покоління вже не просто помітне в американській літературі, а визначає сучасне її обличчя. В середовищі журналу особливо багато відомих поетів. Це — Роберт Пінскі, Лусі Брок-Бойдо, Том Слей, Сью Стандинг, Ліам Ректор та інші. Можливо, пояснення особливого інтересу журналу до поезії полягає в тому, що його головний редактор сам починав як поет і далі активно виступає в цьому жанрі.

Пізніше додалися оповідання, які друкувалися в престижних літературних журналах, і, нарешті, 1994 р. вийшов перший роман Мельничука під назвою “Що сказано” (“What is told”), високо оцінений американською критикою. В його основі лежала химерна й трагічна історія української галицької родини в ХХ столітті, яка почалася в Європі, а закінчилася в Америці і яку заторкнули всі катаклізми нашого віку. Історія розказана в характерному стилі Аскольда Мельничука, в якому іронія поєднана з ліризмом, навіть із деяким романтизмом, а трагізм — із м'яким гумором. Роман “Що сказано” опублікований 1996 р. українською мовою у харківському видавництві “Фоліо”.

Сюжет роману Мельничука, його українська тематика були досить екзотичними для американського читача. І хоча кри-

тика зустріла роман дуже прихильно, особливо відзначивши сторінки стародавнього українського міфу, вигаданого, звичайно, автором і вкрапленого в канву оповіді, Аскольд жартував, що в наступному його романі слів “Україна” й “український” більше не буде. Яке ж було моє здивування, коли я почула початок твору, пропонованого сьогодні читачам “Сучасності”, з уст самого автора під час його зустрічі зі студентами Української літньої школи Гарвардського університету 1996 р.

Аскольд пояснив мені пізніше, що це початок нового роману, який так само може вважатися оповіданням. Головний герой його — хлопчик, очима якого автор дивиться на світ. Він походить із родини українських емігрантів, найцікавішою і найзагадковішою постаттю якої для героя є поет-візіонер Віктор. Мені важко сказати, наскільки глибоко знає Аскольд Мельничук історію української літературної еміграції в Америці, однак у постаті його поета проглядається багато інших, цілком реальних поетів, таких, як Євген Маланюк або Тодось Осмачка, Олекса Стефанович чи Олег Зуєвський. Загублені в чужому мовному і літературному середовищі, ці люди часто видавалися незрозумілими, для декого навіть смішними — як серед чужинців, так і серед своїх. Доля названих мною реальних письменників була милостивішою хіба лиш в тому, що їхні твори збереглися, хоча тільки сьогодні, мірою вивчення історії української еміграції, стає ясно, як багато документів, листів, рукописів втратило, розгубило, занастило байдуже оточення.

Від героя Мельничука Віктора не залишилося нічого, окрім туманних спогадів його племінника, котрий розмовляє іншою мовою, не розуміє світу, з якого прийшов Віктор, не втямить змісту уривків його писань, однак відчуває, що в тому світі було щось важливе, суттєве — таке, що не мусило б померти.

Загублений світ, представлений “відомим колись українським поетом”, поступово почав оживати і в прозі самого Аскольда Мельничука, і в його редакторській діяльності. На сторінках “Agni” вже впродовж кількох років друкуються сучасні українські автори. Крім того, Мельничук був одним з упорядників та ініціаторів антології “З трьох світів: Нова українська література”, яка вийшла в жовтні 1996 р. у видавництві “Zerhur Press” у Сомервілі (містечку, яке є районом Бостона).

Аскольд має ще один дар — приваблювати до себе талановитих людей. Коло його друзів чи не найцікавіше в бостонському літературному середовищі, котре, на загальну думку, є

одним з найцікавіших в Америці. Я мала можливість спостерігати це коло один раз майже в повному його складі на презентації роману “Що сказано”, яка відбулася 1994 р. в Бостонському університеті, у приміщенні театру, яким керує Нобелівський лауреат і один з патронів журналу “Agni” Дерек Волкот... Досить сказати, що представляв роман публіці Шеймус Гіні, котрий наступного року, як відомо, отримав Нобелівську премію з літератури. Театр був переповнений. Літературним знаменитостям і просто шанувальникам літератури не вистачало місць у залі, тому в проходах стояв чималий натовп. Ця імпреза остаточно перекреслила для мене популярний в наших краях міф, нібито в Америці літературу не люблять, не читають, а літературні вечори збирають менш як дюжину останніх, поодиноких диваків.

З творами Мельничука і їхніми українськими мотивами поняття “українського” вперше ввійшло в “головну течію” американської літератури (буквально перекладаю поширений термін “mainstream”). Він є не українським письменником “в екзилі”, а американським письменником українського походження, якого, однак, дуже цікавить власне походження й коріння і який майстерно вміє зацікавити, заінтригувати своїми “етнічними” історіями інших. Українськість Мельничука, як можна пересвідчитися з оповідання “Дерево світла”, не пов’язана з історично точними картинками чи деталями українського буття. Збереження історичних чи політичних пропорцій не є метою письменника. Метою є оповідь, вишліфувана стилістично до такої міри, що сама її художня мова стає непомітною; абсолютна легкість звучання художнього тексту — і водночас спроба наблизитися до глибинних, фундаментальних питань життя і творчості сучасного митця. Адже саме митець, письменник залишається у фокусі писань і роздумів Аскольда Мельничука.

На мою думку, за стилем і напрямом роздумів Мельничук є вельми характерним представником найсучаснішої американської прози, яка пережила модернізм, традиціоналізм, постмодернізм і наполегливо шукає природності власного слова і голосу. В цьому сенсі, а так само своїми українськими акцентами, його твори можуть бути цікавим відкриттям для українського читача.

СТО РОКІВ БЕЗ ФРОЙДА*

Книжка Фройда “Тлумачення снів”, що вийшла 1900 р., вважається одним з інтелектуальних початків ХХ століття. Не того ХХ століття, котре прожила Україна, а того ХХ століття, якого вона не прожила, яке пройшло повз неї, від якого її було відрізано. Мало яка сфера науки так переконливо показує ізольованість України від інтелектуальних доріг ХХ віку, як психоаналіз.

Психоаналіз Зигмунда Фройда, потім аналітична психологія Карла Юнга, потім Лаканова адаптація Фройда до французького інтелектуального ґрунту, полеміка з Фройдом структуралізму та феноменології, а також його комбінація з різноманітними способами аналізу культури — все це відбувалося без української інтелектуальної участі.

Поки поняття й терміни психоаналізу засвоювалися різноманітними інтелектуальними дискурсами ХХ століття, в Україні була своя дорога. Без психоаналізу. І без Фройда. Принаймні його впливу сьогодні не видно ні в клінічній практиці, ні в сучасних психологічних студіях, ні в нарисах з історії психології чи літератури не те що старих радянських часів, але й 90-х років. Якщо Фройд і згадується, то, як правило, побіжно й у поблажливому тоні: наприклад, підручник “Основи психології”, виданий 1995 р. за редакцією О.В. Киричука та В.А. Роменця в програмі “Трансформація гуманітарної освіти”, не згадує Фройда ні в розділі “Методи психології”, ні в розділі “Галузі психологічної науки”. Йому, правда, присвячено зо два рядки в розділі “Історичне становлення психологічних знань”, а також його ім’я зазначено в таблиці, що має назву “Психологія ХІХ—ХХ століття”, де поряд із Фройдом і Юнгом називаються не лише Бехтерев і Павлов, але й Потебня, Весе-

* У цій статті повторена низка положень із ІV розділу книжки “Дискурс модернізму в українській літературі”. Тут вони подаються в децю іншому ракурсі й контексті. (Прим. ред.)

ловський, Франко, Бердяєв, а також класики радянської психології. Сам Фройд бачив психоаналіз фундаментом психології. І хоча сьогодні питання “фундаменту психології” різні школи цієї науки вирішують по-різному, все ж усі вважають Фройда психологом номер один. За винятком авторів українських, “трансформованих” “основ психології”. Ще одна не так давно видана книжка “Філософія. Курс лекцій” (автори І.В.Бичко, В.Г.Табачковський, Г.І.Горак та інші) ставить Фройда в ряд філософів, але називає його філософію “типовою міфологічною конструкцією”.

Опублікована в Харкові книжка “История психоанализа в Украине”¹ витримана в інакшій тональності, крім того, вона змушує почути в какофонії нашого минулого слабеньку партію психоаналізу.

1

На жаль, те, що батько Зигмунда Фройда народився в Тисьмениці, а мати — в Бродах, а він сам прожив майже ціле життя у Відні, не вплинуло на розвиток психоаналізу навіть в австро-угорській частині України. Тим часом у перше десятиліття ХХ століття до Фройда прямували багаті пацієнти з української частини Російської імперії (як-от знаменитий “чоловік-вовк” Сергій Панкеев). З Одеси, Харкова, Києва до нього приїжджали на навчання лікарі. Повертаючись додому, вони викладали психоаналіз в університетах, практикували його в клініках, а також перекладали російською мовою твори Фройда й писали про нього статті. Йдеться про таких учених, як І. Хмелевський, М. Вульф, А. Гейманович, А. Бірштейн, статті яких опубліковано в книжці під дещо трухлявою рубрикою “Психоанализ в дореволюционной Украине”. Статті вказаних авторів мали головно популяризаторський характер. Вони намагалися коротко ознайомити місцевого, звичайно професійного читача з новими на той час теоріями, навколо яких точилися баталії в Європі.

Самі професори належали до того інтелектуального середовища в Україні, яке до української культури не мало жодного стосунку. Вони перебували в іншій культурній і мовній площині, не мали впливу на формування критичних чи аналітичних дискурсів власне української культури, та й не плікали таких амбіцій. Сьогодні, однак, російськомовність цих статей зовсім не перешкоджає ввести їх до антології саме українського психоаналізу. Адже й упорядники книжки, які,

поза сумнівом, вважають себе українськими науковцями, всі свої статті (про які поговоримо далі) написали саме російською мовою.

Інакша справа зі Степаном Балеєм. На відміну від одеських чи харківських професорів, він перебував у рамках українського культурного світу й не тільки писав українською мовою та для української публіки, а й першим застосував психоаналіз до одного з явищ української культури.

Степан Балеї 1910 р. захистив у Віденському університеті докторську дисертацію з психології. Наступного року уривки з неї у вигляді статей (“Про поняття психологічної основи почувань” та “Про різницю між почуваннями осудними і представними”), а також розвідки на теми сучасної філософії друкувалися в “Літературно-науковому віснику” та “Записках НТШ”. 1916 р. він опублікував окремою книжкою психоаналітичне дослідження “З психології творчості Шевченка”, написане, на погляд харківських упорядників, на “галицьком варіанте українського язика”.

Буквально в першому реченні цієї праці Балеї пише про те, що “не одному з нас, кому довелось стрінути з новими методами розсліду мистецької творчості”, популярними в німецькій та інших літературах, “було б цікаво приложити одну чи другу з сих метод до Шевченкової творчості”. Нові методи легко покажуть, що творчість Шевченка не є проста, що його “індивідуальне життя” залишалося поза увагою. За межами “народницьких чи суспільницьких переживань” лежить невідома сфера поетової душі.

Книжку відкриває розділ “Замітки про психоаналіз”. В ньому висловлюється теза про те, що естетична вартість твору не залежить від “психічного підкладу”, з якого він виріс. Однак, якщо твір — це не лише причини та наслідки, з якими він пов'язаний з дійсністю, то психологічні джерела його стають украй важливими. Балеї далі викладає головні засади психоаналізу. (Він знає, що психоаналіз уже розділювався на окремі течії. Від “ортодоксального” фрейдівського напряму вже відкололися й почали витворювати нові психоаналітичні школи Адлер і Юнг.) Отже, головні положення психоаналізу за Балеєм: важливість переживань дитячого віку, дитяча сексуальність, Едипів комплекс, “сни наяву” (Tagtraum), сублімація. Варто зауважити, що виклад Фрейдівих ідей у Балея дещо пригладжений. Головного для Фрейда питання сексуального життя львівський учений торкнувся обережно, очевидно, остерігаючися вразити ніжні нерви галицької інтелігенції.

Другий розділ книжки називається: “Ендиміонський мотив у Шевченка”. Автор нагадує класичний міф: богиня Селена присипляє Ендиміона, щоб у його сні насолоджуватися його любов’ю. Йдеться, отже, про любов інфантильну, пасивну, про любовну ситуацію, в якій присутній “немужеський”, “дитинячий” компонент. Балеї ілюструє “ендиміонські” любовні стосунки на прикладі творів Кнута Гамсуна “Голод” і “Вікторія”. На думку критика, сліди інфантилізму в геніїв затримуються надовше, ніж у звичайної людини. Відтак їхні любовні почування теж інфантильні. Так, Беатриче в “Божественній комедії” є матір’ю-коханкою, а поема Юліуша Словацького “В Швейцарії” є “поетичною парафразою ендиміонської мрії поета, вирослій на еротичному тлі, а забарвленій пасивізмом і інфантилізмом...”. Принаймні два Шевченкові твори, вважає Балеї, побудовані як ендиміонський мотив: частина “Гайдамаків”, у якій ідеться про любов Яреми до Оксани, й вірш “Мені тринадцятий минало”.

Далі Балеї шукає події, переживання та бажання, які могли б спричинити цей мотив, у реальному поетовому житті. В Шевченкові, на погляд дослідника, розвинулася мрійливість, зрозуміла за його спосіб життя. Він не зазнав повної щасливої любові, був самотнім. Тому він пережив те, в чому йому відмовило життя, у своїх візіях і фантазіях. Крім того, Шевченко був вразливою людиною і гостро реагував на дисонанс між бажаним і дійсним.

Балеї аналізує дитячу закоханість Шевченка в дівчину Оксану, яку пізніше спіткала доля Катерини*. Цей ідеальний образ-спогад став психологічним поштовхом для творення деяких Шевченкових образів (як-от Оксана з “Гайдамаків”), крім того, він виростав не так зі спогадів, як із фантазій поета, ставючи проєкцією ідеального, не здійсненого бажання. Балеї бачить у Шевченка типове для нього (і для інших поетів) поєднання інфантилізму з еротикою. Ставлення до дівчини (“Мені тринадцятий минало”) має виразний нюанс почувань дитини до матері. Тому Балеї доходить висновку: “Тенденція до креовання постатей, ліплених з пам’яті і фантазії, які олицетворяють почасти любку, а почасти матір і які є предметом почасти любовних і почасти діточих почуваньлежала, отже, і в Шевченковій психіці”.

* Невірне твердження С. Балея. Див. про це примітку в розділі “Фройдизм як критичний дискурс: Степан Балеї” праці “Дискурс модернізму...” в нашому виданні. (Прим. ред.)

Наступний розділ дослідження Балея має назву “Фемінізм Шевченка”. Йдеться не про фемінізм у сучасному розумінні слова, а про фемінність, жіночість Шевченка, його самоідентифікацію з жіночими образами. Шевченко виявляє стільки співчуття жіночій душі та долі, тому що в них втілюється сам. У творчості Шевченка, на думку Балея, не можна оминати факту, що жіночі образи висувуються на перше місце порівняно з чоловічими. Жінка в Шевченка є об’єктом естетичного та релігійного культу. Релігійний культ, своєю чергою, концентрується навколо двох точок: дівочої непорочності й материнства. Мотив зганьблення жінки, занашащення її чистоти, а відтак унеможливлення її щасливого материнства не просто головний у Шевченка. Він найпривабливіший для нього інструмент символічного висвітлення власної долі. “Поет вважав свою власну судьбу оскверненням Божого образу, який лежав у його душі; а в постаті поганьбленої жінки йому підсувався найсовершенніший символ сего осквернення”. Тому поет органічно вживається в образ матері-покритки. Власне, Шевченко не міг знайти яскравішого способу висловлення трагедії, ніж образ наруги над святістю дівочтва і материнства.

Балей припускає, що зганьблення Оксаночки, Шевченкової “любки з дитинячих літ”, асоціюється в поета зі зганьбленням його власного щастя. Однак пригода з Оксаною не є причиною мотиву покритки. Навпаки, виробляючи його в пізніших роках, він ніби згадав про дівчину як про свого роду документ, доказ зі світу дійсності для обґрунтування поетичного мотиву. Коли поет дивиться на молоду жінку або дівчину, в нього спочатку пробуджується почуття естетичного захвату, а потім уява перетворює цей образ на образ жінки, змарнованої лихою долею.

В душі поета борються два способи відчуження жіночого світу: оптимістичний і песимістичний. У рамках ендиміонського мотиву жінка ясна, тобто “має в собі міць втихомирювання болю, осушування сліз і упоювання щастям”. У рамках іншого мотиву жінка стає “олицетворенням неволі, образом болю і муки”. Поступово другий мотив переважає. В поемі “Наймичка” два мотиви сходяться. Вони так само зближуються в культурі мадонни, що є матір’ю і покриткою водночас. Його мадонна є свята попри те, що вчинила гріх, навіть саме через те, що його вчинила. Балей шукає аналогій і знаходить їх у Рафаеля й Сегантіні. Рафаель поставив материнство на п’єдестал святості, тому що з раннього віку залишився сиротою. Він творить у мистецтві те, в чому йому відмовило життя,

“Його зображення мадонни є на ділі апотеозою спомину його власної матері”. Те ж саме стосується і Сегантині. Балеї поси-лається на психоаналітичну студію Сегантині, що її зробив Фройдів учень Карл Абрагам. Той писав, що Сегантині в дитинстві (“дитина-хлопець”) відчував до матері амбівалентне ставлення як до “матері-любки”. Саме тому її рання втрата ма-ла такий переломний ефект на його життя. В зрілому віці ми-тець шукав повторення любові дитячих років. Звідси почина-ється його культ материнства, який був сублімуванням любові дитини до матері.

Балеї уникає категоричних порівнянь і остаточних висно-вків. Він вважає, що теорія про роль дитячого лібідо ще недо-статньо розвинута, й закликає наступних дослідників Шевче-нка звернути увагу на цю тему. Певний відступ від психоана-літичних традицій можна побачити в тому, як Балеї підкрес-лює, що постать матері-покритки є відблиском самого Шев-ченка, а не матері поета. На відміну від Сегантині, Шевченко ніде не говорить про своє ставлення до власної матері. Балеї згадує і Фройдову студію про Леонардо да Вінчі, називаючи геніальним здогад Фройда про схожість матері художника до мадонни на одній із його картин. (Балеї, однак, нічого не го-ворить про головну Фройдову тезу в цій праці, яка називаєть-ся “Леонардо да Вінчі та спомини його дитинства”, — про вплив особливо ніжної любові до матері, власне, до двох ма-терів художника, на пізнішу гомосексуальність італійського митця.) Балеї завершує розділ словами про те, що з образом матері-покритки, як і з усміхом Мони Лізи, лишиться “якась дрібка нерозв’язаної тайни”.

В четвертому розділі, “Замітки про містицизм в творчості Шевченка”, йдеться про релігійність українського поета, яку Балеї розуміє в дуже широкому сенсі “як спосібність до ді-знавання космічних почувань”. Релігійність означає духовну потребу в святих цінностях. Зі святими цінностями передо-всім асоціюється жіноча постать дівчини-матері-покритки. Хоча так само до тих цінностей належать і “святі гори Дніп-ра”. Останній розділ теоретично найвразливіший і має відда-лений стосунок до психоаналізу.

Важко переоцінити значення Балея в запровадженні пси-хоаналітичного дискурсу в українську критику. Він не побояв-ся торкнутися найскладнішої і найнебезпечнішої теми украї-нської літературної історії — творчості Шевченка. Балеї слу-шно вказав на ті точки в Шевченка, які надаються, навіть ви-магають психоаналітичного підходу (дитячий еротизм, само-

ідентифікація з жінкою), хоча розглянув їх дещо поверхово. Він уникнув глибшого, власне фрейдівського розгляду проблеми сексуальності — головного причинного поля всіх учинків і мотивів. Він так само досить мало вживав термінологію та методіку психоаналізу. Балея не ризикнув висувати надто сміливі гіпотези й заглиблюватися в дальший пошук причинних явищ, які цілком правильно окреслив.

Лише по двох роках після виходу цієї книжки на неї відгукнувся короткою (на абзац) рецензією “Літературно-науковий вісник” (кн.10—11 за 1918 р.). Про психоаналіз чи якісь фрейдівські теми рецензент і не згадував. Причина такої рецепції — власне, її відсутності — мабуть, полягала в тому, що Балеєва книжка з’явилася в поганий час. Ішла світова війна, журнальне життя завмерло, крім того, відходило старе покоління українських письменників і приходило нове, з новими пріоритетами. Найбільший інтелектуал старого покоління Іван Франко помер 1916 р. Ні в статтях, ні в листах він ніколи не згадував ані Балея, ані Фрейда. Відтак розвідка Балея на українській критиці та літературі, по суті, не позначилася. Після першої світової війни як ім’я Балея, так і психоаналітичні підходи зникли з провідних галицьких періодичних видань. Сам він став професором Варшавського університету й зосередився переважно на питаннях логіки та філософії.

2

На радянській Україні після першої світової війни і революції доля психоаналізу була значно драматичнішою: він поступово потрапляв під прес ортодоксального сталінізму. Втім, на початку 20-х років деякі лідери революції виявляли симпатію до психоаналізу. Лев Троцький вважав, що система Фрейда є цілком матеріалістичною, зокрема, якщо відкинути сексуальні елементи. Фрейд імпував Троцькому значно більше за Павлова. Перший Голова Раднаркому України Християн Раковський (він перебував на цій посаді від 1919 по 1924 р.) так само виявляв інтерес до фрейдизму. Свого часу Раковський студіював медицину у Франції та Швейцарії, 1897 р. захистив докторську дисертацію “Причини злочинності і виродження”. (В медицині він, щоправда, майже ніколи не практикував, ставши професійним революціонером.) Троцький, Раковський та деякі інші марксистки, зокрема ті, що мали певні інтелектуальні зацікавлення, своїми позитивними коментарями на адресу Фрейда та його науки давали зелене світло перекладачам, на-

уковцям, письменникам, які цікавилися фрейдизмом і пробували застосовувати його ідеї. 20-і роки, зокрема їх початок, навіть були позначені модою на Фрейда.

Російськомовні професори-медики, колишні учні та прихильники Фрейда, і далі, як у попередньому десятилітті, перекладали його твори й популяризували його вчення. Головними центрами російськомовного психоаналізу на початку 20-х років залишалися Одеса та Харків. До Харкова, втікаючи від репресій, переїхали в цей час деякі московські лікарі. На базі психіатричної клініки “Сабурова дача”, заснованої ще в кінці XVIII століття, розвинувся серйозний психіатричний центр. Тут лікувався Сосюра; її згадує в одному з оповідань Хвильовий. (І сама “Історія психоаналіза в Україні” в одній зі своїх дедикацій присвячена 200-літтю “Сабурової дачі”. Неважко зрозуміти, чому ця книжка вийшла саме в Харкові.)

Між україномовним і російськомовним науковим світом під цю пору відбувається зближення. Це вже не два цілком незалежні світи, які не підозрюють про існування одне одного. Після революції дехто з одеських психоаналітиків, як-от Я.Коган, пише окремі статті українською мовою, або, як А.Халецький, використовує в своїх дослідженнях українську тематику.

Перша у 20-х роках стаття про психоаналіз належала харківському авторові Е.Берглерові. Вона називалася: “Психоаналіз. Суть та значення науки проф. З.Фрейда” й була опублікована в харківському ж таки журналі “Червоний шлях” за 1923 р. Стаття не може претендувати на оригінальне тлумачення психоаналізу, хоча як популярний коментар вона була на свій час в українській науці неперевершеною. Берглерів виклад фрейдизму значно вичерпніший за Балеїв. У ньому немає езопової мови. Берглер характеризує головні елементи психоаналізу: теорію сексуальності, підсвідомості, неврозів, чітко пояснює головні терміни Фрейда і доходить висновку: “Заперечення, які часто ще й досі офіційна медицина протиставляє науці Фрейда, полягає на хаосі незнання, небажанні розуміти та дріб’язковому бажанні зменшити значення цієї науки Фрейда”. Крім того, стверджує: “Ледве чи існує якась галузь історії культури та соціології, яку дійсно можна було б зрозуміти без психоаналізу”.

Одна з цікавих, хоч недовготривалих тенденцій початку 20-х років — спроба інтеграції фрейдизму марксизмом. Очевидно, це також пов’язано з симпатією до фрейдизму Троцького та деяких його прихильників. 1924 р. в харківському видавництві “Космос” з’являється праця Георгія Маліса “Психоа-

наліз комунізму”, яка стає психоаналітичним обґрунтуванням побудови комунізму. Представники ортодоксальної лінії марксизму жорстоко її розкритикували, і шанс для розвитку марксо-фройдизму було втрачено. (У 60-х роках він з'явиться на Заході: Ерих Фром, Герберт Маркузе.) На жаль, до “Історії психоаналіза в Україні” ця праця не ввійшла, хоча згадується в одній зі вступних статей.

Протягом деякого часу в першій половині 20-х років між фройдизмом і марксизмом точилася дискусія. Одні її учасники вважали, що фройдизм може бути плідно засвоений і застосований марксизмом; їхні опоненти твердили, що фройдизм як ворожа марксизмові течія має дістати гідну відсіч. Дискусія велася на сторінках спеціальних медичних журналів (як-от “Основы психоневрологии”), політичних, партійних видань, а також не оминула головних українських літературних журналів. Серед них “Червоний шлях” і “Життя й революція” доклалися до розвитку критичного дискурсу фройдизму в 20-х роках чи не найбільше.

1926 р. предмет дискусії сформулював Микола Перлін у статті “Фройдизм і марксизм”: “Суперечка зводиться до того, чи можна, будучи марксистом, тобто матеріалістом, визнавати науку Фрейда за справжню в яких-небудь частинах, чи марксист повинен відкинути Фрейдову науку як реакційне, ідеалістичне побудування, що суперечить з матеріалістичною наукою. Ми не знаємо ні одного марксиста, який приймав би фройдизм безвідмовно, без чималих поправок та доповнень. Уся справа, виходить, є в тому, чи треба його відкинути цілком, чи частину прийняти, використати й розвинути. З авторитетів-марксистів, які вважають за можливе *помирити* марксизм з фройдизмом, треба назвати насамперед Л. Троцького, К. Радека, потім Рейснера, Фридмана, Залкінда та інших. Навпаки, фройдизм критикують, *не зазначаючи* ніяких позитивних боків, А. Деборин, Н. Карев, В. Юринець та інші”.

Микола Перлін кваліфіковано викладає головні ідеї фройдизму і визначає ті напрями, де між фройдизмом і марксизмом може бути співпраця, а також ті, де вона неможлива. Його особиста критика Фрейда, як на 1926 р., іще дуже м'яка. Вона займає не більш як одну сторінку, в той час як виклад ідей Фрейда займає близько двадцяти. Головну критику Перлін спрямував проти Фрейдових поглядів на мистецтво та релігію. Художній твір, на думку українського критика, формується не з психології його автора, а під впливом соціального оточення (ідеології, класу тощо). Критика походження релігії коротка і

плутана, хоча головна думка ясна: якщо релігія — це ідеологія, то її не можна розглядати в рамках термінології “тотему”, “інцесту”, “Едипового комплексу” тощо. Резюме Перліна: фрейдизм корисний лише тоді, коли запроваджений у марксистській соціологічній рамці. Коли він, на протилежність марксистові, запроваджує свої соціологічні закони, він стає “реакційною, неправдивою, суб’єктивно-ідеалістичною теорією”.

Опублікована того ж року стаття Степана Гаєвського “Фрейдизм у літературознавстві” мала гострішу тональність. До того ж автор не дуже добре знав, із ким він бореться: фрейдизмом, російським формалізмом, котрий, як і фрейдизм, виявляв інтерес до аналізу еротичної образності, чи взагалі з усіма тими “мисливцями” на полі літератури, які нібито на ній зовсім не розуміються. До “мисливців” передовсім належали фрейдисти.

В середині 20-х відбувається перехід на антифрейдівські позиції у сфері медицини. Це засвідчують дебати між київським лікарем Валентином Гаккебушем (критиком психоаналізу) та одеським лікарем Мойсеєм Вульфом (захисником психоаналізу, головою Російського психоаналітичного товариства) на сторінках київського журналу “Современная психоневрология” в 1925 і 1926 р. Гаккебуш спрямовував критику не проти Фрейда, якого вважав “владарем дум сучасного нам суспільства “присмерку Європи”, а проти так званого “дикого психоаналізу”, повального й дилетантського захоплення ним, а щонайгірше — некваліфікованого застосування його ідей у клінічній практиці. Вульф заперечував аргументи Гаккебуша. Своєю чергою, Гаккебуш відкидав Вульфові докази, обурюючись головно тим, що все у фрейдизмі “втиснуто в безодню сексуальності”.

В другій половині 20-х до лав найнепримиренніших антифрейдистів в українському інтелектуальному середовищі став Володимир Юринець. Він засуджував фрейдизм у своїх статтях; розділ “Фрейдизм та марксизм” посідає чільне місце в його книжці “Філософсько-соціологічні нариси” (Харків, 1930). Цікаво, що до війни Юринець навчався у Віденському університеті на фізико-математичному і філософському факультеті, в Парижі захистив докторську дисертацію з філософії і, безперечно, мав можливість познайомитися з ідеями фрейдизму з перших рук. Цікаво й те, що 1911 р. він видав збірку віршів “Чергою хвиль”, у якій виступив як епігон модерни, за що зазнав жорстокої критики. 1925 р. він очолив Інститут філософії в складі Харківської Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських інститутів, із трибуни якого повів

боротьбу з фрейдизмом (буржуазним націоналізмом, Хвильовим та загалом усією українською літературою, що не вписувалася в ідеологічні рамки сталінізму).

В 20-х роках вийшло чимало російських перекладів Фрейда та інших західних авторів аналогічної орієнтації. Не менше їх вийшло і в російських видавництвах поза межами України. Та наприкінці десятиліття такі переклади психоаналітикам заборонили. Український психоаналіз як клінічна практика і як інструмент аналізу культури помер, ледве народившись. І все ж деякі цікаві спроби відбулися й деякі відповідні дискурси можна відстежити. Вони стосуються передовсім фрейдистського аналізу української класики.

Журнал “Современная психоневрология” 1926 р. опублікував статтю одеського психоаналітика А. Халецького “Психоанализ личности и творчества Шевченко”. Головні ідеї статті можна коротко підсумувати так: інтроверсія (тобто відокремленість лібідо від любовних об’єктів) як головний чинник дитинства Шевченка після дев’яти років; лібідо Шевченка фіксоване на матері, яка кидає промені на інші жіночі образи поета, зливаючись із ними; мазохістичний комплекс особистості: любов без страждань у Шевченковому світі неможлива; у відразливих, хтивих, мстивих та егоїстичних “батьках” його поезії спроектовано образ власного батька поета, який своїм новим одруженням після смерті матері зрадив пам’ять про неї і поглибив таким чином самотність дітей; вплив діда відкриває шлях лібідо від інтроверсії до сублимації, — саме дідові оповідання про героїчне минуле визначили потяг до поезії; ненасиченість своїх інтровертованих почуттів Шевченко відносить до України, яка пробуджує в нього почуття, схожі до тих, які викликає мати-покритка і та дівчина, що її в своєму житті Шевченко так і не знайшов.

Стаття Халецького не претендувала на якісь остаточні висновки. Чудово це усвідомлюючи, автор підкреслював, що лише дає начерк тих шляхів у вивченні Шевченка, які можуть бути відкриті за допомогою психоаналізу. Тему “дорослої” сексуальності Шевченка Халецький, як і Балеї, не заторкував, звертаючись лише до дитячої сексуальності та її впливу на формування Шевченка. Як психоаналітики, вони добре знали, що будь-яка, навіть “нульова” (користуючись означенням Розанова) сексуальність має свої причини, однак не ризикували їх розглядати чи навіть побіжно заторкувати. Шевченкова роль пророка, ікони, святого передбачає асексуальність осо-

бистості. Він чистий і непорочний, як і належить ся святому. Порушувати табу в цьому напрямі було небезпечно і в 1916 р., і в 1926-му, так залишається й сьогодні. Хоча не дивно, що саме Шевченко викликав інтерес психоаналітиків: це сталося не тому, що він “найбільший” український письменник, а тому, що його образ, а також його життя і творчість провокувало (і далі провокує) до такого аналізу.

1927 р. з'явилася стаття Валер'яна Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізу творчості)”. Підмогильний не був професійним критиком. Крім того, його естетичні й інтелектуальні смаки лежали здебільшого в раніших від ХХ століття епохах. Із психоаналізом Підмогильний ознайомився через французькі та російські переклади. Однак у контексті сотень критичних статей, написаних і опублікованих у 20-х роках, його стаття про Нечуя-Левицького посідає особливе місце.

Підмогильний показує Нечуя-Левицького як невротика, в неврозах і фобіях якого треба шукати пояснення як його деяким сюжетам (втоплення дитини в “Бурлачці”), так і дивацтвам (фіксації на їжі та дотриманні режиму дня, заповіт, у якому він вимагав друкувати свої твори тільки в його власному правописі, тощо). Підмогильний приписує Нечуєві-Левицькому Едипів комплекс і фіксацію на аналеротичній фазі. На думку Підмогильного, батько викликав у Нечуя-Левицького ворожість, сина дратували його фізичні вади, крім того, він звинувачував батька в ранній смерті палко коханої матері. На думку Підмогильного, “у цьому загостренні Едип-комплексу сходяться всі ниточки розуміння і самого Левицького, і його творів. Libido дитини спиняється на своєму першому об'єкті, на першій коханій, що нагло й трагічно загинула. Ніколи за довге життя письменника його libido вже не повернеться на іншу жінку — воно “защикнуто”, непереможно зафіксоване. Кохання, те звичайне людське брудно-прекрасне почуття — заборонено йому довіку: тільки перше незаймане чуття й непорушна вірність домовині матері живитимуть через усі роки його дух. Вияв цього могутнього сконденсованого чуття і єсть його творчість”.

Мати викликала пристрасну любов письменника. Відтак аналеротизм Нечуя-Левицького був, на погляд Підмогильного, виявом інфантильної сексуальності. “Переходом від аналеротичних рис у вдачі Нечуя-Левицького до тих його особливостей, що становлять наслідок його міцної фіксації на мате-

рі й нахилів до ідентифікації з нею (гомосексуальні нахили), — буде його підвищена любов до квіток”. Те ж саме припущення підтверджують деякі інші риси Нечуя, як, наприклад, любов “балакати з бабами”. Нарешті, любов до української мови та ідея про непотрібність російської літератури для українців так само, на думку Підмогильного, пов’язана з фіксацією на матері: “Через виключну фіксацію на матері ми маємо виключно суцільне перенесення його сублімованого libido на літературу. ...Річ видима, для Левицького важила не література “взагалі”, а конкретна, писана мовою його коханої матері”.

Стаття Підмогильного містила численні вразливі моменти. Їх зазначив Євген Перлін у статті “Знов про фрейдизм та мистецтво”, яка друкувалася в тому ж числі “Життя й революції” і скоріше за все мала служити вступом до статті Підмогильного. Перлін зауважував, що Підмогильний порушив головне правило психоаналізу: послугувався матеріалами не з першого джерела, тобто використовував характеристики, які дав Нечуєві-Левицькому Сергій Єфремов. Крім того, Перлін ставив слушні запитання про особливості Едипового комплексу: “Зв’язок Едипового комплексу з творчістю Левицького є, це безперечно. Але так само і творчість Леонарда та Достоевського зв’язана з цим комплексом. Треба було б якось пояснити, як саме один комплекс викликає творчість митців, що так відрізняються розмірами та якістю дарування”. Наступна теза-запитання Перліна: “Левицький кохав матір, і тому кохав природу. Тургенев ненавидів матір і також був закоханий у природі. Чому?” Нарешті: “Гадаємо, наприкінці, що ворожнечу Левицького до російського письменства треба пояснити не тільки наявністю Едипового комплексу, а також певними соціальними впливами”.

І все ж, слушно критикуючи Підмогильного, Перлін залишається скоріше прихильником, ніж опонентом фрейдизму і бачить великі можливості для його застосування в аналізі, наприклад, київських билин, які позначені яскравою еротичною тематикою.

Праці на літературні теми Балея, Халецького та Підмогильного належать до найоригінальніших в “Истории психоанализа...” і в українському психоаналізі. Вони залишаються провокативними й сьогодні, в той час як популярні статті, де переказуються ідеї Фрейда, всього-на-всього дозволяють зрозуміти інтелектуальні дискурси 20-х років у більшій повноті.

3

Упорядники “Истории психоанализа в Украине” зібрали все, що могли, за винятком “Психоанализу комунізму” Маліса. Однак статті самих упорядників залишають суперечливе враження. Їм бракує критицизму і знання саме українського культурного простору. Крім того, дещо в цих передмовах викликає концептуальні зауваження. Якщо стаття про місце Харкова в контексті українського психоанализу за авторством усіх трьох упорядників, а також стаття Л.І.Бондаренко “Биогенетический закон в психоанализе (по материалам публикаций 20-х годов в Украине)” є достатньо цікавими, то стаття “О некоторых аспектах психобиографий и патографий как форме междисциплинарных исследований” (автори П.Т.Петрюк і Л.І.Бондаренко) з наукового скочується в бульварний стиль. Справді психоаналітичне дослідження творчої особистості — цікавий жанр психоаналітичних студій. Балеї, Халецький і Підмогильний зробили певні спроби в цьому напрямку в рамках українського психоанализу. Однак важко погодитися з ідеєю, до якої явно схиляються автори, про існування безперечного зв'язку між творчістю й патологією, визнати, що творчість є формою неврозу чи патології. Це звучить більше в стилі Нордау і Ломброзо — представників псевдонаукового маскульту XIX віку, — ніж сучасної постфройдівської науки. Найдивніше, що в пошуках доказів автори статті посилаються на газету “Аргументы и факты”, яка писала про те, що “група американських учених” дослідила 78 “найбільших людей в історії людства” (!) і визначила, що 37% із них мали душевні хвороби, 83% були психопатами і т.д. Автори цілком серйозно називають осіб, які померли від ослаблення організму на ґрунті “творчого збудження”. В цьому списку можна знайти Віссаріона Белінського, російського актора Андрія Миронова і навіть Елвіса Преслі. (Преслі насправді помер від надмірної дози наркотиків, в останні роки свого життя страждаючи не так від “творчого збудження”, як від алкоголізму, наркоманії та ожиріння.) Знову посилаючись на газету, автори твердять, що Чарлз Дарвін і Карл Маркс від надмірної розумової праці мали виснаження нервової системи. Та ж сама газетна стаття перелічувала письменників-алкоголіків із відповідними висновками. Всі ці пасажі настільки неадекватні в науковому дослідженні, що не підлягають дискусії. Як вони опинилися в науковій публікації?

Багато що пояснюючи і прояснюючи, антологія залишається неповною. За своїм спрямуванням вона не могла містити твори не критичного жанру або такі, в яких психоаналітичний дискурс існував в уламках чи прихованій формі. Наприклад, у 20-х роках він яскраво розкрився в романах Віктора Петрова “Аліна й Костомаров” і “Романи Куліша”.

Ці біографічні дослідження українських класиків були концептуальними текстами із зашифрованим фрейдистським дискурсом чи підтекстом. Петрова цікавила психологія, екстравагантні, ексцентричні типи письменників і вчених, до яких, безперечно, належали і Костомаров, і Куліш. Біографії обох давали безліч підстав для психоаналітичних студій. В обох випадках у центрі уваги стосунки класиків із жінками, відтак сексуальність. В обох випадках ця сексуальність не зовсім нормальна. В обох випадках вона розуміється як ключ до пояснення поведінки, психіки, неврозів, творів, одне слово, функціонує в класичній фрейдівській ролі.

Окрім цілісних текстів, позначених психоаналітичним дискурсом, натяки на знайомство з певними концепціями чи принаймні термінами розкидані по українській літературі 20-х років різних жанрів. Вони помітні в проблематиці прози Валер'яна Підмогильного, в статтях Юрія Меженка, навіть у прозі Миколи Хвильового.

Якби “История психоанализа в Украине” була справді історією, а не антологією, то вона обов'язково заторкнула б ще одну тему, паралельну до психоаналітичної: дискурс неврозів, страхів, божевілля, які в різний час пережили різні діячі української культури. Власне, на цю тему можна було б написати окрему книжку. Адже Володимир Сосюра не випадково лікувався на “Сабуровій дачі”. Тодось Осьмачка не випадково імітував божевілля, щоб урятуватися від божевільного режиму. Микола Хвильовий не випадково був одержимий темою душевного розладу й істерії. Тексти всіх цих авторів позначені психопатичною тривожністю. Треба бути сліпим і глухим, щоб не відчутти, як страх Тичини вібрує в його лояльних до режиму поезіях. Однак усе це й багато іншого залишилося поза межами книжки “История психоанализа в Украине” зі зрозумілих причин. Неврози, страхи, афекти, самогубства й манії затероризованих світом українських письменників наша літературна історія цнотливо замовчує. Вважається, що говорити про божевілля ніяково, навіть соромно. Тут міг би допомогти підхід Мішеля Фуко, який твердив, що божевілля є способом інтерпретації світу, який несе вину за божевілля. А крім того, говорив, що “там, де є твір

мистецтва, там немає божевілля”. Однак із Фуко, як і з Фройдом, знайомство української культури лише починається. Як і вивчення небезпечних, раніше табуованих тем.

4

До останнього часу український читач знав Фройда з других рук. За радянських часів — із творів викривально-контрпропагандистського жанру, в останні десять років — із російських перекладів. Перша книжка Фройда українською мовою вийшла щойно, тобто з гнітючим запізненням.

“Вступ до психоаналізу”² складається з тридцяти п’яти лекцій. Двадцять вісім із них Фройд прочитав протягом двох зимових семестрів 1915/16 та 1916/17 р. у лекційній залі Віденської психіатричної клініки перед мішаною аудиторією фахівців і любителів. Лекції 29—35 перед слухачами не були прочитані ніколи. Зі слів автора, вони були “трою уяви”, що допомагала заглибитися в пояснення теми, не забуваючи про адресата. Написані 1932 р., ці лекції доповнювали та уточнювали ідеї попередніх лекцій.

Серед епохальних Фройдових праць “Вступ до психоаналізу” згадується рідко. Значною мірою він є самоповторенням, свідомим самопереказом. Перші двадцять вісім лекцій викладають найголовніші ідеї, уже висловлені в низці попередніх праць. Про хибні дії йшлося у “Психопатології щоденного життя” (1904), про сни та сновиддя — у “Тлумаченні снів” (1900), про теорію сексуальності — у “Трьох есеях із теорії сексуальності” (1905), про теорію неврозів — в “Аналізі випадку істерії” (1905) тощо. “Вступ до психоаналізу” до двадцять дев’ятої лекції відображає перші два десятиліття психоаналізу. В них багато літературних прикладів і посилань, що не дивно, адже в цей час Фройд написав більшість своїх праць із питань літератури та мистецтва.

В лекціях 29—35 знаходимо деяку корекцію теорії сновидь. Лекція тридцять друга поглиблює вже проаналізований раніше в цьому ж курсі феномен страху, доповнюючи його викладом теорії інстинктів, які Фройд називав “нашою міфологією”. Йдеться про інстинкти життя та смерті, концепція яких найкраще відома з праці “По той бік принципу задоволення” (1920). Лекція тридцять перша тлумачить психічну структуру особистості, визначальний компонент його вчення. Тут Фройд викладає найцікавіше доповнення, яке він зробив до психоаналізу в пізніший період своєї діяльності, а саме — кон-

цепцію *ego, id* та *superego*, або Я, над-Я і Воно. (Найвідоміша праця на цю тему — “Я і Воно”, 1923.) Тридцять третя лекція, “Жіночість”, цікава хоча б тим, що вже за нашого часу стала найвідомішим об’єктом феміністичної критики.

І хоча до курсу лекцій не ввійшли всі Фройдіві ідеї (цілком поза ним залишилися його концепції культури та релігії), все ж із них справді найкраще розпочинати засвоєння Фрейда нашою культурою. Книжка безперечно засвідчує, що українська наукова мова цілком до цього готова. Переклад Петра Таращука звучить бездоганно.

Фрейда традиційно ставлять в один ряд із найвидатнішими умами нашого віку, такими, як Айнштайн. Мішель Фуко назвав його найбільшим поряд із Марксом творцем дискурсивності. Такого роду визначення можна нанизувати до нескінченності. Як і список класиків літератури ХХ століття, котрі зазнали глибокого впливу Фрейда. За словами сучасного австрійського філософа Вільгельма Крауса, численні письменники наближалися до великого відкриття підсвідомості з різних боків. Однак саме Фройд перший чітко сформулював центральне нове поняття й “задав наступним революціям — літературним і художнім — їхню ідентичність”.

У тридцять четвертій лекції Фройд говорить: “Я сказав вам, що психоаналіз постав як терапія, але привернути ваш інтерес до нього я прагну не тому, що це терапія, а тому, що він розкриває правду, допомагає дійти висновків, які найбільше стосуються людини, її ества, вказує на зв’язки, що існують між найрізноманітнішими видами людської діяльності”.

Сто років тому Фройд почав збурювати суспільний спокій і донині робить це, хоча зрозуміло, що сьогодні найактуальніше звучать уже не ті аспекти його вчення, які видавалися центральними на зламі віків. Однак спровокована психоаналізом революція не закінчилася. А в нашій культурі вона, по суті, ще й не починалася. Сподіваюся, ми стоїмо на її порозі.

Примітки

¹ История психоанализа в Украине / Составители И.И. Кутько, Л.И. Бондаренко, П.Т. Петрюк. — Х.: Основа, 1996.

² Фройд З. Вступ до психоаналізу. — К.: Основи, 1998.

INTRODUCTION

(Two lands, new visions: Stories from Canada and Ukraine)

The world of literature, unlike a literary textbook, is always a world of creative chaos, an absence of logic. Ukrainian literature is no exception. The biggest paradox is unfolding today: contemporary literature, that which is being written after 1991, the year independence was obtained, has lost its optimistic and romantic tone. Nobody yearned for independence as much as writers; however, literature today has lost its bearings. The writers of the older generation are stressed out, and some have even stopped producing; young writers wallow in depression and pessimism: they view the world through the eyes of the grotesque and satire. Writers have largely lost interest in social issues, which were their age-old concern, and instead delve into self-reflection, cue in narcissistically on their bodies, and explore their sexuality — frightening conservative nationalists who are still convinced that Ukrainians had their origins in Immaculate Conception.

After independence, the writer's role in Ukrainian society altered radically. The Ukrainian writer was born over a thousand years ago as a chronicler, noting the events of Kyivan Rus. Following the Byzantine style, the writer had little leeway. The important thing was accuracy, a minimum of individuality, and strict adherence to canons. In time things changed. Five hundred years passed, and monks had taken to writing philosophical tracts and comedies, and hetmans (Cossack rulers such as Ivan Mazepa) wrote poetry.

Two hundred years ago the Ukrainian writer came into a new role: that of educator, preacher, builder, prophet, servant of an idea, fighter for the freedom of Ukraine, a country which at that time had been divided between two mighty empires — the Russian and the Austro-Hungarian. And although this new, beginning coincided with Romanticism and was heavily influenced by it, there was nothing idyllic about the predicament of Ukrainian literature in this period. This was not the struggle for freedom à la Byron, who in a theatrical gesture ordered a helmet of an ancient

Greek warrior en route to liberating Greece. In Ukraine there were enormous losses and suffering: prison and censorship under Russian rule, which entailed the banning of the language itself, not only individual works. Then came the Soviet period with its mass executions, prison camps, and the gulag. The ten-year forced conscription, in the nineteenth century, of Taras Shevchenko into the tsarist army (which he served in the deserts of Central Asia) because of derogatory lines about the empress, and the death in Soviet camps some fifteen years ago of another poet, Vasyl Stus, defined the scale of values of Ukrainian literature in the last two centuries.

Now everything has changed. Writers have lost their role as political and spiritual leaders. This change has greatly influenced individual styles and genres, the short story in particular.

The contemporary Ukrainian short story does not resemble classic national instances of the genre, which is, by the way, the leading genre of fiction, in the sense of masterpieces created by predecessors. One can affirm without hesitation that the contemporary short story is undergoing a time of experiment that never occurred before. The main tendency of these experiments lies in the furious destruction of the old form, the old content, the old language, the sense of writing, and sometimes even the sense of the author's own "I."

The next peculiarity of the new Ukrainian short story (and of fiction as a whole) is a pessimistic minor key, an interest in the dark side of consciousness, the absurd, macabre, and "dirty" sides of life. For several years now, the most optimistic era in Ukrainian history has been spawning terrible fantasmagorical plots, a world without dawn or hope. In the official Ukrainian literature — called socialist realism — of recent Soviet times, there was so much saccharine falsity and mendacious optimism that the accentuation of the "terrible" truth is a sign that literature is convalescing. Our time in Ukrainian literature can be called a return to the truth. It is tied to a need to grasp previous experience of Ukrainian life — Chornobyl, Afghanistan, Soviet totalitarianism.

Political independence has brought into the culture the phenomenon of rereading and rethinking the past in a broad sense. Consciously or subconsciously writers have been trying to grasp both the preceding era of the Soviet regime and the legacy of the two empires to which Ukraine belonged until 1918 — the Russian and the Austro-Hungarian, and the Cossack state that flowered in the seventeenth century and declined in the eighteenth, and finally the even-earlier experience of the principalities of Kyivan

Rus, Galicia, and Volhynia. The re-examination of history and its mythologemes is taking place together with a redefinition of the principles of Ukrainian "civilization": literature deconstructs its age-old complexes and fears, at the same time modernizing and liberalizing the general cultural discourse.

Another thing that is taking place today and touches all fiction writers is a rethinking of the nature of the short story itself. In the canons of Soviet literature narrativity was a political requisite along with ideological loyalty and a variety of taboos: against sexuality, against censorable language, against the language of the streets. It seems that this very "fortress" of the past — narrative — has for contemporary Ukrainian fiction writers become especially intolerable. Throughout the nineties a war against narrative has been waged. Among writers it has become fashionable to talk about writing fragments of prose that exist beyond the framework of genre. It seems that the social aggressivity that is present in contemporary Ukrainian society is also directed against the short story, which is single-mindedly destroyed, quartered, and dissected into separate phrases and sounds, depriving it of any of the logical ties that are characteristic of real life. For this reason, perhaps, the traditional short story with a plot and real life is again being received in the late nineties as a gust of fresh air.

Besides the general tendency to the breakdown of narrative, the Ukrainian short story of recent years demonstrates a number of specific features: conceptual, regional, and gender-related. The latter are perhaps the most interesting. Only in the last ten or twenty years has Ukrainian literature seen the return, after a long period of silence or some puzzling boycott of socialist realism, of women. They have brought their point of view on women's lives, an as-yet unknown confessionism, an openness in conveying feeling, feminist aggression, and a sarcastic rejection of patriarchal Ukrainian life with its stereotypes and set roles and norms. The women's prose, and especially of the authors included in this book — Oksana Zabuzhko, Yevhenia Kononenko, Svitlana Kasianova, and Roksana Kharchuk — can probably be compassed by the one notion of "diversion." This diversion is particularly central, for it touches not the surface of life, but undermines the notions of traditional masculinity and femininity ostensibly fixed forever by the national culture.

The feminist tradition, which began to develop in the fin de siècle, was silenced in the Soviet period. Today women for the first time in many years are speaking in their own voice. Their stories have little in common with the image of the idyllic happy

peasant-mother in an embroidered blouse; rather they are brutally honest and explore hitherto forbidden themes. In the eighties Ukrainian fiction was subdivided thematically into village and city prose. Village prose, or more precisely prose about the village, was an encoded version of resistance to a hostile regime. For only in the village was Ukrainianness able to survive, evading the Russification that was integral to every aspect of urban existence. It was village prose with its naturalism, psychologism, and political allusions, hidden behind a style of authorial non-comment, that commented, criticized, and spoke the truth about Soviet life.

From village prose evolved the naturalistic tendency of the present day, not devoid of a certain moralistic quest. Writers like Vasyl Portiak or Oles Ulianenko no longer turn their gaze to the village or even the city, but to marginal types who do not belong to either village or city — the homeless, the social “bottom,” to use a term from Emile Zola’s time. In a society that is experiencing a global economic crisis, mass unemployment, and the marginalization of entire social strata, a huge number of such people have emerged. The writers of this tendency have tried to find in the naturalistic mire some sense of the present and a cleansing of it, and behind anti-intellectualism and simplicity hides an explosive force of truth on an almost-mythological level. Portiak and Ulianenko represent the only school that has some continuity with the literature of pre-independence times. They are writers of eastern Ukraine and Kyiv.

The western, Galician, writing phenomenon is entirely different. This is not surprising in view of the historical legacy. At a time when Russia ruled, writers from Ukraine were denied the right to publish in the Ukrainian language. Their colleagues in the more liberal Austro-Hungarian empire issued newspapers and journals, held professorships, and wrote doctoral dissertations. At the end of the last century, western Ukraine also had a bohemian, artistic milieu in tune with the cosmopolitan currents of the modern. This was inconceivable in Russian-ruled eastern Ukraine. Moreover, writers there lived in the shadow of Russian literary influence, whereas the writers from the western region were influenced by Austrian, Polish, and other Central European influences.

At the centre of contemporary Galician writing is the intellectual, the artist, the tragic actor. The carnivalesque style of his life is reflected in burlesque, lucid prose. This prose is based on the multilingual literary tradition of the Austro-Hungarian empire, of which Galicia was a part. The intellectual freedom of the eighties, reinforced by the political freedom of the nineties, resurrected

the vibrant personalities of the region: Bruno Schulz from Drohobych, Leopold von Sacher-Masoch from Lviv, and Joseph Roth, born in Brody near Lviv. And even though not one of them wrote in Ukrainian (the former wrote in Polish and the latter two in German), their presence and that of such giants of Austrian literature as Kafka and Musil is palpable and substantial in the contemporary Galician phenomenon. Galician writers are also heavily influenced by Latin American fiction of the second half of the twentieth century, especially Borges, and the deconstruction of Derrida, and the postmodern theorizing of Lyotard. Once again, as before 1918, authors and their heroes travel to Vienna, Prague, or Cracow, with an obligatory return to Lviv or Stanyslaviv, as they all prefer to call present-day Ivano-Frankivsk.

Thus Ivano-Frankivsk/Stanylaviv has reappeared recently on the map of Ukrainian literature. Possibly the most interesting and promising contemporary writers, represented here by Yuri Izdryk and Taras Prokhasko (in fact the group includes significantly more names), have emerged in this city. These authors do not record life, but model it, conceptualizing and ruining narrative at the same time as they ruin other fundamentals and truths. For them, nonetheless, the problems of the genre with which they are experimenting and of their own identity and their place in Central European culture are still unresolved. They have chosen a Central European identity. All that remains is for them to win recognition from this culture, and this is gradually happening, especially through translations of these authors into Polish or German.

As always, there are figures who stand apart and do not belong to any groups or trends. The most sarcastic humour, the most brilliant narrative, and an inexhaustible quantity of plots are being produced in the nineties by Bohdan Zholdak from Kyiv and Yuri Vynnychuk from Lviv. Both began writing in the seventies, both managed to survive the period of writing for the drawer and to come out, it seems, completely undamaged. This is a wonder in itself, for non-publication or its threat broke many writers. Zholdak and Vynnychuk were among the first of those who broke norms and canons themselves, touched on forbidden themes, and introduced a new language.

Language merits a separate comment. It has changed radically in the last decade, that is, the language of literature has come closer to the language of life than ever before. This means that it has integrated dialects, slangs, "surzhyks": the Russian-Ukrainian creole in the east, which is a sign of political and social processes

and cataclysms, and the entirely different, "noble" Galician dialect, which does not have the aggressivity of a surzhyk, in the west, with its numerous and now entirely organic Polish and German elements. The expansion of the latter barbarisms is pleasant and unthreatening, while the Russian-Ukrainian creole of eastern Ukraine has the destructive power of its bearers. Surzhyk is no longer just a language, but a state of tangled, dark consciousness that interests writers of a naturalistic-realistic orientation in the first place. No wonder that stream of consciousness (of a Faulknerian sooner than a Joycean order) is one of the most widespread fictional devices today.

"As never before" — these are the words used most frequently to characterize contemporary Ukraine as well as its literature. Indeed, Ukrainian life is, as never before, dramatic, dynamic, multifaceted, and creatively and intellectually stimulating. The atmosphere of liberty and constant change that has lasted for years now is inebriating as never before. Ukrainian writers, as never before, have something to talk about. The stories they tell are, as never before, interesting and captivating, terrible and funny. I hope that they will be interesting for the English-language reader as well, as a new piece in the mosaic of contemporary literature.

1998

НАСИЛЬСТВО ЯК МЕТАФОРА (Дискурс насильства в українській літературі)

Наталя Вітренко, кандидат у президенти України на президентських виборах 1999 р., не раз зазначала, що всіх реформаторів варто заслати на уранові копальні. За останніми опитуваннями, вона користується підтримкою 27% населення. Українська інтелігенція, зокрема письменники, шоковані такими твердженнями популярної політичної постаті. Однак вони не завжди помічають, що характерна для Вітренко риторика насильства та нетолерантності домінує і в багатьох текстах та критичних дискурсах сучасної української літератури.

Розвиток української культури, і особливо літератури, в період після отримання країною незалежності позначений суперечливістю. Колосальний оптимізм, породжений отриманням незалежності в 1991 р., поєднується з глибокою духовною кризою. Ніхто так не прагнув незалежності, як письменники. Однак сьогодні література втратила свою політичну й моральну роль. Письменники старшого покоління розгублені, деякі навіть перестали писати. Представники так званого молодого покоління поглинуті депресією, песимізмом і сприймають світ як гротескне дійство.

“Молоді” з минулого успадкували почуття непевності, вторинності й страху. Найновіша література прагне розрахуватися з минулим. Розрахунок часто виявляється у формулах помсти. Саме помста часто визначає твори таких відмінних письменників, як Юрій Андрухович та Євген Пашковський. Життя на руїнах тюрми породжує дискурс насильства та жорстокості. Особливо це характерно для оповідань про армію та війну в Афганістані, які стали помітним явищем в літературі 90-х років. (Тут варто відзначити Олеса Ульяненка, ветерана афганської війни, оповідання якого на теми цієї війни вражають зображенням людської дикості.) Брутальність військового життя співзвучна брутальності пострадянського буття загалом. Це життя без любові, без почуттів, пронизане вза-

емним насильством статей, в якому чоловіки гвалтують жінок, а жінки — чоловіків (ілюстрацією останнього може бути оповідання Богдана Жолдака, в якому жіноча баскетбольна команда колективно гвалтує свого тренера), в якому проституція, зрада, цинізм стали нормою людських стосунків. Особливо брутально трактується сексуальність. У прозі письменників-чоловіків ненависть до світу, історії та себе самих символічно втілюється в ненависті до жінки або в метафорі “відьми”. Жіночий погляд на життя, мабуть, позбавлений такої брутальності, хоча не менш песимістичний і трагічний.

Багато критиків і навіть письменників пояснюють розгул насильства в суспільстві та літературі впливом західної масової культури, особливо голівудського кіно та американського телебачення. Висловлюються думки, що демократія та свобода (два слова, які все більше дискредитуються в сучасній Україні) оголили, обеззброїли “чисту” та “невинну” національну культуру перед демонічними впливами Заходу. Таким чином, навіть література недавнього радянського минулого представляється як високоморальна і духовна. Насильство розглядається як данина західному впливові, щось глибоко чуже і неукраїнське.

Мені важко погодитися з такими судженнями. Насильство в засобах вираження української літератури, в її риторичних фігурах і дискурсах не можна приписувати впливові Заходу. Воно має глибоке коріння в національній традиції, навіть домінує в ній. Сьогодні прийшов час критичної реінтерпретації традиції і відмови від легких тлумачень. Щоб зрозуміти й пояснити вибух брутальності в літературі 1990-х, варто перечитати класичні твори національної культури.

У великій наративній поемі “Гайдамаки” Тараса Шевченка ватажок антипольського повстання козак Гонта власноручно вбиває своїх двох малолітніх синів від дружини католички-польки*. Про жодного українського поета не написано так багато, як про Шевченка (цей автор давно став більше ніж поетом, він є національною іконою), однак ніхто ніколи не пробував пояснювати ні мотивів жорстокості Гонти, ні крива-

* Вбивство Гонтою своїх дітей — не історичний факт, а суто літературне запозичення із вкрай тенденційної повісті “Вернигора” польського белетриста Міхала Чайковського. Як писав М. Зеров, “запорожці у Чайковського — польські патріоти; навіть гайдамаки у нього в 1768 р. кидають у повітря шапки і вигукують: “Niech żyje Polska!” У історичного Гонти синів не було, а дружина була православною. (Прим. ред.)

вої образності Шевченка. Ще один класичний твір романтизму: повість “Марко Проклятий” Олекси Стороженка. В ньому головний герой убиває сестру, з якою перебував в інцестуальному зв'язку, і матір, яка про це дізналася. Це не єдина жорстокість роману. Лідер козацького повстання проти поляків відрубав голову своїй дружині, щоб показати іншим козакам, що він не може бути надто відданий жінці.

Такі метафори бентежать подвійно: по-перше, їхня надмірна жорстокість видається незрозумілою, хворобливою, по-друге, тим, що вони ніколи не потрапляли до поля зору дослідників. Складається таке враження, ніби існує дві українські літератури. Перша представлена в підручниках, монографіях, як західних, так і українських вчених, в історіях літератури. Друга існує в реальних текстах, які справляють враження цілком непрочитаних. До того ж ідеться про тексти не маргінальні, а класичні.

Українська література XIX—XX століть часто представляється як романтична і сентиментальна. Тим часом вона була літературою помсти. Саме в цьому впродовж століть полягав її політичний пафос. Однак, окрім помсти гнобителям, іноземцям та іновірцям, не менше місця в ній займало на перший погляд безпричинне насильство, передовсім по відношенню до жінок. А також істерична ненависть носіїв цього насильства до себе. Здається, насильство поступово закорінилося в самій мові літератури, стало частиною культурного дискурсу.

Особливо яскраво воно виявилось в 20-і роки, в час, який часто називають другим національним відродженням. На початку 20-х Микола Хвильовий в оповіданні “Я (Романтика)” описує розстріл чекістом власної матері, котра разом з черницями підбурювала людей проти більшовицького режиму. Павло Тичина, якого часто називають українським Орфеєм, у цей же час у вірші “Псалом залізу” пише: “Це що горить? Архів? Музей? Так підкладіть-но хмизу”. (Хтось може сказати, що Тичина імітує в цьому тексті чужий голос, хоча в контексті нашої теми не так важливо, кому належить голос, важливо, що це голос часу.) Володимир Сосюра, який вважається найбільшим українським ліриком, описує в одному з віршів своє бажання стріляти “в кожную жирну пику, в кожную шляпку і манто”, тобто у всіх людей, які прийняли буржуазний НЕП, і загалом у всіх людей міста. Український футуризм в особі Михайля Семенка — ще однієї культової постаті української літератури XX століття — висунув ідею повної деструкції традиції і поетичної мови. Але, окрім того, футуризм поетизував

знищення класових ворогів, розстріли, вбивства “буржуїв” заради перемоги соціалістичної революції. Це ж саме робив і вже згадуваний Павло Тичина. Рефрен його лояльного до режиму вірша “Партія веде”: “Будем, будем бить”. Йдеться про тих, хто не погоджується з режимом сталінізму. Цей вірш був обов’язковим для вивчення в школі аж до 1991 р.

Завдання моєї праці — простежити і проаналізувати риторику жорстокості й насильства в національному культурному дискурсі. Ця риторика має багато аспектів: ненависть до “западницького” Заходу, ненависть до міста, ненависть до інтелектуалізму, ненависть до жінок, ненависть до “інших” (євреїв, гомосексуалістів тощо), нарешті, мазохістська ненависть до себе.

Аналіз дискурсу насильства в літературі романтизму, а також 20-х років може допомогти зрозуміти найсучаснішу українську літературу, а також і українське суспільство сьогоднішнього дня, від якого ця література часто намагається дистанціюватися.

Проект передбачає аналіз не репресій режимів (царської Росії, радянської влади) проти української літератури як такої, а насильства як певної мови, певного дискурсу, який виробився всередині самої культури і активно продукується сьогодні. Звичайно, цей дискурс виробився не без допомоги цих репресій, тому політичні і літературні дискурси будуть розглядатися у згаданому зв’язку.

Дотепер українська література (і в Україні, і на Заході) інтерпретувалася з патріотичних позицій або з погляду розвитку стилів і жанрів. Усі попередні прочитання уникали контроверсійних болючих тем: сексуальності, божевілья, насильства, антисемітизму, гомофобії. Українська література ніколи не ставала об’єктом систематичного феміністичного прочитання.

В своїй праці я планую зробити таке феміністичне прочитання. Воно буде поєднуватися з прийомами постколоніальної критики та дискурсивного аналізу. Відтак серед методологічних орієнтирів мого дослідження будуть книги Едварда Саїда (“Орієнталізм”, “Культура і імперіалізм”), Мішеля Фуко (“Наглядати і карати”, “Історія сексуальності” та ін.), а також такі праці психоаналітичного спрямування, як “Анатомія людської деструктивності” Ериха Фрома та “Агресивність у психоаналізі” Жака Лакана. В центрі аналізу стоятиме дискурс насильства, який буде вивчено з різних перспектив на матеріалі текстів найвідоміших авторів XIX і XX століть.

Я так само розглядатиму насильство в українській літературі в ширшому контексті, адже українська література з цього погляду не є унікальною. Сучасна російська література в цьому сенсі дійшла не менших “осягнень”. Вершиною, класиком у цьому напрямі може бути Едик Лимонов, сучасний російський автор, тексти якого перевантажені як мовою “мату”, так агресією. “Мовна” агресія вийшла за рамки тексту, коли Едик Лимонов разом з сербськими солдатами пускав автоматні черги по Сараєву в час недавньої війни в Боснії. Можна назвати цілий список авторів, котрі в час війни в колишній Югославії виступали в аналогічних ролях. З цього приводу Славенка Дракуліч в есе “Інтелектуали як негідники” (*Intellectuals as Bag Guys*) писала: “Праця інтелектуалів, журналістів, поетів і письменників почалася задовго до війни. Власне, вони є тими людьми, котрі уможливили війну в колишній Югославії”. Саме вони виокремили образ ворога — об’єкт ненависті — і представили його як загрозу для суспільства. Що сталося далі, відомо. В Україні не було кровопролиття, і сподіваюся, що не буде в майбутньому. Однак у ній існують письменники, що підтримують ультраправі політичні групи (Ігор Калинець) або агітують за людей у військовій формі (В’ячеслав Медвідь). Кожен з них у свій спосіб перебуває в рамках дискурсу насильства, однак обое впевнені, що роблять це для блага України.

Ідея написати книжку про насильство з’явилась у мене давно. Вона вперше артикулювалася як проект у час праці над попередньою моєю книжкою “Дискурс модернізму в українській літературі” (Київ, 1997; друге, доповнене видання — 1999). Мене вразила велика кількість текстів зламу віків та 20-х років, переобтяжених риторикою політичного та сексуального насильства, ще більше вразив той факт, що образи, ідеї та словесні моделі цього насильства успішно перейшли в сучасну українську літературу. Починаючи з 1998 р., я збирала матеріали на тему насильства в українській культурі, а також знайомила з західними дослідженнями на аналогічні теми. Розпочавши своє дослідження цієї теми два роки тому, я сприймаю можливість праці в американському університеті як шанс завершити цей проект.

Результатом свого проекту я бачу монографію, котра спровокує літературну і суспільну дискусію. Я так само зможу прочитати курс лекцій на тему мого проекту в університеті “Києво-Могилянська академія”, в якому викладаю.

Україна є типовим постколоніальним суспільством. Його культурні дискурси повторюють радянські формули і не хочуть дистанціюватися від “класичних” письменників та ідей, успадкованих від минулого. Водночас саме сьогодні переосмислення культурних цінностей і модернізація культурних дискурсів є невідкладним завданням. Мені б хотілося, щоб моя праця про дискурс насильства була внеском до теорії літератури. Крім того, книжка буде адресуватися моїм колегам — письменникам і вченим, і провокувати їх до критичного переосмислення нашого спільного культурного спадку, а також тих його аспектів, котрі не були помічені раніше або котрих не хотілося помічати раніше, тому що не помічати видавалося спокійніше.

Для мене вкрай цінною була б можливість певний час працювати в атмосфері американського університету на зразок Гарвардського. Завершенню проекту сприяла б робота у великій бібліотеці, котра має багаті фонди зі слов'янських студій, культурологічних студій, літературної теорії, сучасної періодики. Моїй праці допоможуть консультації з ученими, котрі здійснювали аналогічні дослідження, наприклад, з ученими Гарвардського Центру європейських студій (в одному з дослідних проєктів цього центру розпад Югославії вивчався з погляду установок, закладених у південнослов'янському фольклорі), Гарвардського Українського дослідного інституту та інших установ.

1999

ЛІТЕРАТУРА ЯК ПОМСТА: ОБРАЗИ ЖОРСТОКОСТІ В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ

Поема “Гайдамаки” (1839-1841), центральний, найважливіший твір Шевченка, описує стихійне повстання селян проти поляків. Відтак насильство є важливим компонентом як польсько-українських стосунків у їх загостреному вигляді, яким є повстання, так і самого стилю, образної структури поеми.

Наративний оповідний текст поеми не має лінійного наративу. Поема складається з епізодів, написаних в різних стилях. З них найбільш ясно можна вибудувати дві історії: історію Галайди, наймита, який приєднався до повстанців, і Гонти — гайдамацького ватажка, який у фіналі вбиває своїх дітей, щоб показати свою лояльність до справи національної помсти.

В першому епізоді поеми автор показує, як “жид” знущається над наймитом. Водночас він сам стає об’єктом знущання з боку поляків. Наруга над євреєм-корчмарем, його вбивство і згвалтування його дочки Оксани є підставою для помсти козаків-повстанців. Цікаво, що єврей та “нехрещена” Оксана — традиційні вороги і відтак жертви козаків — є в цьому випадку так само жертвами і поляків.

Помста козаків-гайдамаків за знущання, наругу, експлуатацію неймовірна в своїй жорстокості, і зображення її Шевченком так само неймовірне за тією мовою, яка цю жорстокість переповідає.

Не милують,
Карають, завзяті.
Як смерть люта, не вважають
На літа, на вроду
Шляхтяночки й жидівочки.
Тече кров у воду.
Ні каліка, ані старий,
Ні мала дитина
Не остались, — не вблагали
Лихої години.

Всі полягли, всі покотом;
Ні душі живої
Шляхетської, жидівської.
А пожар удвоє
Розгорівся, розпалався
До самої хмари.
А Галайда, знай, гукає:
“Кари ляхам, кари!”
Мов скажений, мертвих ріже,
Мертвих віша, палить.
“Дайте ляха, дайте жида!
Мало мені, мало!
Дайте ляха, дайте крові
Наточить з поганих!
Крові море... мало моря...
Оксано! Оксано!”¹

Галайда помщається за Оксану і вбиває всіх підряд. Він убиває заново навіть мертвих. Він хоче моря крові. Моря і ріки крові — лейтмотивний образ поеми. Однак Галайда так само непослідовний. Адже, вбиваючи шляхтянок і “жидівок”, він мстить за свою “жидівку” Оксану. Ця помста ірраціональна, малоконструктивна і не показує козаків із позитивного боку. Перед нами не війна, де чоловіки змагаються з чоловіками, а в обох випадках — це насильство, спрямоване проти беззахисних людей. Так чинять поляки, мордуючи селян-українців і євреїв. Так чинять і козаки-повстанці, убиваючи не лише воїнів, але й польських і єврейських жінок та дітей. Козаки неблаганні. Те, що їхні жертви саме жінки, діти, старі, навіть каліки, є певним прийомом загострення зображення насильства.

Поема, а також жорстокість козаків, у ній зображена, доходить кульмінації, коли Гонта власноручно вбиває своїх двох малолітніх синів від дружини католички-польки. Це найбільш зловісна частина поеми, а також така, що найтяжче піддається інтерпретації. В Гонті борються два почуття — почуття обов'язку перед побратимами-козаками, вірність клятві вбивати поляків і батьківськими, загалом людськими почуттями. Він вибирає обов'язок і зі словами: “Не я вбиваю, А присяга”, — зарізає своїх дітей ножем, освяченим для кари полякам. Після цієї сцени напівбезумний Гонта продовжує керувати козацькою ризаниною в Умані. Він хоче залити своє горе кров'ю поляків:

... Крові мені, крові!
Шляхетської крові, бо хочеться пийти,

Хочеться дивитись, як вона чорніє,
Хочеться напитись ...²

Водночас Гонти тужить: “Тяжко мені жить! Тяжко мені плакати! ... Я дітей зарізав!.. Горе мені, горе!”³

Кровожерність Гонти та інших гайдамаків викликана постою, класовою, національною, релігійною. Поляки є жорстокими панамі, що засвідчує перша частина поеми, а крім того, вони іновірці, які цілеспрямовано намагаються покатоличити Україну, відірвати її від рідної православної віри. Останнього також достатньо для того, щоб засудити їх на смерть. Ненависть до “жидів” має аналогічний компонент: вони лихварі, а крім того — іновірці. У Гонти все це ускладнюється його особистими проблемами. Він мстить не лише полякам і євреям, але й собі самому за власну безпринципність. Одружений з полькою, він має вбити своїх дітей, які стануть поляками, інакше в перспективі, як говорить їхній учитель-єзуїт, вони виростуть і вб'ють його самого. Тобто примирення можливе лише у смерті, іншого примирення не може бути.

У фіналі поеми Гонти (який вчинив найбільший злочин — убив власних дітей) ховає своїх малих синів у полі, рівняє землю над їхніми тілами, щоб ніхто не знав, де їхня могила, і зникає в диму пожежі палаючої Умані.

Ставлення Шевченка до цієї “козацької слави” амбівалентне. Історія гайдамаків — це почута в дитинстві розповідь його діда, перемішана з медитацією на цю тему вже зрілого поета. Це є водночас роздумами на тему української історії: гайдамаччина була кривавим спалахом, який за рік ущух, також зруйнована була Січ, і Україна заснула, її історія ніби закінчилася, залишилась тільки в піснях та переказах старих людей. Рядком однієї з пісень не випадково завершується поема.

В поемі переплітається багато голосів і стилів: наративні уривки з медитативними, фрагменти пісень або стилізацій під пісні з пейзажами, оповіді героїв від першої особи з прозовими діалогами. Голос автора так само присутній і не завжди збігається з голосами нараторів. Шевченко вважає, що зразок історії, продемонстрований гайдамаччиною, є далеко не зразковим, власне, так не повинно було бути, кривава гримаса історії є непоправною помилкою. Він запитує: “А за віщо, за що люде гинуть? Того ж батька, такі ж діти — Жити б та брататься...” Однак конфлікт почався із заздрості і руйнівного інстинкту однієї сторони і продовжився в бажанні нащадків-

сиріт другої сторони помститися: “Замучені руки Розв’язались — і кров за кров, І муки за муки!”⁴ Автор покладає велику вину на “ксьондзів, езуїтів”, які, на його думку, пересварили “дітей старих слав’ян”.

Тема вбивства Гонтою дітей не може не викликати асоціацію з романом Миколи Гоголя “Тарас Бульба”. Тарас Бульба вбиває свого сина Андрія за зраду. Любов до жінки з ворожого польського табору виявилася міцнішою за любов до України, і за це старий козак карає свого сина. Гонта у Шевченка вбиває малих і беззахисних дітей, які ще жодного злочину перед Україною не вчинили. Їхня вина лежить у самій їхній крові — напівпольській, і в тому, що вони охрещені матір’ю в католицьку віру. Якщо вбивство Тарасом Бульбою сина Андрія містить в собі певний елемент романтичної справедливості, то вбивство Гонти несправедливе і шокує, адже це вбивство малих дітей.

На думку американського дослідника Григорія Грабовича, вбивство Гонти має декілька вимірів і пояснень: “Згідно із зовнішнім “ідеологічним” поясненням, Гонта вбиває синів тому, що їхня мати була полькою і католичкою, тобто в знак “святої помсти” полякам. Так само на поверхні лежить і ще один ідеологічний, конкретно — слов’янофільський мотив пояснення. В основі його трагічне відчуття, що своїм вчинком Гонта вбиває будь-яку надію на примирення. Однак на глибшому, символічному рівні вбивство синів означає очищення, здійснене з огляду на той факт, що вони існували між двома світами — польським, католицьким, і козацьким, православним, і, як усі проміжні постаті, були зіпсованими. Я вже відзначав, що на цьому рівні жодне примирення неможливе. Але мертвими їх можна знову включити в козацький світ. Коли Гонта ховає синів, їхні тіла вже називаються козацькими (“козацьке мале тіло”), а їхня смерть стає значною і сакральною, адже, за власними словами Гонти, ці діти, як і він сам, померли за Україну (“... ви за неї / Й я за неї гину”)⁵.

Вбивство Гонтою синів, в інтерпретації Грабовича, є частиною певної моделі родини, яка не функціонує. У випадку Гонти вона є найбільш шокуючою. Однак у цілому ряді інших наративних поем Шевченка можна побачити інші варіанти цієї моделі недіючої родини. Сім’я є спотвореною і скаліченою. Вбивство в її рамках (братовбивство, батьковбивство, а також вбивство батьками дітей) є типовим виявом цієї скаліченості. Ще один вияв — “злочини проти природи”, тобто інцест. Ще один — згвалтування чи нещасливе кохання нерівних (мо-

дель Катерини) і відтак велика кількість сиріт-байстрюків, які потенційно можуть стати і часто стають об'єктом насильства і вбивства.

Григорій Грабович перелічує твори, в яких відбувається вбивство батьками своїх дітей: “В “Утоплений” мати вбиває дочку в нападі ревності і ненависті. В “Титарівні” Микита кидає в криницю своє позашлюбне немовля, а в “Русалці” мати топить свою нешлюбну дочку. Звичайно, убивство дітей зумовлюється насамперед тим прокляттям, яке робить недосяжним для героїв самі шлюбні зв'язки. Але знищуються також і діти від тих шлюбів, які все ж таки здійснюються і де діти стають елементом медіації, примирення, що його вимагають закони суспільного життя”⁶.

В цьому сенсі йдеться про помсту історії, певне прокляття, яке лежить на Україні та її історії, на українській людині, на українській родині. Людина не придатна до щастя, сім'я не діє. Це майже містична за суттю помста сучасникам за минуле, в якому вони не винні. Насильство по відношенню до дитини (вбивство дитини) і зганьблення, згвалтування жінки — найвищий злочин у світі Шевченка. Це — вища форма прокляття, яка повторюється в світі Шевченка з нав'язливою настирливістю.

Насильство в Шевченка має різні обличчя і риторику, різні метафори. Воно повсюдне, постійно присутнє і виявляється в певній системі образів, а також кліше, які збереглися в українській літературі дальших часів.

Вірш Шевченка, відомий під назвою “Заповіт” (1845), — по суті, другий національний гімн України, — має слова, які знає кожна дитина. В цьому короткому вірші є образ, який у рамках поезії Шевченка можна вважати цілком класичним. Ідеться про образ ворожої крові, власне, ріки крові або кривавої ріки. Тільки після того, як ця ріка ворожої крові потече в “сине море”, душа поета заспокоїться і “полине” до Бога молитися. Вірш завершується закликом Шевченка до співвітчизників постати по його смерті і похоронах:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте⁷.

Свобода неможлива без помсти і насильства. Помста і кров — необхідна частина майбутнього очищення і звільнен-

ня від прокляття. Йдеться про національне прокляття, котре таке могутнє, що без звільнення від нього не буде ні гармонійної родини, ні природної, нормальної любові між людьми, ні природної сексуальності.

У рамках світу Шевченка майбутня помста, така важлива для звільнення й очищення, не окреслена надто чітко. Те, що відбувається в повісті Олекси Стороженка, можна назвати ідеологізацією помсти. В його незакінченій повісті “Марко Проклятий” (1870) знаходимо і криваву образність, і криваві злочини в романтично-готичному дусі, і певну ідеологічну підкладку, значно очевиднішу та прямолінійнішу, ніж у Шевченка.

Повість “Марко Проклятий” у багатьох своїх мотивах перегукується з “Гайдамаками” Тараса Шевченка. Зокрема, якщо говорити про тему особистого і національного прокляття України. Крім того, повість позначена впливом ранніх творів Миколи Гоголя на українську тематику. Пекло, чорти і різноманітна “нечиста сила” нагадують “Вія” і “Страшну помсту”.

Як і в “Гайдамаках”, у “Маркові Проклятому” наявний мотив суму за втраченою Україною, вільною й ідилічною, в якій мирно жили разом брати-слов’яни. Він, однак, поєднується з тенденційною інтерпретацією історичних подій, польсько-українських конфліктів і війн, а також “Переяславської ради”, однак у Стороженка її інтерпретація має явно проімперський характер.

Знову, як і в “Гайдамаках”, у повісті переплітаються дві історії — Марка і Кобзи. Батько Марка був козаком на Січі в часи гармонії поляків і українців. Слова Марка: “Було се у ті часи, як ляхи з козаками жили чесно, по-братерськи. Хоч не однієї матері були ми, значить, діти, так закон уже отої Посполитої Річі для кожного був рідним батьком. Не було тоді і чутки про ту гемонську унію... Єзуїти і патери не шинкували чоловічою кров’ю, магнати не топтали закону і не знущались над козацькими привілеями. Добре тоді жилось на Україні...”⁸ — нагадують рядки Шевченка з вірша “Полякам”:

Ще як були ми козаками,
А унії не чуть було,
Отам-то весело жилось!
Братались з вольними ляхами,
Пишались вольними степами...
... Аж поки іменем Христа
Прийшли ксьондзи і запалили
Наш тихий рай. І розлили

Широке море сльоз і крові,
А сирот іменем Христовим
Замордували, розп'яли...⁹

Тут та ж сама теза про минуле ідилічне братерство, яке змінилося конфліктом, спричиненим ксьондзами, котрі цю гармонію зруйнували. Тема католицизму прямолінійно розв'язана у сцені відвідання Марком пекла. В ній один з дрібних чортів доповідає Сатані про своє перевтілення в єзуїта, який став їхнім старшим. Українсько-польський конфлікт суто релігійний, по-друге, його пояснення однозначне — це підступи Сатани. Саме нечиста сила прагне посварити козаків з поляками і “підсунути” унію. Відтак зрозуміло, що саме православні мають захистити Україну і брататися між собою.

На запитання Кобзи про те, що станеться з Україною, Марко, який наділений даром бачити майбутнє, виголошує пропагандистський пасаж: “...гетьмана Косинського в Бресті живого замурували єзуїти в Августинському кляшторі; у Варшаві Наливайка спалили у мідному бичу; з Острияниці жили витягли; з Полуруса живого зідрали шкуру і тисячі ще других замордували лютими муками... Теперечки знов потече річка крові; побачимо, що-то зробить Хмельницький, чи допоможе йому Господь милосердний одчакнути руський люд од дряп'їжних ляхів і прихилить до одновірного з нами народу, до однієї матері нашої православної церкви!.. Тоді вже нічого на світі не розіб'є нашого братерства, хоч увесь світ встане за ляхів!...”¹⁰ Сенс цієї промови, яку, безперечно, схвалює сам автор: все зло від поляків, саме на них має бути спрямована і спрямується помста; Хмельницький — національний герой тому, що об'єднає українців та росіян на основі православної церкви; це об'єднання буде названо “братерством”. В ньому немає верховенства одного над другим, немає закріпачення, експлуатації тощо, є тільки гармонія.

Як відомо, повість “Марко Проклятий” не була дописана автором. Однак у листі до В. І. Белого від 8 березня 1874 р.¹¹ він коротко виклав, яким має бути закінчення його твору. Виявляється, що пекельний убивця Марко Проклятий, за задумом автора, мав очолити антипольську боротьбу. Кожен раз, коли він убиває поляків, його власні страшні гріхи — інцест, убивство власної дитини, а потім сестри і матері — відпускаються, тягар його совісті зменшується...

“Марко Проклятий” є надзвичайно жорстоким твором. Відрізані голови, сцени вбивства та знущання автор намагається показати якомога натуралістичніше.

Ось козака Кобзу та ще кількох козаків ведуть на страту після того, як він зірвав весільну квітку з княгині Четвертинської:

“Попереду йшов Щука з своїм помічником, паном Підпальським, і патером Марецьким, а за ними жовнір ніс жаровню і торбу з вугіллям, щоб було чим пришкварить і припекти. І у патера висіла через плече сумка з обценьками, кліщами, ножами, штрикалками; були там і пляшки з купоросом, гострою водкою і різними отрутами. Знав і він добре людей мордувати: яку й жилку витягти, де й шкуру зідрать, чим полить і посипать живе м'ясо. У Римі навчився сій науці, в інквізиції, на котолупні святійшого папи. Кілька кроків од їх три жовніри вели на арканах бідолах”¹².

Перед нами суто ідеологічна репрезентація ворога. Стороженко не помічає штучності, надмірності, а також літературної непереконливості цього образу патера як мучителя-інквізитора. Тому, хоч як він нагнітає атмосферу насильства і жорстокості, що їх зазнають ті, хто потрапляє до рук поляків, усе ж ця сцена не виглядає переконливо.

Значно страшнішою видається сцена, в якій козак Кривоніс зі Зміїного острова розправляється з полоненими поляками, зокрема вбиває дитину полоненої шляхтянки:

“... Кривоніс хижо скинув очима на дитину. — Бач, яке маленьке, у пелюшках ще, а вже воно сто чортів у живіт, а як виросте, бісеня, то й буде нас нівечить і пити нашу кров... бодай воно не діждало! — З останнім словом Кривоніс вихопив з рук матері дитину і вдарив її головою об камінь. Череп розлетівся на дрібні шматочки і забризкав кров'ю і мізком матір і тих козаків, що стояли навколо... Шляхтянка скрикнула, підняла руки до неба і, як нежива, вдарилась об землю. Усі з жахом одступили назад і хутко стряхували з себе шматки мозку і череп, неначе огневі іскри, щоб вони не спалили одежі.

— Прив'яжіть лишень сучку до стовпа, — прогутнів Кривоніс до своїх вовгурянців. — Чим вигодовувать п'явку, щоб висмоктувала з нас кров, нехай годує комарів, поки сама з голоду не одубіє...”¹³

Треба сказати, така жорстокість не втішила Кобзу та його невеликий загін. Вони відходять від Кривоноса, щоб не бачити, як він та його приборчники мордуватимуть полонених поляків.

Особисте прокляття, прокляття України, сфокусоване в насильстві, спрямоване майже винятково проти жінок. Злочин Марка Проклятого полягає в тому, що він спочатку втягнув

свою сестру в інцестуальний зв'язок, потім задушив їхню спільну дитину, потім убив матір, яка про це довідалась, і сестру, котра у своїх гріхах покаялася. Сучасними словами Марка можна б назвати серійним убивцею. Убивство родичів було не першим, хоча саме воно — як таке, що переходить усі табу цивілізації, — заслужило прокляття. Перед тим він убив свою наречену, котра вийшла заміж за іншого, поки він козакував на Січі, а також її чоловіка, ще раніше він убивав кожного, хто кидав оком у її бік. Ще раніше — в дитинстві — він з насолодою убивав птахів і тварин і жив у лісі, як звір.

За Стороженком, в усіх цих вчинках він ніби й не винен. Таким його зробила його мати. Усе почалося з того, що його мати, яка в чоловічому одязі разом з батьком воювала на Січі, завагітнівши, народила його в лісі. Не маючи молока годувати дитину, вона вбивала птахів і малих звірів і вигодовувала його їхньою кров'ю. З того часу пиття крові стало буквальною і переносною потребою Марка.

Проекція на жінок. Історія зради судженої повторюється ніби двічі. Марка зраджує наречена — виходить заміж за іншого. До того заради неї він притамував свою звірячу натуру, навіть до церкви ходив. Після її зради не лише вбив жінку та її чоловіка, а й занаптав усю свою родину. Наречена Кобзи так само не дочекалася його з Січі. У село надійшла помилкова чутка, що він загинув, і за деякий час по тому її видали заміж. Кобза з'являється в селі якраз у день весілля Зіньки. Він милосердно пробачає її мимовільну зраду, але Зінька божеволіє і помирає. Кобза пробачає, але руки їй не простягає. У свій спосіб, зрікаючись тільки-но одруженої Зіньки, він убиває її.

І все ж чи не найважливіша і найогидніша сцена відбувається в фіналі. Кривоніс приводить до товаришів свою коханку-“жидівку” і пропонує комусь із козаків відібрати їй життя. Однак вони вже втомилися від крові й помсти і просто милуються її красою. Їхнє загальне бажання і рішення — дарувати їй життя. На слова козаків “нехай живе” Кривоніс відповідає:

— Ну, дак не коріть же й мене...

С последнім словом шваркнула из ножен сабля, сверкнула, голова єврейки на аршин поднялася кверху, а труп, изрыгая фонтаном кровь, грохнулся на пол. Толпа поспешно отхлынула назад и с ужасом глядела на Кривоноса.

— Товариші, — гаркнул Кривонос, потрясая саблей, — ся шабля перетяла ланцюги кохання, чи ж вдержаться від неї людські кайдани?!

— Ай, атаман, ай, атаман, — раздалось со всех сторон. Вовгурянци кинулись к своему атаману, сняли его со стола и долго колыхали на руках, восхваляя его геройский подвиг”¹⁴.

Козаки з команди Кривоноса вимагають від Кобзи-Павлюги повторити цей подвиг. Однак Кобза обіцяє зробити це наступного дня. Тим часом наступного ранку Кобза одружується з княгинією Четвертинською, попередньо вбивши чоловіка. На весіллі вона вдягнена в український одяг і цілком перевтілена. Полька стала україркою. Кобза закликає козаків надалі поважати її як його дружину.

На завершення Стороженко не стримує свого захоплення власним сюжетом: “Не правда ли, материал для повести великолепен?”¹⁵ — звертається він до приятеля з риторичним запитанням.

Повість, як уже згадувалося, залишилася незавершеною, перспектива пошлюбного життя Кобзи і княгині залишилася відкритою. Як у казках, вони мали б щасливо жити аж до самої смерті. З другого боку, на цю пару могла б чекати перспектива Гонти та його дружини.

У Стороженка головними жертвами виступають жінки. Вони не обов’язково іноземки, як у випадку Кривоноса. Це можуть бути і українські жінки, як у випадку Марка. Жінки беззахисні, і їхнє вбивство є вищою формою жорстокості. Мотив убивства жінок знаходимо не лише у Стороженка. Насправді в українському романтизмі він досить поширений. Значно страшніше цей мотив представлений у російськомовній повісті Миколи Костомарова “Кудеяр”.

Тема жорстокості і насильства в українській літературі ніколи не ставала об’єктом окремого дослідження. Однак вона частково заторкується в романі-біографії Віктора Петрова “Аліна і Костомаров”. Увагу Петрова привернув той факт, що в багатьох творах Миколи Костомарова зустрічаються шокуючі сцени насильства і жорстокості. Петров проектує ці сцени на особисті проблеми письменника та історика, застосовуючи в своєму дослідженні прийоми психоаналізу:

“Що ж є жорстокість?”

Улітку року 1873, нудьгуючи і хандривши, Костомаров задумав і почав писати історичну повість з часів кінця XVI віку “Кудеяр”. У цій повісті є сцена, як Кудеяр, що був багато літ у татарському полоні й повернувся на батьківщину, з наказу царя обідає перед трупом жінки — сцена гротескна й кошмарна, що в ній Костомаров доходить останніх ступенів похмурого і дикого патосу”¹⁶.

Далі йде опис сцени:

“Малюта, Мамстріук та чотири опричники повели Кудеяра в одну з хат, збудованих на царському дворі.

Там у хаті, на столі, застеленому червоною скатертю, стояла олов'яна миса щей; коло неї лежав шмат хліба, а над столом на гаку, вбитому в малицю, висів труп жінки.

Кудеяр подивився на труп повішеної і пізнав свою Настю.

На людській мові не знайдеться слів, щоб висловити те, що відчув тоді Кудеяр.

— Сідай і обідай! — наказав Малюта.

...Кудеяр сів за стіл, узяв ложку й почав підносити до рота щі, зачіпаючи рукою холодну ногу своєї мертвої Насті.

— Мало їв, ще їж, — сказав Малюта, — а то голодний будеш. Ще з'їж шматочок мяса.

Кудеяр почав діставати з миски шматок м'яса і тоді знов зачепив ногу небіжчиці, й нога, захитавшись, ударила його в губи.

— Ха-ха-ха! Поцілувався з дружиною, — зареготався Малюта.

— Диви, жінки не з'їж замість яловичини, — додав один з опричників.

...Вони вийшли. Малюта пішов докласти цареві. Кудеяр з опричниками стояв на дворі. В очах його не було ані сльози. Він мовчки й ніби байдуже дивився в далечінь”¹⁷.

Повість Костомарова про розбійника часів Івана Грозного, на думку Петрова, має певні літературні умовності, також віддає данину історичним та етнографічним джерелам, але, найголовніше, відбиває особисту проблему самого автора. Йдеться про те, що Кудеяр губить жінку, яку кохає. Те ж саме робить Костомаров, який перетворює свою любов до Аліни в “трупне ніщо”. Петров так і не дає відповіді на запитання: “Що таке жорстокість?” Так само він не відповідає на запитання, навіщо Костомарову ці жорстокі, відразливі сцени на зразок процитованої. Петрову йдеться про сублимацію підсвідомих переживань Миколи Костомарова, який проєктує себе в образі Кудеяра.

Відомо, що стиль не існує окремо від репрезентацій певних концепцій автора. В цьому сенсі насильство може бути функціональним прийомом, драматизацією тих конфліктів, про які йдеться авторові, зокрема, якщо конфлікти мають ідеологічний, політичний характер. Дуже важко відділити концепцію від тієї вербальної форми, в якій вона репрезентується. Тому в цій праці буде заторкнуто питання політичного, іде-

ологічного контексту літератури. Хоча особливості репрезентацій, метафор, мови, тяглість цієї мови, її, так би мовити, автономне життя буде стояти в центрі уваги.

Жорстокі сцени в поезії Тараса Шевченка є драматизацією, загостренням певного уявлення автора про історичну долю України. Тому насильство-помста є важливою складовою його глобальної концепції визволення України від прокляття її долі.

У Стороженка насильство-помста є частиною того ж самого, однак гранично заідеологізованого конфлікту. Загадковим, однак, залишається запитання про причини концентрації насильства та вбивства жінок. Схожий мотив у Миколи Костомарова, за інтерпретацією Петрова, є проекцією його психологічних проблем. Образи всіх трьох авторів (ріки ворожої крові, помста, спрямована на іноземців-іновірців, нарешті, убивство жінки) отримали дальше життя, так би мовити, літературні реінкарнації в багатьох текстах, написаних у ХХ столітті. Часто сцени насильства були самодостатніми, позбавленими будь-якого сенсу, окрім самої жорстокості.



У зв'язку з темою жорстокості, втіленої в мові, цікаво згадати статтю німецького філософа Мартина Гайдегера "Тельдерлін і сутність поезії". В цій статті Гайдегер, котрий у своїй філософії приділяв велику увагу питанням літератури і мови, виходить з кількох тез Гельдерліна, якого вважає поетом, що збавив саму сутність поезії. Одна з них: поетична творчість — це найневинніше із занять. Наступна: мова — найнебезпечніше з благ. Гайдегер намагається пояснити ці тези, а також зв'язок між ними.

Отже, перше запитання: наскільки невинною є поезія? "Поезія народжується в скромних шатах гри. Нічим не пов'язана, вона створює свій світ образів. Але, як замкнена у собі, вона й не виходить за межі уяви. Тому всі її акції, які могли б значно підірвати нашу невинність, стають нечинними. Отже, поезія безневинна, вона не має ніяких реальних наслідків, бо є лише словами. Поезія неначе й бездіяльна, вона ніяк не втручається у світ дійсного, щоб якимось його змінити. Поезія — це радше сон, ніж дійсність, радше гра словами, ніж велич дії. Вона є самою безневинністю і не тягне за собою жодних наслідків. Бо що ж може бути безпечнішим, ніж самі слова..."¹⁸

Коли Гайдегер говорить про мову як “найнебезпечніше із благ”, йдеться про філософський зріз небезпеки. “Небезпека — це загроза для буття з боку сущого... Тільки мова вибудовує простір, в якому під загрозою є все буття, простір, в якому можна заблукати...”¹⁹ Мова є благом у тому сенсі, що вона є знаряддям порозуміння: “Вона є знаряддям, яким людина володіє, як і багатьма іншими, однак мова взагалі створює можливість самого перебування у відкритості сущого”²⁰.

Мова як небезпека, мова як інструмент кари, насильства, вбивства є однією з багатьох філософських тем роману Умберто Еко “Маятник Фуко”. Смерть видавців міланського видавництва “Гарамон” Якопо Бельбо та Діоталеві, загроза, котра в кінці роману нависає над їхнім другом Казобоном, є покарою за літературно-історичну гру. На основі уривків думок і текстів і з метою залучення до видавництва нових авторів вони вигадують План світової змови, який нібито існує впродовж тисячоліть. План виявляється переконливим, і химерні члени езотеричного, містичного світу, різноманітні сатаністи, окультисти, маги вимагають його від видавців. Якопо Бельбо помирає на маятнику Фуко в паризькому Сховищі, відмовившись видати план. У його ворогів немає фантазії виявити, що план є вигадкою. Якопо так само відмовляється повідомити їм цю правду, виявляючи цим до них свою інтелектуальну зневагу.

Тим часом інший герой роману, Діоталеві, ще один інтелектуал-видавець, одержимий рабинською мудрістю, помирає від раку. Він вважає, що його смерть є частиною тієї самої покари, яка невдовзі наздожене Бельбо.

У своїх передсмертних міркуваннях Діоталеві, який впродовж життя шукав істину в Торі та Кабалі, ділиться з друзями припущенням про причину своєї близької смерті:

“Ми згрішили проти Слова, Слова, яке сотворило й підтримує світ. Тепер тебе за це покарано, як покарано й мене. Між мною і тобою різниці немає”²¹.

Діоталеві вважає, що Тора, будь-яке писання створює світ. Тому всяке письмо священне в сенсі тієї влади, яку воно має над світом. Безвідповідальне писання загрожує світові. Воно є, по суті, формою насильства. Насильство над текстом приводить до насильства над світом: “Перемішувати літери Книги означає перемішувати світ. Цього не можна уникнути. Це стосується будь-якої книги, навіть букваря. Хіба ті люди, як-от твій доктор Вагнер (йдеться про французького психоаналітика, в образі якого вгадується видатний сучасний психоаналітик Жак Лакан. — С.П.), не говорять, що той, хто грається сло-

вами, анаграмує їх, перекручує мову, має зло в душі і ненавидить свого батька?”²²

Діоталеві пов'язує світ, книгу (писання) і тіло. Маніпуляції зі словами, на його думку, привели до маніпуляцій зі світом, а останні, в свою чергу, змінили його тіло. Клітини цього тіла почали жити за відмінними законами, відмінним Планом, тобто прийшла хвороба, яка в фіналі вбила тіло. “Чи замислювався ти коли-небудь над тим, що риторичний термін “метатеза” схожий на онкологічний термін метастаз?..”²³ В обох випадках ідеться про зміну, переміщення, мутацію. Зміна слова веде до зміни тіла.

Ідеї Мартіна Гайдегера та Умберто Еко могли б служити своєрідними поширеними епіграфами до теми вербального, дискурсивного, метафоричного насильства і до його влади над реальною ідеологією, думками, історією.

Примітки

- ¹ Шевченко Т. Гайдамаки // Повне збір. творів: У 12 т. – К, 1989. – Т.1. – С. 94–95.
- ² Там само. – С. 106.
- ³ Там само.
- ⁴ Там само. – С. 92.
- ⁵ Грабович Г. Шевченко як міфотворець. – К, 1991. – С. 75.
- ⁶ Там само.
- ⁷ Шевченко Т. “Як умру, то поховайте...” // Повне збір. творів: У 12 т. – К, 1989. – Т. 1. – С. 268.
- ⁸ Стороженко О. Марко Проклятий // Твори: У 2 т. – К, 1957. – Т. 1. – С. 353.
- ⁹ Шевченко Т. // Повне збір. творів: У 12 т. – К, 1991. – Т. 2. – С. 37.
- ¹⁰ Там само. – С. 358.
- ¹¹ Стороженко О. Додатки до “Марка Проклятого” // Твори: У 2 т. – Т. 1. – С. 409–412.
- ¹² Стороженко О. Марко Проклятий // Там само. – С. 386.
- ¹³ Там само. – С. 404.
- ¹⁴ Там само. – С. 411.
- ¹⁵ Там само. – С. 412.
- ¹⁶ Домонтович В. Аліна й Костомаров // Твори: В 3 т. – Нью-Йорк, 1988. – Т.1. – С. 320.
- ¹⁷ Там само. – С. 321.

- 18 *Гайдегер М.* Гельдерлін і сутність поезії // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки. — Львів, 1996. — С. 199.
- 19 Там само. — С. 200.
- 20 Там само.
- 21 *Еко У.* Маятник Фуко. — Львів, 1998. — С. 544.
- 22 Там само. — С. 545.
- 23 Там само. — С. 546.

1999

МАРГІНАЛЬНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРІЇ

Проблема маргінальності в останні десятиліття дебатують-ся чи не всіма гуманітарними та соціальними науками: філософією, антропологією, історією, літературознавством, соціологією, психологією та ін. Вона стосується методологічних зсувів, які відбулися в цих науках за останні роки, або, точніше, теоретичних пошуків кожної з цих наук, а також глобальних теоретичних шукань гуманітарних та соціальних наук у цілому. Отже, проблема має виразно міждисциплінарний характер. Водночас вона не становить окремої дисципліни, залишаючись сферою методології досліджень, однак такою важливою, що викликає до життя нові наукові напрями.

Маргінальні суспільні групи, люди “дна” стали об'єктом зацікавленого вивчення істориків, маргінальні стани або відхилення від так званої психічної норми досліджуються психологами та соціологами, літературознавці зосереджують свій інтерес на маргінальних особливостях текстів, які часто перебувають у певному конфлікті з так званими головними ідеями чи компонентами цих текстів.

Дослідження маргінальності є надзвичайно складною теоретичною справою. За справедливим зауваженням російського соціолога Володимира Каганського, “проблема маргінальності погано окреслюється і складно втримується: рефлексії простіше і звичніше відбуватися над тим, що має ясне місце, уже перебуває в центрі”¹.

Головні західні теоретики другої половини ХХ століття Клод Леві-Строс та Жак Деріда, Мішель Фуко та Едвард Саїд міркували з приводу продуктивності різноманітних маргінесів. Постколоніальні та феміністичні студії вийшли з принципової позиції загострення погляду на упосліджених, відсутніх на маргінес спільнотах. У першому випадку — це колоніальні чи, точніше, колонізовані, “неісторичні” нації, приречені імперським центром бути поза так званими “універсальними”, європейськими канонами, в другому випадку — це

жінки, “друга стаття” (Сімона де Бовуар), яка упродовж віків залишалася об’єктом, вічним додатком, доповненням, фоном, однак ніколи не головною діючою особою, чи то як автор, чи як герой, чи як читач.

Навіть такий теоретик, як Михайло Бахтін, котрий ціле своє життя перебував поза магістральними шляхами розвитку теоретичної думки, хоча залишив у цьому розвитку вагомий слід, зазначив одного разу в контексті зв’язку літератури і культурних студій: “Найбільш напружене і продуктивне життя культури проходить на кордонах окремих сфер її, а не там і не тоді, коли ці сфери замикаються у своїй специфіці”².

Бахтін, очевидно, не знав, що міркує в унісон із західними філософами і теоретиками, які виявили серйозний інтерес до поняття “маргінесу” і “маргінальності”. Поняття маргінесу, порога, межі не були відкриттям ХХ століття, однак саме в структуральних дослідженнях 50—60-х років вони опинилися в центрі уваги.

Філософсько-теоретичні передумови

Структуралізм був спробою нової загальної системи, яка б знову з’єднала світ, що в епоху модернізму зазнав фатального роз’єднання, розпаду, розколу. Філософські системи ХХ століття у свій спосіб переживали модерністську алієнацію людини від реальності, а також фрагментацію знання на ізольовані дисципліни. Однак сам структуралізм був не дисципліною чи наукою, а лише методологією, котра пропонувала певний вихід з тупика фрагментації і мала певні філософські претензії на об’єктивність та універсальність. Останні передовсім полягали в тому, щоб зробити крок за межі традиційної феноменології та гуманізму. Структуралізм цікавився іманентними відносинами, які існують у мові та у всіх символічних і дискурсивних системах. У широкому сенсі структуралізм був поглядом на реальність, при якому головний акцент ставився не на індивідуальних об’єктах, а на стосунках між ними.

Однією з найвидатніших постатей структуралізму справедливо вважається французький антрополог Клод Леві-Строс. Навіть термін — “структуралізм” належить йому. Саме цей вчений запропонував застосувати методи лінгвістичної структури до вивчення суспільних наук у цілому і до вивчення міфів та ритуалів зокрема. Йому належать визначення понять “структура”, “бінарна опозиція”, “бриколаж”, “міф” та багатьох інших. Однак, окрім чисто методологічних, його праці з ет-

нології та антропології мають політичне значення. В них він атакував міф про універсалізм, поставив під сумнів універсалізм будь-яких політичних правил чи цінностей, а також людей, які їх висунули або вигадали. Він одним з перших західних інтелектуалів поставив запитання про те, чи не були часом так звані універсальні політичні правила та принципи західної цивілізації прикриттям західного етноцентризму, колоніалізму і навіть геноциду. Якщо перевести політичну проблему в рамки філософського дискурсу, то йшлося про владу, вищість центру (Заходу, західної цивілізації) над маргінесом (усім незахідним світом та його культурними традиціями).

Клод Леві-Строс спричинився до головної дискусії з приводу деконструкції навколо опозиції центр — маргінес, а в ширшому сенсі до дискусії про обмеження структуралізму і необхідність перегляду його головних теоретичних засад. У цьому сенсі Леві-Строс був якщо не предтечею, то принаймні стимулом для наступних після структуралізму теоретичних методологій — постструктуралізму і деконструкції.

Опозиція між центром і периферією, між внутрішнім і зовнішнім, за спостереженням Леві-Строса, повторюється в розміщенні селищ різних племен (на островах Тробріан в Індонезії, бадуй у західній частині Яви, віннебаго — племені з району американських Великих Озер та ін). Вона є універсальною, а разом з нею універсальною є і складна система інших опозицій: між сакральним і мирським, сирим і вареним, целібатом і одруженням, чоловічим і жіночим.

Далі Леві-Строс підкреслює, що “обидва члени опозиції обов’язково нерівні з огляду на соціальний або релігійний престиж, а то й на обидва одночасно”³.

Аналіз селища племені бороро дещо ускладнює модель. Тут є ті ж самі опозиції центру і периферії, сакрального і мирського, чоловічого і жіночого. Однак Леві-Строс спостерігає, що концентрична дуальність є динамічною, “вона несе в собі приховану троїстість”⁴. У той час як діаметральна дуальність є самодостатньою.

Отже, Леві-Строс не лише дає визначення структури, йому властиве бажання подивитися в її середину, означити центри її напруги. Крім того, він намагається вийти поза рамки опозиції центр — периферія.

Тому Жак Деріда — французький філософ нового покоління, вже 60-х років, — саме з аналізу текстів і теоретичних побудов Леві-Строса започатковує зовсім нову теоретичну методологію. Це сталося в його славетній доповіді, виголошеній

1966 р. на конференції в Університеті Джона Гопкінса, яка мала назву “Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук”. (Це також був перший твір Дерида, перекладений на англійську мову, з якого почалася його популярність в Америці.)

Дерида привертає увагу до того факту, що в передмові до праці “Сире і варене” (*Le Cru et le cuit*, 1964) Леві-Строс намагається вийти поза опозицію розумового та чуттєвого і зосередитися на рівні знаків⁵. Дерида говорить про саме поняття знак, яке має ту ж саму особливість, що й кожна структура, а саме — опозицію означника і означуваного. Йдеться про дискурс структури загалом.

Далі в цій статті Дерида наводить ще один приклад з Леві-Строса, а саме — приклад опозиції між природою та культурою, яка, на справедливую думку Дерида, пов'язана не лише з етнологією/антропологією, а передовсім з філософією. Як відомо, Леві-Строс пов'язує з природою все, “що є універсальним і спонтанним, що не залежить від жодної окресленої культури чи будь-якої встановленої норми”⁶. А до культури вчений відносить усе “те, що залежить від системи норм, які керують суспільством...”⁷ Однак Леві-Строс стикається з тим, що Дерида називає “скандалом”, тобто з певним знаменником, який є спільним для природи і для культури і таким чином вже не допускає опозиції між ними. Йдеться про заборону інцесту. Вона є універсальною, а відтак може бути дефінійована як явище природи, а також передбачає заборону певних норм чи практик, а отже, становить явище природи.

Таким чином, Дерида демонструє, що ця конкретна опозиція не є універсальною, а відтак не є універсальними й інші опозиції, котрі традиційно вважалися такими. Наступний висновок Дерида: структуралізм вимагає самокритики й критики, або, за словами Дерида, має відбутися крок “поза філософію” (поза центр).

Праця Леві-Строса “Первісний розум” (*La Pensee Sauvage*, 1962), яку так само згадує Дерида, окрім усього іншого, відома надзвичайно плідною концепцією бриколажу. Леві-Строс протиставляє інженера і бриколера, хоча, на думку Дерида, ця опозиція так само не витримується Леві-Стросом. Дерида вважає, що інженер є свого роду міфом, що його створив бриколер. Інженер (науковець) — це такий само бриколер, як і міфотворець. Для Дерида, у свою чергу, “кожен дискурс є бриколажем”⁸. І в цьому полягає новий статус дискурсу. Найбільш захоплюючим моментом у пошуку нового статусу дискурсу виявляється “твердження про відкидання будь-яких по-

силань на центр, на суб'єкт, на упривілейований пункт *посилання* або *джерело* чи абсолютне *arche*"⁹. Далі Дерида зазначає, що тенденцію до такого децентрування можна виявити в передмові до останньої книги Леві-Строса "Сире і варене".

Революційні положення згадуваної передмови полягають у тому, що Леві-Строс відмовляється від міфу бороро як від референційного міфу. Жоден міф не може претендувати на привілейовану позицію. Крім того, Леві-Строс зазначає з приводу того ж таки міфу бороро, що він не є монолітним і не має абсолютного джерела. "Дискурс такої нецентрованої структури, як міф, не може мати абсолютного суб'єкта чи абсолютного центру"¹⁰, — підсумовує Дерида думку Леві-Строса.

На цій методологічній основі Дерида висуває потребу виходу за межі філософії, який полягатиме в читанні класичної філософії певним способом.

Другий висновок Дерида: відсутність центру уможливорює механізм вільної гри, або, іншими словами, вільна гра можлива лише за відсутності центру або джерела. Цей механізм полягає в до-(за)повненні. Загалом образ гри часто вживається Леві-Стросом.

Леві-Строс (як і його натхненник Марсель Мос) вважає, що всі суспільні явища можна порівнювати з мовою. Це вихідна позиція структуралізму. Всяка структура, таким чином, побудована за зразком "головної" опозиції в рамках лінгвістичного знака, а саме: опозиції означуваного і означника. Дерида, в свою чергу, вважає, що сама концепція структури має бути переглянута, починаючи зі стосунків між означником та означуваним.

Таким чином, Дерида підходить до головного в своїй доповіді — до необхідності перегляду концепції структури, або структуральності структури. Йдеться передовсім про поняття центру. Адже без центру неможливо уявити структуру, або, іншими словами, неможливо уявити структуру, яка була б позбавлена поняття "центр". Функція центру полягає в організації структури, керуванні структурою, її внутрішньому балансі. Важко уявити собі структуру без центру, тобто неорганізовану структуру. Водночас саме цього і домагається Дерида. Наявність центру обмежує можливості вільної гри в структурі.

Які є особливості центру структури? За Деридою, "центр міститься *всередині структури і поза нею*. Центр перебуває в центрі цілісності, а оскільки не належить до цілісності, то ця цілісність має центр десь-інде. Центр не є центром"¹¹.

Наступне положення. За Деридою, існують дві можливості “інтерпретації інтерпретацій структури, знака, вільної гри. Одна тяжіє до розшифрування, прагне розшифрування істини чи джерела, які вільні від вільної гри і від порядку знака і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретації. А друга, яка вже не спрямована до джерела, сприяє вільній грі і пробує вийти поза межі людини і гуманізму, а назва людини є назвою істоти, яка протягом усієї історії метафізики чи онтології, або, інакше кажучи, в історії усієї своєї історії, мріяла про певну присутність, про заспокійливу основу, джерело, кінець гри”¹².

Дерида проголосив свободу від центру, чи то буде суб’єкт, центр структури, чи класична філософія. В науковому і методологічному сенсі це стало революційним початком нових методологій і стратегій прочитань, передовсім у філософії.

Французький теоретик привертав увагу до того, що традиційне європейське філософське мислення позначене існуванням бінарних опозицій, наприклад: означуване/знак, дійсність/вигадка, мовлення/письмо, чоловіче/жіноче, раціональне/емоційне, центральне/маргінальне і так далі. Число опозицій, по суті, нескінченне. В цих опозиціях роль двох сторін не однакова, і перший термін завжди має статус переваги над другим. Другий термін розглядається як ускладнення, заперечення, вияв, продовження, тлумачення і так далі першого. В цій тенденції до надання переваги першому членові опозиції спостерігається те, що називається логоцентризмом.

Західне логоцентричне мислення найбільше завдячує формуванням своїх парадигм Аристотелеві. Саме в Аристотеля істина асоціюється з статикою, незмінністю, саме Аристотель вивів бінарну опозицію універсального і часткового, ототожнивши універсальне з незмінним, саме Аристотель визначив пари форма/зміст, душа/тіло (в другій душа і тіло поєднуються за зразком форми і змісту), в душі ірраціональний елемент поєднується з раціональним. В основі суспільних механізмів Аристотель поставив такі пари: батько/син, господар/раб, чоловік/дружина. Регулювання відносин у цих опозиціях з погляду влади ще більш очевидне, ніж в інших випадках.

На думку Дериди, класичні опозиції на зразок Аристотелевих, по-перше, завжди передбачають існування певного центру, по-друге, не відображають реальності, а скоріше є певними риторичними фігурами.

Децентрування структури, яке означало радикальний філософський переворот, Дерида пов'язав із трьома постатями і подіями:

- ніцшевською критикою метафізики;
- фройдівською критикою свідомості;
- деструкцією метафізики Гайдегером (ідея буття-присутності).

Деконструкція прагне підірвати структуру опозиції, а отже, логоцентризм, зрівняти дві сторони опозиції і на зміну поняття *difference* (різниця) пропонує поняття *differance* (гра відмінностей).

З праць як Дерида, так і численних його коментаторів добре відомі кроки або стратегії деконструкції. Згадаю лише, що головна стратегія деконструкції полягає в зміщенні, децентрації самої системи, а саме — в заміні всієї системи цінностей, яка виражена класичною опозицією.

Про це Дерида говорить у десяти статтях свого збірника "Маргінеси філософії" (*Marges de la philosophie*, 1972).

Книжка відкривається вступною статтею "Тимпан", яку можна вважати концептуальною передмовою автора. Вона написана у властивій для Дерида екстравагантній манері. Текст статті розміщений у дві колонки. Перша, ширша колонка становить власне текст Дерида, друга, вужча — текст довгої цитати з автобіографічних мемуарів французького автора Мішеля Лейрі "Biffures" (1948). "Тимпан" так само має три епіграфи з Гегеля і чимало приміток унизу сторінок. Дерида жодного разу прямо не посилається на цитату з Лейрі, однак графічно виглядає, що ця цитата написана на берегах статті Дерида. Або можна це сприйняти по-іншому: стаття Дерида написана на берегах цитати з Лейрі. "За допомогою такої типографіки Дерида намагається поширити поле, на якому і в якому він пише"¹³, — коментує Пері Камуф. Графічне оформлення цього тексту і його зміст засадничий для деконструкції. Ідеться про те, що береги філософського тексту, самої філософії заповнені. Відбувається певний діалог між філософією та її маргінесами, в якому маргінеси відіграють роль певного реципієнта, слухача.

Текст Дерида відкривається називним реченням-ствердженням: "Тимпанізувати філософію"¹⁴. Французькою мовою *tympaniser* означає публічно висміювати, критикувати. Наступний текст побудований на обігруванні ще одного слова, близького за змістом до слів поле, маргінес. Це слово — межа (*limit*).

“Буття на межі: ці слова ще не творять твердження, і ще менше дискурс. Але в них є достатньо, якщо хтось захоче їх обіграти, щоб наснажити всі речення цієї книжки”¹⁵.

Філософія завжди усвідомлювала і намагалася контролювати свої границі. Те, що її обмежувало, ставало її визначенням, її суттю. Те, що Деріда пише, за його метафоричним твердженням, “не є концептуальними заголовками, за якими береги філософії можуть бути затопленими; затоплення є її об’єктом”¹⁶. Чи існують такі умови і ситуації, при яких філософема могла б мати межу, маргінес, що їх вона не могла б безконечно засвоювати? — запитує Деріда. Власне, такої межі не існує. Йдеться про безмежний простір філософії, поширення її меж. Таким чином, межа перестає бути межею. Або: “Якщо є маргінеси, чи існує ще філософія, якась філософія?”¹⁷ — ставиться риторичне запитання. Деріда далі зауважує: якщо його десять текстів (ідеться про тексти збірника “Маргінеси філософії”) виглядають маргінальними до деяких із видатних текстів в історії філософії, то ці десять творів насправді ставлять запитання про маргінес. Вони мають стерти лінію, яка відокремлює текст від контрольованого ним маргінесу. І справа не тільки в тому, щоб переосмислити певні відомі філософські тексти, а нагадати, що “за філософським текстом не існує чистого, порожнього, недоторканого маргінесу, а існує інший текст, сувій різноманітних сил без жодного наявного референційного центру”¹⁸. Чи може цей текст стати маргінесом маргінесу? — запитує далі Деріда. Що стається з тілом тексту, якщо маргінес його перестає бути “вторинною неторканістю”, а стає невичерпним резервуаром нових значень?

Маргінес існує в двох площинах: всередині і ззовні. Існують території з двох боків межі. Філософський дискурс намагається визначити свої межі. Інша тенденція полягає в руйнуванні меж іззовні. Це схоже на струни тимпана (струнного інструмента), по яких можна вдарили з двох боків. Деріда, що дуже характерно для його стилю письма, обіграє слово “тимпан”, яке у французькій мові має багато значень. Одне з них: музичний інструмент. Друге: барабанна перетинка вуха. Третє: частина друкарського верстата, власне, пластини, між яких кладеться аркуш паперу, що на ньому відбиваються літери. На основі множинності значень слова Деріда ставить запитання про множинність взагалі, множинність смислів, у межах якої міститься філософія.

Таким чином, тексти Деріди, які народжуються на маргінесі філософії, досліджують динаміку цього маргінесу. Остан-

ній у свій спосіб бачиться як “недумане, репресоване, пригнічене”¹⁹ самої філософії. Або формою розпруження, визволення філософії від своїх комплексів. Наступні десять статей, у яких Деріда демонструє в дії стратегію деконструкції, є формою такого розпруження, а також аналізу з погляду вже пересмисленого маргінесу.

Якщо розглянути опозицію “центральне/маргінальне”, то стратегія деконструкції полягатиме в тому, щоб показати, що не лівий центр опозиції є первинним, а навпаки, ця роль належить правому, а лівий є лише умовою існування правого. Тобто перевернення ієрархії завершиться висновком про те, що *маргінальне* і є *центральне*.

Проблема маргінального/центрального в теорії Мішеля Фуко

Поняття центру і центральності, за справедливим твердженням Сьюзен Кастильйо, “пов’язане з владою, як у просторових, так і в політичних вимірах; ті, що займають центр, часто сприймаються як особи більш цікаві й привабливі, ніж інші смертні. Таким чином, центр бачиться як точка відліку, яка випромінює владу, і, відповідно, ті, кому вдалося захопити центр або ідентифікуватися з центром, отримують владу. На відміну від центрального, можна логічно припустити, що периферійне сприймається як безвладне, не гідне інтересу чи уваги, позбавлене поміркованості”²⁰.

Плідним напрямом суспільних та гуманітарних наук постструктурального періоду стало вивчення явищ, які внаслідок різних обставин вважалися маргінальними, периферійними, віддаленими від центру, вилученими з канонів і з різних причин замовчуваними.

Французький філософ Мішель Фуко (1926—1984), одна з найвпливовіших постатей в інтелектуальному житті другої половини ХХ століття, звернувся до тих явищ і груп, які “традиційно маргіналізувалися централізуючими істинами”²¹. В першій же своїй книзі “Історія божевілья” (*Histoire de la Folie*, 1961) філософ зосередився на аналізі маргінальної і часто замовчуваної спільноти — божевільних. У цій праці йшлося про мову розуму, яка визначає місце й оцінку божевілья, а також про поступову маргіналізацію божевілья й еволюцію дискурсів ув’язнення й ізоляції в так звану “епоху розуму”. В книзі “Наглядати і карати” (*Surveiller et punir*, 1975) Фуко розглянув ще одну маргінальну спільноту — ув’язнених. У цій

праці йому йшлося передовсім про дискурси контролю, невіддільні від таких ієрархічних структур, як тюрми, школи, фабрики та ін. В останній своїй праці “Історія сексуальності” (*Histoire de la Sexualité*, 1976—1984) він простежив, як медицина і психіатрія виробили дискурс сексуальності і як історично сконструювалися істини у сфері сексуальності.

В методології дослідження Мішеля Фуко важливим є погляд на всі, а не лише на ті, що традиційно вважаються найважливішими, найсуттєвішими, найлогічнішими і т.д., наслідки певних явищ чи процесів. Коли він визначає мету своєї книжки “Наглядати і карати”: “написати взаємопов’язану історію новітньої душі і новітнього судочинства”²², — то підкреслює, зокрема, що прагне “не зосереджуватися лише на аспекті “кари”, а дослідити цілу низку фактичних наслідків, до яких вона може призвести, навіть якщо на перший погляд ці наслідки маргінальні”²³. Для цього Фуко запроваджує категорію “тіла”. На тіло спочатку спрямовується покарання, а потім воно стає частиною тріади — влада-душа-тіло, в якій “душа — один із складників панування влади над тілом”²⁴.

Окрім того, що Фуко досліджував маргінальні стани, постаті, ситуації, поняття і т.д., він у свій спосіб прагнув зруйнувати центр (центри) або фальшиві центри в системах (мовах) гуманітарних наук. Передовсім його цікавила історія — історія ідей, науки, філософії, думки, літератури та ін. Вивчення цієї історії, чи, точніше, цих історій, вимагало нової методології і відмови від старих методологій і понять. Він запропонував таку методологію в праці “Археологія знання” (*L’archéologie du savoir*, 1969).

На думку Фуко, сучасна наука більше цікавиться описом не широких спільностей (“епоха”, “вік” та ін.), а феноменами розриву, перервності. Історія поступово стає не історією продовження, а історією змін. Зникає *глобальна* історія, і їй на зміну з’являється *тотальна* історія, яку Фуко визначає таким чином: “Глобальний опис світу збирає всі феномени — принцип, смисл, дух, бачення світу, форми сукупності — навколо єдиного центру; тоді як тотальна історія розгортається у вигляді розсіювання”²⁵. Тотальна історія не має центру, тому в методології її дослідження варто позбутися цілого ряду понять, які були з таким центром пов’язані. Якщо поставити за мету дослідити моменти перервності, розриву, порога, кордону, то це викликає потребу в певній новій методологічній процедурі. Тому на самому початку свого дослідження Фуко проводить так звану “негативну” роботу по звільненню від ха-

осу понять, котрі затемнюють поняття перервності. “Таке, наприклад, поняття традиції... До відкинутих нами концептів можна віднести і поняття впливу... Сюди ж відносяться поняття розвитку і еволюції... Такі ж і поняття “ментальності” і “духу”... Необхідно поставити під сумнів усі ці наперед задані спільності, групи, які існують до чистого розгляду, зв'язки, істинність яких передбачається з самого початку; необхідно вигнати всю цю нечисту силу, яка зазвичай зв'язує один з одним різні дискурси...”²⁶

Методологічно лише поняття розцентрованого, неструктурованого дискурсу, який позбавлений будь-якого привілейованого центру, а також зрівноважує всі поняття, тексти, документи, джерела, може привести до об'єктивної картини у сфері історії, а також у сфері історії ідей.

Ідеї Фуко справили певний вплив і на літературознавство. Саме завдяки йому воно почало так активно і плідно послуговуватися поняттям дискурсу. Крім того, літературознавство усвідомило необхідність боротьби зі своїми привілейованими центрами. Звичайно, найпривілейованішим центром у площині літератури можна вважати автора. Упродовж століть автор сприймався як бог-деміург, котрий самим фактом породження, продукування тексту залишає за собою свого роду право власності на нього, яке в літературі можна прирівняти до пояснення. За цією схемою тільки автор (центр) може сам визначити зміст/значення свого твору. Певним центром є так само твір, або художній твір, по відношенню до нехудожнього твору (листа, чернетки, щоденника, аж до рахунків за прання білизни тощо). Аналіз творчості письменника найчастіше ґрунтується на аналізі його шедевра чи шедеврів. Все інше традиційно відходить на периферію. Аналіз епохи найчастіше відбувається як аналіз шедеврів.

Боротьба з “автором” як нелегітимним центром почалася давно, власне, її на початку 10-х років ХХ віку розпочали ще російські формалісти, які перевели погляд з автора на твір, а з літератури на літературність. Наступний крок у цьому напрямі здійснили вчені Празького лінгвістичного кола.

Уже в 20-х роках під впливом лінгвістичної теорії Фердинанда де Сосюра і російських формалістів сформувався своєрідний семіотичний структуралізм Празького лінгвістичного кола. Поглиблений аналіз художнього твору привів його вчених до погляду на твір як на певну структуру, що складається з численних взаємозалежних компонентів. Поміж цими компонентами існують домінантні та маргінальні компонен-

ти. “Домінантою є той компонент твору, що урухомлює всі інші компоненти і визначає зв’язок між ними”²⁷, — зазначає Ян Мукаржовський у статті “Мова поетична і мова літературна” (1932). Домінанта надає творові динамічної єдності. Компоненти є актуалізованими і неактуалізованими. Неактуалізовані компоненти немовби непомітні, неважливі, другорядні. В поезії відбувається постійний процес актуалізації певних компонентів. Актуалізація порушує схему, за допомогою автоматизації художнє явище схематизується. По суті, відбувається постійне комбінування між елементами домінантними та маргінальними. Усякий елемент є функцією, автор твору залишається поза контекстом аналізу, тим часом “структура є сукупністю усіх елементів...”²⁸

Однак справжня розправа з автором, витіснення його за межі істинного вивчення літератури сталися в структуралізмі. Спочатку Ролан Барт оголосив смерть автора і запропонував на зміну поняття автора — поняття письма (“Смерть автора”). Потім Мішель Фуко перевів автора у функцію дискурсу (“Що таке автор?”).

Власне, дискурс, на думку Фуко, є тим поняттям, яке може зруйнувати всі великі і малі центри літератури, а також інших гуманітарних наук, котрі ґрунтують свої дослідження на текстах (історія, філософія та ін.). Автор стає лише функцією дискурсу.

Фуко належав до тих філософів (Гайдегер, Гадамер, Деріда), для яких, при всій відмінності поглядів та методологій, не існувало універсальних ідей та істин. Він не просто намагався уникати універсальних визначень, навпаки, весь пафос його наукової діяльності полягав в історизації, конкретизації абстракцій. Одна з таких абстракцій — людська натура. Інша — знання. Ще одна — розум.

Під впливом Деріди й Фуко питання “центральної/маргінальності” продовжує залишатися одним із ключових теоретичних питань у сучасному літературознавстві. Про це свідчить велика кількість наукових праць, у яких вчені торкаються окремих аспектів проблеми вже не в філософському, а в літературному вимірі.

Маргінальність в інтелектуальній історії

Відкриття маргінальності зробило справжній переворот у способі осмислення історії ідей. Наприклад, традиційним

способом характеристики французького Просвітництва був аналіз творів Вольтера, Дидро, Русо, статей французької Енциклопедії тощо. Йшлося завжди про елітарну, вершинну перспективу. Тим часом в епоху Просвітництва (як і в інші епохи) існували так звані низові перспективи, розгляд яких доповнює, а часом навіть радикально змінює розуміння епох, розглянутих лише з елітарного погляду або з вершинної перспективи. Погляд на епоху знизу, занурення у її підпілля стало своєрідним методологічним переворотом. Як пише американський історик Роберт Дарнтон, “в інтелектуальній історії розкопки нижніх шарів вимагають нових методів і нових матеріалів, вимагають не заглиблення у філософські трактати, а пошуків в архівах”²⁹. В одній із найвідоміших своїх праць він вивчив літературні низи передреволюційної епохи у Франції, бульварні романи, пасквілі, доноси, поліцейські досьє, писані авторами, які ніколи не мали шансу прославитися, а відтак стали активними учасниками революції. Він також дослідив спосіб життя, соціальний статус письменника, філософа в епоху так званого “високого Просвітництва” не на типовому прикладі пізнього Вольтера, а на прикладі кар’єри Жана-Батиста-Антуана Сюара, забутого нині автора другої половини XVIII століття. Його цікавило не лише те, що писав Сюар, але й те, як і з чого він жив. Неважко здогадатися, що між цими двома сторонами існував певний зв’язок. Приклад Сюара дозволив побачити ті деталі системи літературного життя в суспільстві “старого режиму”, які ніколи не цікавили дослідників. Якщо Сюар був втіленням “високого Просвітництва”, або його інтеграції в панівний клас, що, по суті, означало вродження, то на протилежному боці соціальної драбини перебували сотні літературних паріїв, забутих, часто безталанних літераторів, які ніколи не спромоглися вибитися в люди і пристрасно ненавиділи існуючий лад. Саме вони в перспективі стали рушіями революції. Запропонований Дарнтоном погляд знизу дав змогу в новому світлі представити Французьку революцію, котра підняла літературні низи, допомогла їм скинути “світ” і посісти важливі посади при новому режимі. Однак це ще не головний висновок статті. Останній полягає у переосмисленні джерел революції. На думку Дарнтонна, це не філософські твори Вольтера та інших філософів, які цілком комфортабельно інтегрувалися у вищий світ “старого режиму”, а невдоволення літературного дна. Поки філософи “жиріли у вольтерівській церкві, революційний дух перейшов до худих і голодних мешканців літературного дна, до культу-

рних паріїв, котрі, в злиднях і приниженні, створили якобінську версію русоїзму. У грубих памфлетах літературного дна революційними були і пафос, і смисл. В них дістала вираження пристрасть людей, котрі ненавиділи старий режим усім серцем, хворих на ненависть до нього. В цій утробній ненависті, а не у витончених абстракціях ситої культурної еліти, знайшла свій голос крайня якобінська революційність”³⁰.

Погляд Дарнтонна викликав численні дискусії. Крім того, його шляхом пішли дослідники інших епох і культур. Наприклад, російський історик Віктор Живов дослідив російське шістдесятництво XIX століття як маргінальну культуру, з якої виріс феномен російської інтелігенції. На його думку, шістдесятництво було субкультурою, головну ознаку якої становило відчуження. Відчуження, на його думку, “це відношення непричетності або протистояння панівній (у суспільстві в цілому або в тому чи іншому його соціальному зрізі) культурі як сукупності способу життя, типу освіти, світогляду, узвичаєнь і забобонів тощо”³¹. Вчений робить ще одне цікаве спостереження, яке можна поширити за рамки дослідження шістдесятництва і феномена інтелігенції. Йдеться про те, що “маргіналізація окремих шарів культури, яка, зрозуміло, супроводжується і маргіналізацією носіїв певних культурних цінностей, видається однією з найважливіших характеристик культурного розвитку в імператорський період”³². Можна продовжити цю думку і сказати, що всякий тоталітарний тиск і регламентація суспільного і культурного життя викликають маргіналізацію певних його шарів, яка в перспективі відіграє вирішальну роль у кардинальних змінах цього життя.

Літературознавство постмодернізму

Класична праця постмодерного літературознавства — книжка французьких теоретиків Жюльєн Делеза і Фелікса Гватарі “Кафка: до питання про малу літературу” (1975) — трактує творчість одного з найвидатніших модерністів у зв’язку з так званою малою, або другорядною літературою (*mineur* — французькою мовою, *minor* — англійською). Що таке мала література в розумінні Делеза і Гватарі? Це, наприклад, єврейська література Варшави і Праги, але писана не на ідиші чи івриті, а мовою більшості. “Мала література не виходить з малої мови, це скоріше те, що меншість створює у великій літературі”³³. В даному конкретному випадку празький єврей Кафка обирає мовою свого письма німецьку і таким чином “детери-

торіалізує” її. “...Німецька мова Праги є детериторіалізованою мовою, яка надається для дивних і другорядних вжитків. (Це можна порівняти з тим, що можуть робити з англійською мовою чорні американці.)”³⁴ І так само, якщо продовжити думку французьких авторів, з тим, що в російській літературі робив Микола Гоголь або в українській літературі Леонід Первомайський. Йдеться про зовсім специфічне вживання письменником чужої мови як своєї і певну дистанцію до власної мови, яка надзвичайно революціонізує експресивне поле тексту. Тоді мала література стає революційною силою всієї літератури, як нею стала література Джойса (англійська мова Джойса) чи Бекета (французька мова Бекета). Делез і Гватарі, власне, ставлять знак тотожності між малою літературою і модернізмом.

Така тотожність, з одного боку, є плідним теоретичним висновком, з другого боку, вона дуже обмежує саму концепцію модернізму. Книжка Чани Кронфелд “На маргінесах модернізму. Децентрування літературної динаміки” (1996) серйозно полемізує з Делезом і Гватарі, які, по суті, зводять малу літературу до опозиційної літератури в рамках великої.

“Модернізм відомий своєю пов’язаністю з маргіналом, вигнанцем, “іншим”. Однак типово, що репрезентативними прикладами цієї маргінальності є письменники, які стали канонічними високими модерністами”.³⁵ Так само типово, що вони писали найпоширенішими європейськими мовами — англійською, французькою та німецькою — і перебували в “головному лінгвістичному і геополітичному ключі”. Однак що робити з письменниками, які перебувають поза головним лінгвістичним полем, і з модернізмами, які є справді маргінальними (на маргінесі маргінесу)? Йдеться про арабський, єврейський, японський, російський та ін. модернізми. Теорія Делеза і Гватарі зменшила їхні шанси на обговорення в рамках як маргінальних літератур, так і модернізму. Сама Чана Кронфелд присвячує своє дослідження тим модерним письменникам німецькомовного світу і єврейського походження, які обрали мовою свого письма не німецьку, як Кафка, а, як у випадку Авраама Бен-Їцхака (1883—1950), іврит. Таким чином, у цьому виявився “максимальний акт модерністської опозиційності”, полеміка з європейським модерністичним проектом, що її представники так званого центрального модернізму не могли зрозуміти. Крім того, Бен-Їцхак своїм вибором мови закрити собі дорогу до модерністичного канону, який, втім, продовжував описувати себе, як по-справжньому малий, по-

справжньому міжнародний модернізм”.³⁶ Після великого теоретичного вступу про модернізм Чана Кронфелд досліджує феномен єврейського (писаного на івриті) модернізму в ХХ столітті.

Окрім теоретичних питань модернізму, центральними питаннями в цьому сенсі є питання канонізації і рецепції. Одна з таких праць — дослідження Сьюзен Кастильйо “Нотатки з периферії. Маргінальність у північноамериканській літературі і культурі” (1995), в якій авторка простежує закони, за якими в рамках певної літератури одні явища канонізуються, а інші маргіналізуються. Вона, зокрема, аналізує феномени таких авторів, як Едит Вортон (маргіналізована своєю жіночістю), Тенесі Вільямс, сприйняття якого американською критикою утруднилося з появою в його творах гомосексуальної тематики, чи авторів індіанського походження, маргіналізованих їхньою етнічною тематикою.

Якщо перейти до української літератури, то, хоч би з якого боку ми до неї підходили, ці аспекти аналізу могли б бути плідними. Якщо поглянути на нову українську літературу (після Івана Котляревського) як на широкий історико-культурний феномен або дискурс, то в ньому можна виявити декілька центрів і маргінесів. По-перше, існував зовнішній центр — російська література, до якої українська література впродовж довгого часу була провінційним і маргінальним додатком. По-друге, внутрішній центр формувався навколо ідеологічної доктрини народництва і його естетичної парадигми.

Якщо говорити про першу опозицію (російське/українське), то, хоча поняття “маргінес” і “провінція” вжито через кому, вони не однорідні, а скоріше навпаки — протилежні. Маргінес — продуктивний, провінція — безплідна. Маргінес передбачає динамічну опозицію, провінція — повторення.

У цьому сенсі цікаво розглядає українсько-російські літературні зв'язки в рамках теорії рецепції Григорій Грабович. “...Маргіналізація, — зазначає він, — чи не всього українського стає відвотною стороною наростаючої і щораз агресивнішої русифікації”³⁷.

За Грабовичем (що видається цілком справедливим), виникнення українського світу означало його маргіналізацію в рамках російського, яка завершилася повною автономією наприкінці ХІХ сторіччя, коли українська література почала шукати нові зразки і центри вже не на російському Сході, а на європейському Заході.

Маргіналізація в сенсі провінціалізації української літератури по відношенню до російської повторилася в радянський час, коли російське знову стало матрицею для оцінювання українського і коли загальнорадянська, тобто російська, критика розставляла оцінки всім, у тому числі українським літераторам.

Кінець ХХ століття знову приніс визволення від російського центру і знову поставив на порядок денний непрості стосунки з європейським центром.

У періоди автономізації, відламу від російського центру на перший план висуваються внутрішні парадигми літератури, формується її внутрішній центр (канон, офіційна лінія) і, відповідно, її маргінеси (деканонізаційні, авангардні, деструктивні тенденції).

Як уже згадувалося, модернізм, котрий завжди розпочинається на маргінесі традиційної або офіційної культури, у ХХ столітті був опозиційним і революціонізуючим спрямуванням, що поступово перевертає офіційний канон і в підсумковому сенсі стає справжнім центром.

Однак цим потенціал боротьби між центром і маргінесом далеко не вичерпується. Плідним було б подивитися на цю боротьбу з погляду жанрів і стильових течій. Дозволю собі гіпотезу, що серед жанрів української літератури поезія (романтизм) займає центральну позицію, а проза (реалізм) — маргінальну; за духом романтизм (який відповідає поезії) є центральним по відношенню до реалізму (прози).

В рамках канону класиків і канонічних стилів чоловіче письмо займає центральне, а жіноче — маргінальне місце. (Логоцентризм є фалоцентризмом. І це не лише висновок феміністок, а логічне похідне деконструкції). Цікаво було б дослідити центри і маргінеси у сфері сексуальності, те, чим активно займається західне літературознавство після Мішеля Фуко, тоді як українське літературознавство цнотливо відсуває саму тему у сферу повного мовчання або цілковитого маргінесу.

Канон з погляду боротьби центру і маргінесу

3-поміж понять, які, безперечно, пов'язані з ідеєю центру, які організують літературу, літературний процес за принципом співвідношення "центр — маргінес", чільне місце належить поняттю "канон". Канон завжди перебуває у центрі, він, влас-

не, і є центром, матрицею, за якою звіряються маргінеси. Бувають різноманітні канони: канон прізвищ, з яких складається так звана класична традиція, відповідно, канон текстів, які стоять за цими прізвищами. У межах жанрів — канон віршових форм у вірші і канон наративних форм у прозі і т. д. Усі ці канони, безперечно, пов'язані між собою. “Канонічний” означає “найкращий”, в ідеалі найкращі твори окремих літератур мають складати загальний канон так званої світової літератури. Однак уважний погляд на цей загальний канон демонструє, що він будується не за принципом охоплення всіх достойних, а за системою певних привілеїв.

Саме тому літературознавство останніх десятиліть поставило під сумнів такі універсальні чи псевдоуніверсальні поняття, як “світова література”, “європейська література”, “західний канон”. Адже неважко помітити, що з останніх випали цілі континенти, нації, культури, які дедалі голосніше вимагають зруйнування старих канонів або взагалі відмови від цього поняття. Крім того, зі “світової літератури” чи “західного канону”, за поодинокими винятками, випали твори жінок, які в останні десятиліття голосно висловлювали свою критику несправедливого канону, побудованого за принципом сексуальної винятковості. Йдеться про ще один зріз боротьби між центром і маргінесом, який можна назвати революцією маргінесу.

Отже, класичний канон критикується з погляду расових, етнічних меншин суспільства та їхніх культур, а також жінок. У дещо брутальному визначенні критиків канону і традиції останні складаються з “білих мертвих чоловіків”. Таким чином, щоб урятувати канон і саму літературу, яка у вигляді літератури “білих мертвих чоловіків” є нікому не цікавою, треба переосмислити традицію і поширити канон. Частина критиків, які представляють погляд “кольорової”, тобто етнічно не англосаксонської літератури, вимагають введення до “британського” канону чорних і білих письменників Південної Африки, Нігерії та інших колишніх колоніальних країн, вважаючи, що попередній канон англійських класиків, який складався винятково з білих письменників, мешканців Англії та носіїв англійської культури, є імперським. Відповідно, до американського канону мають увійти афро-американські письменники, а також представники латиноамериканських та інших меншостей, які поряд із білими письменниками творять сьогодні американську літературу.

Феміністична критика паралельно переосмислює існуючі канони у свій спосіб. Вона доводить, що письменниці-жінки були несправедливо вилучені з канону і повинні туди повернутися. Вона так само розглядає твори канонічних авторів (“білих мертвих чоловіків”) на предмет їхнього віковичного місогінізму або зневаги до жінок.

Абсолютно всі критики канону дотримуються погляду, що “Формування й ревізія літературної традиції і канону відображають ідеологічну боротьбу, а не природний естетичний лад”³⁸ (“Декolonізація традиції. Нові погляди на “британські” літературні канони ХХ ст.”, 1991). У цитованій монографії її автори так само твердять: “Якщо традицію розглядати як форму культурного імперіалізму, тоді ці есе намагаються деколонізувати літературну територію імперії”³⁹.

Ще один дещо глобальніший процес стосується “західного канону” в цілому. У його центрі стоять англomовні літератури, передовсім американська і англійська. До них прилягають так звані “великі” літератури, творені французькою, німецькою, іспанською, італійською мовами. Все інше — від Скандинавії до Португалії та слов’янських країн — це периферія, околиці канону і “великої” європейської традиції. Останнє десятиліття позначене розмиванням “західного канону”. Такі лауреати Нобелівської премії, як Воле Шоїнка (Нігерія), Дерек Волкот (Тринідад-і-Тобаго), Недін Гордимер (Південна Африка), Нагіб Магфуз (Єгипет) та інші показують не тільки бажання Нобелівського комітету бути політично коректним, але й реальну зміну “західного канону”.

Злам канону в західному літературознавстві збігся або став результатом зламу теорії. Як пише Алвін Кернан у книжці “Англійське зсередини і ззовні. Місця літературної критики” (1993) про сучасну теорію: “Ніщо не залишилося поза сумнівом, мабуть, ніщо не викликає довіри”⁴⁰. Він говорить про те, що там, де були “літературні твори мистецтва”, залишилося тільки те, що називається “текстами”, там, де раніше шукали складних значень, тепер — набір поламаних знаків, літературна критика стала полем інтелектуальної боротьби структуралістів, деконструктивістів, герменевтиків, феміністів, нових істориків, марксистів і представників “чорних” і “гей” напрямків⁴¹. Ще один симптом літературної кризи — зникнення кафедр літератури з американських університетів, на зміну яким прийшли кафедри культурології (де література розглядається лише як один із засобів структурування свідомості) і комунікацій — де художнє слово цілком позбулося своїх ко-

лишніх привілеїв і розглядається як засіб нагромадження і поширення інформації⁴². Як наслідок, спостерігаємо повне руйнування американського (адже йдеться передусім про нього) канону.

У тій самій колективній монографії патріарх американського літературознавства Леслі Фідлер зазначає, що одна з функцій літературних студій — визначення і збереження канону. В 30-х роках “нові критики” Джон Кроу Ренсом, Алєн Тейт і Ф.Р. Лівіс надихнули Фідлера на спробу створення безмежного і вічно мінливого мета-канону. Література в такому каноні мала бути не актом конформізму і покори визнаному авторитетові, а засобом виклику по відношенню до існуючого статус-кво. Але епігони модернізму знищили один канон, щоб створити ще один, значно догматичніший⁴³. Модерністський канон був наступний після вікторіанського. Після модерністського прийшов, на думку Фідлера, ще більш тоталітарний. Його створили учасники культурної революції 60-х років. Він складається за принципом “політичної коректності”, визначеної ліберальним академічним істеблішментом. Тому в ньому значно менше, ніж раніше, “мертвих білих чоловіків”, а письменники представлені за принципом раси, етносу, статі. В основі його не естетичний критерій, а моральний та ідеологічний.

Отже, маємо критику, яка руйнує канон, але маємо і критику, яка його захищає. До останньої належить ще один патріарх американського літературознавства, автор понад двадцяти фундаментальних монографій з американської, англійської літератур та теорії Гаролд Блум, який у 1994 р. видав книжку “Західний канон. Книги і школа віків”. Ця праця відкривається передмовою “Елегія канонів”. Власне, всі п’ятсот сторінок цієї праці є захистом канону від уже згадуваних вище його розхитувачів, серед яких найбільшої критики Блума заслужили послідовники Мішеля Фуко, представники найбільш модного тепер напрямку, який називається “новий історизм”, послідовники деконструкції, феміністичні критики, афроцентристи, марксистки. Усі вони, за визначенням Блума, належать до “школи опору”.

Теоретична передмова Блума заслуговує першочергової уваги. Отже, “початково канон означав вибір книжок у наших навчальних закладах”⁴⁴, і зміст цього поняття особливо не змінився. Той, хто читає, завжди стоїть перед вибором, що читати. Адже прочитати все — неможливо. Вибрати — значить визначити перевагу певного твору в порівнянні з інши-

ми. Ще одне визначення канону Блума: "...це вибір між текстами, які борються між собою за виживання"⁴⁵. Світський канон (адже йому передував канон релігійний) — тобто список визнаних чи найкращих авторів — існує в європейській культурі приблизно від середини XVIII століття.

На думку Блума, головний принцип канону — принцип селективності — будується за суворо артистичними критеріями⁴⁶. Його опоненти, проти яких, власне, і спрямована книжка, наполягають, "що у формуванні канону завжди грає роль ідеологія... вони йдуть далі і говорять про ідеологію формування канону, вважаючи, що створення канону (чи його збереження) є сам собою ідеологічний акт"⁴⁷. Блум рішуче не погоджується з такою ідеєю. Він вважає, що письменник входить у канон лише завдяки своїй естетичній силі. Естетична сила містить в собі "майстерність фігуративної мови, оригінальність, когнітивну силу, знання, багатство художньої мови"⁴⁸. "Хоч би чим був західний канон, він не є програмою соціального порятунку"⁴⁹.

Канон, за Блумом, не передбачає втілення моральних чеснот. Найбільші західні письменники підривають головні наші цінності. Як приклад, Блум наводить радість Данте, який у пеклі спостерігає муки своїх особистих ворогів, обскурантизм і антисемітизм Достоевського або егоманію Вордсворта.

Усі канони чи антиканони є елітарними. Це список або каталог книжок. Але це не просто книжки, а стосунки між книжками. Блум підходить до теми "мертвих білих чоловіків" і твердить, що Данте, Чосер, Шекспір, Сервантес, Монтень, Толстой, Ібсен, Кафка та інші, ті, що були білими чоловіками, без сумніву, не мертвіші від низки живих авторів, таких, як Маркес чи Пінчон, — претендентів до канону XX століття. Канон, за Блумом, це "ознака живучості", або життя.

"Західний канон", як він представлений в аналізованій праці, складається з 26 письменників. Це Шекспір, Данте, Чосер, Сервантес, Монтень, Мольєр, Мілтон, Семюел Джонсон, Гете, Вордсворт, Джейн Остен, Волт Вітмен, Емілі Дікінсон, Дікенс, Джордж Еліот, Толстой, Ібсен, Фройд, Пруст, Джойс, Вірджинія Вулф, Кафка, Борхес, Неруда, Пессоа, Бекет. Вони поділені за епохами: аристократичною, демократичною і хатою. Взагалі такий поділ на епохи запропонував свого часу ще Джамбаттиста Віко, однак у Віко вказаним трьома передувала ще одна — теократична епоха, яку Блум до "західного канону" не зараховує.

Хронологічно книжка починається від Данте і завершується Бекетом. Однак за змістом першим іде Шекспір, тому що він, на думку автора, є центральною постаттю “західного канону”, а відтак Шекспір упродовж книжки розглядається у зв'язку з усіма іншими членами канону. Блум вважає, що його добір авторів репрезентативний. Національні канони представлені ключовими постаттями. Чосер, Шекспір, Мілтон, Вордсворт, Остен, Дікенс, Вулф, Джордж Еліот для Англії; Монтень, Мольєр, Пруст — для Франції; Гете — для Німеччини, Данте — для Італії, Сервантес — для Іспанії, Толстой — для Росії, Вітмен і Дікінсон — для Сполучених Штатів, Борхес, Неруда — для Латинської Америки, Пессоа — для Португалії. Жанри так само представлені. Драматурги: Шекспір, Мольєр, Ібсен і Бекет; роман: Остен, Дікенс, Джордж Еліот, Толстой, Пруст, Джойс і Вірджинія Вулф. Поезія: Мілтон, Вордсворт, Вітмен, Дікінсон, Неруда. Доктор Джонсон — найбільший західний літературний критик. Фройд — один із найрепрезентативніших мислителів ХХ століття — розглядається як есеїст, письменник, якому, зокрема, належить оригінальне витлумачення Шекспіра. Нарешті, в каноні є жінки: Емілі Дікінсон, Джейн Остен, Джордж Еліот і Вірджинія Вулф.

До аристократичної епохи належать Шекспір, Данте, Чосер, Сервантес, Монтень, Мольєр, Мілтон, доктор Семюел Джонсон і Гете. Гете закриває епоху, тому що, на думку автора, він існує в наступній, демократичній епосі не завдяки своєму впливу на інших письменників, а сам по собі. Демократична епоха складається з Вордсворта, Джейн Остен, Волга Вітмена, Емілі Дікінсон, Чарлза Дікенса, Джордж Еліот, Льва Толстого та Генрика Ібсена. Нарешті, до хаотичної епохи потрапили Зигмунд Фройд, Марсель Пруст, Джеймс Джойс, Семюел Бекет, Франц Кафка, Вірджинія Вулф, Хорхе Луїс Борхес, Пабло Неруда і Фернандо Пессоа.

Всі двадцять шість членів канону пов'язані між собою або взаємними впливами, або витлумаченнями. Твори поєднані зв'язками героїв. Існують характери або головні образи, які стали основою канону. Так, Гамлет є основою Шекспіра, Беатриче — Данте, Дон Кіхот і Санчо Панса — Сервантеса. Центральний герой, який має архетипне значення як для творчості цього автора, так і для західної літератури в цілому, — це Сатана Мілтона, Альцест Мольєра, Фауст Гете, Хаджи Мурат Толстого, Пер Гюнт Ібсена і т. д. Усі ці герої мають одну спільну рису — неоднозначність, складність, амбівалентність. Усі вони далекі від моральної довершеності чи зразковості.

Прикласти до них визначення “позитивний — негативний” просто немислимо. Як уже зазначалося, канон для Блума — це передусім система взаємозв'язків, взаємовпливів між ключовими творами західної культури. В першу чергу зв'язок відбувається в сфері таких старомодних категорій, як “характер” і “стиль”. Так, Чосер пародіює Данте, а героїня “Кентерберійських оповідок” Чосера — *Wife of Bath* — вдова п'яти чоловіків — є попередницею шекспірівського Фальстафа. Мілтон полемізує з Шекспіром, як і доктор Джонсон. Толстой внесений до канону не як автор “Війни і миру” чи “Анни Кареніної”, а як автор “Хаджи Мурата” і безкомпромісний критик Шекспіра. Шекспірівський масштаб мають Вітмен і Дікінсон — єдині представники США у “західному каноні”.

Вордсворт дав напрямок модерній поезії, як вона існує вже двісті років. Джейн Остен заснувала модерну прозу. Канонічний роман представлений “Холодним домом” Чарлза Дікенса і “Мідлмарч” Джордж Еліот.

Хаотична епоха пов'язана з попередніми, в першу чергу з центром канону Шекспіром. Фройд не просто витлумачував Шекспіра, він навчився від нього неспокою, тривоги, а так само амбівалентності, нарцисизму, схизматичності людського “я”⁵⁰. Шекспірівський лейтмотив сексуальної ревності став центральним романним мотивом у Марселя Пруста. “Апокаліптична естетика” Вулф, для якої світ та людське існування є лише естетичним феноменом, — ще одна представниця хаотичної епохи. Вона належить до тих письменників, для яких мистецтво і є природою. Данте нашого століття — це, можливо, Кафка, а Фройд є його Монтенем. Якщо з приводу Вулф, Кафки, Джойса і Фрейда Блум не має сумніву, то щодо представників Латинської Америки — Борхеса, Неруди — і португальця Пессоа — деякі сумніви є. Власне, Блум не може сказати з упевненістю, хто саме — Борхес чи, наприклад, Алехо Карпентьєр, є найбільшим, найвпливовішим латиноамериканським прозаїком. У виборі критика саме вплив грає головну роль. Блум зазначає, що, можливо, Карпентьєр і більший прозаїк, але саме Борхес справив найбільший вплив на інших латиноамериканських письменників.

Безперечно, всі письменники, вибрані Блумом, є чудовими, першокласними митцями, хоча про багатьох із них, як про належних до найвищого канону, можна посперечатися. Чому Данте, а не Петрарка, чому Джордж Еліот, а не Гюстав Флобер, чому немає Франсуа Рабле, і нарешті, чому все-таки Борхес, а не Карпентьєр, і так далі, і так далі?

Попри те що книжка блискуче написана, вона не консолидувала “західний канон”, не захистила центр від повільного, але невпинного руйнування. Голоси послідовників Фуко, котрі, за словами Блума, протиставляють Шекспірові бібліотеку назв, звучать і надалі звучатимуть досить сильно.

Саме останні голоси можуть бути методологічною опорою сучасного українського літературознавства в його захисті одного з європейських маргінесів, яким залишається українська література. Глобальний процес деканонізації і знищення культурного центру вигідний для української літератури, яка може мріяти про своє місце в полі національних літератур, як це сталося з літературами Єгипту, Ізраїлю, Естонії, Нігерії та ін.

Крім того, українська література має свій канон, свій привілейований центр, який в останні роки зазнає серйозного тиску з боку традиційних маргінесів. Сьогодні українська література переживає процес зламу цього центру, або старого канону, і вироблення нових критеріїв його побудови. Український канон, яким він склався на кінець 1980-х років, був передовсім колоніальним. Колоніальність полягала в тому, що все в ньому будувалося за певною матрицею, певним зразком, яким служила російська література. Схожість на російського автора (“Шевченко — український Пушкін”), визнання серед російських авторів — ці та інші ознаки вважалися першорядними в побудові українського канону. Колоніальний канон є, безперечно, ідеологічним каноном. Однак ідеологічними залишаються і спроби його трансформувати. Навіть коли ті, що провадять таку роботу, вважають, що творять канон винятково за естетичними принципами.

Загалом побудова канону за естетичними критеріями є дуже складним завданням, адже саме поняття естетичного критерію в абсолютизованому вигляді є так само ідеологічним, політичним. (Повне виключення ідеології є свого роду ідеологією.) Крім того, так званий “чисто естетичний” критерій є дуже широкою категорією. Наприклад, у Блума основа канону, або його “естетичний критерій” — це складність, амбівалентність, невичерпність людського характеру і самого життя, як вони представлені літературою.

Примітки

¹ Каганский В. Вопросы о пространстве маргинальности // Новое литературное обозрение. — 1993. — №. 3.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 330.

- 3 *Леві-Строс К.* Структурна антропологія. — К, 1997. — С. 134.
- 4 Там само. — С. 146.
- 5 *Деріда Ж.* Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 462.
- 6 Там само. — С. 463.
- 7 Там само.
- 8 Там само. — С. 465.
- 9 Там само. — С. 466.
- 10 Там само.
- 11 Там само. — С. 460.
- 12 Там само. — С. 471.
- 13 *A Derrida Reader. Between the Blinds.* Ed. By Peggy Kamuf. — New York, 1991. — P. 146.
- 14 *Derrida J.* *Tympan // Margins of Philosophy.* — University of Chicago Press, 1982. — P. 10.
- 15 Там само.
- 16 Там само. — С. 14.
- 17 Там само. — С. 16.
- 18 Там само. — С. 23.
- 19 Там само. — С. 29.
- 20 *Castillo S. P.* *Notes from the Periphery. Marginality in North American Literature and Culture.* — Peter Lang, 1995. — P. 3.
- 21 Там само. — С. 26.
- 22 *Фуко М.* Наглядати і карати. — К, 1998. — С. 30.
- 23 Там само. — С. 31.
- 24 Там само. — С. 39.
- 25 *Фуко М.* Археологія знання. — К, 1996. — С. 13.
- 26 Там само. — С. 24.
- 27 *Мукаржовський Я.* Мова літературна і мова поетична // Слово. Знак. Дискурс. — С. 329.
- 28 Там само. — С. 331.
- 29 *Дарнтон Р.* Высокое просвещение и литературные низы в предреволюционной Франции // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 3. — С. 70.
- 30 Там само.
- 31 *Живов В.* Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 3.
- 32 Там само.
- 33 *Deleuze G, Guattari F.* *Kafka: toward a minor literature.* — University of Minnesota Press, 1986. — P. 16.
- 34 Там само. — С. 17.

- 35 *Kronfeld Ch.* Oh the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics. — University of California Press, 1996. — P. 2.
- 36 Там само. — С. 17.
- 37 *Грабович Г.* До історії української літератури. — К., 1997. — С. 128.
- 38 *Decolonizing Tradition. New Views of Twentieth-Century "British" Literary Canons.* Ed. by Caren R. Lawrence. — University of Illinois Press, 1991. — P. 2.
- 39 Там само. — С. 2.
- 40 *Kernan A.* Helpful Things to say about literature in a time when all print institutions are breaking down // *English Inside and Out. The Places of Literary Criticism.* — Routledge, New York and London, 1993. — P. 18.
- 41 Там само. — С. 18.
- 42 Там само.
- 43 Там само.
- 44 *Bloom H.* The Western Canon. The books and school of the ages. — New York, Riverhead books, 1995. — P. 15.
- 45 Там само. — С. 19.
- 46 Там само. — С. 21.
- 47 Там само.
- 48 Там само. — С. 28.
- 49 Там само.
- 50 Там само. — С. 366.

1999

ПАРАДОКСИ ГЕРТРУДИ СТАЙН

За життя твори Гертруди Стайн виходили малими тиражами в некомерційних видавництвах, що спеціалізувалися переважно на публікації авангарду. Сьогодні її п'єси не ставлять, а романів ніхто не читає. Есе й лекції, щоправда, вивчають спеціалісти з культури модернізму. От перший парадокс Гертруди Стайн. Ім'я письменниці, читаної у всьому світі, коли експертів, завжди називається в ряду найвідоміших, найвищих імен модернізму.

Внесок Гертруди Стайн у мистецтво модернізму справді колосальний. Вона не створила його шедеврів, однак упродовж десятиліть була його пророком і осердям. Вона не просто була там, де творилося нове, воно творилося навколо неї, живлячись її естетичними й філософськими ідеями, вона впливала на це нове, задаючи його координати і напрямки.

Вона народилася в невеличкому містечку в штаті Пенсильванія у забезпеченій та освіченій німецько-єврейській родині. Навчалася в Гарвардському університеті, де вивчала медицину та психологію. 1903 р. разом із братом Лео — так само гарвардським естетом — переїхала до Парижа, маючи з собою недописаний роман, який вийшов 1909 р. під назвою “Три життя”.

Гертруда Стайн була далеко не єдиною американською письменницею, яка поїхала робити літературну кар'єру до Європи. Її еміграція була не політичною, не економічною, а естетичною. Америка початку ХХ століття не була країною богемі. Її література — солодке вікторіанство в поезії, реалістичні епопеї в прозі — видавалася застарілою, не відповідною духові нового часу. Треба було прискорювати прихід ХХ століття. І от другий парадокс — Гертруді Стайн, а також Езрі Павнду, Т. С. Еліоту, а пізніше Гемінгвею та багатьом іншим творення модерної американської літератури видавалося можливим лише в Парижі. Стайн вважала, що її співвітчизники просто не мали іншого вибору. Вдома вони не могли писати кни-

жки й малювати картини, вдома вони могли стати хіба що дантистами. Європа ж давала їм клімат експерименту та творчої свободи. (Минуло сто років, і напрям літературного руху змінився: сьогодні письменники знають, що світове визнання починається в Америці, й саме туди прямують з усіх країн і континентів.)

Переїхавши до Парижа, Гертруда Стайн опинилася в центрі мистецького салону Пікасо й Матиса. Вона заохочувала цих тоді ще невідомих художників у їхніх артистичних шуканнях, а сама намагалася висловити словом те, що кубісти робили на полотні.

Інше джерело її творчості було американським. Гертруда Стайн розробляла свій стиль автоматичного письма, спираючись на ідеї свого вчителя з Гарварду Вільяма Джеймса. “Свідомість є рікою, потоком моментів”, — писав Джеймс в “Основах психології” (1890). Стайн прагнула відтворити свідомість як потік, а час як фіксацію швидкоплинних моментів. Текст є колажем, а не лінійним викладом подій, як було в класичній прозі. Журналістика, на думку Стайн, вбила літературу подій. Література мусить фіксувати не події, а саме рухи свідомості.

Експерименти письменниці втілилися у велетенських текстах: “Творення американців” (1906—1911), “Ніжні гудзики” (1914), “Портрети” (1908—1912) та ін. У процесі своєї еволюції Стайн рухалася до абстракціонізму, цілковитої руйнації традиційних прийомів письма. Про доступність своїх творів для читачів вона геть не дбала. Вона руйнувала традицію американської прози, щоб на її місці витворювалася нова культура, хай навіть створена не нею, а її послідовниками.

У 20-і роки в її домі збиралися американські автори нового покоління. На її паризьку квартиру на Рю де Флер, 27, яка стала місцем літературного паломництва, приходили Ернест Гемінгвей, Френсіс Скотт Фіцджералд, Торнтон Вайлдер. Саме звертаючись до них, молодих американських блукальців по європейських землях, вона сказала знамениті слова: “Ви всі — втрачене покоління”, — які стали епіграфом до роману Гемінгвея “І сонце сходить”. А конкретно Гемінгвею вона сказала: “Почни спочатку й сконцентруйся”. Вона вчила його лаконічного місткого речення, економності художнього вислову, тобто чогось цілком протилежного до того, що робила сама. І в цьому — третій парадокс Гертруди Стайн.

Четвертий парадокс пов'язаний з фемінізмом. Вона була учасницею ще одного паризького салону — групи “Лівого бе-

рега”, де збиралися письменниці лесбійської орієнтації, хоча ні до цієї течії, ні до фемінізму прямого відношення Стайн не мала. Мабуть, вона просто не могла не бути там, де підривалися основи. І все ж деякі ідеї Стайн дозволяють називати її однією з предтеч постструктурального фемінізму. “Те, що говорить жінка, — правдивіше за те, що говорить чоловік”, — підкреслювала вона.

Модернізм уже став літературною історією. Ми знайомимося з ним і його метрами запізно. Донедавна в нас модерністів не дозволяли не те що друкувати — навіть згадувати. За рівнем забороненості вони майже прирівнювалися до дисидентів-націоналістів. Чому? В чому полягала політична небезпека та інтелектуальна загроза цих езотеричних авангардних текстів? Небезпека кубістичних полотен Пікасо й Брака? Або тисячосторінкових абстракцій Стайн? Яким чином вони підривали суспільство “розвинутого соціалізму”? Тих, що забороняли, вже не питаєш. Вони зникли, розвіялися як дим. Тим часом Гертруда Стайн, її учні й послідовники — вороги всякої класики та традиції — стали класиками. Ще один парадокс або урок літературної історії.

1999

РОМАН ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ПРОВОКАЦІЯ

Наприкінці 20-х років українська література пережила радикальну подію, порівнювану лише з появою “Катерини”. В XIX столітті народилася українська поезія, в XX, в третій його декаді, після довгих мук нарешті народився український роман. Здається, в один момент застаріли народницькі побутові епопеї та солодкаві історичні романи, а разом із ними сентиментальна поетичність, орнаментальність, моралізаторський пафос та всі інші романтичні спадки української прози XIX віку. Їхнє значення, щоправда, не можна недооцінювати: без сентиментальних Марусь і не менш сентиментальних повій, без волів і Кайдашевих сімей, без вичулених феміністок Кобилянської та мрійливих страждальців Яцківа, без психологічних ескапад Винниченка не з’явилися би Микола Хвильовий та Валер’ян Підмогильний.

І справді, після “Санаторійної зони” (1924) та “Міста” (1928) писати як колись стало ознакою поганого смаку і тону. Звичайно, жодна літературна зміна не є моментальним актом, модернізація (а саме так найкраще назвати те, що сталося з українським романом) визрівала зсередини, поки література опановувала різні мови, стилі, шари життя, почуттів і мислення.

Однаке творців нового роману — новаторів, модернізаторів, революціонерів прози — в короткий проміжок 20-х років було не два, а три. Окрім Хвильового та Підмогильного, існував ще Віктор Петров, їхній сучасник і майже ровесник (він народився 10 жовтня 1894 р. в Катеринославі), однак людина цілком іншої біографії та мистецької долі. Того ж самого 1928 р., коли завершувалася знаменита літературна дискусія, головним героєм якої був Хвильовий, коли “самозліквідувалося” ВАПЛІТЕ, коли в харківській “Книгоспілці” вийшов роман Підмогильного “Місто”, в київському видавництві “Сяйво” з’явився перший роман Віктора Петрова “Дівчина з ведмедиком”, підписаний ім’ям В. Домонтович. У наступні два роки

Петров опублікував біографічні романи “Аліна й Костомаров” (1929) і “Романи Куліша” (1930), обидва під власним прізвищем. Критика сприйняла “Дівчину з ведмедиком” кисло, хоча не громила. А Петров, не переставши писати художні твори; публікувати їх обачно припинив. Можливо, й через закриття приватних видавництв, зокрема “Сяйва”, де планувався до виходу наступний його роман “Доктор Серафікус”.

Як склалася доля Хвильового, Підмогильного, та й цілого їхнього покоління, відомо: цих упродовж довгого часу заборо- нених, а потім, на початку 90-х років, ентузіастично відкритих письменників уже давно канонізовано й досить непогано вивчено. Творчість Віктора Петрова, відомого також за псевдонімами В. Домонтович і Віктор Бер, залишається мало зною, навіть загадковою. Його літературна й життєва доля була зовсім інакшою і значно складнішою. Він паралельно прожив декілька цілком відмінних життів, які не лише не перетиналися між собою, а немовби заперечували одні одних.

Підмогильний та Хвильовий, користуючись означенням Петрова, якого він ужив до Чупринки, Вороного, Самійленка, Олеся, були автодидактами, — він же був професором. В українській літературі це автоматично відсувало на маргінес. Однак маргінальна позиція в літературі його, здається, влаштувала. Адже вже наприкінці 20-х він вважався найяскравішою постаттю серед молодого покоління науковців Академії наук. Сьогодні можна з певністю сказати, що він справив відчутний вплив на декілька гуманітарних дисциплін: етнографію, антропологію, археологію, літературознавство. Підмогильний і Хвильовий були передовсім письменниками, Петров був передовсім науковцем, який забавлявся літературою як екстравагантним хобі.

Його органічним середовищем в українській літературі стали неокласики, котрі, як і Петров, мали добру освіту й поєднували професійні наукові заняття з літературними. З Миколою Зеровим Петрова познайомив Павло Филипівич у кінці 1918-го чи на початку 1919 р. Петров часто заходив до журналу “Книгар”, що його редагував Зеров, потім, у 1922—1923 рр., вони разом учителювали в Баришівській трудовій школі на Київщині. Пізніше обоє працювали в Академії наук. Згодом, уже після війни, Петров одружився з удовою репресованого й розстріляного Зерова Софією. Найближчі стосунки пов'язували Петрова з Максимом Рильським. Із Филипівичем 1925 р. виношувався спільний проект видати збірку прози неокласи-

ків. Зрозуміло, чому Юрій Шевельов пізніше назве Петрова-Домонтовича “шостим у гроні”.

Неокласики вийшли з середовища Київського університету. Їхніми науковими школами були семінари професорів Володимира Перетца та Андрія Лободи. Тут, на історико-філологічному факультеті, у відділі слов'яно-російської філології (по закінченні Холмської гімназії 1913 р.) навчався Віктор Петров. Після закінчення університету в 1918 р. його було залишено при університеті як професорського стипендіата. Це означало, що він мав готуватися до посади професора російської мови й літератури. Він залишався стипендіатом до реструктуризації університету в Інститут народної освіти, яка відбулася 1920 р. Для заробітку викладав у двох київських навчальних закладах: російську мову — в гімназії Ремезова та українську мову й літературу — в учительській семінарії.

В університеті Петров брав участь у фольклористичному семінарі Андрія Лободи. Це до великої міри вплинуло на вибір першої наукової кар'єри в галузі етнографії і привело його в Етнографічну комісію Української Академії наук, якою так само керував академік Лобода. В ній Петров працював чи то від 1918-го, чи то від 1924 р. (і першу, й другу дату назвав сам Петров, який в автобіографічних довідках часто подавав про себе різну, подеколи взаємозаперечну інформацію). Через хворобу академіка Лободи і, звичайно, завдяки своєму адміністративному хистові Петров від 1927 р., по суті, керував усією роботою Етнографічної комісії, крім того, писав і публікував численні студії з етнографії, за які того ж 1927 р. отримав срібну медаль Всесоюзного географічного товариства.

Комісія провадила величезну роботу, випускала два періодичні видання, мала чимало працівників і тисячі кореспондентів по Україні. В кінці 20-х комісії велено було зосередитися на фольклорі радянських трудящих, будівників Дніпрельстану, наприклад, однак сам Петров працював над значно серйознішими темами: “Українські народні легенди про неплідну матір та ненароджені діти”, “Українські народні варіанти легенди про злих жінок”, “Міфологема сонця в українських народних віруваннях” тощо.

Паралельно він займався літературознавством, на початку 20-х написав низку вкрай цікавих досліджень про Григорія Сковороду, дещо пізніше — про Пантелеймона Куліша. 1929 р. у Збірнику Академії наук вийшло його фундаментальне дослідження “Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість”. За нього він 1930 р. отримав докторат від Ака-

демії наук, яка після ліквідації університетів дістала право надавати науковій ступені. Його опонентами були Перетц та Лобода.

Але найбільше в передвоєнні роки Петров займався археологією. Він часто виїжджав в експедиції. В широкому діапазоні його тодішніх археологічних зацікавлень на перше місце можна поставити дослідження й кодифікацію так званих “полів поховань” зарубинецької та черняхівської культур. Йдеться про могильники коло сіл Зарубинці та Черняхів на Київщині й аналогічні пам'ятки в інших місцях України, щодо походження яких (слов'янського чи германського) точилася наукова та ідеологічна полеміка. Під редакцією Петрова мав вийти багатотомний “Корпус” пам'яток культури “полів поховань”. Війна не дала завершити проект, однак через двадцять років ці дослідження стануть фундаментом для його праці “Етногенез слов'ян”.

Він писав і з етнографії, і з літератури, і з філософії, проте написане часто лягало до шухляди. (В короткій автобіографії, поданій 1945 р. до Українського Вільного Університету, Петров зазначив, що є автором “до 200 друкованих праць”.)

Здається, становище Петрова не надто відрізнялося від того, в якому на переломі 20-х опинилося чимало з його колег — письменників і науковців. Почалося цілеспрямоване нищення української інтелігенції. Для Петрова певні загрозові сигнали пролунали в 1928 р. Це був рік розгрому Академії наук, де він мав достатньо впливову посаду. Розгром почався з того, що офіційно називалося перевиборами Президії. Втратив посаду віце-президента й голови Управи Сергій Єфремов, не було затверджено на неодмінного секретаря Агатангела Кримського, поза керівництвом опинився Михайло Грушевський. 1928 р. проходив під знаком “викриття” Єфремова, дещо пізніше почалося “викриття” Кримського, в якому, за офіційною інформацією, взяв участь Петров, запланувавши велику статтю, чи навіть брошуру, “Науково-політична діяльність А. Кримського”, — але, щоправда, не дописав і не надрукував її.

Участь у кампанії проти Кримського була відходом від принципів, якщо вони існували. Однак усний виступ проти Кримського, очевидно, не переконав владу в лояльності Петрова. 1929 р., згадувала Полонська-Василенко, Петров отримав запрошення на з'їзд філологів до Праги, але Народний комісаріат освіти, якому підлягала академія, не дав дозволу на подорож. Яким було тоді його формальне становище, добре

видно з офіційного документа — резюме комісії, котра 1930 р. проводила чистку апарату Академії наук: “Зняти з керівника Етнографічної комісії за допущення політичних вивихів та перекручень як у своїх деяких працях, так і в деяких матеріалах комісії. Зважаючи на визнання своїх помилок, а також зважаючи на його громадську активність за останній час, — залишити Петрова В. П. на некерівній посаді наукового співробітника в Комісії етнографії”. Хмари розвіялися, загроза лишилася. Очевидно, в цей час почалася співпраця Петрова з режимом. Він друкував кон’юнктурні статті російською мовою на зразок: “Буржуазна фольклористика і проблема стадіальності”, в ідейну суть яких, очевидно, не вірив, але вправно імітував риторику “марксистсько-ленінської методології”.

В січні 1941 р. Петрова призначили директором Інституту фольклору. В цій ролі він організовував евакуацію інституту на Схід, тим часом сам опинився в окупованому німцями Харкові, найвірогідніше, в ролі радянського шпигуна. Редагував “Український засів”, у якому в 1942—1943 рр. надрукував роман “Без ґрунту”. В 1943 р. Петров у Львові, в 1944—1945 — в Берліні. В обох містах він працює в українських наукових інституціях. З початком академічного та мистецького життя в таборах ді-пі (displaced persons) Петров став однією з найважливіших його постатей. Він викладав в Українському Вільному Університеті та в Богословській академії в Мюнхені, був одним із засновників Мистецького українського руху, працівником видавництва “Українська трибуна”, членом редакції журналу “Арка” та ін. Видав два романи: “Доктор Серафікус”, нібито написаний в 1928—1929 рр. і перероблений у 40-х (1947), і книжковий варіант “Без ґрунту” (1948), чимало оповідань і десятки статей на різноманітні теми — від кризи модерної фізики до антропології і творчості Тараса Шевченка. Він виявляв неймовірну активність, працював за трьох і навіть офіційно потроївся: його художні твори виходили за підписом В. Домонтович, філософські — за підписом Віктор Бер, а літературознавчі, етнографічні, антропологічні — за підписом Віктор Петров.

У Німеччині Петров перебував майже п’ять років. Близьким друзям видавалося, нібито він чогось боявся. Коли українці почали отримувати візи до США та Канади й масово виїжджати з таборів, він планував виїхати якнайдалі, можливо, до Латинської Америки; але 18 квітня 1949 р. за загадкових обставин зник із Мюнхена, в якому мешкав.

В еміграції не бракувало різних гіпотез із приводу зникнення Петрова: від версії, що його вбили радянські агенти, до версії, що його вбили бандерівці. Вважаючи його покійним, Шевельов у спогадах назвав Петрова “найбільшою інтелектуальною постаттю серед української еміграції”. Проте 1955 р. з виданої у Москві книжки Олександра Монгайта “Археологія в СРСР”, а саме — з іменного покажчика археологів, на Заході стало відомо, що Петров перебуває в Радянському Союзі. Новина шокувала його колишніх друзів; еміграційна преса тим часом зреагувала на це відкриття статтями про “юду” і “зрадника”.

А сам Петров 1956 р. з'явився в Києві, прибувши нібито з Москви, й почав працювати в Інституті археології. Життя почалося втретє. Домонтович і Бер назавжди зникли, як і пов'язані з цими іменами творчі іпостасі. Петров сконцентрувався на археології.

Очевидно, його становище було двозначним. Він працював в академії, однак його наукові звання були анульовані. 1966 р. його нагородили військовим орденом і присудили ступінь доктора філологічних наук за сукупністю праць. Він видав декілька нових досліджень. 1968 р. в Москві російською мовою опубліковано “Підсічне землеробство”, а в Києві — монографію “Скіфи. Мова і етнос”. Праця “Етногенез слов'ян. Джерела, етапи розвитку і проблематика” вийшла 1972 р. посмертно: Віктор Петров помер 1969 р. й був похований у Києві на військовому кладовищі.

1988 р. видавництво “Сучасності” в Нью-Йорку видрукувало три томи прози Петрова (упорядником був Юрій Шевельов), зазначивши ім'я автора як “В. Домонтович”. Величезну кількість розкиданих по періодиці наукових праць Петрова поки що не зібрано в окреме видання.

Досі не має відповіді запитання, чи був Петров радянським шпигуном у 1941—1949 рр. і в чому в такому разі полягали його завдання. (Якщо справді був, то дуже своєрідним: окрім усього іншого, він 1944 р. написав книжку “Українські культурні діячі — жертви більшовицького терору”. Її надрукувала 1959 р. на своїх сторінках “Українська літературна газета”, — це була одна з перших в українській культурі книжок, яка так фахово й переконливо аналізувала тоталітарну систему й механізм її репресивного апарату.) Питання про шпигунство заступило важливішу проблему, а саме: видання та вивчення багатогранної наукової та літературної спадщини Петрова. Адже навіть вибіркове з нею знайомство переконує, що перед

нами один із чільних українських прозаїків ХХ століття, а також ключова постать нашої гуманітарної науки цього ж самого періоду.

Петров залишається загадкою, ребусом, своєрідним сфінксом чи навіть Мефістофелем української культури. Те ж саме можна сказати про Домонтовича — його літературну креатуру. Мало не кожен Домонтовичів рядок містить парадокс, виклик, провокацію. Це письменник, який в уста героя першого ж свого роману вкладає слова про те, що “мораль є справою звички”, і якого в архетипальному сюжеті про Ісуса та апостолів найбільше приваблює механізм зради (оповідання “Апостоли”). Він — науковець — оголошує: “Кожен учений — труп”, — і довго насміхається над безплідним накопичуванням приміток і бібліографій, що називається наукою. Він, який мав би з дитинства засвоїти любов до “вишневих садків” і “річок Роставиць”, пише: “Я не люблю природи, якою вона є. ... Краєвид повинен розкриватися з тераси ресторану. Природа повинна бути подана при столикові кав'ярні...” Нарешті, він, який мав би сумувати над долею Катерини, милується своєю героїнею Зіною, котра говорить: “...кохання є спосіб звільнитись од шлюбу, одруження, родини — всього, що зв'яже й може зв'язати мене і волю...”

Остання фраза потребує невеликого коментаря. В прозі 20-х років тема сексуальності за популярністю поступалася лише темі політики. Однак Зінина версія жіночої сексуальної поведінки звучить значно провокативніше за еротичні фантазії Марти з “Невеличкої драми” чи доступність Аглаї з “Вальдшнепів”. І хоча Іполит Михайлович Зіни не розуміє, проте її дуже навіть добре розуміє Домонтович. Він захоплений жінками, котрі зневажають сентименти й прагнуть позбутися “невинності”. З погляду класичної української літератури Зіна, Вер, Лариса уособлюють суцільну антижіночість, емоційну стриманість, негідність фальшивим умовностям моралі. Надмір як лицемірних умовностей, так і емоцій (зокрема в літературі) Домонтович вважав за фатальну ваду й життя, й літератури.

Та все ж його інтелектуальна проза має акцент інтимності. Вона вражає очевидними паралелями з тим образом самого Петрова, який складаємо з уламків його біографії. Ось портрет: “Я — масивний і огрядний у синьому піджаку, в золотих окулярах, респектабельний і певний себе” (“Без ґрунту”). А ось професійні риси: Іполит Миколайович Варецький, інженер-хімік, колекціонер рідкісних видань та автор доповіді

про українських інтролігаторів XVII віку ("Дівчина з ведмедиком"), Василь Хрисанфович Комаха, професор ІНО, автор книжки "Особливості синтакси грецьких написів у лапідарних пам'ятках північного Причорномор'я" ("Доктор Серафікус"), нарешті, Ростислав Михайлович, консультант Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва — головний авторитет України з питань архітектури ("Без ґрунту"). Численні розмірковування цих професорів і вчених на різні теми за стилем дуже скидаються на статті самого Петрова. Вставні есе, яких дуже багато в його романах, іноді мають концептуальне пов'язання з інтелектуальною колізією твору (як-от про Мак'явеллі з "Дівчини з ведмедиком" або мотив музики Шимановського в "Без ґрунту"), а іноді це просто блискучі інтелектуальні начерки, пришиті до канви оповіди білими нитками. Однак органічність тексту не турбує автора, тому зайвих для сюжету інтелектуальних відступів у його прозі безліч. Вони надають їй вигляду синкопованого ритму та ексцентричності — саме таких ефектів, здається, і прагнув автор.

Існує колосальна спокуса перекинути міст між автором і його героями. Петров вважав, що Микола Костомаров наділяв своїх героїв рисами характеру, притаманними йому самому. "Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе", — зазначалося у зв'язку з Костомаровим. Аналогічне, мабуть, можна сказати і про самого Петрова в ролі Домонтовича. Адже він теж зашифровував себе в своїх романах. Він загалом страшенно любив тему масок, гри, текстів-шифрів. Зашифровування було формою саморефлексії. Література давала свободу самовияву, немислиму в науці. І річ не лише в небезпеках часу, а в особливостях авторського письма. Роман був дзеркалом, у якому автор з інтересом роздивлявся себе самого, змінюючи маски.

Всі три інтелектуальні романи Домонтовича є любовними романами. Що може бути кращою темою для філософського аналізу, ніж людські почуття, людська сексуальність і людські умовності, які оточують те й друге? Найпарадоксальнішими типами є, звичайно, герої-чоловіки Домонтовича, яких із погляду традиційного роману легше назвати антигероями й антикоханцями. Найекстравагантніший герой-коханець — це, звичайно, Комаха-Серафікус, про якого автор раз у раз зазначає: "Величезне тіло Комахи і його червоне, голене, квадратове обличчя здавалося купою м'яса". Однак саме він — ця купа м'яса, цей ненормальний професор, який перед сном п'є холодну воду з цукром, щоб не завдавати собі клопоту заварю-

ванням чаю, — переживає серафічний духовний шлюб із художником Корвиним, роман із Тасею, який відбувається винайково в його уяві, саме він, майже як герой Набокова, закоханий у п'ятилітню німфетку Ірцю, саме він переживає “скупе, голе, схематичне” кохання з Вер, котре нагадує “кістяк скрипки на картинах Пікасо”. І, звичайно, всі ці почуття нікуди не приводять його, тому й роман завершується на невизначеній ноті.

Як любовні романи, твори Домонтовича провокативні своєю несентиментальністю. Вони еротичні не зображеннями голого тіла, а напругою почуттів і ситуацій. Любов у них завжди незвершена, приречена цілком із філософського погляду: в ній немає нічого надійного, кохання не лише не тривке, а й деструктивне. Всяке почуття з екзистенційного погляду приречене на крах. І водночас воно гостре й прекрасне тим, що дає солодко-гірке розуміння фінальності, як у славетному вірші Рильського про “червоні яблука”, в якому є рядок: “Я піду і, може, більше не прийду”.

Чоловіки-герої Домонтовича складають тип і з іншого погляду. Автор усіяко підкреслює їхню раціональність, бо тільки раціональна людина може бути сучасною. Недарма Варецький передовсім інженер, а Комаха викладає наукову організацію праці. Але герої Домонтовича настільки раціональні, що ця раціональність стає самодеструктивною. В примітці до розділу з “Доктора Серафікуса”, який друкувався 1946 р. в журналі “Рідне слово”, автор підкреслював, що в образі героя він “змалював образ “технічної людини”, дав один із можливих варіантів людини, що втілює в собі “асоціальний техніцизм”, абстраговану фаховість”. Отже, в тому, що Серафікус є своєрідний український “гомо фабер”, Домонтович бачив актуальність роману в “наш час” — тобто в 40-і роки. Ця актуальність не зменшилася і в наш час, через п'ятдесят років після написання роману. Адже техніцизм цивілізації лише збільшився в незліченну кількість разів.

Але, звичайно, техніцизм не є вичерпною характеристикою протагоністів Домонтовича. Вони роздвоєні. З одного боку, вони раціональні та логічні, з другого боку, їхня поведінка межує з ірраціональністю, абсурдом, майже божевільям. Тому тінь забороненого, але докладно прочитаного Фрейда падає на окремі ситуації цих романів. У них ніколи немає однозначних почуттів або оцінок. Це завжди любов/ненависть, це завжди суперечлива інтрига, це завжди аргумент, побудований за принципом: з одного боку... з другого боку... Всі ге-

рої — бібліофіли, однак страждають на втому від книжок. Усі пишуть, однак не люблять слів, знаючи їхню зрадливість і неточність. Усі вже усвідомили істину, що її на цей момент не проголосили ні Гайдегер, ні Барт, а саме — що не ми пишемо мовою, а мова пише і говорить нами.

Попри цю приреченість на залежність від мови, вони займаються науковою працею. Остання — вищий вияв раціональності. Є лише знання, і жодних сентиментів. Але саме знання, інтелект породжують неприкаяне безгрунтянство, самотність, хиткість морального фундаменту. За логікою автора, втрата ґрунту стає особливо зрозумілою, коли Ростислав Михайлович (а разом із ним, вірогідно, й Петров) десь у середині 30-х приїжджає у відрядження до рідного міста Дніпропетровська. Парадоксально, але саме в рідному місті остаточно втрачає сенс поняття “рідного”.

В усіх романах Петрова дія відбувається в ретельно виписаному інтер'єрі помешкання, в ресторані (з ресторанных сцен можна збагнути, що автор — справжній гурман і експерт у напоях), на міській вулиці. “Без ґрунту” за топосом роман дніпропетровський; два інші — “Дівчина з ведмедиком” і “Доктор Серафікус”, — з їхніми вулицями, ресторанами, букіністичними крамницями, трамваями, Трухановим островом (добрим місцем для еротичних мандрівок) і “кінами”, — цілком то київські. У Петрова любов до цього міста є не завойовницькою, як у Підмогильного, а природною. Ця відмінність між двома урбаністами має не одне пояснення, однак передовсім її зумовили кілька десятків кілометрів між Катеринославом, де народився Петров, і селом в околицях Катеринослава, в якому народився його земляк Підмогильний.

Тільки в місті герої Петрова і він сам можуть почуватися більш-менш щасливими. Хоча щастя вони не здатні досягнути із суто концептуальних причин. Щастя є неможливістю, як і кохання, шлюб, батьківство, насолода від праці. Можна шукати політичних причин цієї неможливості в обставинах часу — і це, звичайно, буде правомірним, проте це так само глобальна філософська неможливість, що дозволяє зарахувати Домонтовича до європейських письменників-екзистенціалістів. Як екзистенціаліст, Домонтович міркує про сутність людини, поставленої поза історією і суспільним буттям, про множинність її ідентичності, про плинність часу та релятивність істини, про абсурдність життя та нездійсненність свободи. Тому всі його герої в свій спосіб проживають цілий спектр екзистенційних станів, серед яких тривога, нудьга, не-

певність, навіть невроз, які з часом знайдуть своє втілення на сторінках Камю і Сартра.

Любов до міста, красивих речей, рідкісних книжок і добро-го вина пом'якшує трагізм романів Домонтовича. Як філософ він позбавлений оптимізму, віри в гуманістичні цінності, — після Ніцше це звучало б просто непристойністю. Але Домонтович є водночас іще й естетом, навіть гедоністом. Крім того, він знає, що найкраща зброя проти песимістичного надри-ву — це іронія.

Іронічні коментарі до літературного життя та чільних мис-тецьких і наукових постатей часу є чи не найбільшою прово-кацією для звиклої поважати своїх класиків української літе-ратури. Коли на маргінесі художньої оповіді з'являються реал-льні постаті, то коментар є завжди несподіваним. Відтак Риль-ський у “Дівчині з ведмедиком” згадується як підтвердження тези, ніби поети не мають потреби в бібліотеках, та як експерт у виборі тістечок; академік Яворницький у “Без ґрунту” (Данило Йванович Криницький) — це постать, тотально загуб-лена в часі, “худорлявий дідусь в золотих окулярах, у чорно-му сурдугі, білій пожевклій краватці та в такому ж пожевкло-му прямому стоячому комірці, що їх носили років 40—50 то-му”; поет Філянський (Арсен Петрович Витвицький) — ще бі-льше загублений, зворушливий і смішний. А ось саркастич-ний портрет не названого, але легко впізнаваного Сергія Єф-ремова: “Пулька преферансу, висока смушева шапка, піджак, одягнений поверх вишиваної сорочки, вишневий садок біля хати, самотня вулиця на околицях міста, джмелина тиша!.. Як і всі політичні діячі першого двадцятип'ятиліття ХХ століття, критик говорив, дещо гаркавлячи, пришелепкувато”.

Можна вважати Домонтовича несправедливим, жорстким, ядучим, — але його романи є добрим коментарем до літерату-рно-академічно-мистецьких сцен і мод Києва від першої сві-тової війни до середини 30-х. Петров був у них органічно зінтегрованим, Домонтович зафіксував на сторінках своїх творів.

Перенасичуючи свої романи парадоксами й карколомними інтелектуальними провокаціями, Домонтович не дбає про форму, про закони жанру, про красу стилю, про мелодійність речення, про те, що коли слово закінчується на приголосну, то наступне бажано почати з голосної, про те, що в текстах забагато русизмів (от якби по них у свій час пройшовся доб-рий редактор, — Ігор Костецький нібито редагував “Доктора

Серафікуса”, але, знаючи його власну розхристану прозу, доволі важко уявити, в чому полягало це редагування)...

“Ну і що?” — скажемо ми, припинивши цей далеко не повний перелік Домонтовичевих вад. У його романах є щось значно цінніше за красиво складені слова. В них є заряд парадоксальних думок, котрі мають магічну привабливість. До цих романів, їхніх героїв і сюжетів немає ні легкого, ні єдиного пояснення. Вони живуть, дихають енергією, провокують на критичний перегляд будь-яких істин, канонів, вірувань, національних та інтернаціональних святощів. Інтелектуальна провокація Петрова-Домонтовича триває.

1999

КУЛЬТУРНІ ДИСКУРСИ КІНЦЯ СТОЛІТТЯ: КОТЛЯРЕВСЬКИЙ, ДВОХСОТЛІТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЇЇ ВОРОГИ

Українські письменники й критики люблять підбивати підсумки і накреслювати перспективи. Власне, щоразу, коли в українській літературі з'являлася можливість вільної дискусії: на зламі віків, у 10-х, 20-х, 40-х (у МУРі), в 90-х, тобто тепер, — величезна маса людей намагалася говорити про те, що буде далі, чи, точніше, — “як повинно бути далі”. Моє завдання буде значно скромнішим: порівняти культурні дискурси кінця ХІХ і кінця ХХ століть, з особливою увагою до спільних мотивів, символічних фігур, ідеологій і риторичних моделей.

І тому, що все охопити неможливо, я зосереджуся на дискурсах, пов'язаних із святкуванням ювілею “Енеїди”/української літератури, століття яких відзначалося в кінці минулого віку, а двохсотліття — наприкінці нашого. Перші три частини “Енеїди” Котляревського, як відомо, вийшли друком у Петербурзі 1798 р. Коли по тому минуло сто років, ця дата була оголошена днем народження нової української літератури. Кінець ХІХ сторіччя в українській літературі проходив під знаком оцінки цього факту і визначення завдань на майбутне.

Отже, повернімося в осінь 1898 р., коли “свідомі українці” і, звичайно, всі українські письменники російського Сходу і австрійського Заходу (України) святкували день народження “Енеїди”. В Києві 25 листопада 1898 р. в залі Літературно-артистичного товариства відбулося свято, на якому були прочитані реферати Л. Старицької-Черняхівської і Володимира Науменка; крім того, декламувалися уривки з “Енеїди”, творів Лесі Українки, Олени Пчілки та ін. Леся Українка до вечора написала вірш, який пізніше (у 1902 р.) в альманасі “Вік” було надруковано під назвою “На столітній ювілей української літератури”. В ньому в дусі вже класичної метафори “словазброї” (1896) вона розвивала образ українських поетів як опонентів системи, єдиною нагородою яких можуть бути кайдани на руках. Вірш був, безумовно, політичним і саме як такий викликав овацію в залі. 27 листопада Українське драматичне

товариство під керівництвом М. Садовського та П. Саксаганського поставило дві ювілейні вистави: “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник”¹.

У Львові в театрі Скарбка так само відбулася вистава “Наталки Полтавки”, перед якою було виголошено пролог Франка; зміст його був таким політично піднесеним, що публіка в театрі встала і заспівала “Ще не вмерла Україна”. На другий день (1 листопада) в Народному домі відбулася “святкова академія”, де “мали відчити” три професори Львівського університету: М. Грушевський, С. Смаль-Стоцький і О. Колесса. З інших ораторів відзначимо Наталю Кобринську, яка говорила про становище жінки в українській літературі. На бенкеті в ресторані “Жорж” було 200 чоловік і, як свідчить ЛНВ, “забава протяглася поза північ”². Скромніші святкування відбулися в багатьох містах підросійської України та Галичини, повідомлення про які друкувалися в ЛНВ.

Крім того, і у Львові, і в Києві майже одночасно святкували два інші ювілеї: 25-ліття літературної діяльності Івана Франка і 25-ліття літературної діяльності редактора “Киевской старины” Володимира Науменка. На відзначенні Франка так само виголосив промову М. Грушевський. Обидві промови Грушевського мали передовсім політичний характер і, як численні інші його ж такі статті, а також статті Франка, визначали для української літератури роль платформи, носія національного та політичного відродження.

(В кінці минулого століття виробився особливий жанр і ритуал культурного життя — відзначення ювілейних дат. Це була особлива форма легітимізації українства в несприятливих політичних обставинах. “Літературний вечір”, “наукова академія” були формою мітингу. На них вироблялися риторичні, патетичні, навіть месіанські фігури, що в різних формах проіснували до сьогоднішнього дня. В ієрархії літературних ювілеїв, де першість належить Шевченкові, Котляревський зайняв своє особливе місце одного з “батьків”.)

Але повернімося до “Енеїди”. У промові на святкуванні сторіччя з дня її публікації М. Грушевський сформулював концепцію “відродження” літератури. Про саму “Енеїду” Грушевський говорив поблажливо: Котляревський “не надавав особливого значення своїй травестії... Появою своєю вона не зробила епохи. ... Не примітно, щоб вона збудила якийсь рух”³. Іншими словами, “її поява являється властиво конвенціональною границею, як і взагалі переважна більшість всяких поділів і границь в безконечних перемінах історичної еволюції”.

Такою границею “Енеїда” може вважатися просто як перша друкована книжка нової української літератури. Історія літератури є історією відродження народу, “слово вирятувало український народ з видимої загибелі”⁴. У Львові і Києві святкували Котляревського як “батька української літератури” з акцентом на другому. І хоча про Котляревського так само багато писалося і говорилося, головним було сторіччя літератури і глобальний політичний підтекст цієї події.

У святкуванні сторіччя “Енеїди”/української літератури в різних формах взяли участь усі українські письменники і політичні діячі. І хоча Леся Українка вже написала свою п'єсу *à la moderne* “Блакитна троянда” (1896) і наступного року (1899) напише статтю “Малорусские писатели на Буковине”, де виступить із захистом “модернізму”, а Хоткевич невдовзі напише “Поезії в прозі” (1902), які видадуться блюзнірством С. Єфремову та іншим ідеологам народницьких принципів у культурі, — однак обидва названі автори святкували століття української літератури в єдиному пориві зі своїми майбутніми критиками. Всі — і майбутні модерністи, і народники — були єдиними в утвердженні політичного значення української літератури, і свято стало маніфестацією цього значення.

Святкування століття української літератури як політична подія завершилося через п'ять років відкриттям пам'ятника Котляревському в Полтаві. Це окрема надзвичайна історія, в якій чи не найяскравішим образом був поїзд, що вирушив з Києва до Полтави 28 серпня 1903 р.; у ньому мало не всі пасажери розмовляли українською мовою і цілу ніч співали народних пісень (цей образ повторився за яких дев'яносто років, коли з Галичини на Схід вирушили поїзди й каравани автобусів на різноманітні національні фестивалі); і велелюдне відкриття пам'ятника 30 серпня, в якому взяли участь тисячі людей; нарешті, того ж вечора засідання Полтавської міської думи, на якому Коцюбинський безперешкодно виголосив вітання українською мовою; але коли те ж саме спробував зробити М. Міхновський, керівник зібрання заборонив це, і публіка на знак протесту покинула залу. На думку присутнього при цьому Єфремова, “полтавське свято вперше довело існування українського громадянства”⁵. Заслуга Котляревського й усієї літератури тут була пряма. Літературна вартість самої “Енеїди” нікого не цікавила.

За сто років по тому святкування ювілею “Енеїди” у вересні 1998 р. мало схожі й відмінні риси. Воно складалося з тих самих заходів: вистав у театрах, наукової конференції (цього

разу в Полтаві, і в десятки разів більшої за львівську “академію”), мітингів (мабуть, чисельно менших, ніж 1898 р. у Львові або 1903 р. в Полтаві), літературних вечорів, статей у журналах.

Те, що колись було політичною маніфестацією, через сто років відбувалося в рамках офіційної політичної культури: коло пам'ятника Котляревському в Києві виступали віце-прем'єр з гуманітарних питань і голова Спілки письменників України.

Котляревського-письменника вшановували на вечорі в Спільці письменників. Вечір не зібрав ні провідних, найвизначніших авторів сьогоденної України, ні найвизначніших критиків, ні найвизначніших, рівня Грушевського, політичних діячів. Виступали переважно так звані “письменники-гумористи”: Олесь Жолдак, Віктор Баранов, вечір провів Михайло Шевченко (Літературна Україна. — 1998. — 24 вересня). Можна припустити, що Котляревський фігурував передовсім як гуморист.

Наукова конференція в Полтаві, присвячена Котляревському, була вже, власне, другою в межах короткого часу: 1994 р. в тій же Полтаві відбулася конференція, присвячена 225-річчю з дня народження Котляревського. Конференція 1998 р. заслухала десятки чи навіть сотні доповідей, однак форумом концептуального осмислення української літератури двохсот останніх років вона не стала. Та й завдання такого не ставилося. Відновлена “Київська старовина” видала число під загальною назвою: “200 років нового українського письменства у сучасних дослідженнях” (1998. — № 5); деякі інші журнали (Слово і час. — 1998. — № 9–10; Сучасність. — 1998. — № 12) присвятили Котляревському чи двохсотріччю літературні статті, більшість яких не виходили за межі фактографії та народницьких і радянських дискурсів. (Винятком є стаття Миколи Бондаря “Діалог з історичним часом: формування нової української літератури” (Київська старовина. — 1998. — № 5).)

Про те, щоб усі українські письменники взяли участь у святкуванні ювілею “Енеїди”/української літератури, як це було колись, не могло бути й мови. По-перше, самих письменників стало значно більше, по-друге, вони вже давно не мають бачення минулого і майбутнього, котрі могли б їх об'єднати. Під час відкриття пам'ятника Котляревському в Полтаві 1903 р. з'явилася відома фотографія, на якій урочисто в два ряди сиділи і стояли Коцюбинський, Стефаник, Леся Українка, Олена Пчілка, Хоткевич, Самійленко і Старицький. Уявити свято, на яке б з'їхалися Мушкетик і Андрухович, Шевчук і Забужко, що

потім позували б для спільної фотографії, досить важко. Мабуть, такої літературної дати українська література вже не має. Сто років тому дві умовні партії — модерністів і народників — могли об'єднатися навколо Котляревського як політичного символу, або, за словами Грушевського, того, хто дав “конвенціональний початок” літературі, яка, в свою чергу, дала початок громадянству і державності. Сьогодні дві партії залишилися, однак конфлікт між ними не лише не вичерпався зі здобуттям незалежності, але й загострився, і спільних політичних і культурних цінностей залишилося обмаль. Перша — “постнародницька” — група значно чисельніша і галасливіша за другу; крім того, вона охоплює як офіційний, так і антиофіційний дискурси. Тому її політичне обличчя невизначене. Друга — “постмодерністська” — претендує на європейську орієнтацію, ліберальні погляди і на опозицію до офіційної культури.

Українська література вже не має єдиної політичної мети — бути формою політичної мови і боротьби. Мети досягнуто 1991 р., Україна стала державою, цензури не існує, можна писати все що завгодно. Однак замість шаленого літературного і літературознавчого буму виникли інтелектуальний вакуум, роздоріжжя, банальність смаків та оцінок, яка особисто мене примушує ностальгійно сумувати за якістю критичних суджень навіть добрих старих народників Грушевського і Франка. Крім того, все це супроводжується вивільненням культурних комплексів і фобій і повторенням домодерних риторик, місце яким давно в літературному музеї.

Це ясно засвідчило минулорічне святкування так званого 200-ліття літератури. Воно не мало і не могло мати суспільного, політичного резонансу, схожого на той, що його мало святкування століття. Культурні ритуали, успадковані від минулого, — “літературні вечори”, “ювілейні академії”, помпезні роздуми з нагоди 200-ліття “Енеїди”, 135-ліття Бориса Грінченка, 160-ліття Івана Нечуя-Левицького (називаю лише кілька дат з тих, що ретельно відзначалися впродовж 1998 р.) — не викликають того відгуку, як сто чи хоча б десять років тому. Зали в час ювілейних вечорів залишаються напівпорожніми, а ювілейних роздумів ніхто не читає.

Невідступне бажання святкувати ювілейні дати і моделі цих святкувань засвідчують, що переосмислення і деконструкція культурної спадщини і зміна форм культурного життя відбуваються повільно або зовсім не відбуваються. Література, яка впродовж двохсот років виконувала місію політичної модер-

нізації, сьогодні найменш модерна, найменш реконструйована галузь української культури. Вона практично не здатна до самокритики і самоіронії, не кажучи про деконструкцію минулого. Якщо в ній і відбуваються діалоги й полеміки, то вони неодмінно мають вкрай вульгарний стиль.

Незмінність, консервація часто визначаються як гасло. Це особливо красномовно засвідчило ще одне святкування, яке відбулося в 1998 р., а саме — 160 років з дня народження Івана Нечуя-Левицького. Того самого, чий писання шокували Лесю Українку, а теоретизування викликали скепис в Івана Франка. Тим часом минулого року в глорифікації Нечуя-Левицького зійшлися такі, на перший погляд, далекі постаті, як Борис Олійник та В'ячеслав Медвідь. Медвідь вважає творчість Нечуя-Левицького золотою спадщиною, зразком, з яким варто змагатися; тим часом до авторів, які не варті змагання, він зараховує Підмогильного, Хвильового і Винниченка⁶. Олійник говорить щось подібне: “Змінюються часи — Нечуй залишається”⁷. Цікаво, що це — цитата з Олеса Гончара, в якій далі говориться: “Саме ж таким людям, як він, людям моральної чистоти, вірності, здатності до подвижницької гуманістичної праці, ми завдячуємо тим, що ні на яких найчорніших вітрах світильники нашої культури не погасли”. Ці слова Гончара можна легко застосувати до кожного класика, з ним включно. Над сакралізацією останнього працює ціла армія української інтелігенції з метою легітимізації власної лояльності в радянські часи. Принцип такий: якщо Гончар був півжиття членом ЦК, лауреатом Сталінських і Державних премій СРСР і може сьогодні претендувати на роль зразка моральної чистоти, то чому не можуть усі ті, що писали про нього або навіть жили в одну з ним епоху?

Дискурс Бориса Олійника за мотивами Нечуя-Левицького стосується кількох важливих моментів, під яким підписалися б його супротивники з протилежного політичного табору:

1) він засуджує критику минулого, яка поширилася останнім часом. “Так, гейби наше суверенне сьогодення почалося з нуля”;

2) він визначає авторів такої критики: “доморощені мазохісти” зазіхають на українську словесність;

3) він захищає “чисту” мову Нечуя-Левицького як зразок, “справжнє диво”, як “свято, яке завжди з тобою”. В ідеалі ця мова має законсервуватися на Нечуй-Левицькому чи хоча б на Гончареві, тобто хочеться її бачити цілком порожньою, за-

критою до сьогоднішнього дня з його політичними і лінгвістичними пристрастями.

(При цьому Олійник лицемірно дивується, що не всі народні депутати проголосували за обов'язкове вивчення української мови в школах, і висловлює думку, що справа “не в лівих чи правих...”, а в поганому знанні мови.)

Олійник — комуніст, постать мало не ненависна в лавах патріотичної інтелігенції, однак його похвали класикам на зразок Нечуя-Левицького, його нелюбов до “нігілістів”, котрі критично реінтерпретують цих класиків, його похвали на адресу “чистої” (не такої, як у якогось Андруховича) української мови поділяє велика кількість його політичних опонентів різного віку.

Всіх українських письменників сто років тому об'єднувало існування спільного ворога. Тому непримиренні опоненти Єфремов і Хоткевич могли зустрітися на відкритті пам'ятника Котляревському в Полтаві, а Хоткевич міг опинитися на одному фото з Самійленком.

Сьогодні з'явилося відчуття (скоріше за все, ілюзорне), що старого спільного ворога більше немає. Але для виправдання власних невдач, проблем і комплексів ворог дуже потрібний.

Пошук ворогів перемістився всередину системи. Першим ворогом визначена та інституція, яка раніше здавалася вирішенням усіх проблем, а саме — Українська держава. Держава, котра не виправдала надій, не нагодувала і не надрукувала всіх письменників, стала найбільшим розчаруванням. Це розчарування артикульовано в останні роки тисячі разів різними людьми. І не лише офіційними функціонерами чи особами старшого віку. Вже згадуваний Медвідь, псевдомодерніст і псевдоліберал, декларує свою аполітичність і водночас потребу України в інквізиції і людях у військовій формі, досить ясно визначає свої стосунки з державою: “...відбувається метафізичний спротив державі, яка могла б хоч трохи поважати письменника”⁸. Хоч думка висловлена плутано, її сенс із контексту такий: я дев'ять років не видавав книг державним коштом, звідси “метафізичний спротив”. Держава не виправдала сподівання, вона не виявилася такою, як хотілося, вона не утримує письменників, і ламентациї й прокляття здійснюються до неба останні декілька років.

Другий, як не дивно, ворог Медвіда і багатьох інших українських “діячів культури” — жінки, передовсім феміністки, які не народжують дітей, не є сексуально вдоволеними, нарешті, не так, як треба, тлумачать українську класику і потенційно мо-

жуть добратися до сучасників, з Медвідем включно. Ненависть до жінок і феміністок (а кожна жінка потенційна феміністка), висловлена в крайньо брутальних формах, є чи не головним культурним дискурсом сучасної української культури. Якщо 100 років тому Кобринська могла на святкуванні сторіччя літератури говорити про жіноче питання, а українські чоловіки-письменники, соціалісти за політичними поглядами, заохочували таку постановку проблеми, то сьогодні чоловіки-письменники брутально висловлюють своє неприйняття фемінізму, а іншими словами — свій клінічний страх втратити авторитет, який, як їм здається, вони ще мають.

Ще один ворог — іноземні українці, які відірвалися від “рідної культури”, і разом з ними весь ситий та нерозумний Захід. Шевченківська тема “в своїй хаті своя правда” є однією з улюблених у колах “прогресивних” українських письменників. Однак уперше вона так сміливо артикульована “гуру” багатьох “постмодерністів” та їхніх адораторів Валерієм Шевчуком. Закордонні українці, пише Шевчук, “вбиті ситими суспільствами і для складних, гарячих і справжніх умов життя в Україні вже непридатні. І це в той час, коли Україна потребує роботящих рук, і грошей, і завзяття, і горіння, і фанатизму, і патріотизму...”⁹. Але не лише українську діаспору “з’їло”, за словами Шевчука, сите суспільство; на його думку, культура взагалі несумісна з ситим суспільством, і, як приклад, він наводить погані американські фільми. Котляревський як “батько”, як такий письменник, що асоціюється з апологією “свого”, “рідного”, мав би схвалити таку постановку питання.

Святкування ювілею Котляревського/української літератури і дискурси кінця нашого століття засвідчили, що величезна кількість українських письменників і критиків непомітно для себе досі живуть у російській системі культурних координат і дискурсів. Це стосується питання так званих “українсько-російських літературних взаємин”, ще далеко не переосмислених і не переписаних. Тому, наприклад, П. Ротач, вкотре описуючи історію видання “Енеїди”, між іншим, зазначає: “Культурне спілкування Росії з Україною в другій половині XVIII ст. дало деякі позитивні результати, зокрема в літературі...”¹⁰ Однак проблема має ширші виміри. Хоча сьогодні українські письменники і критики не беруть участі в російському літературному процесі, все ж вони виявляють свою майже тотальну ним закодованість: найчастіше єдиними іноземними посиленнями в наукових статтях є російські, а російські письменники, російська музика, російські газети і т. д. є шкалою

культурних відліків та оцінок. Це, за точним визначенням Г. Грабовича, “псевдовідмежування”¹¹ від російської культури визначало один із компонентів котляревщини, але так само і живого, сьогоднішнього спадку Котляревського.

Сучасна українська література і літературна критика виявляють неймовірний, подиву гідний опір модернізації і свідомій критичній саморефлексії. Немає нових романів — винен читач; книги не виходять — винна держава; комусь не вдається стати новим класиком — винні жінки; бракує грошей — винен Захід.

Ми перейшли страшне і абсурдне століття. В ньому було багато трагедій і драм, хоча остання трагікомедія розігрується сьогодні. Вона полягає в тому, що дискурси, започатковані на початку нашого століття і навіть значно раніше, діють і донині. Оновлення стилів, риторик і культурних ритуалів відбувається повільно. Відтак література втрачає шанс знайти нове обличчя і нову аудиторію.

Примітки

- ¹ Хроніка і бібліографія // ЛНВ. — 1898. — Т.4, кн. 12. — С. 229.
- ² Там само. — С. 105.
- ³ *Грушевський М.* Українсько-руське літературне відродження в історичнім розвою українсько-руського народу // Там само. — С. 75.
- ⁴ Там само. — С. 76.
- ⁵ *Єфремов С.* На святі Котляревського // Київська старовина. — 1998. — № 5. — С. 158.
- ⁶ *Медвідь В.* Україні бракує могутнього релігійного ордену, чогось на зразок інквізиції // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — Березень. — С. 162.
- ⁷ *Олійник Б.* Змінюються часи — Нечуй залишається // Літературна Україна. — 1998. — 17 грудня.
- ⁸ *Медвідь В.* Згад. твір. — С. 153.
- ⁹ *Шевчук В.* Кілька думок та рефлексій після прочитання спогадів Валеріяна Ревуцького // *Ревуцький В.* По обрїю життя. — К.: Час, 1998. — С. 12.
- ¹⁰ *Ротач П.* З легкої руки Максима Парпури // Слово і час. — 1998. — № 9—10. — С. 10.
- ¹¹ *Грабович Г.* Семантика котляревщини // До історії української літератури. — К., 1997. — С. 328.

Алфавітний покажчик

А

Абрагам, Карл, 251, 275 прим., 570
Агієнко, О., 183
Адамов, Артюр, 326, 366, 367
Адлер, Альфред, 249, 260, 567
Адорно, Теодор, 32
Азеведу, Артуро ді, 405
Айзеншток, Ієремія, 447
Айкен, Рудольф, 248
Айнштайн, Альберт, 320, 581
Алейксандре, Вісенте, 400, 405
Алчевська, Христя, 161
Альберті, Рафаель, 401
Альтенберг, Петер, 125, 135
Андієвська, Емма, 381 – 384, 386, 390, 392, 397, 398, 413, 414, 480
Андрате, Карлос Друмонд де, 400, 405
Андрате Хорхе Каррера, 400, 405
Андрухович, Юрій, 589, 656, 659
Анненський, Інокентій, 199
Антонич, Богдан-Ігор, 304, 305, 398, 400
Ануї, Жан, 309
Апласіна, Олександра, 508–510, 512–517, 519, 521, 522 прим., 523 прим.
Аполлінер, Гійом, 203, 370, 481
Арагон, Луї, 370
Аристипп, 215
Аристотель, 616

Аристофан, 390
Аріосто, 436
Армстронг, Ненсі, 86
Арнім, Людвіг Ахім фон, 492
Арнолд, Метью, 440
Арто, Антонен, 30, 390

Б

Бабій, Олесь, 172 прим., 500
Багрянний, Іван, 278, 279, 282, 283, 288, 290, 302, 309, 324, 342, 343, 352
Бажан, Микола, 363, 399, 400, 410
Байрон, Джордж Гордон, 56, 207, 227, 427, 429, 430, 435, 436, 438, 439, 458, 459, 461, 465, 495, 496
Балей, Степан, 246, 248–254, 258, 567–572, 575, 577, 578
Бальзак, Оноре де, 56, 218
Бальмен, Марія де, 263
Бальмонт, Костянтин, 109, 435
Бандейра, Мануел, 405
Баранов, Віктор, 656
Барвінок, Ганна, 78, 263
Барка, Василь, 198, 278, 290, 304–307, 310, 314, 356, 357, 367–371, 385, 390, 392, 396, 398, 400, 480, 499, 501, 550 прим.
Барт, Ролан, 486, 622, 650
Бахтін, Михайло, 487, 612

- Бекет, Семюел, 326, 346, 347, 366, 367, 405, 625, 631, 632
- Бекон, Френсис, 215
- Бен-Іцхак, Авраам, 625
- Бенедиктов, Володимир, 511
- Бенуа, Олександр, 207
- Бер, Віктор, *див.* Петров, Віктор
- Берглер, Е., 254, 255, 572
- Бергсон, Анрі, 31, 160, 203
- Бережан (Штокалко), Зиновій, 364—367
- Бердяев, Микола, 138, 317, 566
- Берклі, Джордж, 432
- Бернанос, Жорж, 308, 310
- Бернс, Роберт, 44
- Бехтерев, Володимир, 565
- Белій, Андрій, 371
- Белій, В. І., 601
- Белінський, Віссаріон, 448, 578
- Б'єрнсон, Б'єрнстєрне Марти-ніус, 370
- Бирчак, Володимир, 125
- Бичко, І. В., 566
- Білецький, Леонід, 449, 451
- Білецький, Олександр, 114, 122, 217, 453
- Бірх-Пфейфер, 75
- Бірштейн, А., 274 прим., 566
- Блавацький, Володимир, 305, 346
- Блейк, Вільям, 432
- Блок, Олександр, 199, 309, 369, 371
- Блум, Гаролд, 630—634
- Блумфілд, Леонард, 403
- Бовуар, Сімона де, 299, 303, 304, 612
- Богацький, Павло, 24, 136, 161, 182, 422
- Бодлер, Шарль, 28, 54, 107, 109, 115, 120, 124, 127, 128, 134, 135, 184, 192, 199, 234 прим., 238, 310, 400, 437, 542, 548
- Бойчук, Богдан, 354, 364, 370, 381—386, 391, 392, 396—400, 403, 406—415
- Бойчук, Михайло, 305
- Бомарше, П'єр Огюстен Карон де, 56
- Бондар, Микола, 656
- Бондаренко, Л. І., 578
- Бордуляк, Тимофій, 166 прим.
- Боровиковський, Левко, 393, 394, 465
- Борхес, Хорхе Луї, 400, 631—633
- Босх, Ієронім, 477
- Брак, Жорж, 639
- Бредбері, Малколм, 487
- Брентано, Франц, 492
- Бретон, Андре, 192, 304, 370, 477
- Брехт, Бертольт, 208, 356, 439
- Брок-Бойдо, Лусі, 561
- Брох, Герман, 501
- Бубер, Мартин, 370, 503
- Будзиновський, В'ячеслав, 114
- Будяк, Юрій, 145
- Булгаков, Михайло, 138
- Бунін, Іван, 519
- Бурачинський, Євген, 246
- Бургардт, Вольфрам, 382
- Бургардт, Освальд, 177
- Бурже, Поль, 56
- Буревій, Кость, *див.* Стріха, Едвард

В

- Вагнер, Микола, 55
- Вагнер, Рихард, 238
- Вайгінгер, Ганс, 138
- Вайлд, Оскар, 107, 152, 154, 157, 353, 356, 478, 480, 499, 544
- Вайлдер, Торнтон, 309, 638
- Вакенродер, Вільгельм Генрих, 437
- Валері, Поль, 475, 477, 479—481
- Валіцький, Анджей, 40

- Вальехо, Сесар, 405
 Ван Гог, Вінсент, 305, 310
 Варшавський, А. М., 242
 Васерман, Яків, 135, 162
 Васильківська, Женья, 381, 397, 398, 411
 Васильченко, Степан, 153
 Вебер, Макс, 488
 Вебер, Юджин, 238
 Велс, Герберт, 466
 Венгерова, 67
 Вербило, Олена, 37
 Вергарн, Еміль, 194, 303, 370
 Вергілій, 501
 Веркор (Брюлер, Жан), 303
 Верлен, Поль, 54—56, 109, 115, 199, 353, 356, 361, 502
 Веселовський, Олександр, 565
 Вестбрук, Гаріет, 429
 Винниченко, Володимир, 65, 130, 131, 135, 138, 139, 158, 161, 169 прим., 172 прим., 196, 201, 212, 281, 313, 470, 485, 658
 Вів'єн, Рене, *див.* Тарн, Полін
 Вівіані, Емілія, 439, 440
 Війон, Франсуа, 310
 Віко, Джамбаттиста, 631
 Вільдрак, Шарль, 203 прим., 370
 Вільямс, Тенесі, 626
 Вінї, Альфред де, 459, 461, 462
 Віттенштайн, Людвіг, 222, 229, 487
 Вітмен, Волт, 438, 465, 631—633
 Вітренко, Наталя, 589
 Віче, С., *див.* Чумақ, Василь
 Влизько, Олекса, 390
 Вовк, Віра, 381, 383, 384, 397, 405, 406, 408, 409, 412, 414
 Вовчок, Марко, 48, 78, 148, 227, 263, 494
 Волкот, Дерек, 563, 629
 Вольгер, 56, 431, 623
 Вордсворт, Вільям, 427, 435, 436, 492, 631—633
 Воробйов, Микола, 413
 Воробкевич, Іван, 157
 Вороний, Микола, 24, 34, 49, 96, 105—110, 112—117, 122, 124, 135, 137, 138, 144, 150, 152, 155, 158, 159, 163, 182, 187, 188, 196, 205, 207, 330—332, 369, 389, 413, 422, 642
 Вортон, Едит, 626
 Вулф, Вірджинія, 32, 83, 175, 295, 303, 339, 631—633
 Вульф, Мойсей, 256, 257, 274 прим., 275 прим., 566, 574
- ## Г
- Габермас, Йорген, 21, 32, 33, 199
 Гаєвський, Степан, 256, 574
 Гаєк, Фридрих фон, 487
 Гайд, Дуглас, 64
 Гайдегер, Мартин, 59, 372, 487, 606—608, 617, 622, 650
 Гайне, Генріх, 55, 56, 61, 109, 199, 370, 438, 459, 496
 Гайнс, Семюел, 78
 Гаккебуш, Валентин, 256, 257, 574
 Галас, 390
 Гаморак, Ольга, 60, 363
 Гамсун, Кнут, 135, 249, 285, 568
 Гант, Лі, 427
 Гарасевич, Андрій, 314
 Гауптман, Герхарт, 57, 64, 65, 67, 109, 137, 362
 Гегель, Георг Вільгельм Фридрих, 370, 617
 Гейманович, А., 274 прим., 566
 Гекель, Ернст, 135
 Гельвецій, 235 прим.
 Гельдерлін, Фридрих, 541, 542, 544, 606
 Гемінгвей, Ернест, 337, 342, 343, 501, 637, 638

- Гесе, Герман, 222, 487
 Гесіод, 179
 Гіні, Шеймус, 563
 Гіппіус, Зінаїда, 94
 Гірняк, Йосип, 283, 284, 305, 314, 346
 Глібова, Параска, 227
 Гнатюк, Володимир, 507
 Гніздовський, Яків, 304, 308—310
 Гоголь, Микола, 44, 159, 290, 370, 451, 517, 521, 523 прим., 598, 600, 625
 Голобородько, Василь, 411
 Головацький, Яків, 156, 157
 Головка, Світлана, 23
 Гомер, 56, 179, 436
 Гонга, Іван, 590, 595—598, 604
 Гончар, Олесь, 473, 496, 658
 Гопкінс, Джон, 614
 Горах, Г. І., 566
 Горбач, Катерина, 410, 413
 Гордимер, Недін, 629
 Горький, Максим, 109, 137, 449, 516, 518—521
 Гофман, Ернст-Теодор-Амадей, 262
 Гоцці, Карло, 235 прим.
 Грабович, Григорій (Джордж), 26, 278, 292, 373 прим., 395, 396, 402, 443—445, 451, 452, 492, 598, 599, 626, 661
 Грабовський, Павло, 511
 Гребінка, Євген, 157, 465
 Григоренко, Грицько, 50, 73, 77
 Гриневичева, Катря, 47, 70, 77, 105, 314
 Грицай, Остап, 24, 122, 287, 288, 311, 347, 348, 378 прим., 500
 Грінченко, Борис, 121, 140, 153, 163, 166 прим., 239, 337, 496, 657
 Гром'як, Роман, 37
 Грушевський, Михайло, 39, 47, 69, 88, 95, 130, 199, 217, 253, 280, 283, 302, 523 прим., 644, 654, 656, 657
 Грушевський, Олександр, 240
 Гулак-Артемівський, Петро, 157, 465, 492
 Гуменна, Докія, 278
 Гундорова, Тамара, 26
 Гумбольдт, Вільгельм фон, 286
 Гуревич, 224
 Гусерль, Едмунд, 320, 321, 323, 486, 487
 Гюго, Віктор, 56, 262, 440
 Гюїсманс, Шарль Марі Жорж, 56, 238
 Г'юм, Девід, 432
- Г**
- Гадамер, Ганс Георг, 335, 487, 622
 Гватарі, Фелікс, 624, 625
 Георге, Стефан, 353, 356—358, 360, 363, 364, 379 прим., 475, 480, 502, 542
 Гервініус, 287
 Гердер, Йоган Готфрід, 492
 Гете, Йоган-Вольфганг, 56, 109, 139, 140, 158, 207, 249, 285, 286, 295, 302, 370, 439, 458, 479, 541, 631, 632
 Гієме, 238
 Гінгзберг, Алан, 368, 371
 Гоген, Поль, 238, 477
 Годвін, Вільям, 428, 429
 Годвін, Мері, 429
 Гонкур, Жуль де, 238
 Гонкур, Едмон де, 238
 Гілберт, Сандра, 78, 95
 Грін, Грем, 309
 Губар, Сузан, 78, 95
- Д**
- Далі, Сальвадор, 335, 477, 478
 Д'Аннунціо, Габрієле, 57, 66, 98, 184, 214

- Данте Аліґ'єрі, 55, 56, 215, 368, 436, 514, 540, 631—633
- Дарвін, Чарлз, 57, 207, 578
- Дарнтон, Роберт, 623, 624
- Де Мен, Пол, 29, 30
- Деборин, Абрам, 256, 573
- Дега, Едгар, 238
- Дейша (Коцюбинська), Віра, 507, 510, 521
- Декарт, Рене, 34
- Делез, Жиль, 624, 625
- Державин, Володимир, 278, 297, 300, 311, 343, 354, 474, 475, 537—539, 544, 547
- Дерида, Жак, 34, 59, 95, 487, 611, 613—618, 622
- Джеймс, Вільям, 638
- Джойс, Джеймс, 24, 31, 32, 44, 60, 64, 65, 175, 208, 231, 295, 301, 303, 304, 337, 339, 341—343, 348, 354, 501, 552, 625, 631—633
- Джонсон, Семюел, 631—633
- Дзира, Ярослав, 449, 453
- Дзюба, Іван, 449, 453, 454
- Дивнич (Лавріненко), Юрій, 299
- Дидро, Дені, 235 прим., 623
- Дильтей, Вільгельм, 323
- Дікенс, Чарлз, 207, 631—633
- Дікінсон, Емілі, 334, 480, 631—633
- Дніпрова Чайка, 166 прим.
- Добровольська, Олімпія, 283
- Добролюбов, Микола, 71, 72, 149, 448, 449
- Довженко, Олександр, 346, 356, 390, 400, 522 прим.
- Домонтович, Віктор, *див.* Петров, Віктор
- Донцов, Дмитро, 177, 253, 279, 292, 302, 312
- Дорошенко, Володимир, 347, 500
- Дорошкевич, Олександр, 105, 197, 204—206, 208, 209, 333, 447, 449, 454, 470
- Дос Пасос, 295, 337, 501
- Достоевський, Федір, 61, 260, 371, 577, 631
- Драгоманов, Михайло, 49, 55, 61—63, 172 прим., 361, 449
- Драй-Хмара, Михайло, 177, 265, 333, 537, 542
- Дракулич, Славенка, 593
- Драч, Іван, 406
- Дротівна, Маруся, 313
- Дубина, Микола, 448, 452
- Дубівський, Михайло, 242
- Духнович, Олександр, 465
- Дюамель, Жорж, 203 прим.
- Ж**
- Живов, Віктор, 624
- Жироду, Жан, 309
- Жід, Андре, 59, 229, 230, 305
- Жолдак, Богдан, 590
- Жолдак, Олесь, 656
- Жув, П'єр-Жан, 203 прим.
- Журба, Галина, 161
- З**
- Забіла, Віктор, 465
- Забужко, Оксана, 656
- Загул, Дмитро, 38 прим., 182, 185, 186, 199, 201
- Зайцев, Павло, 450
- Залкінд, 256, 573
- Заратустра, 58, 133, 134, 138
- Затонський, Володимир, 448
- Зеров, Костянтин, 536
- Зеров, Микола, 96, 177, 180, 195—202, 203 прим., 204—209, 211, 212, 215, 305, 331—334, 353, 363, 370, 399, 470, 491, 536—538, 543, 590 прим., 642
- Зимель, Георг, 249

- Зіньківський, Трохим, 166 прим.
 Змії, В., 378 прим.
 Золя, Еміль, 70, 238, 243
 Зонтаг, Сюзан, 243
 Зуевський, Олег, 37, 354, 356, 357,
 385, 396, 398, 473—481, 502,
 542, 549, 550 прим., 562
- Е**
- Едшмід, Казимир, 353, 356, 503
 Екгарт, Йоган, 235 прим.
 Еко, Умберто, 488, 607, 608
 Елдон, 439
 Еліаде, Мірча, 445
 Еліот, Джордж, 78, 631—633
 Еліот, Томас Стернз, 31, 32, 120,
 122, 123, 156, 175, 185, 187, 208,
 286, 309, 310, 332, 325, 337, 338,
 350, 353—355, 368, 371, 372,
 395, 396, 399—401, 440, 479,
 497, 499, 502, 544, 545, 637
 Еллан, Василь, 192, 193
 Елюар, Поль, 370, 405
 Ель Греко, 305
 Емерсон, Ралф Волдо, 115, 443
 Енгельс, Фридрих, 224, 302, 440
 Ередія, Жозе, 200, 370
 Ернандес, Мігель, 405
 Ернст, Макс, 335
 Еспронседа, Хосе де, 459, 460
 Есхїл, 435
- Є**
- Євшан, Микола, 133, 134,
 136—165, 172 прим., 185, 187,
 195, 201, 205, 248, 287, 363, 396,
 422
 Єйтс, Вільям Батлер, 64, 65, 354,
 357, 441, 479, 480, 545
 Єфремов, Сергій, 24, 46, 70—74,
 89, 95, 105—107, 109, 114, 124,
 125, 129, 132, 136, 149, 158, 161,
 165, 206, 217, 241, 242, 245, 260,
- 280, 330, 333, 348, 370, 447, 450,
 577, 644, 651, 655, 659
- І**
- Ібсен, Генрик, 57, 60, 61, 64, 65,
 82, 83, 109, 134, 183, 217, 285,
 346, 362, 631, 632
 Івакін, Юрій, 449
 Іван Грозний, 605
 Івченко, Михайло, 211
 Іглтон, Тері, 488
 Ільницький, Микола, 26, 119
 Ільницький, Олег, 26, 204
 Іонеско, Ежен, 326, 346, 347, 366,
 367
- Й**
- Йогансен, Майк, 181, 201, 304
 Йосипчук, Ю., 448, 449
- К**
- Каганський, Володимир, 611
 Калинець, Ігор, 24, 411, 593
 Калинович, М., 203 прим.
 Калінеску, М., 187
 Кальдерон де ла Барка, Педро,
 437, 460
 Камінгс, Е. Е., 400, 405
 Камуф, Пегі, 617
 Камю, Альбер, 24, 59, 303, 304,
 337, 370, 651
 Кандинський, Віктор, 329
 Канетті, Еліас, 303
 Карев, Н., 256, 573
 Карлайл, Томас, 440
 Карманський, Петро, 24,
 120—122, 125, 152, 158, 240,
 422, 540
 Карпентьєр, Алехо, 633
 Каспрович, Ян, 124
 Кастильйо, Сьюзен, 619, 626
 Кафка, Франц, 59, 187, 208, 348,
 624, 625, 631—633

- Качуровський, Ігор, 537
Квазімодо, Сальваторе, 400
Квітка, Климентій, 92
Квітка-Основ'яненко, Григорій, 40, 42, 44, 72, 87, 127, 148, 202, 341, 465, 467—469, 494, 511
Келер, Готфрид, 325, 326
Кернан, Алвін, 629
Кесет, Мері, 238
Кестлрі, Роберт Стюарт, 439
Кибальчич, Надія, 161
Килина, Патриція, 381, 384, 394—396, 398, 411
Кирилюк, Євген, 448, 452
Киричук, О. В., 565
Кіплінг, Джозеф Редьярд, 142, 143
Кірико, Джорджо де, 476
Кіркегор, Серен, 57, 135, 143, 214, 215, 304
Кітс, Джон, 430, 434—436, 438
Клен, Юрій, 299, 306, 311, 314, 375 прим., 398
Климович, Ксенофонт, 157
Клімт, Густав, 122
Клодель, Поль, 203 прим., 304, 309, 310
Кляйст, Гейнрих фон, 139
Кобилянська, Ольга, 24, 46, 47, 49—51, 53, 57—59, 61, 63, 66—77, 79—98, 105—107, 110—112, 121—124, 128, 129, 135, 138, 144, 148, 157, 158, 160, 161, 182, 207, 228, 241, 348, 361, 362, 371, 420, 421, 506, 507
Кобринська, Наталя, 49, 70, 77—80, 82, 83, 85, 166 прим., 361, 654, 660
Ковалевський, О., 184
Коваленко, Б., 449
Коваленко, Оксана, 250 прим.
Ковалінський, Михайло, 230
Коган, Я., 254, 572
Козак, Едвард, 365
Кокотюха, Андрій, 551, 552
Кокто, Жан, 203 прим.
Колесник, П., 449
Колеса, Олександр, 654
Колінгвуд, Робін Джордж, 317
Коломийченко, Федір, 182
Колридж, Семюел Тейлор, 427, 436
Кониський, Олександр, 43
Конопницька, Марія, 56
Конт, Огюст, 319
Конціц, І., 169 прим.
Корибут, Юрій, *див.* Костецький, Ігор
Корнійчук, Олександр, 450
Короленко, Володимир, 137
Корсо, Грегорі, 390
Коряк, Володимир, 177, 193, 194, 197, 208—210, 224, 265, 448
Косач, Юрій, 24, 278, 283, 284, 290, 292, 293, 299—305, 308—310, 312, 314, 315, 319, 326, 327, 342, 343, 345, 348, 550 прим.
Косинка, Григорій, 304, 342
Костецький, Ігор, 24, 122, 283, 290, 293—297, 299—305, 308, 309, 312, 315, 324, 326, 336—369, 371, 372, 379 прим., 382, 386, 392, 400, 401, 406, 421, 422, 475, 480, 497—503, 651
Костомаров, Микола, 48, 54, 181, 197, 213, 219, 220, 227, 257, 260—263, 266, 449, 465, 466, 491—794, 579, 604—606, 642, 648
Костюк, Григорій, 393
Котляревський, Іван, 40, 42, 45, 48, 116, 202, 286, 465, 491, 492, 505, 521, 626, 653—657, 659—661
Котмаєр, Елізабет, 353, 364, 368, 379 прим., 498
Коховський, Всеволод, 43
Коцюбинська, Михайлина, 453

- Коцюбинський Михайло, 41, 55, 73, 74, 109—112, 122, 148, 157, 166 прим., 330, 467, 505—522, 523 прим., 655, 656
- Коцюбинський, Юрій, 523 прим.
- Кочур, Григорій, 408
- Кошелівець, Іван, 382, 392, 393, 406, 407, 543
- Кравченко, Богдан, 37
- Крагельська, Аліна, 261, 262
- Краус, Вільгельм, 581
- Крафт-Ебінг, Рихард, 239, 245, 247
- Крег, Гордон, 357, 358, 372
- Крейн, Гарт, 405
- Кривинюк, Михайло, 67
- Кригер, Лео, *див.* Семенко, Ірина
- Кримський, Агатангел, 145, 152, 158, 159, 166 прим., 215, 216, 228, 238—242, 245—247, 273, 644
- Кримський, Володимир, 297, 299, 308, 309, 375 прим.
- Кристі, Агата, 552
- Кроненберг, Леопольд, 358
- Кронфелд, Чана, 625, 626
- Крупницький, Б., 317
- Крушельницькій, Антон, 105
- Кудеяр, 262, 604, 605
- Куліш, Олександра, *див.* Барвінок, Ганна
- Куліш, Микола, 65, 304, 310, 400
- Куліш, Пантелеймон, 40, 41, 43, 44, 72, 73, 148, 181, 201, 202, 213, 219, 220, 224, 225, 227, 235 прим., 257, 260, 263, 266, 305, 334, 353, 359, 449, 463, 466, 492—494, 496, 507, 579, 642, 643
- Кумер, Фридрих, 135, 147
- Курбас, Лесь, 65, 178, 186, 187, 284, 304, 305, 340, 346, 657, 400
- Курціус, Ернст Роберт, 287
- Л
- Лавріненко, Юрій, 391, 392
- Лакан, Жак, 565, 592, 607
- Лао Цзи, 215, 309
- Лафорг, Жуль, 54
- Леві-Строс, Клод, 443—445, 611—615
- Лейрі, Мішель, 617
- Леконт де Ліль, Шарль, 56, 200, 541—543
- Ленін, В. І., 202, 254, 448
- Леонардо да Вінчі, 252, 260, 570, 577
- Леопарді, Джакомо, 56
- Лепкий, Богдан, 105, 119, 122, 158, 353, 499
- Лерберг, Шарль Ван, 184
- Лермонтов, Михайло, 371, 438
- Лесич, Вадим, 304, 385, 396, 398, 400
- Лец, Станіслав Єжи, 353, 503
- Лимонов, Едуард, 593
- Липа, Іван, 105, 110
- Липа, Юрій, 398
- Лисько, Зиновій, 306
- Лисяк-Рудницький, Іван, 52
- Лівіс, Ф. Р., 630
- Ліз, Едит, 60
- Ліма, Жоржі де, 405
- Лобода, Андрій, 235 прим., 643, 644
- Ломброзо, Чезаре, 244, 245, 578
- Лорка, Федерико Гарсія, 304, 353, 372, 393, 396, 399, 400, 405, 406, 408, 410, 503
- Лотреамон (Дюкас, Ізидор), 405, 477
- Лоуренс, Девід Герберт, 59, 87, 468
- Лукаш, Микола, 393, 405—410
- Лукрецій, 428
- Луначарський, Анатолій, 137

- Луцький, Остап, 25, 58, 90, 103
прим., 108, 120—122, 125, 133,
134, 138, 240
- Луцький, Юрій, 451, 452
- Любченко, Панас, 207
- Ля Тур дю Пен, Патрис де, 310
- Ляйбніц, Готфрид Вільгельм, 215
- Лятуринська, 411
- М**
- Магфуз, Нагіб, 629
- Магрит, Рене, 473, 476—478, 480,
481
- Мазепа, Іван, 312
- Майдан, Іван, *див.* Загул, Дмитро
- Маймонід, Мойсей, 503
- Майоль, Аристид, 305
- Майстренко, Іван, 283
- Маковей, Осип, 47, 59, 69, 74, 81,
84—86, 88, 89, 92, 95, 103 прим.,
110, 114, 166 прим.
- Максимович, Володимир, 449
- Мак'явеллі, Нікколо, 216, 648
- Маланюк, Євген, 100 прим., 281,
305, 322, 382, 389, 391, 398, 411,
412, 546, 562
- Маларме, Стефан, 54, 70, 109,
199, 473, 475, 478, 479, 481
- Маліс, Георгій, 255, 572, 578
- Мамонтов, Яків, 38 прим.
- Ман, Генрих, 135
- Ман, Томас, 187
- Мандельштам, Осип, 480
- Мандичевський, Євген, 130
- Мане, Едуар, 305
- Маринетті, Філіппо Томмазо, 203
прим., 370
- Маркес, Габріель Гарсія, 631
- Маркс, Елеонора, 60, 92
- Маркс, Карл, 137, 202, 207, 224,
254, 302, 321, 434, 466, 487, 578,
581
- Марксмен, Роберт, 327
- Маркузе, Герберт, 255, 573
- Марліт, Е., 75
- Мартин, Едвард, 64
- Мартович, Лесь, 132
- Матис, Анрі, 305, 477, 638
- Мачадо, Антоніо, 399, 405
- Маяковський, Володимир, 199
- Медвідь, В'ячеслав, 593, 658—660
- Меерхольд, Всеволод, 340
- Меженко, Юрій, 38 прим., 183,
186, 201, 263, 265, 579
- Мелетинський, Е. М., 444
- Мельник, Володимир, 37
- Мельничук, Аскольд, 561—563
- Мендес, Катюль, 184
- Мердок, Айрис, 487
- Мережковський, Дмитро, 60, 72,
144, 152
- Мержинський, Сергій, 92, 361
- Мерзляков, В'ячеслав, 497
- Мерзляков, Ігор, *див.* Костецький,
Ігор
- Меріме, Проспер, 459, 460
- Мерло-Понті, Морис, 395
- Метерлінк, Морис, 54, 56, 67, 109,
134, 135, 137, 183, 199, 370
- Метлинський, Амвросій, 157, 465
- Милорадовичівна, Леся, 227, 263
- Мирний, Панас, 40, 43, 73,
110—112, 148, 166 прим., 202,
469, 495, 501, 505, 506
- Миронов, Андрій, 578
- Миронюк, Лавро, 398
- Михайличенко, Гнат, 177
- Михайловський, Микола, 60, 72,
137, 206
- Міл, Джон Стюарт, 60, 80
- Мілтон, Джон, 435, 436, 441,
631—633
- Містраль, Габріела, 303
- Міхновський, М., 655
- Міцкевич, Адам, 55, 56, 200, 261,
459

- Могильницький, Антін, 157
 Могилянський, Михайло, 242
 Можейко, Яків, *див.* Савченко, Яків
 Мольєр, Жан-Батист, 523 прим., 631, 632
 Монгайт, Олександр, 646
 Монтале, Еудженіо, 400, 401
 Монтень, Мішель де, 631—633
 Мопасан, Гі де, 184, 218, 236 прим., 463, 468
 Морачевська, Софія, 80
 Морачевський, В. І., 104 прим.
 Мордовець, Данило, 53, 96
 Мореас, Ж., 54, 55
 Моризо, Берта, 238
 Морис, Вільям, 367
 Моріак, Франсуа, 309, 310
 Мос, Марсель, 615
 Мосендз, Леонід, 299, 314, 398
 Мочульський, Михайло, 90
 Мудрак, М., 188
 Музиль, Роберт, 59, 208, 348
 Мукаржовський, Ян, 622
 Мунк, Едвард, 477, 478
 Мур, Джордж, 64
 Мур, Томас, 437, 458
 Мушкетик, Юрій, 656
 Мюсе, Альфред де, 495
- О**
 Овідій, 212
 Овсяніко-Куликовський, Дмитро, 159, 172 прим.
 Ожешко, Еліза, 55
 Озеров, Вл., 112
 Олександрів, Борис, 407
 Олень, Олександр, 105, 113, 117, 118, 120, 122, 135, 146, 158, 185, 188, 195, 198, 199, 322, 330—332, 369, 642
 Олійник, Борис, 658, 659
 Ольжич, Олег, 398, 399
- Орест (Зеров), Михайло, 198, 305, 309, 311, 356, 358, 470, 474, 475, 480, 499, 502, 535—549, 550 прим.
 Ортега-і-Гасет, Хосе, 153, 376 прим.
 Остен, Джейн, 631—633
 Осьмачка, Тодось, 266, 278, 290, 307, 311, 314, 353, 357, 358, 396, 398—400, 562, 579
- Н**
 Набоков, Володимир, 649
 Навроцький, Борис, 447, 448
 Надсон, Семен, 56
 Назарук, Осип, 245
 Наливайко, Дмитро, 37, 454
 Наполеон Бонапарт, 429
 Нарбут, Юрій, 304, 305
 Науменко, Володимир, 653, 654
 Наумович, І., 41
 Негрі, Ада, 66, 98
 Некрасов, Микола, 56, 241, 448
 Немоєвський, А., 184
 Неруда, Пабло, 400, 405, 631—633
 Нечуй-Левицький, Іван, 40, 41, 43, 63, 72, 89, 109—112, 135, 144, 202, 239, 245, 257—260, 324, 469, 494, 495, 505, 576, 577, 657—659
 Нижанківський, Б., 304
 Ніцше, Фридрих, 28—31, 54, 56—59, 66, 75, 77, 81, 88, 102 прим., 133, 134, 136, 138—140, 142—144, 147, 152—155, 169 прим., 198, 199, 215, 234 прим., 273, 321, 350, 517, 651
 Новаківський, Олекса, 305
 Новаліс (Гарденберг, Фридрих фон), 227, 438, 443, 503
 Новицький, Михайло, 447
 Нордау, Макс, 245, 578
 Ньютон, Ісак, 207

П

- Павлик, Анна, 80
Павлик, Михайло, 47, 59, 79, 80, 84, 92
Павличко, Дмитро, 37
Павлов, Іван, 253, 565, 571
Павнд, Езра, 32, 156, 208, 325, 338, 344, 353—356, 358, 359, 368, 371, 372, 379 прим., 395, 400, 405, 499, 500, 502, 545, 637
Паламарчук, Дмитро, 502
Панкеев, Сергій, 247, 566
Панченко, В., 169 прим.
Параджанов, Сергій, 522 прим.
Пас, Октавіо, 400
Пачовський, Василь, 105, 118, 121, 158, 161, 162
Пашковський, Євген, 589
Пегі, Ш., 310
Пейтер, Волтер, 107
Первомайський, Леонід, 407, 625
Перетц, Володимир, 235 прим., 643, 644
Перлін, Євген, 259, 260, 577
Перлін, Микола, 255, 256, 573, 574
Перс, Сен-Жон, 405
Пессоа, Фернандо, 631—633
Петлюра, Симон, 312
Петрарка, Франческо, 56, 370, 633
Петров, Віктор, 24, 177, 179, 181, 197, 210, 212—220, 222—225, 227—232, 235 прим., 260—265, 269, 278, 281, 283, 290, 296, 299, 304—310, 312, 314—326, 328—337, 339, 340, 343, 345, 352, 367, 370, 371, 376 прим., 420, 422, 499, 579, 604—606, 641—652
Петрюк, П. Т., 578
Пилипенко, Сергій, 206, 208, 209, 333, 470
Писарев, Дмитро, 71, 72, 149, 241
Підмогильний, Валер'ян, 180, 181, 207, 212—218, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 230—232, 235 прим., 258—260, 263, 282, 289, 337, 357, 420, 576—579, 641, 642, 650, 658
Пікасо, Пабло, 286, 324, 329, 389, 390, 477, 478, 638, 639, 649
Пінські, Роберт, 561
Пінтер, Гаролд, 346
Пінчон, 631
Платон, 215, 432, 433, 436
Плеханов, Георгій, 224
По, Едгар Алан, 109, 125, 199, 238, 437
Позичанюк, Й., 342
Поліщук, Валер'ян, 191, 306
Поліщук, Клим, 193, 211
Полонська-Василенко, 644
Полтава, Леонід, 386, 399
Попер, Карл, 486, 487
Потапенко, Гнат, 55
Потебня, Олександр, 172 прим., 333, 565
Превер, Жак, 405
Преслі, Елвіс, 578
Пруст, Марсель, 179, 208, 231, 304, 348, 406, 631—633
Пушкін, Олександр, 227, 371, 450, 491, 634
Пчілка, Олена, 41, 49, 64, 77, 78, 93, 393, 653, 656
Пшесмицький-Міріам, Зенон, 54
Пшибишевський, Станіслав, 54, 59, 66, 88, 98, 183, 199, 362, 363, 365
Р
Рабле, Франсуа, 633
Радек, К., 255, 573

- Радзикевич, В., 347, 500
 Разін, Степан, 262
 Райс, Емануель, 390—392, 399, 400
 Раковський, Християн, 253, 254, 571
 Рафасель Санті, 251, 569
 Ревуцький, В., 374 прим.
 Реверді, П., 370
 Реїче, Отеро, 400
 Реймонт, Владислав, 363
 Рейснер, 255, 573
 Ректор, Ліам, 561
 Рембо, Артур, 30, 54, 199, 299, 399, 400, 406, 481
 Рембрандт, Гарменс Ван Рейн, 249
 Ремезов, 643
 Ренсом, Джон Кроу, 397, 630
 Рентель, Ганна, 227, 263
 Рескін, Джон, 152, 440
 Рильський, Максим, 135, 177, 182, 184, 197—200, 212, 217, 226, 234 прим., 266, 358, 399, 453, 469, 540, 642, 649, 651
 Рільке, Райнер Марія, 59, 299, 303, 475, 480, 542—544
 Річицький, Андрій, 448, 449
 Роб-Гріє, Ален, 406, 407
 Роден, Огюст, 35
 Розанов, Василій, 258, 575
 Розорек, Г., 298
 Ролін, Морис, 238
 Ромен, Жюль, 203 прим.
 Роменець, В. А., 565
 Ропс, Фелісьєн, 238
 Ротач, П., 660
 Рубчак, Богдан, 25, 29, 119, 381, 383—388, 391, 394—399, 401, 402, 404, 405, 407, 409, 411—414, 416 прим., 451, 452
 Рудницький, Михайло, 183, 184, 287
 Русо, Жан-Жак, 56, 140, 147, 215, 623
 Русова, Софія, 42, 65, 77
С
 Савченко, Яків, 38 прим., 182, 185, 186, 189, 199, 201
 Садовський, Михайло, 64, 654
 Саїд, Едвард, 592, 611
 Саксаганський, Панас, 654
 Самійленко, Володимир, 166 прим., 331, 642, 656, 659
 Самчук, Улас, 45, 278, 284—289, 291—295, 299, 301, 304, 309, 311, 324, 325, 338, 344, 352, 388, 474, 536
 Санд, Жорж, 78
 Сандрар, Блез, 203
 Сарот, Наталі, 406
 Сартр, Жан-Поль, 304, 305, 309, 319, 328, 337, 395, 651
 Сварог, 386
 Свидницький, Анатолій, 43, 202, 467, 495
 Свідзінський, Володимир, 135, 198, 305, 363, 390, 400
 Сегантіні, Джованні, 251, 252, 275 прим., 569, 570
 Семенко, Ірина, 188
 Семенко, Михайль, 38 прим., 113, 135, 157, 165, 177, 185, 187—193, 195—197, 205, 210, 217, 226, 306, 363, 390, 392, 399—401, 591
 Сепір, Едвард, 403
 Сервантес, Мігель де, 56, 295, 631, 632
 Сивокінь, Григорій, 37
 Сименон, Жорж, 552
 Симоненко, Василь, 410
 Сирокомля, Владислав, 56
 Сімович, Василь, 361

- Сковорода, Григорій, 143, 230, 360, 362, 369, 643
Скот, Валтер, 44, 56
Скуратівський, Вадим, 453
Славутич, Яр, 289, 314
Слей, Том, 561
Слісаренко, Олекса, 38 прим., 182, 209, 469, 470
Словацький, Юліуш, 249, 568
Смаль-Стоцький, Степан, 450, 451, 654
Сміт, Адам, 215
Смолич, Юрій, 469
Соловей, Елеонора, 37
Соловій, Юрій, 308, 385, 387—392, 398, 399
Соловійов, Володимир, 55, 542
Сосюр, Фердинанд де, 403, 621
Сосюра, Володимир, 178, 193, 210, 211, 217, 226, 254, 265, 269, 572, 579, 591
Софокл, 358
Спенсер, Герберт, 57, 432, 441
Сріблянський, М., 118, 135—137, 142, 145, 146, 155, 156, 158, 161, 163—165, 170 прим., 181, 187, 195
Стайн, Гертруда, 637—639
Сталін, Йосиф, 122, 414
Сталь, пані де, 56, 495
Стандинг, Сью, 561
Станіславський, Костянтин, 346, 498
Старицька-Черняхівська, Людмила, 653
Старицький, Михайло, 43, 110, 467, 469, 656
Стельмах, Михайло, 496
Стефанік, Василь, 40, 50, 51, 57, 59, 60, 85, 95—97, 104 прим., 105, 110, 111, 124, 132, 148, 342, 362, 363, 656
Стефанович, Олекса, 398, 411, 562
Стороженко, Олекса, 157, 463—465, 468, 492, 493, 591, 600, 602—604, 606
Стриндберг, Август, 138
Стріха, Едвард, 306
Струк, Д. Г., 26, 167 прим., 281
Стус, Василь, 485
Сумцов, Микола, 449
Сулима, Микола, 37, 235
Супо, Ф., 370
Сюар, Жан-Батист-Антуан, 623
- Т**
Табачковський, В. Г., 566
Тагор, Рабіндрнат, 370, 497
Таращук, Петро, 581
Тарн, Полін, 94
Тарнавський, Зенон, 304, 353
Тарнавський, М., 26, 99 прим., 236 прим.
Тарнавський, Юрій, 354, 381—386, 391, 393, 394, 396—399, 401—409, 411—414
Тассо, 436
Тзара, Т., 370
Тейт, Ален, 630
Теліга, Олена, 284, 305, 306
Тен, Іполит, 146, 155, 172 прим., 238
Тетмаер, Казимеж, 109, 184
Теяр де Шарден, П'єр, 370, 497
Тиртей, 149
Тис-Крохмалюк, Юрій, 388
Тичина, Павло, 38 прим., 135, 182, 186, 193, 196, 202, 210, 226, 266, 304, 363, 369, 370, 390, 400, 401, 410, 474, 579, 591, 592
Товкачевський, Андрій, 136—138, 140, 149, 153, 165, 170 прим., 181
Тодоров, Петко Ю., 97, 98

- Тойнбі, Арнолд, 317, 370
 Толстой, Лев, 65, 435, 631—633
 Тома Кемпійський, 261
 Томас, Дилан, 405
 Тернер, Віктор, 443, 445
 Тракль, Георг, 405
 Тредьяковський, Василь, 112
 Троцький Лев, 253—255,
 571—573
 Турбацький, Лев, 68, 69, 363
 Тургенев, Іван, 61, 124, 477, 577
 Тютчев, Федір, 371, 479, 545, 547
- У**
- Українка, Леся, 24, 42, 44, 48—53,
 55—69, 72, 74, 77, 79—84, 89,
 91—96, 98, 99, 102 прим., 103
 прим., 105—108, 114, 116, 124,
 138, 142, 148, 150, 157, 158, 160,
 161, 166 прим., 172 прим., 196,
 197, 202, 207, 208, 228,
 241—245, 285, 346, 353, 357,
 361, 362, 371, 420, 421, 431, 439,
 496, 653, 655, 656, 658
 Ульяненко, Олесь, 589
 Унамуно, Мігель де, 405
 Унгаретті, Джузеппе, 400
 Удобрю, 400
 Устиянович, Ів., 157
- Ф**
- Фальківський, Дмитро, 265
 Федченко, Павло, 452
 Федькович, Юрій, 50, 76, 96, 97,
 156, 157, 160, 343, 465,
 494—496
 Филипович, Павло, 177, 195, 196,
 199, 200, 235 прим., 333, 447,
 449, 470, 537, 642
 Фідлер, Леслі, 630
 Фізер, Іван, 382, 392, 396, 397,
 410, 414
- Філянський, Микола, 133, 135,
 182, 188, 195, 329—332, 369,
 507, 651
 Фіцджералд, Френсис Скот, 638
 Флобер, Гюстав, 107, 205, 633
 Флорит, Еухенію, 400, 405
 Фоєрбах, Людвіг, 466
 Фолкнер, Пітер, 346
 Форель, Август, 246
 Франк, Семен, 138
 Франко, Іван, 40—43, 45—50, 52,
 55, 56, 59, 61—63, 65, 70—74, 76,
 77, 80, 82, 84, 85, 88, 91, 92, 95,
 97, 108, 110, 113—116, 119—121,
 125, 130, 134, 135, 151, 156—159,
 161, 165, 166 прим., 196, 197,
 205, 240, 241, 243, 253, 279, 280,
 285, 305, 331, 348, 353, 360, 361,
 412, 431, 457—462, 467, 469, 480,
 485, 496, 566, 571, 654, 657, 658
 Франс, Анатоль, 134, 230, 235
 прим., 357
 Фрейзер, Джеймс Джордж, 31, 223
 Фридман, 256, 573
 Фройд, Зигмунд, 31, 59, 78, 215,
 243, 246—249, 251—257, 260,
 262, 264, 339, 487, 565—567,
 570—575, 577, 580, 581,
 631—633, 649
 Фром, Ерих, 255, 573, 592
 Фуко, Мішель, 35, 59, 273, 487, 579,
 580, 581, 592, 611, 619—622, 627,
 630, 634
 Фур'є, Шарль, 302
- Х**
- Халецький, А., 254, 257, 258, 263,
 572, 575, 577, 578
 Хвильовий, Микола, 45, 48,
 178—180, 193, 194, 202,
 204—210, 214, 226, 231, 253,
 254, 257, 265—273, 282—284,
 289, 290, 298, 304, 310, 311, 334,

- 335, 399, 400, 422, 470, 485, 572,
575, 579, 591, 641, 642, 658
- Хвиля, А, 448
- Хейфіц, 178
- Хіменес, Хуан Рамон, 400, 405
- Хлебников, Велімир, 370, 371
- Хмелевський, І., 274 прим., 566
- Хмельницький, Богдан, 601
- Холодний, 410
- Хмелюк, Василь, 398
- Хомик, Артим, 242
- Хомський, Ноам, 403
- Хоткевич, Гнат, 50, 70, 73, 77, 96,
105, 123—126, 128—133, 135,
144, 182, 241, 655, 656, 659
- Ц**
- Царинник, М., 397
- Цеков, Юрій, 37
- Целан, Пауль, 405
- Ч**
- Чайковський, Андрій, 496
- Чайковський, Міхал, 590 прим.
- Чапленко, Василь, 312, 314, 378
прим.
- Чаплін, Чарлз, 469
- Чарнецький, Степан, 240
- Черемшина, Марко, 124, 132, 133,
202, 342
- Чернявський, Микола, 110
- Чехов, Антон, 109
- Чернишевський, Микола, 71, 241,
448, 449, 453, 491
- Чижевський, Дмитро, 317, 333,
376 прим., 451, 469
- Чикаленко, Євген, 512—514
- Чосер, Данте, 631—633
- Чумак, Василь, 177, 193, 369
- Чупринка, Грицько, 113, 141, 158,
185, 188, 195, 322, 330, 331, 369,
642
- Ш**
- Шаблювський, Євген, 448, 449
- Шагал, Марк, 477
- Шалаяпін, Федір, 519, 523 прим.
- Шаповал, Микита, *див.*
Сріблянський, М.
- Шарпантьє, Гюстав, 329
- Шатобріан, Франсуа Рене де, 437
- Шашкевич, Маркіян, 156, 157, 465
- Шевельов, Юрій, 48, 200, 212,
217, 222, 228, 278, 279,
281—284, 289—296, 300—302,
304—315, 324—328, 335, 336,
338, 341—344, 367, 368, 373
прим., 375 прим., 382, 388, 391,
393, 394, 396, 422, 452,
473—476, 500, 536—539, 547,
550 прим., 643, 646
- Шевченко, Михайло, 656
- Шевченко, Тарас, 40—42, 44, 47,
48, 61, 62, 96, 137, 139, 144, 146,
149, 152, 154, 156, 157, 159, 196,
248—252, 257, 258, 285, 290,
291, 295, 305, 312, 333—335,
360, 361, 369, 438, 443—445,
447—454, 460, 465—467, 469,
473, 485, 491—495, 567—570,
575, 576, 590, 591, 595,
597—600, 606, 634, 645, 654
- Шевчук, Валерій, 26, 153, 656, 660
- Шевчук, Гр., *див.* Шевельов, Юрій
- Шекспір, Вільям, 55, 56, 61, 285,
295, 302, 353, 357, 359, 436, 441,
480, 502, 631—634
- Шелі, Персі Біші, 370, 427—443,
459, 461
- Шелінг, Фридрих, 436, 443, 445
- Шеньє, Андре, 56, 541
- Шерех, Юрій, *див.* Шевельов,
Юрій
- Шестов, Лев, 138

- Шилер, Фридрих, 56, 286, 362, 540
 Шимановський, Кароль, 648
 Шимборська, Віслава, 414
 Шкандрій, М., 37 прим., 376 прим.
 Шкловський, Віктор, 340, 367
 Шкурупій, Гео, 363, 390
 Шмідт, Ф. І., 317
 Шніцлер, Артур, 184
 Шовалтер, Елейн, 78, 80, 86
 Шоїнка, Воле, 629
 Шопен, Фридерик, 88
 Шопенгауер, Артур, 54, 57, 66, 140, 147, 154, 215, 542
 Шоу, Бернард, 60, 441
 Шпенглер, Освальд, 207, 210, 317, 318, 323, 486
 Шпильова, Олена, 37
 Шрайнер, Олів, 60, 92
 Штирнер, Макс, 141, 147
 Шуберт, Франц, 129
 Шумило, Наталя, 37, 125
- Щ**
 Щоголів, Яків, 49, 202
 Щурат, Василь, 47, 50, 55, 56, 68, 110
- Ю**
 Юнг, Карл, 31, 249, 260, 370, 395, 565, 567
 Юринець, Володимир, 208, 209, 256, 257, 265, 573, 574
- Я**
 Яворницький, Дмитро, 651
 Ягич, Ватрослав, 85, 102 прим.
 Якобсон, Єнс Петер, 75
 Якобсон, Роман, 403
 Яновська, Любов, 110
 Яновський, Юрій, 282, 356, 390
 Ясперс, Карл, 370
- Яус, Ганс Роберт, 33, 287
 Яцків, Михайло, 50, 105, 123—130, 132, 133, 144, 146, 152, 156, 158, 205, 241
- А**
 Andrukhovych, Yuri, 528—531, 554, 557—559
- В**
 Beckett, Samuel, 527
 Bilotserkivets, Natalka, 554
 Borges, 587
 Brezhnev, Leonid, 527
 Byron, 583
- С**
 Chuprynka, Hryhory, 558
- Д**
 Derrida, J., 587
 Dibrova, Volodymyr, 530, 555, 556
- Е**
 Eliot, T. S., 527
- Ф**
 Faulkner, 588
- Г**
 Gorbachov, Mikhail 527, 553
- Н**
 Herasymiuk, Vasyl, 553, 556
 Holoborodko, Vasyl, 553
 Honchar, Oles, 526
 Hrytsenko, Oleksander, 554
- І**
 Irvanets, Oleksander, 528, 554, 555
 Izdryk, Juri, 587

- J**
Jacobsen, Jens. P, 61
Jefferson, 553
Joyce, 588
- К**
Kafka, F, 587
Kasianova, Svitlana, 585
Keller, Gottfried, 61
Kharchuk, Roksana, 585
Khrushchev, Nikita, 527
Kononenko, Yevhenia, 585
Kotliarevskiy, Ivan 525, 526
- L**
Leblanc, Ronald D., 523 прим.
Lenin, 554
Lyotard 587
Lysheha, Oleh 553
- M**
Malkovych, Ivan, 553
Marlitt, E., 61
Mazepa, Ivan, 583
Mill, Stuart, 85
Mohylnyi, Attyla, 554
Musil, 587
- N**
Neborak, Victor, 528
- P**
Pashkovskiy, Yevhen, 531, 555, 557,
558
- Portiak, Vasyl, 586
Pound, Ezra, 527, 529
Prokhasko, Taras, 587
- R**
Riabchuk, Mykola, 554
Roth, Joseph, 587
Rymaruk, Ihor, 553, 554, 556
- S**
Sacher-Masoch, Leopold von, 587
Sartre, Jean-Paul, 527
Shevchenko, Taras, 526, 528, 584
Schulz, Bruno, 587
Stalin, 554
- T**
Taran, Liudmila, 554
Tiutiunnyk, Hryhir, 528
Tobin, Ronald, 523 прим.
Trotsky, 554
Tsybul'ko, Volodymyr, 529, 554
- U**
Ulianenko, Oles, 586
- V**
Vorobyov, Mykola, 530, 553
Vynnychuk, Yuri, 530, 556, 587
- Z**
Zabuzhko, Oksana, 554, 559, 585
Zholdak, Bohdan, 530, 555, 556,
587
Zola, Emile, 61, 586

Соломія Павличко

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Відповідальна за випуск *Тетяна Соломаха*
Редактор *Михайло Москаленко*
Технічний редактор *Ольга Грищенко*
Коректори *Талла Грузинська,*
Алла Вінярська
Дизайн обкладинки *Василя Марущинця*

Підписано до друку 16.04.2002.
Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Папір офсетний №1.
Гарнітура Гарамонд. Друк офсетний.
Зам. № 2-1425 Л.

Видавництво
Соломії Павличко "Основи".
01133, Київ-133, бульв. Лихачова, 5.

Тел./факс (38-044) 295-25-82, 295-86-36
E-mail osnovy@ukrnet.net
<http://www.vsv.com.ua/osnovy/>

ЗАТ "Віпол" ДК №15.
03151, Київ-151, вул. Волинська, 60.

Павличко, Соломія.

П 12 Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. — 679 с.

ISBN 966-500-217-1

До книжки увійшли найвідоміша з праць Соломії Павличко "Дискурс модернізму в українській літературі", присвячена дискусійним і досі ще не розв'язаним питанням з історії вітчизняного письменства, а також уперше зібрані її есе й дослідження з проблем української та світової літератури.

Для широкого кола читачів.

“Літературно-теоретичні та літературознавчі статті й дослідження Соломії Павличко сприяли створенню нового рецепційного клімату для трансформації нашого сприйняття української літератури і, поза всіляким сумнівом, розширили наш горизонт літературних сподівань. Інтелектуальне багатство, динамізм літературно-теоретичних пошуків, постійний творчий неспокій, непересічність мислення, наскрізь модерне світосприйняття засвідчили, що Соломія Павличко відкрила простір нових можливостей для українського літературознавства ХХІ сторіччя”.

Марія Зубрицька